T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

ŞAVKAR ALTINEL:

HAYATI-SANATI-ESERLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DİLAN YAMAÇ

İSTANBUL 2015

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

ŞAVKAR ALTINEL:

HAYATI-SANATI-ESERLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DİLAN YAMAÇ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Bâki ASİLTÜRK

İSTANBUL 2015

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek lisans öğrencisi Dilan YAMAÇ'ın "Şavkar Altınel: Hayatı-Sanatı-Eserleri" konulu tez çalışması jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı yüksek lisans tezi olarak oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile başarılı bulunmuştur.

		İmza
Tez Danışmanı Üniversitesi	: Doç. Dr. Baki ASİLTÜRK Marmara Üniversitesi	.....
Üye Üniversitesi	: Prof. Dr. Enver TÖRE Marmara Üniversitesi	.....
Üye Üniversitesi	: Yrd. Doç. Dr. Ali KARACA Marmara Üniversitesi	.....

ONAY

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu'nun 09./03./ 2015 tarih ve 2015/04-5 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof.Dr. Zekeriyya KURŞUN
Müdür

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER I

ÖNSÖZ……...III

ÖZET.....V

ABSTRACT.....VI

KISALTMALAR……VII

GİRİŞ.....1

1. BÖLÜM: 1980 KUŞAĞI VE ANLATIMCI (NARRATİVE) ŞİİR……8

1.1. Türkiye'de 1980'lerin Kültürel Ortamı……..8

1.2. 1980'lerde Türk Şiirinin Durumu…….13

1.3. Anlatımcı Şiir ve 1980 Kuşağı İçerisindeki Yeri…….24

2. BÖLÜM: ŞAVKAR ALTINEL……...48

2.1. Hayatı……48

2.2. Sanat Anlayışı……...54

2.3. Eserleri……..61

2.3.1. Düzyazıları……...**61**

2.3.1.1. Güneydeki Ülke……..61

2.3.1.2. Kvangvamun Kavşağı…….66

2.3.1.3. Tepedeki Yabancı……...73

2.3.1.4. Mavi Defter…….85

2.3.1.5. Hotel Glasgow……94

2.3.2. **Şiirleri**……104

2.3.2.1. Kraliçe Viktorya'nın Düşü……...107

2.3.2.2. Gece Geçilen Şehirler……...117

2.3.2.3. Donuk Işıklar……124

2.3.2.4. Kış Güneşi……128

SONUÇ……134

KAYNAKLAR……136

ÖNSÖZ

Türk şiir geleneği oldukça köklü bir geçmişe sahiptir. En eski çağlardan beri, Türkler şiir ile iç içe olmuş, hislerini anlatırken onun coşkunluğa ve dilden dile aktarılmaya müsait yapısını kullanmışlardır. Şiire olan bu düşkünlük, farklı kültürler ile etkileşime girildikçe Türk edebiyatında pek çok şiir anlayışının gerek tarihi süreçte birbirine eklemlenerek var olabilmesine gerek de eş zamanlı olarak bir arada bulunabilmesine zemin hazırlamıştır.

1980'li yıllar Türk şiirinde belli bir akım doğrultusunda şiir yazma düşüncesinin yerini çokkültürlü anlayışa bıraktığı dönemdir. Türkiye'de liberalizmin hız kazandığı dönemde ülke çokuluslu şirketlerin ve medyanın da etkisiyle daha evvel şahit olmadığı bir kültürel çoğulculuk içinde bulunmuştur. Bu çoğulculuk edebiyatın toplumla ilişkisi gereği şiirde de farklı teknik ve türlerin birlikte kullanımına ve hatta geleneğin de aynı şairler tarafından karma bir bilinçle ele alınabilmesine yol açmıştır.

Şavkar Altınel, 1980 Kuşağı şairlerindendir. Küçük yaşta İngiliz kültürü ile tanışan ve ömrünün büyük kısmını yurt ışında geçiren şair, kuşakta anlatımcı (narrative) şiir geleneğinin temsilcisi olmuş, İngiliz şiir geleneğinden beslenerek poetikasını oluşturmuştur. Şiirin düzyazı temelli olduğunu ifade eden Altınel'in ayrıca seyahatnameleri ve anlatı türünde eserleri de bulunmaktadır.

Çalışmamızın "Giriş" kısmında Türk şiirinin Cumhuriyet döneminin başlangıcından itibaren geçirdiği merhaleler üzerinde durularak 1980 Kuşağı'na gidilen çizgi takip edilmiştir.

Birinci bölüm olan "1980 Kuşağı ve Anlatımcı (Narrative) Şiir", üç kısma ayrılmış, ilk kısım olan "Türkiye'de 1980'lerin Kültürel Ortamı"nda dönemin toplumsal yapısı ve bilinci üzerinde durulmuş, "1980'lerde Türk Şiirinin Durumu" başlığını taşıyan ikinci kısımda 1980 kuşağının poetikası hakkında farklı kaynaklar taranarak saptamalar yapılmış, son kısım "Anlatımcı Şiir ve 1980 Kuşağı İçerisindeki Yeri"nde ise bir şiir tekniği olarak anlatımcı şiirin tanımı yapılmış ve bu tekniğin Tanzimat'tan beri nasıl bir çizgi üzerinde seyrettiği hususunda tespitlerde bulunulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde odak noktası olarak 1980 Kuşağı şairi olan Şavkar Altınel alınmış, sanatçının biyografisi hazırlandıktan sonra sanat anlayışı üzerinde

durulmuştur. Bundan sonra sanatçının önce düzyazı türündeki eserlerinin değerlendirilmesi yapılmış, ardından da şiir anlayışından hareket edilerek şiir kitapları hakkında bilgi verilmiş ve ardından çalışma sonuçlandırılmıştır.

Çalışmamızın oluşumu müddetince beni yönlendiren, kaynaklar öneren, her aşamada büyük bir ilgi ve sabırla gerekli kontrolleri yapıp önerilerde bulunan, ayrıca bir öğrenci olarak zihni gelişim sürecimde de beni destekleyen hocam Doç. Dr. Bâki Asiltürk'e teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca yurt dışında yaşamasına rağmen benimle sürekli iletişim halinde olan, sorduğum soruları büyük bir içtenlikle cevaplayan ve beni yönlendiren Şavkar Altınel'e, eserlere farklı perspektiflerden bakmamı sağlayan Hâle Seval'e, öğrenciliğim süresince varlıkları ile bana güven veren aileme teşekkür ederim.

ÖZET

Şiir Türk edebiyatına diğer büyük türler gibi modern dönemle birlikte girmemiş, Türk edebiyatı yüzyıllar boyu şiir ekseninde gelişim göstermiştir. Dolayısıyla bu köklü türün günümüzde de önemini sürdürdüğü görülebilmektedir. Edebiyatın her türü gibi şiir de toplumun içinde bulunduğu dönemlerin duyuşundan etkilenir. Topluma dair unsurların şiire neredeyse hiç yansıtılmadığı Divan edebiyatında da eski Türk inançlarından motifler taşıyan Halk şiiri geleneğinde de toplumsal temlerin edebiyatımıza girmeye başladığı modern dönemde de şiir devinim içinde bulunur ve kuşaklar boyunca kendini var eder.

Süregelen dönemler arasında üzerinde çoklukla durulan nokta şiirin ne olduğu ve nasıl olması gerektiğidir. Türk şiirinin oluşum aşamalarına bakıldığında imgenin yoğun kullanımının ve ahengin sağlanması fikrinin daha sık tercih edilmekte olduğu görülecektir. Şiir hakkındaki mülahazalar Türk edebiyatı tenkit tarihi içinde çok geniş yer kaplasa da Divan edebiyatı motiflerini içeren anlayış diğerlerine baskın haldedir. Fakat bu görünüm başka şiir anlayışlarının varlığına bir sınırlama getirmez; anlatımcı şiir geleneği de bu alternatif tarzlardan biridir.

Şavkar Altınel, Türk edebiyatında anlatımcı şiir geleneğinin önemli temsilcilerinden biridir. Tezimizde öncelikle 1980 Kuşağı şiiri tanıtılacak ardından anlatımcı şiirin Türk edebiyatında nasıl bir gelişim süreci içinde bulunduğu saptanmış; sonrasında ise Altınel'in hayatı, sanat anlayışı ve eserleri hakkında bilgi verilerek değerlendirmeler yapılmıştır.

ABSTRACT

The introduction of the poetry into the Turkish Literature was not with modern period in literature in contrast; development of Turkish literature has been with along with poetry. Hence, it is being seen that this literal genre has still been important. Like every literal genre; poetry is too affected by the impressions and afflictions of its time. So, the poetry has been in movement and has made its existence sustainable even both in Divan Literature Period during which almost any social issues were not reflected on the poetry and in Folk Poetry bearing motifs from Turk's ancient belief systems and in modern period during which social themes starts to appear in our literature, too.

The highly emphasized points throughout on-going periods in literature have been how the poetry is and is to be. If it is looked at the development periods of Turkish poetry, it will be seen that the notion of excessive usage of imagery at the expense of concern for harmony is usually favored. Even if the observations on poetry take a huge place in the history of criticism of Turkish Literature, the notions in which the Divan Literature patterns are embraced are so dominant. However; this approach to poetry does not bring any limitation on existence of different interpretations of poetry, and expressionist poetry is one of these alternative styles.

Şavkar Altınel is one of the most eminent representatives of expressionist poetry tradition. Initially, in my thesis the poetry of 1980 Generation is introduced later I try to understand that the how expressionist poetry has been going through the development process in Turkish Literature. Following all these points, I deal with biography, understanding of art and works of Şavkar Altınel under the light of acknowledgement on these issues.

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.y.	Adı geçen yazı
C.	Cilt
çev.	Çeviren
ed.	Editör
S.	Sayı
s.	Sayfa
TDK	Türk Dil Kurumu
YKY	Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Cumhuriyet devri Türk şiiri, döneminin yükselen değerlerinin üzerinde gelişim gösterir. Bu değerler millet olma bilinci ve vatan sevgisidir. Kurtuluş mücadelesinden başarıyla çıkmış bir halkın ve aydınların bilincinde şekillenenler milli duyguların yoğun olduğu bir sürecin oluşmasına zemin hazırlar. Bunun sonrasındaki on yıllarda da, sanatın toplumsal meseleler ile olan koşutluğu sebebiyle, halkın yaşadıkları edebiyatın ve dolayısıyla şiirin de merkezine oturur ve Türk şiiri yeni oluşumlara sahne olur.

Modernleşme yolundaki Türk şiiri Tanzimat döneminden itibaren gelişen çığırlar altında varlığını sürdürmüş, her dönem kendi kapsayıcı özellikleri dâhilinde anılmış olsa da Cumhuriyet şiiri için bu tarzda net bir sınıflandırma yapmak mümkün gözükmemektedir. Zira Cumhuriyet'in getirdiği özgürlük, etkisini sanat alanında da hızla hissettirir ve Abdülhak Hâmid'den beri parça parça işleyen yenilikçi duyuş bu dönemde aynı anda birçok poetik eğilimin bir arada bulunabilmesine zemin hazırlar.

Cumhuriyet devri Türk şiirinin sınıflandırılması yapılırken XX. yüzyılın başlarından itibaren Türk toplumunu etkileyen dönemler dikkate alınmıştır. Bu sınıflandırma, şiirlerin ve şairlerin genel manada 1923-1940 Dönemi, 1940-1960 dönemi, 1960 ve sonrası olarak yapılmışsa da[1] tezimizin konusunu oluşturması bakımından 1980 Kuşağı ve sonrasını ayrı bir dönem olarak değerlendirmek daha uygun olacaktır.

1923-1940 dönemi hem Cumhuriyetimizin ilk kuşağını oluşturması bakımından hem de Cumhuriyet öncesi isimlerin eser vermeye devam ettikleri bir dönem olması bakımından ilgi çekici bir yapı arz eder. Tek bir poetik anlayışın bulunmadığı bu dönemde Milli edebiyat neslinin devamı niteliğindeki isimler yerli bir şiiri yakalamak peşinde olsalar da "Öz Şiir" anlayışı çerçevesinde hareket etmek gayesini güderek Fransız sembolistlerinden etkilenen ve hiçbir akıma bağlı kalmayan Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı gibi önemli isimler de mevcuttur.[2] İnci Enginün, bu dönemde eser veren şairler arasına Abdülhak Hâmid Tarhan'ı da ekleyerek tarz çeşitliliğini açığa çıkarırken 1923-1940 dönemi Türk şiirini temlerine göre sınıflandırmasını "Eskiler", "Memleket Edebiyatı" ve "Öz Şiir" olarak yapar. Buna göre Memleket Edebiyatı dâhilindekiler, vatanın kurtarılması sonucu Anadolu

[1] İnci Engünün, *"Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri"*, Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı IV: Çağdaş Türk Şiiri, Ankara, 2012, s.568.
[2] Enginün, a.g.e., s.566.

coğrafyasını ve ülkenin kalkınması düşüncesini ön plana alır ve halk şairlerinin yolundan giderek yeni bir şiir yaratmaya çalışırlar. Kaynakları başlangıçta Ziya Gökalp ve Mehmet Emin Yurdakul olan bu şairlerin konuları memlekettir ve şairler hece vezni ile halk şiiri tarzında eserler kaleme alırlar. Ayrıca hitabete kaçan bir tonda kaleme aldıkları şiirlerde iyimserlik ve irade ön plana çıkar. [3]

Mehmet Kaplan, Yeni Türk şiirinin tanımını *"Batı, Divan ve Halk şiiri geleneklerinden bazı unsurları terkibine katan, fakat onların hiçbirine benzemeyen, çağdaş Türkiye'nin sosyal, politik ve kültürel gelişmelerine sımsıkı bağlı, mükemmel olmasa bile yeni ve orijinal bir şiirdir."*[4] biçiminde yaptıktan sonra Cumhuriyet döneminde bir şahsiyet olarak Atatürk'ün etkisinden bahseder ve onun şahsiyet ve inkılaplarının Faruk Nafiz Çamlıbel ve Behçet Kemal Çağlar gibi şairlerce yüceltildiği üzerinde durur.[5] Bundan başka Kaplan, şiirde tarihi anlayışın yerine coğrafyanın geçtiğini ve bunun da sanatçıların eserlerine lirik bir karakter kazandırdığını söyleyerek Cumhuriyet döneminde edebiyatçıların Anadolu'ya verdiği öneme dikkat çeker. Bu bağlamda Faruk Nafiz Çamlıbel, Kemalettin Kamu ile Ömer Bedrettin Uşaklı, Cahit Külebi, Zeki Ömer Defne gibi isimleri zikreder.[6]

"Öz Şiir" anlayışı olarak tabir edilen ve Fransız sembolizminin etkisinde gelişen anlayış bireyselliği ön olana çıkaran bir tarzdadır. Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in duruşunun Cumhuriyet devrindeki devamı olarak sayılabilecek bu anlayışa mensup şairler, bir varlık olarak insanı anlamaya çalışırlar. I. Dünya Savaşı'nın sonrasında Avrupa'da kendisini gösteren karamsarlık her ne kadar Cumhuriyet Türkiye'sinin dinamik ortamında yer bulamasa da benlik arayışı ve yeni bir şiir yaratma düşüncesi bu nesli etkisi altına alır. Sanatın sanat için olduğunu düşünen ilk grup ise 1928 yılında ortaya çıkan Yedi Meşale topluluğudur. Yaşar Nabi Nayır, Ziya Osman Saba gibi kuvvetli isimleri de içinde barındıran topluluk, aşk, çocukluğa özlem, ayrılık gibi bireysel temleri bu dönemde işler. Dönemde bu duyuşun bağımsız ve çığır açan isimlerinden biri de şiiri müzikalite açısından dikkatle işleyen ve ideal bir şiire ulaşabilmek için çaba gösteren Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Bundan başka Baudelaire

[3] Enginün, a.g.e., s.568.
[4] Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, Dergâh yayınları, İstanbul, 2010, s.268.
[5] Kaplan, a.g.e., s.269
[6] Kaplan, a.g.e., s.270.

etkisi ile karamsar bir yapı arz eden Ahmet Muhip Dıranas ve Cahit Sıtkı Tarancı sayılabilir.[7]

Mükemmel şiire ulaşmak için "Öz Şiir"cilerin bu yoğun çabasını değerlendiren Şükran Kurdakul, bu oluşumun Dergâh hareketinden kaynaklanan idealist bir çizgi izlediği düşüncesindedir. Mustafa Şekip Tunç öncülüğündeki Bergsoncu hareketin temsilcileri Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim ile başlayan bu süreç sonrasında Tanpınar'ı da etkisi altına alır:

> "Bu genç edebiyatçılar kuşağının temsilcilerinden biri olan Ahmet Hamdi de (Tanpınar) ilk şiirlerini Dergâh'ta yayımlama olanağı bulmuştu. (…) Kendi deyişi ile 'şiir dilini rüya nizamının hâkim olmak istediği bir estetiğin içinde' arıyordu. Özellikle rüya, zaman, ömür, bahçe, ufuk, ışık, altın gibi sözcüklerle yapılmış tamlamaları ve hece ölçüsüne karşın yarattığı özgür sesi ile Ahmet Muhip'i, Garip öncesinde Melih Cevdet'i, Oktay Rifat'ı, Orhan Veli'yi ve Ö. F. Toprak'ı etkiledi."[8]

Bu duyuşa mensup sanatçıların bir diğer özelliği de aruz ve heceyi artık bir mesele olmaktan uzak şekilde ele almaya çalışmaları, kendi arayışlarının peşine düşmeleridir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Kutsi Tecer isimleri Batılı algıya açık olmaları, vezin-kafiye çevresinde şekillenen tartışmalara girmemeleri ve dünya şiirindeki yeni uygulamalardan haberdar olmaları Türk şiirinde serbest şiirin gelişmesine zemin hazırlamıştır. 1930'lu yıllarda bu isimlerin takipçileri Ziya Osman Saba, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı gibi isimler olacaktır.[9]

Cumhuriyet döneminde çok önemli kabul edilebilecek bir şiirsel değişim, 1920'lerde bağımsız davranan şairlerden biri olan Nâzım Hikmet ile ortaya çıkar. O, hem kalıpları kırmış ve serbest vezni getirmiş hem de o güne de şiire konu olması düşünülmeyen temaları şiirinde kullanmıştır. Yapıda geleneksel ile yeniyi kaynaştıran şair, içerikte de toplumsal olanı bireysel olan ile birleştirerek vermiş böylece hayatı tüm yönleriyle kucaklama çabası içinde olmuştur.[10] Enis Batur, Nâzım Hikmet'in çağın hizasını yakalayabilen ilk şairimiz olduğunu düşünmektedir. Batur'a göre Nâzım Hikmet, yüzyıl başında dev bir dönüşümden geçen hayatın hızını yakalayarak gelişkin bir şimdiki zaman bilinciyle eserlerini kaleme almıştır.[11]

---

[7] Enginün, s.592
[8] Kurdakul, s.51-52.
[9] M. Orhan Okay - Âlim Kahraman, "Şiir", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, XXXIX, s.160.
[10] Metin Celâl, *Çağdaş Türk şiiri Antolojisi, Papirüs Yayınları*, İstanbul, 1998, s.8.
[11] Enis Batur, *Smokinli Berduş: Şiir Yazıları (1974-2000)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.194-195.

Türkiye II. Dünya Savaşı'na katılmamış olsa da tüm cihanı etkisi altına alan bu savaş Türk toplumunu da gerek maddi gerek manevi açıdan etkilemiştir. Bu yıllarda, Cumhuriyet'in ilk yıllarında kendini milli bir şiir anlayışı altında göstermiş olan toplumcu duyuş, yerini sosyal sınıflar arasındaki mücadeleyi dile getiren bir şiirsel oluşuma yavaş yavaş bırakmaya başlamıştır. Dönemde kendini gösteren "toplumsal gerçekçi" akımların yanında bireyi merkeze alan oluşumlar da varlıklarını devam ettirmektedirler. Ancak 1940-1960'larda şiir için radikal düzenlemelerin söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Cumhuriyet'in ilk yıllarında görülen şiirde mükemmel bir terkibe ulaşma çabası bu dönemde yerini serbestiye bırakmış ve hatta "Dadaizm" cereyanından nasibini almış "Garip" akımının etkisiyle kuralsızlık kavramı edebiyatımızda ilke kez anılabilir olmuştur. Dönemin şiir anlayışı söz konusu edildiğinde "Birinci Yeni (Garip akımı), "Toplumsal Gerçekçilik Akımı", "Köy Gerçekçilik Hareketi", "Mavi Hareketi", "İkinci Yeni Oluşumu" sınıflandırmalarını yapabilmek mümkün olmuştur.[12]

1930'lardan itibaren, Nâzım Hikmet'i öncü bir şair olarak kavrayan ve serbest vezinden heceye uzanarak halk şiiri ile folkloru bünyesinde dâhil eden yeni bir şiir anlayışı filiz vermeye başlar. Bu anlayış, sonrasında 1940'ların toplumcu şiirinin oluşmasına vesile olacaktır. Aralarında Hasan İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz, Niyazi Akıncıoğlu, Enver Gökçe, Arif Damar, Ömer Faruk Toprak gibi isimlerin bulunduğu şairler toplumu merkez alan bir şiir anlayışı çerçevesinde eserler kaleme alsalar da dönemin siyasi ortamı sebebiyle şiirden uzaklaşmak zorunda kalırlar.[13]

Garip hareketi Türk şiirinin edebiyatçılar ve okur üzerinde en ziyade tesir uyandırmış dönemi olarak kabul edilebilir. Dadaizmin yıkıcı anlayışından etkilenen sanatçılar devrim niteliğinde bir poetika ortaya koymuş ve dönemlerine kadarki şiir anlayışlarına karşı çıkmışlardır. 1940'lı yıllardaki meşhur "Tasfiye Hareketi" ile Garip akımı, Türk şiirinin dönüşü olmayan bir viraja girmesine yol açar. Bu döneme kadarki şiirde şekil tartışmaları serbestinin zaferi ile sonuçlanır. Garip'ten sonra ortaya çıkan akımlar, onun tümden retçi anlayışına karşı tavır almış olsalar dahi, artık müşterek çizgide ilerleyeceklerdir. Mehmet Kaplan *"...bu davranışın arkasında şu düşünce vardır: Gerçek bizzat güzeldir veya güzel olmasa bile insan için son derece mühimdir. Onu süslemeye ve değiştirmeye lüzum yoktur. Şairin vazifesi, duyduğunu ve gördüğünü*

[12] Mahir Ünlü, Ömer Özcan, *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı III*, İnkılap Kitabevi, s.31.
[13] Metin Celâl, a.g.e., s.10.

hiç bozmadan açık ve sade bir şekilde ortaya koymaktır."[14] sözleriyle akımın saf gerçeği arayan yönünü dile getirir. Akıma mensup olan sanatçılar ise Orhan Veli Kanık, Oktay Rıfat Horozcu ve Melih Cevdet Anday'dır. Bu denli kırılmacı bir akımın döneminde takipçiler edinmesi kadar eleştiri alması da kaçınılmazdır. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar "Genç Şairlere Dair" isimli makalesinde bu hususa değinir, genç şairlerin olumsuz taraflarını ele aldığı gibi olumlu bulduğu noktalarda da onlara destek verir:

> "Evet, genç şairlerde mükemmeliyet yok. Eserlerini bir Geştalt olarak veremiyorlar yahut iyi bir aruz ve hece şairi olan Orhan Veli'de olduğu gibi, vermekten çekiniyorlar. Şekilsizdirler. Buraları muhakkak. Fazla alaya kaçıyorlar, sadedil olmayı ifrata vardırıyorlar. Bunlar hep doğru. Fakat Rıza Tevfik koşmasına, Servet-i Fünûn artığı bir hassasiyete karşı da aksülamel yapıyorlar. Ve hakikati söylemek lâzım gelirse, onlar da ötekiler gibi, yeni bir duyuşun peşinden koşuyorlar. Manevî insanı zenginleştirmeye çalışıyorlar. Zaman zaman bir yığın özenti mahsulünün arasından bize gayri şuuru bir nevi şe'niyet gibi tattırıyorlar, hiç dikkat etmediğimiz basit ihsasları derinleştiriyorlar."[15]

Yeni bir Türk şiirinin işaretini veren Garip akımı getirdiği yeniliklerle beğeni topladığı kadar gelenekten kopuk bir imaj oluşturan yapısıyla tenkide uğrar. Nitekim 1950'li yıllarda ortaya çıkmaya başlayan yeni oluşumlar Garip şiirine zıt bir çizgi izleyecektir. Bunlardan "Hisarcılar" olarak adlandırılan grup 1950'li yıllarda Hisar dergisinin kurucuları olan Mehmet Çınarlı, Gültekin Samanoğlu, İlhan Geçer ve Nevzat Yalçın isimlerinden oluşmaktadır. Bu şairler 1980'e kadar devam eden dergide kendilerini memleket edebiyatının devamı konumunda tutar ve yozlaştığını düşündükleri değerleri muhafaza etmeye çalışan bir duyuş ile hareket eder. Bu isimler Batı'nın taklidi bir konumda olmayı kabul etmezler ve değişime karşı olmasalar da bunun gelenekten kopmadan ilerleyen bir süreç olması gerektiği hususunda birleşirler.[16] Garip akımına karşı gelen akımlardan ikincisi Mavi dergisi ile gündeme gelen ve çevresinde bulunan isimler ile Maviciler ekolüne zemin hazırlayan Attilâ İlhan'dır. Onun ve diğer toplumcuların Garip şiirine tavır almasının altında o yıllarda yaşanan toplumsal hadiselerin sanat dışında bırakılması vardır. Toplumcu bir anlayışa sahip olan şair, Garip şiirini Fransız şiirinin eksik bir terkibi olarak görür.[17]

---

[14] Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri II: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yay, İstanbul, 2007, s.118-119.
[15] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Genç Şairlere Dair", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., İstanbul, 2007, s.424-426.
[16] Enginün, a.g.e., s.604.
[17] Doç. Dr. Yakup Çelik, *Şubat Yolcusu: Attilâ İlhan'ın Şiiri*, Akçağ Yay., Ankara, 2007, s.24.

1950'li yıllarda ortaya çıkan ve Türk şiirinde esas çalkalanmayı yaşatacak olan hareket ise İkinci Yeni'dir. Dönemde şairler Garip akımında olduğu gibi ortak bir manifesto üzerinde birleşmez ya da bilinçli bir kitlesel şiir anlayışının çerçevesinde hareket etmezler. Cemal Süreya, İlhan Berk, Edip Cansever, Sezai Karakoç gibi isimler 1954-1955 yıllarında şiirlerini *Yeditepe, Yenilik, Şiir Sanatı, İstanbul* gibi dergilerde dağınık olarak yayımlamaya başlar.[18] Türk şiirinde Garip'ten sonraki büyük kırılma olarak görülebilecek İkinci Yeni 1960'lardan itibaren kırılmalara uğramış olduğu ve dönüşümler geçirdiği halde günümüz şiirine kadar etkisini sürdürecektir.[19] Bu şiirin özellikleri arasında gerçeküstücü şiirden yararlanılması, soyut düşüncenin başat poetik kaygı olarak alımlanması, anlamın yer yer kapalı ve bulanık olması, halk kültürüne ve şiirine uzak durma, edebi sanatların kullanımı, duygunun şiirde tekrar gündeme getirilmesi, şiir hakkında bilgisi olan bir okura hitap etme, günlük konuşma dilinin ötesinde bir dilin kullanımı, kelimeyi önemsemeyen bir poetik anlayışın hâkim olması, şiirin şekil özellikleri bakımından ortak bir eğilim ile ele alınmaması, kafiyenin geleneksel kalıbın haricinde ses olanakları dâhilinde var olması sayılabilir.[20]

1960'lı yıllar Türk şiirinde tekrar toplumcu temlerin işlenmeye başladığı yıllardır. Bu yıllarda, dünyada yükselen gençlik hareketleri Türkiye'de de varlığını göstermiş, yaşanan siyasallaşma şiire de etki etmiştir. Ataol Behramoğlu, Süreyya Berfe, İsmet Özel, Özkan Mert gibi isimler, şiirlerinde toplumsal meselelere yer verirken bir yandan da İkinci Yeni'yi sorgulamış ve ona tepki göstermişlerdir. Ayrıca dönemde, Evrim, Devinim, Yordam, Papirüs vb. şiir dergilerinin varlığı gençlerin şiir dünyasına adım atmalarına yardımcı konumda bulunmuş, bu durum da çok sayıda şairin söz söylediği bir şiir ortamının varlığına vesile olmuştur.[21]

1970'li yılların ilk yarısında, askeri yönetimin varlığı sebebiyle, toplumcu şiirin gerilemeye başladığı söylenebilmektedir.[22] Ramazan Gülendam, 1970'lerin sonuna doğru siyasi ve ideolojik tartışmaların arttığını, bunun da edebi ortam üzerinde etkili olduğunu kaydeder. Dönemde II. Yeni'nin durgunluk içerisine girmesinden sonra şiir ideolojik bir karaktere bürünür. Bu yıllarda Türk şiiri Gülendam'ın "sosyalist şiir",

[18] Memet Fuat, "İkinci Yeni'de Buluşanlar", *İkinci Yeni Şiir, Antoloji-Dosya,* Hazırlayan: Mehmet H. Doğan, İkaros Yayınları, İstanbul, 2008, s.203.
[19] Mehmet H. Doğan, "Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci", *İkinci Yeni Şiir*, s.173.
[20] Turan Karataş, "İkinci Yeni", *İkinci Yeni Şiir,* s.227-228.
[21] Behçet Necatigil, "1960 Kuşağı Şairleri",*Düzyazılar I*,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s.178.
[22] Güven Turan, "İkinci Yeni'den Sonra olan Biten Ne?", *Varlık*, Haziran 2005, s.3 .

"İslamcı şiir" ve "Türkçü şiir" olarak adlandırdığı üç koldan gelişme gösterir.[23] Dönemdeki Ahmet Telli, Veysel Çolak, Ahmet Erhan, Ali Cengizhan gibi isimler sanatta toplumcu gerçekçi anlayışın temsilcisi olurlarken, Enis Batur, Lale Müldür, İzzet Yaşar, Mehmet Taner gibi isimler modernist olarak adlandırılmış, Yaşar Miraç, Adnan Özer, Ozan Telli ve Hüseyin Haydar ise halk edebiyatı kaynaklı bir şiire yönelmişlerdir. 1970'li yıllar şiiri için üzerinde durulan düşünceler, dönem şairlerinin çoklukla propagandist bir şiir kaleme aldıkları ve 1940 Kuşağı'nın toplumcu şiirini aşamadıkları yönündedir.[24]

1980 Kuşağı ise Türk şiirinde o döneme kadar gelişen süreçten farklı bir çizgi izleyecek, etkileri 2000'li yılların şiirinde de kendini gösterecektir.

[23] Ramazan Gülendam, "Siyaseti Şiirde Yaşamak: Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Sosyalist Şiir*", Turkish Studies*,Sayı: V/II, Bahar 2010, s.249.
[24] Gülendam, a.g.y., s.249-250.

1. BÖLÜM: 1980 KUŞAĞI VE ANLATIMCI (NARRATİVE) ŞİİR

1.1. Türkiye'de 1980'lerin Kültürel Ortamı

Türk toplumu, modernleşme sürecini tarihi bir seyir izleyerek yaşamamış; bir kavram olarak modernleşme, Batı'da, burjuvazinin gelişimine paralel olarak ortaya çıkmış ve çıktığı coğrafyanın normlarına göre biçimlenmiştir. Modernleşme ile tanıştığı dönemde Osmanlı İmparatorluğunun esas unsuru olan Türk milleti ise, Doğu medeniyetinin geleneksel duyuşuna bu zihniyeti eklemlemiş; dolayısıyla ortaya ikili bir bilinç yapısı çıkmıştır.[25] Bu yapı her ne kadar "sentez" olarak adlandırılmak istenmişse de sentezin gerektirdiği ortak şuur ortaya çıkarılamamıştır; zira bilinci Doğu medeniyetinin formları üzerinden şekillenmiş bir toplumun yabancı bir zihniyeti içselleştirmesi kolay olmamıştır.

Jale Parla, Türk toplumunun Batı medeniyet halkasına girdikten sonraki düşünsel yapısının Türk romanı üzerinden analizini yaptığı *Babalar ve Oğullar* isimli eserinde, Orhan Okay'ın bu ikiliği, bir ikilikten ziyade sözlük anlamı *"alaca, renk renk; dizelerinden her biri başka dille yazılmış şiir; ulaşmış, sıvanmış"* olan "mülemma" kavramı ile adlandırdığından bahseder.[26] Okay, Tanzimat devrinin özelliklerinden birinin Doğu ve Batı medeniyetleri ile onların âdet ve kültürlerinin birbirine karışması olduğunu söyledikten sonra buna bir sentezden çok "mülemma" demenin yaraşacağını ileri sürer. Kavram, bir kültür unsurunu benimsemek değil, yalnızca beğenmek, eski ile yeniyi bir bütünlüğü ulaştıramadan eklemlemek manasına gelmektedir.[27] Böylece tam bir senteze ulaşamamış Türk toplumu ne kendi geleneklerini yaşatabilmiş ne de yeni formlara tam manasıyla adapte olabilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasını önlemek ve imparatorluğu çağdaş medeniyetler seviyesine getirebilmek için başlayan Batılılaşma hareketleri, tam olarak amacına ulaşamamış, Osmanlı İmparatorluğu dönemin şartları sonucunda girdiği I. Dünya Savaşı'ndan ağır bir yenilgiyle ayrılmış; ancak Türk ulusunun direnişi sonucu başlayan Milli Mücadele sonucu Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur. Toplumun zihni yapısındaki bir diğer ve bu kez daha büyük ölçekli, kırılma ise Cumhuriyet ile birlikte

[25] Hasan Bülent Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm*, Agora Kitaplığı, 2007, Giriş.
[26] Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Kökenleri*, İletişim Yay., İstanbul, 2010, s.12.
[27] Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Dergâh Yay., İstanbul,2008, s. 358.

ortaya çıkmıştır. Başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere Cumhuriyet'i şekillendiren kadro, yüzyıllardan beri devam eden padişahî geleneğe son vermiş ve dönemin küresel konjonktürünü izleyerek demokrasinin egemen olduğu yeni bir sistem inşa etmeyi arzulamıştır. Bürokrasiden gücünü alan bu sistem toplumun o döneme kadar sürdürdüğü gelenekselliğin yerine modern bir sistemi benimsetmek için de harekete geçmiştir.[28] Bu durum kimi yazarlara göre gelenekten kopuşu ifade etse de iddia spekülatiftir. Nitekim İlber Ortaylı *"Şüphesiz yeni Türkiye, Osmanlı İmparatorluğu'nun devamıdır. Cumhuriyet'in ideolojisi ve rejimi kendine özgü bir dünyada özgün sorunlarla ortaya çıkmaktadır."*[29] sözleriyle Cumhuriyet'i epistemolojik olarak Osmanlı İmparatorluğu'ndan ayırmaz; Halil İnalcık ise toplumun ve yaşanan zamanın sürekli değişim içerisinde olduğunu ancak bir toplumun temel yapısının, inanç ve değerler sisteminin yine de devamlılık halinde olduğunu belirtir: *"Bugünün yorumunu yapmak, tarihe bakmakla mümkündür. Kökten değişmeler sonunda bile, neyin değiştiğini anlamak için geçmişe bakmak zorundayız. Aksi hâlde, atacağımız adımlarda yanılgılara düşebiliriz. Kuşkusuz, Osmanlı dönemindeki Türkiye, derin değişikliklere rağmen yaşam biçimleri, örfüâdât gibi birçok alanda kuvvetle yaşamaktadır."*[30]

Türk toplumu Cumhuriyet'in ilk yıllarında, imparatorluk geleneğinin ve Doğu toplumu olmanın getirdiği altyapıyı muhafaza etmekle birlikte, ulus-devlet sistemine geçişin paralelinde, bu sistemin gerektirdiği modernist anlayışı da bünyesine dâhil etmeye başlamıştır. Milli Mücadele'ye önderlik eden aydın kadro ise bu süreçte yeni dönemin ülkülerini benimsetme rolü üstlenmiştir. İlke ve inkılaplar vasıtasıyla benimsetilmeye başlanan yeni ideoloji ise zihni temelini modernist anlayışın getirdiği akılcı bir yapı üzerine kurmuştur. Tarihsel ve toplumsal akışın modernist anlayış yönünde olması hem dönemin bir gereği hem de gelenekteki tıkanmayı ortadan kaldırmaya yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilir. Tanzimat, Meşrutiyet, Cumhuriyet çizgisi evrimini çok partili rejime geçişle tamamlamış ve sonrasında çağdaşlık tutumu hep belirgin olmuştur. Bundan sonraki süreç aydınların yönlendirmeleri ile hareket eden bir toplumsal yapıyı ortaya çıkaracak, geleneksellik Cumhuriyet'in getirdiği modern insan tipine ulaşma ülküsünün karşısında geri planda kalacaktır.[31]

---

[28] Niyazi Berkes, "Ulusal Bağımsızlık Savaşı", *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, Yayına Hazırlayan: Ahmet Kuyaş, İstanbul, 2002, s.475-520.
[29] İlber Ortaylı, *Türkiye'nin Yakın Tarihi*, Timaş Yay., İstanbul 2013, s.8.
[30] Halil İnalcık, *Makaleler I, Doğu-Batı*, Ankara, 2005.
[31] Kahraman, a.g.e., Giriş.

Hasan Bülent Kahraman, Türkiye'nin modernleşme sürecini *"çağdaşlaşma anakronizması"* olarak değerlendirir ve bu kavramı Batı'nın ürettiği zihinsel, siyasal, toplumsal konuları gecikmeli olarak uygulamak yahut onların yerine geçirilebilecek alternatif mekanizmalar üretememek olarak açıklar. Modernitenin Türk toplumunda 1960'lı yıllarda sanayinin ve burjuvazinin dönüşümleriyle yakalanabilmesinin haricinde aslında yaşanmadığını ifade eden Kahraman, onun Türkiye'deki esas yerleşiminin 1980 sonrasında olduğunu, bu dönemde kapitalizmin etkisiyle yeni bir insan tipinin ve zihniyetin ortaya çıktığını belirtir. Yine Kahraman, *"Modernite bizde genellikle kötü ve yanlış bir kavramanın sonucu olarak sadece kurumsal bir kavram olarak kabul görmüştür. Onu meydana getiren zihinsel ögeler yeterince ele alınıp çözümlenmemiştir. Hatta moderniteyi bir felsefe olarak hiç değerlendirmemişizdir. Oysa asıl yapılması gereken budur. Ancak bu yapıldıktan sonradır ki, toplumsal ilişkiler yeterli bir berraklıkta görülebilir."*[32] sözleriyle modernitenin yalnızca toplumsal yaşam düzeyinde yanlış uygulanmadığını, aynı zamanda bir episteme olarak da yanlış değerlendirildiğini vurgular.

Akla dayalı bir tasarım ve planlama dünyasına hitap eden, daha fazla demokrasi ve eğitimi amaçlayan ve sınırlara işaret eden modernitenin[33]aksine postmodern durum, modernitenin öne sürdüğü büyük inançların ve ütopyaların geçerliliğini yitirmesini ifade eder. Büyük anlatıların peşinden koşan insanlığın dünya savaşları ile verdiği kayba gelişen kitle-iletişim cihazlarının yarattığı atmosfer eklendiğinde ortaya çıkan sonuç, tüketim kültürünün baskın olduğu ve ideallerini yitirmiş bireylerin mevcut bulunduğu bir çağın başlangıcı olacaktır.[34] Postmodern düşünce kabulleniş mefhumu ile kendini gösterir. XIX. sonlarından itibaren olağanüstü bir hızla gelişen teknolojik, bilimsel, ekonomik ve sosyal koşullar karşısında insanoğlu önemini yitirmeye başlamış, böylece modernizmin ideale ulaştırmaya çalıştığı birey-insan umarsızlaşmıştır. Değiştiremediği yaşam koşulları sebebiyle hayatı olduğu gibi kabulleniş ve onun içinde çoğullaşma düşüncesi postmodern düşüncenin getirisidir.[35]

Postmodern sürecin Türkiye'deki oluşumu 1980 yılından sonraya rastlar; toplumdaki siyasi karşıtlıkların had safhaya ulaşmasıyla ortaya çıkan gerilim 12 Eylül

[32] Hasan Bülent Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm*, Agora Kitaplığı, 2007, Giriş.
[33] "Yasin Aktay, "Kavramsal Açıdan Modernizm ve Postmodernizme Bakmak", Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Postmodernizm Özel Sayısı, Yıl: 12 sayı: 138-139-140, Haziran 2008, s.10.
[34] Aktay, a.g.e., s.14.
[35] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s.66.

1980 günü askeri kuvvetlerin yönetime el koymasıyla son bulur.[36] Sıkıyönetim ise bir apolitikleşme dönemini beraberinde getirecektir.[37] Tüm bunlara dönemin uluslararası siyasi atmosferi de eklendiğinde Türk toplumunda yeni ve çoğulcu bir insan tipinin var olmaya başladığı görülebilecektir. Toplum, bir dışa açılma sürecinden geçmiş, toplumun o güne kadar modern insana ulaşma ülküsü karşısında bastırılmış olan geleneksel yapısı su yüzüne çıkarılmaya başlanmıştır: *"Türkiye'de 1980'lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram 'sözün bastırılması'ysa, ikincisi mutlaka 'söz patlaması' olmalı. Çünkü 80'lerin ortasında Türkiye'de, neredeyse baskı döneminden çıkıldığı yanılsamasını doğuracak yaygınlıkta bir söz, imge ve görüntü patlaması yaşandı."*[38]

Bir diğer husus 1980'lerden itibaren geri dönen gelenekselliğin, esas formunu korumayacak oluşudur; çünkü zihinde bastırılmış olarak yıllarca saklanan, ortaya çıkma fırsatı bulduğunda bir daha aynı şekilde görünemeyecektir. Hatta aksine yeniden ortaya çıktığı dönemin şartlarına göre biçimlenecek ve bir daha esas özüne kavuşamayacaktır. Bu da 1980'lerdeki geleneğe eklemlenişin aslında toplumun bilinçaltında bulunan ile aynı şey olmadığını göstermektedir. Şu halde postmodernizmin yarattığı karnavalın bir unsuru olarak yerellik bu yıllardan itibaren meydana çıkmaya başlayacak ve alt kültür düzeyinde 'arabesk' ile ifadesini bulacaktır.[39]

Ahmet Oktay ise dönemin algısını "yabancılaşma" kavramı ile tanımlamıştır. Ona göre toplumsallığından sıyrılan birey hangi kültürel/toplumsal tabakanın üyesi olur ise olsun içinde bulunduğu gerçekliğe yabancılaşır; onu kendi bireyselliğinin çerçevesinden görmeye başlar, kapitalizmin yönlendiriciliğine uyum sağlar:

> "Burada yabancılaşma kavramını açımlayacak değilim. Ancak yabancılaşmanın medyalar aracılığıyla bireye içselleştirildiğini, bireyi egemenliği altına aldığını söyleyeceğim. Kültürel yaşam sadece televizyon aracılığıyla görselleşmiyor. Artık bireyin kendisi bir gösteri nesnesi durumunda. Kültürel ortam içinde var olabilmek için, dolaşımda kalabilmek için görünmek zorunda birey. Ya da şair. Şair, meta olarak paketlenmeyi, etiketlenmeyi ve pazara sürülmeyi kabul etmeye kışkırtılıyor."[40]

Dönemdeki kültürel çoğulculuğa da dikkat çeken Oktay'ın altını çizdiği diğer bir husus ise bu dönemde yaşanan çeviri patlamasıdır. Oktay bu çeviri yayınların daha

[36] Eric Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s.405.
[37] Hasan Bülent Kahraman, a.g.e., Giriş.
[38] Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, Metis Yay., İstanbul, 2011, s.21.
[39] Gürbilek, a.g.e., s.102-109.
[40] Ahmet Oktay, *İmkânsız Poetika*, Alkım Yay., İstanbul, 2004, s.97.

ziyade yazınsal ve felsefi ağırlıklı oldukları üzerinde durur ve 1960-1980 döneminin mücadeleci yapısını yansıtamadığından bahseder.[41]

1980'ler bütün bunların paralelinde Türk toplumunun "pop" kültürü ile tanıştığı dönemlerdir. Popüler kültür, evvelki yıllarda görülen "halk kültürü" ve "üst kültür" kavramlarından farklılık göstermekte; lakin aynı zamanda bunların sentezi konumunda olmaktadır. Yaygınlaşmasının önemi çoğulcu yapıların yaşamasına izin verilmesidir. 1980'li yıllardan sonra karşımıza çıkan durumlardan biri de önceki dönemlerde üst kültür tüketicileri tarafından talep edilen sanatsal unsurların, içerikleri hafifletilerek toplumun genelinin talep edebileceği şekle getirilmesi ve bunlar üzerinden yeni bir piyasa oluşturulmasıdır.[42] Günümüzde üst kültürel algıyı gerektiren ve kanon tarafından benimsenen edebiyat eserlerinin karşısına çıkan "çoksatar" kitaplar bunun en somut örneklerinden bir tanesidir. Popüler kültürün doğurduğu "çoksatar"lık edebi değil ticari bir kavram olup kolay okunup tüketilen, kalıcılığı olmayan eserler için geçerlidir. Bugün hemen her büyük yayınevinin edebi değeri düşük ama satış sayısı yüksek popüler yazarları vardır ve kitap ticareti bunlar üzerinden yürütülmektedir. Bu durum 1980 sonrası edebiyat ortamının en karakteristik özelliklerinden biridir.

Sözlü kültür dönemlerinden beri dil edebiyatın taşıyıcısı olmuştur. İletişimini dil ile kuran insanın göndergeleri de doğrudan edebiyatın malzemesi durumunda olacaktır. Rene Wellek "Edebiyat Teorisi" isimli eserinin "Edebiyat ve Toplum" isimli bölümünde bu iki kavramın ilişkisini irdelerken, edebiyatı bir 'mimesis' olarak görür: *"Edebiyat ifade vasıtası olarak toplumun yarattığı dili kullanan bir sosyal kurumdur. Sembolizm ve vezin gibi geleneksel edebi vasıtalar tabiatları bakımından sosyaldirler. Bunlar ancak bir toplum içinde doğabilecek gelenek ve normlardır. Edebiyat 'hayat'ı 'temsil eder'. Hayat ise büyük ölçüde sosyal bir gerçekliktir."*[43]

Edebiyat eseri, yalnızca estetik algı oluşturabilmek için ortaya konmaz. Yahut edebi eserin oluşturucusunun arzusu bu olsa dahi metnin çıkışı bir özne üzerinden gerçekleştirildiğinden metin yine oluşturucusuna bağlı kalacaktır. Yazar yahut şair, yaratılışı itibariyle sahip olduğu genetik algıyı ve büyüme sürecindeki toplumsal ve çevresel faktörlerin sentezini -dolaylı da olsa- hayatına ve bunun paralelinde oluşturduğu metne aktarır. Öyleyse metin ister bilinçli bir şekilde toplumsal fayda için

[41] Oktay, a.g.e., s.73.
[42] Gürbilek, a.g.e., s.23-25.
[43] René Wellek, Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Dergâh Yay., İstanbul, s.74.

ortaya konsun ister yalnızca kendini işaret etsin hazırlayıcısından bağımsız olamayacak, oluşturulduğu dönem ile etkileşim dâhilinde bulunacaktır.

Dolayısıyla bu tutumun 1980'li yıllar söz konusu olduğunda da temel alınmasının gerekliliği ortaya çıkar. 1980'li yıllar, yukarıda değinildiği üzere "pop" kültürünün ve "postmodernist" sürecin yaygınlaşmaya başladığı bir dönemdir. Bu süreçlerin getirdiği çoğulculuk, renklilik, çeşitlilik, özgünlük, ideolojinin yitimi, gerçeküstüne dönüş, gibi özellikler dönemin edebi eserlerinde de karşımıza çıkacaktır. 1980'lerde edebiyat, genel olarak böyle bir zemin üzerinde gelişmiştir. Dönemin şiiri de kimi zaman bu görünüşe paralel kimi zamansa muhalif bir çizgi izlemiştir.

1.2. 1980'lerde Türk Şiirinin Durumu

1980'ler şiiri Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni dönemlerinde olduğu gibi apolitik bir devrin ürünüdür. Bununla birlikte dönemde etkili olmaya başlayan liberalizm ile toplumu etkisi altına alan çoğulcu bakış açısı dönem şiirine de yansımıştır. Dönemde farklı poetik anlayışlarla ürün veren isimlerin varlığına rastlayabildiğimiz gibi dönem ile ilgili kritikte bulunan isimler arasında ihtilaflar görmek de mümkündür. Nitekim 1980 Kuşağı üzerine yazı kaleme alan isimler farklı pencerelerden döneme bakmışlar ve dönemdeki hareketlenmeleri bakış açılarına göre yorumlamışlardır. Bu sebeple 1980 Kuşağı şiiri aynı zamanda kalem kavgaları ile de konuşulan bir dönem olmuştur. Dönem ile ilgili değerlendirmelerde bulunanları meşgul eden meselelerden ilki de 1980'lerin 1940'lar gibi yahut 1970'ler gibi ortak bir kuşak tanımına alınıp alınamayacağıdır; zira 1980'li yıllarda şiir yazanların daha evvelki kuşaklar gibi ortak bir sanat anlayışına sahip olmadıkları tartışma konusudur. Bununla birlikte 1980 Kuşağı'nın kapsadığı dönem de net değildir. 1980 şiirinin hangi yıla kadar ileri ve geri götürülebileceğinin belirlenmesi, ayrı bir 1990'lar ve 2000'ler şiirinin olup olmayacağının saptanması ve hatta dönem şiirinin tasfiye olup olmayacağının yorumlanması pek çok polemiği de beraberinde getirmiştir.

1980 şiiri ile ilgili değerlendirmelerde bulunan Kemal Gündüzalp 1980 Kuşağına gelene kadar Türk şiirinde akımların söz konusu olduğunu ancak 1980 sonrasında ortaya çıkan çoğulculuk sebebiyle bu dönemin artık bir kırılma noktası sayılabileceğini belirtir.[44] Ayrıca 1940, 1950, 1960 ve 1970'lerdeki temsilcilerin önde gelen isimlerini ortaya koyduktan sonra, 1980 kuşağında böyle bir ismin ortaya

[44] Kemal Gündüzalp, *1980 Sonrası Şiiri ve Eleştiri*, Şiirden Yay., İstanbul, 2011, s.18.

çıkmayışını 1980'lerde iki tür yönsemenin var oluşuna bağlar. Buna göre 1980'li yıllarda söz konusu olan, toplumcu gerçekçi şiiri sürdürmek isteyen ve politik görüşleriyle birlikte şiiri de önemseyen yeni "genç" toplumcu gerçekçi ozanların yanında çeşitli yayın organlarında boy gösteren modernist ve neredeyse apolitik şairlerin de bulunmasıdır. Ona göre son dönemde ise ibre ikincilerden yanadır. 1980 Kuşağı tanımı yerine 1980 sonrası şiiri tanımını uygun bulan Gündüzalp, bu dönem şiiri söz konusu olduğunda hiç kimsenin birkaç yakın isimle bu dönemi geçiştiremeyeceğini, listelerin devreye gireceğini ifade eder. Bunun birincil nedenini çok fazla ve çok çeşitli şiir yazılması olarak görür.[45]

Gündüzalp, 1980 sonrası şiirinde iki temel yönsemenin olduğunu iddia eder. Bunlar önceki kuşakların ortaya koyduğu birikimden beslenerek yoluna devam eden "yeni genç toplumcu gerçekçi" ozanların ortaya koyduğu " yeni toplumcu şiir" ve dönemde esas olarak görülen "yenici-modernist" şiirdir.[46] Meseleye toplumcu şiir açısından bakan Gündüzalp, dönemde ortaya konan bu şiirin genç ozanlar tarafından, 1970'li yıllardan farklı olarak, geleneğe bütünsel bir yaklaşımla oluşturulduğunu belirtir. Bu gençlerin Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreya gibi isimlere artık sevgiyle ve bütüncül bir anlayışla baktıklarını kaydeder. Bunlarla birlikte dönemdeki toplumcu şiirin önceki dönemlerde olduğu gibi saltık bir söylemi içermediğini, 1980'li yılların getirisi olan bireysel düşünceden de etkilendiğini, bu yönüyle de kendi içinde bir çoğulluğu barındırdığını belirtmiş olur.[47]

Gündüzalp'in 1980 şiirinde bir eksi olarak gördüğü nokta "modernist" şiir yazanların hak etmediklerine inandığı ilgiyi görmeleridir. Atilla Birkiye'nin 1980 sonrasında "dönemin yeni bir şiir getirmediği" görüşüne katılan şair, toplumcu gerçekçilerin zorunlu ya da siyasal baskılar sebebiyle geri çekilmelerinin bu fırsattan yararlanan "modernist"lerin yaygınlaşmasına zemin hazırladığı görüşündedir.[48] Modernist şiir tabirini olumsuz bir bakış açısıyla kullanan ve bundan bireysel nitelikli imge şiirini kasteden Gündüzalp, bu şiirin gelenek ile temasını da

> "Şiir tarihi ve gelenek bir bütündür. Olumlu olan gelenek'i oluşturur. Gelenek sürdürülür, aşılır. 80'li yılların genç ozanı, yine geçmişte olduğu gibi iki kanalda aktı. Biri, toplumcu geleneği değişen dünya gerçekleri bağlamında yeniden yorumlayarak yazmayı

[45] Gündüzalp, a.g.e, s.25.
[46] Gündüzalp, a.g.e,s.116.
[47] Gündüzalp, a.g.e, s.100.
[48] Gündüzalp, a.g.e, s.45.

sürdürdü; öteki 2. Yeni'nin kötü bir kopyası olarak varlık gösterdi. Üstelik bunu da beceremediği için 'köksüz' bir şiir üretti."[49]

sözleri vasıtasıyla değerlendirir.

Mehmet Can Doğan'ın 1980'ler şiiri ile ilgili görüşleri ise yalnızca 1980'li yıllar doğrultusunda olmayıp süreci 2000'li yıllara kadar kapsar niteliktedir. Ona göre 1980'lerden itibaren geçen bu yirmi yılı farklı kuşaklar altında değerlendirmek mümkün değildir. Süreç 1980'lerden başlasa dahi geçen zamanın bütününe etki eder. 1980'ler şiiri de yalnızca 1980 döneminin şartları ile değerlendirilmemelidir; bu durumda da Mehmet Can Doğan'a göre "12 Eylül Şiiri", "1980 Kuşağı","1990 Kuşağı" gibi tanımların kendiliklerinden yetersiz kaldıkları da ortaya çıkmaktadır.[50]

Kuşak ile ilgili değerlendirmelerde, dönem şiirinin ortak anlayışının olduğu kadar, dönemde etkili isimlerin kimler olduğu da belirtilmesi gereken bir husustur; dönemde "genç" şairler olduğu kadar önceki dönemlerin "usta" isimleri de eser vermeye devam etmektedirler. Ahmet Oktay da dönemi 1980 sonrası şiiri olarak adlandırırken asıl kitaplarını 1980 yılından itibaren yayımlamaya başlamış isimleri dikkate aldığını belirtirken; bu dönem üzerinde başta Fazıl Hüsnü Dağlarca olmak üzere Melih Cevdet Anday, İlhan Berk gibi usta şairlerin de önemli etkisi olduğuna değinmiştir.[51]

1980 Kuşağı şairleri arasında önemli yerleri olan Haydar Ergülen ve Tuğrul Tanyol dönemde şiir yazanların kuşak olma iddiasıyla yola çıkmadıklarını belirtirler. Ergülen, *"80'li yıllar şiiri bir akım ve hareket olarak ortaya çıkmamıştır, böyle bir iddiası, bildirisi, manifestosu da yoktur. 'Zamanın şiiri' ya da 'zamanın ruhu'nu taşıyan şiirler yazılmıştır demek bana daha doğru geliyor. Kendini bir akım ve hareket olarak görmeyen, konumlamayan bu şiir, konjonktürün, tarihsel şartların ürünüdür."*[52] ifadesini kullanırken, Tanyol bu dönemin Türk şiirindeki en demokratik dönem olduğunu zira dönemde birbirinden çok farklı anlayışlarda şiirin yazılabildiğini dile getirir. Yine Tanyol, *"Türk şiirinde akımlar zaten hiç olmadı, yalnızca dalgalar ve arkadaş grupları vardı. Benzer kaygılara sahip şair toplulukları da diyebiliriz buna. Genellikle dergilerin çevrelerinde toplaştılar, birbirlerinin yazdıkları şiirleri sevdiler,*

[49] Gündüzalp, a.g.e, s.95.
[50] Mehmet Can Doğan, "Sular Durulmadan:1980-2000", *Hece*, Türk Şiiri Özel Sayısı, s. 111-117.
[51] Oktay, a.g.e. s. 89.
[52] Haydar Ergülen, "Soruşturma", *Varlık,* Haziran 2005, İstanbul, s.17-18.

birbirlerini eğittiler, birlikte öğrendiler."[53] sözleri ile döneme niçin kuşak tanımının dışında baktığını ortaya koymuş olur.

Bâki Asiltürk çok tartışılan bu konuya, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* isimli eserinin ilk bölümünde netlik kazandırır. Kuşak (generation) kavramının en genel tanımının Orhan Koçak'ın *"toplumun yaklaşık olarak aynı zamanlarda doğan üyelerinden oluşan yaş grupları"* ifadesiyle dile getirdiği olgunun tanımlanmasında kullanılan bir kavram olduğunu söyler ve kuşak tanımının netleştirmesinde doğum zamanlarının önemine vurgu yapıldığını belirtir. Doğum yılları yakın olan sanatçıların benzer toplumsal hadiselere tanıklık etmeleri onların kişilik algısını şekillendirecek, tamamen olmasa benzer duyarlılıklar ve tavırlar geliştirmelerini sağlayacaktır.[54] Bundan ötürü 1980 Kuşağı şairleri belirlenirken Asiltürk'ün yaklaşımı da yakın yıllarda doğanların ve yaşadıkları dönem içerisinde benzer süreçlerden geçenlerin tanımlanmasında "kuşak" kavramına başvurulması gerektiği yönündedir:

> "Ben, 1980 kuşağı derken 1950'lerin ortalarında doğanları veya doğum tarihleri sapmalar gösterse de 1970'lerin sonlarında kıpırdanmaya başlayarak esasen 1980'lerin başlarında şiirde yeni bir anlayış için mücadele edenleri, birlikte dergiler çıkarıp dönemsel tartışmalara girenleri anlıyorum. Bu nedenle, 1980'lerde yazmayı sürdürseler de 80 öncesinde şiirlerini belirginleştirenleri kuşak içerisinde görmediğim gibi, dönemin başlarında doğrudan doğruya yenilikçi şiir anlayışını savunan kuşağın içinde yer almayıp kuşak şekillenmesi gerçekleştikten sonra katılanları da kuşağa dâhil saymıyorum."[55]

1980 Kuşağı minvalinde incelenmesi gerekli bir diğer husus kuşağın oluşumunda rol oynayan faktörler ve bunları o dönemde yaşanan toplumsal ve siyasi kırılmanın ne ölçüde şekillendirdiğidir. 1980'li yıllar bir askeri yönetim ve sonrasında uygulanan liberal ekonomik politikaların topluma etki ettiği yıllar olmakla birlikte dönemin değerlendirmesini yapanlar arasında bu hususların şiire doğrudan etkisi olduğunu savunanlar olduğu gibi bu etkiyi dolaylı olarak gören yahut 1980'ler şiirinde bu faktörlerin herhangi bir poetik rol oynamadığını düşünenler de bulunmaktadır.

Şeref Bilsel ve Cenk Gündoğdu 1980 döneminde yaşanan toplumsal ve siyasi hadiselerin şiir üzerinde doğrudan etkili olduğunu düşünmektedirler. Hazırladıkları ortak metinde 12 Eylül döneminin şaire de etki ettiğini hatta bu dönemde oluşan yalıtılmış yaşam, cezaevi koşulları, kaygı vb. sosyolojik ve psikolojik unsurların şairin kendi kendiyle konuşmasına, bir monolog şiire yol açtığını iddia ederler ve *"Dönem*

[53] Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, "Soruşturma", *Varlık*, Haziran 2005, İstanbul, s.18-19.
[54] Bâki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, Yapı kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s.12.
[55] Asiltürk, a.g.e., s.19.

şairinin med cezirleri, denizin bulanıklığı, boğulmalar, 1980'leri kırmızı geceler içerisinden seyrettirdi kâğıda. Dışarıda değişen hayatı anlamaya, tanımlama çalışan şairin bocalaması; şiirde yönlerin karışmasına ve pusulanın ibreyi kırıp içine oturmasına dönüştü."[56] sözleri ile de 1980 Eylül'ünün yalnız toplum için değil aynı zamanda şiir için de bir kırılmaya işaret ettiği görüşünde birleşirler.

Dönemin özellikle "modernist" şiirinin eleştirisini yapan Kemal Gündüzalp, 1980 döneminde siyasi faktörlerin rol oynadığını, ayrıca bu ortamın sunduğu şartların bireyi öne çıkarmanın da ötesinde dini mefhumların yoğun surette kullanıldığı bir poetik anlayışa yol açtığını ifade eder.[57]

Bâki Asiltürk, 1980 döneminin toplumsal yapıda olduğu kadar şiir üzerinde de etkili olduğunu belirtir. 1970 dönemindeki çatışma ortamı 12 Eylül darbesi ile son bulmuş, ancak sağlanan sükûnet ortamının götürüsü de halkın yetkin bir düşünce taşıma alışkanlığını kırarak onları Özal döneminde uygulanmaya başlanan liberal politikalar doğrultusunda tüketim kültürünün öznesi olmaya yöneltmiştir. Bu kültürel süreçte talebe bağlı artan alışveriş merkezleri ile çevrelenen ve gün geçtikçe artan kanallardaki daha ziyade eğlence nitelikli programlara yönlendirilen bireyler buna koşut olarak bir arada var olma ve birlikte zaman geçirme isteklerini de yitirmişlerdir.[58]

Ahmet Oktay da 12 Eylül 1980 tarihinin Türk şiiri üzerindeki etkisini kabul eder; bu dönemdeki Türk şiirinin baskı düzeni olarak nitelendirdiği bu sürecin kültürel, siyasal, ruhsal dayatmalarını ve güdülendirmeleri sonucunda oluştuğunu kaydeder. Ancak yine Oktay tüm bu etkilerle beraber dönemin siyasi havasının 1980 sonrası şiirini açıklamak için birincil düzeyde bir belirleyici olmayacağı görüşündedir: *"Ama bu olgular, 1980 sonrası şiirsellerinin kazandıkları ve hayatiyet elde ettikleri somut temeli ima ederler ve şiirsel imgelemin gerçeklikle bağlantılarının saptanabileceği olgusal/ anlamsal zeminin kurgulanabilmesi olanağını verirler.*[59]

Güven Turan, 1980 Kuşağı şiirinin temelini 1970'li yıllara dayandırmaktadır. Ona göre 1970'lı yılların sonunda çatışmalar tırmanırken bir yandan da yeni bir şiir filizlenmektedir. Turan, bu noktada kuşak ya da yaş farkının değil şiir dilinin belirleyici olduğu üzerinde durur; bu şiirin ise bir sentez şiiri olduğunu belirtir. Bu şiire gönül verenler hem imgeyi kullanmakta hem de bunu yaparken şiir dilini zorlamamaktadırlar;

[56] Şeref Bilsel, Cenk Gündoğdu, *Şiir Defteri: Son Çeyrek Yüzyılda Hayat*, Toroslu Kitaplığı, İstanbul, 2005. s.18.
[57] Gündüzalp, a.g.e.
[58] Asiltürk, a.g.e.,32-33.
[59] Oktay, a.g.e.

duygusallaşmaktan çekinmezler ancak şiirlerinin içinde bir ironiyi de barındırırlar. Bu oluşum 1980'den sonra ortaya çıkan apolitik yapıda daha net bir şekilde belirir ve 1980'li yılların şiirini karşılamış olur.[60]

Hasan Bülent Kahraman, 1980 Kuşağı'nın ve kuşağın yönsemelerinin oluşumunda askeri darbenin etkisini kabul etmekle birlikte dönemde toplumu etkilemeye başlayan liberal politikaların kuşak üzerindeki etkisinin daha belirgin olduğunu düşünmektedir. Kahraman'a göre 1980'lere kadar organik bir toplum olma niteliğini koruyan Türkiye, bu dönemden itibaren liberalleşme yolunda ilerlemeye başlamış, gelişmeler üniter yapıyı özellikle ekonomik platformda dışlayan bir çizgi izlemiştir. Ayrıca dönemde teknolojik alanda yapılan atılımlar da tek merkeze bağlı zihni bütünlüğün kırılmasına yol açmıştır.[61]

1980 Kuşağı şairleri, Türk şiirinin modernist karakter kazandığı bir dönemde eserlerini vermiş, bu kuşağın şairleri 1970 Kuşağı'nın aksine homojen değil, çoğulcu bir yapı ile hareket etmişlerdir. Ortaya koydukları şiirde geçmişi silinip kaybedilmesi gereken dönemler olarak değil, adeta birikimlerinden yararlanılabilecek bir hazine olarak görmüş ve eklektik bir duyuşla eserlerini kaleme almışlardır. Bu manada dönem şiirinin gelenekçi bir yapıya sahip olduğu da söylenebilir. Nitekim bu kuşağın dâhilindeki isimlerin Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim yahut Ahmet Muhip Dıranas ve Behçet Necatigil gibi isimleri aynı derecede sevdikleri ve bu isimlerden etkilendikleri görülebilmektedir.[62]

1980 sonrası şiirinin çoğulcu bir mizaca sahip olmasında etkili olan etmenlerin başında ise dönemde sıklıkla yayımlanma imkânı bulan şiir dergileri gelir. Bu dönemde şiir dergilerinin bolluğu genç isimlere usta şairlerle aynı dergilerde yer alabilme şansı vermiş, ayrıca gençlerin kendi dergilerini çıkarabilmeleri, edebiyatın kuytularında kalan bu isimlerin de böylece kendi şiirlerinden okuru haberdar edebilmelerine fırsat vermiştir. Dönem için başat kabul edilen dergi, 1983 yılında yayın hayatına giren ve yalnızca üç sayı yayımlanabilen *Üç Çiçek* dergisi olmuştur. Bu dergi çerçevesinde yapılan atılımlar dönem şiirinin karakterinin hazırlanmasında temel niteliğindedir. *Üç Çiçek* ile başlayan açılım *Poetika*, *Fanatik*, *Şiir Atı*, *Sombahar* gibi dergilerle devam edecektir. Bu dergilerle birlikte *Milliyet Sanat* ve *Hürriyet Gösteri* dergileri de dönem şiiri açısından mühim alan teşkil edecektir.

[60] Güven Turan, "II. Yeni'den Sonra Olan Biten Ne?" *Varlık*, Haziran 2005, s.3-5.
[61] Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Büke Yay, İstanbul, 2000, s. 131.
[62] Asiltürk, a.g.e, s.8.

Şiir yazımında genç şairlerin oynadıkları rol çeşitli kıstaslarla tartışma konusu edilmiştir; lakin 1980 Kuşağı şiiri mevzubahis edildiğinde bu tartışma diğerlerinden farklı bir yön kazanır. Yukarıda zikredildiği gibi dönemde genç şairlerin ustalarla aynı ortamlarda var olabilmeleri beraberinde spekülasyonları getirmiştir. Mehmet Can Doğan bu hususta yapmış olduğu değerlendirmede gençler üzerinde söz söyleyen Melih Cevdet Anday, Attilâ İlhan, Hilmi Yavuz, Kemal Özer, Ataol Behramoğlu gibi dönemde de usta kabul edilen isimlerin görüşlerine yer verir. Dönemin genç şairlerine getirilen eleştiriler onların yeterince şiir okumamaları, yazın dergilerinin bolluğu sebebiyle şiirlerini kolayca yayımlatma fırsatı bulduklarından iyi şiirin peşinde koşmamaları şeklindedir. Bununla birlikte Melih Cevdet Anday, Kemal Özer ve Ataol Behramoğlu'nun gençleri onurlandırdıklarına değinilir.[63]Ancak Doğan, *"1980'lerin ikinci yarısına girerken şiirin gençleri yeniden tanımlanır ve onlara dergilerde söz verilir. Gerçi, ustaların yazdığı dergiler onları çağırmadan onlar kendi dergilerini çıkarmış ve aslında şiirin* ***en gençleri****nin kendileri olduğunu göstermişlerdir; ama, henüz bir şiir çıkışı veya yeniliği getirmedikleri de vurgulanmaktadır"* sözleriyle dönem gençlerinin tartışmalı konumunun sürdüğünü gösterir.[64]

Haydar Ergülen, 1980 Kuşağı'nın poetikasının hazırlayıcısı olarak *Üç Çiçek* dergisini işaret etmektedir. Metin Celal'in bu dergi ile ilgili

> "Üç Çiçek'in kimliğini de oluşturan bu amaçlar iki ayak üzerinde oturuyor. Birincisi, Türk kültür hayatını yeniden canlandırma isteği. Bu isteğin içinde bir yandan kuşaklar arası barışmayı sağlama ve yazılı edebiyatın 'başlangıcından bugüne kadar' geleneği oluşturan tüm değerleri kavrama yeniden tartışma arzusu varsa, diğer yanında yeni olanın önünü açma isteği var. […] Bir ilk hayata geçirilmektedir. "Dokuz yüzyıllık bir yazılı geçmişi bulunan ve en önemli geleneğimiz olan şiir birikimimiz' ve bu gelenekten nasıl yararlanılacağının tartışılması gerektiğine inanılmaktadır. Şimdiye dek gelmiş tüm yeni kuşaklar geçmişi toplu olarak reddetmiş ve bu rahatlıkla geçmiş hakkında herhangi bir araştırma ve tartışmaya girmemişlerdir. Üç Çiçek'i çıkaranlar toptan reddetmek yerine sahiplenmek ve sahiplendikleri geleceğin tüm kılcal damarlarına girerek sarsmak arzusundadır."

sözlerini alıntılayarak bu görüşlere katıldığını bildirir ve böylece *Üç Çiçek* dergisinin ikonaklastik bir etki yaratmış olduğuna işaret eder.[65]

İşaret edildiği gibi dergiler çevresinde kümelenen bu genç şairler şiirde gelenekselliği ve çoğulculuğu ön planda tutarak karma bir şiir anlayışının temsilcileri

[63] Mehmet Can Doğan, "Sular Durulmadan" Hece Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı, s.111-117.
[64] Doğan, a.g.y., s.114.
[65] Haydar Ergülen, "Şiirde Yeni Arayışlar ve Açılımlar", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Edebiyatçılar Derneği, Ankara, 1998, s.299.

olmuşlardır. Bu yüzden bu dönemde daha önceki kuşaklara nazaran oldukça fazla sayıda şiirsel yönelim söz konusudur. Buna istinaden kuşaktaki yönsemelerin tespitini yapmanın da güç olacağı söylenebilmektedir. Nitekim bu hususta kaynak taraması yapıldığında da araştırmacıların dönem şiirini farklı şekillerde kategorize ettikleri görülebilecektir. Bütün bunlarla birlikte bu saptamayı yapanların bir kısmının ise savundukları şiir yönsemesinin penceresinden diğer türlere baktıkları görülmektedir. Dolayısıyla yapılan değerlendirmeler de öznel bir karakter içerebilmektedirler.

Dönem şiirinde söz konusu olan unsurların başında "imge"nin kullanımı gelir. Bahsedildiği gibi apolitizasyonun ve akabininde özgürleşmenin ürünü sayılabilecek bir dönemde şairlerin kendi iç dünyalarının dehlizlerinde oluşturdukları imgeler benzer şiir dönemlerinde olduğu gibi bu dönemde yoğun bir eleştiri ile karşı karşıya gelmişlerdir. Özellikle II. Yeni döneminin etkisini bu dönemde de sürdürdüğü rahatlıkla söylenebilir. Bundan başka dönem şiirinde şiirde 1970'li yılların toplumculuğunu sürdürmeye çalışan bir anlayışın da var olduğu görülmektedir. Yine "yeraltı şiiri", "İslamcı şiir", "beatnik-gelenekselci şiir" gibi tanımlamaların da varlığına rastlanabilmekte; ortaya adeta bir şiirsel karnaval çıkmaktadır.

Hasan Bülent Kahraman, 1980'ler şiirini diğer dönemlerden ayırırken bu dönemde ortaya çıkmış iki ayrı izlekten söz eder ve bunları "İslamcı şiir" ve "yeraltı şiiri" olarak belirler. Her iki şiirin de oluşumuna yol açan etkenleri Türkiye'de 1980'li yıllardaki siyasal ve toplumsal yapıdaki değişimler olarak belirleyen Kahraman, bu yeni zihniyetin Türkiye'nin modernite ile hesaplaşması sonucu ortaya çıktığını ifade eder: *"Merkezi otoriteye ve onun ideolojisine karşı gerek İslamcı kesimde gerekse pro-anarşik ve nihilist kesimde ciddi tepkiler gösterilmiştir. Dünyayı bilme biçimleri olduğu kadar onun yeniden yapılandırılmasına dönük önerileri de birbirinden farklı olan iki kesim, eleştirellik noktasında buluşmuştur."*[66]

Kahraman, İslami ögeleri içeren şiirin bu dönemde modernist bir tavırla ortaya konulduğunu ve keskin bir dile sahip olmadığını belirtirken bu şiirin resmi ideoloji ile karşıtlığı üzerinde durur; fakat sistemin kurumlarına ve ilkelerine bir eleştiri getirmemekle birlikte kişinin varoluşunu sorguladığını ve bunu belli bir terminoloji ile ifade etmeye çalıştığını vurgular. Yine de ona göre bu şiir tam manasıyla bireysel bir şiir değildir; zira bu şiir bir dogmayı kabul ederek işe başlar ve birey oluşun sorgulayıcılığından böylece uzaklaşmış olur. Bu sebeple Kahraman bu şiirin ortaya

[66] Kahraman, a.g.e.,s.

çıkışı açısından ilginç olsa da dayandığı epistemenin gereği olarak önü tıkalı bir şiir olduğunu söyler.[67]

Kahraman, ismini zikrettiği bir diğer oluşum olan "yeraltı şiiri"ni Cumhuriyet aydınının 1980 sonrası ortaya koyduğu en ilginç şiir olarak gösterdikten sonra bu şiiri *"özellikle lumpen kesme yönelen, dili bir plastik olarak gören ve bünyesinde yer alanolanaklarla yaklaşan, dilin kendisini başlı başına bir özne/nesne olarak tanımlayan, yeni bir jargonu özenle ve dikkatle oluşturan, var olan dizgeyi eleştirmekle yetinen, fakat yerine önerilerde bulunmayan şiir"*[68] olarak tanımlar. Ayrıca bu şiirin kaynağının ideoloji değil ancak ideolojisizlik olacağını da söyleyerek bu türün niçin 1980 döneminde ortaya çıktığına işaret etmiş olur.[69]

Ahmet Oktay, siyasi ve ekonomik faktörler etkisiyle estetizm ve entelektüalizm temelinde hareket eden şairlerin ortaya koyduğu şiirin bireyin reel durumdan soyutlanma isteğinin dışavurumu olarak görülebileceğini belirttikten sonra dönemde aynı zamanda dönemin siyasi baskılarına içten içe bir cevap verme arayışında olan ve böylece siyasi bir örtük dil geliştiren bir şiirin varlığına dikkat çeker. Ayrıca dönem şiirinin yönelimlerini de belli başlı üç oluşum doğrultusu halinde sınıflandırmıştır.

Oktay'ın değerlendirmesine göre 1980 şiirindeki ilk oluşum siyasal boyutun alt katmanlara çekildiği yahut hiç ele alınmadığı modernist/entelektüalist ve ezoterik eğilimlere sahip olan "imgeci şiir"dir. Bundan sonra tepkisel bir karaktere sahip olan ve ve siyasi boyutu "militanca" vurgulayan ya da militan tavrı fazla ön plana çıkarmayarak öykülemeci olmayı tercih edip ezoterik ögelerden uzak hareket eden "toplumsalcı şiir" gelir. Oktay, son yönseme olarak da hem ezoterik hem de politik karaktere sahip olan ve dünyevi olayları eleştirip son aşamada onları ruhani bir yapı altında açımlayan ve uhrevileştiren "metafizik/İslamcı şiir"i gösterir. Bütün bunlarla birlikte Oktay, dönem şiirinin net bir kategorizasyonunu yapabilmenin mümkün olamayacağı görüşündedir.[70]

Şavkar Altınel, 1980 Kuşağı şiirinin imgeci yapılanmasına karşı tavır benimserken kendini dönem şiirinden uzakta tutar. Dönemde eser verenleri Hitler'i savunmak için yaptırdığı otoyolları bahane gösteren Almanlara benzeten şair, 1970 şiirinin propagandacı zihniyetine karşı çıkmakla iyi şiirin yazılamayacağını ifade eder.

---

[67] Kahraman, a.g.e., s.138-140.
[68] Hasan Bülent Kahraman, "Türk Şiirinde Gelenek-Güncellik eklemlenmesine ve İlişkisine "Özne" Kavramı Dolaylarında ve Modernizm-Postmodernizm Çerçevesinde Bakış Denemesi", *Varlık*, 1024, s. 20-21.
[69] Kahraman, a.g.y., s.21.
[70] Oktay, a.g.e.., 75-76.

Altınel'e göre "seksenler şairleri" şiiri estetize etmeye soyunmuş ancak bunu yaparken estetiğin ne olduğunu kavrayamamışlardır:

> "Şiirin estetiği kendi içinden kaynaklanır. Bu estetik, hayatın rastgele öğelerinin şairin bakış açısından görüldüklerinde belli bir biçim, doku, uyum ve anlama kavuşmalarından başka bir şey değildir. Şiir, hayatın bir an için böyle bir biçim ve anlam oluşturacak şekilde görülmesi ve yaşanmasıdır. Şiirin dili de bu yaşamanın ifadesidir. Ortak malımız olan dilde bize sunulan şiirin ardında şairin kişisel malı olan kendi deneyimi vardır. Sözcükleri hayatla doldurup 'kelama can veren' bu yaşama ve deneyim öğesidir. Yetmişli yıllarda bir bölüm şair tarafından yazılan şiir, ardında böyle bir yaşama olmayıp 'boş sözcükler' düzeyinde kaldığı, hayatı gerçekten 'toplumcu' bir gözle görüp yaşamak yerine yalnızca soyut toplumcu sloganlar ürettiği için ölü bir şiirdi. Ne var ki, bu şiire karşı olduklarını söyleyen seksenler şairleri de şiiri deneyim temeline oturtarak gerçek bir estetiğe yönelemediler. Bunun yerine, imgelerle, söz ve ses oyunlarıyla 'güzellikler' yaratmaya çalıştılar. Başka bir deyişle, şiiri sandıkları gibi 'estetize etmek' yerine yalnızca süslediler."[71]

Altınel, bunlarla birlikte 1980'lerin şairlerinin bu süslemeyi dahi başarılı olarak yapamadıklarını kaydeder. Ona göre kuşaktakilerin örnek aldıkları şairler "ölü doğmuş" bir şiir yazsalar dahi bunu biçimsel düzeyde bir uyumla örtbas edebilmiş; ancak bu basit hüneri 1980 kuşağı şairleri gösterememiştir. Şiirin her şeyden evvel bir deneyim işi olduğunu savunan şair, 1980 Kuşağı'ndaki isimlerin bu deneyimden yoksun olduğunu, dolayısıyla geleneksellik adı altında başka şairlerin deneyimlerini kopyaladıklarını ifade ederek bu şiirde eksik olanın yaşayan bir özne olduğunu vurgular.[72]

Metin Celâl, 1970'li yılların slogancı ve klişe olarak tanımladığı şiirinin ilk gerçek tepkiyi 1980'li yıllarla beraber aldığını söyleyerek dönemde Enis Batur, Lale Müldür, İzzet Yaşar, Mehmet Taner gibi yüzü Batı'ya dönük ve bazı kesimlerce "modernist" olarak adlandırılan şairlerin yanı sıra Arif Ay, Ebubekir Eroğlu, Turan Koç gibi mistik, İslami değerlere önem veren ve Necip Fazıl ile Sezai Karakoç çizgisini sürdüren isimlerin de çıkış yapma fırsatı bulduklarını belirtir. Dönemin bu yapısını "demokratikleşme" ve "renklilik" kavramlarıyla ifade eden şair, dönem şairlerinin *"şiir her şeyden önce şiir olmalıdır"* şeklinde özetlenebilecek bir sloganla şiir ortamını sorguladıklarını kaydeder ve 1980'li yılların şiirin şiire döndüğü, toplumu da şiire çağırdığı bir hesaplaşma dönemi olarak da algılanabileceğinin altını çizer.[73]

---

[71] Altınel, Soğuğa Açılan Kapı, s.76-77.
[72] Altınel, *Soğuğa Açılan Kapı: Şiir Üstüne Yazılar*, YKY, İstanbul,2013, s.78-79.
[73] Metin Celal, *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1998, s.16-17.

Dönem ile ilgili en kapsamlı çalışmayı yapan Bâki Asiltürk dönem şiirinde pek çok poetik yönelim olduğunu saptamış ve bunun tek tip bir şiir olmadığını üstelik de kendinden önceki kuşaklardan bağımsız değerlendirilemeyeceğini ifade etmiştir.[74] 1980 Kuşağını bir araya getiren ortak noktaları, politikleşen ve böylece sloganlaşıp gündem dışı kalan şiiri ön plana çıkarma, şiirin kuramsal ve güncel sorunlarını tartışma ve genç kuşağın özgün ürünlerine yer verme, şiirin amacını belirlerken sınıflandırmalardan kaçınma, şiiri değişik okumalara açma, şiiri araç olarak değil amaç olarak görme ve şiir geçmişine sahip çıkma şeklinde belirleyen Asiltürk,[75] dönem şiirinin eğilimlerini ve bunların dâhilindeki isimleri de sınıflandırır. Buna göre dönemin belli başlı eğilimleri; temsilciliğini Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, Metin Celâl, Mehmet Müfit, Enver Ercan, Oktay Taftalı, Seyhan Erözçelik, Ahmet Güntan, Sami Baydar ve Nilgün Marmara'nın temsilcileri oldukları, belli bir olayın ve durumun anlatılmasından ziyade dünya ve doğa karşısında şairin hissettiklerini yansıtan "imge şiiri"; Şavkar Altınel ve Roni Margulies tarafından benimsenen, başı sonu belli bir hikâyesi olan, neden-sonuç çerçevesinde ele alınan ve tasvire yer veren "anlatımcı (narrative) şiir"; halk şiiri ve kültürü ile yerel değerlerden beslenen ve Yaşar Miraç, Adnan Özer, Hüseyin Ferhad, Murathan Mungan ile Müslim Çelik'in temsil ettiği "folklorik/ mitolojik şiir"; kimi şairlerce "İslamcı şiir" olarak adlandırılsa da esasında mistik ögelere yaslanan ve İhsan Deniz, Lâle Müldür, Hüseyin Atlansoy, Ali Günvar, Mehmet Ocaktan, Osman Konuk, Gülseli İnal, Necat Çavuş ve Arif Dülger tarafından ürünleri verilen "metafizik şiir"; Osman Hakan A, Vural Bahadır Bayrıl ve Sefa Kaplan'ın temsilcisi oldukları "gelenekselci şiir"; Ahmet Erhan, Salih Bolat, Şükrü Erbaş, Akif Kurtuluş, Orhan Alkaya, Emirhan Oğuz, Nevzat Çelik, Hüseyin Haydar, Tuğrul Keskin ve Ali Asker Barut gibi isimlerce ortaya konan ve Türk şiirinin toplumcu kanadının devamı niteliğindeki "toplumcu şiir", yegâne temsilcisinin küçük İskender sayıldığı, uçlarda yaşayanların dünyaya bakışını veren ve yeraltı, isyankârlık gibi kavramlarla özdeşleştirilen "beatnik-marjinalci şiir" ve Sunay Akın, Oğuzhan Akay, Akgün Akova ile Metin Üstündağ'ın benimsedikleri, Garip şiirinin günlük konuşma dilini ve esprili tutumunu sürdüren "yeni Garipçi şiir" olarak belirlenmektedir.[76]

[74] Asiltürk, a.g.e. ,s.99.
[75] Asiltürk, a.g.e, s.24-25.
[76] Asiltürk, a.g.e, s.24-25.

1.3. Anlatımcı Şiir ve 1980 Kuşağı İçerisindeki Yeri

İnsanların yaşamlarını sürdürürken içlerinde bulundukları dünyevi şartlardan bağımsız hareket edebilmeleri mümkün olmadığı, her bir öznenin diğer özneler ve nosyonlarla ilişki içerisinde bulunduğu, hayatını doğrudan ya da dolaylı, farkında olarak yahut olmayarak bunların etkisi altında sürdürdüğü düşüncesi genel kabul gören bir fikirdir. Bu düşünce tarzına ilk temelli itiraz ise Ferdinand de Saussure (1857-1913)'dan gelmiştir; o, ölümünden sonra, 1916 yılında, öğrencileri tarafından bir araya getirilerek yayımlanan ders notlarından oluşan *Dilbilim Dersleri* isimli eserinde dilin zaten mevcut nesneleri ve kavramları sonradan etiketleyerek ayrı bir kategori oluşturmadıklarını zira dilin kavramlardan önce var olduğunu iddia eder, böylece insanoğlunun dış dünyayı bölünmemiş bir yığın olarak algılayıp bu yığını anlaşılır kılmak için böldüğünü öne sürmüş olur.[77] Yani ona göre esasında kavramlar yoktur; var olanlar bizim algılarımız dâhilinde şekillenirler. Bu fikir, edebiyata uygulandığında şöyle bir soruyla karşı karşıya kalınacaktır: Eski dönemlerden beri "şiir", "anlatı" ve "tiyatro" olarak ana başlıklar etrafında sınıflanan edebi metinlerin kesin tanımları yapılabilir mi? Edebiyat kendi içinde süregelen bir bütün müdür yoksa bu sanat dalında da bir kavram ayrıştırmasına gidilmeli midir? Nitekim edebi türlerin sınıflandırılmasının yapılıp yapılamayacağı yahut bunlar sınıflandırılsa dahi o ölçütlerin ne olduğu, edebi türlerin devamlılık arz edip etmediği üzerindeki tartışmalar cevaplandırılması gereken sorular olarak varlıklarını sürdürmektedir.

Antikçağ felsefesinin en önemli filozofu olarak kabul gören Aristoteles, edebiyat sanatı üzerine kaleme aldığı *Poetika* isimli eserinde "sanatın ne olduğu" sorusuna sanat dalları ve eserleri bağlamında cevap arar. Bu noktada Aristoteles'in yöntemi tek tek sanat dallarını tanıtıp bunların ayrılıklarını ve benzerliklerini belirlemek ve neyi nasıl taklit ettiklerini saptamaktır.[78]

Aristoteles, Platon'un sanata düşman tavrının aksine sanatın faydalı olduğunu ileri sürer ve bu faydayı sağlamanın yolu olarak da "taklit"i görür. Manzum şekilde yazılabilir olmaları bakımından öncelikle şiir ile tarih arasındaki farkı belirlemeye koyulur. Buna göre tarihçi var olanı yazan kişidir ve insanlar tarihteki hadiselerin niçin var olduğunu tam manasıyla bilemez. Oysa şairin bu hususta avantajı onun olması gerekeni yazabilecek olmasıdır. Filozof bundan sonra şiiri tür içinde incelemeye alır;

[77] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay, İstanbul, 2012, s.189.
[78] Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*, Say Yayınları, İstanbul, 2013, s.21.

öncelikle tragedya ve komedyayı karakterlerinin iyilik ve kötülüklerine göre birbirinden ayırır.[79] Komedyada ortaya konan karakterler, insanların kötü özelliklerini yansıttıklarından bu türü tragedyadan aşağı bir tür olarak görüp incelemesini daha sonraya bırakır ve ikisi de soylu anlatıları temel alan tragedya ve destan ayrımı üzerinde durur. Aristoteles'e göre tragedyada epik şiirde olan her şey bulunmakta, epik şiir gibi tragedya da ölçü kullanmaktadır. Tragedya ayrıca müzik ve dekordan da yararlanarak seyircide bir hoşlanma duygusunun oluşmasına da sebep olur; o hem metinle hem sahne ile var olabilen türdür. Ayrıca istenirse epik metinler gibi okunabilir. Bütün bunlardan dolayı Aristoteles tragedyayı eposa göre üstün bulur.[80]

Tzvetan Todorov, *Fantastik* isimli eserinin "Edebi Türler" bölümünde edebiyat yapıtlarını türler açısından incelemenin kuralının yapıtların her birinin özgül niteliklerini ortaya koymak yerine birçok metinde geçerli bir kuralı ortaya çıkarmak olduğu düşüncesinden hareketle bu belirsizliğe açıklık getirmeye çalışır.[81]

Todorov, tür kavramının doğa bilimlerinden alındığını ve bunu anlatıların yapısal çözümlemelerine uygulayan Vladimir Propp'un bitkibilim ya da hayvanbilimden esinlenen benzetmelere başvurmasının tesadüf olmadığını ifade etse de sanat yahut bilim alanlarında geçerli olan evrimin bilinen kuramdan farklı hareket ettiğini, her yeni yapıtın türe katılım sağlamanın da yanında türün kendisini dönüşüme uğrattığını ifade eder. Bu fikre göre daha evvelki metinlerden bir farklılık arz etmeyen yapıt popüler edebiyat/kitle edebiyatı sınırları çerçevesinden çıkamaz ve orijinal bir edebi yapıt olarak karşımıza gelemez:

> " 'Edebiyat' alanına giren her metin için iki yönlü bir gerekliliği göz önünde bulundurmak gerekir. Öncelikle o metnin tüm edebi metinlerle ya da edebiyatın alt sınıflarından biriyle (tam da 'tür' diye adlandırılan şey) ortak özellikler taşıdığı gözden kaçırılmamalıdır. Bir edebiyat yapıtındaki her şeyin bireyselliğe bağlanması, kişisel bir esintinin yepyeni ürünü olması, geçmişteki yapıtlarla hiçbir ilişkisi olmaması tezini savunmak artık imkânsızdır. İkinci noktaysa, bir metin daha önceden varolan bir dizgenin (gücül edebiyat özelliklerinden kurulu bir düzen) ürünü değildir yalnızca, bir dizgenin dönüşümüdür aynı zamanda."[82]

René Wellek ve Austin Warren da bu sorulara *Edebiyat Teorisi* isimli yapıtlarının "Edebi Türler" bölümünde yanıt ararlar. Wellek-Warren, türlerin sınıflandırılmasında Klasik dönemde kesin kurallar bulunmasına rağmen modern

[79] Aristoteles, a.g.e, s.25-26.
[80] Aristoteles, a.g.e, s.90-91.
[81] Tzvetan Todorov, *Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yay., İstanbul, 2004, s.11.
[82] Tzvetan Todorov, s.14.

dönemin bu tarz ayrımlar üzerinde durmadığı bilgisini verir. Buna göre, XVII. ve XVIII. yüzyıllar türlerin ciddiye alındığı yüzyıllardır; ayrıca türlerin ayrı tutulmasının gerekli olduğu düşüncesi neo-klasik inancın genel bir ilkesidir. Lakin Wellek-Warren neo-klasik eleştirinin tüm tanımına ve türleri ayırma yöntemlerine bakıldığında bunlarda bir tutarlılık bulunamayacağını, hatta eleştirinin türlerini mantıkî bir temele oturtma gereği dahi bulmadıklarını belirtirler: *"Neo-klasik teori, türler öğretisini veya bunları ayırmak için dayandığı temeli açıklığa kavuşturmaz, yorumlamaz veya savunmaz. Bir dereceye kadar türün saflığı, türlerin hiyerarşisi, devamlılığı ve yeni türlerin eklenmesi gibi konularla meşgul olur."*[83]

XVII. yüzyıldan sonra ise şekil bakımından sık gördüğümüz kalıpların yıkılmaya başladığı gözlemlenmiştir. Wellek-Warren, özellikle XIX. yüzyılda türe dayalı anlayışın yok olmasa dahi bu anlayışta bir değişme olduğunu söylemenin doğru olacağını belirtirler. Zira XIX. yüzyılda ucuz baskı yöntemlerinin çoğalmasıyla okur kitlesinin çoğalıp genişlemesi söz konusudur ve bu da türlerin ömrünün kısalması sonucunu doğurur.[84]

Franco Moretti ise *Modern Epik* isimli eserinde bu hususa roman bağlamında değinir ve destan geleneğinden romana dönüşen anlatı yapılarının modern dönemde değiştirdiği biçim özelliklerinin yarattığı şaşkınlığın izahını yapmaya çalışır: *"Ezra Pound, 1922'de Bouvard ile Pécuchet'i 'artık roman değil' diyerek tanımlar. Birkaç ay sonra T.S. Eliot, Ulysses için aynısını tekrar eder: 'Artık roman değil' Roman değilse nedir bunlar?"*[85]

Moretti; *Faust, Moby Dick, Ulysses*… gibi metinlerin edebiyat tarihçilerini şaşkına çevirdiğini ve nasıl bir sınıflandırma yapacaklarını bilemez hale getirdiğini kaydederken bu isimlerin hepsini 'modern epik' başlığı altında toplamayı teklif eder ve modernizmle beraber anlatı türlerini sınıflandırmanın zorunlu hale geldiğini zira daha evvelki metinlerin ortak kültürdeki bir Batı'nın bilinciyle *Kutsal Kitap*'ın yeniden yazımı oldukları halde ulusallaşma süreciyle birlikte millletlerin kendi karakteristik metinlerini üretme maksadıyla hareket ettiklerini belirtir. Bu bağlamda da E. Mendelson'ın *"Batıdaki her ulusal kültür, kendisinin ayrı bir varlık oluşunun farkına vardıkça, üzerinde ulusun tüm toplumsal ve dinsel birikimine kulak verecek, ülkesinin*

[83] René Wellek, Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s.270.
[84] René Wellek, Austin Warren, a.g.e., s.273.
[85] Franco Moretti, *Modern Epik: Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi*, ev. Nurçin İleri, Mehmet Murat Şahin, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s.1

bütün edebi üsluplarını ve uzlaşımlarını kullanacak (…) ve genişlikte ve süreklilikte… Kitabı Mukaddes üzerine kurulu yorum ve metin endüstrisine karşılık gelebilecek, ansiklopedik bir yazar üretmiştir."[86] sözlerini alıntılar ancak onun 'ansiklopediler' sözüne katılmadığını belirtir ve bu bağlamda bir coğrafi tür dağılımını önerir. Böylece Moretti bize metinlerin sabit kalmadıklarını başta ortak kültüre sahip uluslarca benimsenen ve kaynak alınarak yeni anlatılara ulaşılan büyük anlatıların yerini dönemin dünya konjonktürü gereği milli benliğin ortaya koyduğu epik anlatılara bıraktığını ifade ederek türlerin gelişebilirliği konusunda olumlu görüş beyan etmiş olur.

Şiir, edebi türler arasında varlığı ilk bilineni olarak karşımıza çıkar ve bu tür günümüzde dahi edebiyatın başat unsuru olma özelliğini sürdürür. Dolayısıyla şiir dendiğinde akla çağlar boyu ortaya konmuş düşüncelerin ve hislerin bir bileşimi ve bu karmaşık yapının aktarımı gelecektir; bundan mütevellit karşımıza çıkacak sonucu ise "tanımlanamazlık" olarak ifade etmek mümkün olabilmektedir. Şiir olayların aktarımı yahut fikirlerin anlatı biçiminde belli bir dizgeye yerleştirilebilmesine olanak verecek şekilde düzenlenemez. Hissin ve zihnin doğrudan ürünü olduğu için tabiatı gereği çözümlenemezliği ve kuralsızlığı da içinde taşır.

Şiirin tanımlanabilirliğini sorgulayan Yaşar Nabi Nayır, bu hususta net bir kuralın/kuralların konulamayacağı görüşündedir. Nayır, şiir kadar anlaşılması güç bir şey düşünülemeyeceğini ifade ederken şimdiye kadar bu hususla ilgili pek çok tartışma yapıldığını ancak bunların hâlâ bir neticeye varmadığını dile getirir ve bunların *"şiirin ruh ve mahiyetine"* yaklaşabildiklerini ancak hiçbirinin şiiri tam manasıyla anlatamayacaklarını vurgular. Şiiri tanımlamanın imkânsızlığını *"Şiiri ancak severiz ve karşılaştığımız zaman, açıklamak gereğini duymadan 'işte şiir' deriz." sözleriyle ifade etmiş olur.* [87]

Mehmet Yalçın, şiirin biçimi üzerine değerlendirmeler sunarken şiir dilinin gündelik bir dil olmadığını çoğu kez dil şiir diline dönüşürken temel kuralların çarpıtıldığını ve yeni anlatım biçimleri üretildiğini kaydeder. Yalçın'a göre şiirin belli biçimlere bağlı yazılması gerektiğinde ısrar eden şair yaratıcılığını kendi eliyle sınırlamıştır. Bu fikri açımlamak maksadıyla Melih Cevdet Anday'ın "Orta Yaşlı Kadın" şiiri ve "Ece Ayhan'ın Bakışsız Bir Kedi Kara" şiirini kıyaslar; Anday'ın şiiri biçim yönünden "masum", Ayhan'ın şiiri bir düzanlatım şiiri olmasına karşın "asi" olsa

[86] E.Mendelson, "Encyclopedic Normatives: From Dante to Pynchon", *Modern Language Notes 91*, 1976, içinde s.1268.
[87] Yaşar Nabi Nayır, Salih Bolat, *Şiir Sanatı*, Varlık Yay., İstanbul:2003,s.149.

dahi ikisinin de birbirine yakın değerde şiirsel yapı sunduğuna değinir.[88] Böylece şiir söz konusu olduğunda biçimsel sınırlamaların varlığını reddeder.

Şiirin net biçimlerle kaleme alınamayacağının bilgisi onun diğer türlerle olan ilişkisinin sorgulanmasını da beraberinde getirir. Bu bağlamda şiir ile nesrin ne surette birbirleriyle ilişki içerisinde oldukları sorusuna cevap arayan Tanpınar, şiirin nesir ile aralarında her şeyden evvel bir dil farkı olduğunu ifade etmekte, iki türün de birbirinin amacı dışında işlevler yüklendiğine işaret etmektedir:

> "Lisanın tabiî mantığından başka "hiçbir kayıt tanımayan serbestîsiyle, hudutsuz genişliğiyle nesrin, bütün bunların en tabiî tercümanı, fikrin her çeşidini istiaba müsait olduğunu kim inkâr edebilir? Birbirini kovalayan sayfalar, vuzuhtan bir an ayrılmayan düzgün ve mantıkî cümleler, bütün arzularımızı tatmine, her türlü temiz niyetimizi açıklamaya muktedirdir. (…) Buna mukabil tabiatı itibariyle toplu olan şiir, fikir için her şeyden evvel dar bir çerçevedir. (…) Halbuki hakiki şiirin, asıl sanat eserinin kendi varlığından başka hedefi yoktur. Kendisinde başlar, kendisinde biter."[89]

Şiirin tiyatro ile olan ilişkisi de tartışma konusu olmuştur. Bu hususa değinen Enver Töre, tiyatronun şiir, resim, dans vb. türleri de ihtiva eden komplike bir tür olduğunu söylerken bu türler içinde şiirin ayrı bir yeri olduğunu dile getirir. Şiirin ana malzemesi de tiyatroda olduğu gibi iletişimin esası olan dildir. Töre, iki türü birbirinden ayrı düşünmemek gerektiğinin altını çizer; şiirin yolu tiyatro için mühim olan diksiyondan geçer ve bu sebeple tiyatronun etki alanını genişleten şiirin kendisidir.[90]

Yukarıdaki çıkarımlar doğrultusunda ulaşabileceğimiz sonuç bu noktada türlerin baştan sona sabit bir yapıya sahip olmadıkları; değişebilir olduklarıdır. İlkel kavimlerden itibaren ortaya konan ürünler gerek sözlü kültür döneminde gerek yazılı dönemlerde sabit bir seyir halinde ilerlememiş, türlerin varlığı ve hiyerarşik sınırlaması Aristo'dan itibaren uğraşı konusu olmuştur. Türler sabit kalmadıkları gibi birbirlerinin içine de geçerler, manzum hikâye, küçürek öykü, mensur şiir vb. ara formlar bu durumun bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla esas olan anlatma ihtiyacıdır. İlkel zamanlarda birbirinin içine geçmiş halde ve büyük başlıklar altında incelenebilecek türler artık karşımıza formlarla, ötesinde ara formlarla, çıkarlar. Tüm bu değişimler hangi noktaya ulaşacak olursa olsun hepsi insanın kendini anlatma ihtiyacından doğar. Her edebi metin kendinden önceki metinlerin devamı niteliğindedir. T.S. Eliot, bu durumu ele alırken eski eserleri bir organik bütün olarak değerlendirir ve

[88] Mehmet Yalçın, *Şiirin Ortak Paydası I: Şiirbilime Giriş*, İkaros Yayınları, İstanbul, 2010, s.71.
[89] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, Haziran 2007, s.13-14.
[90] Enver Töre, *Dramatik Edebiyat üzerine Araştırmalar I*, Dijital Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.378-379.

yeni oluşturulan eserin bu düzenlemeye oluşturulduğu anda tabi olduğunu söyler. Eliot'a göre, o zamana kadar yazılmış tüm eserler bir "ideal" bütün oluşturmuşlarken yeni eser bu ideali değiştirir.[91]

İnsan, sosyal çevrenin şekillendirdiği bir yapıya sahiptir ancak onun varlığı yalnızca çevreden etkilenme suretinde gelişme göstermez; çevreyle biçimlenirken onu da etkiler ve dönüştürür. Belki de bu sebeple insanın varlığının bilincine varır varmaz ilk gerçekleştirdiği eylem, bu bilinci diğerlerine aktarma ihtiyacı dolayısıyla anlatma eylemidir. Öyle ki ilk çağlardan itibaren insanların iletişim yöntemleri geliştirdikleri bilinmektedir. Dil ile iletişim kurmazdan evvel insanlar mağara duvarlarına şekiller çizmek gibi basit eylemlerle de olsa bu güdüyü yerine getirmeye gayret etmiştir. Ayrıca sanatın da ilk kez bu dönem ürünlerinden hareketle ortaya çıktığı fikri de yaygındır.[92] Onun, bildiklerini anlatma konusundaki ısrarı hayatta kalma olasılığını yükseltme amacının ötesinde içinde yaşadığı ve hakkında pek az şey bildiği bu dünyayı anlamlandırma isteğinden kaynaklanır.

Tarih öncesi çağlarda yaşamış uygarlıklar artlarında kalıcı eserlerden ziyade sözlü kültür ürünleri bırakmışlardır. Ancak bu ürünler elimize geçtiği surette ilk oluşturuldukları dönemdeki şekillerini koruyamamış olabilirler; örneğin İnanna'nın *Ölüler Diyarına* İnişi adlı Sümer metninin ortaya çıkarıldığı ilk dönemlerde yazılı metnin Akatça olması sebebiyle Sami metni sayılmış ve İştar'ın Ölüler Diyarına İnişi olarak adlandırılmış olması bunun delili olarak kabul edilebilir.[93] Dolayısıyla bu da bizi anlatı geleneğinin devamlılığı sonucuna götürecektir. İnsanoğlu yaşadıklarını, duyumsadıklarını ve düşüncelerini süregelen bir çizgide aktarma yoluna gitmiştir.

Anlamlandırmayı herhangi bir bilimsel veri eşliğinde yapamayan İlkçağ toplulukları bu içgüdünün gereğini kendi zihni tasavvurları üzerinden yerine getirmeye çalışır. İlkel insan, çevresine bakar ve gördüklerini anlamlandırır; yalnız hemen sonrasında yeni bir itkinin biçimlendiriciliğine sığınır. Gördüğü varlıklar gerçek suretleriyle mi karşısındadır yoksa bunun ötesindeki güçler tarafından mı kontrol edilmektedir? Bu itkinin ortaya koyduğu gerçeklik ise bizi mitlere götürür; mitlerde

[91] T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.3-4.
[92] Muharrem Kaya, *Türk Romanında Destan Etkisi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2002, s.18.
[93] Mustafa Yiğitoğlu, "Antik Yakın Doğu Milletlerinde Tanrı" , *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, Karabük Üniversitesi, Vol. 1, No. 1, March, 2012.

amaç, evrenin doğasını açıklamak yahut toplum üyelerine bağlı bulundukları kültüre göre başarılı olabilmeleri için gerekli davranış kalıplarını öğretebilmektir.[94]

Yaşar Çoruhlu *"Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi, mitos"*[95]anlamına gelen mitlerin oluşumunda dini törenler ile büyü uygulamalarının etkisini vurgular ve Mircea Eliade'nin *"Mit, kutsal bir öyküyü anlatır: en eski zamanda, 'başlangıçtaki' masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, doğaüstü varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası olsun bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini anlatır."*[96] tanımından hareketle destan ve mit arasındaki farka değinir. Buna göre mitler doğaüstü varlıklara ilişkin konuları ele alırken destanlar insanların yarattığı olaylardır.[97] İnsanoğlunun sorgulamaya kendi dışındaki varlıklardan başladığını düşünecek olduğumuzda anlatıların ilk biçiminin mitler olduğu görülebilmektedir; yazılı dönmelerin çok öncesinde oluşturulan ve kuşaktan kuşağa aktarılan bu mitler daha sonra destan, masal, hikâye ve roman gibi anlatı türlerinin bünyesinde tekrar tekrar kendini gösterecektir.[98]

İnsanoğlu, dünyayı anlamlandırma çabasının itkisiyle oluşturduğu mitlerden sonra bir "kahraman" olarak kendine döner ve bu doğrultuda ana davranış kalıpları çerçevesinde hareket eden ve hatta ideal olanın özelliklerini içinde taşıyan insan tiplerinin hikâyelerini içeren destanları oluşturur. Destanlar mitlerin aksine evrensel bir tezahür ile değil milli motiflerle düzenlenmek suretiyle karşımıza çıkar. İnsanlığın ilk destanı olarak kabul edilen Gılgamış Destanı, her ne kadar özünde insanoğlunun ölümsüzlüğü araması gibi evrensel bir temi barındırsa da gerek Sümer tanrı panteonundaki isimlerin iktidar mücadelelerini aktarması gerekse Uruk halkının yaşayış ve kâinatı anlamlandırış tarzının üzerinde hareketle oluşturulması sebebiyle millidir.

Suat Batur, *Türk Halk Edebiyatı* isimli eserinde destan türünün tanımını *"Destanlar, bir ulusun yaşamını yakından ilgilendiren savaş, göç gibi tarih ve toplum olaylarını anlatan uzun manzumelerdir."*[99] biçiminde yapar. Sonrasında ise ulusların duyuş, düşünüş, görüş ve inanışlarını tarihin çok eski çağlarından günümüze ulaştıran

[94] Donna Rosenberg, *Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*, İmge Kitabevi, İstanbul, 2003, s.19.
[95] www.tdk.gov.tr.
[96] M. Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rifat, İstanbul, 1993, s.15.
[97] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yay. Temmuz 2010, İstanbul.
[98] Kaya, a.g.e., s.18
[99] Suat Batur, *Türk Halk Edebiyatı*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1998, s.309.

en önemli ürünlerin destanlar olduğunu söyleyerek içlerinde zengin mitik ögelerin de bulunduğunu ve destanların tarih, düşünce ve sanat bakımından büyük değer taşıdığını ifade eder.[100] Bundan sonra Batur, destanları doğal ve yapay olmak üzere ikiye ayırır. Doğal destanların ulusun yaşamını derinden etkileyen olayların kuşaktan kuşağa aktarılarak ulusun "ortak yaratısı" durumuna geldiklerini söyler; bunların ya Lönnrot (1802-1884) tarafından Runo denilen türkülerin bir araya getirilmesi sonucu oluşan *Kalevala* destanı gibi derleyicisinin bir müdahalesi olmaksızın yazıya geçirildiklerini yahut Homeros (M.Ö. IX. yüzyıl) örneğinde olduğu gibi halkın belleğinde yaşayan hadiselerin şairin bireysel yaratısıyla destanlaştırılması sonucu ortaya çıkarıldıklarını kaydeder. Yapma destanları ise, bir tarihsel olayın bir şair tarafından destan kurallarına uygun bir biçimde yazılması sonucu oluşan ürünler olarak tanımlar.[101]

Nihat Sami Banarlı destanların doğuşunu değerlendirirken bunların tarih boyunca halk şairleri tarafından gerek dil gerekse nazım yapısı bakımından ilkel bir tarzda ortaya konduğundan ve devrin diğer şiirleriyle birlikte sözlü anlatı geleneğini oluşturduğundan bahseder. İlaveten, destanların halk arasında yayılıp söylenirken eklemelerle zenginleşip büyüyerek bir tek şairin değil bütün bir milletin ortak malı haline geldiğini kaydeder.[102] Bu noktada dikkat edilmesi gereken husus Banarlı'nın eserinde destan dönemi eserlerini "şiir", bunları söyleyen Homeros ve Firdevsî gibi isimleri ise "şâir" olarak tanımlamasıdır. Söz konusu olan duygu yahut düşüncelerin ahenkli ve sanatsal bir üslupla aktarımı olmadığı, bir olayın ifade edilmesi olduğu halde dile getirilen kavram yine şiirdir. Bu da okuru dünya edebiyatında şiir dendiğinde ilk devirlerde neyin kastedildiği sonucuna götürebilecektir.

Türk edebiyatından destan dönemi sona erdikten sonra karşımıza çıkan halk menşeili anlatı türü halk hikâyesidir; lakin bu türe geçmeden evvel geçiş dönemi eseri olabilecek bir silsilenin üzerinde durulmalıdır ki bu da *Dede Korkut Oğuznameleri*'dir. Suat Batur, bu türü- "destanî kahramanlık hikâyeleri" olarak adlandırdıktan sonra *"Dede Korkut Hikâyeleri, konularını, halkın günlük yaşamından, inançlarından, gelenek ve göreneklerinden almıştır. Eserde adı geçen Oğuz Hükümdarının Bayındır Han; Kazan Bey'in ise tüm Oğuz Beyleri olduğu sanılmaktadır. Dede Korkut ise Korkut Ata'dır ve ulu, bilge, bilgisi ve görgüsüyle örnek bir kişidir."*[103] sözleriyle kitabın

[100] Batur, a.g.e.,s.309-310.
[101] Batur, a.g.e., s.309-310.
[102] Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt 1, s.7.
[103] Batur, a.g.e., .419.

içeriğini özetler. Metinlerin şekil özelliklerine de değinen Batur, metinlerde düz yazı ve nazmın karışık olarak kullanıldığının altını çizer, hikâyenin süregeldiği kısım düz yazı ile aktarılmış olsa da heyecanlı olaylar sırasında kişilerin ağzından söylenen ve kişilerin duygularını bildiren yerlerin nazımla aktarıldığını kaydeder.[104] Dolayısıyla biz bu hikâyelere baktığımızda da anlatı geleneğinin içerisinde manzum ifade tarzının önemini korumaya devam ettiğini görürüz. Dikkat çeken nokta ise metinde asıl ortaya konmak istenen sözlerin ve duygulanmaların yine coşkuyu ifade etmek amacıyla nazımla verilmesidir.

Edebiyatımızda bir sonraki dönemde karşımıza halk hikâyeleri çıkmaktadır. Tahkiye geleneğimizin destandan sonraki modeli sayılabilecek bu hikâyelerin temelinde halkın değerleriyle biçimlenmiş hadiselerin ve davranış kalıplarının sonraki kuşaklara iletilmesi ve bunlardan ders çıkarılması mantığı bulunmaktadır. Halk hikâyeleri bir anlatıcının topluluğa hitap etmesi yöntemiyle kuşaklar boyu süregelmiş olduklarından yalnızca düz yazı ile oluşturulmamış, halkın dinlerken sıkılmasını önlemek maksadıyla araya manzum parçalar ilave edilmiş; böylece bu tür için nesrin ve nazmın birbirinin içine geçen formlar olarak kullanımları söz konusu olmuştur.

Mehmet Yardımcı, Türk halk hikâyesinin eski destan geleneğinin devamı olarak XVI. yüzyılda ortaya çıktığını söyleyerek bunların masal ve destan özellikleri gösteren aşk ve kahramanlık hikâyeleri olduğu bilgisini verir.[105] Ayrıca, halk hikâyesi teriminin Azerbaycan, Türkmenistan, Kırgızistan gibi ülkelerde ve Irak Türkmenleri ve Kırım Tatarları gibi Türk dünyasının dâhilindeki unsurlarda halen destan, dessan, dastan vb. adlarla anılmış olduğuna yer verir.[106] Bu bilgi de bizi bu türün eski anlatım türünün bir devamı sayılabileceğine ve dolayısıyla aynı manzum kalıpların kullanımına bu türde de rastlayabileceğimiz sonucuna götürebilmektedir.

Yardımcı, ayrıca halk hikâyesinin destan ve masal türleri arasındaki farklara da değinir. Bu manada şekil bakımından inceleme söz konusu olduğunda destanların nazım olarak, masalların nesir türünden oluşturulduğunu ancak halk hikâyelerinde ise nazım ve nesrin iç içe bulunduğunu kaydeder.[107]

Fikret Türkmen, halk hikâyelerini geniş kapsamlı olarak değerlendirdiği yazısında bu türün dünya edebiyatında "épico- romanesque" olarak adlandırıldığını ve

[104] Batur, a.g.e., s.433
[105] Mehmet Yardımcı, *Türk Halk Edebiyatında Nesir*, Ürün Yayınları, Ankara, 2004, s.371.
[106] Yardımcı, a.g.e., s.271
[107] Yardımcı, a.g.e.,s.279-280.

bu hikâyelerin gerek konu gerekse şekil olarak hem epik eserlerin şekil özelliklerini taşıdığını hem de modern romandaki tipleri ve olayları ihtiva ettiğini belirterek bu türün roman için de bir köprü vazifesi görmüş olduğunu kaydeder. Ayrıca *"Halk hikâyelerinde destan motiflerinden masal ve efsaneye, bilmece ve atasözlerinden halk şiirinin bütün şekillerine kadar pek çok şeyi bulmak mümkündür."*[108] sözleriyle de türün hem anlatımcı hem de şiirsel bir yapısı olduğunu ortaya koymuş olur. Yine Türkmen, hikâyelerin üslup özeliklerini sözlü ve yazılı kaynaklar olmak üzere iki grup altında toparlar ve sözlü kaynaklarda anlatılanların daha uzun ve konuşma üslubunda olduklarını, hikâyeyi anlatan kişinin şartların gereğine göre ilaveler yahut eksiltmeler yapabileceğini ifade eder. Buna karşın yazılı metinler düzeltilmiş; yazan veya yayınlayan tarafından kısaltılmıştır.

Halk hikâyelerinin bölümlerini "fasıl", "döşeme", "asıl konu", "sonuç ve dua" başlıklarıyla sınıflandıran Türkmen, fasıl bölümünde Halk Âşığının hikâyeye başlanmadan evvel dinleyiciyi hazırlamak için Divanî tarzında bir manzume söylediğini, sonrasında bir tekerlemeyle devam edip "üstatnâme" adı verilen üç şiirin okuduğunu son olarak da mizahi bir destan yahut atışmaya bazen de bir muammaya yer verdiğini kaydeder. Döşeme bölümü ise manzum ya da mensur kalıplaşmış ifadelerden oluşan bir giriştir. Bölümde hikâyenin geçtiği zaman ve mekân, anlatılan şahısların aileleri gibi tanıtıcı konuşmalara yer verilebilir. Döşemenin ardından gelen asıl konu kısmında çocuk arzularını gerçekleştirmek için çırpınan yaşlı çiftlerin dini şahsiyetleri rüyalarında görüp onların isteği doğrultusunda harekete edince çocuk sahibi olmaları, doğan çocukların birbirlerine âşık olmaları, önlerine çıkan engeller ve "aşk imtihanı" gibi tipik halk hikâyesi motifleri üzerinde durulur ve bunların açılımları yapılır. "Âşık olma" ifadesi burada hem gönül bağı hem de saz şairi olma yetisi kazanma bağlamında kullanıldığından hikâyede en çok manzum ifadeye rastlanılan bölüm burasıdır. Sonuç ve dua kısmında ise iki seçenek karşımıza çıkar, âşıklar ya vuslata ererler ya da trajik bir sona vasıl olurlar. Mutlu sonla biten hikâyelerde "duvak kapama" adı verilen beş mısralık bentlerden oluşan bir türkü söylenmesi türde yine nazmın nesirle iç içe geçtiğine bir örnek teşkil etmektedir.[109]

Türkmen halk hikâyelerinde koşma ve semâi nazım biçimlerinin daha sık kullanıldığını kaydeder; Karacaoğlan ve onun kollarında ise koşmanın yanı sıra

[108] Fikret Türkmen, "Hikâye", Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, XVII, 1998, s.488-491.
[109] Türkmen, a.g.e., s.488-491.

varsağılara da yer verildiğini bilgisini verir. Böylece Halk hikâyeleri doğrudan manzum yazılmasalar da içeriğinin karma olması sebebiyle hem Türk romanına hem de Servet-i Fünûn dönemiyle bizde yaygınlaşmaya başlayan manzum hikâye, mensur şiir türlerine ve en nihayetinde anlatımcı şiire basamak oluşturacaktır. [110]

XIII. yüzyıldan itibaren yüksek zümre çevresinde teşekkül eden Divan edebiyatı, şiir ağırlıklı bir edebiyat olmakla birlikte tahkiye, onun dâhilinde de varlığını sürdürmüştür. Bu dönemde düzyazı, daha ziyade öğretici metinleri aktarmak maksadıyla ele alınmış, hikâye etmede araç olarak ise İran kaynaklı "mesnevi" türü kullanılmıştır.

Mesneviler için Agâh Sırrı Levend, *"En elverişli bir sanat alanıdır."* ifadesini kullandıktan sonra, bu türde şairin kaside ve gazeldeki gibi tek kafiyeye bağlı olmaması sebebiyle duygu ve düşüncelerine serbestçe yol verebildiğini kaydeder. Bu sebepten ötürü geniş bir konuyu ele almak isteyen şairler bu yolu seçerler ve dini- tasavvufi, ahlaki, öğretici bir nitelik taşıyan manzum eserler, hikâyeler Divan edebiyatında hep bu türde yazılır.[111]

Mesnevilerde de diğer Divan şiiri türlerinde olduğu gibi hüner gösterme gayesi ön planda olmadığı halde konular hep bir çerçeve dâhilinde ele alınır ve sınırlıdır. Bu sebeple edebiyatımızda "Yusuf ve Züleyhâ", "Leylâ ve Mecnun", "Vâmık ile Azrâ" türünden mesnevilerin varlığı sıkça görülebilmektedir; şair ya bu anonim konular ve benzerlerini ele alır ya da yeni bir yol bulma hevesiyle başka bir konu işler.[112] Mesnevilerde dikkat çekici bir diğer özellik türün tek bir nazım şekliyle sınırlı kalmamasıdır. Bu durum özellikle mesnevinin giriş bölümünde şair aynı konuyu birden fazla kez ele alacaksa kendini göstermektedir. Mesnevinin içerisinde kıt'a, gazel, müstezâd, muamma vb. türlere yer verilebilmektedir.[113] Bu tespit Divan edebiyatında da türler arası geçişin kabul gördüğünün göstergesi sayılabilir.

Hasan Kavruk ve İskender Pala da hazırladıkları ortak metinle Divan edebiyatı dönemindeki hikâye anlayışını ele almışlardır. Kavruk ve Pala, Anadolu'da klasik edebiyatın başladığı dönemlere kadar Türk hikâyeciliğinin genellikle halk hikâyesi biçiminde süregeldiğini kaydettikten sonra divan edebiyatının oluşumu ve mesnevi

[110] Türkmen, a.g.e., s.488-491.
[111] Agâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Giriş, I. Cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988, s.103.
[112] Levend, a.g.e., s.103.
[113] Ahmet Kartal, *Doğu'nun Uzun Hikâyesi: Türk Edebiyatında Mesnevi*, Doğu Kütüphanesi Yayınevi, İstanbul, 2013, s.82.

nazım şeklinin benimsenmeye başlamasıyla birlikte özellikle manzum hikayede mühim bir gelişme görülmeye başlandığının altını çizerler. Sonraki devirlerde nesrin küçümsenemeye başlaması ve hikâyelerin mesnevi şekliyle kaleme alınmasının tercih edilmesi bu tespiti doğrular niteliktedir. Ayrıca mesnevilerin aruzla yazılmalarına karşın araştırmacılar, bunların çoklukla halk diliyle söylendiği ve böylece geniş halk kitlelerine hitap edebildikleri bilgisini vermektedir. Ancak bu durum Fars edebiyatındaki klasik mesnevilerle yarışma gayesi ile ortaya konmuş eserler için geçerli değildir.

Kavruk ve Pala, Klasik Türk edebiyatındaki hikâye tarzını yalnız mesneviler üzerinden değerlendirmez. Divan edebiyatında bunlardan başka mensur ve manzum tarzda küçük hikâyeler de bulunmaktadır. Bu hikâyeler bir kişinin başından geçen yahut iki üç kişi arasında cereyan eden zaman ve mekânı belli hikâyelerdir ki bu da bize mesnevinin ötesinde bir gerçekçilik anlayışlarına sahip olduklarını gösterir. Hikâyelerde mekân olarak ise İstanbul, Bursa, Kahire, Kastamonu ve Konya gibi dönemin de önemli sayılabilecek şehirlerinde geçer. Çoğunluğu manzum tarza yazılan bu hikâyelerin aynı zamanda bir tarihi vesika sayılabileceğini ifade eden Kavruk ve Pala, bunlara örnek olarak XIV-XV. yüzyıla ait oldukları iddia edilen manzum *Hâzâ Hikâyet-i Kız Maa Cuhûd*, Şeyhi'nin *Harnâme*'si, Tâcizâde Cafer Çelebi'nin *Hevesnâme*'si gibi eserleri verir; ayrıca Taşlıcalı Yahyâ Bey'in *Kitâb-ı Usûl*, *Gencine-i Râz*, *Gülşen-i Envar* ve *Şâh u Gedâ* mesnevilerindeki yerli anekdotlar ile Keçecizade İzzet Molla'nın *Mihnet-i Keşân* ve Enderunlu Fâzıl'ın *Defter-i Aşk* eserlerini de yine bu türden hikâyeler ihtiva eden metinler olarak gösterir.[114]

Şehnaz Aliş, Türk edebiyatında Batı etkisinin evvelinde tahkiye ile manzum tarzın ilişkisi üzerinde durur ve bunların klasik edebiyatımızdaki da önemli konumunu ifade ederken Divan edebiyatında mesnevi tarzı eserlerde araya konan gazellerin lirik tonları ile adeta Servet-i Fünûn hikaye ve romanlarındaki mensur şiir olarak görülebilecek tahlil ve tasvirlere karşılık geldiğini ifade eder. Ayrıca mesnevi tarzında yazılmış bazı gazavatnâmelerde nesrin ve nazmın karışık olarak yer aldığı bilgisini iletir.[115]

Manzum şekilde kaleme alınmış eserlerin başlangıçtan itibaren sayıca çokluk arz ettiği Türk edebiyatı Tanzimat ile beraber bir kırılma yaşar. Bu dönem yalnızca

[114] Hasan Kavruk – İskender Pala, "Hikâye", *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.XVII, 1998, s.491-493.
[115] Aliş, Fatma Nükhet Şehnaz, Servet-i Fünun Dergisinde Küçük Hikâye-Mensur Şiir, Manzum Hikâye (1896-1901), Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Danışman: Prof. Dr. İnci Enginün, 1994, Giriş, s.1.

toplumun zihinsel yapısındaki bir kırılmayı değil aynı zamanda içinde üretildiği dönemin yansıtıcısı olan edebiyatın da yeni bir yola girmesini ifade eder. Tanzimat döneminin edebi anlayışı ile pek çok söz söylenebilecek olmakla birlikte tez doğrultusunda ifade edilebilecek olan şey dönemde manzum ve sözlü gelenekten beslenen Doğu etkisinin kırılıp, düzyazıyı Rönesans sonrası ön plana almış olan Batı etkisinin hâkim kılınmasıdır. İnci Enginün, Türkçede romanın kaynaklarından bahsederken bu türün XVII. yüzyılda Batı'da uygulanan tarzdan farkının manzum yazılmaması olduğunu söyler.[116] Böylece Batı etkisiyle birlikte anlatı geleneğimiz de manzum tarzdan nesre yönelmiş olur.

Roman, Türk edebiyatına geç gelmiş olmakla birlikte dönemi etkisi altına almış olan bir tür olmuştur denilebilir. Ancak Türk edebiyatının başat unsuru olan şiir önemini bu dönemde de korumaktadır ve yine bu dönemde de şiirle öykü anlatmak üzerinde durulan bir olgu olmuştur. Nitekim ilk çeviri şiirlere baktığımızda bunların arasında Lafontaine'in fabllarını görebilmek mümkündür:

> "Lafontaine'in 'fable'ları gelenekteki hayvan hikâyeleriyle büyük benzerlik gösterir. Hayvanların hikâyeleriyle ders vermek –doğu ve batı- edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatında da çok yaygındır. Beydeba'dan Kelile ve Dimne defalarca çevrilmiş, Şeyhi (Harname), Güvahi gibi yazarlar hayvanların başından geçmiş gösterdikleri olaylarla insanların zayıflıklarını belirtmek istemişlerdir. Çeviri yapanların ilk örneklerde, gelenekte bulunanların benzerlerini seçtikleri dikkati çekmektedir. Bundan dolayı Lafontaine'den yabancı bir yazarın seçilmesinde çok, mevcut geleneğe uyan örneklerin farkedilmesinden kaynaklanmıştır denebilir."[117]

Şinasi, *Tercüme-i Manzume* isimli eserinde Racine, Fenelon gibi isimlerin yanı sıra Lafontaine'den de çeviriler yapar. Enginün'e göre Şinasi de bu çevirileri yaparken Doğu ve Batı arasındaki benzerlikleri göstermeyi esas tutmuş, bu sebeple geleneğimizde bulunana benzer bir türden çeviri yapmayı seçmiştir. Şinasi "Eşek ile Tilki Hikâyesi", "Arı ile Sivrisinek" , "Tenasüh", "Karakuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi" isimli parçaları "Hikayât" başlığı altında toplamıştır.[118]

Tanzimat döneminde fikrin iktidarı şiire de yansımış, Tanzimat şiiri Divan şiirinin mazmunlara dayalı ve sanatı temel alan yapısının aksine fikrin hâkimiyeti altında kalmış; dolayısıyla bu dönemde tahkiye de belirgin bir unsur olarak Türk şiirine dâhil olmuştur. Türk şiiri biçimini korumakla birlikte içeriğini farklılaştırmaktadır.

[116] İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergah Yay., İstanbul, 2006, s.163.
[117] Enginün, a.g.e., s.459.
[118] Enginün, a.g.e., s.463.

Şinasi'den başka Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit'in de kalıpları esnettikleri ve manzum şiire temel oluşturdukları söylenebilir.[119]

Türk edebiyatında, Tanzimat sonrası dönemde anlatı ve şiirin bir arada bulunuşu esas olarak kendini Servet-i Fünûn döneminde göstermektedir. Bu dönemde manzum hikâyenin yanında haline getirilen mensur şiire yer verilmiştir. Mensur şiir, vezinsiz, kafiyesiz biçimde düzyazı gibi kaleme alınan ancak seci, iç ahenk, duygu yüklü ifadeler gibi şiirsel unsurlarla zenginleştirilen, bu sebeple düz yazıdan ziyade şiire yakın duran türe verilen isimdir. Tür, XIX. yüzyılın ortalarında Fransa'da doğmuş ve Baudelaire tarafından yaygınlaştırılmıştır. Edebiyatımızda ise bu türün ilk örneklerini Hâlit Ziya ve Mehmet Rauf vermiştir.[120] Şehnaz Aliş, manzum hikâye ve mensur şiir arasındaki farklara değinirken manzum hikâyenin eski edebiyatımızda da tanındığını ancak mensur şiirin yeni bir tür olduğunu söyler, mensur şiirde duygular söz konusu olduğundan bu türde üsluba özen gösterildiğini, manzum hikâyede ise vaka söz konusu olduğu için bu türde ölçülü ve kafiyeli sözlerle anlatılanın çoğunlukla şiir duygusundan uzak olduğunu belirtir.[121]

Bu noktaya kadar üzerinde durduklarımız Türk edebiyatında manzum tarzda kaleme alınmış tahkiye metinlerinden örneklerdir ki bunları "manzum hikâye" başlığı altında toparlayabilmemiz mümkün olacaktır. Destanlar, mesneviler, manzum tarzdaki halk hikâyeleri, fabllar ya da Tevfik Fikret ve Mehmet Akif Ersoy'un eserleri birer manzum hikâye karakterindedir.

Tezin üzerinde duracağı esas tür ise bir ara form sayabileceğimiz "narrative şiir" dir. Bu türün manzum hikâyeden farkı süregelen bir olayı anlatması değil, oluşturulduğu İngiliz şiir geleneğinin etkisiyle temsiliyetçi bir yapı arz etmesi, anlatımcı tarafından belli olayların değil, hayatı yansıtan ortak anların yansıtılabilmesidir. Bu nedenle manzum hikâyede olduğu gibi olaylar oluş sırasına göre verilmez, okura sezdirilir; zihnimizde kalan tıpkı bir modern öyküde olduğu gibi olayların doğrudan aktarımı değil, bireyin üzerindeki ve tabii ki evrensel olarak kabul edilebilecek, yansımalarıdır.

Mehmet Sümer, narrative şiir konusunu ele alırken hikâyenin önemi üzerinde durur ve anlatmanın temel bir insan güdüsü olduğunu, bizzat insanın hayatı nedensellik bağı ile birbiri ardı sıra gelişen olaylar olarak algıladığını söyler. Hayat gerek

[119]Selçuk Çıkla, "Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü-Şiir" *TÜBAR*, C.XXV, Bahar 2009, s.51-85.
[120] Turan Karataş, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004,s.315.
[121] Aliş, a.g.e., s.13.

yaşadığımız gerek ise zihnimizde günde defalarca canlandırdığımız hikâyelerin bileşimidir. Bunun için kapıyı açıp evine giren bir adamın yerde kırılmış bir vazoyu görünce vazonun düşmesine neden olabilecekleri kafasında kurmasını örnek veren Sümer, insanda anlatma dürtüsüne paralel olarak gördüklerini hikâyeler şeklinde kavrayan bir yapının olduğuna da dikkat çeker.[122] Böylece bu insanın güdüsü sayılabilecek düşünüş tarzı ona hikâyelemeyi hayatının her yanına ve şair için geçerli olacak şekilde söylersek de şiire katmasına yardımcı olmaktadır. Göreceğimiz gibi gerek hikâyenin şiir formunda kaleme alınışı gerek ise şiirde tahkiyenin şiirselliği yitirmemek suretiyle kullanımı edebi devirler boyunca yinelenecektir.

Baki Asiltürk, *"Anlatımcı şiir, başı sonu belli, kısa bir hikâyesi olan, olay örgüsüne- neden sonuç ilişkisine, olay kahramanlarının veya olayın geçtiği yerin tasvirine de yer veren şiirdir."* sözleriyle anlatımcı (narrative) şiirin genel bir tanımını yaptıktan Cumhuriyet döneminde anlatımcı şiire örnek olarak Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları", Ahmet Muhip Dranas'ın "Fahriye Abla", Kemalettin Kamu'nun "Bingöl Çobanları" adlı şiirlerinin gösterilebileceğini belirtir.[123] Ayrıca, "Sezai Karakoç Şiirine anlatım Özellikleri Çerçevesinde Bir Bakış" isimli denemesinde narrative şiir konusuna değinir, şiirde formun ve biçemin yaratılışı bakımından *öyküleyici* ve *lirik* olmak üzere iki farklı anlatım biçimimin kullanıldığını söyler. Bunlardan öyküleyici anlatım, olay aktarımına dayanırken lirik anlatım durumların kişilerde uyandırdığı duyguları yansıtma gayesiyle biçimlenir. Şiir tarihine bakıldığında ilk zamanlarda öyküleyici anlatım biçiminin kullanıldığını belirten Asiltürk, büyük ulusların destan, efsane, halk hikâyesi gibi türlerde biçimi kullanmasının nedenini bu türlerin amacının dinleyen ya da okuyanda duygu uyandırmak değil onları bir olaydan haberdar etmek ve bu olay ya da manzarayı gözlerinin önünde canlandırmak olması ile ilişkilendirir. Bu bağlamda narrative tarzın tanımı için J. A. Cuddon'un *"Narrative (öyküleyici) şiir bir öykü anlatan şiirdir. Bu tür şiir, çok sayıda edebiyatta yaygın olarak bulunmaktadır. Bunun üç ana türü epik, ölçülü romans ve baladlardır. Ancak, bu sınıflandırmaya uygun olmayan ve kolayca sınıflandırılamayacak çok sayıda öyküleyici şiir de vardır."*[124] sözlerine yer verir. Asiltürk, zamanla, şiir sanatındaki gelişmelere koşut olarak nesnel bakışın yerini öznelliğe bıraktığını ve narrative şiirin yerini de yine Cuddon'un *"Ne var*

[122] Mehmet Sümer, Turgut Uyar Şiirinde Anlatımcı Teknik, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Bâki Asiltürk, İstanbul 2010, s.12.
[123] Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, s.190.
[124] Cuddon,J. A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, England, 1992, s.566.

ki lirik, gene de çoğunlukla şairin kendi içsel-düşünsel yaklaşımını yansıtır. Lirik öznenin şairle özdeş ya da en azından ona yakın olduğu şiirlere otopsikolojik şiirler deniyor. Lirik yaratış esas olarak otopsikolojiktir. (...) Kendini sergilemenin doğrudan oluşu liriğin önemli bir boyutudur."[125] sözleriyle bahsettiği lirik şiirin aldığını kaydeder. Ayrıca bu iki anlatım şeklinin şairler tarafından kimi zaman bilinçlice kullanıldığını kimi zaman ise içerik-biçim örtüşmesi gereği kendiliğinden bir kullanımla karşımıza çıkarıldığını belirtir.[126]

Şaban Sağlık, Dinçer Eşitgin ile gerçekleştirdiği söyleşisinde manzum hikâye ile öykü-şiir olarak tanımladığı şiir arasındaki farka açıklık getirmeye çalışır. Hikâyecilerin şiir, şairlerin ise hikâye yazabileceklerini ve bu işin temelinde edebi eser verebilme kaygısı varsa o şairi yahut yazarı böyle bir çalışmanın daha iyi anlamamızı sağlayacağını iddia eden Sağlık, bütün bunlardan ayrı olarak tek bir metinde hikâye ve şiirin özelliklerinden etkilenebilmenin de üzerinde durur. Ona göre şiirlerinde hikâye unsurları kullanan şairler ikiye ayrılmaktadır; bunlardan ilki imge kurmakta zorlandıklarından şiirde hikâye anlatırlar; şiir yazmak istemiş olmalarına rağmen yazdıkları herhangi bir hikâyelik olay olmanın ötesine geçemez. İkinci gruptakiler ise öykü unsurunu bir "çeşni" olarak görür ve bunları ustaca kullanarak şiir sanatının dışına taşmazlar:

> "Mesela, Dıranas'ın 'Fahriye Abla' şiiri, bence kusursuz bir şiirdir. Ancak bu şiirin satır aralarına bir de öykü gizlenmiştir. Zannederim bu şiirden hareketle bir de sinema filmi yapıldı. Filmi bile yapıldığına göre demek ki bu şiirde bir öykü var. Ancak şunu belirtelim ki, bu metin bir şiirdir. Okuyucu bu metinden öncelikle şiir tadı almalıdır. Bu tadı alırken zihnine Fahriye adlı bir kadının öyküsü de adeta kendiliğinden gelip yerleşmektedir. "[127]

Görmekteyiz ki sözlü kültürden beri devam etmekte olan manzum tarzda hikâye anlatma geleneğimizden farklı bir tür Türk edebiyatında kendini bulmaktadır. Bu türün amaçladığı ise hikâyeyi anlatmak değil hikâyenin olanaklarını kullanarak şiir yazmaktır. Şaban Sağlık, "Şiirin kapsam Alanındaki Kardeş Sanat: Öykü, Öykü'nün Şiirdeki Macerası" isimli yazısında bu farka eğilir ve manzum hikâyenin şiirle nesrin birlikteliğinden doğan bir alan/sanat olduğunu ve bu sanatın asıl unsurunun ise hikâye olduğunu söyler. Buna göre manzum hikâye yazarı, hikâyesini daha tesirli hale getirmek için şiirin olanaklarından yararlanır. Burada asıl amaç şiir söylemek değil hikâye

[125] Cuddon,J. A., a.g.e.,s.566.
[126] Bâki Asiltürk, *Hilesiz Terazi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 229-230.
[127] Şaban Sağlık, "Şiir ile Hikâye Arasındaki Geçişler", *Dergâh*, Aralık 2005, s.12-16.

yazmaktır. Sağlık'ın öykü-şiir olarak adlandırdığı türde ise bundan başka bir yapı karşımıza çıkmaktadır:

> "Manzum hikâye dışında şiirin hikâye ile başka bir ilişkisi daha vardır ki, bu daha çok önemlidir. Bu ikinci hikâye- şiir ilişkisi 'öykü- şiiri' doğurmuştur. Öykü-şiir manzum hikâye anlamına gelmez. Manzum hikâyede, hikâye şiirin olanaklarından faydalanır; öykü-şiirde ise, şiir hikâyenin sadece bazı motiflerini içerir/kullanır. (…) Destani özellikler taşıyan ve kahramanların öykülerini içeren epik şiir 'manzum hikâye' aşamasına geçtikten sonra 'öykü-şiir' noktasına gelmiştir. Öykü-şiir, manzum hikâyeden farklı bir şiir anlayışıdır. Manzum hikâyelerin şiirsellikleri hep tartışılmıştır. Oysa öykü-şiirler, ilk önce şiir olarak kabul görmüşlerdir. Onların öykü değerleri, şiirselliklerinin gerisindedir."[128]

Selçuk Çıkla, manzum hikâye ile öykü şiir arasındaki farkları ele alır ancak; bu farkların üzerinde üzerine durmazdan evvel "manzume" kavramına değinir ve bu türün şiirden farklı olduğunu *"Edebiyatımızda "manzume/nazım" ile "şiir" arasında ayrım yapılmaya Tanzimat yıllarından itibaren başlandığı görülür. Manzumenin saf/gerçek/estetik şiirin taşıdığı belli başlı vasıfları taşımadığı dikkate alınarak bu ayrıma gidildiği açıktır. Bu ayrım üzerine ilk defa duranlar Muallim Naci ve Recaizade Mahmut Ekrem'dir. Söz gelişi Ekrem Takdîr-i Elhân adlı kitabında nazmı ve şiiri şöyle ayırmıştır: 'Her mevzûn ve mukaffâ lakırdı şiir olmak lâzım gelmez. Her şiir mevzun ve mukaffâ bulunmak iktizâ etmediği gibi.' (Okay 2005: 59; Arseven 2008:14)"* ifadeleriyle ortaya koyduktan sonra bir manzumenin şiir seviyesine ulaşabilmesi için estetik kaygının ön planda tutulması; metinde imgenin, kelimelerin ses ve duygu değerleri, mecazi ve çağrışıma dönük anlamlar, özlülük, eksiltili anlatım gibi estetik özelliklerin ağırlığını hissettirmesi gerekliliği üzerinde durur. Bu bağlamda Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif gibi sosyal fayda amacında olan şairlerin manzum hikâyelerinde yine de estetik kaygı ön planda tutulduğu için bunların hem manzum hikâye hem de şiir olarak tanımlanabileceğini belirtir.[129]

Çıkla, manzum hikâyenin bir olay örgüsüne sahip olması, zaman, mekân ve kişilerin çok belirgin vasıflarla ortada olması, kurmaca anlatıcının olaylar üzerindeki hâkimiyeti gibi sebeplerden ötürü bu türün şiirden farklılaştığını ve yine bu sebeplerden ötürü manzume olarak ifade edildiğini öne sürer. Bundan sonra ise manzum hikâye ile öykü-şiir arasındaki ayrım üzerinde durur. Buna göre manzum hikâyede esas amaç şiirsellikten yola çıkılmış olsa da hikâyelemedir. Oysaki bazı şiirlerde hikâye şiiriyetin

[128] Şaban Sağlık, "Şiirin kapsam Alanındaki Kardeş Sanat: Öykü, Öykü'nün Şiirdeki Macerası", *Hece Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı*, s.350-370.
[129] Çıkla, a.g.e., s.65-66.

arkasına gizlendiği, şiire has unsurların ön planda olduğu görülmektedir. Böylece manzum hikâyelerden de bu yönüyle ayrılan şiirlere "öykü-şiir" yahut "şiir hikâye" denmektedir:

> "Hikâyenin metne hâkim olduğu değil, hikâyenin eritildiği bir şiirdir "şiir-hikâye". Bu açıdan bakınca şairin amacının metnin oluşumunda belirleyici bir rol oynadığı açığa çıkar. Şairin birincil amacı toplumsal bir yaraya parmak basmak ve ders vermekse o zaman hikâyeleme, olay üzerinden aktarma ağırlığını hissettirecektir. Aksine şair vermek istediği duygu veya düşünceyi estetik bir yapıda sunmayı amaçlamış ve hikâyeyi şiir içinde eritmişse, hikâyenin ağırlığı/hâkimiyeti metinde güçlü bir şekilde hissedilmiyorsa o zaman da ortaya şiir-hikâye çıkar muhakkak ki."[130]

Şiir ile hikâye arasındaki bağlantıyı "Şiirimizde Hikâye" isimli kapsamlı yazısıyla ortaya koyan Behçet Necatigil, *"Bir şiir şüphesiz sadece hikâye değildir. Ama başka, birbirine uzak gerçekleri, yaşamaları bir soyutlama prizmasından geçirerek vermiyorsa, yani arada boşluklar bıraksa bile birbirine bağlı oldukları ilk bakışta görülebilecek yaşantıları anlatıyorsa hikâyeye çok yaklaşmış olur."* sözleriyle tanımladığı "şiir-hikâye" formunun edebi bir tür olarak tanınacağına olan inancını dile getirir.[131]

Necatigil, manzum hikâye teriminin anlatmak istediği düşünceyi veremeyeceğini düşündüğünden "şiir-hikâye" terimini kullandığını ifade eder ve manzum hikâye, manzum roman, manzum piyes gibi türlerin hikâyenin, roman ve piyesin nazım kuralları içinde neredeyse oldukları gibi verişi olduğuna dikkat çeker; ayrıca bu terimin ölçüye-uyağa bağlı olduğumuz dönemler için güzel bir tür olduğunu ancak artık eskidiğini vurgular. Bu türe örnek olarak ise Leyla vü Mecnun, Ferhad u Şirin, Şem ü Pervane gibi mesnevileri -manzum roman ifadesi altında- ve Halk edebiyatındaki destanları gösterir.[132]

Necatigil, Tanzimat ile birlikte Türk edebiyatıyla birlikte şiir-hikâye türünün görülmeye başladığı kanaatindedir. Bu dönemde ilk şiir-hikâye yazarının ise Abdülhak Hamid olduğunu söyler:

> "*Belde yahut Divaneliklerim* adlı eseri, Hâmid'in Paris hayatını tesbit eden bir hâtıra defteri gibidir. Hâmid bize Paris serüvenlerinin hikâye-sini anlatır bu kitapta.

[130] Çıkla, a.g.e., s.76-77.
[131] Behçet Necatigil, *Düzyazılar II*, YKY, , İstanbul, 1999, s.185.
[132] Necatigil, a.g.e., s.186.

> Belde, ayrı ayrı küçük şiirlerin birleşmesinden meydana geldiği için, bu şiirlerden bazılarına edebiyatımızda şiir-hikâyeye hazırlık gözüyle bakabiliriz."[133]

İnci Enginün de Hamid'in *Belde yahut Divaneliklerim (1885)* isimli eseriyle ilgili yapmış olduğu değerlendirmede bu eserin Hamid'in Paris'te geçirdiği günlerin manzum halde düzenlenmesi olduğunu belirtir ve eserde Paris'in çeşitli semtlerinin, eğlence yerlerinin, güzel kadınlarının anlatıldığı ve Hâmid'in hatıralarının eşliğinde okunabilecek bir karakter arz ettiğini ifade ederek eserdeki tasvir ve tahkiye unsurlarına dikkat çekmiştir.[134]

Necatigil'in gözünden değerlendirdiğimizde "şiir-hikâye"nin, manzum hikâyede olduğu üzere bir nevi ölçülü-uyaklı tahkiyeyi değil de tasvirler ve alt planda hissettirilen hikâye eşliğinde şiir yazmak olduğunu görebiliriz. Necatigil, Tevfik Fikret'in "Balıkçılar" isimli eserini örnek verir ve bu şiirin edebiyatımızın ilk olgun şiir- hikâyesi olduğunu belirtir. Özellikle şiirdeki *"Yarın yavrucak nasıl gidecek?"* mısraında dahi, usta bir öyküde olan teferruata yer vermek ten ziyade en uygun sözü bularak söyleme amacının görülebileceğini belirtir.[135] Bu noktaya kadar Necatigil'in ifade ettiği hikâye-şiirin tezimizin konusuyla ilintili olan "narrative" şiir ile birebir aynı olduğunu söyleyemeyiz; zira şiirsellik bu metinlerde ön plana çıksa dahi metinler, bu türün gereği olan "sezdirme"yi sağlamamışlardır. Necatigil'in örnek verdiği Tevfik Fikret ve Mehmet Akif Ersoy'a ait şiirlerden seçilmiş parçalar incelendiğinde bu durum net bir şekilde görülebilmektedir:

"- Yarın sen ağları gün doğmadan hazırlarsın;
Sakın yedek biraz ip, mantar almadan gitme...
Açınca yelkeni hiç bakma, oynasın varsın;
Kayık çocuk gibidir: Oynuyor mu kaydetme,
Dokunma keyfine; yalnız tetik bulun, zirâ
Deniz kadın gibidir: Hiç inanmak olmaz ha!"[136]

"Ne istedin küfeden yavrum? Ağzı yok, dili yok,
Baban sekiz sene kullandı... Hem de derdi ki: "Çok

Uğurlu bir küfedir, kalmadım hemen yüksüz... "
Baban gidince demek kaldı âdetâ öksüz!

[133] Necatigil, s.186.
[134] Enginün, a.g.e., s.512.
[135] Necatigil, s.187-188.
[136] Tevfik Fikret, "Balıkçılar", *Rübâb-ı Şikeste*, Çağrı Yayınları, İstanbul, 2010, s.18-21.

Onunla besliyeceksin ananla kardeşini.
Bebek misin daha öğrenmedin mi sen işini?"[137]

Yukarıdaki metinlerde dikkati çeken yaşanmışlıkların bıraktığı izler değil hikâye anlatımının kendisidir. Şair zihninde şekillenen hikâyeyi klasik tarzda görülmedik surette şairâne bir şekilde anlatır; ancak burada hâkim olan hikâyenin kendisidir, tezin ilerleyen kısımlarında da genişletileceği üzere *narrative* şiirde ise hikâye önceden yaşanır ve bu adeta bir modern öykü tekniği ile okura zihni art-planda yaşatılır yahut şairi tarafından kurulur ve hissettirilir. Şavkar Altınel'in "Gezgin İnsanlar" şiirinde görüldüğü gibi

"Boş arsada duruyor kampları;
Gülen bir çocuk, tüfekli bir adam, göğsünü yumruklayan bir goril
Ve başka resim ve yazılar tekerlekli evlerinin üstünde, belirten
İngiltere'nin bir kasabasında bir panayırdan
Bir başkasına yol almakta olduklarını."[138]

bu şiir türünde anlatılanlar şairin zihninde kalan hatıraların bir devingenlik halindeki tasvirlerini içermektedir.

Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cumhuriyet döneminde, destan geleneğini geçmişten gelen bir soluk olarak duyurur ve asker kimliğinin de etkisiyle epik türünü kendine özgü sembollerle adeta yeniden tanımlar. Dağlarca'nın yazmış olduğu Çakır'ın Destanı (1945-1971), Üç Şehitler Destanı (1948), 19 Mayıs Destanı (1969-1973), Hiroşima (1970), Malazgirt Ululaması (1971) gibi eserler, eski bir geleneğin su yüzüne çıkması olduğu kadar anlatımcılığın Yeni Türk Edebiyatındaki rolünü de kuvvetlendirmiş olur. İlk destanını 1945 yılında yazan Dağlarca bundan sonra seri halinde destanlar yayımlamaya başlar. Bu destanların ilki ise 1948 yılında yayımladığı *Üç Şehitler Destanı*'dır. Ancak Dağlarca destanlarını yazarken klasik kalıplara bağlı kalmaz, epik türünün genel çizgilerini sürdürür ancak bunlara yenilikler getirir; içerikte ve yapıda yaptığı eklemelerle de yapıtlarını zenginleştirir. Bütün bunlarla birlikte dikkati çekecek bir husus da Dağlarca'nın Türk tarihini bir bütün hikâye gibi görmesi ve bunu destanları ile parça parça işleyerek ortaya koymasıdır. Bu yönleriyle baktığımızda kişisel deneyimin ağırlıkta olduğu bir anlatımcı şiirin haricinde Dağlarca için söz konusu olan

[137] Mehmet Âkif Ersoy, "Küfe", *Safahat*, Türk Telekom, İstanbul, 2011, s.38-41.
[138] Şavkar Altınel, "Gezgin İnsanlar", *Yol Notları: Toplu Şiirler,* s.36.

deneyimin toplumun ortak şuuru üzerinden ele alındığını görebiliriz. O da eserlerinde bir hikâyeyi anlatmayı seçmiştir anacak bu tüm bir milletin hikâyesidir.[139]

Klasik türlere dayalı eserlerin yaratılışında hiç kuşkusuz yenileştirme, canlandırma ve o türe tazelik kazandırma çok önemlidir. Dağlarca, destan yazarken klasik epik şablonunun genel çizgilerine bağlı kalmakla birlikte yenileyici bir bakış açısı geliştirmiş, içerikte ya da yapıda ele aldığı konuya göre epik türüne eklemelerde bulunmuştur. Bu türde somutluk ön plandayken Dağlarca'nın soyutlamaya ya da sembolleri öne çıkarmaya dayalı anlatıma da başvurması önemli bir farklılıktır.[140]

Anlatımcı tarz söz konusu olduğunda Cumhuriyet döneminde ön plana çıkan bir diğer mühim isim "Fahriye Abla" şiiri ile döneminde geniş yankı uyandırmış olan Ahmet Muhip Dıranas'tır. Bâki Asiltürk, Dıranas'ın bu şiirini ele alan incelemesinde, şiirin Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Han Duvarları", Kemalettin Kamu'nun "Bingöl Çobanları", Necip Fazıl Kısakürek'in "Kaldırımlar", Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın "Mustafa Kemal'in Kağnısı" ve Poe'nun "Annabel Lee"sini anımsattığını belirtir. Asiltürk, narrative şiirin manzum hikâyeden ayrılan en önemli noktasının bir lirizm içermesi olduğunu söyler. Böyle bakıldığında da "Fahriye Abla" şiiri de bir manzum hikâye olarak değil öyküleyici anlatımla oluşturulmuş bir lirik şiir olarak karşımıza çıkar.[141]

Mehmet Kaplan da Fahriye Abla şiirini tahlil ettiği yazısında Dıranas'ın şiirinden *"Ahmet Muhip Dranas, 'Fahriye Abla' şiirinde çocukluk yıllarında kendisinde kuvvetli bir iz bırakan bir genç kızı adeta realist hikâyeye has bir metodla tasvir ediyor. Fahriye Abla'nın yaşadığı mahalleyi, evi, vücut yapısını, kıyafetini, mizaç ve karakterini canlı ve gerçek teferruatla göz önünde canlandırıyor."* şeklinde bahsettikten sonra tüm bu unsurların yalnızca şiirsel bir tasvir için ortaya konmadığı, şairin asıl amacının çocukluğuna ait tatlı bir hatırayı canlandırmak olduğunu ifade eder:

> "Fahriye Abla şiirinin en büyük meziyeti "évocation" kudretinde, okuyucunun muhayyilesinde, romantik bir roman havası yaratmasındadır. Şair kollektif gayrişuurda yaşayan bir "archétype"i yakalamış ve çok iyi tasvir etmiştir. Her insanın içinde, çocukluk yıllarının hatıralarıyla beslenen, yarı gerçek, yarı muhayyel bir roman vardır. Hayatın bazı anlarında bu

[139] Bâki Asiltürk, "Destan Şairi Olarak Dağlarca", *Dağlarca Kitabı*, KTB Yay, Ankara 2009.
[140] Asiltürk, a.g.y..
[141] Bâki Asiltürk, "Dıranas'ın 'Fahriye Abla' Şiirinde İçerik, Anlatım ve Zaman Akışı", *Dergâh*, Sayı: 236, Ekim 2009.

romanın muhtelif parçaları, nereden estiği bilinmeyen bir rüzgârla hafızamızın sahnesinde hayal meyal belirir ve biz onları seyretmekten zevk duyarız."[142]

Türk edebiyatında narrative şiirin varlığını ifade ettikten sonra bu türün neden edebiyatımızda belli başlı bir yerinin olmadığı üzerinde de söz söylemek gerekmektedir. Bunun için önemli değerlendirmelerden biri, doğrudan narrative şiir için yapılmamış olsa da, Yahya Kemal Beyatlı'ya aittir. Kemal, "Resimsizlik ve Nesirsizlik" isimli yazısında 'resimsizlik'in ve 'nesirsizlik'in milletimiz için 'fecî' bir noksan olduğunu belirtir. Türk milleti bu iki şuura sahip olmadığı için cetlerini layığıyla tanıyamamaktadır; resmin olmaması ataların ve toprakların önceki suretlerine ulaşmamızı engellemiş, nesirsizlik ise bir tarih geleneğine sahip olmamıza engel olmuştur. Nesrin olmayışı da böylece bizi anlatımcılığın geri planda kalmasıyla karşı karşıya bırakacaktır. Oysaki Yahya Kemal *"Hulâsa: nevileri, şekiller, hattâ çığırları almak kifâyet etmiyor; şiir ve nesri onlar nasıl anlıyorlarsa tıpkı öyle anlamak ve ondan sonra kendi eserimize vücud vermek lâzım geliyor. Bizde, son nesil arasında böyle anlayanlar görülüyor; gerçek şiirimizi ve gerçek nesrimizi bu güzîdeler, yeni ve güzel bir merhaleye vardırabilirler."*[143] sözleri vasıtasıyla edebiyatımızda Batılı anlamda bir bakış açısının oluşturulması gerektiğini ifade eder. Tanzimat'ın başından beri medeniyet için ortaya konan söylemin edebiyat üzerinden yorumu da böylece yapılmış olur.

Narrative şiir, 1980 Kuşağı içinde değerlendirdiğinde bu kuşağın türün temsilcisi olarak Şavkar Altınel ve Roni Margulies'i gösterilmektedir. Bu iki isim lirik İngiliz anlatımcı şiir geleneğine mensup şiirler kaleme almakta ve Londra'da yaşamaktadırlar. Bu sebeple şiirlerinde ortak olarak yabancılaşma teması görülür ki eserleri sıklıkla bir yabancının hayatı uzaktan izleyişi üzerinde temellenmekte; dolayısıyla anlatımcı şiirin gereği olan hikâye ve tasvir şiirlerinin başat özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Altınel de de Margulies de dönemde ortaya koydukları şiir anlayışının çağdaşlarından farklı olması hasebiyle eleştiriler alırlar.[144]

Robert Kolej'de okuduktan sonra eğitimini İngiltere'de sürdüren Roni Margulies Anglo-sakson kültüründen etkilenmiş bir şair olsa da anlatımcı şiirin yalnızca bu kültüre özgü bir tür olmadığını ifade eder. Margulies'e göre "hikâye anlatan" yahut "görüş beyan eden" şiir bizim edebiyatımızda da kendini göstermektedir. Buna örnek olarak Yahya Kemal ve Cahit Külebi; Nazım Hikmet'in *Kurtuluş Savaşı Destanı* ve

[142] Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri II: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s.89.
[143] Yahya Kemal, "Resimsizlik ve Nesirsizlik", *Edebiyata Dair*, Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul, 1971, s.69-73.
[144] Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, s.201.

Memleketimden İnsan Manzaraları gibi eserleri, Faruk Nafiz'in "Han Duvarları", Attilâ İlhan'ın "drang nach osten" ve Ataol Behramoğlu'nun "Bir Gün Mutlaka" isimli şiirleri örnek gösterilebilir.[145]

Margulies'e göre Türk şiirinde baştan beri yerleşik olan iki gelenek bulunmaktadır. Bunlardan ilki dilden ziyade kelimeye, bütünden ziyade oyuna önem veren bir gelenektir ve amaç ne anlatıldığı değil, bunun nasıl anlatıldığıdır. İkinci bir gelenek ise Divan şiirinde kökleri bulunmakla birlikte Abdülhak Hamid'le filiz veren; Yahya Kemal ile ise dal budak salan gelenektir. Margulies'e göre yüzyılımızın Nazım Hikmet, Cahit Külebi, Edip Cansever gibi büyük şairleri de bu geleneğin üzerinde yükselirler. Margulies bu isimlerin kelime zanaatkârı değil şair olduğunu ifade eder. Onlar dize yahut beyit değil şiir yazarlar ve bir görüş beyan etmek isterler.[146]

Yahya Kemal'i kendisine örnek aldığını yazılarında sık sık dile getiren Şavkar Altınel, "Şiir Önce Düzyazıdır" isimli denemesinde ilk şiir kitabı olan *Kraliçe Viktorya'nın Düşü* için "bir şiir kitabı olduğu kadar bir öykü kitabı" da olduğu yorumunu yaptıktan sonra bu kavrayış tarzının Batılı bir bakış açısıyla belirlendiğini ifade eder:

> "Batılı dünya görüşünü tek bir cümleyle özetlemek gerekseydi kuracağım cümle 'hayat bir öyküdür' olurdu. Ve tabii nasıl bu dünyanın, *tıpkı bir öykü gibi,* bir anlam ve biçimi olduğu, kişisel hayatın belli bir mantığı olan bir 'biyografi', toplumsal hayatın da eşit derecede belli bir mantık izleyen bir 'tarih' oluşturdukları ve dilin bu mantık, biçim ve anlamı yansıtabileceği Batı'ya özgü görüşlerse bu dünyanın somut gerçeklerinden kesin bir anlam çıkarılamayacağı, anlamın türlü soyutlamalarda aranması gerektiği ve dilin (ve onun üstüne kurulu olan şiirin) dünyayla doğrudan değil dolaylı bir ilişki içinde olduğu, bana kalırsa Doğu'ya özgü görüşlerdir.[147]

Özetleyecek olursak *"narrative"* bir şiirin Türk edebiyatındaki varlığı destan döneminden itibaren kendini göstermektedir; zira sözlü kültür üzerine temellenen halk kültüründen başlayarak Divan edebiyatının mesnevilerine kadar Klasik kültürümüz olarak adlandırabileceğimiz dönemde karşımıza çıkan türler bu tarza örnek teşkil etmektedir. Tanzimat'tan sonra ise Abdülhak Hâmid, Tevfik Fikret, Mehmet Akif Ersoy gibi isimlerde çizgisini sürdüren bu yapı daha çok manzum bir hikâye oluşturma eğilimindedir; ancak yukarıda ifade edildiği gibi şiirsel söylemin öykü aktarımından baskı olduğu metinler artık karşımıza tam bir manzum hikâye olarak çıkmayacak,

[145] Roni Margulies, *Şiir, Yahudilik, Vesaire*, Kanat Yayınları, İstanbul, 2004, s.77.
[146] Margulies, a.g.e., s.77-78.
[147] Şavkar Altınel, "Şiir Önce Düzyazıdır", *Soğuğa Açılan Kapı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s.12.

Cumhuriyet'ten sonra ise Faruk Nafiz Çamlıbel, Ziya Osman Saba gibi isimlerle pekişecek. 1980 Kuşağı içerisinde ise Roni Margulies ve nihayet Şavkar Altınel isimleriyle doğrudan bir şiir türü olarak benimsenecektir. Burada altı çizilmesi gereken bir nokta bu şiirin dayanağının Batı şiiri olduğu ve bu şiiri ortaya koyabilmek için nesre ve nesre sadık Batılı bir bilinç yapısıyla edilecek hareketin gerekliliğidir.

2. BÖLÜM: ŞAVKAR ALTINEL

2.1. Hayatı

Şavkar Altınel, 1953 yılının cumartesi gününe denk gelen 12 Eylül'ünde dünyaya gelir. Altınel'in ömrünün ilk beş yılı Feriköy'deki bir apartman dairesinde geçer. Şair için bu ev aidiyet duygusunun adeta bir sembolüdür. Bu dönemde henüz küçük olan şair, babası her gün işe gittiği için annesiyle yaşadığını düşünmektedir.[148]

Altınel çocukların ve büyüklerin dünyasının birbirinden farklı olduğunu *"Çocuklar dünyayla iç içe yaşarlar ve dolayısıyla da onu göründüğü gibi değil, olduğu gibi algılarlar. Çizdikleri resimlerde masaların hep dört bacağı vardır, bu bacaklar eşit uzunluktadır ve uzaktaki nesneler yakındaki benzerleriyle aynı boydadır. Çünkü bunlar gerçekten de böyledir."* sözleriyle dile getirerek büyüklerin hayallerine değil duyularına teslim olmaya hazır olduklarını belirtir. Şaire göre büyümek, bilinen dünyadan görünen dünyaya geçmek demektir.[149]

Bu dönemde henüz okuma yazma bilmediğinden annesinin ona okuduğu kitapları dinleyen şair, bu yıllarda her şeyi *"çocukluğunda okuduğu Milano Yılanı adlı ucuz bir tarihi romandan öğrendiğini söyleyen Graham Greene gibi", "kötü bir kitaptan"* öğrenir. Uçan bir sepetin içinde Anadolu şehirlerini dolaşan hayali bir çocuğun vasıtasıyla şair de her şeye kuşbakışı bakmayı öğrenir.[150] Bu, onun yıllar sonra da kendini yabancı olarak gördüğü bir dünyayı, bireysel duyuş tarzıyla anlamlandırmasını sağlayacaktır:

> "Bir zamanlar bildiğimi bile bilmeden bildiği dünyayı şimdi bilinçli olarak görüyordum. Hayatla arama bir 'bakış' girmişti. Çevremdeki her şeyle aynı anda ve aynı düzlemde var olduğum 'ev'den ayrılıp dünyaya dışarıdan bakan bir yabancı, çevresini görerek dolaşan bir yolcu olmuştum. Bunun korkunçluğunu şimdi görebiliyorum; ama bu değişim bana ilkin heyecanlandırıcı gelmişti, çünkü dünya kanıksadığım bir 'verili' gerçekler yığını olmaktan çıkıp gözlerimin ilginç bir uydurması, bir hikâye olmuştu. Yolculuk denen şeyin bize dünyayı böyle dışarıdan gösterdiği ve bir kez dışarıdan bakıldı mı da dünyanın hikâyeye dönüştüğü düşüncesi içime böyle girdi."[151]

Altınel'in "yolculuk" fikrinden hareketle şekillendireceği poetikasının yanı sıra yine şiir algısını oluşturmada öne çıkacak isimlerden Yahya Kemal'in kaybını da bu

[148] Şavkar Altınel, "Uçan Sepet: Anti-Romantik Bir Yolculuk Kılavuzu" *Soğuğa Açılan Kapı: Şiir Üzerine Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, s.19-26.
[149] Altınel, *Soğuğa Açılan Kapı*, s.20.
[150] Altınel, *Soğuğa Açılan Kapı*, s.21.
[151] Altınel, *Soğuğa Açılan Kapı*, s.21.

evde öğrenir ve bu günü "1/11/1958" şiiriyle sonsuzluğa kazır. Yıllar sonra Altınel, insanları tanımanın önce onun varlığının bilincine varmak olduğunu ancak Yahya Kemal'in kendi hayatına yok olarak gireceğini dile getirecektir.[152]

> "Sonra haberler başladı ve birden
> 'Aaa,' deyip elini ağzına götürdü annem
> 'Büyük şairimiz Yahya Kemal Beyatlı
> Bir müddettir tedavi edilmekte olduğu
> Cerrahpaşa Hastanesi'nde bu sabah 9.50'de
> Hayata gözlerini kapadı' cümlesiyle birlikte."[153]

İlk ev aynı zamanda Altınel'in resimle olan ilişkisinin de başladığı mekândır. Şairin resimle baştan beri karmaşık bir ilişkisi bulunmaktadır; şiirlerini kaleme alırken bütün sanatlar gibi görsel sanatlara da kayıtsız değildir ve yazarken ulaşmaya çalıştıklarından biri de görselliktir.[154] Çocukluğunun ilk yıllarında başlayan resim merakı ise anne babasının yönlendirmesi sonucu ortaya çıkar. Zira ebeveynleri oyuncaklarla birlikte ona düş gücünün gelişmesi için *"her biri başka bir ressamın yapıtlarını içeren el kadar kitaplar"* alırlar. Aynı zamanda şairin babası, onun alfabe ve yazı ile tanışması maksadıyla, her harf için başka benzetmeler kullanarak kelime ve cümleler yazma alışkanlığını edinmesine yardımcı olur:

> "A'nın 'Çam Ağacı', E'nin 'Tırmık', H'nin 'Çamaşır İpi', sırtındaki küfeyle iki büklüm yürüyormuş gibi duran K'nın da 'Hamal' olduğu bu süreçte yazı da, taşıdığı anlamdan önce, dünyanın bir tür resmi olarak var oluyordu. Yazmanın, resmetmekle kalmayacak olsa da, resmetmek de olması gerektiği düşüncesi ve belli bir resim ve temsil ögesi barındırmayan sanata ömrüm boyunca duyacağım güvensizlik bende belki de böyle başlamıştı."[155]

Görüldüğü gibi Altınel'in ebeveyni çocuklarının ilköğrenimi üzerinde titizlikle duran bilinçli kimselerdir. Altınel'in almış olduğu eğitimler ile Feriköy'deki ev ve çevresinde solumuş olduğu hava, ona hayatı boyunca devam edecek birtakım duyarlılıkları kazandırır.[156] Sanatçının ailesi, aynı zamanda yabancı geleneklere de hoşgörüyle bakan bir yapıya sahiptir. Şairin "Kabak Fener" şiirinde babasının bir Amerikan geleneği olan "Cadılar Bayramı" için balkabağından fener yapmasının anlatılması bu durumun göstergesidir:

---

[152] Şavkar Altınel, "Cihan ve Ruh ya da Kaybolan Yolcudan kalanlar", *Gemi Elli Yıldır Sessiz: Özel Mektupları ve Yazışmalarıyla Ölümünün 50. Yılında Yahya Kemal*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.7-9.
[153] Altınel, "1/11/1958" Yol Notları, s.69.
[154] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s.23.
[155] Altınel, *Mavi Defter*, s.23.
[156] Altınel, *Mavi Defter*, s.23.

"Babamın benim için
Büyük bir balkabağından
Yaptığı insan yüzlü fener
Evimizin balkonunda durmuştu
Büyük sarı gözleri parlayarak,
Mumu eriyip tükenene kadar.[157]

Altınel'in bir kardeşi olacağı haberi üzerine aile 1959 yılında Nişantaşı'na taşınır. Taşınmanın dramatik bir olgu olduğunu, ayrılığın insanlar üzerindeki olumsuz etkisini Altınel henüz o küçük yaşta bu hadiseyle keşfeder:

> "Onca yıl tek çocuk olarak yaşadıktan sonra üzerime kardeş gelmesi beni bir hayli rahatsız etmiş olmalı ki annemi hamile olarak hiç hatırlamıyorum. Buna karşılık, Feriköy'deki ev boşaltılıp eşyalarımız yollandıktan sonra akşam bizi de Nişantaşı'na götürecek taksiye bindiğimizde kaldırımda toplanan komşularımızın ağlaştığını hatırlıyorum. Gitmenin "dramatik" bir şey olduğunu daha önce fark etmediysem o an etmişimdir herhalde."[158]

Şair, aynı yıl Nilüfer Hatun İlkokulu'na başlar. Altınel, yirmi yıllık eğitim hayatının ona okuma yazma ve İngilizce haricinde işe yarar bir şey öğrenmediğimi sonradan ifade edecek olmakla birlikte kurumsal manada ilk bilgilerini edindiği bu okula da karşı içinde herhangi nostaljik bir his taşımaz; hatta okulun önünden herhangi bir bina gibi geçip gidebilmekte olduğunu dile getirir.[159]

Altınel'in eğitim hayatının kırılma noktası 1964-1969 yıllarında devam ettiği, o dönemde adı "Hayskul" olarak bilinen İngiliz Erkek Ortaokulu olan "English High School"dur. Şairin *"Bir okul vardı ki okullar içinde, kanatları turuncu bir kuşa benzer."* sözleriyle ifade ettiği bu okul onun hayatını derinden etkilemiş, fikri yapısını sarıp sarmalayacak yeni bir düzenle karşılaşmasını o, eserlerinde de işlemiştir. Özellikle anılarını anlattığı kitabı *Tepedeki Yabancı*'daki "İki Ruhlu Adam" kısmı Altınel'in bu kuruma girdikten sonra başkalaşan dünyasını özetler niteliktedir:

> "Bu sınıfta birkaç ay içinde şaşılacak bir hızla İngilizceyi sökmekle kalmayacak, İngiliz parasının karmaşık alt birimlerini, İngiliz ölçülerini ve İngiliz hayatının ayrıntılarını da öğrenmeye başlayacaktım. Yıllar içinde başka sınıflarda sürecek olan bu İngilizce ve İngilizlik eğitimi garip bir simetriyle son yılda en üst kattaki aynı sınıfa dönmemizle noktalanacaktı. Okulu birilerinin İngiliz egemen sınıfının eğitim gördüğü "public school" denilen büyük okullara

[157] Altınel, "Kabak Fener", *Yol Notları/ Gece Geçilen Şehirler*, s.44.
[158] Şavkar Altınel ile özel görüşmeden alınmıştır.
[159] Şavkar Altınel ile özel görüşmeden alınmıştır.

öykünerek kurduğu, soyadlarımızla çağrılmamız ve değişik İngiliz ormanlarının adlarını taşıyıp spor karşılaşmalarına değişik renkte formalarla katılan gruplara ayrılmamız gibi geleneklerin buradan kaynaklandığı ve çoğu "public school"a gidecek bir kökenden olmayan öğretmenlerin de bunlardan bizler kadar habersiz olduğu ise ancak aradan yıllar geçip İngiltere'de yaşamaya başladıktan sonra anlayacağım şeylerdi."[160]

Yine bu okulda İngilizce yaptığı ilk diyalog, onda geri dönülmez bir yolun başlangıcı olacaktır; zira yeni bir dil öğrenmenin aynı kavramlar için yeni sesler ve kelimeler kullanılabileceğinin farkına varmak olduğunun, bunun da o döneme dek kabul edilmiş ve kanıksanmış bir dünyayla kişinin bağlantısını koparacağını yıllar içinde şair anlayacaktır:

"What is your name?"
"May name is Altınel."
"What is my name?"
"Your name is Mr. Hogg."
"Sit down."[161]

English High School'un lise bölümü olmadığından, şair 1969'da Robert Kolej'e geçer. Bu okul, ona uzun yıllar boyunca sürdüreceği dostlukları sağlayacaktır. Şairin yakın dostu Roni Margulies, Robert Kolej'in onların hayata bakışında önemli bir yeri olduğunu ifade eder:

"Benim soydaşlarım, dindaşlarım, vatandaşlarım Osman Tümay, Hulusi Özoklav, Şavkar Altınel, Fikret Sılay ve Irvin Schick'tir. (…) aynı yılların İstanbul'unda aynı okullara gittik, beş aşağı on yukarı aynı sınıf kökenli ailelerden benzer terbiye aldık, aynı Türko-Anglosakson kültürüyle büyüdük, aynı İngiliz, Amerikan ve Türk edebiyatını okuduk, aynı klasik müziği, cazı ve pop müziğini dinledik, aynı Amerikan ve Fransız filmlerini gördük, aynı yerlerde içki içip bu müziği, edebiyatı ve filmleri tartıştık, ortak sonuçlar çıkardık, ortak hülyalar kurduk."[162]

Robert Kolej, Altınel'e bütün bu dostları ve yaşanmışlıkları kazandırmış olmakla birlikte bu okulun etkisi onda English High School kadar yoğun olmamıştır; yine de kolej, Altınel'in "Gölgeler" isimli şiirinde

"Okul yıllarımın karışıklığından da,
Tiyatro Klübü'nün oyunlarından çok,

[160] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s.14.
[161] Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.13.
[162] Roni Margulies, a.g.e., s.128.

Bunlara gidişimiz kalmış aklımda:
Karanlık Boğaz'ı ardımızda bırakıp
Merdiven üstüne merdiven çıkarak
Tırmandığımız soluk kesici tepe,
Sokak lambalarının vurduğu çınarlar
Ve yankılanan heyecanlı seslerimize
Sabırla eşlik eden karaltılar önümüzde"[163]

dizeleriyle karşımıza çıkar.

Altınel, 1972 yılına geldiğinde eğitim hayatında ikinci bir kırılma noktası yaşar. Bu yıl burs alır ve Amerika'ya gider, sonrasında Chicago Üniversitesinde dört yıl İngiliz Edebiyatı öğrenimi görür. Amerika onun için hiçbir vakit dünyadaki pek çok insanın olduğunun aksine mutlu olunacak ve özenilecek bir yer olmaz. Burada geçirdiği günlerin uzun bir can sıkıntısı ve bunalım döneminden başka bir şey olmadığını düşünmektedir. Ancak yıllar sonra burada geçirdiği günleri kafasında bir yere oturtarak onlara bir biçim verebilecektir.[164]

Şair, 1976'da doktora bursuyla Glasgow'a gider ve 1979 yılında doktorasını aldıktan sonra evlenir. On yıl kadar sonra eşinin iş değiştirmesi nedeniyle buradan taşınıncaya kadar Glasgow'da yaşarlar. On yıl yaşadıkları bu evden ayrılışları şairin hafızasında iz bırakır ve bu da *Gece Geçilen Şehirler* isimli eserindeki "Taşınma" isimli şiirin yazılmasına vesile olur:

"Artık bizim olmayan evden
çıkarılıyorlar sonra hepsi birer birer,
kamyonun içinde kanepemiz, koltuklarımız"[165]

Altınel ve eşi 1989 yılının 30 Ağustos'undan 1990 yılının 30 Ağustos'una kadar Northamton'da yaşarlar; bu şehir de etkisini "Kış Güneşi" ve "Trafik" isimli şiirlerde gösterir. Bundan sonra da Londra'dan yarım saat uzaklıktaki Berkshamted kasabasına taşınırlar. Günümüzde de aynı yerde ikamet etmeye devam etmektedirler. Altınel oturduğu bu küçücük İngiliz evinin hayatında en uzun süre oturduğu yer olduğunu kaydeder. Ayrıca bu bölge, "Tepeyurt" anlamına gelen adıyla ona *Tepedeki Yabancı* başlığını armağan eder. Berkshamted, Altınel'in pek çok yazısında görülmektedir.

[163] Altınel, "Gölgeler", *Yol Notları*, s.116.
[164] Şavkar Altınel, Dr. Yuvanidis, *YKY Kitaplık*, Temmuz-Ağustos 2002, Sayı:54, s.51-54.
[165] Altınel, "Taşınma", *Yol Notları*, s.51.

Türkiye'ye çok sık gelemeyen Şavkar Altınel, 1980'li yıllardan itibaren yazın dünyasının içerisinde olmuş, şiir, gezi yazısı, anlatı türlerinde eserler vermiştir. Ayrıca yazılarına günümüzün önemli edebiyat dergileri vasıtasıyla ulaşmak mümkündür. İngilizceye hâkim olan sanatçı çevirileri ile de okurla buluşmaktadır. *Kuzeyde Bir Adadan: Ortaçağ Yirminci Yüzyıla Elli İngiliz Şairinden Elli Şiir* isimli kapsamlı antolojik çevirisi ve şair, Yaşlı Samuel Taylor Coleridge'in *Yaşlı Gemici* isimli çevirdiği çalışma bunlara örnek gösterilebilir. Altınel ayrıca 2011 yılında Erdal Öz Edebiyat Ödülü'nün de sahibi olmuştur.

2.2. Sanat Anlayışı

Bir sanatçının sanat anlayışı belirlenirken esas alınacaklar onun eserleri ve yine onun edebi hususlarda yaptığı değerlendirmelerdir. Bu bağlamda onun kendi sanat anlayışını açıkladığı metinler kadar başka sanatçılar üzerinde durduğu çalışmalar da bütüncül bir değerlendirme açısından önem arz etmektedir. Şavkar Altınel gibi birden fazla edebi türde eser verebilme şansını yakalamış bir isim söz konusu olduğunda ise elbette yapılacak olan, farklı sanat türlerinin kesişimlerini yakalamak ve bunları edebi bir süzgeçten geçirerek açımlamaktır.

Şavkar Altınel, sanat eserinin her şeyden evvel bir deneyim işi olduğunu ifade eder ve bu doğrultuda yaşanmışlığın önemini vurgular. Bu bağlamda üzerinde durulması gereken ilk husus Altınel'in hayatına dair unsurların sanatı üzerinde nasıl bir vurgu yaptığını tespit etmektir. Bilindiği gibi bir sanatçının biyografisi onun eserine ışık tutmak için kullanılabilecek kaynaklar arasındadır. Her ne kadar metin merkezli teoriler metnin tüm unsurlardan bağımsız ve kendi kendini açımlayan bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurguluyor olsalar da sanat eseri üzerinde onu oluşturanın etkisinin varlığının azımsanmaması gerekmektedir. Üzerinde durulan sanatçı, hayatı temel malzemesi olarak kullandığında ise, doğrudan eleştirinin yönünü değiştirecek bir mahiyete sahip olmamakla birlikte, biyografi mühim bir unsur olarak karşımıza çıkar; lakin René Wellek ve Austin Warren'in bu hususlaki uyarılarına da kulak verilmeli ve deneyimin eser üzerindeki etkisi metnin esas oluşum amacı göz ardı edilmeksizin değerlendirmeye alınmalıdır:

> "Edebi eser, edebî gelenek ve görenek tarafından –olabildiği ölçüde- belirlenen bir oyun, roman ya da şiirdir. Biyografik yaklaşım gerçekte edebi sürecin doğru şekilde kavranmasını zorlaştırır, çünkü edebi geleneğin yerine fertlerin hayat dairelerini geçirerek geleneğin düzenini görünmez hâle getirir. Bu yaklaşım çok basit psikolojik olguları da görmezlikten gelir. Eserdeki kişi, yazarın gerçek kişiliğinin arkasına saklandığı bir 'maske', bir 'karşı kişi' olabilir. Ya da eser yazarın kendi hayatından kaçıp kavuşmak istediği bir hayatın tasviri olabilir."[166]

Şavkar Altınel, yaşadığı hayatın şiirin esas mefhumu olması gerekliliği üzerinde durur ve şiir ve sanat hakkındaki yazılarını topladığı *Soğuğa Açılan Kapı* isimli eserin girişinde bunu önemle vurgular. Poetik yazılarının ortak noktaları kavranmaya başlandığında deneyimin onun için ne denli ön planda gelen bir husus olduğu görülmüş olur:

[166] René Wellek, Austin Warren, Edebiyat Teorisi, Dergâh Yayınları, İstanbul:2011, s.89.

> "Bu çeşitliliğe karşın bütün bu metinlerin temelde aynı düşünce çevresinde döndüğüne inanıyorum. Bu düşünce gerçek şiirin, moda tezlerin aksine, 'sözcükler'den, 'gelenek'ten ya da birçok biçimsel 'deneme' ve 'arayışlar'dan değil, ancak şairin şiirin *ötesinde* yatan gerçekliğe, yani kısacası yaşadığı hayata gösterdiği tepkiden kaynaklanabileceği şeklinde özetlenebilir."[167]

Altınel, şiirde ve düzyazıda deneyimi odak noktası yapar ve bu manada anlatıya ve gezi notlarına; şiirde ise anlatımcı tekniğe başvurur. Kendi aktarımına göre şiiri tanımaya imge şiirleri vasıtasıyla başlamış ve on altı yaşındayken kötü bir şiiri belirleyen bir şeyin onun bir öykü anlatması olduğunu okuyarak uzun yıllar bu düşüncenin etkisi altında kalmıştır. Ancak kendisi aradan geçen uzun yıllardan sonra şiir kaleme aldığında bu anlayışın aksine eserler vermeye başladığını fark edecektir.[168] Altınel'e tesir eden düşünce etkilendiği XIX. yüzyıl İngiliz şairleri ve Yahya Kemal üzerinden olacaktır. Kendisi, büyük bir şair olmanın ancak aktaracak bir hayat deneyimine sahip olmakla gerçekleşebileceği düşüncesindedir. Ancak burada söz konusu olan "görmüş geçirmiş olmak" değildir, ifade edilmek istenen şairin hayata kendine has bir gözle bakıp onu yine tamamen kendine özgü bir gözlemle algılaması ve bu şekilde oluşturduğu dünyayı okura yaşadığı dünyanın biçimi ve anlamı olarak sunabilmesidir.[169]

Hale Seval, "Yaşanan Anlar/ Yazılar Romanlar" isimli incelemesinde Altınel'in deneyim ve seyahat mefhumları çerçevesinde hayata bakışını irdelerken onun *Güneydeki Ülke: Avustralya'da Bir Yolculuk* ve *Kvangvamun Kavşağı* gibi eserlerine bakıldığında yolculuğu, yazarın kişisel tarihinden oluşan parçacıkları ve hayat ile zamana karşı yaptığı eleştirel yaklaşımları birleştiren romansal bir yapıyla karşılaşılacağını belirtir.[170] Bu, romanı andıran yapı sadece onun seyahatlerinin anlatı formunda ortaya konup klasik formun ötesine geçilmesine vesile olmaz, aynı zamanda poetikasına da tesir eder ve Türk şiirinin çoklukla imgeyi ön plana alan yapısının aksi karakterde bir oluşumun kapılarını aralar. Altınel için şiir aslında bir nevi düzyazıdır. Düzyazıya olan bu bağlılık onun çift kültürlü yapısının ve hayran olduğu İngiliz şiir geleneğinin tesiriyle şekillenir. Şair, İngiliz edebiyatının yalnızca Antik Çağ'da sonra ortaya çıkmış edebiyatların en eskisi olmadığını, aynı zamanda en önemlisi ve büyüğü olduğunu da düşünür; zira o, hayatı bir öykü olarak gören Batılı dünya görüşünün çerçevesinde şekillenmiştir. Altınel, Batılı dünya görüşünde dünyanın bir öykü gibi

[167] Şavkar Altınel, *Soğuğa Açılan Kapı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul:2013, s.7.
[168] Altınel, "Şiir Önce Düzyazıdır" a.g.e., s.11.
[169] Altınel, "Şiir ve Terbiye", a.g.e., s.17.
[170] Hâle Seval, "Yaşanan Anlar/ Yazılan Romanlar: Şavkar Altınel ve Elif Batuman'ın Yazarlarla Yolculuğu, Yazıya ve Hayata Bakışları", *YKY Kitap-lık*, sayı:154, s.113-118.

belirli bir anlamı ve biçimi olduğunu, kişisel hayatın belli bir mantık dâhilindeki bir biyografi, toplumsal hayatın da benzer bir mantık izleyen bir tarih oluşturduğunu ifade eder ve hayatın kavranamaz olduğu için ona soyut bir gözle bakılması gereğinin ise Doğu'ya özgü olduğunu söyler. Bu birbirinden farklı kavrayışlar lisana da tesir etmiş ve somut bir anlatım odağında şekillenen Batı geleneği, yalınlığı ve anlatılanın kendisini ön plana çıkarırken Doğulu bilinçte ön planda olan imgelemler olmuştur. Şairi bir anlatıcı olarak yorumlayan Altınel, Doğu geleneğinin bu manada dil ustalığı çerçevesinde biçimlendiğini iddia eder.[171]

Sanatçıların eser verme anlayışları, sanatkârlık zihniyetleri üzerinde seyahatin belirgin bir etkisi olabilmektedir. Türk ve dünya edebiyatlarında seyahat konulu pek çok roman, tiyatro, öykü, şiir vs. gibi eserler de mevcuttur.[172] Emel Kefeli, "Bir Kültür Pratiği Olarak Yahya Kemal'in Paris Yılları" isimli değerlendirmesinin başında bir kavram olarak seyahatin sanatçının fikri yapısının oluşumundaki önemini vurgulamaktadır:

> " 'Coğrafi uzamda, sosyal ve kültürel plânda yer değiştirmek' olarak tanımlanan seyahat, bir arayış, evrende diğerine yönelmedir. Farklılıkları keşfetmek, çoğuldan tekile; çeşitliliği bir düşünce sistemine çevirmek seyyaha/yazara gözlemin ikinci basamağı olan sentez yapma olanağını verir. İnceleyeceği, üzerinde düşünüp fikir yürüteceği ve hüküm vereceği bir medeniyet fikri arayan seyyah/yazar karşılaştığı yenilikleri özel bir dikkat ile inceler. Bir ülkenin gelenek ve göreneklerini, sosyal yaşamını yerinde görüp inceleyerek, kendi kültür ve hayat tarzı ile karşılaştırarak bakış açısını zenginleştirir."[173]

Bir bilinç olarak Şavkar Altınel'e bakıldığında ve onun okura sunmaya çalıştığı dünya düşünüldüğünde karşımıza birtakım anahtar kavramlar çıkar. Bunlardan biri olan gözlem Altınel'in realist mizacının bir tezahürüdür ve şair/yazar dünyaya gündelik klişelerin odağından bakmamak için seyahatlere çıkar. Seyahatler bu manada onun çok boyutlu bir yaşam oluşturabilmesi ve hayatı ve ölümü kişisel bir serüven dâhilinde anlamlandırması için anahtar kavram vazifesi görecektir. Şavkar Altınel'in sık sık seyahatlere çıkmasının arka planında onun ikili bir kültürel yapının odağında olmasının etkisi vardır. Altınel'in henüz on dokuz yaşındayken ülkesinden ayrılışı ve bundan sonra yaşamını yurt dışında sürdürmesi onun zihniyetine etki etmiş, Doğulu bir kökten gelmiş olsa da uzun süre içinde kaldığı Batı kültürü hayata dair bakışını

[171] Altınel, "Şiir Önce Düzyazıdır." a.,g.e. s.12.
[172] Bâki Asiltürk, *Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2000.
[173] Emel Kefeli, Bir Kültür Pratiği Olarak Yahya Kemal'in Paris Yılları, *"Gemi Elli Yıldır Sessiz": Özel Mektupları ve Yazışmalarıyla Ölümünün 50. Yılında Yahya Kemal*, Ed. Kâzım Yetiş, Ankara:2008, s.65-77.

biçimlendirmiştir. Sanatçı kimliğinin oluşumunda içinde bulunulan coğrafya mühim yer teşkil etmektedir; zira coğrafya insanların hayatı duyumsayış tarzları ve yaşama biçimleri üzerinde etkilidir. Ayrıca bizzat edebiyatın da içinde bulunduğu fiziki formlardan bağımsız incelenmesi düşünülemez. İnsanların coğrafyaya bağlı olarak fiziki ve ruhsal özellikler kazandıkları gibi insan merkezli edebi metinler de var oldukları coğrafyadan dolaylı olarak izler taşır.[174] Söz konusu olan Altınel'in hayatında mevcut olduğu üzere ikili bir coğrafi yapı ve bilinç olduğunda da bunu sanat formunun dışında değerlendirmek mümkün olmamaktadır. Ancak Altınel'de var olacak olan Doğu-Batı arasında kalmış bir zihnin arayışlarından ziyade belli bir mekâna ait olmayış kavramı çerçevesinde hareket eden bir bilinçtir. Hâle Seval'in varoluşçuluk paralelinde ele aldığı bu bilinç[175] Altınel'in sanatının irdelenmesinde anahtar kavramlar arasındadır. O bir yolcudur; ancak bu yolculuğun yabancılaşma izleğinin çevresinde ele alınması ve eserleri okunurken bu bağlamda hareket edilmesi gerekmektedir. Altınel'in kendisi de *Tepedeki Yabancı*'da yer alan *"Şimdi, Eliot ne derse desin, şiirinin temelde gerçek edebiyatın çıkabileceği tek kaynaktan, yani bir insanın dünyaya bakmasından çıktığı bana açık geliyordu ve tabii bu insan, bütün yazarlar gibi, baktıklarının dışında olan bir yabancıydı."* sözleriyle bunu desteklemektedir. [176]

Yabancılaşma kavramı, Altınel'in eserlerinde dünyanın ve çoğunluğun gerisinde kalmış, sürekli kendini sorgulayan bir anti-kahramanın bilincini hatırlatır bir surette görülmekle birlikte anti-kahramanın dünya karşısındaki zayıflığı ve içine dönüşü, Altınel'in karakteristik yapısının dışında tutulmalıdır. Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* adlı çalışmasında anti-kahraman olgusuna değinirken iki tip yazar figürasyonundan bahseder. Buna göre başarılı, hem önderlik hem de entelektüellik vasıflarını gerçekleştiren yazarlar birinci kategoriyi oluştururken XIX. yüzyıldan başlayarak romanda çok sık rastladığımız anti-kahramanlara tekabül eden ikinci tip yazarlar marjinal, aciz ve yenik bir karakter gösterir ancak aynı zamanda egemen değerleri sorgulayan ve alt-üst eden de yine bu isimlerdir.[177] Ancak Altınel söz konusu olduğunda söylenebilecek olan onun yazar bilincinin kendinin de eleştirdiği modern yazar algısı üzerinden tanımlanamayacağıdır; zira Altınel'in yabancılaşması onda bir acziyet ve dünya karşısında çaresizlik şeklinde tezahür etmemiştir. Altınel, yabancılaşmayı, dışarıdan bakma ve bir yere ait olmama mevhumları çerçevesinde

[174] Emel Kefeli, "Coğrafya Merkezli Okuma*", Turkish Studies*, Winter 2009, Volume 4, s.423-433.
[175] Hâle Seval, "Tepedeki Yabancı'da Şavkar Altınel" *YKY Kitap-lık* 129, s.92-95.
[176] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul:2009, s.35.
[177] Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul:2012, s.11.

algılar ve bakışını bu çerçevede sürdürür. Keza kendisinin biyografisine bakıldığında da High School ile başlayan yabancı kültürün etkisine girme ve böylece ikili bir kültür halkasının dâhilinde hayata bakma onun eserlerinin temel izleğini oluşturur. Bu düalist algı ise çoklu bakışın yerini hiçliğe bırakması ve Altınel'in temelde herhangi bir kültüre doğrudan kendisini bağlı hissetmemesi şeklinde tezahür eder.

Şavkar Altınel'in eserleri incelendiğinde yabancılaşma teminin yanı başında kendini gösteren kavram yolculuktur ki bu kavram bir metafor olarak yolun yaşama eşdeğer olacak şekilde değerlendirilmesinden tutulup yolun sonu olan kaçınılmaz ölüm kavramını erteleme ve bu kaçınılmazlığı hissedip bundan ötürü keder duyma ve geçiciliği hissetme üzerinden biçimlenir. Altınel sık sık yolculuklara çıkar ve geçtiği yolları, mekânları, insanları "izler". Realist bir bakışın egemen olduğu bu izleme basit kültür aktarımlarıyla sınırlı kalmayacak kadar derindir; zira şairin yazarın izlediği ruhlarından sıyrılmış mekânlar/insanlar değil hayatın kendisidir. Altınel her bir kavramı kendi içinde bağlı bulunduğu hayat parçası üzerinden değerlendirir ve yorumlar. Bu manada da okurun karşısına sınırlı bir zaman bilinci çıkar, Altınel yaşanan anların toplamının hayatın bütününü oluşturduğunun bilincindedir ve bunların her birinin zihnen tekerrür edeceğini ve bu tekerrürlerin her seferinde birbirinden farklı duyguları çağrıştıracağını bilir. Yaşanan anın bizzat varlığı, hemen ertesindeki hatırlanışı yahut üzerinden yıllar geçtikten sonraki görüntüsü birbirinden farklı duyguları çağrıştırır. Bir kavram olarak zaman her yeni günle birlikte zihinde yeniden biçimlenir ve bu biçimleniş geçmişi kavramakta da etkilidir. Yine sadece kendi dünyasını aydınlatmakla yetinmeyen şair/yazarın eserlerinde anılarında kalmış başka hayatlara da yer verişi bu manada önemlidir. Zira Altınel eserlerinin pek çok yerinde yaşadıkları anların, bilhassa da gençlik faktörü devreye girdiğinde, farkında olmayan kimselerin daha sonra bunları tekrar hatırlayacağını bilmektedir. Zamanın kullanılışı Altınel'in eserlerinde şimdi ve geçmiş arasındaki çizgide ilerlemekteyken[178] eserlerinde aynı zamanda farklı dönemlerde yaşamış kişilerin hayatlarını ortak bir bilinç üzerinden verebildiği de bilinmektedir.[179]

Altınel, zaman ve hayatı algılayış bakımından değerlendirildiğinde okura postmodern çağın ortak algısının haricinde bir bilinç sunar. Ancak onda görülen postmodernizm-moderniz ikilemini su yüzüne çıkaracak bir duyuş da değildir. Hayata

[178] Hâle Seval, "Şavkar Altınel Şiirinde Zaman", *YKY Kitap-lık*, Mayıs:2008, s.61-66.
[179] Hâle Seval, "Kraliçe Viktorya'nın Düşü'nde Dün ve Bugün," *YKY Kitap-lık*, s. 121-123.

bakışını kendi sözleriyle dile getiren Altınel, duyuş tarzı bakımından Keats, Yeats, Wortsworth vb. İngiliz neo-Romantik şairlerini andırsa da sanatının esasında tam manada bu kavramla ifade edilemeyeceği görüşündedir:

> "Ama her şeye karşın ben bir romantik değilim. Raomantikler için 'yolculuk' sonunda bir sorundu. Onları hayatlarının yaşayıcıları olmaktan çıkarıp seyircileri durumuna getiren 'bakış'ın giderek şiiri tehdit edeceğini duyuyorlardı. Hayatı ona dışarıdan 'bakabildikleri' için 'görüp' yazabiliyor, ama 'dışarıdan' bakıldığı için bütünüyle yaşanmayan bir hayatın sonsuza dek yazılamayacağını da seziyorlardı Dolayısıyla da, istedikleri, ikisini de kaybetmeden, 'bakış'la hayatı birleştirmek, hayatla birlikte olmayı olanaklı kıldığına inandıkları, geride kalmış bir döneme özgü bir duyarlığı *şimdiki halleriyle* bir kez daha ele geçirmekti. (…) Bense bu düşün, sözcüğün en dar anlamıyla, 'romantik' yani gerçekçilikten uzak olduğu görüşündeyim.(…) Bu açıdan bir yirminci yüzyıl insanıyım ve belki de modernistlere sandığımdan daha yakınım. Kuşkusuz olan bir şey varsa o da bütün modernistler arasında beni en çekeni olan T:S: Eliot'ı özetleyen sözcüğün 'dönememek' olduğudur."[180]

Şavkar Altınel'de anahtar olan kavramlar üzerinde durulduktan sonra irdelenmesi gereken şairin/yazarın bu kavramları eserlerinde ne doğrultuda ve hangi üslup özellikleri çerçevesinde ele aldığıdır. Altınel temel izlekleri çerçevesinde ortaya koyduğu düzyazılarında esas anlatıcı olarak kendini ön plana çıkarır ve gözlemlerini kişisel belleği üzerinden dış dünyaya aktarır. İlk düzyazı türündeki eseri olan Güneydeki Ülke'de Altınel bu bağlamda gözlemlerini aktarırken şimdiki zaman kipini tercih etmiş ve yaşananları bir hikâye havası içerisinde okura aktarmıştır; lakin bundan sonraki düzyazılarında bu özellik yerini doğrudan görülen geçmiş zaman kipinin kullanımına bırakır ve ilk eserdeki rüyamsı söylem yetkin bir anlatıcı tarafından karşılanır. Altınel, eserlerini yaşadıklarının doğrudan kaleme alınması üzerine almadığından[181] eserlerindeki kurgunun bütünleyici varlığı hissedilir. Aynı zamanda Altınel eserlerinde değindiği mekânları da çoklukla herhangi bir rehberin yardımı olmadan tanıma fırsatı bulduğundan geziler turistik amacın klişelerine sapmadan Altınel'in kültür birikiminin ışığı altında okura aktarılır; ancak burada da söz konusu olan sadece kültürel birikim ve yaşanmışlık değildir; bir yazar beninin gözlerinden metne bakan okur, var olan görüntüleri onun zihni süzgecinin de vasıtasıyla alımlar.

Şair beni üzerinden yapılacak değerlendirmeler yine Altınel'in kalemi vasıtasıyla okura ulaşmıştır. Duyuş olarak XIX. yüzyıl romantiklerinden ve Yahya Kemal'den etkilenen sanatçı "dönememek" ve "ait olamamak" kavramları çerçevesinde

[180] Şavkar Altınel, "Uçan Sepet: Anti-Romantik Bir Yolculuk Kılavuzu, a.g.e., s.24.
[181] Şavkar Altınel ile özel görüşme sonucunda bu bilgi elde edilmiştir.

sürdürdüğü arayışının tezahürlerini şiirlerine de yansıtır ve sonrasında bunların poetik bağlamda değerlendirmelerini yapar. Bu manada edebiyatı da sorgulayan sanatçı, edebiyatın belli başlı unsurların paralelinde var olduğunu düşünür. Buna göre edebiyat iki temel ögeden oluşmaktadır; bunlardan biri yazara özgü bir hayat görüşüyken bir diğeri bu görüşü okura aktaracak bir üsluptur. Dileyen okurlar bunların esasen aynı şey olduğunu düşünebilirler ancak Altınel'e göre her ne olursa olsun önemli olan sanatçının söylemlerinin okura hayatı kendine ait bir duyuşla sunabilmesidir. Üslup sanatçının kendisi için değil okura aktaracağı hayata işaret etmek için vardır: *"T.S. Eliot'un şairin tek işlevinin dille dünyayı bir araya getirmek olduğunu, kendi içinde bir önemi olmadığını söylemesi, Yahya Kemal'in '[okura] mısra güya hissin ta kendisi imiş gibi bir vehim vermek' istediğini belirtmesi bundandır. Bu iki şairin de istediği görünmeyen bir şair olup kendisi görünmeden yalnızca gösteren bir şiir yazmaktır."*[182]

[182] Şavkar Altınel, "Deli İrlanda'nın Güzel Şairi: Seamus Heaney", a.g.e., s.97.

2.3. Eserleri

2.3.1. Düzyazıları

2.3.1.1. Güneydeki Ülke

Eser, Şavkar Altınel'in 1996 yılında yayımlanan gezi kitabıdır; önce Oğlak Yayınları tarafından *Güneydeki Ülke: Avustralya'da Bir Yolculuk* ismiyle okurla buluşmuş, Nisan 2006'da ise eserin Yapı kredi Yayınları'ndaki baskısı *Güneydeki Ülke* adıyla yapılmıştır. Eserde dikkati çeken bir özellik, yazarın sonraki gezi/anlatılarında görülecek olan yazar beninin ve hayatın sorgulayışının onlara kıyasla geri planda kalması. Altınel'in sonraki eserlerindeki görülen geçmiş zamanlı anlatımın yerini şimdiki zaman kipin anlam kayması yapılmak suretiyle kullanılmasıdır.

Güneydeki Ülke, Altınel'in kırk yaşına geldiğinde daha evvelden çıkmayı planladığı ve eline yalnız bir el çantası alarak başladığı yolculuklar silsilesini kaleme alır. Ucuz uçak bileti bulunduğu için Singapur üzerinden gerçekleştirilecek yolculuğun esas durağı Avustralya olacaktır.

Altınel, "Uçan Sepet: Anti-Romantik Bir Yolculuk Kılavuzu" isimli yazısında *Güneydeki Ülke*'nin yazılışı için şunları kaydetmiştir:

> "Kırkıncı doğum günümde elimde küçük bir çantayla gittiğim Avustralya'yı anlattığım Güneydeki Ülke'yi bilinçli bir şekilde Goethe'nin otuz yedi yaşında, yanına neredeyse hiçbir şey almadan, Möller takma adıyla gittiği güneydeki başka bir ülkeyi anlattığı İtalya Yolculuğu'nun üstüne kurmadım. İki kitap arasında bir üslup ya da yapı benzerliği olduğu söylenemez. Ama kişisel bir dönüm noktasına ilişkin ruh halinin süzgecinden geçirilerek verilmesi ve bir yerin olduğu kadar o yeri "görmekte" olan yolcunun da anlatılması söz konusu olduğu ölçüde benimki de sonunda Goethe'ninkiyle aynı *türden* bir kitap. Goethe'yle çağdaşlarının, yazdıklarımı kendilerine büsbütün yabancı bulmayacak olduklarını düşünüyorum."[183]

Eser dokuz bölümden oluşur ve "Gökte Uçan Tayyare" başlığını taşıyan ilk bölümde Altınel'in Paris'ten Singapur'a uçuşu anlatılır. Yazar, ilk kez bir gezi arifesinde isteksizdir ve kırkıncı doğum gününde çıkmayı planladığı bu yolculuğa gitmeye alışık olmadığı biçimde çıkmak gözünde büyümektedir. Havalimanında beklerken yola koyulduğundan beri içinde taşımadığı gitme heyecanının belli belirsiz oluşmaya başladığını fark ettikten sonra aklına *"Gökte uçan teyyare/Selam söyle o yâre"*[184]İkiliği gelir ve sonrasında uçağa binerek Paris'e gider. Sonra da buradan aktarmalı biçimde Singapur'a uçar.

---

[183] Altınel, *Soğuğa Açılan Kapı*, s.25.
[184] Şavkar Altınel, *Güneydeki Ülke*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s.10.

İkinci bölüm olan "Kusursuz Bir Tropik Şehir"de Altınel'in bu kısa Singapur ziyaretinden detaylara rastlanmaktadır. Burada New Park Otel'de kalmayı tercih eden Altınel, havaalanında edindiği Resmi Singapur Kılavuzu'na göz gezdirdikten sonra kılavuza uymamaya karar vererek bölgeyi dolaşır. Burada iki gece kalan yazar bir sonraki geceyi de bulunduğu otelden daha az yapay bir otelde geçirmeye gayret ederek turistik amaçlı düzenlemeli sığ bulduğunu vurgulamış olur. Şehirde gördüğü yerler ise Hint Mahallesi, Sultan Camii, Besar Caddesi gibi şehrin karakteristiğini ortaya koyan bölge ve yapılardır.

"Tutsaklarla Turistler" başlığını taşıyan üçüncü bölüm Altınel'in Sidney'e varışı ile başlar. Bu başlangıç Altınel diğerlerinden farklı bir havalimanı ile karşılaşamadığı için dünyanın diğer bir ucuna gidilse de görülebileceğin aynı olduğu yolunda bir düş kırıklığı yaratır; lakin onun için esas değişik olan her yerden her şeyden uzakta olmak duygusudur. Bu kıtayı diğerlerinden ayıranın ona sinmiş olan göç olgusu olduğunu tespit eder. Altınel, uzun uzadıya işleyeceği bu ülkenin tarihini özet halinde aktarmayı ihmal etmez. Yine Latince kökenli olan Avustralya'nın "Güneydeki Ülke" demek olduğunu da bu adın esere neden verildiğini de okur bu bölümden öğrenecektir.

Burada King Cross'ta bir otele yerleşen yazar, oyalanmadan şehri dolaşmaya başlar ve şehirdeki İngiliz etkisinin izlerini sürer: *"Avustralya'nın güneyin yabancı göğünün altında İngiliz kalmak düşü, güneyli olduğu kadar Amerika'dan etkilendiği açık olan bir şehirde hâlâ sürüyor. Gökdelenlerin dibindeki 'Hyde Park' da bu düşün belirtilerinden biri."*[185] Sonrasında Sydney Koyu'nu gezen yazar, bu sırada Sydney'in olimpiyatlara hazırlandığını da kaydeder.

Altınel bir sonraki sabah yolculuk planlarını gözden geçirir. Niyeti, Sydney'de üç gün daha kaldıktan sonra Melbourne'a ve oradan da yine Avustralya'nın güneyindeki Adelaide'e geçmektir. Buradan da çölün ortasındaki Alice Springs kasabasına ve çölün sonundaki Darwin'e gidecektir. Planlarını yaptıktan sonraki gün çoğunlukla tercih ettiğinin aksine bir turistik geziye katılmaya karar verir ve ağırlığı Japon turistlerin oluşturduğu bu yolculukta yarı açık bir hayvanat bahçesinde kangurular ve koalalar gibi Avustralya'ya özgü hayvanlarla karşılaşır. Şehirdeki son gününde tek başına yürüyüş yapmayı tercih eden Altınel'in yolu yabancılık hissiyle kesişir: *"Her şey alabildiğine değişik ve yabancı ve karşıdaki yapılardan birinin tepesinde alçaktan geçen uçakları uyarmak için yanıp sönen kırmızı ışık sanki sürekli olarak bana da aynı uyarı*

[185] Altınel, *Güneydeki Ülke*, s.41.

sözcüklerini tekrarlıyor: 'Sen buralı değilsin. Geldin, gördün, artık git, artık git, artık git.'"[186]

"Saatlerin Altında" başlığı altında verilen dördüncü bölümde Altınel'in Melbourne gezisi işlenmektedir. Bölümde Altınel'e Amerika'nın Orta Batı'sını hatırlatan Melbourne'un bir yayıncılık kenti olduğuna değinildikten sonra Avusturalyalıların İngilizlere taktığı isim olan "Pom"lardan söz edilir, ayrıca aksanından ötürü yazarın da bir Pom zannedilişi dikkat çeker. Altınel'in sabah uyandığı otelde duyduğu koku onu bir süreliğine Chicago'daki öğrencilik günlerine götürse de bu his uzun sürmez; yazar ertesi gün ayrılacağı kentin Anzak Anıtı, Flanders Garı gibi ön planda olan eser ve yapılarını gezer.

Beşinci bölüm "Kaldırımları Dürenler" ismini taşımaktadır. Bu bölümdeki ziyaret ise Adelaide'e yapılmaktadır:

> "Adelaide'in 'dini bütün' köklerinin Avustralya'nın kalan kısmında alay konusu olduğunu, hâlâ yalnızca bir milyonluk şehirden insanların karanlık olur olmaz 'kaldırımları dürüp' yatmaya gittiği bir ölü bölge olarak söz edildiğini, Adelaide'lilerin de bu iddiayı çürütebilmek umuduyla, 1960'lardan sonra gelen yeni göçmenlerin yarattığı kozmopolit havadan, yörede üretilen şaraplardan, her yıl yapılan uluslararası otomobil yarışından ve iki yılda bir düzenlenen büyük Adelaide Kültür Festivali'nden dem vurduklarını biliyorum."[187]

Altınel, burada Adelaide'nin dini bütün geçmişine uygun olarak "Hristiyan Genç Erkekler Birliği" manasına gelen Y.M.C.A (Young Men's Christian Association) kuruluşu tarafından işletilen bir otelde kalmaya karar verdikten sonra şehri gezer. Burada karşısına çıkan Kubilay Han Moğol Lokantası'nın ise gerçekten de şehrin kozmopolit bir havaya sahip olduğunu kanıtladığını ifade eder. Ertesi gün aldığı bir tavsiye üzerine Göç Müzesi'ne giden yazar, dışarıdan aldığı göçlerle kurulmuş bu ülkede bulunan halklara yer verilen müzedeki bilgisayara Türkiye ismini yazınca burada, 1946 nüfus sayımına göre 453 kişi olduğunu öğrenir ve bu beklenmedik bilgi sebebiyle şaşırır. Şehirdeki son saatlerinde satın almış bulunduğu bumerang ise ona gidip de geri dönebilmenin mümkün olup olmadığını düşündürür.

"Çölde Bir Otobüs" yazarın yirmi saat sürecek olan ve Alice Springs'e otobüsle yapılan çöl yolculuğunun aktarımına dayanır. Altınel okuru da çöle hazırlamak istercesine onunla ilgili bilgiler vererek işe başlar:

---

[186] Altınel, *Güneydeki Ülke*, s.54.
[187] Altınel, *Güneydeki Ülke*, s.69.

> "Avustralya'nın iç kesimindeki çöl Orta Doğu ve Kuzey Afrika'daki çöller gibi kum denizi değil. Daha çok, Amerika'nın güneybatısında New Mexico'dan Kaliforniya'ya kadar uzanan çölü andıran, alabildiğine kurak bir alan. Çalılar beyaz gövdeli 'hayalet' okaliptüsler, her yağmur damlasını yakalayabilmek için iki yana açılmış dallarıyla dev hunilere benzeyen mülga ağaçları ve yer yer de sarı uzun otlardan oluşan bir bitki örtüsü var. Kangurularla küçük farelerden, Gar demiryolu yapıldıktan sonra başıboş dolaşmaya bırakılan develerin torunlarına bir dizi otobur hayvan ve bunların bazılarını yiyen, Avustralya'ya nereden geldikleri bilinmeyen 'dingo' denilen vahşi köpekler ve şehirlilerin yüreklerine korku salan büyük yılanlar bu yörede barınabiliyorlar."[188]

Otobüse bindikten sonra yolcular kalkış saatini beklerken Altınel defterini çıkarıp izlenimlerini kaydetmeye başlar. Avustralya'yı enine geçmeye başlayan ilk Avrupalı olan McDouall Stuart'ın ismini taşıyan karayolunu takip ederler. Mola yerine geldiklerinde Altınel, buranın Avustralya'nın yerli halkı olan Aborcinlere bir şeyler satmak için kurulmuş bir bölge olduğunu fark eder. Zira kasanın üzerindeki bara yalnız giyim kurallarına uygun kimseler girebileceğini anlatan yazı Aborcinlerin geleneksel giyim tarzlarının bölgede uygun karşılanmadığı şeklinde yorulabilmektedir. Yolculuğun devamında Altınel, güneşin iyice kızıllaşması ve tam tepeye yükselmesi sonucu Dünya'da değil de Mars yüzeyinde hareket eder gibi olduklarını düşünür. Yolculuğun sonunda ise çölün ortasındaki Alice Springs'e varılır.

"Alice Diye Bir Yer" başlığı altındaki yedinci bölüme Avustralyalılar yalınlıktan hoşlandıkları için tam ismi Alice Springs olan bölgeden Alice olarak bahsedildiği bilgisi verilerek başlanır. Altınel, Singapur'dan güneşin etkilerinden korunmak için almış olduğu beyaz şapkayı başına takıp otobüsten indikten sonra adını şiirsel bulduğu Çöl Gülü Moteli'ne yerleşir. Resepsiyon görevlisinin verdiği anahtarı alıp içeri ilerleyince buranın ön kısmı camla kaplı odalardan oluştuğunu fark ederek şaşırır. Bundan sonraki aktarımı ise Alice Springs'in bu bölgede varlığını 1870'lerde yapılan bir telgraf hattına borçlu olduğu ve bölgenin isminin de Posta ve Telgraf Genel Müdürü Charles Todd'un eşi Alice'in onuruna verildiği üzerine olacaktır. Altınel burada Telgraf Parkı'nı ziyaret ederek bölgenin tarihi dokusunu daha derinden kavramaya çalışır. Sonrasında ise Anzak Tepesi'ne gider. Bir sonraki gün merak ettiği Gan Ekspresi'ni görmeye giden yazar bu trenin haftada bir uğrabilmesi sebebiyle etrafta pek çok sayıda insanın olacağını umsa da bu beklentisi sonuçsuz kalır. Altınel'in bunu anlamlandırması ise uzun sürmez: *"Çöl öylesine büyük ki burada ancak benim gibi çevrelerine bakmak*

[188] Altınel, *Güneydeki Ülke*, s.80.

isteyenlerle Bayan MacArthur gibi uçmaktan korkanlar karadan yolculuk edebilir. Başka herkes gideceği yere saatlerce zaman kaybetmeden ulaşmak için uçakla gidiyor olmalı."[189]

Bölgedeki "Uçan Doktor"a da değinen yazar, gidip bu hizmetin verildiği bölgeyi araştırır. Üzerinde kızıl bir haç bulunan tek katlı bir yapının önüne geldiğinde merkezi ziyarete gelenlerin küçük gruplar halinde rehber eşliğinde içeride dolaştırıldıklarını fark eder ve bekleyen küçük bir grubun arasına katılır. Burada önce Uçan Doktor'un 1920'lerdeki kuruluşunu ve gelişimini anlatan kısa bir film izlerler sonra da radyo odasına giderek merkez üyelerinin kendilerine gelen çağrıları nasıl aldıklarına şahit olurlar. Altınel bundan sonra kuruluş faaliyete ilk başladığında hizmet veren hastaneyi de ziyaret ettikten sonra bir antikacıya uğrar ve sonrasında akşama kadar şehri dolanır.

Bir sonraki bölüm olan "Oğlak'tan Yukarı"da yazar, bu kez bindiği bir diğer otobüs olan Darwin otobüsünde geçen yolculuğundan söz açar. Bu bölümde bahsi edilen Oğlak, Oğlak Dönencesi'dir ve her ne kadar buraya seyahat şirketleri tarafından yolcular davet edilse de bu bölge genellikle kanun kaçaklarının tercih ettiği bir yer olmanın pek de ötesine geçmemiştir. Bölge için büyük bir mahrumiyet çağrışımı yapan "Yok Yok" ifadesinin tercih edildiğinden bahseden Altınel'e göre burası ilgi çekici olabilir zira kendisi yine klişelerden sıyrılmış bir vaziyette dünyanın keşfetmediği bölgelerine ilerleme isteği içindedir. Altınel otobüstekilerle birlikte Ti Tree, Barrow Creek gibi bölgelerden geçer ve bunların isimlerinin etimolojilerine dair tahminlerde bulunmaya çalışır. Bir transit merkez olan Tennant Creek'te biraz durduktan sonra tekrar hareket eden otobüste yolculuğuna devam eden sanatçı, uyuyan yolcuların çoğunun aksine defterini alır ve izlenimlerini kaydetmeye koyulur. Uyandığında ise kendini Katherine kasabasında bulur ve oradaki benzin istasyonunun yemekhanesinde gördüğü genç kızların hasebiyle zamanın geçiciliğini hatırlar:

> "Birazdan kapı açılıyor ve yirmi yaşlarında üç kız içeri giriyor. Makyajlarıyla giysilerinden bu Cumartesi gecesi bu saate kadar bir yerlerde bir partide vakit geçirdikten sonra yapacak başka bir şey bulabilmek umuduyla buraya geldikleri belli. Gençliğin, can sıkıntısıyla umudu eşit ölçülerde bir araya getiren, bitip tükenmez arayışı bu uzak yerde de sürmekte."[190]

Sonrasında bu genç kızları hayatlarının bir gününü daha çabukça tüketmeye bırakan yazar yolculuğuna devam eder ve Darwin'e varır.

[189] Altınel, *Güneydeki Ülke*, s.104.
[190] Altınel, *Güneydeki Ülke*, s.114.

Son bölüm olan "Darwin'de Akşam", Oğlak'tan yukarı çıkan Altınel'in Darwin'de geçirdiği günleri konu alır. Bölgede Hollandalı ve Endonezyalı göçmenlerle karşılaşan yazar bir kez daha yabancılık kavramı ile yüz yüze gelir. Onun asıl ilgisini çeken ise zehirli denizanalarının varlığına aldırış etmeksizin denizin güzelliğine karşı koyamayıp suya giren insanlardır. Ertesi günlerde de bölgeyi gezmeye devam eden Altınel, bu son durakta hayatın ve ölümün bir romana yayılmış iki tema gibi bu yolculuğu da kuşattığını fark eder:

> "Gençken reddettiğim şeyleri şimdi arıyor ve zamanın yönünü değiştirip beni geri götürmesini istiyorum; ama tabii istediğime kavuşmam olanaksız. Hayat dediğimiz şeyin şaşırtıcı derecede güzel ama bize uzak ve yabancı bir kıtada bir yolculuğa benzediğini, bu yolculukta oradan oraya giderken ya da arada bir gar saatlerinin altında birilerini ya da bir şeyleri beklerken gerçekte aradığımızın sürekli olarak kaybettiğimiz hayatın kendisi olduğunu, ama başlarımızın üstündeki saatler usulca tıkırdarken kaybettiklerimizin her an daha da uzaklaştıklarını ve yolculuğun sonunda da yalnızca bu namlunun gösterdiği yere vardığımızı şu anda her zamankinden keskin biçimde duyuyorum."[191]

2.3.1.2. Kvangvamun Kavşağı

Kvangvamun Kavşağı, Şavkar Altınel'in 2004 yılında basılan "gezi kitabı"dır. Yine, klasik seyahatname formunun dışında olan bu kitapta Altınel, gezip gördüklerini anlatı türüne yaklaştırırcasına bir "ben" dâhilinde aktarmıştır. Kitabın anlatıcısı bu manada başından sonuna kendini hissettirir ve okur, yazarla çıktığı bir yolculukta mekânları onun iç dünyasının paralelinde izler, tanır.

Eser, "Mareşalin Evi" başlığını taşıyan kısımla başlar ve burada Altınel'in Helsinki ziyareti anlatılır. Bölüm, Altınel'in anlatılarında karakteristik diyebileceğimiz şekilde, bulunan yerle ilgili ipuçları verilerek bir merak ögesi dâhilinde başlamaz. Okura daha ilk satırdan nerede ve hatta hangi dönemde olduğu fark ettirilir; ayrıca gelenekteki "sebeb-i telif" unsurunu hatırlatırcasına bu seyahatin çıkılma sebebi bildirilir:

> "Helsinki'de deniz donmuştu. Boş bir hafta sonum olduğu ve zaten hep bir yerlere gitmeye hazır olduğum için gelmeye karar verdiğim şehre ayak bastığım andan beri yağan karın altında limanda bir iki gemi bağlıydı. Ama küçük bir vapur buz tabakasını garip bir hışırtıyla yararak ağır ağır ilerliyor olmasaydı, gördüğüm, kesilmiş sütü andıran, pürtüklü beyaz düzlüğün gerçekten deniz olduğuna bile inanamayabilirdim."[192]

[191] Altınel, *Güneydeki Ülke*, s.126.
[192] Şavkar Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s.11.

Altınel, onu şehre getiren vapurdan indikten sonra şehrin soğukluğu sebebiyle sokaklarda fazla dolaşamayacağının farkına varır ve İşçi Konutları Müzesi, Tramvay Müzesi gibi *"garip"* müzelerle dolu olan bu şehirde, o sırada bunun için bir istek duymuyor olsa da müzelerinden birini gezmeye karar verir. Bunun için de en uygun seçeneğin *"İkinci Dünya Savaşı sırasında Finlandiya'ya saldıran Rusları bozguna uğratan, savaştan sonra da bir süre ülkenin cumhurbaşkanlığını yapan Mareşal Mannerheim'ın müze haline getirilmiş evi"* olduğuna karar verir. Şair, son İngilizce tura yetişip emekli bir tarih profesörüne benzeyen bir adam, onun kızı olduğunu düşündüğü bir kadın ve Finli tur rehberi ile birlikte evi dolaşmaya başlar. Eserde rehber tarafından Mannerheim'in Finlandiya'nın soylu bir ailesine mensup olduğu ve mareşalin ülkenin Rusların eline geçmesi sonrası doğup askeri kariyerine sonradan savaşa tutuşacağı Rus ordusunda başladığı ve otuz sene kadar Çar'a hizmet ettiği bilgisi verildiği aktarılır. Mannerheim 1917 devriminden sonra Rus ordusuyla ilişiğini kesip Finlandiya saflarında çarpışmaya başlayacak olsa da Altınel'in esas ilgisini çeken mareşalin bu maceralı hayatı değil, müzenin son bölümünde duyduklarıdır: *"Mannerheim 1906'da Çin'in Rusya için ne gibi bir tehlike oluşturduğunu araştırmakla görevlendirilmiş ve bu amaçla iki yıl süren bir Doğu yolculuğu yapmıştır."*[193]

Mannerheim'in Altınel'i etkilemesinin sebebi Doğu yolculuğu yapan tek kişinin kendisi olmamasıdır. Altınel de son yıllarda uçak biletlerinin ucuzlaması ve Sterlin'in değerinin yükselmesini müteakip üst üste Doğu yolculukları yapmıştır. Ancak onun özel bir görevi yoktur. O bu ülkelerin ekonomik gelişimleri yahut gökdelenlerin gölgesinde kalan etnik yapı ile de ilgilenmez. Onun amacı her daim olduğu gibi yalnızca başını alıp gitmek ve ait olmadığı diyarlar ile tanımadığı insanlar arasında kaybolmaktır. (s.16) Nitekim bölüm, Altınel'in müzeden çıkıp sokakta yürürken geçmiş yolculuklarını hatırlamasıyla sona erer ve böylece eserin ilk ve son kısımları Altınel'in Doğu seyahatlerine açılan çerçeve bir yapı oluşturur.

Eserin ikinci kısmı "Selamat Jalan" başlığı altındadır ve bu kısım Altınel'in 2001 Eylülünde yaptığı Malezya ile Singapur yolculuklarını içerir. Altınel, bu yolculukları kaleme alırken mekânlarla birlikte yolculuklarda karşısına çıkan insanları ve mekânların tarihlerini de ele alır. Altınel daha uygun bir uçak bileti bulabildiğinden ilkin Singapur'da iner ve sonradan trenle Malezya'ya geçer. Bu yolculuğu

[193] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.15.

gerçekleştireceği tren garını anlatırken değindikleri onun gezeceği yerleri önceden saptayıp bunların tarihi üzerinde araştırmalar yapma özelliğinin bir yansımasıdır:

> "İngiltere'den 1957'de bağımsızlığını kazandıktan sonra Borneo'daki eski İngiliz sömürgeleri Sabah ve Saravak'la birleşen ve sanki böylelikle ilk defa Asya'nın bir parçası oluyormuş gibi adına 'Asya' kelimesini de ekleyerek 'Malezya'ya dönüşen Malaya, o da eski bir İngiliz sömürgesi olan komşusu, şehir devleti Singapur'a da bu birliğe katılmasını önermiş, ortaklık yürümeyip iki taraf kısa bir süre sonra gene ayrılınca da, İngilizler zamanında Malaya'ya ait sayılan bu gar Malezya toprağı olarak kalmıştı."[194]

Altınel, Malezya'yı anlatırken ülke ile tarihi bilgilerin yanı sıra sosyolojik yapısını da açıklamaya çalışarak mekânları zamandan ve toplumdan bağımsız unsurlar olarak ele almadığını bizlere gösterir. Ülkedeki Malayların Hintli ve Çinli nüfusa göre, özellikle de işe alımlar söz konusu olduğunda, ayrıcalıklı konumda olması; insanların Endonezyalılardan bahsedilirken takındıkları küçümseyici tavır Altınel'in yer verdiği tespitler arasındadır. Sanatçı, tren yolculuğu sonunda başkent Kuala Lumpur'a varır ve şehri dolaşır. Altınel'in şehirle ilgili tespitlerinin haricinde bu bölümde dikkat çeken onun başka ülkelerde bir yabancı gibi dolaşırken aynı zamanda yeni hayatların da varlığının cezbesine kapılmasıdır. Yaşanacak tek bir hayatın ve karakterin bazı kereler bir insana yetmeyişi onun cümleleriyle dile dökülür:

> "Yasemin kokan serinletici çayı yudumlarken bir defa daha salona baktım. Her şey öylesine eskiydi ki bir an 1947'de bir sabah burada oturan bir plantasyon sahibi olduğumu düşledim. Savaş biteli kauçuğa talep azaldığından Londra Emtia Borsası'nda fiyatlar düşüyordu.(…) Sonra, bunca değişik tür insanın hayatını bilmeme ya da bildiğimi sanmama rağmen, kendimin neden, yaşadığım bu köksüz, göçebe hayattan başkasını yaşamadığımı merak ederek çayı bitirdim, titrek garsonu daha fazla yürütmemek için hesabı mutfak kapısında ödeyip otelden çıktım."[195]

Kuala Lumpur'dan sonra Malezya'nın tarihi şehri Malakka'ya oradan da Singapur'a geçen Altınel, bu şehirlerdeki yolculuklarını planlayarak değil, şehri tanımak için rehbersiz yürüyüşler suretiyle yapar. Böylece şehirdeki kalabalığın arasından özenle cımbızlanmış karakterleri, Malezya ve Singapur'daki yabancıların konumlarını ve yine bir yabancı olarak Altınel'in gördüğü tepkileri, okur da yine onun penceresinden alımlamış olur. Ayrıca bölümde yine tarihi detayları aktarma konusunda hassas olan sanatçının gözünden II. Dünya Savaşı yıllarında Batı'nın ve Japonya'nın baskısı altında kalmış olan bu ülkelerin insanlarının psikolojileri de gözler önüne gerek yapılar gerekse

[194]Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.17.
[195]Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.35.

anıtlar da bağlamında serilmiş olur. Ticari sebeplerden gerek Malezya'da gerek Singapur'da varlık göstermeye çalışan yabancılar ise Altınel'in gözünde tanıdık bir bilincin ürünüdürler. Altınel, hem onları hem de kendini Singapur'da bir otelde karşılaştığı doğum günü partisi vesilesiyle değerlendirir:

> "Bir yerlerde tamir edilemeyecek bir yanlışlık yapmış oldukları kuşkusuna kapılmış gibiydiler. Bir an onlara bunun doğru olamayacağını, İngiltere'nin yalnızca on üç saat uzaklıkta olduğunu, dilerlerse dönüp her şeye yeniden başlayabileceklerini söylemek istedim. Ama belki de yanılıyordum.(…) Ve belki de ben de onlardan farklı değildim."[196]

"Café Safari" baslığını taşıyan ikinci kısımda Altınel'in gerçek yaşamda 1996 martında gerçekleştirdiği Hong Kong seyahatinin anlatımı ile ile karşılaşırız. Bölümde aralık başında varmasına rağmen hâlâ ılık olduğunu ifade ettiği bu ülkeyi de Altınel plansız bir şekilde, rastgele bir ziyaretçi gibi dolaşır. Altınel'in seyahatlerinin büyük çoğunluğunda olduğu gibi burada da dikkat çeken onun otellerde kalmayı seçmesidir. Bu da onun mekâna ve eşyaya bağlılık göstermeyen bir yapısı olduğunu bize gösterir. Yöreyi keşfetmek için yaptığı konaklamalar yine onun poetikasını da belirleyecek olan "seyretme" iştiyakının bir uzantısı niteliğindedir:"*Çikolatalarımı yiyip bir süre yol notlarımı yazıyor, sonra da camda durup karşıdaki yirmi beş-otuz katlı apartmanların ışıklı odalarında süren, dokusunu ve anlamını bilmediğim Çinli hayatlara, hiçbir zaman okuyamayacağım Çince bir metne bakar gibi garip bir merakla bakıyordum.*"[197]

Altınel Hong Kong'da sonra gittiği Makao'yu anlatırken, buranın yıllarca Portekiz sömürgesi olarak kaldığına değinerek Portekizlilerin gidişinden sonra bir Özel Yönetim Bölgesi haline geldiği bilgisini verir ve bölgede hala devam etmekte olan Portekiz etkisinin izlerini sürer.

Kitaba ismini veren *"Kvangvamun Kavşağı"* isimli üçüncü bölümdeki seyahatler 2003 eylülünde gerçekleşir ve bölüm yazar İngiltere'ye döndükten sonra kaleme alınır. *"Kırmızı- beyaz teleferik ağır ağır sallanarak yükselirken aşağıda küçülen Seul'e baktım."*[198] sözleri dolayısıyla adeta şiirlerinde olduğu gibi sinematografik ögeleri kapsayan bir cümleyle bölüme başlayan Altınel, yazdıklarının birer gezi yazasından ziyade roman/anlatı geleneğine uygun olduğunu okura bir kez daha gösterir. Yazarın Kore'ye gelme hikâyesi ise ilginçtir. Eserinde bir kitapta Seul'ün görülmeye değer yerlerinden birinin Kvangmun Kavşağı olduğunu, bunun sebebinin ise

[196] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.56.
[197] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.59.
[198] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.74.

şehirdeki bütün dörtyol ağızları içinde bir tek burada bir araya gelen dörtyolun her birinin ayrı ada sahip olduğunu okur. Bu durumun ilginç görünebilmekle birlikte aynı zamanda kimliksiz ve özelliksiz bir şekilde bir yerde bulunmanın kendi üzerinde belirli bir özgürlük duygusunu yaratabileceğini düşünerek buraya yolculuk etmeye karar verir.[199]

Bölümde Korelilerin yemek gelenekleri, sokak manzaraları, işportacılar vb. gündelik detayların yanında ülkenin II. Dünya Savaşı sırasında karşılaştıkları, sonrasında ikiye ayrılması ve Türklerin bu meseleye dâhil olması, Kore milli kahramanlarının faaliyetleri gibi tarihi bilgiler de konunun akışı içine sindirilerek verilir. Böylece de eser, sıradan ansiklopedik bilgi aktarımları yerine baştan sona yazarın "ben"inin çevresinde kurgulanan bir hikâyenin kültürel bir altyapı eşliğinde sunulduğu bir form kazanır.

"Askerden Arındırılmış Bölge" için düzenlenen tur bölümün içinde geçen ayrı bir hikâye gibidir. Altınel bu yaşanmışlık vasıtasıyla farklı coğrafyalardan gelen insanların birer dünya vatandaşı olmak uğruna birbirlerinin kültürleriyle şekillenirken içten içe kendi özlerini koruduklarının, böylece yabancılaşmışlığın ve köksüzlüğün ister istemez herkesin hayatında bir yerinin bulunduğunun altını çizmiş olur. Batı ve Doğu enternasyonel çağ için artık var olmayan en azından birbirine çok yaklaşmış kavramlar gibi görünebilmektedir; ancak üst kimlikler ortadan kalktığında derinde yatanın bu olmadığı ortaya çıkar. Altınel, saptamalarını biri Çin öteki ise Amerikan vatandaşı bir çiftin üzerinden somutlaştırır:

> "Mutluluğunun sonunda çökmesine yol açacak çatlakları görebiliyordum. (…) Birisi, gençliğimi alay etmekle geçirdiğim, şimdi de benden daha iyi insanlar olduklarını gördüğüm, herkese dost olarak bakıp her sorunun çözümlenebileceğine inanan, saf, iyimser Amerikalılardandı. Öbürü ise insanların yüzyıllardır güç ve tehlikeli hayatlar yaşadıkları, dolayısıyla da dünyaya kuşkuyla yaklaştıkları bir ülkede büyümüştü."[200]

Seul'den sonra Pusan'a geçen yazar, burada Tapınak'ı ziyaret ederek Doğu dinlerinin Batılılar tarafından mistik olarak algılanan ancak esasında derin bir realizmi içinde barındıran yapısı ile karşı karşıya gelir. Yine bu ziyaretinde köksüzlük kavramı ile bu kez daha derinden olmak üzere yüzleşerek ve kendini Korelilerin "kaplumbağa gemiler"inin amirali olan ve Kvangvamun Kavşağı'nda heykeli bulunan Amiral Yi-Su-sin ile özdeşleştirerek yolculuğunu bitirir:

[199] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.74.
[200] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.104-105.

"Artık hiçbir yerde gerçek anlamda köklerimin kalmadığını, hiçbir yerin 'evim' olmadığını bu yolculukta her zamankinden de daha yoğun şekilde fark etmiştim. (…) Her yolun bir ad taşıdığı ama hepsinin eşit derecede yabancı olduğu Kvangvamun Kavşağı'ndaki özelliksiz kaplumbağa adam bendim."[201]

Dördüncü bölüm "Mavi Lotus" başlığını taşır ve burada da Altınel'in 1998'deki Şanghay yolculuğu anlatılır. Şehrin karmaşık ve çokuluslu yapısı üzerinde duran yazar, bu insanlar üzerinde yoğunlaşır. Yabancıların karşısına çıkıp "Change Money?" diye soran Uygurlar, maddi durumlarının daha iyi olduğu belli olan Japonlar, yolda tanıştıkları insanlara İngilizcelerini ilerletmeyi istediklerini söyleyen genç kızlar, ellerindeki malları işaret dili ve kartonlar kullanarak satmaya çalışan satıcılar vb. unsurlar, Altınel'in bu insan çeşitliliği içerisinde sundukları arasındadır. Sokakta karşılaştıkları insanlarla çekinmeden diyalog kuran pek çok insanın bulunduğu bu şehirde yoluna çıkan insanlarla yaşadıkları Altınel'in gezi anlatısının içine öykücükler eklemesini olanaklı kılar. Nitekim bu tespit, Japon bir kadının onun yanına yaklaşıp kendi kendine konuşuyormuşçasına *"Kocam pilottu, ben de sık sık onun uçağına binip bir yerlere giderdim(...)"*[202]sözlerini dile getirmesiyle somutlaşır. Altınel için bu hayat tarzı tanıdıktır. O, *"Yolculuk denen şeyin bir tür sarhoşluk olduğunu ve insanların yollarda rastladıkları, bir daha göremeyecekleri kimselere en yakın dostlarına söylemeyi düşünmeyecekleri şeyler söyleyebildiklerini"*[203] bilir. Onun için Şanghay aslında bir çocukluk düşüdür; ancak yazar ilk kez altı-yedi yaşlarında adını bir çizgi romandan öğrendiği bu şehirden umduğunu bulamadan ayrılacaktır. Zaman, *"dünyanın hep keşfedilmeyi bekleyen renkli ve büyüleyici bir yer olduğunu, insanların çaresizliğinden ve gittikçe artan kendi yorgunluğumuzdan etkilenmeden dolaşıp durabileceğimizi"*[204] sanmamızı engelleyecektir.

"Sayonara, Şavkar-San" başlığını taşıyan bir sonraki bölüm yazarın Şubat 2003'te çıktığı Japonya gezisini konu alır. Yazar önce Hiroşima'ya seyahat eder, oradan Japon Denizi'nin kıyısındaki Matsue'ye gider, ardından da Tokyo'ya doğru yola çıkar. Altınel'in Hiroşima'yı ziyareti bir maksat taşımasa ve yazar burayı Tokyo ve Matsue'ya yakın olduğu için bir başlangıç olarak seçmiş olsa da şehrin tarihi hakkında bilgiler vermekten ve bizzat bu mekânları görmekten geri durmaz. Barış Parkı'nı gezen Altınel, bize Hiroşima'yı dramatik bir söyleme kapılmadan anlatır; nitekim Barış Parkı'nda

[201] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.116.
[202] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.128.
[203] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.128.
[204] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.130.

ölenlerin anısına yanmaya devam eden ateş, onu hayatın iyimserliğin kendini göstermesine izin veremeyecek olaylarla dolu olduğu düşüncesine iter: *"Alevin sonsuza dek değil, yalnızca dünyadaki son nükleer silah yok edilene kadar yanacağı açıklanmıştı. Her şey ucuz ve kötü bir şaka için hazırdı: İyimserlik nedir? Barış Parkı'ndaki alevin sonsuza dek değil, yalnızca dünyadaki son nükleer silah yok edilinceye kadar yanacağına inanmak."*[205]

Bölümde Japonların düzenli yaşam tarzları ve dakiklikleri üzerinde de duran yazar, Matsue'de de tapınakları ziyaret ederken Şinto dini hakkında bilgiler verir. Sonrasında şehirde bir otele kayıt yaptırırken kim olduğunu soran görevliye zihninde başka bir hayatı kurgulayarak bunun üzerinden cevap vermek istemesi onda farklı hayatları yaşama temayülünün de var olduğunu bize gösterir. Bundan sonrasında Tokyo'ya giden yazar oradaki sıkışık kent yaşamının içine dâhil olduktan sonra manzaraya tekrar bir yolcunun gözünden baktığını *"Tokyo'ya gelmiş, bir defa daha büyük bir şehrin hayatına karışmıştım. Kalacak yerim, yiyecek yemeğim ve çevreme bakacak zamanım vardır. Bir yolcu olarak başka ne isteyebilirdim ki?"*[206] sözleriyle dile getirir. Tokyo'nun barındırdığı mini şehirlerden mürekkep olduğunu ancak bunların anlamlı bir bütünlük oluşturmadığını düşünen yazar, bu şehirde de düş kırıklığına uğrar. Tokyo, "Doğu Başkenti" anlamına gelmiş olsa, hatta artık "Doğu'nun Başkenti" olma iddiası taşısa da yazara göre bu şehir kendisinin özeti bile değildir.

Bölüm aynı zamanda Altınel'in hayata bakışının anlamlandırılması yönünden de mühim ipuçları içerir. Hayatını kendisininkine benzettiği, Yunanistan'da doğmuş bir İrlandalı olan ve bir dizi yolculuktan sonra uzun yıllardır yaşadığı Japonya'da son bulan Lafcadio Hearn ile yaptığı hayali bir konuşma sırasında söyledikleri bu bağlamda değerlendirilebilir:

> "(…) sürekli olarak dolaşanların (…) bilinçaltlarında ölümden ve onun ikiz kardeşi olan başarısızlıktan korktukları için dolaştıklarını, yabancılaşmanın, ait olamamanın onlar için bir 'kader' değil, isteyerek ulaştıkları bir durum olduğunu, herhangi bir şey olurlarsa, herhangi bir yere yerleşirlerse, bir biçimleri ya da kimlikleri olursa korktukları ikiliye teslim olmaya başlayacaklarını düşündüklerinden, hareket eden bir hedefi vurmanın daha zor olacağı inancıyla durmadan yer değiştirip kaçtıklarını, ama zamanla yaşlanıp yorulduklarını, dünyanın baş döndürücü bitip tükenmezliğinin kaybolup yalnız yabancılığıyla korkunçluğunun kaldığını, gene de kurulmuş oyuncaklar gibi kendilerini gitmekten alıkoyamadıklarını, 'yolculuk' denilen o

[205] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.137.
[206] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.155.

büyük, mistik şeyin kökeninin de, kaçınılmaz olarak vardığı yerin de işte bu kadar basit olduğunu söyledim."[207]

Eserdeki son bölüm olan "Altınel Müzesi", ilk bölümdeki "çerçeve" metnin devamı olarak kaleme alınır ve metin ilk bölümün bittiği yerden başlar. Altınel, Mannerheim Müzesi'nin gözden kaybolmaya başladığı yoldan yokuş aşağı inmektedir. *"Helsinki'nin dondurucu kışında yola çıktıktan sonra, Malezya'nın cengel sıcağından Hong Kong'la Makao'nun daha ılımlı iklimine, oradan da Pusan'ın serin rüzgârlarıyla Şangay'ın gri yağmuruna geçip Tokyo'da sonunda yağmaya başlayan kar üzerinden geri dönmüş gibi"*dir[208] *ve artık içinde yanan yolculuk alevi de kılık değiştirip inatla yanan ancak çevresine ısı vermeyen, donuk, mavi bir aleve dönüşmüştür.*

Altınel bütün bunların insanın dönüp kendisine bakması, kendi hayatını bir yabancı gibi görebilmesi için gerekli olduklarını düşünür ve hayatın da zaten bir müze olduğu fikrinde karar kılar:

> "Zaten bütün dünya Malakka'daki tozlu Etnografya ve Tarih Müzesi, Seul'deki dev Savaş Anıtı, Hiroşima'daki kasvetli Barış Müzesi ya da Tokyo'daki milliyetçi ve çığırtkan Yasukuni Müzesi gibi, toplu çılgınlıklarımızın ya da Lafcaido Hearn Müzesi gibi bireysel çaresizliklerimizin ve avuntularımızın sergilendiği bir dizi müzeydi ve sonunda bir müzede yer almaktan kaçabilecek hiç kimse ve hiçbir şey yoktu. Doğu'da da, başka her yerde de görüp yaşadığım her şeyin beni götürebileceği tek noktanın bu olduğunu on bin kilometre ötedeki başka bir ülkede sıkıcı bir turla gezmek zorunda kaldığım başka bir müzede anladıktan sonra kendimi Altınel Müzesi'nin kapısında bulmam uzun sürmedi."[209]

2.3.1.3. Tepedeki Yabancı

Şavkar Altınel'in Tepedeki yabancı isimli eseri, on dört bölümden oluşan bir anı kitabıdır ve eser ismini şairin 1990 yılından beri yaşamakta olduğu ve "tepeyurt" anlamına gelen Berkhamsted kasabasından alır. Hale Seval, Altınel'in bu eserini değerlendirdiği yazısında eserin çok katmanlı bir okumaya tabi tutulabileceği düşüncesindedir. Zira Seval'e göre eser yalnızca anı değil gezi-anı karakteri taşımaktadır. Eser ilk okunduğunda, okur kuzeydeki adanın bir haritasını alarak Altınel ile bir yolculuğa çıkabilir. Bununla birlikte okur, yazarın geçmiş ve bugün arasında yaşadığı sıçramaları takip edebilir; böylece eserdeki otobiyografik ögeleri keşfedip eseri geçmişin yansımaları bağlamında okuyup değerlendirebilir.[210]

---

[207] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.170.
[208] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.172.
[209] Altınel, *Kvangvamun Kavşağı*, s.173.
[210] Hale Seval, "Tepedeki Yabancı'da Şavkar Altınel", *YKY Kitap-lık,* S.129, s.92.

Eserde Altınel'in ismini geçirdiği yerler ve kişiler hakkındaki detaylı bilgisi onun araştırmacı yönünün yazınsal karakteri üzerindeki etkisi ifade etmektedir. Buna bulunduğu bölgelerdeki mekânların isimlerinin sıkça kullanımı eklense de metin okuru yoran bir karaktere sahip değildir. Bununla birlikte öğretici metinlerde karşımıza çıkan, kısa ve basit cümlelerden oluşan pasajlar yerine yazar, ustalıkla kullanılmış girift bir dili okura sunmaktadır.

On beş bölümden oluşan esere ismini veren ilk bölüm Altınel'in bir seyahatinin dönüş kısmını içerir. Sanatçı gezdiği şehirlerde çoklukla eşyalarını otele yerleştirdikten şehri dolaşmayı tercih etmektedir; bu kez yaptığı yolculuk dönüşünde bavulu evine bırakıp kasabada küçük bir gezintiye çıkmak olacaktır. Evde her şey bıraktığı gibidir, yolculuklarından sonra değişmeyen bir şey daha vardır. Sanatçı bunu *"Her yolculuktan döndüğümde içime dolan o 'Demek ben buymuşum. Hayatım bunlardan ibaretmiş' duygusu."*[211] *sözleriyle dile getirir.* Evden kısa sürede çıkan Altınel, sokaktan aşağı inip ana caddeye saparak gezintisine başlar ve kendi ile beraber gelen okura bulunduğu bölgenin isminin menşeini açıklamaya koyulur:

> "Berkhamsted, Londra'nın yarım saat kuzeyinde, yirmi bin nüfuslu bir kasaba. 'Homestaed'den bozma 'hamsted' Türkçe'ye 'köy' ya da 'yurt' olarak ayarlanabilir. 'berk' argoda 'budala' demek, ama buraya ilk taşındığımızda sandığım gibi kasabanın adı 'Budalaköy' değil. Bu 'Berk' Almanca'da 'dağ' anlamına gelen 'Berg'den geliyor. Bin beş yüz yıl önce bu vadiye yerleşen Saksonlar iki yakadaki yüksek tepelerden dolayı buraya 'Tepeyurt' adını vermiş."[212]

Okuru kasabada küçük bir tura çıkaran yazar, ona kasabanın tarihi, burada dünyaya gelen şair Cowper, ve çevredekiler hakkında kısa bilgiler verdikten sonra İngiltere'de her yanda sokulan bir gerçek olan doğa ile yüz yüze getirir. Ancak hakkında bunca bilgi sahibi olduğu bu çevre onun yaşam algısıyla yeniden şekillenir, "yabancılık" kavramı bir kez daha hatırlatılır. İngiliz aksanları, sokakları vb. İngiliz olan her şey Altınel için tanıdık ancak bir o kadar da yabancıdır. Ancak yazar, bu durumdan hoşnut sayılabilir zira o, her yere yabancı olmazsa her şeyin bu denli çarpıcı olamayacağının bilincine varamayacağını bilmekte; bundan hareketle de aksi halde belki de tek bir kelime dahi yazamayacağını düşünmektedir. Altınel'e göre yazının başladığı yer insanın bu dünyada bir yabancıya dönüştüğü noktadır. Bundan sonra yazar, kasaba yolculuğunu Birinci Dünya Savaşı'nda ölen Berkhamstedli gençlerin

[211] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s.9.
[212] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.10.

anısına dikilmiş anıt ile sonlandırır ve sonrasında eve dönerek bilgisayarının başına geçer.

İkinci kısım "İki Ruhlu Adam" başlığını taşımaktadır ve okuru Altınel'in devam ettiği English High School"daki ilk gününe götürür. Altınel, bu burada bir ortaokul çocuğu olarak karşımıza çıkar. English High School'un sınavını kazanmış ve ilk gününde lacivert kepi ile ceketi ve gri pantolonuyla bir İngiliz çocuğuna dönüşüp okulun tören salonuna gelmiştir. Müdür kısa bir konuşma yaptıktan sonra Altınel'in hayatı boyunca unutamayacağı ilk İngilizce diyaloğunun oluşmasını sağlayacak "altın saçlı adam" içeri girer ve böylece onun için gergin dakikalar başlar. Zira bu "altın saçlı adam", çocuklara söylenmesini istediği cümlelerin önce kendisi söylemiş, sonra da hangi cümlenin kimin ağzından çıkması gerektiğini işaretlerle ön sıradan seçtiği bir çocuğa açıklayarak garip bir oyuna başlamıştır. Bu oyunun başlatılmasındaki amaç dil öğretmektir. İlk günden bu çaba içine giren öğretmenlerin sistemi başarılı da olur; Altınel birkaç ay içinde İngilizceyi büyük bir hızla sökecek ve aynı zamanda "İngilizlik eğitimi" de alacaktır. Sanatçı, yeni bir lisanın yeni bir ruhun da habercisi olacağının henüz farkında değildir:

> "O gün o sınıfta otururken 'ikinci bir ruh' edinen birisinin hiçbir yere ait olmayan soluk bir hayalete dönüştüğünü ya da, daha doğrusu, içinde böyle bir hayalet olduğunu keşfettiğini, çünkü sandığımdan da ürkütücü olan hayaletlerin, karanlık köşelerde ya da uzak odalarda değil, içimizde barındıklarını bilmiyordum. Bir defa uyandırılınca da bir daha hiç kaybolmadıklarından, dünyaya ve insan hayatına dışarıdan bakıp ikisinin de ne kadar garip ve korkunç olduklarını görmemize yol açtıklarından, bizim de, bir yandan bu durumdan kurtulmak istediğimize inanırken, bir yandan da baktıklarımızın dışında kalarak başıboş bir şekilde geçip gidiyor olmanın büyüsüne kapıldığımızdan, içimize sızan zehiri benimseyip ona bağımlı hale geldiğimizden haberim yoktu."[213]

Üçüncü bölüm "Dünyanın Büyük Suları" başlığı altındadır ve daha evvel Altınel ile birlikte ülkeler ve şehirlerde yolculuğa çıkan okur, bu kez önemli bir İngiliz romancının, Joseph Conrad(1857-1924)'ın izini sürecektir; zira Altınel, bir mart öğle sonrasında Londra'nın turistlere terk edilmiş köşelerinden olan Victoria'ya Condrad'ı aramaya gelmiştir. Altınel ismini geçirdiği isimlerde adet olduğu üzere Conrad'ın da hayat hikâyesini kısaca okura aktarır ve böylece onun bilgi sahibi olmadığı biri hakkında anlatılanlardan sebep metinden uzaklaşması ihtimalini engellemiş olur:

[213] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.15.

> "Polonya'nın Rus işgali altındaki kesiminde soylu kökenli bir çiftin tek çocuğu olarak dünyaya gelen Józef Teodor Konrad Korzeniowski'ydi. Polonya'nın bağımsızlığını isteyen ateşli bir vatansever olduğu için Ruslar tarafından sürgüne gönderilen babasıyla ona eşlik etmek zorunda kalan annesinin peş peşe ölmelerinin ardından dayısı tarafından büyütülmüş, on yedi yaşındayken gemici olmaya karar verip Marsilya'ya gitmiş, Fransız ve İngiliz ticaret gemileriyle neredeyse yirmi yıl süreyle dünyayı ve özellikle de Uzakdoğu'yu dolaşmış, sonra da İngiltere'ye yerleşmiş ve gemiciliği sırasında öğrendiği İngilizceyle 'Joseph Conrad' adını kullanarak yazdığı, çoğu gördüğü uzak ülkelerde geçen roman ve hikâyeleriyle modern edebiyatın devleri arasına girmişti." [214]

Görüldüğü gibi Conrad da Altınel gibi İngiltere dışında dünyaya gelmiş ve hayatının bir bölümünü orada geçirdikten sonra bu ülkede yaşamaya devam etmiş biridir ve ayrıca da bir gezgindir. Altınel bu ismin kendisi için bir önem taşıdığını, bunun nedeninin ise Conrad'ın eserlerinden ziyade bu hayat paralelliği olduğunu fark etmiştir. Joseph Conrad, edebiyat sözlüklerinin ileri sürdüğü üzere neredeyse İngiliz kültürünün bir parçasını teşkil etmesine rağmen ne İngiltere'ye ne de başka bir yere ait değildir. Bu sebeple Altınel, ona baktığında kendini gördüğünü kaydeder. Bu noktada yirmili yaşlarının başında Conrad'ı anlatan bir şiir yazdığını da söylemektedir. Conrad'ı arama denemesinde onun edebi şahsiyeti üzerine bilgiler veren ve çözümlemelere girişen Altınel, aynı zamanda geçtiği bölgelerdeki isimler ve bunların kaynakları üzerinde de durur. Bessborough Gardens'ta Conrad'ın 2 Temmuz 1889 sabahı yazın yaşamına başladığı pansiyonu arayan yazar, bu binanın da Londra'da ünlülerin yaşamış olduğu yerlerin çoğunda olduğu gibi mavi-beyaz bir plaketle işaretlenmiş olacağını umsa da bu umut sonuçsuz kalır ve yazar yaklaştığı bir şeyi bulamamanın verdiği huzursuzlukla aramayı bırakır.

Altınel, Conrad'ın başlangıç noktasını tespit edemese de bu yolculuğunun ikinci gününde onun izini sürmeye devam edecektir. Bu bağlamda yolu Conrad için bir açık hava müzesi olabileceğini düşündüğü Greenwich'e düşer. Çünkü 1894'te anarşistlerin gözlemevini havaya uçurmaya çalışmalarından çok etkilenen Conrad, İngiltere'de geçen tek romanını bu hadise üzerine kaleme almıştır. Greenwich'te rastladıklarını onun hayatı paralelinde değerlendiren Altınel, onun yıllarca süren gemi yolculuklarından sonra Londra'ya temelli yerleşip kendisiyle kültürel bakımdan hiçbir benzerliği olmayan bir kadınla evlenmesini ve sonrasında yazarlık hayatına başlamasını

[214] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.17.

> "Hayatlarımızdaki her şey gibi bunlar da bir açıdan elbette rastlantıların sonucuydu. Ama her rastlantı başka bir açıdan bakıldığında bilinçli ya da yarı bilinçli bir seçim gibi durduğundan, Conrad yazması için gerekli olduğunu sezdiği yabancı herşeyden kopup büsbütün kendi içine gömülerek bulabileceği bir ortamı bilerek yaratmışa benzemiyor da değildi. Yazı dünyaya en uzak olduğumuz için onu en kesin biçimde görebildiğimiz noktadaydı."[215]

sözleriyle değerlendirir ve bundan sonra da gerçek yolculukların yazarların eserlerini kaleme alırken yaşadıkları yolculuklar olduğunu düşünerek yazarın Londra'da yerleştiği Kent bölgesine gider. Altınel yolculuğunun üçüncü ve son gününde ise Conrad'ın Kent'teki hayatının ilk dokuz yılını geçirdiği Pent Çiftliğini ziyaret ettikten sonra ve onun 1924'te yazmakta olduğu romanı bitiremeden öldüğü eve uğrar ve son durak olarak da romancının yattığı Canterbury mezarlığını belirler. Conrad'ın mezarındayken romancıya çok yaklaşan yazar, hiç beklemediği şekilde bütün bu yolculuğu gerçekleştiriş sebebini kavrar. Altınel, *"Önce ülkemize, sonra dünyaya, sonra da kendimize yabancılaştığımız, olduğumuz insanı dışımızda duran başka birisi gibi görmeye başladığımız o açık denizlerde hepimiz yalnız değil miydik?"*[216] sözleriyle Conrad ile kendi bakış tarzı arasındaki benzerliği bir kez daha vurgularken, kaybettiğine inandığı bu şeyleri kendine bağlamanın tek yolunun onları yazmak olduğunun da altını çizer.

"Mor Saat" başlıklı bir diğer bölümde izi sürülen isim bu kez T.S. Eliot ve Altınel'in *"Onun Londra'sı ofislerin daha alçak binalarda yer aldığı, otobüslerin üst katına çıkan merdivenlerin dışardan dolandığı, metro işaretlerinin bugünkülerden farklı bir görünüme sahip olduğu, artık yalnızca siyah-beyaz fotoğraflarda yaşayan başka bir Londra'ydı."*[217] sözleriyle ifade bulan Londra'dır. Yazar bu bölümde şehri, Eliot'ın meşhur "Çorak Ülke" isimli şiirinden hareketle keşfe çıkacaktır. Eliot'ın edebiyatın kaynağının geleneksellikte yattığı ile ilgili saptamaları Altınel'i rahatsız etse de o artık Eliot'ı akademik kaynaklardan takip etmek zorunda olan bir öğrenci değildir ve Eliot şiiri hakkında ne denirse densin, onun şiirinin temelde çıkabileceğine inandığı tek kaynaktan yani *"bir insanın dünyaya bakmasından"*[218] çıktığını düşünmektedir. Ona göre *"yabancının en tipik eylemi olan dünyanın dışında durup ona bakmak"*[219] Eliot'ın hayatında egemen konumdadır. "Çorak Ülke" ise bu bağlamda değerlendirildiğinde sıra dışı bir Londra rehberi sayılabilmektedir. Altınel de onun peşinden Eliot'ın Lloyds

[215] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.27.
[216] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.32.
[217] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.34.
[218] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.35.
[219] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.36.

isimli bankada kambriyo görevlisi olarak görev yaptığı Lombard Sokağı'nı, eşi Vivien ile tartışmalarının yaşandığı Crawford Sokağı'ndaki apartmanı, şiirde isimleri anılan Lower Timer Caddesi ile Magnus Martyr Kilisesi'ni ve "City"nin şiirle alakalı diğer bölgelerini aklında şiirden mısralar olduğu halde ziyaret eder.

Beşinci kısımda yer alan "Atom Lunaparkı", Altınel'in "biz"li anlatılarından birini daha okura sunar. Eşi S. İle birlikte üç günlük bir tatile çıkan Altınel, mekân olarak Dungeness'teki kuş cennetini seçer. Saat altıda kapanacak olan kuş cennetine yetişmek için hareket eden çift burada kalan pek fazla kuşun olmadığını fark ettikten sonra buradan ayrılır ve sonrasında Altınel'in "atom lunaparkı" olarak adlandırdığı santralin olduğu yöne doğru hareket eder. Santralin yarattığı çevre kirliliği üzerinde konuşarak ilerledikten sonra bu kez Altınel ve eşi S., Crown Otel'de konaklamaya karar verirler. Ardından vardıkları bir Hint lokantasında dinlediği Hint müziği Altınel'i göçebelik düşüncesiyle tekrar karşı karşıya getirse de eşi kendisine ne düşündüğünü sorduğunda o anda aslında bunların yerine hiçbir şey düşünmek istemiyor olduğundan soruyu hiçbir şey düşünmediğini söyleyerek cevaplar.

Eserin altıncı bölümü olan "Bizimle Uçun"da Altınel'in beş gün önce, ölen babasının bedenini yakmak için İskoçya'ya uçan eşi S.'yi havalimanından almak için çıktığı kısa gezinti anlatılır. S., üst üste iki ameliyat geçirdikten sonra aniden fenalaşan babasının ölüm haberini alınca telefondaki sese *"Bana bildirdiğiniz için teşekkür ederim."* dedikten sonra Altınel'e bu ölümü haber verir ve siyah elbisesini cenazede giymek üzere yanına alıp İskoçya'ya gider. Bölümde metro yoluyla havalimanına ulaşmaya çalışan Altınel'in gözünden Londra halkının yolculuk rutini verilir. Altınel havalimanına geldiğinde oturup bir çay içmek ister ve bu sırada Chicago'daki öğrencilik günleri aklına gelir. O dönemler, Altınel'in hayatında büyük umutlara yer verdiği zamanları kapsamaktadır: *"Chicago'daki öğrencilik yıllarımda Londra'dan yalnızca bir turist olarak geçerken tam bu yerde defalarca oturmuş ve birazdan gideceğim Amerika'yı sevmememe rağmen benim de bir şeyler yaptığımı, kıtalar aştığımı, okyanuslar geçtiğimi, önümde heyecan verici, büyük, zengin bir hayat olduğunu duymuştum."*[220]

Eşi S.'yi Birinci Terminal'den aldıktan sonra Altınel, eşinin sessizliğe gömülmesine bakar ve onun haberin geldiği günküne benzer bir karanlıkla bundan böyle çevrili olacağını ancak bu duygunun da zamanla geçeceğini düşünür. Geçiş

[220] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.61.

sürecini hızlandırmak için başını çevirdiğinde ise merkezi Chicago'da bulunan United Havayolları'nın ışıklı panosunda *"BİZİMLE UÇUN: CHİCAGO UÜZERİNDEN HER YERE GİDEBİLİRSİNİZ."*[221] yazısına gözleri takılır, bunun da tüm reklamlar gibi gecenin içinde anlamsız ve korkunç durduğunu düşünür.

"İskoç Oyunu" eserin yedinci bölümüdür. Bu kısımda Altınel ve eşinin uçarak S.nin annesi M.nin yanına, Edinburg'a gidişleri anlatılır. Altınel, bu yolculuğun başında bir ulusun ruhu olup olmayacağını sorgular ve bu bağlamda "İskoç ruhu"nu değerlendirir:

> "Bir ulusun 'ruhu' ya da 'kimliği' olduğu ileri sürülebilir mi? Son yıllarda herkesin çok sevmeye başladığı "genelleme yapılamaz' genellemesine rağmen, evet.'Evleri gibi yürekleri de taştan bir halk,' demişti Hazlitt. Ama bence bu doğru değil. İskoçların önemli bir bölümünün sergilediği özellikler, taş yüreklilikten çok, endişe, karamsarlık, inatçılık ve bir türlü kelimelere dökülemeyen ve dolayısıyla da her zaman şiddete dönüşmeye hazır bir öfke. Küçük bir adayı çok daha zengin ve güçlü bir ulusla paylaştığı için sürekli olarak ikinci planda kalan insanlar için bunlar doğal belki de."[222]

Ziyaret tarihleri, bir önceki bölümde anlatılan S.'nin babasının ölümünün iki sene sonrasıdır. Altınel, eşi S. Ve eşinin annesi M. Birlikte dört günlük bir tatile çıkacaklardır. Yola çıkacakları sabah önce M.'nin iki kedisini veterinere bırakırlar, sonra da Bute Adası'nda Tarihi Anıtlar Vakfı'ndan kiraladıkları eve doğru yola koyulurlar. Altınel bu evde geçirdiği güzel tatil günlerinde de her zaman gördüğü yolculuk düşünün içinde olacak ve Avustralya'nın kıyı şehirlerinden birinde bir yabancı gibi gezmeyi isteyecektir. Altınel'in yolculuğu bir çeşit ölümü geciktirme ya da ondan kaçma olarak görüşünün izleri bu eserde de karşımıza çıkmaktadır:

> "Doğanın neredeyse inanılmaz derecede çarpıcı bir köşesinde alabildiğine özelliksiz bir Anglo-Amerikan banliyö hayatının yaşanmaya çalışıldığı böyle bir yerde, beni bilen herkesten uzakta ben de belki istediğim kadar kimliksiz ve özelliksiz olabilirdim. *Şavkar Altınel mi dediniz? Yanılıyor olmalısınız. Ben hiç kimse değilim, benim adım yoktur.* Ve adım olmazsa ölüm beni nasıl çağırabilir ki?"[223]

Altınel, tatil bitip Edinbug'a dönüldükten ve burada geçirilen günler de tükendikten sonra Londra'ya dönüşte yine bir şeylerin bittiğini hatırlar ve bir kez daha fark eder; nereye giderse gitsin hayat da eninde sonunda bitecek ve ölüm onu da

[221] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.63.
[222] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.64.
[223] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.70.

bulacaktır; hiçbir yerde hiçbir kimse olabilmesi mümkün olmayacak o da her koşul altında her zaman belli bir yerde belli bir kişi olabilecektir.

Bir sonraki kısım "Ziyaretçi Merkezi" ismini taşır. Bu kez S. ve Altınel, bir alışveriş merkezi ziyareti dönüşünde şehrin tepeleri manasına gelen "Down"larını görmek için hareket edeceklerdir. S.nin direksiyonu rastgele çevirmesi sonucu vardıkları "Ziyaretçi Merkezi"nde, tepeleri seyreden Altınel, böyle yüksek noktaların kendi için her zaman önemli olduğunu belirtir. Bu bağlamda aklına İncil'de anlatılan bir hikâye gelir ve onun üzerine tefekküre dalar. Sonrasında S.nin yanına gelmesiyle bu düşüncelerden uyanır ve onunla birlikte uzaklaşır.

Dokuzuncu kısım olan "Winterreise"de okur, Altınel ve eşi ile birlikte tarihi bir yolculuğa çıkar; bu İngiltere'de bir yön değil, bölge ismi olan Kuzey'e yapılan yolculuktur. Kuzey, temelde İngiltere'nin Birmingham'dan Newcastle'a kadar olan kesimidir. Altınel, Kuzey'in soğuk iklimi ve Kıta Avrupası'na olan uzaklığı sebebiyle Güney'e kıyasla hep yoksul kaldığını kaydeder. Kuzey ayrıca bir zamanlar ona belli bir ağırlık kazandıran sanayii de yitirmiştir; bununla birlikte Thatcher'in izlediği hizmet ekonomisiyle turist çekmeye çalışan sanayi müzelerinin var olduğu bir bölgeye dönüşmüştür. Ancak Altınel ve eşinin görmek istedikleri bunlar değildir. Onların amacı evvelde kaplıcaları ile ün salmış ve o sıralarda da edebiyat ve müzik festivalleri ile ziyaretçi çekmeye çalışan ve yazara garip bir şekilde çekici gelen Buxton'ı ziyaret etmektir. Çift buraya ulaştıktan sonra "Pansiyon Victoria"da konaklamaya karar verir ve bölgenin tarihi yapıları ile karşılaştıkları insanların hayat hikâyelerini içlerine dâhil eden ufak yolculuklara çıkar.

"Dilenci Ziyafeti" eserin onuncu başlığıdır ve bu bölümde de okur, Altınel ve S. çiftini arabanın içinde seyahat ederken bulur. Çift, Buxton seyahatinin hemen ertesinde Derby'nin güneyindeki Swarkestone'a gitmeye ve hafta sonunu bu bölgede geçirmeye karar vermiştir. Eşiyle birlikte Tarihi Anıtlar Vakfı'ndan kiraladıkları şatoyu andıran bir yapıda kalacak olan Altınel, vakıftan bu yapının Harpur-Crewe ailesi tarafından yakın dostlarına ziyafet vermek için yaptırıldığından "Ziyafet köşkü" olarak anıldığını öğrenmiştir. Ancak onun asıl üzerinde durduğu nokta bu yapının katalogdaki fotoğrafına baktığında içine dolan yapıyı daha evvel görmüş olduğu duygusudur. Köşkü nerden tanıdığı Altınel'in aklına birdenbire gelecektir:

> "Bir anda, kafamda bir pencere açılmış gibi, hâlâ harap olan yapının önünde bahçenin dizboyu otları arasında on yedinci yüzyıl kıyafetleri içinde oturan genç adamları yeniden

gördüm. Rolling Stones grubu 1960'lı yılların sonlarında 'Berggars Banquet' Adlı bir albüm çıkaracağını duyurmuş, ama plak şirketi kapakta duvar yazılarıyla kaplı bir tuvalet fotoğrafının yer almasına itiraz edince uzun süre geciken albüm sonunda süt beyaz bir kapakla çıkmıştı. Bu arada önerilen bir dizi kapaktan birisi de şu anda aklıma gelen, Ziyafet Köşkü'nün bahçesinde çekilmiş fotoğrafın olacağı kapaktı."[224]

Altınel, albümün ismi olan "Dilenci Ziyafeti"nin kapak fotoğraflarından daha çok ilgisini çekmiş olduğunu kaydeder. Köşk ile fotoğraf arasındaki bağlantıyı unutmuş olmasının nedeni de budur. "Dilenci Ziyafeti" ifadesi onu, *"Dilenciye bir dilim ekmek ziyafettir."*[225] düşüncesinden yola çıkarak onu dışarıdan bir gözle bakıldığında hiçbir şeyin sıradan olmadığını ve yine en iyi görebilecek olanların dışarıdan bakanlar olduğu fikrine bir kez daha götürür.

On birinci bölüm "Buzul Çağı" adını taşır. Bölüm, Altınel'in sıkça başvurduğu üzere, bahsedilen yerin ismi evvelden zikredilmeden bölge üzerindeki ilk izlenimlerin kaydedilmesi biçiminde başlar; böylece okur da merak ögesi çerçevesi içine çekilir ve Altınel'in üzerinde durduğu yabancılık kavramını okur-eser bağlamında hissetmiş olur. Bölümde üzerinde durulan anlatı Altınel'in S. Ve annesi M. İle yaptığı ikinci bir İskoçya yolculuğudur. Soğuk bir Mayıs günü gerçekleşmeye başlayan yolculuk bir öncekinden üç sene sonrasına aittir ve İskoçya'nın uzak köşelerinden Kintyre Yarımadası'na yapılmaktadır. Altınel ve beraberindekiler bu yolculukta kiraladıkları bir evde kalmayı tercih ederler. Evin detayları üzerinde duran Altınel, bize bu seyahati anı olarak aktarırken kendi de M.'nin anılarını canlandırmaya çalışmaktadır. Hafızası zayıflamış olan M.'ye bir gençlik resmi vererek onun hafızasını toparlamasına yardımcı olmaya çalışan Altınel, bu noktada M.'nin hayatına dair noktaları ondan dinleyeceğini umsa da M.'nin yalnızca *"İnsan her şeyi unutuyor."*[226] ve *"Ben artık E.nin yüzünü hatırlamıyorum."*[227]dediğini kaydeder. Böylece süregelen yaşamsal gerçekliklerin Altınel tarafından romantizme kaçmadan ve özet cümlelerle okura sunulduğuna bir kez daha şahit olunur. Bununla birlikte bu sözler yazara da tesir der ve o da eşinin de bunu yaşayıp yaşamayacağını merak eder: *"Karşısına otururken yanındaki lambanın ışığında alnındaki ince çizgilerle saçlarında beyazlaşmaya başlayan yerler gözüme ilişti; bir gün onun da birilerine, "Ben artık Şavkar'ın yüzünü hatırlayamıyorum." deyip*

[224] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.93.
[225] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.94.
[226] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.99.
[227] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.99.

demeyeceğini merak ettim."[228] Altınel, bu sessiz ve huzurlu tatilde İskoçya'nın buzul çağındaki oluşumu hakkında öğrendikleri ve M.'nin yaşadıkları üzerinden hayatı sorgulama fırsatı bulur. Hayatın geçiciliğinin onu yabancılık mevhumunun üzerinde yoğunlaşmaya itmişliği, M.'nin hayatı üzerinden pekişir.

On ikinci bölüm olan "Yaz", Altınel'in İngiltere'nin iklimine dair verdiği bilgilerle başlar buna göre pek çok insanın zihninde klişeleşmiş olan bilgi İngiltere'nin soğuk, yağmur ve sis bölgesi olduğudur. Oysaki İngiltere yazara göre aynı zamanda büyük yazların da ülkesidir; gün sabahları beyaz olarak başladıktan sonra giderek toz bir maviye dönüşür; akşamları ise gittikçe kızıllaşan ancak tükenmeyen bir ışık İngilizlerle buluşmaktadır. Altınel ve S. yine böyle bir haziran gününde nereye gittiklerini bilmeden yola çıkarlar. Kısa bir süre sonra da İngiltere'nin kömür ve demir madenleri olmadığı için Sanayi Devrimi'nden nasibini almayan ve dolayısıyla kırsal bir yapıya sahip olan birkaç bölgesinden biri olan Devon'a gitmeye karar verirler. Bölge bu özelliği ile Altınel'in ilgisini çekse de gerçeklikten uzak olduğunu düşündüğü bu tabloya yazar itiraz edecektir: *"Fazla güzel; 1930'lu yıllarda Hollywood'da İngiltere'yi temsil etmek için yapılmış bir sete benziyor. Biraz daha gerçek bir yer bulalım."*[229]

Bundan sonra Porlock'a gitmeyi teklif eden S.'nin sözleri Altınel'e Coleridge'nin "Kubilay Han" isimli şiiriyle ilgili bir anekdotu hatırlatır. Porlock'ta kalmayı kabul eden yazar, bu bağlantıyla birlikte Coleridge'nin şiirinin yıllar önce yapmış olduğu tercümesinden bölümleri hatırlamaya başlar. Şiirin yorumlamasını hakkındaki eleştirileri de gözden geçirenyazar, ek olarak Coleridge'nin hayat hikâyesini şiirin arka planı dâhilinde okura sunar ve şairin söylemlerinden yola çıkarak varlığa ilişkin değerlendirmelere girişir.

"Kiralık Şale" isimli on üçüncü bölümde Porlock'tan ayrıldıktan sonra Altınel'in S. İle yolculuklarının devamını aktarılır. Yolculuk esnasında geceyi geçirmek için mekân arayan çift "Kiralık Şale" yazılı bir tabela görünce durur ve bilgi aldıktan sonra şaleyi görmeye gider. Sonradan ise burayı tutmaya karar verir. Altınel, akşam uyumaya çıktığında, şimdi bu şaleden seyrettiği Britanya'nın hayatındaki önemi üzerine düşünceye dalar:

> "Ömrümün yarıdan fazlası Britanya'da geçmişti, daha önce de yıllarca İngilizce bilmiş ve çocukluğumda bile renkli İngiliz pullarıyla oynamıştım. Britanya bir anlamda bütün

[228] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.102.
[229] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.106.

> hayatımdı ve hâlâ Afrika kadar uzak ve yabancı durması bütün hayatıma yabancı olduğumu, bana ait şeyler arasında bir müzede dolaşan bir turist gibi dolaştığımı gösteriyordu. Buna şaşırmak isteyerek uzun bir süre ilerideki karanlığa baktım; ama artık şaşırmamadan başka şaşırtıcı bir şey bulamadım."[230]

"Vahşi Batı" Altınel'in eserinin on dördüncü kısmına verdiği isimdir. Bölümde S. ile çıktığı yolculuğun dokuz ay sonrasını anlatan Altınel, yine onunla bir araba yolculuğundadır. Seyir halinde giderlerken havanın kapalılığı dolayısıyla yıllar öncesini, English High School'daki ilk gününü hatırlar ve o günkü konuşmayı tekrar yapacak gibi hissettiğini aktarır. Sonra S.'nin uyarısıyla "Vahşi Batı"ya, Cornwall'a geldiklerini fark eder. Burası Britanya'nın en en batıdaki köşesidir ve bölge resmi olarak İngiltere'nin bir parçası sayılsa da halkı İskoçya ve Galler'de olduğu üzere Anglosakson kökenli değil, Kelt kökenlidir. Yine bölge bir zamanlar gemi soyguncularının ve kaçakçıların uğrak yeri olduğundan S.'nin "Vahşi Batı" benzetmesine uygunluk göstermektedir. Yolculuklarına devam ederlerken karşılarına çıkan "Jamaika Hanı", Altınel'e High School'u bir kez daha hatırlatır; zira Maurier'in konusunu bu handan alan aynı adlı romanını yazar bu okulda öğrenim gördüğü sırada okumuştur ve Cornwall bölgesi hakkındaki pek çok bilgiye de bu eser sayesinde erişmiştir. Cornwall'ın bir özelliği de Britanya'nın "en hayaletli köşelerinden biri" olmasıdır. Handa başka açıklanamaz olayların da görülmesiyle birlikte nereden geldiği belli olmayan yabancı dilde sesler duyduklarını iddia eden insanlar da var olmuştur. Ancak Altınel hayaletlerin yalnızca olağanüstü dünyalarda olmadığı görüşündedir:

> "Ama benim için artık korkacak bir şey yoktu. Yabancı diller konuşan hayaletlerin, çocukluğunu ve hayatını çalıp götürdüğü çocuk yılların ötesinde kalmıştı. Cebimden teyit mektubunu çıkarıp resepsiyona gittim ve tezgâhın arkasındaki siyah saçlı kıza kendimi tanıtmak için, bir yandan kim olduğumuzu belirtirken, bir yandan da başka bir dil konuşup başka birisi olabiliyorsak hiçbir ad ya da kimliğimizin bulunmayıp hiçbir yere ait olmamamıza rağmen ölümün bizi gene de eliyle koymuş gibi bulabilecek olduğu düşüncesini dayanılmaz kılan, o sıradan, ama insanın ağzından bir defa çıktı mı bir daha hiç dönüşü olmayan cümleyi söyledim: 'My name is Altınel.' "[231]

Bundan sonra yolculuklarının esas hedefi olan Land's End'e geçen çift yıllardan beri bir konulu park olarak işletilen bu bölgede gezerken "Son Labirente Dönüş" isimli ve Kral Arthur ile ilgili bir "çoklu ortamlı gösteri"ye katılır. Gösterinin bitiminde ise ortam değişikliği sebebiyle sanatçı durgunlaşır. Altınel bu durgunluk sırasında yine içsel

[230] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.117.
[231] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.121.

bir sorgudadır. O da tıpkı kendini esrar ve maceranın ortasında bulan "Jamaika Hanı"nın kahramanı gibi, Britanya'ya kendini kaybedebileceği bir hayat bulmaya gelmiştir. Ancak yine de macera yaşamayı beklediği bu hayat dışarıdan seyrettiği bir "çoklu ortamlı gösteriye" dönüşmüştür. Bunun olumlu yanları da olduğunu kaydeder, Britanya sayesinde Amerika'da kafasından yıllarca çıkaramadığı Avrupalı olduğu düşüncesinden kurtulur ve dahası bu ülkede yıllarca edebiyatla ilgilendikten sonra başaramadığını başarır ve dünyaya dışarıdan bakmayı öğrenerek yazmaya başlar. Onun uzun yıllar evvel öğrenmeye başladığı İngilizce ise onu içinde bulunduğu dünyaya yabancılaştıracak olan vasıtadır. Altınel, pek çok kez tekrarladığı gibi yeni bir dille bir yabancıya dönüşmüş ve artık dünyaya onun gözünden bakmaktadır. Şimdi ise en uç noktasında bulunduğu Britanya ve bütün dünya yine kendisi ve herkes için olabilecek tek şey yani yabancı bir yerdir.

"Ananas", Altınel'in eserinin son bölümüne verdiği başlıktır. Altınel ve S. çiftinin M. olmadan yaptıkları ilk İskoçya tatillerinde seçtikleri mekân Edinburgh olmuştur. Burada bir "Fiat" kiralayan çift böylece yolculuklarını yine araba vasıtasıyla sürdürmüş olur. Yolculuk sırasında karşılarına çıkan ananas biçimli yapı Altınel'in eserin son bölümüne aynı ismi vermesine vesile olacaktır. Lord Dunmore tarafından yaptırılan Bu binanın içinde tek oda bulunsa da bir zamanlar bahçıvanların yaşadığı evler Tarihi Anıtlar Vakfı tarafından kiraya verildiğinden Altınel ve eşi bunlardan birini kiralar. Sonrasında dev ananasın yanına giden yazar, Lord Dunmore'un hayat hikâyesini düşünür ve bu hikâyede de yabancılaşma kavramının izini sürer. Akıl çağının sürdüğü bir dönemde rasyonel yapının tersine hareketleri olan bu ismin önce bir kule olarak tasarladığı sonra da dev bir ananasa dönüştürdüğü yapıyı onun kendini yansıtması olarak yorumlayan Altınel, kendi birikimlerini değerlendirir ve kendisinin de yaşadıklarından mütevellit ortaya çıkarabildiği bir eseri olup olmadığını sorgular:

> "Aklıma, 'Şavkar Altınel'in şiirleri yerelin dışında bir dünyayı sunuyor. Bilmediğimiz bir meyvenin lezzetini taşıyor.' diyen cömert eleştirmen geliyor. Gerçekten de böyle bir meyveortaya çıkarabildim mi? Bir yerlerde benim de gecenin sessizliğinde ıssız bir düzlükte duran, her yaprağı ve bombesi özenle elle biçimlendirilmiş böyle bir ananasım var mı?"[232]

[232] Şavkar Altınel, *Tepedeki Yabancı*, s.130.

2.3.1.4. Mavi Defter

Mavi Defter, Şavkar Altınel'in 2012 yılında yayımlanan son gezi türünde eseri olmakla birlikte Altınel'in klasik seyahatname üslubunun dışına çıkarak birey merkezli bir yapıya yönelmesi ve yaşadıklarını yazarken bunları esas tarihlerine göre değil, kurgunun gerektirdiği biçimde aksettirmesi eseri gezi yazısı olmaktan ziyade anlatı kategorisine sokmuş, eser de anlatı alt başlığı altında yayımlanmıştır.

Esere ismini veren "Mavi Defter"in bir izlek gibi eserin muhtelif bölümlerinde ortaya çıkışı ve yazarın seyahatleri sırasındaki izlenimlerini bu deftere kaydettiği bilgisini vermesi, kitabın yolculuklar sırasında alınan notların genişletilmesi ve kurgulanması suretiyle oluşturulduğunu okura hissettirir. Bu defter, var olanın anlatıya dönüştüğü müddetçe gerçekten var sayılabileceğinin ve ona bir kimlik kazandırabileceğinin sembolü niteliğindedir. Eserde geçen bölümler de bu defterin içinde yazanlar olarak okura sunulur. Böylece Altınel'in anlatısı bir nevi üstkurmaca kimliği kazanır.

Eserde Altınel'in gezi metinlerinde ve anılarında sıklıkla görülen yabancılaşma ve dünyayı seyretme duyuşunun yanı sıra yeni bir temler sayılabilecek, yaşlanma, ölüme yaklaşma, yaşananların son kez olabileceğini düşünme fikirleri, *Mavi Defter*'de mevcut haldedir. Eser, ömrünü yeni bir dil öğrenip yeni bir ruh edindikten sonra artık dünyaya aidiyet duygusundan uzak bir şekilde ve seyir halinde bakan yazarın yolculuğun sonuna gelmiş olma fikrinin etrafında şekillenmiştir.

Beş bölümden oluşan eserin ilk bölümü olan "Arka Ev", "sonluluk" fikrinin doğrudan işlendiği bir metin özelliğindedir. Altınel, yaptığı evlilik sonrası seyahatlerine genellikle eşiyle çıkmaktadır ve bu bölüm de onun eşi S. ile Hollanda'ya yaptığı bir gezinin üzerinden kurgulanmıştır. Bölümün başlangıcında sinematografik bir bakışla uçağın yere inişini anlatan Yazar, bu yolculuklarının sebebini amaçsızca tükettiği günlerden sonra eşinin bir haftalığına Amsterdam'a gitmeyi teklif edişi olarak aktardıktan sonra buna fazla istek duymadığını da kaydeder. Bu isteksizliğin sebebinin araştırılması bölümün temel arayışı olarak okurun karşısına çıkacaktır.

Altınel, eşi S. ile birlikte Amsterdam tarzı bir kiralık eve yerleşir ve bu evin mimari ve tarihi özelliklerini realist bir romancıyı hatırlatacak surette aktarırken böyle bir mekânı tercih edişlerine kendi başlarına kalmayı istemelerini sebep olarak gösterir. Eve yerleştiklerinin ertesi günü dinlenmiş bir şekilde uyanan yazar, bir süre evin dev

pencerelerinden dışarıyı seyrettikten sonra soğuğa aldırmayarak kendi de dışarı çıkar ve şehri dolaşmaya başlar. Şehirde gördüğü yerleri anlatırken oldukça detaylı ifadeleri kullanabilmesi Altınel'in "Mavi Defter"inin onun hep yakınlarında olduğunun delili gibidir. Altınel, "Prens Kanalı" Prisengracht, "İmparator Kanalı" Kaisergracht ve "Beyler Kanalı" Herrengracht isimlerine sahip kanallar şehri Amsterdam'ı gezerken gördüklerini bir projeksiyon vasıtasıyla aktarır gibidir; bunun yanı sıra Altınel, izlenimlerini öznel verilerle de şekillendirir:

> "Yolun bu noktadan sonra izlediği, ilkine dikine kavuşan ikinci bir kanal boyunca her biri bir salın üstüne yerleştirilmiş büyük bir kutu gibi duran yüzer evler bağlıydı. Karadaki benzerlerinde olduğu gibi kapılarına numara yazılmış ve posta deliği açılmıştı. Bu kanalın da öbür yanına, sonra da karşı kaldırıma geçince ilerideki bir yüzer evin penceresinde genç bir kadının, kollarının altından kavrayarak kucağında ayakta tuttuğu küçük bir çocukla oturduğunu gördüm. Başını kırmızı yanaklı oğlunun kulağına eğmiş, bir şeyler fısıldıyordu: Bebek İsa'yla dünyayı birbirine gösteren bir Madonna olabilirdi."[233]

Yazar Amsterdam'da dolaşırken olduğu mekânlardan uzak durmaya çalışsa da içini sıkan esas şeyin bu olmadığını fark eder. Bu, onun Hollanda'ya yedinci yahut sekizinci kez gelişidir ve ilk seyahatini de kırk yıl evvel İstanbul üzerinden Brüksel'e gidip oradan da Amsterdam'a vararak gerçekleştirmiştir. O dönemde hayata umutla bakmaktadır ve hayata hep bir yolcu gibi bakacağına, hayat boyu her şeyin farkında olup gözlemleyerek yaşayacağına ve bunları yazarak da oldukça zengin bir yaşam süreceğine inanmaktadır. Ancak aradan yıllar geçtikten sonra *"havadan sınırsız görünen Hollanda'nın gerçekte küçücük olması gibi",*[234] Altınel'in gençlik düşleri de yerini gerçekliğin sınırlılığına bırakacaktır. Bütün bunlar Altınel'in aklına içinin neden sıkıldığı sorusunun cevabını getirir. Altınel, S.'ye neden Amsterdam'a gideceklerini sorduğunda eşi en son on yıl önce gittiklerini kaydeder ve sonrasında on yıl sonra belki de bir daha gidemeyeceklerini ifade eder. Altınel'i tedirgin eden sona yaklaşıldığı düşüncesidir: *"... ama dünyadaki yolculuğunun sona ermek zorunda olduğunu kavrayan çocuğun duyduğu tedirginlik belli ki hâlâ içimdeydi."*[235]

Altınel ve eşi ertesi gün görmek için Anne Frank'ın müze haline getirilen evini görmeye giderler. İkinci Dünya Savaşı'nda Yahudi oldukları için ailesi ve başka iki aileyle birlikte Alman askerlerinden Amsterdam'ın ikiye bölünmüş evlerinin "Arka Ev" kısımlarının varlığı sayesinde saklanan ancak sonrasında ele geçirilen ve hayatını yitiren

[233] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s.14.
[234] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.16.
[235] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.16.

Anne Frank'ın saklandığı bu evde onun ünlü günlüğü de bulunmaktadır. Altınel yıllar evvel bitirdiği bu günlüğün olağanüstü bir yapıt olduğunu zira bu yapıtın savaşın haberler ve gazeteler üzerinden verildiği gibi mekanik bir karakter arz etmediğini, savaşın insanlar üzerindeki esas etkisini tüm çıplaklığı ile ortaya koyabildiğini belirtir. Bu saptama da böylece yazarın dünyaya bakışındaki klişelerden uzaklaşıp gerçekliği en yalın haliyle kavrama fikrinin bir tezahürü olarak metinde yer bulmaktadır. Sonraki gün çiftin durakları yine bir müzedir. Dünyanın sayılı resim müzelerinden olan Rijksmuseum, Altınel'e resimle olan karmaşık ilişkisini hatırlatır. Resim onun için bütünlük demektir; o resimde mitlerin ve olağandışının varlığını değil her daim olduğu gibi gündelik hayatı arayan kişi olduğundan Hollanda'nın günlük yaşam sahneleri üzerine temellenmiş resim geleneği onun ilgisini çekmektedir. Nitekim müzenin en önemli köşesi de bu doğrultuda eserler ortaya koyan ve dönemindeki ressam Vermeer'e ayrılmıştır:

> "Üniversite yıllarımda, edebiyat öğrencileri için zorunlu olduğundan aldığım sanat tarihi dersinden resim uzmanlarının gözünde değerinin uzam duygusu yaratma yeteneğinden, bazen bütün bir tabloyu birkaç rengin onlarca değişik tonuyla üretmesini mümkün kılan renk kullanma gücünden ve her şeyden önce de ışığı resmetmek konusundaki rakipsizliğinden kaynaklandığını biliyordum. Beni ilgilendirense hep, bu teknik konular değil, Vermeer'in günlük hayatta yakaladığı şiirsellik olmuştu. En başarılı tablolarında bütünüyle sıradan sahneler büyülü bir havaya bürünüyordu."[236]

Ertesi gün ressam Vermeer'in izini Delft'te süren çiftin durağı "Vermeer Centrum" olacaktır. Sonrasında tekrar Amsterdam'a dönen ikili, Altınel'in isteği üzerine evlerine kanallar boyunca yürüyerek dönmeye karar verir.Bu dönüş yolculuğu sıradsında tekrar Anne Frank'ın evinin önünden geçen yazar, Vermeer ile Anne Frank arasında bağlantı kurarken kendi içinde bulunduğu hisleri de okura sunmuş olur. Buna göre Anne Frank da, eşinin mezhebine geçip Katolik olan ve Fransız işgali sebebiyle endişe içinde uzun süre yaşadıktan sonra hastalanıp hayatını kaybeden ressam Vermeer de güç yaşamlar sürmüş, arkalarında *"dünyada görüp kayda geçirdikleri bir avuç çarpıcı resim"*[237] bırakmışlardır. Altınel, insanoğlunun yapabileceğinin bundan fazlası olmadığını ifade ederken kendi de çocukken apartmanlarının girişinde bulunan resmi daha sonradan aramaya çıktığını ancak o resmi bulamadığı gibi kendinden başka kimsenin de resmin varlığını hatırlamadığını anımsar ve gördüğünün belki de gerçek olmadığını duyumsadığını aktarır. Öyleyse yaşanmışlıkların ardından onların var

[236] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.25.
[237] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.29.

olduğunu düşündürebilecek fazla şey yoktur. *"Kalabilecek olan, her zaman belki gerçekten de yalnızca, er geç alınıp götürülecek birisinin hayatın kargaşasının içinde gizlendiği arka evden gördükleri"*dir.[238]

"Beyaz Alan" başlığı altındaki ikinci bölüm Şavkar Altınel'in Almanya'ya yapmış olduğu gezideki izlenimleri üzerinden kaleme alınmıştır. Metnin başında Altınel'in bulunduğu nokta ise "Alman Göçmenler Evi"nin olduğu binanın karşısıdır. Altınel, kışın yaklaştığı dönemde kendine ayıracak iki hafta bulabilmiş ve bu süreyi de yine yolculuğa çıkıp "dünyaya bakarak" değerlendirmek istemiştir. Almanya'yı seçmesinin nedeni ise Altınel'in Almanya'nın kuzey doğusu ve Polonya'yı o zaman dek görmemiş olmasıdır; yazar bunu kişisel dünya haritasında Avrupa'nın ortasında bulunan beyaz bir boşluk olarak tanımlamıştır ve bu tanım da okuru Altınel için dünyanın bireylerin varlığı üzerinden kavranabilecek bir varoluşa sahip olduğu düşüncesine götürür.

Bir tren kartı edinen ve "Bremen Limanı" manasına gelen Bremerhaven'e varan yazar, soğuktan ötürü beklemek istemez ve karşıya geçerek binaya adım atar. Onu müzenin girişinde *"Yedi Milyondan Fazla İnsan Göç Yolculuğuna Buradan Çıkmıştır"*[239] ibaresi karşılar. Birkaç kişiden başka ziyaretçisi bulunmayan müzede Brezilya, Kanada ve Amerika gibi ülkelere göç eden insanların hayatlarından detaylara yer verilse de Altınel'i esas ilgilendiren göçmenlik olgusudur. O diğer kavramlar gibi bunun da alışılagelmiş kalıplar halinde aktarılmasından rahatsızdır:*"Göçmenlik gibi karmaşık bir deneyimi bir avuç duygusal tabloya indirgeyen müzeden fazla hoşnut kalmamıştım, ama bu yolculuğa başkalarının deneyimlerinin nasıl temsil edildiğine bakmak için değil, kendi deneyimlerimle baş başa kalmak için çıktığımdan bunun önemi yoktu."*[240]

Altınel'in niyeti bir gece Bremen'de kalıp burayı dolaşmak, ertesi gün ise Berlin'e geçmektir. Bunun için trene binip Bremen'e doğru yol alan yazar buraya vardığında kaldığı otelde, eser boyu okurun karşısına çıkacak "Mavi Defter"den ilk kez söz eder. Bu mavi kapaklı ince defteri yola çıkarken yanına almıştır ve ilk olarak o gün boyunca gördüklerini kaydedecektir. Altınel, bir sonraki gün Hannover üzerinden Berlin'e varır. Burada üç gece geçirecektir. Berlin'e vardıktan sonraki gün Tiergarten parkını ziyaret eder ve parktaki yaldızlı melekten hareketle Berlin'in bir şehir olarak

[238] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.31.
[239] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.33.
[240] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.36.

ortaya çıkış hikâyesini aktarır. Bundan sonra uğrayacağı yer ise Zafer Sütunu olacaktır. Ardından Brandenburg Kapısı ve sonrasında "Checkpoint Charlie"yi gezen Altınel, İkinci Dünya Savaşı ile ilgili izlenimler edindiği bu noktalardan sonra takibini Hava Köprüsü ile sürdürür. Buradaki bir anıtı inceleyen yazarın yanında bulunan adam hakkındaki düşünceleri, onun kişilere bakıp hareketlerinden ve duruşlarından çıkarak tahmini hikayeler kurgulamaktaki başarısını gözler önüne serer:

> "Benim aksime, anıtı görmek için özel olarak gelmek yerine, zaten bu semtte oturuyormuş ve bir yerden bir yere giderken yalnızca bir an dinlenmek için duruyormuş gibi, yüzünde fazla ilgi izi yoktu. Büyük olasılıkla 1948 ya da 49'da açlıktan zayıflamış, kısa pantolonlu bir çocuk olarak et, un, şeker ve kömür yüklü Dakotaların gökten art arda süzülüp inişini izlemiş, sonra da Almanya değişmiş, iyi de kötü de olan ne varsa geçip gitmiş ve elinde hayatının sonuna gelmiş olmanın garipliğinden başka bir şey kalmamıştı."[241]

Berlin seyahati boyunca İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Almanya'nın durumu hakkında bilgiler veren Altınel Tempelhof'u da ziyaret ettikten sonra oteline döner, daha sonra ise Krakow üzerinden planladığı yolculuğunda bir değişiklik yapıp Dresden'e hareket eder. Burada bir gün geçirdikten sonra da Polonya'ya trenle hareket eder.

Eserin üçüncü bölümü "Fransız Pencereleri" adını taşır ve bu bölüm, okurun alışık olduğu gibi Altınel'in sakin cümleleriyle değil, bir heyecan unsuruyla başlar; buna sebep olan ise Altınel ve eşi S.nin çıkmış oldukları Fransa yolculuğunda daha ülkeye varır varmaz havayolu tarafından valizlerinin kaybedilmiş olmasıdır. Onlar, havayolu şirketinin yetkilileriyle hararetli konuşmalar yaptıktan sonra ellerinde kalan tek valizle binmek üzere bir taksi ararlar. Bulduktan sonra da Bordeaux'nun şehir merkezine doğru hareket ederler. Haftalık olarak kiraya verilmiş dairelerden biri tutan çift, kitap ve CD'ler ile dolu bu eve yerleşir.

Ertesi sabah S. uyanmadan dışarı çıkıp dolaşmaya başlayan yazarın yolu, Bordeaux'daki Türk mahallesine düşer:

> "Birazdan, 'Toros', 'Merhaba', 'Anadolu' gibi adlara sahip işyerleriyle de karşılaşmaya başlayınca fark etmeden bir Türk mahallesine girdiğimi anladım. Herkesin kıyafetinin neden o kadar resmi olduğunu çıkarmam biraz daha uzun sürdü, ama sonunda aklıma Şeker Bayramı'nın ilk günü olduğu aklıma geldi: Süleymaniye'de Bayram Sabahı değil, Bordeaux'da Bayram Sabahı."[242]

[241] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.51.
[242] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.68.

Bundan sonra Garonne nehrine giden yazar, şehirde biraz daha dolaştıktan sonra kaldıkları eve döner. Sonraki günlerde de "dedektif gibi" şehrin sokaklarını dolaşan çiftin sonraki durağı, evden geçici olarak ayrılarak gidecekleri Angoulême kasabasıdır. Buraya neden geldiklerini bilmeyen Altınel, tırmandıkları sarp tepe üzerinde Daltonlar, Red Kit, ve atı Düldül'ü görünce ziyaretin sebebini anlar. Burada bir çizgi roman müzesi bulunmaktadır ve S. Altınel'in bu müzeyi seveceğini düşünüp onu buraya getirmiştir. Kasabanın aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı sırasında sınır dışı etme trenlerinin kalktığı bölge olması, onu hatırlatan unsurlar arasında tezadın var olmasına neden olmuştur. Ancak Altınel, hayatın bu zıtlıkları zaten içinde barındıran yapısının varlığına dikkat çeker:

> "Çizgi roman temasıyla sınırdışı etmelerin iç içe geçmiş olmasında şaşırtıcı bir şey yoktu. 'Güzel Sanatlar Müzesi' şiirinde Breughel'in ünlü tablosunda İkarus sulara gömülürken çiftçinin ona hiç aldırmadan tarlasını sürmeye devam ettiğini anlatan Auden'ın dediği gibi, acı çekmek başkaları yemek yerken pencere açarken ya da 'öylece yürürken' gerçekleşebilen bir şeydi. Yetmiş yıl önce kasaba daha kendini çizgi romanlara vermemiş olabilirdi, ama sınırdışı edilecekler pencereleri tel örgüyle kaplı polis kamyonlarıyla bu yokuştan indirilirken, birileri elinde filesiyle alışverişe gidiyor, kapısının önünü süpürüyor ya da bir kahvede sigara içiyor olmalıydı."[243]

Kasabada bir otelde kalmayı yeğleyen ve ertesi günü de kasabayı dolaşmaya ayıran çift sonrasında tekrar Bordeaux'ya döner. Burada dolaşırlarken gördüğü kaşmir paltolu ve bisikletli kadın, ona Paris'te Bologna Korusu'nda her sabah atla gezen insanları anımsatır; bundan hareketle de Altınel Paris'ten Cenevre'ye giden trenin penceresinde at üstünde gördüğü insanları hatırlar. Yazar, gerçekte çok sevdiği bir şair olmayan Auden'in "Dedektif Hikayesi" isimli eserini de bunlardan sebep aklına getirir:

> "Ama zaman suçludur. Birisi ödemeli bedelini
> Kaybolan mutluluğumuzun: mutluluğumuzun kendisi."[244]

Bu mısralarla birlikte Altınel birdenbire detektif hikâyelerine karşı sahip *olduğu "yarı alaycı, yarı ciddi"* ilginin sebebini keşfeder. Ona göre bir yolcu da bir dedektif misali insanların dünyalarına girip çıkan ve onların hayatlarını, ölümlerini gözlemleyen birisidir. Ancak detektifin aksine yolcu gizemleri çözemez ve belirsizliğe mahkûmdur; o başkalarının hayatlarına müdahale edip adaleti sağlayamaz. *"Karşısına çıkan görüntülerle bunların kendisinde uyandırdığı izlenim ve duyguları birbirini tamamlayan*

[243] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.75.
[244] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.79.

*bir şekilde bir araya getirmeye çalışması, gerçeğin bir çözüme ulaşmak için kullanamadığı öğelerini bir resmin yapay uyum ve bütünlüğüne ulaşmak için kullanması belki de bundan"*dır.[245]

"Mavi Defter" başlığını taşıyan dördüncü bölüm Altınel'in Polonya ziyaretlerini kapsar. Altınel, eserin bölümün başlangıcında ziyaret ettiği bölgenin öncesi ve ziyaretin yapıldığı dönemdeki hali ile ilgili coğrafi ve tarihi bilgi verdikten sonra anlatısına devam eder ve böylece okuru bilinçlendirerek anlatının zihinde bir bütünlük halinde zuhur edilmesini sağlamış olur.

Altınel Polonya'nın dördüncü büyük şehri olan Wroclaw'da ucuz otel bulmanın zor olmayacağını düşünerek çoğu kez olduğu gibi bu kez de belli bir plana bağlı kalmaksızın hareket eder. Yolda karşılaştığı genç bir çiftin tavsiyesi üzerine de şehri gezmeye karar verir. Yine onlardan edindiği bilgilerle uzun dönem Alman işgali altında kalan şehrin milliyetçilik duygusuyla ve yeni gelişmeye başlayan yerlerdeki insanların bundan gurur duyan yapısıyla karşı karşıya kaldığını belirtir. Altınel'in genç çiftten ayrıldıktan sonra onlar ile ilgili gözlemleri Halit Ziya'nın başlangıçta pembe hayallerle dolu olan ancak sonradan hakikatin soğuk yüzüyle karşılaşan roman kahramanlarının yaşadıklarını[246] hatırlatır niteliktedir:

> "Teşekkürlerimi omuz silkerek geçiştirdikten sonra uzaklaşırken, neden taşıdıklarını çıkaramamış olduğum karton ve masa lambasıyla gerçeküstücü bir oyunda rol almaya giden aktörleri andırıyorlardı. Bir an, sisin şimdiden silikleştirmeye başladığı gövdeleri gibi, zamanın da gençliklerini, iyimserliklerini, cömertliklerini silikleştirip onları değiştireceğini düşündüm, sonra çamların arasındaki boşluktan geçtim."[247]

Altınel, gelenekselleştirdiği üzere bulduğu otele çantasını bıraktıktan sonra şehri dolaşmaya çıkar. Ertesi gün yine Wroclaw'dadır. Şehirlerin popülist yanları yerine sanatsal zenginliklerini ve tarihi eserlerini gezmeyi yeğlediğinden kendini Witold Pilecki adında anti-kominist bir yüzbaşının anıtının önünde bulur. Bundan sonra caddede yürümeye devam eden Sanatçının gördüğü yerleri ayrıntılı tasvirinin alt planında sanatsal yeterliliği hissetmek mümkündür. Onun *kurduğu "Akşam ulaştığım noktanın biraz ötesinde Rönesans tarzı bir belediye sarayı duruyordur. Sivri tepeli gotik pencerelerin olduğu bölümün iki yanında, merdiven basamakları gibi kademe kademe yükselen kenarları olan bir kalkan duvarla sona eren, dikdörtgen şeklinde bir kule*

[245] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.80.
[246] Ömer Faruk Huyugüzel, "Halit Ziya Uşaklıgil", *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2013, s.366.
[247] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.84.

vardı."[248] vb. cümlelere dikkat edilecek olursa Altınel'in anlatısı adeta realist bir romancı titizliği ile ele aldığı görülebilecektir. Yazar, yolculuklarını film karelerini izleyiciye sunar gibi okura aktarmaktadır. Bazı şiirlerinde de kullanılmış olduğu sinematografik bakış, onun gezdiği yerlerin yine ben merkezinden okura yansıtılmasını içerir. Yazar okura neyin nerede olduğunu bir haritayı yorumlar gibi anlatmaz; okur, Altınel'in karşısına çıkan her şeyi kendi de karşılaşıyormuşçasına görür.

Yazar, şehri gezerken Odra nehrine gelir ve bu nehrin onu beyaz alanının derinliklerine götürebileceğini kaydeder. Sonrasında şehrin katedralini ziyaret eden Altınel'in bu yapı hakkında kaydettiği izlenimler yine onun okur tarafından kanıksanmış geniş bakış açısını ve detaycılığını taşır. Bununla birlikte o günün pazar olması sebebiyle dini ayinde bulunan topluluğa bakışı insanların yıllar yılı kanıksayarak yaptıkları şeylerin bir yabancı gözünden izlendiğinde nasıl topluluğun duyumsamayacağı bir farkındalığa yol açabileceğini ortaya koyar niteliktedir. Bundan sonra oteline dönen Altınel, "mavi defter"ini eline alır ve izlenimlerini kaydeder.

Yazar, ertesi gün trenle Varşova'ya hareket edecektir. Gardan dışarı çıkar çıkmaz Soğuk Savaş yıllarından kalma Kültür ve Bilim Sarayı ile karşılaşır ve burada çok kalmayıp merkezdeki bir otele yerleşir. Altınel'in eserlerinde dikkati çeken unsurlardan biri onun para meselesine de değinmiş olmasıdır, uçak biletlerinin ve kaldığı otellerin ucuz olmasına dikkat ettiğini özenle vurgulayan sanatçı, merkezdeki otelin ücretinin bulunduğu yere göre normal olduğunu kaydederek realist tarzını sürdürür. Bu, onun gündelik hayatı bir bütün olarak kavrayan bakış tarzının gereğidir. Sonrasında otel görevlisinin üzerinde gidebileceği noktaları işaretlediği haritaya sadık kalır, o ve ertesi gün şehri dolaşır. Özellikle ikinci gün Altınel'in yine ölüm kavramını hatırlayıp ürpermesine sebep olacaktır.

Varşova sonrasında trenle Gdansk'a geçen Altınel, trende İngilizce bir kitaba gömülen, *"Gdansk'ta ya da Gydnia'da çalıştığı şirketin Varşova'daki merkez ofisinde bir kursa gönderildikten sonra zamanı yeterince değerli olarak görülmediği için uçak yerine ikinci sınıf bir trenle geri dönmesi beklenen, orta kademe bir yönetici"*[249] olduğunu tahmin ettiği biriyle karşılaşır. Bu karşılaşma okura kitapta az yer bulan diyaloglardan biri vasıtasıyla okura Altınel'in seyahatlerinin sebebini anlatmış olur:*"*

[248] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.88.
[249] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.98.

'Yolculuğunuzun amacı nedir?' Derin bir amacım olmadığını belirtmeye çalışan bir tavırla gülümsedi. 'Dünyaya bakmak.' "[250]

Gdanks'tan Savaş Anıtı'nı görmek için tekneyle Westerplatte'ye giden Altınel, Savaş Anıtı'nı gördükten sonra bomboş olan Baltık'ta gezinirken yolculuğunun sonuna geldiğini anlar ve içini bir burukluk sarar. Bundan sonra yine "mavi defter"ini çıkaran Altınel, yaptığı yolculuğun nasıl bir anlatıya dönüşeceğini kendi zihninde kurgular: *"Yazmanın ardında birbirine bağlı bir sürü gizli dürtü vardı. Bunlar sırayla ziyaret edilen şehirler gibiydi ve yazar dünyanın üzerinde bir yerden bir başkasına 'yatay' bir yolculuk yapmakta olduğu izlenimini vermeye çalışırken gerçekte 'dikey' bir yolculukla içindeki bu şehirlere çekiliyordu.."*[251] Bundan sonrası ise yaklaşan yüzleşmenin yani ölümün gerçekliğini ve kaçınılmazlığını kavrayışını aktardığı satırlarla devam eder.

Son bölüm olan "Son Kartpostal"da yazarın yolculuk yaptığı yer Venedik'tir ve Altınel, yine eşi S. ile birliktedir. Bunun Venedik'e ilk gidişleri olmadığını kaydeden yazar, bu şehrin tanıdık bir mekâna uzun zaman sonra yeniden uğradığında içine dolan bir hastalıktan kalkıp dünyayı tekrardan keşfetmeye başlamış olduğu duygusunu yaşaması için ideal olduğunu kaydeder. Burada geçirdiği günlerde karşılaştığı bir kitapçıda gördüğü Conrad çevirisi Altınel'e kendisi gibi birden fazla dil bilen ve hayatı seyahatlerle geçmiş bu ünlü şairi hatırlatır. Venedik yolculuğundan dönüşte uçakta düşündükleri ise onun bu ülkede karşılaştıkları paralelinde hayatı ve sanata bakışı ile hesaplaşması niteliğindedir:

> "Bütün hayatını yolculuklarda geçirdin. Ama dolaşırken gördüğün sahnelerden özlediğin çarpıcı kurmacaları türetebileceğini, gondolların içinde geçip giden Japon kızlarını, San Marco Meydanı'nda annesi ile oturan adamı, zavallı çılgın Peggy Guggenheim'ı yıllardır sahte mallarını üretmek için kendine öğrettiğin bütün o hilelerle işleyip belli vurgu ve motiflerle donatarak bu insanların hayatlarını hüzünlü bir ritmin garip şiir ve güzelliğiyle yüklü süreçler, onlara bakan kendini de her şeyi gören bir bilge gibi sunabileceğini sanma; durmadan imparatorluğunu kurmaya çalışan, yazı denen yaratığın haris yürek vuruşlarına kulak vermeyi bırak; senin de, herkesin de yaşadıklarının, hiçbir dil dersinin ya da kelime yığınının değiştiremeyeceği bir dizi anlamsız kartpostaldan başka bir şey olmadığını kabullen; her şeyi tozlu bir dolaba kilitleyip unut artık."[252]

[250] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.99.
[251] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.103.
[252] Şavkar Altınel, *Mavi Defter*, s.116.

2.3.1.5. Hotel Glasgow

Şavkar Altınel'in son eseri olan *Hotel Glasgow,* Eylül 2014'te yayımlanır. Anlatı türündeki eseri diğerlerinden ayıran en belirgin fark bu kez eserin odak noktasının Altınel'in gezileri değil bizzat kendi hayatı ve bu hayat doğrultusunda karşılaşılan insanların kendi hayatlarını dönüştürüp başka bir hayata ait olmaya çalışma çabalarıdır. Eserde ilk kez Altınel'in birinci kisili anlatımı tercih etmek yerine kendisinden "Şavkar" diye bahsettiği görülür. Bu noktada bizatihi benliğinden soyutlanmaya yaşananlara apayrı bir "göz" olarak bakmaya çalışan yazarın kendi de bir dönüşümün arzusunda olmuştur; ancak bu eserle birlikte kendisi olmanın kaçınılmazlığı yazarı zihnen etkisi altına alır:

> "Hotel Glasgow her şeyi arkalarında bırakıp hayatlarından (kaldıkları o "otel"den) çıkıp gitmek isteyen ve tabii sonunda bunun imkânsız olduğunu keşfeden bir dizi kurmaca karakter ve gerçek insanla ilgili. Kendimden üçüncü tekil kişiyle söz etmeyi, böyle bir çıkışın hiç gelmeyeceğini, olduğumuz insandan başka bir şey olamayacağımızı işin başından kabul etmek için seçtim ve kitabın daha ilk kelimesinin "Şavkar" olmasına özen gösterdim. Ama zihinsel olarak kabullendiğim Şavkar olma gerçeğini duygusal olarak kabullenip kabullenemediğim tartışılabilir tabii."[253]

Eserde Glasgow'un varlığı Altınel'in hayatındaki kırılma noktasını ifade etmesi bakımından önemlidir. Burası, şairin doktorasını yaptığı şehirdir ve bu yıllar mutsuzluğun onun hayatında en yoğun olarak var olduğu döneme tekabül eder. Altınel, hayatı boyunca mutsuzluğa meyilli olmuştur fakat Glasgow bu bilincin doruk noktasına ulaştığı yer olmasıyla ondan başlayarak anlatı içerisinde hayatından kurtulmak isteyen insanların da simgesi haline dönüşür.[254]

Yedi bölüm ve bir de "Yazarın Notu"ndan oluşan eserin ilk bölümü "Yeni Bir Başlangıç" ismini taşır. *"Şavkar vagonun kirli penceresinden, ileride ilk sosyal konutların belirdiğini görünce yolculuğun sonunun yaklaştığını anladı"*[255]cümlesiyle başlayan bölümde Queen Street Garı'na ayak basan anlatı kahramanının aradan geçen yıllar içindeki değişimin izlerini sürmesi hâkim duyuştur. Yazar, bu şehirde yeniden bulunmasının biyografisi ile ilişkisini okura kısaca anlatır:

> "Başlangıçta Chicago'daki üniversite günlerinin ardından lisansüstü öğrenim için geldiği Glasgow'da bu süreç tamamlandıktan sonra da kalıp toplam on üç yıl yaşamış, ama

[253] Can Bahadır Yüce, Şavkar Altınel ile Söyleşi, "Şiiri Düzyazıdan Farklı Görmüyorum", *Zaman Kitap Eki*, 8 Ekim 2014.
[254] Mehmet Öztunç, "Şavkar Altınel ile Söyleşi", *TDK*, s.49.
[255]Şavkar Altınel, *Hotel Glasgow*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s.12.

> seksenli yıllar biterken Londra yakınlarına taşındıktan sonra arada bir onu İskoçya'ya geri getiren yolculuklara çıkmasına rağmen, buraya bir daha hiç dönmemişti. Şimdi de yalnızca gene İskoçya'nın başka bir köşesinde tamamladığı böyle bir yolculuğun peşinden bu sefer Kıta Avrupası'na da gideceği ve bu da en kolay Glasgow üzerinden gerçekleştirilebileceği için buradaydı. Bir tam gün bile kalmayıp sabah erkenden Paris'e uçacaktı."[256]

Şavkar için Glasgow nihai bir durak değil belli bir istikamette bir ara noktadır. Altınel okurlarının geçmiş eserlerinden takip edebileceği gibi yazar belirli bir hayat tarzına ve mekâna bağlı kalmayı tercih etmez. Eserlerinde sürekli aktarma yolculuklar yaptığı ve bunlar dâhilinde bir kimlik arayışı daha da doğrusu mevcut kimlikten kaçış görülmektedir.

Şavkar, Merkez Gar'ında eşyalarını bir emanet bürosuna bıraktıktan sonra şehri gezmeye koyulur. Gerçekçi bir anlayışa sahip olan ve belki de bu sebeple tasvire her daim eserlerinde sıkça yer vermiş olan Altınel, bu eserinde de mekâna dair ayrıntıları usta bir dokunuşla seçerek aktarır. Bununla birlikte Glasgow'un hem önceyi hem de şimdiyi içermesi mekânların karşılaştırmalı bir şekilde sunumunu okurun gözleri önüne serer:

> "On dokuzuncu yüzyılda şehirde yer altı ulaşımı için ilk kullanılan vagonlardan birinin, bilet gişelerinin karşısındaki duvarın önüne dekor olarak konulmuş olduğunu hatırladığı tam boy maketi hâlâ yerinde duruyordu. Şavkar, metronun bu en eski haline tanık olmasa da, en fazla bir ya da iki sonraki haline ait olması gereken ahşap gövdeli kırmızı trenlerin son günlerine yetişmişti."[257]

Şavkar'ın bundan sonraki durağı Glasgow'un "seçkin" semtlerinden Pollokshields'deki Shields Road bölgesinde sekiz ay kaldığı apartman dairesidir. Buradaki 425 numaralı apartmanda Glasgow'daki ilk dönemlerini geçiren Şavkar, hemen sonrasında Fotheringay Road'daki apartmana doğru ilerler. Bu apartman, Shields Road'daki evinden taşındıktan sonra Glasgow'un güneyindeki günlerinin kalanını geçirdiği yerdir. Burada ev sahibesi Mrs. Nairn ve onun misafirliğe gelen arkadaşları ile ilgili hatıralarını anımsayan Şavkar için bu evin asıl büyük önemi ilk kez şiirlerini yazmaya başladığı mekân olmasıdır. Şavkar, bu mekânda bir sabah daktilo makinesine bir kâğıt takmış ve bir önceki kış metroda uyurken gördüğü bir kızı anlatan şiirini kaleme almıştır: *"Bunu yapışının aklından hiç silinmemiş olması, yalnız, yıllardır yazma girişimlerinde bulunduktan sonra, ilk defa benliğini ve dünyaya bakışını*

[256] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.12.
[257] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.13.

gerçekten ortaya koyan bir şekilde yazmayı becerdiğini duyması değil, hep düzyazının peşinden koşmuş olmasına rağmen, o gün ürettiğinin bir şiir olmasıydı.''[258]

Bundan sonra gelişigüzel yürümeye başlayan Şavkar, asfalt bir patikayı takip ederek şehrin gözlem kulesine tırmanmaya başlar. Bu sırada etraftaki gürültü sebebiyle önce bir konserin başlamasını haber veren sesler duyduğunu düşünse de çevredekilerden duyduğu gürültünün iki sosyal konut bloğunun havaya uçuruluşu olduğunu öğrenir. Ancak Şavkar şehrin her ne kadar yenilenmeye çalışsa da hep aynı şehir olduğu görüşündedir. Bu şehir her şeyden evvel onun yazarlığa ilk adımını attığı mekândır. Ancak ömrü boyunca gerçekleştirmeye çalıştığı en büyük isteği bu olsa dahi yazı ile de mutluluğa ulaşamamıştır. Şavkar burada ömrü boyunca mutlu olamadığını düşünür. Yine de hayatının her döneminde mutsuzluğunu kontrol altına alabilmiştir. İstanbul'da yeniyetmeliğinde yahut Chicago'da gençken önünde bu durumun değişebileceğini vaat eden koskoca bir hayat durmaktadır. Oysaki Glasgow'da mutsuzluk sek halde bulunmaktadır. Bu noktada hayata dair sorgulaması ve kendi benliğinden kaçışı devreye girer: *" 'Artık Glasgow'da olduğum Şavkar değilim.' Diye düşündü, 'hiçbir Şavkar değilim. Öyleyse neden kendimi adsız ve kimliksiz bir 'ben' değil de Şavkar olarak görüyorum? Sürekli olarak peşimden gelen, her şeyimi sahiplenen, hayatımı kendi hayatına dönüştürmeye çalışan bu Şavkar da nereden çıktı? Ne zaman kurtulacağım ondan?' ''*[259]

Şavkar bu iç hesaplaşmadan sonra Glasgow'da daha evvel ikamet etmiş olduğu diğer mekânları da gezer ve sonrasında valizini Merkez Garı'ndan alarak oteline varır. Akşam yemeği için gittiği restoran dönüşünde duvarda gözüne ilişen bir plakette Pirie Park İlkokulu öğrencilerinin duvarın altına bir zaman kapsülü gömdüklerini öğrenir. Uzun yıllar sonra var olacaklara ve belki de uzaydan gelenlere gönderilecek olan bu bölgede bir zamanlar yaşam olduğu mesajının yaşadığı her hayattan kaçıp gitmek, başka kimliklerle yaşamını sürdürmek arzusunda olan biri için anlaşılması kolay bir şey olmadığını düşünür. Bölümün bundan sonrası ise Hotel Glasgow'un da yazılma amacını aktarır: *"Her yolculuk her şeyi ardımızda bıraktığımız yeni bir başlangıçtı ve Glasgow'dan ayrıldıktan sonra istediğini yapmayı becerip şiirden düzyazıya*

[258] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.16.
[259] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.19.

geçtiğinden, sık olarak bir yolculuk onun için yeni bir kitabın da başlangıcı olmuştu. Aynı olasılıklar bir defa daha önündeydi."[260]

İkinci bölüm olan "Paris'in Ortasında", Şavkar'ın uçağının Paris'e inmesiyle başlar. Bölüm de, Altınel'in mekân ve kişilerden yola çıkarak zihninde oluşan çağrışımların izinden gitmesi ve bunları okura açımlaması üzerine kuruludur. Bu yapı, Altınel'in önceki eserlerinde de sıklıkla okur karşısına çıkar ve *Hotel Glasgow* boyunca kendini gösterecektir.

Şavkar, pasaport kontrolü sırasında Alman işgali altındaki Fransa'ya gönderilen casuslara verilen talimatları hatırlar. Kaçış ve arayış temlerinin hâkim olduğu bir hayatın bakışıyla Şavkar çocukluğundan beri tutkun olduğu casusluk hikâyelerinde onu çeken esas şeyin bu kimlik değiştirme olduğunu kaydeder. Kendi hayalinde edindiği kimlik eserde yinelenecektir: *" 'Adım Baptiste Tonnelier, Lyon doğumluyum. İki ağabeyim var, ama nerede olduklarını bilmiyorum. Duyduğuma göre benim evden ayrılmamın peşinden onlar da ölümünden hemen önce üvey annemle kavga edip gitmişler. Hayatımı tamircilikle kazanıyorum. Buraya da iş aramaya geldim.' "*[261]

Şavkar'ın üzerinde durduğu ve anlayamadığı insanlarca neden çokkişilikli olmanın hastalık olarak kabul edildiğidir. Hayatlarında kötü deneyimler yaşamış insanların bu deneyimlerden kaçmak maksadıyla yeni kişilikler oluşturabilmesi Şavkar'a mantıklı gelmiştir. Diğer insanların hayatın düş kırıcılığına karşı herhangi bir tepki vermemesini ise anlamlandıramaz. Anlatının bu bölümünde sorulan soruların cevabı ise bizzat Şavkar tarafından sonraki bölümlerde verilecek, insanın kendi hayatından kaçışının tam anlamıyla hiçbir kez mümkün olamayacağı üzerinde durulacaktır.

Şavkar, şehirde geçireceği dört gün için bir birleşik tren-metro bileti aldıktan sonra banliyö trenlerinden birine biner ve Clichy bölgesine gider. Onun esas hedefi hayatında önemli bir yer edinmiş olan Paris'te Son Tango filmi ile ilişkili olan ve "Mutluluk Sokağı" manasına gelen "Rue de Félicite"dir. Bundan sonraki durağı ise Paris'te bu isimde bir otel olduğunu keşfedince heyecanlandığı "Hotel Glasgow"dur. Bu ismi duyunca birilerinin kendisi ile alay ettiği duygusuna kapılmış olsa da esas olan muhtemelen resepsiyonda oturan genç Hintli kadına bakılacak olursa Glasgow'dan gelip otel açan Hintli bir girişimcinin varlığıdır. Şavkar oteldeki odasına vardığında

[260] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.22.
[261] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.24.

aklına Paris'e gönderilen casuslara söylenenler tekrar gelmiş olsa da artık başka birine dönüşebileceği inancını kaybetmiş gibidir: *"Yıllardır kaçıp Türkiye'den Amerika'ya, Amerika'dan İskoçya'ya, İskoçya'dan İngiltere'ye gittikten sonra yorulmuşçasına içine, başka bir kimse değil, hiç kimse olmayan bir 'ben' hiç değil, yalnızca Şavkar olduğu duygusu yayılmıştı."*[262] Glasgow koyu mutsuzluğu sembolize ederken "Mutluluk Sokağı"nı içinde barındıran Paris'te Şavkar yine Glasgow'dadır.

Üçüncü bölüm olan "Jules Verne Sokağı" Altınel'in Berolucci'ye ait olan *Paris'te Son Tango* filmi çerçevesindeki izlenimlerini ve bu filmdeki hayatlarını unutmak isteyen insanların Şavkar ile kurduğu zihni etkileşimi konu edinir. Bölüm filmin ilk sahnesiyle başlar ve Altınel kamera hareketlerini ve bunların izleyici zihninde oluşturmak istediği mesajları açımladıktan sonra filmin konusundan ve karakterlerinden bahseder. Buna göre Paul ve Jean karakterleri kendi hayatlarından kaçarken yolları kesişmiş iki insandır. Film bu kişilerin tüm dünyayı unutup birbirlerini de tanımama çabası üzerinde kurulsa da bunun ne denli olanaksız bir fikir olduğu ve geçmişten gelen birikimin en nihayetinde yüzeye çıkıp kişinin içinde bulunduğu şartları etkileyeceği filmde de ortaya çıkar.

Bölümde Altınel daha evvel T.S. Eliot'ın izini sürmesine benzer bir şekilde filmdeki mekânları ve sokakları gezerken filmin başrol oyuncuları olan Marlon Brando ve Maria Schneider'in hayatlarının bu dönüşüm filmi için gerekli olan oyunculuğa ne denli uygun olduğu üzerinde düşünür. Buna göre Marlon Brando şiddet yanlısı olan ve kendini her daim küçümseyen bir babanın elinde büyümüş olduğundan kendi hayatından kaçmak istemiş ve ezber yeteneği olmamasına rağmen çok büyük bir oyuncu olabilmiştir. Zira belki de Şavkar'ın casuslara özenmesi gibi dönüştüğü her karakteri benimsemiş ve içtenlikle duyumsamıştır: *"Ezberlemek değil unutmak peşinde olan Brando gibi bir insanın oyunculuğa, zedelenmiş hayatından kaçıp bir dizi başka kimseye dönüşmek umuduyla sarıldığı açıktı. Ama gerçekte hiçbir zaman başka birisi olamamış, büyük rollerin hepsinde kendi hayatından kaynaklanan öfke, şiddet ve hüznü oynadığı karaktere taşımıştı."*[263]

Şavkar Maria Schneider'in hayatının da zedelenmiş bir hayat olmasına rağmen Marlon Brando'nun yanında sıradan bir oyunculuk sergilemiş olması altınel'in yetenek kavramını sorgulamasına yol açar. *"Şavkar, 'yetenek' diye bir kavramın varlığına*

[262] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.27.
[263] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.38.

hiçbir zaman inanmamıştı. Sanatın gerçek kaynağı ona duyulan ihtiyaçtan başka bir şey olamazdı. Önemli olan, bir insanın yaşadığı hayat değil, bu hayata gösterdiği tepkiydi(...)" [264]

Dördüncü bölüm olan "Pasaport"ta Şavkar, Paris'ye yürürken gördüğünü hayal ettiği siyah hakları savunucusu Angela Davis'tir. Eserde neredeyse her bölümde okur karşısına çıkan yeni hayatlar arayan insanlardan biri olan Davis'in diğerlerinden ayrılan yönü belki de Paris'te farklı bir hayata başlayabilecek olsa dahi kararlılığından ödün vermemesi ve davasını sürdürmesidir. Angela Davis saygın bir öğretim görevlisiyken birdenbire bir komploya kurban gittiği için polisleri karşısında bulur ve Davis'in biyografisini tesadüfen bulup okumuş Şavkar'ın zihninde bu sahne defalarca canlanır: *"Koridor birden ceketli, kravatlı adamlarla dolmuştu ve hepsi bağırarak aynı soruyu soruyordu: "Angela Davis misin? Sen Angela Davis misin?"*[265]

Bölüm, Altınel'in siyasete bakış açısının da dile getirilmesi bakımından mühimdir. Bu bağlamda İncil'de anlatılan Hz. İsa ve Ferisilerin hikâyesindeki Hz. İsa'ya ait "Cebinizdeki paranın üstünde Sezar yok mu? Sezar'a ait şeyleri Sezar'a, Tanrı'ya ait şeyleri Tanrı'ya verin."[266] sözü üzerine düşünen Şavkar ile Altınel, siyasi hususlardaki fikirlerini okura aktarır:

> "Siyaseti Şavkar'ın gözünde kuşkulu kılan da bu görüşle çelişen yanıydı. Sezar'a karşı çıkanlar her an onunla işbirliğine girme tehlikesi içindeydi. Dünyayı elinde tutanların hakları gibi haksızlıkları üstünde de odaklanılması onlara hak ettiklerinden fazlasının teslim edilmesiydi. Hayatlarımızı Sezar'ın kurduğu düzeni devirmeye adamak gündemi Sezar'ın belirlemesine izin vermekti. Kominist olan bir işçi, feminist olan bir kadın ya da siyah hakları savunucusu olan bir siyah Sezar'ın onun için belirlediği 'işçi', 'kadın' ya da 'siyah' kimliğinden kurtulmuyor, tam tersine, bu kimliği hayatının merkezine yerleştiriyordu."[267]

Davis'in otobiyografisinin dahi *Otobiyografi* değil, *Bir Otobiyografi* başlığını taşıması Şavkar'ın dikkatini çeker. Davis tüm siyahi kadınların "hayatını biçimlendiren güçlerin" aynı olduğunu düşünse de Şavkar yine de bu kadınların birörnek kabul edilip edilemeyeceğini sorgular. Buna rağmen kitabı ilgiyle okur ve Davis'in ilgi çekici hayatını keşfeder. Amerika'da doğan Davis, siyah haklarının tanınmadığı, otobüslerde dahi siyahlara yalnızca arka koltukların verildiği bir dönemde Davis, Brandeis Üniversitesi'nde Fransız Edebiyatı okumaya gider. Liseyi komünist bir ailenin yanında

[264] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.39.
[265] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.51.
[266] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.52.
[267] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.54.

kalarak bitirdikten sonra yükseköğrenim günlerinde Londra ve Paris'e yolculuk etmiş, ardından Helsinki'de katıldığı Sekizinci Dünya Gençlik Kongresi onun FBI ajanlarının dikkatini çekmesine yol açmıştır. Sonraki yıllarda Los Angeles Üniversitesinde öğretim görevlisiyken bir adına kayıtlı silahlarla gerçekleştirilen bir eylem sebebiyle yargılanmıştır. Beraat ettikten sonra da akademisyenlik görevine devam eder. Bu çetrefilli hayatta Altınel'in dikkat ettiği siyasi fikirlerin ekseninde hareket eden bir ismin ne kadar kendi olabileceğidir. Bahsedildiği gibi diğer dönüşüm isteğindeki karakterlerden farklı olarak Davis hep "ilk"e bağlı kalır:

> "Kelimelerin peşine düşmek dünyayı başka bir kılığa sokmak, başka bir hayat yaşamak, başka birisi olmak isteyenler içindi. Angela Davis ise hiçbir zaman olduğundan başka bir şey olmayı istemişe benzemiyordu. (…) Doğduğu şehirde kendini kadın ve özellikle siyah olarak tanımlamış durumda bulmuş ve bu tanımlama için uygun olduğu siyasi tutumları geliştirmişti.(…) Kimliğini benimseyişi o kadar kesindi ki Sekizinci Cadde'deki Howard Johnson'da FBI ajanları koluna yapışıp 'Angela Davis misin? Sen Angela Davis misin?' dediğinde hayretle 'Başka kim olabilirdim ki?' diye düşünmüş olmalıydı. Bu her zaman Şavkar'da, karşıtımız olanlara zaman zaman duyduğumuz, garipseme ve hatta biraz da korkuyla karışık o tuhaf saygıyı uyandırmıştı. "[268]

Şavkar buna rağmen pes etmez ve inatla Davis'in gençliğini aramak için Sorbonne'a kadar yürümeye karar verir. Belli ki amacı Davis'in hayatının hiçbir döneminde başka bir insan olmayı isteyip istemediğini sorgulamaktır. Yürürken aniden karşısına çıkan hanımı Davis'e benzetir ve 1960'larda Paris'te bulunmuş bu hanımı gördüğünü farz eder. Ona hayatın akışı içinde pek çok ülkeyi dolaştığını pek çok farklı durumla karşı karşıya kaldığını hatırlatırken kendisi için 1970'li yıllar demek olan eski Paris'te kalıp başka birisi olmayı hiç isteyip istemediğini sorar. Ancak Davis onun sayıklamalarına aldırmaz ve gözden kaybolur. Davis kaybolmuştur ancak Şavkar'ın bu civarda gitmesi gereken bir yer daha vardır. Okur bundan sonra kendini *"SİYAH AMERİKALI YAZAR RICHARD WRİGHT 1948'DEN 1959'A KADAR BURADA OTURMUŞTUR."*[269] ibaresinin bulunduğu apartmanın önünde bulur. Böylece aynı bölümde ikinci kez farklı deneyimleri aynı hayata sığdırmaya çalışmış bir karakterle tanışmış olur. Wright "protesto romanı" denen türün önde gelen yazarlarındandır. *"Yoksul bir siyah olarak kuralları başkalarının belirlediği bir dünyada yaşayıp ölmek*

[268] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.61.
[269] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.68.

zorunda bırakılan"[270] bir gencin topluma öfkesinin anlatıldığı eser Şavkar'ı derinden etkilemiştir.

Yirminci yüzyılın başında doğan Wright da Davis gibi siyahların horlandığı bir ortamda, üstelik babaları onları terk ettiği için sürekli ev değiştirerek, büyümüş; yine Davis gibi komünizme sempati duymuş ve bu sempati onun hayatında bir dönüm noktası yaşanmasını sağlamıştır. Onu siyahların savunucusu haline getiren ise *Öz Oğul* ve *Kara* Çocuk isimli eserleri olmuştur. Ancak Wright'ın Davis'ten bir farkı vardır. O da Davis'in aksine Wright'ın siyah kimliğinin getirdiği siyasi sorumlulukları hiç sorgulamadan kabullenmek yerine yıkıcı bir bakışı benimsemesi ve hayatından kaçmak istemesidir. Wrigh kaçış ögesi olarak romanlarında şiddeti ve cinayeti kullanmaktadır: *"Gerçek dünyayı ortadan kaldırıp yerine daha derin, ilginç, anlamlı bir dünya koymayı içeren yazı da sonuçta bir tür öldürmeydi. Bu sahnelerin alttan alta hatırlattıklarından biri de yazarlığın 'yaratıcılığının' aynı zamanda bir 'yok edicilik' olduğuydu."*[271]

Şavkar Wright'ın da pek çok ülke değiştirerek kaçışı aramasının izini sürer ve bu düşüncelerle girdiği Wrigh'ın Paris'teki en sevdiği kahve olan Café Tournon'a uğrar. Buradan çıktıktan sonra da onunla ilgili düşünceleri sürer. Onun da sürekli değişmek isteğinde olan birisin sürekli mutsuz ve aslında hiç değişemeyen bir kimse olduğunu ve bu mutsuzluğun sürekli onunla olacağını fark etmiş olması gerektiğini düşünür. Amerikan hükumetinin sakıncalı gördüğü kimselere pasaport vermediği bir dönemde rahatça pasaport almasının onun hükumetle işbirliği içinde olduğu iddialarını körüklemiş olmasına rağmen Şavkar bunlara katı bir bakışla yaklaşmaz. Bir Sezar'ın gelip kendi pasaportunu elinden almak istese ne yapacağını sorgular. Dahası Wright'ın iki eserden sonra unutulmuş bir isim olması onun tek düzgün işbirliğinin Amerikan Posta İdaresi ile olduğunu düşündürür ve adına düzenlenmiş puldaki karlı Chicago görüntüsü ortasındaki yazarı aklına getirir. Wright da Şavkar gibi aslında yalnızca pasaportunu cebine koyup gitmeye hazır bir adamdır.

Eserin beşinci bölümü "Ya o Ya Ben" başlığını taşır ve bu bölümün çerçevesi Şavkar'ın Pére Lachaise Mezarlığı'nı ziyareti üzerinden çizilir. Pek çok ünlü ismin mezarının bulunduğu bu bölgeye gelen yazar, öncelikle Jim Morrison'ın mezarını ziyaret eder, ancak esas durağı burası olmadığı için çok kalmaz. Şavkar, esasen 2011 kışında hayatını kaybeden ve bedeni yakılan Maria Schneider'in mezarını görmek

[270] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.68-69.
[271] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.71.

istemektedir. Sonrasında karşısına çıkan Oscar Wilde'ın mezarına da uğramadan edemez. Onun nüktedan yapısı dolayısıyla ölüm döşeğindeyken oteldeki ucuz duvar kâğıtlarını kastederek ya onların yahut kendisinin gideceğini söylediğini ve ardından vefat ettiğini anımsayan yazar, kendine de İngilizlerin seveceği türden bir cenaze töreni düzenlemesi gerektiğini düşünür:

> "Kürsüdeki insanı böyle zamanlarda takınılması âdet olan yarı hüzünlü, yarı neşeli tonla, dinleyenleri 'ısıtıp' hazırlayacak küçük şakalar yaparken düşledi: 'Hayatın ortasında… trafikteyiz. Bugün buraya dura kalka tam kırk dakikada geldim. Şavkar nereye gidiyorsa umarım yolu biraz daha açık olur. Kendini uğurlamamız için seçtiği parçaya şaşırdım doğrusu; ben daha ağırbaşlı bir şey beklerdim (…) Bu noktada müzik bütün gümbürtüsüyle başlayıp Jim Morrison Doors'un en ünlü parçasını seslendirecekti."[272]

Şavkar, bunları düşünerek bir tepeye varır ve sonrasında da mezarlıktan ayrılmaya karar verir. Ana kapıdan çıktıktan sonra ardına dönüp bakar ve buradaki Latince yazıları sökmeye çalışır. Bu sözleri *"İçlerinde ölümsüzlük umudu bol"*[273] ve *"Kim bana inanırsa ölse bile yaşayacaktır."*[274] biçiminde çeviren yazar, Hz. İsa'ya atfedilen bu sözler hakkında çıkarımsamalarda bulunur.

"Başka Bir Pasaport" adını taşıyan bölüm, Şavkar'ın kırk yıl önce o an bulunduğu noktada durup Maria Schneider ve Jack Nicholson'ın başrollerini paylaştıkları *Profession:Reporter* filminin afişini gördüğü günü hatırlamasıyla başlar. Şavkar, yönetmen Michelangelo Antonioni'ye ait olan bu filmi daha evvel Chicago'da ve Londra'da *Yolcu* adıyla, Fransızca altyazılı olarak da *Mesleği: Gazeteci* ismiyle izlemiştir. Filmin bir daha gösterime DVD'sinin çıkmasının otuz yıl alacağını bilse filmi birkaç defa daha izleyeceğini kaydeden yazar bölümde filmdeki detayların kendini niçin bu denli etkilediği üzerinde durur.

Film, kimlik değiştirme olgusu üzerine kurulmuştur. Jack Nicholson'ın oynadığı İngiliz gazeteci David Locke, Afrika'da bir otelde tanıştığı ve kalp krizi geçirerek hayatını kaybeden İngiliz iş adamı David Robertson'ın kimliğine bürünerek Londra'ya gider ve filmde Locke'un bu kimlik değişimi sonrası yaşadığı hadiseler anlatılır. Filmin sonunda Locke, hayatından kurtulamayacağını kendini bütün bütüne terk etmenin mümkün olmayacağını anlar. Şavkar, bu filmi izlediğinde ise şimdiki zamanda sahip olduğu bilinçten yoksundur; filmi 1970'li yıllarda yalnızca bir yol filmi olarak

[272] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.80-81.
[273] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.82.
[274] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.83.

anlamlandırabilmiştir. Kendisi de edebiyatı o günlerde öncelikle kurmaca olarak görmüş, Chicago'ya dönünce bir hikâye yazmaya başlamış ve bununla katıldığı yarışmada aldığı para ödülüyle yazarlık hayalleri içinde Paris, Barcelona, İsviçre, İtalya gibi Avrupa ülkelerini dolaşmıştır. Bu yolculuğa İngiliz soylularının malikânelerine çekilmeden evvel yaptıkları seyahatleri hatırlatacak şekilde "büyük tur" ismini de vermiştir. Ancak şimdiki zamanda bulunan Şavkar, onun acemiliğini vurgulayarak şimdiki zamandan geçmişe baktığımızda karşılaştığımız kişinin bizden ne denli farklı ve tecrübesiz olabileceğini, hatta bazen bizeler bir yabancı gibi görünebileceğini fark edişimizi ortaya koyar:

> "Ama gerçekten de hayatının bir aşamasına nokta koymakta olduğunu, sonradan çok daha uzak yerlere gidecek olsa da, bir daha hiç bu kadar özgür ve umutlu bir şekilde dolaşamayacağını, çok geçmeden başka birisi, ama beklediği anlamda başka birisi değil, başka birisi olabileceğini sanan genç adamdan başka birisi olmaya başlayacağını tabii bilmiyordu."[275]

Eserin son bölümü olan "Yolcu", Şavkar'ın eve dönüşünün anlatıldığı kısımdır. Yazar, yolcu olmak ifadesini kavramın genellikle karşıladığı şekilde bir yere gitmek olarak değil, bir yerden eve dönmek şeklinde anlamlandırmaktadır. Dönüşler, Şavkar'da gerginlik yaratmaktadır; ancak bu kez onun içindeki sıkıntının tek nedeni bu değildir. Altınel, Paris'teki zamanını planlı bir iş yaparak yahut yeni bir kitap için birim edinmeye çalışarak değil çeşitli hikayelerin izini sürerek geçirmiştir ve bunların hepsi de bir şekilde 1970'li yıllarda Amerika'da geçirdiği günlerden miras kalmıştır. Hayatındaki kırılmaların onu takip etmesinden hoşnut değildir: *"Kişisel coğrafyasının üstüne bir de İ.Ö.(İskoçya'dan önce) ve İ.S. (İskoçya'dan sonra) olarak ikiye bölünüp biçim ve belirginlik kazanan kişisel tarihe sahip olmak ve bunun ilk bölümünün hâlâ elle tutulabilir biçimde onunla birlikte olduğunu fark etmek hep hayatını ardında bırakıp unutmak istemiş birisine göre değildi."*[276] Şavkar, bu bağlamda izlediği filmlerdeki insanların filmde sundukları sahnelere değil, geçmişlerine bağlı olduklarını düşünür; zira her birey yaşadığı anı geçmişin birikimi üzerinden duyumsamaktadır. Şavkar bu oluşu yazı üzerinden de değerlendirir: *"Yazı neydi? Bir kaçma girişimi, hayatın yerine kelimelerin güzelliğini koymak, yazarı da olduğu kusurlu ve eksik insandan böyle baştan çıkarıcı güzellikler arasında yaşayan, kavrayışı ve duyarlılığı tam kimseye dönüştürmek için bir çaba."*[277]Ancak kullanılan kelimeler nihayetinde Altınel'in otel metaforuyla ifade ettiği, dünyada gelip geçici olan hayatlarımızdan

[275] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.96.
[276] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.100.
[277] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.101.

alınmadır ve yazarların *"otelin daracık odalarıyla düş kırıcı koridorlarından başka"*[278] anlatabilecekleri pek bir şey yoktur. Yazar, kaçmaya çalıştığı her anı ve kavramı bilinçli olarak yahut bilincinde olmaksızın kendiyle beraber götürmektedir, bu sebeple "içindekini" yazmalı hatta -Altınel'in de gerçekleştirdiği üzere- yazdıklarında kendini açıkça göstermeli ancak bunu postmodernist bir üstkurmaca amaçlı değil, her şeyin gerçek olduğu ve bu gerçekten kaçılamayacağını kanıtlamak amaçlı yapmalıdır. Böylece gerçeğin ve tarihin sonunun geldiğini düşünen postmodernist epistemenin edebiyatı yeni ve düşsel kapılar arama amaçlı kullanan duyuşunun aksine Altınel, edebiyat da dâhil çıkılacak her yolun aynı gerçekliğe varacağını ifade eder.

Dönüş yolculuğuna bir taksiye binerek başlayan Şavkar yağmur altında ilerlerken bütün bunları düşünür, birazdan kırmızı ışıkta durduklarında ajanların gelip Davis'e yaptıkları gibi kendisini sorguya çekmeleri ve Şavkar Altınel olup olmadığını sormaları halinde onlara isminin Baptiste Tonnelier olduğunu söyleyip söylemeyeceğini kurgular; biri çıkıp ona sahte bir kimlik teklif edecek olsa neler söyleyebileceğini hayal eder. Ancak bütün bu kurgunun sonunda konuşan yalnızca taksicidir ve ona tren istasyonuna geldiklerini haber verir. Şavkar, onu bekleyen banliyö trenine doğru hareket yağmur altında "çoktan olabileceği tek yerde olan birisine özgü havayla acele etmeden"[279] yürür.

2.3.2. Şiirleri

Şavkar Altınel'in sanat anlayışının gözlemlenmesi için esas başvurulması gereken kaynaklar onun şiirleridir; zira bu şiirler hayata bakışının en belirgin yansımalarının görülebileceği izleklerin çerçevesinde kaleme alınmışlardır. Altınel, şiirlerini oluştururken Türk şiirinin alışılagelmiş imge merkezli yapısının haricinde hareket eder ve XIX. yüzyıl romantik İngiliz şairlerini takip eden bir çizgide eserler verir. İlk şiir kitabı olan *Kraliçe Viktorya'nın Düşü*'nden itibaren bu çizgiyi sürdüren şairin poetik anlayışının temelinde yine İngiliz şiirinin *anlatımcı* tekniği bulunacaktır. Altınel İngiliz şiiri çerçevesinde herhangi bir antolojiye göz atıldığında İngiliz edebiyatının en çarpıcı özelliklerinden birinin her biri birer roman uzunluğundaki anlatımcı şiiri kapsaması olduğunu ifade ederken tipik bir İngiliz şiirinin kısa ve lirik olduğunda dahi her daim nesnel bir durumu betimlediğini ve bunu yaparken de düzyazının mantığına ve kurallarına bağlı kaldığını belirtir. Ayrıca şair, uzun yıllar boyu

[278] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.101.
[279] Altınel, *Hotel Glasgow*, s.104.

İngiltere'de yaşamasının da etkisiyle İngiliz dil ve edebiyatının onu çok etkilediğini ve bu sebeple anlatımcı tarzı seçtiğini de ifade eder.[280] Altınel bu çerçevede Doğu'ya ve Batı'ya özgü dünya görüşlerinin şiir çerçevesinde yansımasını Türk şiir geleneği üzerinden yorumlar:

> "Batılı dünya görüşünü tek bir cümleyle özetlemek gerekseydi kuracağım cümle 'Hayat bir öyküdür.' olurdu. Ve tabii nasıl bu dünyanın, *tıpkı bir öykü gibi*, bir anlam ve biçimi olduğu, kişisel hayatın belli bir mantığı olan bir 'biyografi', toplumsal hayatın da eşit derecede belli bir mantık izleyen bir 'tarih' oluşturdukları ve dilin bu mantık, biçim ve anlamı yansıtabileceği Batı'ya görüşlerse, bu dünyanın somut gerçeklerinden kesin bir anlam çıkarılamayacağı, anlamın tüm soyutlamalarda aranması gerektiği ve dilin (ve onun üstüne kurulu olan şiirin) dünyayla doğrudan değil dolaylı bir ilişki içinde olduğu, bana kalırsa Doğu'ya özgü görüşlerdir. Buna bağlı olarak, Batı şiirinde, anlatılanın kendisi önem kazanıp dil yalınlaşır ve saydamlaşırken, Doğu şiirinde doğrudan ilişki kurulamayan gerçeklikten koparılan dil gittikçe kendi içinde daha önemli olmaya başlar ve şair bir *anlatıcı* olarak değil, bir *dil ustası* olarak belirir."[281]

Altınel'in bir *dil ustası* olmayı tercih etmediği şiirlerinin genel karakteri üzerinden düşünüldüğünde açıktır. Şair, eserlerinin *"Yahya Kemal'in yapıtları için kullandığı deyimle 'birer hikâye karakterinde' olduklarını"*[282] söylerken şiirin her şeyden evvel deneyimin izdüşümü olması gerektiği kanısındadır. Ona göre büyük bir şair olmak ancak aktaracak bir "hayat deneyi"ne sahip olmakla gerçekleşebilir. Burada "hayat deneyi"nden kasıt "görmüş geçirmiş" olmak değildir; Altınel'in ifade ettiği kavram şairin hayata kendine has bir gözle bakıp onu tamamen kendine özgü biçimde algılaması ve böylece kurduğu kişisel dünyayı herkesin yaşadığı dünyanın biçimi ve anlamı olarak gösterebilmesidir.[283] Şair, bundan hareketle kendini *"Ben sonunda bir 'orta yaş' şairi, gençlikteki umutlarımızın yitirilmiş büyük bir ülke gibi ardımızda kaldıkları, önümüzde de ölümden başka bir şey olmadığı o ara dönemi anlatan bir şairim."*[284] sözleriyle tanımlar.

Türk Şiirinde 1980 Kuşağı adlı çalışmasında Altınel'e geniş yer veren Bâki Asiltürk, *"Altınel'in şiirlerinde en çok yolculuk, yalnızlık, uzaklık, dinginlik, gidişin ve bir şeyleri geride bırakışın hüznü gibi temaların işlendiği ve bunların belli bir durağanlık içerisinde yansıtıldığını"* ifade ettikten sonra "yolculuk" izleğinin onun

[280] Şavkar Altınel, "Şiir Önce Düzyazıdır", *Soğuğa Açılan Kapı: Şiir Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s.11-14.
[281] Altınel, a.g.e., s.12.
[282] Altınel, a.g.e., s.11.
[283] Altınel, "Şiir ve Terbiye", a.g.e., s.15-19.
[284] Şavkar Altınel, "Söyleşi: Kış Güneşi Üzerine", *Cumhuriyet Kitap*, S. 478, 15 Nisan 1999, Söyleşiyi Yapan: Haluk Tekiroğlu.

şiirleri için yalnızca bir tema yahut izlek olmanın ötesinde bir şairlik hali olarak göründüğünün altını çizer. Ayrıca, şairin "Uçan Sepet-Anti Romantik Bir Yolculuk Kılavuzu" isimli yazısından hareketle onun romantiklerden etkilenmekle birlikte onlardan farklı olarak kendini eve dönüş beklentisi olmayan bir yolcu olarak nitelediğini ve onun yolda olmayı bir yaşam biçimi olarak gördüğünü vurgular. Şair, Asiltürk'e göre yer yer modernizmden heyecan duyan bir duyuşa sahip olsa da genellikle modernist anlayışa uzak durmakta ve romantikler gibi "dışarıdan bakmak" mefhumunu kendi için vazgeçilmez hale getirmektedir. Altınel'in deneyim ve gözlemlerini aktarırken kullandığı teknik üzerinde de duran Asiltürk, *Şairin "kimi zaman sınırları belli bir hareketlilik içinde dışarıya bakarak, kimi zaman da durup içinde bulunduğu an'ı dondurarak"* şiir yazdığını kaydettikten sonra şiire serpiştirilmiş duygu ve imgelerin şiiri bir fotoğraf olmaktan çıkardığını vurgular. Ayrıca Altınel'in şiirinde anlatımcılıkla birlikte bunun bir uzantısı olarak betimlemeci tekniğin de sık sık kullanıldığının altını çizer; istasyonların, otellerin ve otellerden görülen kent manzaralarının tasvirlerinin okur üzerinde bir merak duygusu uyandırdığını belirtir.[285]

Altınel'in şiirlerinde deneyimin oynadığı büyük rol, Fethi Naci'nin de ilgisini çekmiş ve eleştirmen, bir şair olarak oldukça başarılı bulduğu Altınel'in poetikasını "Bir Şair olarak Şavkar Altınel" isimli değerlendirmesi ile irdelemiştir. Altınel'in "Kartpostal" adlı şiirde, "Hotel Bristol" için "aydınlık, sessiz" sıfatlarını kullandığını kaydeden eleştirmen bu sıfatların Altınel'in bizzat şiirleri için de kullanılabileceğini belirttikten sonra gerçeklik bağlamında onun Agatha Christie'nin romanlarındaki unsurlarla Amerikan dedektif romanlarının farklılığı üzerine duruşuna dikkat çeker ve şairin gerçekten iyi bildiği kavramlar üzerinde eser kaleme aldığını saptamış olur. Fethi Naci'nin dikkat çektiği bir diğer husus ise Altınel'in şiirlerinde bir sözcük olarak pek fazla geçmeyen ancak neredeyse tüm şiirlerine sinmiş olan o ince hüzündür.[286]

Şavkar Altınel'in şiir türündeki yapıtları *Kraliçe Viktorya'nın Düşü* (1991, Şiir Atı Yayıncılık), *Gece Geçilen Şehirler* (1992, Korsan Yayınevi), *Donuk Işıklar* (1997, Adam Yayınları), *Kış Güneşi* (1999, Oğlak Yayınları) isimlerini taşımakla birlikte Altınel bu eserlerin tamamını kapsayan toplu şiirlerini *Yol Notları-Toplu Şiirler* (2004, YKY) başlığı altında yayımlamıştır.

[285] Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, s.191-193.
[286] Fethi Naci, "Bir Şair Şavkar Altınel", *Şiir Yazıları*, YKY, Ekim 19997, İstanbul s.84-86.

2.3.2.1. Kraliçe Viktorya'nın Düşü

Şavkar Altınel'in 1991 yılında yayımlanmış olan ilk şiir kitabı olan *Kraliçe Viktorya'nın Düşü* "Kraliçe Viktorya'nın Düşü" ve" Çin Lokantası" isimlerini taşıyan iki bölümden oluşur. Okur, bu eserde gözlem ve deneyimlerinin harmanlanması vesilesiyle çıkılan bir yolculuğa dâhil olur. Eserin on üç şiirden oluşan ilk bölümü olan "Kraliçe Viktorya'nın Düşü"nde tarihte iz bırakmış şahsiyetlerin adına yazılmış pek çok şiir olduğu göze çarpsa da ismi anılan her bir şahsiyetin varlığının Altınel'in zihni vasıtasıyla yansıtıldığı ve bu bağlamda bir yeniden kurgulama olduğu gözden kaçmamalıdır. Altınel, deneyimlerini merkezine oturtmuş olduğu bir poetikanın içinden geçmiş yıllara ve şahsiyetlere bakar ve okura her birinin ve nesnelerin varlığı üzerinden kendi sesini duyurur.

Hale Seval, Altınel'in "Kraliçe Viktorya'nın Düşü" isimli şiirini çözümlediği "Kraliçe Viktorya'nın Düşü'nde Dün ve Bugün" isimli değerlendirmesinde şiirin profesyonel bir okunmasının yapılmasına yardımcı olur. Seval, Altınel'in günümüze uzanan çizgisinde belirleyici temin yolculuk olduğunu söyler ve onun şiirlerinde bir sözcük olarak "düş"e rastlanılsa dahi esas aktarılanın gerçeklik olduğu üzerinde durarak Altınel'in duygu dilinin yalın ve mesafeli olduğunu dile getirir.[287] Bu bağlamda değerlendirdiği şiirde ise hikâye anlatmanın belirleyici nitelik olduğu görüşündedir:

> "'Kraliçe Viktorya'nın Düşü' adlı şiirine yüzümüzü döndüğümüzde barok/tarihi bir romanın dizelere dökülerek yazılmış olduğunu fark ederiz. Anlatımcı ve katmanlıdır şiiri. İki zaman; Viktorya çağı ve bugün; süssüz ve saydam bir şekilde dizelerde yerini alır. Glasgow'da metroda uyuyakalan günümüz genç kızı, kendini, ihtişamlı bir hayat süren Kraliçe Viktorya'nın hayatının içinde bulduğu düşü anlatır. Altınel; gözlemlediği ve bir dönem yaşadığı kenti, Glasgow'u somut bir şekilde bir genç kızın/Kraliçe'nin düşünde tarihin sayfalarını aralayarak işler."[288]

Eser, kitaba ismini veren "Kraliçe Viktorya'nın Düşü" şiiriyle başlar. Şiirin başlangıcında ise okuru adeta bir öyküsel yolculuğa çıkmaya hazırlayan bir epigraf yer alır: *"Büyük Britanya'nın işsizlik ve suç oranı en yüksek şehirlerinden Glasgow'da bir genç kız metroda uyuyakalır, kendi hayatıyla Kraliçe Viktorya'nınkinin birbirine karıştığı garip bir düş görür."*[289]

---

[287] Hale Seval, Kraliçe Viktorya'nın Düşü'nde Dün ve Bugün, *YKY Kitap-lık*, Ocak 2007, s.101, s.121-123.
[288] Seval, a.g.y.,, s.121-123.,
[289] Şavkar Altınel, *Yol Notları: Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s.11.

İlk şiirden itibaren belirlenebilen olgu, Altınel'deki gerçekçiliğin onun seçmiş ve portresini çizmiş bulunduğu isimlere yansıtılmasıdır. Şair, sanatçılar hakkındaki eserlerini oluştururken onları ruhani bir söylemin odağına yerleştirmez, kendinde bıraktığı izlenimler üzerinden değerlendirir. Altınel, gezi kitaplarında karşılaşıldığı üzere hayat karşısında yabancılaşmış ve bu yabancılaşmayı da hayatı dışarıdan bir gözle ve kuşbakışı, tüm bir varlığı/görünümü içine alacak düzeyde, seyredebilmiş bir karakter sergiler. Bu dışarıdan bakma halinin temeli yaşanılan hayatın tekliği ve yetersizliğidir. Bu durumda Altınel'in özellikle de sanatçıları ele alan şiirler yazması onun gezilerinde karşılaştığı insanların hayatlarını tahmin etmeye çalışması, hayatın akışına daha fazla şahit olmak ve onları zihni boyutta yaşamak arzusu olarak değerlendirilebilir. Bundan başka Altınel de *"Beni etkilemiş bir dizi yazar hakkında birer şiir yazıp onlara olan borcumu bu şekilde bir ölçüde ödersem, sonra devam edip artık kendi şiirimi yazabileceğimi düşündüm"*[290] sözleriyle ilk kitabının "kendi şiirleri"ne bir basamak teşkil ettiğini vurgulamış olur. Eserde söz konusu edilen isimler ise "Kraliçe Viktorya'nın Düşü", "Joseph Conrad", "T.S. Eliot","Sherlock Holmes" gibi şiirlere isimlerini vererek kendilerini gösterirler.

Eserin ilk bölümünde bulunan şiirler her ne kadar çoklukla portreler üzerinden işlenmiş olsalar da Altınel'in portre-şiirlerindeki isimler durağanlığın değil canlı görüntülerin eşliğinde okurun karşısına çıkar. Söz konusu olan bir kişinin fiziksel/duygusal betimlemesi değildir. Bu görüntüler, Altınel'in ismini andığı kişilerin hayatlarıyla ilgili okuduklarının/izlediklerinin bir birikimi niteliğindedir. Şair, bu isimlerde dile gelir ve onların hayatlarını yaşayarak tek hayatın içinden yaşanan çoklu bir dünyayı okura vermiş olur:

"Gençlik işte: Don Carlosçular ve ben
İspanya'da silah kaçırıyorduk,
O eski denizde bir yelken
Kim bilir ne düşünüyorduk."
("Joseph Condrad", s.14)

"Biz onun şövalyeleri,
El pençe divan durmuşuz,
Dakikalar bizi unutmuş,
Biz dakikaları unutmuşuz."
("T.S. Eliot", s.15)

[290] Şavkar Altınel, *Soğuğa Açılan Kapı*, s.110.

"Uçuşmaya başladı benekler
Giderek önünde gözlerinin,
Şakaklarına yürüdü ter
Ve titrediğini duydu ellerinin."
("René Descartes" s.24,)

Şiirlerde narrative teknik olduğundan bunun gerekleri olan gözlem ve tasvir şiirlerin başat unsurları arasındadır. Bu tasvirler durağan bir perspektiften şekillendirilebildikleri gibi olay örgüsü kurmak suretiyle belli bir hareketliliğin çerçevesinde de ele alınabilir:

"Kimse yaklaşmıyor parmaklıklara,
Yana yatmış 'Kiralık' levhası,
Otlar bitmiş tarhların ortasında,
Yosunlar kaplamış çoktan taşları."
("Hayaletli Ev: Bir Melodram", s.20,)

"Kasabanın dışında
Bulutsuz, çivit mavisiydi gök,
Koyu yeşil yanıyordu çalılar
Bakır patikaların kıyısında,
Uzaklarda mor tepeler
Ve saman yığınlarına yaslanıp
Uykuya dalmış ırgatlar
Oraklarıyla yanlarında"
("Verimli Bir Yaz", s.21)

"Şimdi masa lambasının sarı ışığında
Bir kâğıdı yazıyla dolduruyor eli,
Nansen pasaportu çekmecesinde kilitli,
Annesinin gençlik fotoğrafı duvarda."
("Vladimir Nabokov İçin Birkaç Söz", s.27)

Altınel'in portre karakteri taşıyan şiirlerinin çoğu dikkat edilirse onun gezi/anı/anlatı türlerindeki düzyazı eserlerinde ismini zikrettiği kişileri kapsadığından bu eserin sanatçının düzyazıları eşliğinde okunması onun sanatı hakkında fikri bir bütünlük sağlanması açısından okura yardımcı olacaktır. Altınel'in kişisel hayatı konu alan edebi metinler ortaya koymuş olması, onun anılara ne denli önem verdiğini ortaya sermiş olmakla birlikte şairin sonraki şiirlerinde görülecek olan anı merkezlilik ilk kitap

için geçerli değildir; ancak bu noktada da vurgulanması gereken Altınel'in birer anı kitabından esinleniyormuşçasına ve o duyuşu kaybettirmemek adına kendi şiirlerinde de çok zamanlı bir yapının peşinde olması, zamanı şimdi ile geçmiş arasındaki sıçramaların yönlendiriciliği ile kurgulamasıdır. Altınel'in şiirlerinde zaman kavramını ele aldığı yazısında Hale Seval, bu durumu tespit ederek Altınel'in gelecek kavramını arka planda bırakıp bugün ve geçmiş üzerinde yoğunlaşmış bir zaman mefhumunun peşinde hareket ettiğini vurgular ve bu halin merkezinde de İngiliz romantik şiir geleneğinin etkisini görür:

> "Şavkar Altınel'in şiirindeki zaman temasına genel olarak baktığımızda gelecek hep belirsizdir. Okuduğu ve yaşadığı ülke edebiyatına yüzümüzü çevirecek olduğumuzda şiirinde zaman olarak yapısal benzerliğin İngiliz Romantik şiirinin ilk dönem öncülerinden William Wordsworth'un şiirleri ile karşılaştırmanın mümkün olacağı kanısına varırım. Wordsworth'un şiirlerinde de zaman geleceğe çoğunlukla yönelmemiş, tecrübenin yarattığı özen şiirlerinde zamanla(geçmiş ve bugün) birlikte yerini almıştır."[291]

Zaman ve zamanın akışı Altınel'in düzyazılarında da görüleceği üzere en baştan beridir yakalanamayan bu sebeple yiten/akan/eriyen/tutulamayan dolayısıyla çaresizlikle eşzamanlı olarak kendini açımlanan bir kavramlardır. Bu ulaşılmazlık ve belirsizlik Altınel'in şiirlerine ve oradaki şahıslara kadar etkilidir:

"Eski Boston'da kışlar ne uzundu
Madeleine'in haftalık suarelerinde
Saat ağır ağır vururdu,
Zamanın eriyişinin bilincinde."
("T.S. Eliot", s.15)

"Bilmiyorlar neler hazırlıyor kader,
Neler gizli kutusunda zamanın:
Fundalıkların ardında budala polisler,
Tanıklığı hizmetçi kızların.
("Agatha Christie'nin Son Romanı", s.18)

Zaman mefhumu hayatın dönemlerinin belirleyicisi olarak da karşımıza çıkar, çocukluk ve gençlikteki ataklık ve düşler zamanın dokunuşuyla yerini olgunlaşmışlığa, kabullenişe ve ince bir hüzne bırakır:

[291] Hale Seval, Şavkar Altınel'in Şiirinde Zaman, *YKY Kitap-lık* , S.116, Mayıs 2008, s.65.

"Ağır ağır geçiyordu günler,
Ölçülü, yoğun
Bir şeyler olgunlaşıyordu içinde
Güneşin kızartması gibi meyvaları.

"Tanrım, bak oldum işte!
Uzan artık,
Uzan, kopart beni!"
("Verimli Bir Yaz", s.22)

"İnsan dayanamaz, tükenir ağır ağır,
Yıllar geçtikçe artar yitirilmiş günlerin acısı,
İşe giderken her sabah, kirayı verirken her ay,
İçimde Saxe-Coburg'ün uzak sancısı."
("Kraliçe Viktorya'nın Düşü", s.12)

Şiirlerde dikkati çeken bir diğer öge şairin portrelerini sunduğu isimlerle adeta bir ruh değişimi yaşamasıdır. Altınel, onları kendi zihni üzerinden yansıtır demiştik. Bununla beraber ele alınması gereken şairin bu isimlerin hayatlarını da kendi benliğinde yaşamasıdır; zira onların yaşamları Altınel'deki sessizliğin paralelinde anlam kazanır, ondaki durgunluk ve hayatı olgun ve sakin bir bilincin üzerinden algılayış, portresi verilen isimlerin üzerine siner. Altınel'in kendine yakın gördüğü isimlerde mevcut olan değişim, yabancılık, başkalaşım gibi unsurlar da onların hayatları vasıtasıyla şairin yolculuğunun birer yansıması ve tamamlayıcısıdır. "Kraliçe Viktorya'nın Düşü" isimli şiirde kraliçe ve genç kız arasında yaşanan ruh değişimi, bu kez Altınel ve onu etkileyen isimler arasındadır:

"O eski insan değilim artık çok şükür,
İnanmazsanız bakın fotoğraflarıma:
Saygıdeğer bir İngiliz burjuvası,
Dostum Henry James yanında."
("Joseph Conrad", s.14)

"Bir büyünün tutsağı varlığımız,
Hava gergin kımıldamayışımızla,
Neydi o bir türlü dokunamadığız?
Düşünür dururum hâlâ."
("T.S. Eliot" s.15)

"Hepimiz bekler gibiyiz
Bir zamanlar neredeyse olmuş bir şeyi."
("Bir Rus Romanına Epilog", s.25)

Şiirlerin ortak kabul edilebilecek anlam özelliklerinden bir diğeri Altınel'in hayata bakışındaki gerçekçiliğin getirdiği belirsizliktir. Altınel her şeyi net bir şekilde bilme/kavrama inancıyla hareket etmez, yaşanmışlığın verdiği birikim, hayatta bilinmezliğe ve ihtimallere yer bırakmak gerektiği düşüncesi şiirler üzerinden de sezilebilir; ayrıca Altınel'in insanlara bakarak onlarla ilgili tahminler yapmayı sevmesi de bu duyuşta kendini bulmaktadır:

"Aylardan Eylül filanmış galiba"
("Kraliçe Viktorya'nın Düşü", s.11)

"İki genç kız, belki Londralı"
("Kartpostal", s.13)

"İnsan mıydı, makine mi
Sokaklardan geçenler?
Bir düş mü, yoksa gerçek mi
Kokular, biçimler, renkler?"
("René Descartes", s.24)

Kim bilir ne düşünüyorduk
("Condrad", s.14)

Kraliçe Viktorya'nın Düşü'nün şekil özellikleri söz konusu edilecek olduğunda göz çarpan ilk özellik şiirlerde ritme ve kafiyeye verilen önemdir. Altınel, bu eserinde nazım birimi olarak dörtlükleri ağırlıklı olarak kullanmış, eserdeki on üç şiirin sekizi dörtlüklerle kalem alınmıştır:

"Emekli bir general kumlarda,
Almanlar savaşı nasıl kaybetmiş,
Belli bunu anlamakta,
Bütün günler geçmiş gitmiş."
("Kartpostal", s.13)

"Birden kalkıp ateşi karıştırıyor,
Piposunu alıp bırakıyor gene
Bir kâğıda bir şeyler karalıyor
Ve hırsla buruşturup atıyor yere."

(“Sherlock Holmes”, s.17)

“İnsan mıydı, makine mi
Sokaklardan geçenler?
Bir düş mü, yoksa gerçek mi
Kokular, biçimler, renkler?”
(“Réne Descartes”, s.24)

Karıştırıyor/karalıyor, gene/yere, geçmiş/gitmiş gibi örneklerde görüldüğü üzere Altınel, yarım kafiye ve redif kullanımına önem vermekte, zengin/tunç kafiye gibi daha ziyade sanatlı söyleyişlerde kullanılan uyak biçimlerini tercih etmeyerek ahenk noktasında da sadeliği yakalamaktadır. Altınel’in şiiri anlatımcı teknikle yazıldığından şiirlerde egemen olan deneyimin ve hislerin aktarımıdır; böyle bir teknik söz konusu olduğunda ise arı bir dilin varlığı büyük ölçüde kendini hissettirecektir. Altınel, girift ifadelerden de kaçınır ve anlatımı okurun zihninde karmaşıklığa yer vermeyecek biçimde oluşturur. Eserde yer yer betimleme yapıldığından yer yer ise sinematografiye başvurulduğundan şiirlerde sıfatların ve fillerin yoğun kullanımı ile karşılaşılır. Altınel sıfatları betimlemelerinin çarpıcılığını sağlamak maksadıyla kullanırken alışılmadık bağdaştırmalara yer verip dil oyunları yapmaz; keza hareketliliğin aktarımı da heyecan unsurunun etkisinde değil adeta bir ağır çekim dâhilindedir, yine bunların ahengi sağlamak maksadıyla devrik cümleler halinde ortaya konuluşu da dikkat çeker:

“Tam ne olduğu önemli değil, tek gerek
Önce ‘Aynasızlara gitsene, tatlım,’demek,
Ama bu hiçbir şeyi değiştirmez, biliyor,
Arkasında asılı ceketini giyiyor,
Geçiriyor sırtına yağmurluğunu:
Üstüne düşeni yapmak, tek kural bu,
Bütün eline geçen günde elli dolar
Ve bekliyor onu gene o hain sokaklar.”
(“Özel Dedektif”, s.19)

“Tüm bunları ve daha birçoğunu
Aktardı tuvaline,
Çalışarak dingin ustalığıyla
Daha önemli işleri olan bir adamın.”
(“Verimli Bir Yaz”, s.21)

Kraliçe Viktorya'nın Düşü'nün ikinci bölümü olan ve dokuz şiiri ihtiva eden "Çin Lokantası" ilk bölümden farklı olarak başka hayatlar üzerine temellenmez; bölümde söz konusu olan, büyük ölçüde de gezgin kimliğini hatırlatacak şekilde, bir özne olarak Altınel ve onun hayat ve gördükleri karşısındaki duyuşudur. Bölümde Altınel'in yaşadığı anların şair "ben"ine sahip pek çok insandan farklı olarak onda yarattığı rüyamsı etkiyi ve bu anların zihinden çağrılışının verdiği flu izlenimleri yakalamak mümkündür. Dokuz şiirin yer aldığı kısım, sanatçının yolculuklarla geçen yıllarının ardından sahip olduğu ve yaş almanın getirdiği olgun bakışı da içinde taşımaktadır. Altınel'in gezi yazılarının başlarında kullanmayı tercih ettiği sinematografik yapı burada da okurun karşısına çıkar; Altınel okuru kendi deneyimlerine yaklaştırmak istemektedir:

"Motorların sesi değişiyor
Ve uçağın burnu aşağı doğru eğiliyor yavaşça.
Sonra bizi bekleyen kirli beyazlığa dalarken,
Altın tozu serpili tül şeritleri
Uçuşuyor kanatlardan bir an:
Çırılçıplak değil; ardımızdan şan bulutları sürükleyerek…"
("Londra'ya İnerken", s.31)

"Bir sabah uyandığımızda gitmiş buluyoruz onları,
Geride hiçbir şey bırakmadan,
Tekerlek izleri kayboluyor bir iki gün içinde
Ve eski haline dönüyor arsa;"
("Gezgin İnsanlar", s.36)

Altınel bir kavram olarak "an"a önem vermekte olan ve yaşamış olduklarını kendinde izler bıraktıkları ölçüde, nesirlerinde görüldüğü üzere, dışa vurma iştiyakı içindeki bir şairdir. Bunun için Altınel, sinematografiden başka betimlemeye -bu kez odak noktası şahıslar değil de "an"lar olmak üzere- başvurur. Aktarılmaya çalışılan yazarın yitirdiği bir zaman ulaşma, onu tekrardan anımsama arzusudur. Ancak geçmiş, yaşandığı gibi kalmaz ve zihinde şekil değiştirir. eserde de aynı anların olgun bir bilinçle tekrar değerlendirilmesi ve canlandırılması göze çarpmakta, yaşananların kaydı ise sanatın yükselticiliği ile yeni bir boyut içerisinde var olmaktadır:

"Bizden başka müşteri yok içeride.
Altın yaldızlı kırmızı kadife bir duvar kâğıdı,
Hong Kong'dan gelme

Ucuz püsküllü lambaların ışığında
Aynalı barda gazete okuyor bir garson.
Sessizce kayıyor balıklar
Akvaryumun yeşil aydınlığında
Ve çok alçak bir teypte çok eski şeyler:
The sunshine of your smile…"
("Çin Lokantası", s.39)

"Parkın çimleri yamyassı,
Neredeyse donmak üzere gölcük.
Uzun yollarının ortasında
Mola vermiş göçmen kuğular
Sessizce kayıyorlar suyun üstünde.
("Kış", s.33)

Altınel'in hayat parçalarınıokurla buluşturan bu şiirler, yolculuk teminin eşliğinde bir süreklilik halindedir. Dikkatli bakıldığında betimlenen yerlerin de sabit olmadığı, zamanın getirdiği değişkenlik etkisinde var oldukları görülebilir. Bu değişkenliğin ötesinde ise "kaçış" temi vardır. Birbirinden bunca farklı yer görme ve zaman akarken birbirinden ayrı noktalarda olma isteği Altınel'deki mekâna bağlanmama, mekânı değiştirerek zamanı öteleme ve bu yolla ölümden kaçma düşüncesini akla getirir. Yine yılların getirdiği kabulleniş ve gençliğin heyecanlı yapısının kalmayışı da bölümde karşımıza çıkar, gençlik, şaire büyük umutlar sunmuş ancak bunlar zamanla yerlerini gerçekliğin sınırlayıcılığına bırakmıştır:

"Ama kim inanabilir ki bir yaştan sonra artık
Bir kapıyı açtığında
Dünyanın tüm zenginliklerini bulacağına?
Ve işte altımızda günün söndüğü bir şehir,
Dizi dizi evler, kriket alanları, gazhaneler,
Kanallar, parklar, yollarda ilerleyen küçük arabalar,
Hepsi ölgün ışığın altında yoksul ve durgun görünen.
Nereye gitsem şanı geçmiş dünyanın.
Ve üstümüze doğru gelmesi bütün bunların,
Gittikçe azaltarak gökyüzünü,
Bir şeyin son bulması artık belki,
Kapanırken üstümüze birer birer
Hapishane gölgeleri."
("Londra'ya İnerken", s.31)

Altınel, gezgin olmanın insan hayatında bir temel mekân bulunmaması demek olduğunu bilir ve bunun hüznünü duyar ancak o ne olursa olsun bu ruha sahiptir ve gelip geçen insanlar, araçlar yahut onun yaşadığı anla eşzamanlı olarak başka yer ve hikâyelerin de varlığını bilmek onu yeni yeni yolculukların kıyısına götürür:

" 'Çingene' denmiyor onlara artık,
'Gezgin İnsanlar' şimdi buradaki adları,
Zararsız bir ad, iki küçük yalın sözcüğe sığdırıveren
Evi, kökleri olmamayı
Ve istememeyi bile artık böyle şeyleri,
Zamanla her bağını yitirip
Alışarak yaşamaya
Bir konuk gibi başkalarının ülkelerinde, dillerinde."
("Gezgin İnsanlar", s.36)

"Ah uzaklar!
Öğle vakti yüreği burkan düşünce!"
("Bu Minval Üzere", s.37)

"Ama her şeye karşın bir zamanlar
Daha iyi bir gelecek umabilecek kadar
Genç olmanın anısı
Kavrayıp sıkıştırıyor yüreğimi"
("Şimdi Burada Değilim…", s. 40)

Üslûp özellikleri gözetildiğinde eserin ikinci bölümünün birincisine göre daha iyi işlenmiş şiirleri içerdiği görülebilmektedir. Altınel'in ahenk gözeterek ortaya koyduğu portrelerden sonra bu bölümdeki şiirler serbest bir tarzda kaleme alınmakla birlikte söz değeri ve çağrışım zenginliği açısından daha yoğunluklu bir dile sahiptir. Altınel, zaman katmanlarını bugün ve geçmiş arasında köprüler kurarak dile getirirken anıların tekrar yaşanmaya çalışılması ve her yeniden yaşayışın anımsandığı dönemin zihni formları çerçevesinde ele alınması şiirlerde belirgindir.

Altınel ilk bölümde sıkça kullandığı sıfatlardan bu bölümde de özellikle betimlemeler söz konusu olduğunda yararlanır. Kullandığı sıfat ve benzetmeler onun tercih ettiği anlatımcı tekniğine uygun olarak alışılmamış ifadeler yaratmak yerine yaşananları sanat çemberinden geçirerek aktarma amacı taşır. "İki dev kaktüs", "eski otobüs", "gezgin insanlar", "ucuz püsküllü lambalar", "dingin akşamlar" gibi

tamlamalar ve "fıskiye gibi toz bulutları", İskambiller takvim yaprakları gibi", "Bir kumsaldaki kabukları ötmesi gibi", "Uzun bacaklı bir böcek gibi" vb. benzetmeler okura Altınel'in gerçekçiliğinin izdüşümü olarak sunulur. Eserde kullanılan zaman da sürekli geçmişi hatırlatacak niteliktedir. Bu maksatla çoklukla şimdiki zaman kipi anlam kaymasına uğramış biçimde kullanılır ve görülen geçmiş zamanı karşılar; ancak bazı şiirlerde geniş zaman ve görülen geçmiş zamanın da tercih edilebildiği görülmektedir:

"Antraktta sigarasına sarılıyor
İnce uzun parmakları birinin
Ve öteki gülümsüyor"
("Tristana", s.34)

"Omuz silkiyorum bir kez daha,
Peşpeşe araba farları kayıyor duvarlardan,
Yağmur hızlanıyor dışarıda."
("Çin Lokantası", s.39)"

"Türkiye'ye döndükten sonra
Dört kişi 'kamp kurduk' tatil boşu bir katta
(Plath'ı da aldım yanıma)."
("Paranın Para olduğu Zaman", s.38)

"Şimdi Arizona'da, titreyen sıcağın içinden
Asfalt bir yol uzar gider,
Bir iki dev kaktüs, ufukta mor dağlar
Ve bitmeyen sessizlik."
("Bu Minval Üzere", s.37)

2.3.2.2. Gece Geçilen Şehirler

Şavkar Altınel'in Kraliçe Viktorya'nın Düşü'nden bir yıl sonra yayımladığı ikinci şiir kitabı olan eser yirmi yedi şiir ihtiva etmekte ve bu şiirler Altınel'in başat izleği olan "yolculuk" perspektifinde, onun anılarını kapsayacak surette eserde yer almaktadır. Şairin belli bir çizgi takip etmeyen yolculuğu, onun insanların biçimlendirmediği seyahatlerinde edindiği izlenimler üzerinden kendini şiirlerde göstermekte, Altınel gezgin klişelerinden uzak bir şekilde, popüler mekânların yahut şahısların merceğinden değil, bireyselliğin ve deneyimin çerçevesinden bulunduğu mekânlara bakmaktadır. Şiirin her şeyden evvel bir deneyim işi olduğunu düşünen Altınel, hayatının başından bulunduğu noktaya onu etkileyen hadiseleri yine şiir

vasıtasıyla yeniden anlamlandırır:*"Kimi zaman içinde yaşanan an, kimi zamansa hatırlamalarla geçmişe yapılan yolculuklar şiirlerin zaman çizgisinde kesişir. Hayatın dondurulmuş anlarıyla zayıf ışık altında titreşen görüntüleri şairin günlük yaşam karşısındaki ya da içindeki duyuşlarını yansıtır."*[292]

Eser, yolculuk teminin çerçevesinde hareket edildiğinden kavramın uzantısı olan mekân ve bölge isimleri de eserin içinde sıklıkla yer alır. Altınel, geçtiği, gördüğü bu yerleri oraların ön plana çıkan özelliklerini belirlemek maksadıyla sergilemez, bir "yolcu"nun fikri planından okura yansıtır; okur da onunla birlikte, onun izin verdiği ölçüde bölgeleri tanır ve anlamlandırır. Yol metaforunun arayışı sergilediği bilinmekle birlikte burada söz konusu olan anlamlandırmaya çalışma ve yine mutlak sondan ve zamandan kaçıştır. Altınel, izlenimlerini aktarırken onlara tarafsız ve kayıtsız kalmaz, gezi kitaplarında standart üslubu terk edip anlatıya meyletmesi gibi burada da bir anlatı-şiir ortaya koyar, kendi varlığını izlenimlerin içinden çekip almaz, şair bilinci, anıları ve mekânları iç içe işlerken bir kurguyu var ederek tekniği ile okura sesini duyurur:

"Farların taradığı Hükümet Alanı
-Kütahya mı? Eskişehir mi?
parke taşlarında sarsılan otobüs,
başları arkada uykuya dalmış yolcular:
Düş görüyordum neredeyse,
çekip aldım camdan yüzümü."
("Gece Geçilen Şehirler", s.43)

"Şimdi on bin metrede kanatlarımız pırıl pırıl,
İngiltere sessiz, yeşil, güneşli altımızda,
önümde bir fincan kahveyle taze bir croissant
ve elimde eski bir Chandler: Elveda, Güzelim."
("843 Sefer Sayılı Uçak", s.46)

Altınel'in mekânlarla olan uyumu eserde göze çarpan bir diğer özelliktir. Şair, bulunduğu bölgelerde hissettiklerini anlatan şiirler kaleme alır. Ancak sufistleri hatırlatacak bir bilinçle çokluk kavramının aynı zamanda yokluk demek olduğunu ileri sürer gibi "olmak" fillini taşıyan şiirlerini de eserin sonunda "olmamak" fiili ile sona ulaştırır. Eserde Altınel'in yolculukları dolayısıyla yazılmış "Fransa'da Olmak", "İtalya'da Olmak", "İspanya'da Olmak", "Gene Fransa'da Olmak" şiirlerini "Hiçbir Yerde Olmamak" şiiri takip eder. Altınel, bu şiirlerini kalem alırken çoklukla mekânın

[292] Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, s.197.

tasvirleri üzerinde durmakla birlikte, yaşadıklarının üzerinde bıraktığı etkinin o mekânlara sinmişliği şiirlerde çok daha keskindir. Mekânlar adeta kendi benliklerinden sıyrılır ve Altınel'in portrelerini şiirlerinde işlediği isimlerde olduğu gibi şairin ruhunu kazanır.

"Neredeyse elle tutulabilecek sıcakta
panjurları sımsıkı kapalı evler,
önünde solmuş sarı bir şemsiyeyle
metal bir masa ve üç boş iskemle duran
bir bara yayılı loşlukta sessizce titriyor."
("Fransa'da Olmak", s.47)

"Sokak lambalarının sarı ışığında
kar birikiyor pencerenin pervazında,
içeride kaloriferler çıtırdıyor,
beyaz badanalı duvarlar, hafif bir ilaç kokusu,
dergi yığınlarıyla örtülü alçak bir masa
ve plastik iskemlelere oturmuş, fısıldaşanlar:"
("Ateş 38", s.52)

"Algeciras'ta sırtımızı
kış uykusuna yatmış Akdeniz'in
griliğine döndükten sonra geçtiğimiz
kıraç tepeler arasındaki yağmurlu yollar,
otobüsün hışırdayıp duran tekerlekleri,
arada bir dağbaşında aşınmış
bir reklam panosunda gülümseyen bir kadın,
mutlu bir çocuk, ters ünlem işaretleri."
("İspanya'da Olmak", s.61)

Şiirlerde betimleneneler yalnızca mekânlar değildir; Altınel, insanların muhtemel geçmiş ve olası geleceklerini düşünmeye olan düşkünlüğünü şiirlerinde işlerken bir yandan da insanların yitirdikleri insanlara yahut anlara bağlılıklarının da adeta herkes için ortak bir duyuş olduğu fikri ile hareket eder. Dış dünyayla bağları olsa da ondan aldığı unsurları kendi içinde bir araya getirerek bireyin gerçekliğe kendi bilinç perdesinden bakışı Altınel'in bir yolcu olarak dünyayı "seyrettiği" zamanlarda yakaladıkları arasındadır. Bu da şairin tek bir hayatla yetinmediğini okura tekrar gösterir, sanatçıların hayatları, dostlar, çıktığı yolculuklarda gördüğü insanlar ile Altınel kişisel karnavalını yaratır:

"Çalışmaya, azimli olmaya ve hiçbir şeyi
israf etmemeye inandığını düşünüyorum,
her Pazar bir Protestan kilisesinde herkesle
birlikte coşkuyla ilahiler okuduğunu,
sevgisini de reçetelerdeki ilaçlar gibi
salt acil durumlarda ve damla damla verdiğini"
("Dr. Mackenzie'nin Arabası", s.58)

"Bu yörede doğmuş,
gençlik yıllarına rastlayan savaşta
biraz işbirlikçilik ya da pasif direniş,
sonra çiftçilik hep;
çevredeki tarlanın kime ait olduğunu
ve ne kadar ürün verdiğini bildiği,
yağmur yağacağı zaman bunu
tepelerin rengini değiştirmesinden anladığı,
yalnız kırmızı şarap içtiği
ve şehirlerle yabancılara
kuşkuyla baktığı belli."
("Valiz", s.48)

Bu yolculuklarda insanlar yalnızca Altınel'in gözlemleriyle belirmez, onunla diyaloğa giren kişiler ve şairin davranışlarından etkilendiği insanların hareketleri de geçmiş zamandan kalanlar çerçevesinde şiire yansır. Aynı şekilde Altınel'in başkalarının hayat hikayelerine dair duydukları da şiirlerinde yer alabilir. Böylece söz şair beninden ayrı şekilde var olduğu halde hadiselerinşairde yarattığı etkileşim üzerinden şiirde yer alır:

"Sustu bir an sonra ekledi:
'Şimdi bazı, aklımda beyaz fayanslı
duvarlardan o gün yankılanan seslerimiz,
uzanıyorum o halkaya uzanan çocuğa doğru
ve engelliyor gene beni bir şey,
saydam, esnek ama geçit vermeyen.' "
("Yüzme Dersi", s.53)

"Yağmur çiseliyordu;
'Islanmaktan nasıl kurtulacağını söyleyeyim,'
dedi garson kız gülerek,
'damlaların arasından yürü.'

("Gece Geçilen Şehirler", s.43)

Altınel ilk şiir kitabında sıklıkla yer verdiği yolculuk izleğinin altında yabancılık ve köksüzlük kavramlarını bulundurmaktadır. Şairin hayatı duyumsayış tarzının bir yansıması olan bu temlerin varlığı, ait olunan temel mekândan yoksunluk ve yılların geçip gitmesi sonucu bir zamana da ait olamayış düşüncesinin pekişmesiyle bu kitapta da kendini gösterir. Altınel, geçip giden zamanın onu olgunlaştırdığını fark etse de bu süreç olumlu değil aksine gençlik yıllarının cüretkârlığının ve neşesinin eksilmesi sebebiyle hüzünlü bir sona vasıl olacaktır. Şairin geçmişi duyumsayışı da bu yöndedir. O yaşadıklarını ve gördüklerini zihnine ve sonrasında düzyazı ve şiirlerine kaydederken bir yandan onları yakalamak gayretindedir. Ölümlü oluşun ve muhtemel kayboluşun orta yaşlılık yıllarından itibaren daha yoğun şekilde duyumsanması daha evvel yaşananların izlerini kaydetmekle aşılmaya çalışılacaktır:

"Ama sabırsızlığıyla gençliğin,
görerek ne duvarlar vuran güneşi,
ne bir köşede La Stampa'sına gömülü adamı,
ne ceketinin gümüş rengi düğmelerinden
biri kopuk garsonun sabırlı yüzünü,
kalkıyorlar çok geçmeden yerlerinden
ve çıkıyorlar dışarı gülüşerek,
yol almak için o 'olgunluk yılları'na,
ne bana bir şey getiren,
ne onlar bir şey getirecek."
("Floransa Garında Kızlar", s.55)

"Ele geçirilecek gelecek yerini
Yitirilmiş geçmişe bırakıyor bir noktadan sonra
Ya da aradığını bulamayıp bezince
Aramayı aramaya başlıyor insan:
Şimdi yaşım kırkın eşiğinde,
Beklentilerimden sıyrılmış, yaşıyorum Avrupa'da
Ve 'Amerika'yı dönüştürmüş işte çoktan
'gençlik' anlamına gelen buruk bir sözcüğe zaman.
("Kıtalararası", s.60)

Eserdeki aktarımlar çoklukla şairin deneyimlerinin doğrudan yansıtılması amacı ile yapılsa da olgunlaşmanın getirisi olan kırılmışlık ile geçmişe sıkça dönülecek, "flashback"ler vasıtasıyla şimdiki zaman üzerinden geçmiş değerlendirilecektir:

“Birer şişe beyaz şarap içip ayrılmıştık;
akşamüstü tesadüfen gene karşılaştığımızda
belli etmemeye çalıştığı bir gururla
oğlunun yeni çıkmış bir şiir kitabını alıyordu,
ayaküstü konuştuk son kez görüştüğümüzü bilmeden.
şimdi parmaklarımın altında tıkırdayan bu daktilo,
pencerenin önünde rüzgârda ürperen yapraklar
ve mutfakta fayansı aşındırarak damlayan su.”
(“Damla Damla”, s.66)

Kedi, rahatsız olmaması için,
sepetine konulup gönderildi çoktan;
benim rahatsız olmamı önleyecek hiçbir şey yok
hayatımın on üç yılını geçirdiğim şehir
bir uçağın sessizce havayı yaran
kanadının altında silinirken.”
(“Taşınma”, s.51)

“ve vampir kılığında çocuklar
Para topluyor caddelerde
gelirken karanlıkta yıllar
hayaletler gibi üstüme.”
(“Kabak Fener”, s.44)

Altınel bu eserinde poetik algısını hatırlatan dizelere de yer verir. Şiirin nasıl olması gerektiği, bir görüş aktarımı üzerinden şairin dizelerinde yer alırken, Yahya Kemal Beyatlı’nın mısralarından parçaların Altınel’in şiirlerinde görünmesi ve nihayetinde Beyatlı’nın ölümünü haber aldığı günü şiirinde anlatması onun gerek poetik gerek ise duygusal bağlamda Yahya Kemal ile bağıntısını okura göstermiş olur:

“ ‘İşin içine cıvıklık girdi mi,’ dedi
beni şaşırtan bir hırçınlıkla,
‘Akdeniz duyarlılığından dem vururlar.
şiirinin sıcak olmamasına dikkat et,
yalın ve acımasız bir buz
mızrağıymışçasına saplansın yüreğe
ya da bırak insin sonbaharın
ölümü hatırlatan serinliği gibi.’ ”
(“Ars Poetica”, s.68)

"ilk kez gördüğü tütün fabrikası
ama ne zil var, ne şal, ne gül"
("İspanya'da Olmak", s.61)

"Sonra haberler başladı ve birden
'Aaa' deyip elini ağzına götürdü annem
'Büyük şairimiz Yahya Kemal Beyatlı
bir müddettir tedavi edilmekte olduğu
Cerrahpaşa Hastanesi'nde bu sabah 9.50'de
hayata gözlerini kapadı.' cümlesiyle birlikte."
("1 / 11 / 1958", s.69)

Üslup özellikleri dikkate alınarak eser incelendiğinde Altınel'in bir önceki şiir kitabında önem verdiği kafiyenin bu eserde ortaya konulmaya çalışılmadığına, şairin anılarını estetize etmek suretiyle kurduğu cümlelerin düz yazı formunun şiirsel ahenk amacıyla parçalanması yoluyla mısralara dönüştüğüne şahit olunur. Altınel anılarını aktarırken bunları hareketli/hareketsiz bir görüntünün odağında okura sunar ve tıpkı kendisinin görüntüleri hatırlaması gibi okurun da bunları yaşamasını sağlar. Mekân kesin sınırlar belirtilmeden çizilirken zaman kavramı da Altınel'in zihnindeki kozmosun yansıması gibidir; belirsiz hatıraların arasından seçilip şiire yansır:

"Chicago'da çıktığımızda
o Aralık akşamı"
("Hâlâ", s.57)

"İkindiye doğru durduğumuz
küçük istasyonda birden çöken sessizlikte
uzun aralıklarla tıslayarak çalıyor
Bolonya'da bindiğimiz toz içindeki tren;"
("İtalya'da Olmak", s.54)

"Air France tam vaktinde kalktı.
Sabah Glasgow'da yağmur yağıyordu,
ıslak parke taşları, karanlık evler,
duyup da zevk alamadığım İskoç kasveti…"
("843 Sefer Sayılı Uçak", s.46)

Örnek olarak verilen mısralarda görüldüğü üzere Altınel zamanı ve mekânı net çizgilerle ortaya koymamıştır. "O Aralık akşamı", "İkindiye doğru durduğumuz küçük istasyon" gibi ifadeler bu belirsizliğin göstergesi niteliğindedir. İnsanlar yaşadıklarını

anımsarken çoğunlukla bulundukları mekânların detaylı zihni tasvirini yapmazlar, söz konusu olan yıllar evvelinden bir gündür ve tam tarihi çoklukla anımsayanın da zihninde değildir. Şiirini yalınlığın odağında kaleme alan Altınel'in de bu doğallığı gözden kaçırması, yaşadıklarını yapay bir çerçeve çizerek anlatması da beklenemez.

Altınel'in dizelerinden hareketle kullanılan kelimelere bakıldığında tasvirin ilk kitapta olduğu gibi bu eserinde de ön planda olduğu, onun anılarından yola çıkarak kaleme aldığı dizelerin okurda bir gerçeklik algısı yaratması için nesnelerin yalın tasvirlerle aktarıldığı görülmektedir. Yine tasvirler yapılırken şairin "büyük taşlar", "ayaklı lamba", "zayıf ışık", "kış uykusu" vb. alışılmış bağdaştırmaları kullandığı, imgesel anlatımdan kaçındığı görülmektedir. Yine eserde söz sanatları en aza indirgenerek şiirde var edilmiş yahut hiç kullanılmamıştır.

2.3.2.3. Donuk Işıklar

Donuk Işıklar Altınel'in 1997 yılında yayımladığı üçüncü şiir kitabıdır ve daha adından itibaren şairin hayatı kavrayışındaki soğuk/uzak bakış kendini göstermektedir. Şairin eserlerinin hâkim olan havası yine seyretme, yalnızlık ve yabancılık üzerinden verilse de bu kitapta da dikkati çeken bir başka özellik Altınel'in eserlerinde parlak renklere, canlı ifadelere, heyecan verici unsurlara/deneyimlere rastlanmamasıdır. Onun kimliğindeki donukluk, aydınlığın da beraberindedir. Ancak şair canlı bir bakışa sahip olmamakla birlikte karamsar da sayılamaz; Ahmet Hâşim'de görülen "melal" kızıllık ve karanlık arasında gidiş gelişler onda görülmez, her ne kadar İngiliz romantik şiirinin narrative yapısından esinlenmiş olsa da o bir anti-romantiktir ve realist bir gözle hayatın çeşitli dönemlerinin varlığı farklı farklı kavrayışları olduğunu bilir, hayatın nahoşluğu karşısında acziyete, derin söylemlerden uzak durmaya çalışır. Buna rağmen sürekli gezmesi onun da kaçış mefhumunun odağında olduğunun göstergesi olarak incelenebilir.

Eser, adını aldığı "donuk ışıklar" vasıtasıyla aydınlanmış anların ve nesnelerin seyirlerinden müteşekkildir. Yaşanmışlık ve geride kalmışlık her şiirin sonrasında okurun zihninde kalır. Bir projeksiyon vasıtasıyla yakınlaştırılır gibi sunulan tablo-görüntüler ise şiirlerin estetik temelini oluşturmaktadır:

"Öylesine erken ki vakit
aşağıda her şey
kül rengi daha vadide.
Sonra, yavaşça belirmesi gibi

banyo edilen bir fotoğrafın,
kesinlik kazanmaya
başlıyor biçimler
ve renk sızıyor manzaraya"
("Soğuk", s.101)

"Yaşım şimdikinin yarısı tam:
Gökdelenlerin eteğindeki
o şaşırtıcı havaalanı;
gölgeler uzarken gölün üstünde,
gümüş rengi pervaneli bir uçak
alçalıyor küçük piste doğru."
("Meings Field", s.102)

"Ördeklerle yaban kazları
batıp çıkarken dalgalara,
bir kuğu beliriyor sazların arasından
ve bir süre kulaç atarcasına
suyu döverek ilerleyip
tırmanmaya başlıyor gri göğe."
("Pastoral", s.109)

Altınel, deneyimlerini/gezilerine ilişkin izlenimlerini aktarırken coşkulu bir söyleme başvurmaz. "Seyreden" kimliğindeki şair, olguları ve olayları kendi gerçeklikleri üzerinden değerlendirir. Ancak, yılların birikmişliği, yaşanan bir anın bir daha kendini tekrar etmeyecek olduğu gerçeği ile birleşir ve şairdeki kırılmayı yaratır. Bireysel zamanın bir sonu olduğunun farkına varmış olan ve anılarını şimdi ile bütünleştirip katman katman açımlayarak yeniden yaşayan Altınel'in ruhu mısralara sinmiştir:

"Her şey eziyor ağırlığıyla bizi;
şaşıyoruz geriye baktığımızda
böylesine sıradan olup gene de
kalabilmesine yaşadıklarımızın."
("Trafik", s.103)

"Düşemem bir daha
öyle ardına sözcüklerin,
geri getiremem yitirilmiş zamanı;"
("Kışa Doğru", s.119)

"hafifçe sallanarak
yürüyorlar konuşmadan
her adımda geride
bırakarak hayatlarını."
("Meigs Field", s.102)

" 'İyi misin?' diye sorduğunda dönüp,
başımı sallıyorum bir şey demeden,
anlamaya çalışarak gecenin içinde
nasıl bizden bu kadar daha kesin
ve kalıcı olabildiğini gölgemizin."
("Gölgeler", s.116)

Anılar, Altınel'in şiirlerinde yalnızca şairin onları anımsaya çalışmasıyla var olmazlar. Yolda karşılaşılan bir anıt yahut daha genel olarak karşılaşılan bir görüntü şairi etkileyebilmekte, bir kitap cümlesi onu başka âlemlere götürebilmektedir. Altınel, karşılaştıklarını yalnızca gördükleri üzerinden ele almaz, onlar hakkında çıkarımlarda bulunur. Böylece zihninde yarattığı hikâyelerde kendi hayatı, başkalarının hayatları ve edebi metinlerde karşılaştığı hayat parçalarının yanında zihni yaratıları da var olmuş olur; onun tanıdığı hayat evrenini genişletir. Altınel bu kurmaca hayatları da tıpkı kendi hayatı gibi seyreder; bundan dolayı onun şiirlerinde nasıl ki aşırı duygulanmalara/sevinçlere acılara yer verilmemişse tasavvur ettiği hayatlarda da bu tip unsurlar bulunmaz. Örneğin Tevfik Fikret'in

"Sükûn u hâb: Ezelî ihtiyâc-ı fâniyyet!
Nüvişte cebhe-i hüznünde bir 'hüvelbâkî'
Bu ihtiyâc-ı fenanın şu taş nişanesidir:
Şu serviler mütehâşî birer talâkatle
Okur geçenlere 'âid menâkıb-ı 'ibret;"[293]

mısralarındaki ulvî duyuşu yakalama çabası Altınel'de görülmez. O anıt vasıtasıyla tasavvur ettiklerini de bir seyircinin gözünden aktarır, onların yaşadıklarını içselleştirmez, yalnız gözlemler; lakin bu gözlemlerde kullanılan ifadelerden yine de savaşın dehşetinin yankılandığını sezmek mümkündür:

"Küçük savaş anıtının üstünde
üç kez tekrarlanan garip bir ad: Sprunt.

[293] Tevfik Fikret, "Şehidlik'te", *Rübâb-ı Şikeste*, Çağrı Yayınları, İstanbul, 2010, s.228.

Rütbeleri yok, sıra alfabetik;
insan bilemiyor hangisinin
önce vurulup düştüğünü
su dolu bir mermi çukuruna,
ya da, soluk soluğa, korku içinde,
birlikte mi devrildiklerini
makinelilerin yüzlerce kişiyi
birden biçtiği günlerde."
("Sen ve Onlar İçin", s.107)

Şiirlere dikkat edildiğinde Altınel'in de hayatının bir kitap gibi yaşadığı, sürekli sayfalar arasında sıçramalar yaptığı görülebilecektir. Hayat onun için akıp giden bir yapıda değildir; aksine anılar birikir ve şimdiki zamanı zenginleştirir. Burada mercek altına alınması gereken Altınel'in bu eserinde de gelecek mefhumunun olmayışıdır. Geçmiş ve şimdi ile köprü kuran şair, örnek aldığı Yahya Kemal'den bu noktada ayrılır: Yahya Kemal'in bağ kurduğu geçmiş cetlerinin geçmişidir[294]; bu nostaljik sayılabilecek duyuş tarzı Altınel'de bireysel geçmiş üzerinden tezahür eder; zira o kendini bir vatana bağlı olarak değil bir yolcu/yabancı olarak tanımlamaktadır. Bu geçmişi hatırlayıştaki farklılık zaman üzerinde olduğu kadar mekân üzerinde de aradaki farkı hissettirir:

"Üsküdar, bir ulu rü'yâyı görenler şehri!
Seni gıptayla hatırlar vatanın her şehri,
Hepsi der: 'Hangi şehir görmüş onun gördüğünü?
Bizim İstanbul'u fethettiğimiz mutlu günü!'"[295]

"Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum;
Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum.
Kalbimde vardı 'Byron'u bedbaht eden melâl
Gezdim o yaşta dağları, hulyâm içinde lâl,"
("Açık Deniz", s.14)

"Eski bir Amerikan şiiri dersinden
parçalar yankılanıyor belleğimde"
("Karlı Bir Akşam Korularda", s.106)

"Doktora için altı yüz kilometre uzakta
başka bir üniversiteye gittim sonunda

[294] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s.45.
[295] Yahya Kemal, "İstanbul Fethini Gören Üsküdar", *Kendi Gök Kubbemiz*, YKY, İstanbul, 2005, s.24

ve bir ziyaretçiyim burada yalnız gene."
("Oxford'a Dönüş", s.113)

Donuk Işıklar şairin daha evvelki şiir kitaplarının izleksel açıdan bir devamını okura sunarken üslup bakımından da değişikliğe gitmez. Önceki eserler için sözünü ettiğimiz şiirde serbestinin kullanımı bu kitap için de geçerlidir; şair, mısra kırılması yoluyla sağlamak istediği ahengi bu kitapta da yakalamaya çalışır. Altınel'in şiirlerinde dikkati çeken diğer bir özellik de deneyimlerini aktarırken şiirin akışını sağlamak için bunları şiirin içinde gruplandırması, zamanlar arası geçişleri farklı bentlerle ortaya koymasıdır. Şair, hatırladıklarını değil, bunların kendinde bıraktığı tesiri okura sunarken boğucu bir etki yaratmaz, aktarımı anlaşılır kılmaya özen gösterir:

"Sonra başka bir kıtada,
artık büyüyü bulamayacağıma emin,
başka sokaklardan geçtim geç vakit,
kendimle kavga etmesini öğrendim
ve hırsla günlere söverek
tükettim kalanını gençliğimin,
mutsuzluğun da mutluluk gibi
geçici olduğunu bilmeden.

Şimdi burada gece ve sessizlik,
ağır ağır tıkırdarken saat
soğuk yoğunlaşıyor evin çevresinde,
buz gibi cama dayıyorum alnımı:
önümde hiçbir şeyin
kıpırdamadığı yapraksız bahçe
ve üstümde donuk ışıkları
kendileri çoktan ölmüş yıldızların"
("Gece ve Sessizlik", s.110)

2.3.2.4. Kış Güneşi

Altınel'in dünyasını anlamlandırmakta okura yardımcı olacak bir başlığa sahip olan bu eser, şairin 1999 yılında yayımladığı ve yirmi bir şiirini içeren son şiir kitabıdır. Altınel, çeşitli mecmualarda bundan sonra da şiirler yayımlamış olsa da Kış Güneşi onun son şiir kitabı olma özelliğini gösterir. Ancak Altınel'in *Yol Notları:Toplu Şiirler*'inde bu eser, şairin kişisel sıralamasını yapma isteği sonucu kendinden evvel yayımlanan *Donuk Işıklar* isimli kitabından önce yer alır. Eserin Altınel'in olgunluk

dönemi şiirlerini içerdiğinden burada geçmiş şiir kitapları ile aynı temler işlense de onlardan farklıdır: *"Betimleme, öyküleme, fotoğrafsılık gene asıl biçem özellikleridir ama sözün biraz daha süzüldüğü, gereksiz ifade ayrıntılarının ayıklandığı hissedilir. İfadenin önceki kitaplarda olduğu gibi yayılarak sayfaya düşmesi yerine Kış Güneşi'nde nispeten daraltma, yoğunlaştırma ve buna bağlı olarak da ani dönüşler dikkat çeker.*[296]

Altınel eserinin daha başlangıcından itibaren onda sıkça görülen bir duyuşu, kişilere bakıp onların davranışlarını/yaşayışlarını izlemeyi okurun karşısına çıkarır, bunu yaparken görüntüler yalnız surette kalmaz, bunları ele aldığı dönemin zihni birikiminden yola çıkarak işlemeyi tercih eder:

"Kraliçe Viktorya'nın günlerindeki gibi
dadılar oturuyor banlarda hâlâ;
ama siyahlar içindeki o İskoçlar'ın yerine
şimdi Pasifik'i özleyen Avustralyalı kızlar,
walkmanlerini dinleyerek
dünyanın öbür ucuna kartlar yazan."
("Kensington Parkı'nda Sabah", s.73)

"Bomboş Taç Mahal lokantasının
bu öğle de gelmeyecek müşteriler için
sofra kuran Hintli garsonlarına bakıyor
ve bankalarla ayakkabıcıları geçip
yürüyoruz eski sokağımıza doğru,
şaşarak bir zamanlar bizim için de
bir hayatın ögeleri olmasına tüm bunların."
("Kış Güneşi", s.92)

Kış Güneşi, mekan tasvirlerinin yoğunluğu ve zenginliği bakımından Altınel'in öteki şiir kitaplarının ilerisindedir. Dünyanın pek çok bölgesini gezmiş olan şairin eserlerinde bölge isimleri ve tasvirleri geniş yer tutuyor olsa da buralardaki yaşanmışlığın farklı duyuları da harekete geçirebilecek sıklıkla örülmesi eserin belirgin ve şairin ustalığını gözler önüne serici özelliğidir. Altınel mekânları ve anıları canlandırmaya çalışırken bir kez daha -daha yoğun biçimde- sinematografiden ve fotoğrafik aktarımlardan da yararlanır:

"Küf kokan arka sokaklara sapıp

[296] Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, s.199.

sarı ‘Ferrovia’ işaretlerini izleyerek
yürüyorum amaçsızca istasyona doğru.
İki yanda uzansam dokunabileceğim evler,
durgun, yeşil suları bir kanalın arada bir,
karanlık vitrinlerde Murano camları
ve yırtık afişler sıvası dökülmüş duvarlardan:
İtalya yıldızlı armasıyla askere çağırıyor
oğlum olabilecek yaşta vatandaşlarını,
‘Dingin Cumhuriyet’in daha kanlı bir çağından
kalma işkence aletlerinden söz ediyor
garip bir serginin büyük boy ilanı.”
(“Dingin Cumhuriyet”, s.79)

Zamanın elle tutulamazlığı, onu yakalamak için yaşananların ayrıntılı biçimde kaydı ve çağrışımlarla sonsuzluğa kazandırılması isteği bu eserde de şairin dolayısıyla da okurun peşini bırakmaz; ancak *Kış Güneşi* Altınel’in diğerlerine nispetle geç dönem şiirlerini ihtiva ettiğinden ölümün ve geçiciliğin kavranışı ve gelecekten beklentisizlik burada daha belirgin surette kendini gösterir:

“cılız sabah ışığının altında bir an
parlaması gibi gençliğin hayatlarımızda,
gri, uzun, hiç değişmeyecek gün başlamadan.”
(“Gri Gün”, s.88)

“Bir çiçek dürbünü her şey:
Bütün o ince, garip, ışıltılı biçimler,
durmadan kurulup dağılıp değişen,
hiçbiri bir daha geri gelmeden.”
(“Çiçek Dürbünü”, s.95)

Anıların uzak gelecekte hatırlanmaları zamanın geçiciliğine koşut biçimde şaire acı vermektedir. Altınel, geçmiş yıllarda yaptığı gibi bunları zihnine kaydedip sonra tekrar tekrar hatırlayıp hüzünlenme düşüncesini bertaraf etme isteğindedir:

“Bir güvercin ansızın gürültüyle havalanıyor
başımı kaldırıp bakıyor ve söz veriyorum o an
yalnızca kendime acı vermek için
sivri uçlu, keskin aletler gibi çıkarıp özenle
yan yana dizmeyeceğime bunları bir gün.”
(“Dingin Cumhuriyet”, s.79)

Altınel yaşadıklarını bilincin otomatik bir yansıması olarak verme yolunu seçmez, her bir anı imgeden mümkün olduğunca azade bir şiirsellik içinde eserine yansıtır. Onları göz önünde canlanabilecek bir manzara halinde işler ve detaylarla sınırlayarak düşselliğe kapılmayı engeller. Anılar belirgin isimler, sayılar ve izlenimlerle bir çerçeve içinde duyumsanır:

"Sabahın on biri saat,
en durgun anı kampüsün:
Uzun kuyruklu Chevroletler
park edilmiş 59. Sokak'ta
yukarıda göl yassı ve boş,
hafif bir rüzgâr esiyor gölden."
("Düş", s.74)

"Şehrin üç kat üstündeki kahve
öğle sessizliğine gömülü.
Gazetemi katlayıp bırakıyorum masaya;
bileğime baktığımda ne bir haç, ne de başka bir iz,
ama uğulduyor uzakta bir yerlerde
her şeyimizi alıp götüren deniz."
("Uğultu", s.77)

Şair hayatı boyunca yolculuklara çıkmış; ancak "yol"un sonuna yaklaşmaya başlamıştır. Artık gençliğin umut ve parıltıyla bakan ruhu ile heyecanını içinde duyumsamıyor olsa da hayatının geç döneminde yol arayışı ve uzaklara gitmenin cazibesi Altınel'i yine etkisi altına alacaktır; arayış içinde geçirdiği ve artık durgun bir döneminde bulunduğu ömründe bu sefer de aynı merakın içinde bulunacaktır. Ayrıca eserde anayurt kavramının özlemi varlığını gösterecektir:

"Terminal bölgesinden çıktığımızda
tenha yollar, taş evler, eski publar.
İnsanın burasını ya da başka bir yeri
anayurdu olarak düşünmesinin
nasıl olacağını merak ediyor bir an,
sonra omuz silkip yaslanıyorum
camdaki belirsiz yansımama.
("Gelgit", s.78)

"Ben de biliyorum tabii

nasıl çağırdığını bizi yolların.
Bu yüzyılda yaşasaydı anlardı
çok uzaklarda olmanın benzediğini
sonunda yerçekimini ardında bırakan
uzay aracının içinde bağımsız kalıp
yavaşça yükselmeye başlamanın
korkuyla karışık özgürlüğüne."
("Kurtulma Hızı", s.85)

Ömrün mutlak sonu olan ölüm, nihayetinde *Kış Güneşi*'nde şaire daha da yakınlaşılmış bir kavram olarak belirir. Ancak Altınel'de yine metafizik sorgulamalar görülmez, hayatı dinginlikle karşılayan şair bunun da yaşarken kavranması mümkün olamasa bile hayatın bir gerçekliği olduğunu bilir ve çoğu kimse için korku ve bilinmezlikle karşılanacak bu kavrama sükûnet içinde bakar:

"ıssız bir patikada başımı göğe kaldırıp
'Bir gün öleceğim,' diyorum kendi kendime
geleceğin de geçmiş kadar kesin ve değişmez
olduğunu ilk kez gerçekten kavrayan
bir adamın garip sessizliğiyle"
("Kanal Boyunda", s.97)

Şiir ve kitapların hayatının büyük bir bölümünü teşkil ettiği şair, her ne kadar anlatı türüne de ilgi göstermiş olsa bile poetikayı ve kitapların hayatındaki yerini tıpkı düzyazılarında olduğu gibi şiirlerinde de sorgulamaktan geri durmaz. Bu şiirlerde diğer bazı şairlerin poetik açımlamalar yaparken kullandıkları romantik dilin satır aralarında eleştirildiği göze çarpar:

"'Yazmadan yaşayamam,' diyor
karıştırdığım bir dergide
gözlüklü, şişman bir budala:
'Ya şiir ya ölüm.'"
("Ya Şiir Ya Hayat", s.96)

"ama sözcüklere âşık olmak tehlikeli:
Çok kolay ince gövdelerini sevmek,
ama yıllar sonra geri dönüyorlar böyle,
bütünüyle değişmiş, hırçın, kırıcı,
temsil ettikleri şeyleri de getirerek."
("Kitap Kurdu", s.93)

Altınel alışılagelmiş sadeliğini bu eserinde de sürdürür. Devrik cümlelere yoğun şekilde başvurulması, belki de şairin çok iyi bildiğiİngilizcenin gramatikal yapısının tesiriyle, bu eserde de var edilen bir niteliktir. Manzum hikâyenin kafiye sığınmacılığından ve bunun paralelinde gelişen monotonluktan şiirini uzak tutabilen şair, ses, renk gibi ögelerle şiirini zenginleştirir ve bir nevi görüntü cümbüşü yaratır:

"Hiçbir şeye aldırmayan kış güneşi
kirli camlarına vuruyor ofislerin,"
("Kış Güneşi", s.92)

"Sıradan, ucuz bir Amerikan baskısı:
Kapakta abartılmış, uydurma bir resim,"
("Kitap Kurdu", s.93)

" 'Beş yaşımdaydım,' demişti ansızın."
(Kanal boyunda, s.97)

Görüldüğü gibi Şavkar Altınel, şiire başlangıcından beri belli izlekler çerçevesinde hareket etmiş ve her yeni şiir kitabı ile üslubunu ve yöntemini geliştirerek kendi poetik bakışı üzerinden en iyiyi yakalamaya gayret etmiştir. Onun şiirlerinde merkez unsur sanatsal oyunlara yönelmek değil yaşananları aktarmaktır. Bu sebeple şair şiirlerinde edebi sanatlara ve ahenk unsurlarına mümkün olduğunca az yer vermiş ve şiirde geçenlerin okurun aklında birer hikâye gibi kalmasını amaçlamıştır. Hikâyenin getirisi olan kurgu ve tasvir ise şiirlerde sıkça kullanılan yöntemlerdir.

SONUÇ

Edebiyat toplum ile ilişki içerisinde olan bir sanat dalıdır. Her çağın kendine ait toplumsal hadiseleri vardır. Bunların birikimi toplumun ortak algısını oluşturur ve bu algı tüm sanat dallarıyla birlikte edebiyata ve şiire de sirayet eder. Böylece edebiyat kuşakları oluşur.

Türk şiiri Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren yeni devlete koşut bir gelişme göstermekte, şairler dinmek bilmeyen bir özlemle yeni şiir formaları ve duyuşları yakalama peşinde eserler kaleme almaktadır. Her dönem kendi ruhunu şiire yansıtırken 1980'lere gelindiğinde dönemdeki liberal fikir ortamının yansıması olarak çokkültürlü bir şiirin var edildiği görülür.

Anlatımcı (narrative) şiir 1980 kuşağı şiiri içerisinde yer edinmiş bir şiir türü olmakla birlikte türün gelişimi kuşağın evveline dayanmaktadır. Bu türün kuşaktaki temsilcisi olan Şavkar Altınel, şiir ile düzyazının birbirine taban tabana zıt kavramlar olmadığını düşünür. Bu anlayışı kendisinin de küçük yaşlarda tanıştığı İngiliz şiir geleneği doğrultusunda edinen şair, şiir için mühim olanın söz oyunları ve kapalı bir anlatım olmaktan ziyade yaşanmışlıktan hareket eden bir duyuş ile sade dil çerçevesinde eser yaratmak olduğunu düşünmektedir. Bu fikir ve düzyazıyı olan iştiyakı onun şiirin yanında anlatı ve seyahatname türlerinde de eserler vermesine olmuştur.

Altınel, arayan insandır. O, içinde bulunduğu hayatın sınırlayıcılığına sıkışmak istemez. Yeni coğrafyalar keşfederek hayata yeni perspektiflerden bakabilme temayülü içerisindedir. Bu arayış yalnızca mekânla da sınırlı kalmaz. Onun peşinde olduğu yeni bir "ben"e dönüşebilme ihtimalidir. Altınel, yeni hayatlar yaşayarak, yeni kimliklere bürünerek kendinden kaçmak ister; fakat bunun bir sonu olmadığını, insanın dönüp dolaşıp yine kendi benliğine varacağını bilir. Aynı zamanda onun için kaçış ölüm ile de alakalıdır. Farklı kimliklerle benliğinden kaçtıkça ölümün onu duyumsamayacağını hayal etse de her yeni eserinde ölümü kabullenişin daha baskın biçimde kendini belli ettiği görülür. Eserlerini "deneyim" kavramından hareketle oluşturan Altınel, kendi olma "yolculuk"unu, okura sunar.

Şavkar Altınel hakkında yapılan ilk akademik çalışma olan bu tezde şair ve eserleri hakkında onun duyuşu çerçevesinde değerlendirmeler yapılmış, Altınel'in dünyası ve şiirlerinin oluştuğu dönemin sosyal ortamı da teze yansıtılarak meselenin bütünselliğe ulaştırılması amaçlanmıştır. Türk edebiyatının seçkin isimleri arasında

bulunun Altınel ile ilgili önümüzdeki dönemlerde incelemelerin yapılmaya devam edeceği şüphesizdir.

KAYNAKLAR

Aliş, Fatma Nükhet Şehnaz, Servet-i Fünun Dergisinde Küçük Hikâye-Mensur Şiir, Manzum Hikâye (1896- 1901), Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Danışman: Prof. Dr. İnci Enginün, 1994.

Aktay, Yasin Kavramsal Açıdan Modernizm ve Postmodernizme Bakmak", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Postmodernizm Özel Sayısı*, Yıl: 12 sayı: 138-139-140, Haziran 2008, s.8-16.

Altınel, Şavkar, *Güneydeki Ülke*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

Altınel, Şavkar, *Hotel Glasgow*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.

Altınel, Şavkar, *Kvangvamun Kavşağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

Altınel, Şavkar, *Mavi Defter*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.

Altınel, Şavkar, *Soğuğa Açılan Kapı: Şiir Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

Altınel, Şavkar, *Tepedeki Yabancı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.

Altınel, Şavkar, *Yol Notları: Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*, Say Yayınları, İstanbul, 2013.

Altınel, Şavkar, "Cihan ve Ruh ya da Kaybolan Yolcudan kalanlar", "*Gemi Elli Yıldır Sessiz": Özel Mektupları ve Yazışmalarıyla Ölümünün 50. Yılında Yahya Kemal*, Ed. Kâzım Yetiş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s.7-9.

Altınel, Şavkar, Dr. Yuvanidis, *YKY Kitaplık*, Temmuz-Ağustos 2002, Sayı:54, s.51-54.

Asiltürk, Bâki, *Hilesiz Terazi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011.

Asiltürk, Bâki, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

Asiltürk, Bâki, *Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2000.

Asiltürk, Bâki "Destan Şairi Olarak Dağlarca", *Dağlarca Kitabı*, KTB Yay, Ankara, 2009.

Asiltürk, Bâki "Dıranas'ın 'Fahriye Abla' Şiirinde İçerik, Anlatım ve Zaman Akışı", *Dergâh*, Sayı: 236, Ekim 2009.

Banarlı, Nihat Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt I, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı, 1971.

Berkes, Niyazi, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, Yayına Hazırlayan: Ahmet Kuyaş, İstanbul, 2002.

Beyatlı, Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1971.

Beyatlı, Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005

Batur, Enis, *Smokinli Berduş: Şiir Yazıları (1974-2000),* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

Batur, Suat, *Türk Halk Edebiyatı*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1998.

Bilsel, Şeref - Gündoğdu, Cenk, *Şiir Defteri: Son Çeyrek Yüzyılda Hayat*, Toroslu Kitaplığı, İstanbul, 2005.

Celal, Metin, *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, Papirüs Yay., İstanbul, 1998.

Cuddon,J. A., *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, England, 1992.

Çelik, Yakup, *Şubat Yolcusu: Attilâ İlhan'ın Şiiri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007.

Çıkla, Selçuk, "Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü-Şiir, *TÜBAR*, S.25, Bahar 2009, s.51-85.

Çoruhlu, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2010.

Doğan, Mehmet Can, "Sular Durulmadan:1980-2000", *Hece Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı*, s. 111-117.

Doğan, Mehmet, H., *İkinci Yeni Şiir*, İkaros Yayınları, İstanbul, 2008.

Eagleton, Terry, *Şiir Nasıl Okunur*, Türkçesi: Kaya Genç, Agora Yayınları, İstanbul, 2007.

Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

Eliade, Mircae, *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rifat, Simavi Yayınları, İstanbul, 1993.

Eliot, T. S., *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2007.

Engünün, İnci, "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri", *Türk Dili Dergisi, Türk Şiiri Özel Sayısı IV: Çağdaş Türk Şiiri*, Ankara, 2012.

Enginün, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006.

Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012.

Ergülen, Haydar, "Şiirde Yeni Arayışlar ve Açılımlar", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Edebiyatçılar Derneği, Ankara, 1998, s.297-308.

Ersoy, Mehmet Âkif, *Safahat*, Türk Telekom, İstanbul, 2011.

Fikret, Tevfik, *Rübâb-ı Şikeste*, Çağrı Yayınları, İstanbul, 2010.

Gülendam, Ramazan, Siyaseti Şiirde Yaşamak: Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Sosyalist Şiir", *Turkish Studies*, Sayı: V/II, Bahar 2010, s.212-280.

Gündüzalp, Kemal, *1980 Sonrası Şiiri ve Eleştiri*, Şiirden Yayıncılık, İstanbul, 2011.

Gürbilek, Nurdan, *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

İnalcık, Halil, *Makaleler I*, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2005.

Kahraman, Hasan Bülent, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

Kahraman, Hasan Bülent, "Türk Şiirinde Gelenek-Güncellik eklemlenmesine ve İlişkisine "Özne" Kavramı Dolaylarında ve Modernizm-Postmodernizm çerçevesinde Bakış Denemesi", *Varlık*, S.1024, s.17-22.

Kahraman, Hasan Bülent, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Büke Yay, İstanbul, 2000.

Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, Dergâh yayınları, İstanbul, 2010.

Kaplan, Mehmet, *Şiir Tahlilleri II: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yay., İstanbul, 2007.

Karataş, Turan, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

Kavruk, Hasan - Pala, İskender, "Hikâye", *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* C.27, 1998, s.491-493.

Kartal, Ahmet, *Doğu'nun Uzun Hikâyesi: Türk Edebiyatında Mesnevi*, Doğu Kütüphanesi Yayınevi, İstanbul, 2013.

Kaya, Muharrem, Türk Romanında Destan Etkisi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2002.

Kefeli, Emel, Bir Kültür Pratiği Olarak Yahya Kemal'in Paris Yılları, *"Gemi Elli Yıldır Sessiz": Özel Mektupları ve Yazışmalarıyla Ölümünün 50. Yılında Yahya Kemal*, Editör: Kâzım Yetiş, Ankara, 2008, s.65-77.

Kefeli, Emel, "Coğrafya Merkezli Okuma", *Turkish Studies*, Winter 2009, Volume 4, s.423-433.

Kurdakul, Şükran, *Çağdaş Türk Edebiyatı III, Cumhuriyet Dönemi: Şiir*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1994.

Levend, Agâh Sırrı, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Giriş, I. Cild, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988.

Margulies, Roni, *Şiir, Yahudilik, Vesaire*, Kanat Yayınları, İstanbul, 2004.

Mendelson *E., Encyclopedic Normatives: From Dante to Pynchon*, Modern Language Notes 91, 1976.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay, İstanbul, 2012.

Moretti, Franco, *Modern Epik: Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi*, Çev. Nurçin İleri, Mehmet Murat Şahin, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005.

Nayır, Yaşar Nabi - Bolat Salih, *Şiir Sanatı*, Varlık Yay., İstanbul, 2003.

Necatigil, Behçet, *Düzyazılar I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.

Necatigil, Behçet, *Düzyazılar II*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.

Okay, Orhan, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.

Okay, M. Orhan-Kahraman, Âlim, "Şiir", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.3, İstanbul, 2010.

Oktay, Ahmet, *İmkânsız Poetika*, Alkım Yay., İstanbul, 2004

Ortaylı, İlber, *Türkiye'nin Yakın Tarihi*, Timaş Yay., İstanbul, 2013.

Öztunç, Mehmet, "Şavkar Altınel ile Söyleşi", *Türk Dili Dergisi*, Kasım 2014, s.49.

Parla Jale, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Kökenleri,* İletişim Yay., İstanbul: 2010.

Parla, Jale, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.

Parlatır, İsmail (ed.), Enginün, İnci, Huyugüzel, Ömer Faruk, Ercilasun, Bilge, Özbalcı, Mustafa, Karaca, Alaattin, *Serveti-i Fünûn Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2013.

Rosenberg, Donna, *Dünya Mitolojisi: Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*, İmge Kitabevi, İstanbul, 2003.

Sağlık, Şaban, "Şiir ile Hikâye Arasındaki Geçişler", *Dergâh Dergisi*, Aralık 2005.

Sağlık, Şaban, "Şiirin kapsam Alanındaki Kardeş Sanat: Öykü, Öykü'nün Şiirdeki Macerası", *Hece Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı*, s.350-370.

Seval, Hâle, "Kraliçe Viktorya'nın Düşü'nde Dün ve Bugün," *YKY Kitap-lık*, s. 121-123.

Seval, Hâle, "Şavkar Altınel'in Şiirinde Zaman", *YKY Kitap-lık*, S.116, Mayıs 2008, s.61-66.

Seval, Hâle, "Tepedeki Yabancı'da Şavkar Altınel" *YKY Kitap-lık*, S.129, s.92-95.

Seval, Hâle, "Yaşanan Anlar/ Yazılan Romanlar: Şavkar Altınel ve Elif Batuman'ın Yazarlarla Yolculuğu, Yazıya ve Hayata Bakışları", *YKY, Kitap-lık*, sayı:154, s.113-118.

Sümer, Mehmet, Turgut Uyar Şiirinde Anlatımcı Teknik, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı: Yard. Doç. Dr. Bâki Asiltürk, İstanbul 2010.

Tanpınar, *Ahmet Hamdi, Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.

Tanyol, Tuğrul - Ergülen, Haydar, Soruşturma, *Varlık Dergisi*, Haziran 2005, İstanbul, s.18-19.

Tekiroğlu, Haluk, Şavkar Altınel, "Söyleşi: Kış Güneşi Üzerine", *Cumhuriyet Kitap*, sayı 478, 15 Nisan 1999.

Todorov, Tzvetan Todorov, *Fantastik, Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yay., İstanbul, 2004.

Todorov, Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2008.

Töre, Enver, *Dramatik Edebiyat üzerine Araştırmalar I*, Dijital Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2009.

Turan, Güven, "II. Yeni'den Sonra Olan Biten Ne?" *Varlık Dergisi*, Haziran 2005, s.3-5.

Türkmen, Fikret, "Hikâye", *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.17, 1998, s.488-491.

Ünlü, Mahir - Özcan, Ömer, *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı III*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1991.

Wellek, René – Warren, Austin, *Edebiyat Teorisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011.

Yalçın, Mehmet, *Şiirin Ortak Paydası I: Şiirbilime Giriş*, İkaros Yayınları, İstanbul, 2010.

Yardımcı, Mehmet, *Türk Halk Edebiyatında Nesir*, Ürün Yayınları, Ankara, 2004.

Yiğitoğlu, Mustafa, "Antik Yakın Doğu Milletlerinde Tanrı", *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, Karabük Üniversitesi, Vol. 1, No. 1, March 2012.

Yüce, Can Bahadır, Şavkar Altınel ile Söyleşi, "Şiiri Düzyazıdan Farklı Görmüyorum", *Zaman Kitap Eki,* 8 Ekim 2014.

Zürcher, Eric Jan, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

www.tdk.gov.tr.