

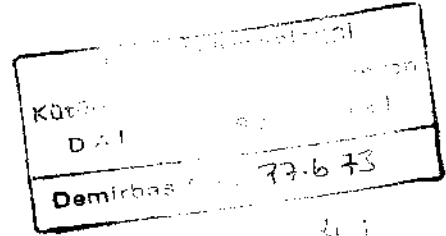
T. C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**SALÂH BİRSEL'İN HAYATI, ŞİİR VE
DENEMELERİ ÜSTÜNE BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
Mahmut BAHAR

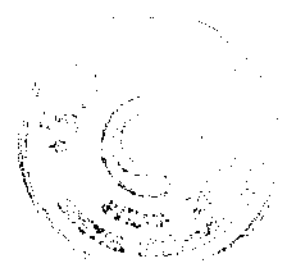
Firat Üniversitesi
Merkez Kütüphanesi
0068580
255.07.02.03.00.00/08/0068580
TD YL/35



Alın
Yıl
Sıra No

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Ramazan KORKMAZ

ELAZIĞ 1995



İÇİNDEKİLER

Sayfa

İÇİNDEKİLER	I
ÖNSÖZ	IV
KISALTMALAR	V
BİRİNCİ BÖLÜM	
1.1. HAYATI	1
1.2. EDEBİ ÇEVRESİ	5
1.3. EDEBİ ŞAHSIYETİ	9
1.3.1. ŞİİRLERİNİN DÖNEMİ	
1.3.1.1. İlk Dönem Şiirleri	9
1.3.1.2. İkinci Dönem Şiirleri	14
1.3.1.3. Üçüncü Dönem Şiirleri	18
1.3.2. POETİKASI	22
1.3.3. DENEMECİLİĞİ	26
1.3.4. GÜNLÜKLERİ	28
1.3.5. SALAH BEY TARİHİ	30
1.3.6. ROMANCILIĞI	31
1.3.7. MEKTUPLARI	33
1.3.8. İNCELEME-ARAŞTIRMA-ÇEVİRİLERİ	33
1.3.9. YAYINCILIĞI	35
1.4. ESERLERİ	37
1.4.1. ŞİİRLERİ	37
1.4.2. İNCELEME VE ARAŞTIRMALARI	37
1.4.3. ROMAN	37
1.4.4. GÜNLÜKLER	38
1.4.5. 1001 GECE DENEMELERİ	38
1.4.6. TARİH-SALAH BEY	38
1.4.7. ÇEVİRİ	39
1.4.8. MEKTUP	39
1.5. ESERLERİN TANITIMI	39
1.5.1. KENDİMLE KONUŞMALAR	40
1.5.2. ŞİİR VE CİNAYET	40
1.5.3. KURUTULMUŞ FELSEFE BAHÇESİ	40
1.5.4. PAF VE PUF	41
1.5.5. HALLEY KİMİ KURTARIR	41
1.5.6. AMERİKALI TOLSTOY	41
1.5.7. BİR ZAYALLI SARI AT	42
1.5.8. YAPIŞTIRMA BİYİK	42
1.5.9. ŞİŞEDEKİ ZENCİ	42
1.5.10. ASANSÖR	43
1.5.11. KEDİLER	43
1.5.12. HAFİYELER ÖNDE GİDER	43
1.5.13. GANDHİ HİNT KIRAZININ GÖLGESİNDE	43
1.5.14. GECE MAVİSİ	44



İKİNCİ BÖLÜM

2.1. HAYAT TELAKKİSİ VE YAŞAMA SEYİNCİ.....	47
2.2. ÖLÜM.....	63
2.3. SİYASİ BOYUT.....	72
2.4. AŞK VE KADIN.....	101
2.5. CİNSEL BOYUT.....	120
2.6. DOĞA.....	125
2.7. YARLIK VE EYREN.....	132

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. EDEBİYAT.....	139
3.1.1. DENEME.....	139
3.1.2. ŞİİR.....	140
3.1.3. GÜNLÜKLER.....	144
3.1.4. ANI.....	146
3.1.5. ELEŞTİRİ VE ELEŞTİRME.....	147
3.1.6. ESERLERE AD KOYMA.....	148
3.1.7. ÖNSÖZLER.....	150
3.1.8. ETKİLENMELER.....	151
3.1.9. YAZAR VE YAZARLIK.....	152
3.1.10. TÜRK EDEBİYATI.....	155
3.1.11. DÜNYA EDEBİYATI.....	161
3.2. SANAT.....	165
3.2.1. SANAT VE SANATÇI.....	165
3.2.2. GÖRSEL SANATLAR.....	168
3.3. TARİH.....	173
3.3.1. OSMANLILAR VE ABDÜLHAMİT.....	174
3.3.2. TÜRKLER VE TÜRKİYE.....	177
3.3.3. DİKTATÖRLER.....	181
3.3.4. HAFİYELİK.....	183
3.3.5. ŞİŞEDEKİ ZENCİ.....	184
3.4. DOĞA.....	189
3.4.1. RENKLER VE ÇİÇEKLER.....	189
3.4.2. AĞAÇLAR.....	191
3.4.3. HAYYANLAR.....	192
3.5. DENEMELERDE İSTANBUL.....	194
3.6. DİĞER KONULAR.....	198
3.6.1. OKUMAK VE KİTAP.....	198
3.6.2. İNSAN.....	202
3.6.3. DOSTLUK.....	204
3.6.4. DÜŞÜNCE.....	205
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
4. ŞİİRLERDE.....	208
4.1. ŞEKİL.....	208
4.1.1. KAFİYE.....	208
4.1.1.2. RİTM.....	214
4.1.1.3. NAZİM BİRİMLERİ.....	215
4.1.2. ÜSLUP.....	215
4.1.2.1. FİİL ÜSLUBU.....	215



SIFATLAR

TANIMI
USLUP

TANIMI

TANIMI

TANIMI

KULLANIM KULLANIMI

TANIMI

TANIMI

TANIMI
TANIMITANIMI
TANIMI

TANIMI

TANIMI

216
220
226
230
234
235
247
247
248
249
250
251
251
254
255
255
260
260
260
260
275
281
284

290

303

307

313



4.1.2.2. İKİLEMELER.....	218
4.1.2.3. YANSILAMA VE ÜNLEM.....	220
4.1.2.4. BAĞDAŞTIRMALAR VE SIFATLAR.....	226
4.2.1.5. SAYISAL İFADELER.....	230
4.1.2.6. SİMETRİ.....	234
4.2.7. SİMGELER VE İMAJ DÜNYASI.....	235
4.2. DENEMELERDE DİL VE ÜSLUP.....	247
4.2.1. DİL.....	247
4.2.1.1. CÜMLE ÇEŞİTLERİ.....	248
4.2.1.2. FİİLLERİN ÇEKİMLERİ.....	249
4.2.1.3. SIFATLARIN KULLANIMI.....	250
4.2.1.4. ZARFLARIN KULLANIMI.....	251
4.2.1.5. EDATLARIN KULLANIMI.....	251
4.2.1.6. ÜNLEM VE YANSILAMALARIN KULLANIMI.....	254
4.2.2. ANLATIM ÖZELLİKLERİ.....	255
4.2.2.1. HİKAYE ETME VE PLAN.....	255
4.3.1. İRONİ VE YERĞİ.....	260
4.3.1. ŞİİRLERDE.....	260
4.3.1.1. İRONİ.....	260
4.3.1.2. YERĞİ.....	273
4.3.2. DENEMELERDE İRONİ VE YERĞİ.....	281
4.4. KELİME KADROSU VE KAYNAKLARI.....	284
SÖZLÜK.....	290
SONUÇ.....	303
SALAH BİRSEL KAYNAKÇASI.....	307
GENEL KAYNAKÇA.....	313



Ö N S Ö Z

Yeni bir sanat anlayışı ve arayışıyla ortaya çıkan 1940 Kuşağı şair ve yazarları, edebiyatımızın en çok konuşulan ve tartışılan konuları arasındadır.

Dönemin hayatta olan ya da olmayan sanatçılarının çok boyutlu olarak tek tek incelenmesi, edebiyatımızdaki yerinin tespiti bakımından son derece önemlidir.

Bunun için, 1940 Kuşağı sanatçılarından biri olan, şiir, deneme ve günlükleri başta olmak üzere, roman, inceleme, araştırma gibi türlerde verdiği eserlerle yazı hayatımıza yarım yüzyıldır katkıda bulunmaya devam eden Salâh Birsell'e ait şiir ve denemelerin incelenerek sanatçının edebiyatımızdaki yerinin tespit ve tayin edilmesinin yererli olacağını düşündük.

Ulaşabildiğimiz kadarıyla kendisi hakkında yapılan tek çalışma Müzaffer Uyguner'e aittir. Beş yıl önce yayınlanan eser, sanatçının hayatını, bütün şiir, yazı ve incelemelerini kapsadığından yüzeyseldir.

Biz de yüzeysel kalmamak için şiirlerin yanında, düzyazılarından tek bir tür üzerinde çalışmak istedik. Yalnızca şiiri üzerinde durulması, üşubunun ve sanat anlayışının eksik bırakılması anlamına geleceğinden, denemelerinin seçilmesini uygun gördük. Bu tür, hem muhteva hem de dil ve üslup bakımından, Birsell'in diğer düzyazılarına en yakın olanıydı.

Dört bölümden oluşan çalışmamızın birinci bölümünde Birsell'in hayatına, edebî şahsiyetine ve eserlerine yer verirken, ikinci ve üçüncü bölümlerde şiir ve denemelerini muhteva yönünden inceledik. Dil ve üslubun incelenmesi dördüncü bölümü oluşturdu. Bu bölümün sonuna koyduğumuz 'sözlük'le de begımsız bir dil çalışmasının kapısını aralamak istedik.

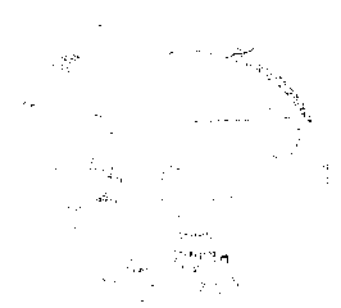
Çalışmalarımız sürerken yayınlanan eserler olduğundan biz 31 Aralık 1994 tarihine kadarkileri esas almak zorunda kaldık.

Bu çalışmaya rehberlik eden sayın hocam Yrd. Doç. Dr. Ramazan Korkmaz'a teşekkür ederim.

KISALTMALAR

ESER KISALTMALARI

ABYB	: Ah Beyoğlu Van Beyoğlu
AG.	: Aynalar Günlüğü
ASN.	: Asansör
AT.	: Amerikalı Tostoy
BS.	: Bay Sessizlik
BŞ.	: Bütün Şiirleri
BZSA.	: Bir Zavallı Sarı At
DKÜ.	: Dört Köşeli Üçgen
GHKG.	: Gandhi ya da Hint Kirazının Gölgesinde
GM.	: Gece Mavisi
GYM.	: Geceyarası Mektupları
HH.	: Haydar Haydar
HKK.	: Halley Kimi Kurtarır
HÖG.	: Hafifeler Önde Gider
KD.	: Kediler
KFB.	: Kurutulmuş Felsefe Bahçesi
KK.	: Kendimle konuşmalar
NK.	: Nezleli Karga
PYP.	: Paf ve Puf
SBS.	: Sen Beni Sev
SSÇ.	: Seyirci Sahneye Çıkıyor
ŞC.	: Şiir ve Cinayet
Şİ.	: Şiirin İlkeleri
ŞZ.	: Şişedeki Zenci
YD.	: Yarduman
YB.	: Yapıştırma Büyük
YFK.	: Yalnızlığın Fırınlanmış Kokusu
YG.	: Yaşlılık Günlüğü
YL.	: Yalelli



DİĞERLERİ

a.g.e	: Adı geçen eser
a.g.g	: Adı geçen görüşme
a.g.m	: Adı geçen makale
a.g.s	: Adı geçen söyleşi
böl (bl)	: Bölüm
çev.	: Çeviren
der.	: Dergi
gaz.	: Gazete
haz.	: Hazırlayan
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfadan sayfaya
yay.	: Yayıncı, yayınevi



BİRİNCİ BÖLÜM

HAYATI - EDEBİ ŞAHSİYETİ - ESERLERİ



1.1. HAYATI

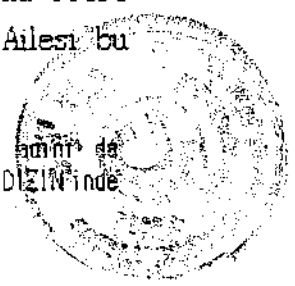
Asıl adı Ahmet Selâhaddin'dir. 14 Kasım 1919 tarihinde Bandırma'da dünyaya gelen Selâh Birsel¹, ailenin en küçük çocuğudur. Babası üzüm-tüccarı Hafız Talat Bey 'yedi göbek İzmirli'(SSÇ.s.35), annesi ise Bandırmalı'dır.

Aile, Birsel'in doğumundan altı ay sonra asıl memleketleri olan İzmir'e gelir ve Karşıyaka'ya yerleşir. Yazar, dört yaşına geldiğinde de bu kez Karşıyaka'dan Bayraklı'ya oradan da tekrar Karşıyaka'nın Soğukuyu Caddesi'ne taşınırlar: "118 numaralı eve gelip yerleşmemiz 1925 yılına raslar. Ben altı yaşında iken babam onu bir taşocakçısından almıştı." Çocukluk yıllarını bu evde geçiren Birsel, 'Eskiden İzmir'de adı altında toplanan yazılarında bu yıllarla ilgili olarak şunları anlatmaktadır: "Bizim Mahalle (Soğukuyu Mahallesi) iki katlı evler mahallesiydi. Yalnız karşı sırada Mahmut Celâlettin Beyin üç katlı bir evi yükselirdi. Kiracıları da çokluk öğretmenlerdi." (KD.s.180) "Çocukluğumun ev oyunları arasında peçiç ile dama başı çeker... Sokaktaki oyunlarımız ise saklambaçtan başka bir şey olmayan sove idi. Daha büyüdüğümde futbola el attık. Ben çokluk hakem olurdum. Koşmak, topu şandellemek ya da onunla şut çekmek beni pek açmazdı." (AG.s.134-135) Birsel'in ilgisini çeken oyunlardan birisi de Karagöz'dür. "Kimi zaman da mahalledeki çocukları eve toplayıp onlara karagöz oynatırdım. Bu zamanla yerini tiyatro oyunlarına bıraktı." (AG.s.135) Birsel'in okuma tutkusu da bu yıllarda başlar: "Uzun kış gecelerinde babam bize romanlar okurdu. Bunların içinde *Julia'nın İntikamı*, *Hacı Bektaş'ın Maceraları* adlı kitapları anımsıyorum. O zamanlar biz *Akşam* gazetesini alırdık. Orda *Akubaya* adında bir tefrika vardı. Benim ilk okuduğum roman da o oldu diyebilirim." (SSÇ.s.139)

Öğrenimi Saint-Polycarpe Fransız ilkokulunda başlar. "Frère'ler yönetirdi. Öğretmenlerin topu da müzikçi gibi papazdı. Adını İzmirli Metropoliten Saint Polycarpe'tan (ölümü:1869'a doğru.) almıştı. Okulumuz altı sınıftı. Ama tümü üç odaya taşınırılmıştı.(GHKG.s.73) Okul, daha sonraları Buca'daki Amerika Koleji'nden iki Türk gencinin Hristiyanlaştırılmak (Protestanlaştırılmak) istenmesiyle çıkan olaylar sonucunda kapanır.

Yazar bursayı bitirince ortaokul öğrenimini Alsancak'taki Fransız Saint Joseph Kolejinde sürdürür. "Saint Joseph'te öğretim işi iki üç frère üzerine yükülmüştü. Yanılmıyorsa edebiyata Frère Jean gelirdi. Fizik-Kimyası da Frère Basile çelerdi. Okulun saymanlığı da onun üstündeydi." (GHKG.s.74). Ailesi bu

¹ Selâh Birsel, bir ara(1968'de) Türk Dili dergisinde "A.Sülûkpaşalar" adını da kullanmıştır. Bu adla yazdığı denemeler ve eser tanıtımları söz konusu derginin DİZİN'inde 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3668, 3669 numaralarında kayıtlıdır.



okulun devamı olan Kadıköy-Bahariye'deki Saint Joseph'in lise bölümüne girmesine müsaade etmediği için, 1934'te Devlet Bakolarya sınavını kazanarak İzmir Lisesine girer. Bu yıllarda okul direktörünün isteği üzerine kaleme aldığı Halit Ziya Uşaklıgil'i tanıtan bir yazısı Fransız dergilerinden birisinde yayınlanır. "Bu, benim yabancı bir ülkede ve Türkiye'de siyah puntolar arasında görünen ilk yazımdır. Soyadları çıkmadığı için de soyadı yerine babamın adı (Talat) yer almıştı." (GHKG.s.75)

Birsel, bu okuldan mezun olduktan sonra hukuk öğrenimi için 1937 yılında İstanbul'a gider. "1939 yılında Hukuk Fakültesinin ikinci sınıfında, Ceza Hukukundan sözlü sınava girmiştim. Profesörümüz o ünlü Tahir Taner'di. Bana iki soru sordu. İkisini de doyurucu bir biçimde karşıladım. Kalkmaya hazırlanıyordum ki profesörümüz: "Peki sana bir de düşünce sorusu sorayım." dedi ve anlatmaya başladı. Gelin görün ki ben artık sınav odasında değildim. Bir dizenin ardından orden uzaklaşmıştım."² Öğrenimini sürdürürken bir taraftan da Sümerbank'ta memurluk yapmaktadır. "Gidip yıllık iznimi istediğimde müdür önce istifa etmemi sonra da bir ay süreyle izine ayrılmamı istedi. Ben de istifa ettim³." İzmir'e dönen Birsel, 1938-1939 ders yılında Alsancak Gezi Ortaokulunda tarih ve yazı öğretmenliği yapar. "Öğretmen atamalarını bizim lisenin müdürü Hilmi Bey yapıyordu. Bir gün Körfez vapurunda tarih öğretmenimiz Mithat Bey'e rastlayınca konuyu açtım. Ortaokulda ders almama aracı olmasını rica ettim. İki gün sonra Alsancak Ortaokulu öğretmeniydim."⁴ "Yazı dersinde lafı boyuna edebiyata kaydırır öğrencilerime şiirler okurdum. Diyeceğim, öğrenciler bana tarih öğretmeninden çok Türkçe öğretmeni gözüyle bakarlardı." (GM.s.29) 1940 yılının ilk altı ayı Ankara'dadır. "1939'un son ayları da ordaydım. Yani işkence dökücü ve kan dökücü II. Dünya Savaşı 1 Eylül 1939'da fare suratını gösterince ben de Ankara'ya fırlamıştım. İstanbul Hukuku'nun ikinci sınıfından Ankara Hukuku'nun ikinci sınıfına transfer olmayı düşünüyordum." (GM.s.5) İstanbul Hukuk Fakültesinin birinci sınıfında okutulmayan üç dersten sınava girmesi istenir ancak sınav ayı geçmiş olduğundan tekrar İstanbul'a döner. "Ortada kalınca İş Bankası'na sarıldım. 1940 ortalarında Bahçekapı şubesine atladım. Artık İstanbul'daki edebiyat çevrelerinin içine atılmaktan başka bir dileğim yoktu." (GM.s.5) "Görevimi Ankara'dan İstanbul'a nakledince yeniden yüksek öğrenim yapmak istedim. Artık hukuka devamı bir yana bıraktım ve felsefe öğrenimine yöneldim. İstanbul'da bu öğrenimimi

2. Enver Ercan; "Sâfâh Birsel'e Sorular", TYS - Edebiyat der. 3. 7, Mayıs 1994, s. 4

3. 24 - 25 Temmuz 1994 Tarihli Görüşmeler

4. Muzaffer Uyguner; Sâfâh Birsel, Altın Kitaplar, İstanbul 1991, ss. 21-22



bitirdim."(1948)⁵ Birscl fclsefe 6đrenimini yaparken uzmanlık dalı olarak Avrupa resim sanatını seçer. Bu arada Burhan Arpad ve İhsan Devrim'le ABC Yayınevini kurar fakat Tan olayları sırasında yayınevi tahrip edilir. '1954 yılının ilkbaharında' Çalışma Bakanlığının iş müfettişl olarak görevlendirilmesi üzerine 15 ay süreyle Gaziantep'e giden Birscl, Maraş ve Urfa Bölge Müdürlüğü de yapar. "Beni şiirlerinden tanıyan Giresunlu bir zatın yardımıyla tekrar İstanbul'a döndüm."⁶ 1956 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Kitaplık Müdürlüğü'ne atanır. Birscl, 1960 yılında Ankara Üniversitesi Rektörlüğünde Fransızca mütercimidir. Buradayken Türk Dil Kurumu Yönetim Kurulu üyeliğine geçer ve 1960 Eylülünden itibaren 13 yıl süreyle kurumun Yayın Kolu Başkanlığını yürütür.Bu görev esnasında 1967 kışında devlet bursuyla gittiği Paris'te üç ay kalır. 1968 yılında Eğitim Fakültesinde öğretim üyesi olmak ister. "Solcu molcu demişler olmadı. Güzel sanatlar Akademisinde Uygarlık Tarihi öğretmeni olacaktım. O da olmadı. Profesörler Kurulu tamam dedi, Ankara, olmaz, demiş, komünisttir o." (SSÇ. s. 99) Birscl, Yayın Kolu Başkanlığını 13 yıl sürdürdükten sonra Ankara Üniversitesi Basımevi Müdürü olur ve 1972 yılında bu görevi yürütürken, kendi ifadesiyle, '30 yıl 3 ay devlet memurluğundan sonra' emekli olur.

44 yaşında, eski bir tiyatro oyuncusu olan Jale Hanım ile evlenen Salâh Birscl, halen İstanbul'da hayatını sürdürmektedir.

⁵ Muzaffer Uyguner, a.g.e s. 23

⁶ A.g.g

1.2. EDEBİ ÇEVRESİ

Sanatçı toplumun bir ferdidir ve bir ortamda yaşar. Yaşadığı ortam üretilen esere herhangi bir şekilde yansır. Sanatçının duygu ve düşüncelerinin oluşumunda, gözlemlerinde hiç şüphesiz çevrenin derin izleri vardır. O, bir anlamda bu çevrenin yansıtıcısı konumundadır. İçinde buhurlanan mekan, toplum ve bireylerin davranışı, ekonomisi, sosyal ve kültürel yapısı bazen üstü kapalı bazen de açık ve net bir biçimde sanat eserinde kendisini gösterir. Özellikle sanatçıyı çevreleyen yakın ve uzak arkadaşlıkların, eserin oluşumuna doğrudan ya da dolaylı olarak katılımı bakımından etkisi büyüktür. Üstelik sanatçı, zaman zaman sanattan bihaber olmadığına inandığı kişilerin görüşlerinden yararlanmak, eleştirilerini almak, beğenilerinden yararlanmak ihtiyacını hisseder ki bu da tabiatıyla eseri doğrudan etkileyecektir.

Bu düşünceden hareketle Salâh Birsel'in edebi çevresinin tespitine ve tayinine çalıştık. Bunun için ilk önce yazdıklarından yola çıkmak gerektiğini duyduk. Şair, Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu adlı eseri için şöyle demektedir: "**Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**, benim tanıdığım, dostluk ettiğim şairleri, öykücülere dile getirir. Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu'nda sonradan **Genç Nesil** adını alacak olan **1940 Kuşağı**nın nesil doğduğu da ayrıntılı bir biçimde anlatılır."⁷ Salâh Birsel, söz konusu kitabın 'Başlarken' bölümünde de şu cümlelere yer verir: "Yeri üst köşe olan ozanlar, ressamlar, gazeteciler, tiyatrocular, demek isteriz ki güzel yazarlar, güzel konuşanlar çok varır çok gelir (Beyoğlu kahvelerine)." (ABVB s. 1) Denilebilir ki bu kahveler eserin yaratıldığı değilse bile yazıldığı mekanlardır. Hatta Salâh Birsel, tek romanı olan DÖRT KÖŞELİ ÜÇGEN'in büyük bir bölümünü buralarda yazmıştır. Kahvelerde toplananlar 'yenilikçiler' olarak edebiyat tarihimize geçecek isimlerden oluşur. Kahveler bu yönüyle edebi istişarelerin yapıldığı yerler olup edebiyatımız açısından son derece büyük bir öneme sahiptir. "Benim sözünü ettiğim kahveler, prafa oynanan, altı kol iskambil çevrilen yerler değildi. Benim anlattığım edebiyatçı kahvelerin adı ya pastane ya da kıraathaneydi." diyen Salâh Birsel, kahvelerin bir insanın hayatındaki önemini şu cümlelerle vurgular: "Bazıları kahveleri küçümser, insan orada üniversite eğitimi görmez ama bir kültür edinebilir."

Salâh Birsel, 1940-54 yılları arasında İstanbul'dadır ve önce Şişli'de bir evin alt katında, sonra da "**Hacıvat'ın Evi**" şairine ilham kaynağı olan Nişantaşı'ndaki Teneke Mahallesi'nde oturur. Sözü edilen kitabın "Lebon" bölümünde sanatçının çevresinde yer alan edebiyatçılara ve resamlara

⁷ Enver Ercan; a.g.3 s.9

rasthiyoruz. Nahit Sırm Örik, Sadri Ertem, Ertuğrul Şevket, Avni Dilligil, Sabri Berkel, İ.Fikret Akdora, Nurullah Berk, Kenan Yontu, Salih Urelli gibi isimlerle aynı mesaları paylaşan Salâh Birsel, edebiyat ve sanat çevresiyle oldukça içli dışlı ilişkiler içindedir. 1947 yılında yılında Salâh Birsel'in Tepebaşı Bahçesi gibi yerlerde Behçet Necatigil, Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi Türk şiirinde adlarından sıkça söz edilen isimlerle birlikte olduğunu görüyoruz. (ABVB s. 71) Hatta Behçet Necatigil, Salâh Birsel ismine **Varyete** şiirinde yer verecek ancak basımda bir nedenle bu ismi kaldıracaktır:

"Dostun biri Salâh Birsel kadeh zunar elime"

Anna Hayıfname şiirinde yine Salâh Birsel'in ve öğrencilik yıllarının sevgilisi Güzin'in adı aynı mesada geçecektir.

"Ah kim geçmişe mal oldu Güzin'cik, dertli Salâh

Gönlün eğlendirecek gösteri bekler şimdi"

Beyoğlu'ndaki kahvelerden biri de Nispetiye'dir ve Salâh Birsel'le buraya gelen isimler arasında Semim Kocagöz(liseden arkadaşısıdır), Sait Faik, Cahit Irgat, Orhan Arıburnu, Cavit Yamaç, Celal Sılay, Sabahattin Kudret, Süavi Koçer, ressam Haşmet Akal, Avni Arbaş da vardır ve ikinci Dünya Savaşı günleridir. (ABVB s. 82)

Salâh Birsel ile Sait Faik Abasıyanık arasında da samimi bir arkadaşlık havası esmektedir. Birbirlerinin kusurlarını ve dil yanlışlarını ararlar:

"1941'lerde Sait bir gün İngilizceden Fransızcaya çevrilen bir kitaptan söz ederken, Birsel yazarın Amerikan oluşuna takılarak :

- Yeni Amerikancadan mı çevrilmiş? diye sorunca Sait'in yüreğine bir boşluk dolmuş ve :

- Biz de biliyoruz Amerikanca olduğunu, diyerek Salâh'a çağşaklı bir küfür savurmuştur.

Birsel'in Sait'le ikinci takışması da kendi sözünden doğar. Salâh laf arasında:

- Rezalet ayyuka çıktı, diye bir cümle kullanmıştır. Bu kez Sait, Salâh'ın bu sözünü diline dolamış:

- Hiç rezalet ayyuka çıktı denir mi? Ses ayyuka çıktı denir ama, rezalet ayyuka çıkmaz diye Salâh'a yüklenmeye başlamıştır." (ABVB s. 98)

Bu anektot, en azından bu dönem şair ve yazarlarının dili kullanmada gösterdikleri titizlik bakımından kayda değer bir nitelik arz etmektedir.

Salâh Birsel'in 1940'lı yıllarda Cahit Sıtkı ile de beraberlikleri vardır. Hatta Cahit Sıtkı, Gündüz dergisinde yayımlanan Yalnızlık şiirini çok beğendiğini söyler.

Şair, edebiyat çevrelerinde olmaktan, bu çevrelere katılmaktan büyük bir mutluluk duymaktadır. Kendisiyle görüşmemizde yanında genç şairlerden Müslim Çelik de vardı ve bize ancak bir saatlik bir süre ayarabileceğini söyleyen Birsel'le sohbetimiz aralıksız dört saat sürdü.

"Sadece edebiyat çevrelerini severim. Ama bu çevrede içki masası olmamalı. Şimdilerde bu duygum daha da keskinleşti. Edebiyat lafı geçmeyen edebiyat topluluklar beni sıkıyor. Evde kalıp kitaplarıma gömülmeyi yeğ tutuyorum." (SSÇ, s. 140) Aynı sözleri bize de tekrarlayan Salâh Birsel, sağlık sebebiyle özellikle evinin yakınlarında bulunan kahvelerdeki edebiyat sohbetlerinin gönüllü müdâvimlerindendir.

Onun edebi çevresini yalnızca bulunduğu mekanlardaki kişilerle sınırlamak doğru değildir. Mektup arkadaşlıkları, şiir ve yazılarını okuyup beğendiği duygu ve düşünce dünyasının etkileşim alanına soktuğu yerli ve yabancı şair, yazar ve diğer sanatçılar vardır. Bunların çoğunu tanımıyor olsa da sanatçı kişiliği sayesinde onlarla **ruh akrabalığı** ve arkadaşlığı kurmuştur.

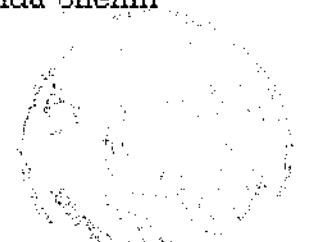
Nitekim eserlerinde sık sık Mallarmé, Valéry, Süperville şiirleriyle, André Gide ve Kafka günlükleriyle, Marcel Proust, Flaubert romanlarıyla, Miller cinselliğe kayan yazılarıyla, Rousseau, Voltaire ve Goethe fikirleri ve Montaigne denemeleriyle onu çepeçevre kuşatırlar. Hem kendisi hem okuyucuları için okumayı alışkanlık haline getiren Salâh Birsel'in sıralamaya çalıştığımız isimler görünmeyen ancak sanatına akseden çevrenin önemli kişileridir.

Pelit Kahvesi ve Tepebaşı Bahçesi'nde Nahit Sırrı Örik, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Oktay Akbal, Naim Tıraltı, Behçet Necatigil (ABVB ss. 40-72), yayıncılığında Burhan Arpad, İhsan Devrim, o yılların **Baylanıcı Grubu** olarak tanımlanan başta Attila İlhan olmak üzere Asaf Çiyiltepe, Demir Özlü, Ahmet Oktay, Ferit Edgü, Yılmaz Gruda, Hilmi Yavuz, Fikret Hakan, Orhan Duru, Ergin Ertem, Hayalet Oğuz, Demirtaş Ceyhun, Hasan Pulur, Bedii Eroğlu (ABVB, s. 320) gibi isimler Salâh Birsel'in aşına olduğu, yakın ve uzak arkadaşlıklar kurduğu yüzlerdir. Bunların bir kısmı Yenilikçi olarak 1940 Kuşağında yer alırken, bir kısmı **ikinci Yeniciler**'i oluşturacaktır.

İstanbul'daki bu edebiyat çevresinin çoğunluğu gerçekçi ya da toplumsal gerçekçi olarak edebiyatımızda yer almıştır. Hatta Attila İlhan, Baylanıcılar Grubunun başkanı olarak toplantıların birinde coşup,

- Biz sosyalistiz arkadaşlar ! diye bağıracaktır. (ABVB s. 320)

Bu, 1940 Kuşağı ile İkinci Yeniciler'in fikri yapıları hakkında önemli bir ipucudur.



Beyoğlu'ndaki kahvelere yalnızca şair ve yazarlar gelmez. Bunlarla birlikte zaman zaman Edebiyat Fakültesi hocaları da buralarda görünürler ki bunlardan büyük bir bölümü **Nisuz**'a gelir."Oraya edebiyatçılardan başka profesörler de dolar. Bunların tümü de kahve kurtaranlardır. Yirmi yıllarını Nisuz'a vermişlerdir. Onlar burada ta 1930'lardan beri toplanır. " (ABVB. s. 109) Bunların arasında Suut Kemal Yetkin, Sabri Esat Siyavuşgil, 'her konuda yazar Hilmi Ziya Ülken', Mustafa Şekip Tunç, Vehbi Eralp, Ahmet Hamdi Tanpınar, tarihçi Emin Ali Çavlı, iktisatçı Münir Serim gibi isimler vardır. Salâh Birsell, bu isimlerin öğrenci çevrelerinde hangi lakabla anıldıklarından bile söz ettiğine göre elbette bunların birkaçıyla doğrudan fikir alışverişinde bulunmuş, bazılarınınsa sohbetlerine katılmıştır. Bu ilişkiler şairinin ve yazılarının gelişmesine şüphesiz katkılarda bulunmuştur. Sözgelisi, felsefeci Hilmi Ziya Ülken tarafından yayınlanan **insan** dergisi 1943 Şubatında Salâh Birsell yönetimine girer. Birsell ile birlikte dergide o zamana kadar yer almamış isimler gözükmeye başlar ki bunlardan başlıcaları Behçet Necatigil, Rifat Ilgaz, Cahit Saffet, İlhan Berk, Mustafa Seyit Sütüven gibi isimlerdir. Dergide Cahit Sıtkı Tarancı, Orhan Veli, Ziya Osman Saba, Melih Cevdet Anday gibi isimlerin şiirleri de vardır. "Birsell dergiyi beş sayı(20-24) çıkardıktan sonra Hilmi Ziya Ülken, birtakım baskıların sonucunda Genç Kuşak ozanlarını dergiden uzaklaştırmak isteyecek ve Birsell ile anlaşmasını bozacaktır." (ABVB. s. 112)

GECEYARISI MEKTUPLARI da Salâh Birsell'in edebi çevresini tanımamız bakımından önemli bir kaynaktır. Şair, yetmiş kadar mektubun yer aldığı bu kitapta kendisinin yazdığı ve kendisine gelen mektupları toplamıştır. Salâh Birsell, mektubun I. bölümüne koyduğu "100 Selam 100 Teşekkür" başlığı altında şunları söylemektedir: "Ben mektupları size dakikası dakikasına duyurumuyorum. Ama bütün bunlar zamanlarında ah o hop-hula zamanlarda, bir bir yazılmıştır." (GYM. s. 5) Bu mektupların büyük bir kısmı Ankara'dan gönderilmiştir. Yazar, o zamanlar T.D.K. Yayın Editörüdür. Akşit Göktürk, Tahsin Yücel, Tahir Alangu, Atilla Özkırımlı, Behçet Necatigil, Günel Altıntaş, İlhan Berk, "ağabey" diye hitap ettiği Orhan Şaik Gökyay, Halki Aktunç, Ferit Edgü, Sait Maden, Burhan Arpad, Oktay Akbal, Berta Onaran, Adnan Binyazar, Enis Batur, Ali Püsküllüoğlu, Hikmet Dizdar, Demir Özlü, Memet Fuat, Cevdet Kudret, Hasan Pulur, Seyyit Nezir, Talat Sait Halman, Cevat Özer gibi sanat ve edebiyat adamlarına gönderdiği mektuplar 1970 - 1990 arasında yazılmış olup ilgili yıllardaki edebiyat çevresinin kimlerden oluştuğunu göstermektedir.

Ayrıca Salâh Birsell'e gelen mektupların kimlere ait olduğunu tespit etmek bu bölümün tamamlanmasına yardımcı olması bakımından zəruridir. Bu

isimleri şöyle sıralayabiliriz : A. Kadir Bulut, Zühtü Bayar, Mehmet Fuat Bozkurt, M. Sunullah Arısoy, Ressam Mehmet Koyunoğlu, Gazeteci Yaşar Karadoğan, Talat Sait Halman, Ahmet Özer, Murathan Mungan, Romancı Yüksel Pazarkaya, Adnan Binyazar, Cemal Süreyya, Ceyhan Atuf Kansu, İsmayıl Haklı Baltacıoğlu, Suut Kemal Yetkin, Cevdet Kudret, Doğan Aksan, Haldun Taner, Hulki Aktunç, İlhan Berk, Füsün Akath, Nevzat Üstün, Osman Turkey, Fahir Onger ve Nurullah Ataç.

İstanbul'daki edebiyat çevresinden koparak '16 yıl Ankara'ya çekilen' (GYM, s. 46) Salâh Birsal'in, eserler ve kişiler hakkındaki görüşlerinin yansıdığı bu kitap, çevrenin, bir sanatçının yazma ve üretme gücü üstündeki etkilerini gösteren önemli bir belgedir.

Salâh Birsal'in gerek günlükleri gerekse denemeleri çok sayıda isimle karşılaşırız. Bunların çoğu, edebiyatımızda Birinci Yeni ve İkinci Yeniciler olarak bilinen şair ve yazarlara aittir. Öister istemez bu sanatçıların çekim alanı içinde olacaktır ki bu da doğal bir sonuçtur. Zaten 1940 Kuşağı'nın yazdığı şiirlerin birbirine benziyor olması daha çok bu birliktelikten kaynaklanmaktadır.

1.3. EDEBİ ŞAHSİYETİ

1.3.1. ŞİİRLERİNİN DÖNEMLERİ ve ETKİLENMELER

1.3.1.1. İlk Dönem Şiirleri (Gençlik Dönemi)

Salâh Birsal'in ilk şiirleri geleneğe dayalı olup ölçü ve kafiye'nin sıkı disiplini altındadır.

Bu, okul dönemlerinde okunan eserleri merkez alan bir anlayışın sonucudur:

"Adımı Tanrıya / açan adamlar
Neşemi vermişler / kilitli bana
Aslını alıp da / kaçan adamlar
Aklımla bir etmiş / eceli bana"

(Ben, VD, s. 59)



1936 ila 1938 yıllarında yazılan bu şiirlerden aldığımız yukarıdaki dörtlük dahi bu düşüncemizi doğrular mahiyettedir.

Bu mısralardaki durak yerlerinin ve ölçünün muntazamlığı hemen göze çarpar.

$$8 + 5 = 11$$

Nazım biriminin de aynı şekilde dörtlükler halinde, kafiye örgüsünün

-a/-b/-a/-b (1.kıta)

-c/-c/-c/-b (2.kıta)

-d/-d/-d/-b (3.kıta)

-e/-e/-e/-b (4.kıta)

şeklinde oluğu klasik formu tamamlar.

Söz konusu formun yanı sıra, tema da dönemin şiir anlayışının dışına taşmaz. Yalnızlık, karamsarlık, gurbet hissi, kendini hem fiziksel hem de ruhsal olarak tanımaya, keşfe çalışma, mistizme yakınlık, korku ve endişe, aşıya tarafından kuşatılmışlık vb. şiirlerin edläründen dahi hemen anlaşılır. **Yalnızlık, Geceler, Gurbette Bir An, İstasyonda, Yolculuk, Korku, Camlar, Aynalar.** (Orijinal Adam Kendini Yedi, VD. ss. 59-79)

1939 yılında Alsancak Gazı Ortaokulunda tarih öğretmenliği yaparken yazdığı bu şiirleri o zamanlar *Orijinal Adam Kendini Yedi* altında kitaplaştırmak isterse de sonradan bundan vazgeçer. (KD. s.192) Bu şiirler ancak 1993 Yılında yayınlanan VARDUMAN'ın içinde yer alacak ve eserin üçüncü bölümünü oluşturacaktır. Şair, yazılan şiirlerin 25 tane olduğunu söyler ama bölümdeki şiir 23 tanedir. Öyle sanıyoruz ki, iki şiir aynı eserin ikinci bölümünü oluşturan İFLAS'ta yer almıştır.

Bu dönem, yukarıda izaha çalıştığımız gibi form bakımından Cumhuriyet Dönemi Türk nazımının hemen hemen bütün özelliklerini taşıyan bu şiirlerin temalarında. Necip Fazıl ve Ahmet Haşım gibi iki büyük şairimize bir yakınlık hemen farkedilir.

Necip Fazıl'ın 'metafizik ürpertisi'ni, geceyle gelen yalnızlık ve korkuyu hissederiz. O da "Ben" in peşinde, kim olduğunu anlamaya ve kendisini tanıyıp tanıtmaya yönelmiştir. "**Orijinal Adam Kendini Yedi**'deki şiirler çokluk Necip Fazıl'ın etkisini taşır." (KD.s.193)

1937'de Yedigün dergisinde (daha sonra Gündüz'de) yayınlanan **Yalnızlık** 'taki eserlerde (VD.s.65) şair, kendi içinde derinleşmeye, kendisini keşfe çıkan bir kâşif gibidir;

"Sesini veren şehir / Gözyaşarımda erir

İçimde binbir nehir / Hızıyla akan nedir?"

"Binbir nehir hızıyla akan" zamanın kendisidir. Çaresizlik içindeki insan bu akışı durduramamanın telâş ve dehşeti içindedir. Yaşanılan her gün kaybedilmiştir;

"Tutuşmuş ardım önüm / -Beklediğim düğünüm-

Bu kaybolan bir günüm /Yanıyor varlığına"

(Yitik Gün, VD.s.86)

Aynı çaresizlik, hızla gelip geçen zamana karşı duramayıp, ıstırapların günden güne artıyor oluşu Necip Fazıl'ın şiirlerinde geniş bir hacim tutar, onun zamanı da 'bir hırsız' gibidir ve bir su gibi akıp gider;

"Nedir zaman, nedir

Bir su mu, bir kuş mu?

Nedir zaman, nedir?

İniş mi, yokuş mu?"

(Zaman, 1.kita)

Necip Fazıl'ın **Ben ve Ötesi** kitabını yutarcasına okuyan şairin², eserlerinde gerek konu gerekse üslup bakımından da ona bir yakınlık buluruz.

Sözgelisi, yukarıda sözünü ettiğimiz 'ben'in idraki, Necip Fazıl'a yakın bir üslupla şiire girer. İlk şiirlerden ikisinin yalnızca adları bile **Ben, Ben II'**dir. (VD. 59, 60) Çokça tanınan Ben şiirinde Necip Fazıl, 'bir seyyah'; Salâh Birsel bir 'yolcu'dur. Birisinin seyahati kabirde biter, diğerininki ise 'gurbet'te. Ancak 'gurbet'in 'kabir' ya da 'öte dünya' olmadığı iddia edilemez;

"Yolcuym alnımı gurbetler yazar

Gurbetsiz rüzgâra bürünemem ben"

(Ben II, VD.s.60)

"Ben, kimsesiz seyyahı, meçhuller caddesinin,

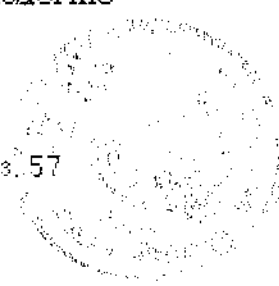
Ben, yankısından kaçan çocuk, kendi sesinin"

(N.Fazıl, Ben, 1.beyit)

Necip Fazıl'ın ilk şiirlerine giren vakit, çoğunlukla gecedir. Dış dünyadan soyutlanan insan, kendisiyle başbaşadır ve bir iç hesaplaşmaya girişmiştir. Gece aynı zamanda bir kaçış, hayatın reel yönünden kaçıştır. Onun meşhur **Kaldırımlar** şiirinde yer alan 'yalnızlık, korku ve ölüm duyguları'nın³ Salâh Birsel'in şiirlerinde de yeterince yoğun olduğu söylenebilir. **Geceler** başlığını taşıyan üç şiirde (VD. s. 67, 68, 69) korkunun ve ölüm duygusunun yanında gece'nin fonksiyonel bir yönüyle de karşılaşırız. Gece, onun kederine hükmeder;

² Muzaffer Uyguner; a.g.e s. 16

³ Mehmet Kaplan; Cumhuriyet Devri Türk Şiiri, Kültür Bakanlığı yay. Ankara 1990, s.57



"Geceler başucumda bir göle akar /Uzakta bir sevdalı kendini yakar
üzzerime eğilmiş şaşarak bakar / Gölgeyin yazısını çizen geceler"

"Geceler yalnız bende yağan bir yağmur/ Geceler kumaş gibi bahtımı dokur"

Necip Fazıl'da zaman zaman cisimleşen korkunun bir benzerini Selâh Birsel'de de görürüz, o da yer yer bunalmaların içinde, hafûsinasyonlarla koyun koyuna yatan insanın trajedisini anlatır. Bu insan yalnızlığın ve gecenin getirdiği korkularla ürpertiler geçirir;

"Korkuyu tablo gibi odana fırlatmışlar

Boynunu uzakta ipe çeken adamlar

Yatağının içine bir ölü uzatmışlar "

(Korku, VD.s. 75)

Salâh Birsel'in **Ben II** 'si söylem ve tema bakımından Necip Fazıl'ın 1922 yılında yayınlanan **Kitabe** şiirine, **Geceler III**'ü ise **Noktûrn** şiirine benzer.

Ancak bu şiirlerde Ahmet Haşım'le de dolaylı bir ilgi kurmamız mümkündür. Zaten Selâh Birsel'in şiirlerine sirayet eden zaman ve mekana bağlı yalnızlık ve ölüm korkusu Necip Fazıl'la sınırlı değildir. Onun şiirlerinde yer eden akşam ve gece, kendisini ruhen ve bedenlen sorgulayışta Ahmet Haşım'ın da etkili olduğunu belirtmeliyiz. O da Ahmet Haşım gibi zaman zaman yüz şeklini ve bu yüzdeki ifadeyi tespiti çalışır;

"Bir uzun kılının iki

Yakasından kalmış yüzüm

Acıların içindeki

Buraklığı almış yüzüm "

(Yüzüm, VD.sh.61)

Belli ki şiirin alınının ortasındaki çizgi ya da derinlik kendisini rahatsız etmektedir. Yüzün simetrisini, kılıca benzeyen bir çizgi



belirlernektedir. Wüzün burukluğu bir yanıyla şairin içindeki acılardan geliyorsa, diğer yanıyla mevcut şeklinden geliyordur. Zaten bir başka şiirde şaire ıstırap verenin 'yüz şekli' olduğu görülecektir. Bu şiirleri kaleme aldığı yıllarda o, henüz yirmi yaşlarındadır. Bu yaştaki bir insanın yüzünü araştırması, çirkin ya da güzel yanlarını tespiti çalışması tabii bir durumdur;

Nereden sormuşlar benim yüzümü

Nereden vermişler bu şekli bana "

(Ben, VD, s. 59)

Bu iki mısra dahi, fiziksel yapısını beğenmemenin verdiği ızdırapla kıvranan Haşım'ın *Başım* şiirini çağrıştırmaya yeterlidir:

"Bî-haber gövdeme gelmiş, konmuş

Müteheyyic, mütekallis bir baş

Ayırır sanki bu baştan etimi,

Ömr-i ehrâma muâdil bir yaş!"

Haşım, 'kendi hayâlâtın'dan ve 'kızıl çehre'deki 'ateş gözler'den mustaripken Bîrsel de alındaki çizgiden mustariptir.

İlk şiirlerde, 'ete kemiğe bürünen, Yunus diye görünen' Yunus Emre'nin de izlerini rahatlıkla tespit edebiliyoruz. Bîrsel, onun söylediklerini daha farklı bir edayla söylemeye çalışır:

"Ne var aranızda gezdimse sizin

Benden olmayana görünemem ben "

(Ben, VD, s. 60)

1940'lı yıllara yaklaşıldığında şairin şiirlerinde hem şekil hem de muhteva olarak birtakım değişikliklerin oluşmaya başladığını görüyoruz. Artık şairin içinde bulunulan edebi çevrenin ve ortamın şiir anlayışı da değişmeye başlamıştır. Özellikle Batı kaynaklı tercümelerin bunda etkisi büyüktür. Şiirdeki bu *yeni/şair* arzusu şaire de sirayet edecektir. Nitekim daha önceleri 11 ve 12'li hece ölçüsüyle yazılan kafiyeli şiirler yerini biçim bakımından serbest şiirlere bırakacaktır.

"İnsanlar göç ediyordu

Göç ediyordu kuş dere

Bakacak yüzü yoktu anelerin

Bebelere"

(Dünyayı Saran Melankoliye, VD, s. 51)

Dikkat edilirse şiirin isminde dahi Nazım Hikmet'in izleri görülecektir. Şair bu durumu şöyle izah eder : "Ben önceleri Necip Fazıl'ın etkisinde şiirler yazdım. Sonra da Nazım Hikmet'in. Ama biçim olarak Nazım Hikmet'in etkisindeydim. Böyle bir şiirim Servetifünun dergisinde '**Bezîrgân**' adıyla çıkmıştır."¹⁰ "Nazım'ın ise kulaktan kulağa dolaşan yaygın

10. Refik Durbaş, "Sedat Simavi Vakfı Ödülünü Alan Salâh Bîrsel", Cumhuriyet gaz. 20 Aralık 1987



bir ünü vardı. Kitapları piyasada pek bulunmazdı ama ben **Gece Gelen Telgraf, 835 Satır, Benerci Kendini Niçin Öldürdü** kitaplarını bir yerlerden bulmuştum. **Gece Gelen Telgraf** basılı değildi, yazı makinesinde çoğaltılmıştı." (KD. s. 184)

Şairin bize ifadesiyle, Nazım Hikmet'in özgür koşğunun ve özgün deyiş biçiminin etkisi altında yazılan şiirler yer yer devam eder. Hatta tematik bölümde de yer verdiğimiz gibi 'siyasetin ağır bastığı Haydar Haydar'da yer alan bazı şiirlerde söylem bakımından -bütün kapalılığına rağmen- Nazım Hikmet'in şiirlerinden esintiler taşır. Zaten son şiir kitabı olan VALELLİ'deki bazı mısralar Nazım Hikmet hayranlığının bir ifadesidir:

"Ey Nâzım seni okuduk yıllarca

'Gece Gelen Telgrafı ezberledik ilk

Selâm Dur'a geçtik karşında her gün"

(Akarsu, YL. s. 84)

Zaten **Yalnızlık** şiirindeki "Sesini veren şehir" mısraı, Nazım Hikmet'in 1929 yılının Temmuz'unda *Rastmî Ay* dergisinde yayınlanan *Sesini Kaybeden Şehir*'in bir versiyonudur;

"konuşmaz sesini kaybeden şehir

okşamazsa eğer

ONLARIN ..."¹¹

Bu dönemde edebî sanatlardan da uzaklaşılma görülür. Önceleri bir gurbet ve yalnızlık hissiyle kendisini keşfe çıkan şair, artık ikinci ve üçüncü şahısları tanımaya, anlamaya yönelmiştir. Buna paralel olarak anlamdaki kapalılık da kalkar, daha açık ve anlaşılır hale gelir. Şair ifade ve üslupta yine Nazım Hikmet'in şiir anlayışına paralel olarak *Rastmî*'nin etki alanındadır. Bu anlamın sürekliliği ifade edebilmek için önerdiği fiil ve master kullanımını esas alan bir anlayışa göre bir cümle değerindeki ifadeler yeniden düzenlenir.

1.3.1.2. İkinci Dönem Şiirleri

Bu dönem artık edebiyatımızın *Yenilikler* dönemidir. **1940 Kuşağı**, Abidin Dino ve Sait Faik'in öncülüğünde ortak bir bildiri yayınlar. 24 Ocak 1940 tarihli TAN Gazetesinde yayınlanan 'Gençlerin Müsterek Beyanatı'yla 'Yeni neslin iddiası ve davası' ortaya konulur. Buna göre millî edebiyata ancak 'hakiki bir ümanızme sahip olmak'la ulaşılabilir. Eski edebiyat ise 'taklidi bile beceremiyen mukallit'tir.

¹¹ Nazım Hikmet; *Bütün Şiirleri 1 - 835 Satır*, Adam yay. İstanbul 1994, 10. baskı, s. 184

Bu bağlamda edebiyatımızın bir kesiminde yeni ürünler ortaya çıkar. Salâh Birsel'in **Aynı Sokak Boyunda** adını taşıyan ve Yenilik Dergisinin 2. sayısında (Mart 1941) yayınlanan on dört mısralık şiiri "Genç Kuşak" hareketi içinde yayınlanan ilk şiiridir. "Ben bu şiirimi sevmem. Bu yüzden de onu 1941'de yayınlanan DÜNYA İŞLERİ'ne almadım. Nedir, bu, benim yolumu bulduğum sıfatsız, benzetmesiz, değişmecesiz, eğretilemesiz bir şiire, gerçek şiire el attığımı gösterir." (KD, ss. 185-188) Söz konusu şiirde edebi sanatlardan yalnızca kişileştirme sanatına yer verilir ki o da son mısradaki yer almaktadır:

"Yine yolculukları anımsatır

Bu uykusu kaçmış şehir bu sokak"

(VD, s. 55)

Yukarıda da değindiğimiz gibi, içine kapalı ve kendisini merkez alan alan ve sorun haline getiren şair, dışarı açılır; içteki yolculuk bırakılarak insanların ortak olarak kullandığı cadde ve sokaklara taşınır, kısaca dış mekanlar şiire girer.

Bu şiirlerin önemli bir bölümü *Realizm*'in etkisi altındadır. Ancak zaman zaman - Orhan Veli de olduğu gibi - *Sürrealizm*'in etkisine de rastlanır:

"Ben bir ev hatırlıyorum

Her akşam takılır bulutlara

Her akşam düşündürür

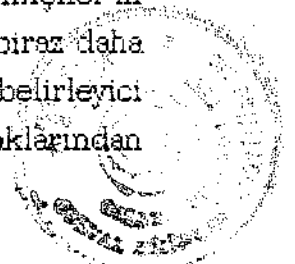
Birini"

(Ben Bir Liman Anımsıyorum, VD, s. 56)

1940-1946 yılları arasında yazılan ve DÜNYA İŞLERİ'nde yayınlanan şiirlerin içindeki ilk bölüm olan EVİMİZİN İÇ KAPISI şiirlerinde mekan yine değişmez. **Soğukkuyu Mahallesi, Soğukkuyu Tramvay Caddesi, Sokak, 118 Numaralı Ev** şiirleri hep dış mekana açılışın ürünleridir. Şairin İzmir'deki hayatından kesitlerin yer aldığı bu şiirler, **Genç Kuşak** şiir anlayışının özelliklerini taşır ve İzmir'de değil İstanbul'da yazılmıştır. (KD, s.182)

Esere adını veren **Dünya İşleri** şiiri bir dokümantasyonu andırır. Özellikle VI, VII. ve VIII. bölümlerde sıralanan insanlar bir tasnif halindedir: "İşte dünyanın bütün insanları" mısraından sonra meslekler ve bunları icra eden 38 esnaf ya da sanatçı, bir sonraki bölümde yöneticiler ve din adamları toplam 39 kişi, son bölümde de oyuncular, gazetelerde adları geçen kimseler ve şairler yer alır ki bunların sayısı da 18'i bulur. Ancak Birsel, bu şiirdeki yığılmadan dolayı kendisinin de rehatsız olduğunu itiraf edecektir.

1947-1954 yılları arasında yazılan şiirlerin yine Yenilikçiler'in anlayışına uygun olduğunu söyleyebiliriz. Bu şiirlerde ironi ve yergi biraz daha yoğun bir biçimde karşımıza çıkar. Tiplerler Birsel'in üslubunu belirleyici bir niteliğe kavuşur. *Hacı* tiplemesi ile şairin halk kaynaklarından



yararlandığını görüyoruz. Fakat bu tiplerde *Karagöz*'ün yeri yok gibidir. Çünkü şaire göre 'şamerci'dir; *Hacıvat* ise 'şamaroğlu'dur.¹² Buna göre, birisi halkın ezilmişliğini, diğeri ise zorbalığı ve diktayı temsil etmektedir. *Kuşağlar* bölümü de yine halk kaynağına dayalı olup ironi yüklüdür. Bu kaynaktaki alay ve yergiyi şiirlerine taşıyarak onlara yeni bir boyut kazandırma, onları şiir edası içinde sunma çabasında olan şair, en ciddi görülen konularda dahi bu iki özelliği sürdürür.

Bu dönemdeki ürünleri, form açısından incelediğimizde kafiye'nin, işlenen konuya ve kaynağına göre kendine özgülük arz ettiğini görüyoruz. **Hacıvatın Karısı** şiirindeki örgü, düzdür, rediflerle bir ses uyumu sağlanmaya çalışılmıştır:

"HACIVATın karısı / İncecikten yeldirmeli

Göz kaş oynatmalı / Gerdan kırmalı

Belden sarmalı"

(BŞ, s. 88)

Dikkat edilirse bu bentteki mısralar, konuşma diline ve özellikle halk söyleyişine uygundur.

Yine bu dönemde yaygın olarak görülen *terzî* sanatını Birsal'in eserlerinde de görmemiz mümkündür. Okuyucu, mısraların olağan seyri içinde birdenbire bir beklenmezlikle karşı karşıya kalınca şaşırır:

"Neler oldu neler / Ne dolaplar döndü

öğrenci oldum / Memur oldum / Aşık oldum

Kazık attım / Kazık yedim

Asker oldum piyade"

(Çark-ı Felek, BŞ, s. 181)

Behçet Necatigil, **İnsanlar Hayvanlar Bitkiler** şiirini *leff ü neşir* sanatının başarılı örneklerinden biri olarak gösterir¹³:

Biz denizde kaptan / Ovada çiftçi / Şehirde işçi olan

Biz otomobil yürüten / Toprak süren / Alışveriş yapan

Bizim her yeni günle geçer elimize

Altın / Buğday / Liman

(BŞ, s. 149)

Sıfatlardan mümkün olduğunca kaçan şair, fiillerin *oluş* ve *hareket* ifade eden niteliklerinden yararlanır. Bu da şiirde tahkiyenin ön plana çıkmasına neden olur. Bir süre sinema eleştirmenliği de yapan şair, görsel ve işitsel anlatımın imkânlarından da yararlanacaktır.

Birsal'e göre 1940 Kuşağı hareketi 'bir gemi değiştirme olayı' dır. Hal böyle olunca aynı gemide bulunan şairlerin eserlerinde birtakım benzerlikler

12. Enver Ercan; a.g.s. . 4

13. Behçet Necatigil; Bütün Eserleri 6-Konuşmalar-Konferanslar, Cem yay. haz. A.Tanrıerçi-H.Yavuz, İstanbul 1983, s. 579



kaçınılmazdır. Nitekim Salâh Birsel'in şiirleri de bu benzerliklerin, daha doğrusu etkilenmelerin dışında kalamamıştır.

Muzaffer Uyguner, Birsel'in, **Dünyada Geçen Zaman, Cigara içmek ve Ölmek, Bir Şairin Ölümü ve Akşamüstü Ölmek** adlı şiirlerinden, "ilk şiirleri arasında Orhan Veli'nin şiirlerine benzeyen şiirler görülür." diye söz eder.¹⁴ Ahmet Oktay ise, **Bir Şairin Ölümü** şiiriyle Orhan Veli'nin **Yokuş** şiiri arasında bir 'kanbağı' bulur.¹⁵ M.Uyguner, iddiasını doğrulamak için adı verilen şiirlerin, Orhan Veli'nin hangi şiirlerine benzediğini belirtmemiştir. Ahmet Oktay'ın sözünü ettiği şiirlerin ise benzeşme noktaları yalnızca temalarıdır, yani 'ölüm'dür.

Salâh Birsel, Orhan Veli'nin kendisinden etkilendiği iddia-sındadır: "Orhan Veli, **Karşı** şiirinde benim 1946 yılında *Yenilikler* dergisinde yayınlanan **Dünya Senfonisi** adlı şiirime selâm sarkıtır. **Galata Köprüsü** şiiri ise **Dünya İşleri** adıyla boy satan şiirime uzak yakın gülücükler dağıtır." diyerek mısraları karşılaştırır. (YFK.ss. 81-82)

"Kiminiz midye çıkarır dubalardan

Kiminiz dümen tutar mavnalarda"

(Galata Köprüsü, 1.5.1947)

"Kimimiz başbakan

Kimimiz tersane işçisi"

(Dünya İşleri, Ağu. 1946)

"Durmadan işleyen saatlerde

Dişli dişliye karşı

Dişlilerin arasında

Güçsüz güçlüye karşı"

(Ekim, 1949)

"Şimdi dağ rüzgârı ovaya karşı durmuştur

Ağaç toprağa karşı durmuştur

Su damlası göle

Göl havaya karşı durmuştur"

(Mayıs, 1946)

Birsel'in bu dönem şiirlerinde kısmen *Sembolizm* in etkisinde kaldığını belirtmek isteriz. **İnsanlar Hayvanlar Bitkiler** şiirinde özellikle **Baudlaire**'in etkisi görülmektedir:

"Doğa bir tapındır orada canlı sütunlar

Zaman zaman karışık sözler söyler

İnsan doğada sembol ormanları içinden geçer

¹⁴ Muzaffer Uyguner, a.g.e s. 64

¹⁵ Ahmet Oktay, Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı, Kültür Bakanlığı yay. Ankara 1993, s. 177

Kendisini aşına bakışlarla süzen"

(İlişkiler)

"Biz size tilki yürüyüşü çakal yürüyüşü horoz

yürüyüşüyle yaklaşıyoruz" (II.B1.1. mısra)

"Biz size kayın ağacı çam ağacı portakal ağacı

olarak görünüyoruz" (III.B1.1. mısra)

"Bu şiire göre, doğa, yaratılan şey canlıdır, konuşmaktadır. Ama söylediği şeyler açık değildir, karışıktır. Doğa gizli esreriyle doludur."¹⁶ Baudlaire'in şiiri de Salâh Birsel'in şiiri de doğayı ve doğanın insandışı canlılarını La Fontaine gibi konuşturmakla kalmıyor onlara tabiat içinde bir kimlik de yüklüyor. Doğa yurttaşı haline getirilen canlılar, insanları anladığını, fakat insanların kendilerini işitip anlamadıkları için bir iletişimde güçlük çektiklerini belirtiyor. Birsel de Baudlaire gibi, çakala, tilkiye ya da ağaçlara farklı gözlerle bakmamız gerektiği görüşündedir.

Aynı özelliği Birsel'in **Ağaçlı Pencere** şiirinde de tespit ediyoruz.Şair, bu şiirinde de kavak ve çınar ağaçlarının sesine kulak verir, onlarla iletişime geçer:

"Kimi aşktan lef ediyor

Kimi gördüğü ölülerden

Rüzgârların esişi olurmuş

Buv buv"

(BŞ, s. 108)

1.3.1.3. Üçüncü Dönem Şiirleri

a. 1955-60 dönemi ya da İkinci Yeni Dönemi

Birsel'in bu dönemde yazdığı şiirlerin *İkinci Yeni* 'lerin anlamsızlığına değilse de anlamda kapalılığına doğru bir eğilim gözlenir. O, bir taraftan **Genç Kuşak**'ın şiirini farklı bir özde devam ettirirken bir taraftan da İkinci Yenilere yakın durur ki aynı yıl içinde yayımlanan iki kitaptan ilki olan ASES'te bu türden şiirler yer alır. Ancak bu şiirlerin bütün özellikleriyle yeni dönemin anlayışına göre kaleme alındığı söylenemez. Kendisine yöneltilen bir soruya verdiği karşılık da bu görüşümüzü doğrular mahiyettedir.

"Ases'teki şiirlerle Kikirikname'deki şiirler aynı yıllarda yazılmıştır. Tümünü tek kitapta toplayacaktım olmadı. Diyecğim, onlardan birinde, ya da öbüründe gördüğünüz kimi değişiklikler benim 1955'ten sonra şiirimi kavrayan yeni soluklardır. (...)Ama Ases'in dili neyse Kikirikname'nin dili de

¹⁶ Cemil Göker; Fransa'da Edebiyat Akımları, Ankara Üni. DTCF. yay. Ankara 1982, ss. 72-73.

odur."¹⁷ Şair her ne kadar böyle söylese de onun şiirlerinde soyuta ve anlamca kapalılığa doğru uzanan bir dönem başlamıştır. Bize göre bu dönemin ilk şiiri Türk Dili dergisinde 1953'te yayımlanan **Güneş ve Kertenkele** şiiridir. (BŞ. s. 97) Beş bentten oluşan bu şiirde muhteva kısmında değindiğimiz gibi doğanın insandışı canlıları hem kendilerini hem de insanlardaki fiziki ve ruhi güçleri ya da zaatları temsil ederler.

"Bir yorgunluktur kimi zaman güneş"

(1. mısra)

"Bir güneş ki eskidir bizi her an"

(7. mısra)

gibi mısraların belki dili 'yelin'dir ama ifade alanları ve göndermeleri farklıdır. Bu şiirdeki 'kertenkele' sembolü ile Fransız şairlerinden **Rene Char**'ın **Tutkun Kertenkelenin Yakınması** şiirindeki¹⁸ 'kertenkele' sembolleri arasında bir benzeşmenin varlığı sezilebilir:

"Kim tutkun bir kertenkeleden

Daha iyi söyleyebilir yeryüzü gizlerini

Ey göklerin ağırlıksız zevimli kralı

Bir de yuvan benim taşımada olsa"

(Rene Char)

ASES ve KİKIRIKNAME'deki şiirler öncekilerden iki yönüyle ayrılır: Dil ve imaj dünyası.

Şair, iki kitaptaki şiir dillerinin aynı olduğunu iddia etmekteyse de biz, bilakis, ASES'te kullanılan dilin Türkçenin sözdizimini dışına daha çok taşıdığını ilk şiirin ilk mısrasından itibaren terk edildiği görüşündeyiz ve bu durum daha önceki şiirlerin hiçbirinde görülmez:

"Kaç defa İstanbul oldunuz siz adamakıllı

Sevdalardan gidip geldiniz ne vakit"

(Sevdalı ASES, BŞ.s.67)

'Mutlu olmak' veya 'deli olmak' gibi kullanımlardaki yardımcı fiil 'olmak', bir sapmayla 'İstanbul olmak' şekline gelmiştir ki dilin mantığına aykırıdır. Ancak, 'bağdaştırma' içinde yer alan bu ifade şiir diline aykırı görülmemektedir. Şair ise bu tür sapmalara bu dönemde başvurur ki ikinci Yeni'ye en azından aykırılık göstermez. Bunun yanı sıra **ŞİİRİN İLKELERİ** kitabında 'sanat moda'dır düşüncesini savunan bir şairin, zamanın moda şiirlerine yakınlaşması da pek garip karşılanmamalıdır.

Fiillerin, *-mak*, *-mak* ya da *-me*, *-ma* yapım ekleriyle yeni bir anlatım sahasına taşınmaya çalışılması da yine bu dönem içinde olmuştur. Şair âdeta çekimli fiillerden, kiplerden bakmış gibidir. Birinci dönemin sonunda

17. Enver Ercan; a.g.s s. 7

18. Rene Char'ın Şiirleri, Adam yay. çev. T. Sarıç, İstanbul 1993, s. 58



değindiğimiz gibi, *Altıncı*ın önerdiği 'süreklilik' ve 'hareket' bu kez söz konusu masterlarla sağlanmaya çalışılır:

"Yikanmalı yıkanmak kromlarda

Sokulmak az daha çıplaklara doğru"

(Çıplak Ases, BŞ.s. 88)

Yukarıdaki iki mısra sanki Türkçayı öğrenmeye yeni başlayan bir yabancının dilinden farklı değildir. Bu, Birsal'in şiirinde yeni bir açılımın ve arayışın işaretidir. Önceki şiirlerinde *şâir* kullanmamaya ya da kullanılanları en aza indirmeye gayret eden Birsal, yine aynı şiirlerle sıfat kullanmaya başlar. Belli ki şair insanı ve eşyayı tanımlamada birtakım zorluklar içindedir ve önceki görüşlerinde yumuşamalar olmuştur.

Sevda Ases, **Çıplak Ases**, **Atlı Ases**, **Piyanolu Ases** şiirlerine dikkatlice okuduğumuzda aynı kitabın **Pakistan** bölümündeki şiirlerin imaj dünyalarıyla farklılık arz ettikleri gözlenir. Bu farklılık biraz da aşk şiirleri olmasından ileri gelmektedir. Sevgilinin etrafında pervaneler gibi dolanma, onun ateşiyle yanıp tutuşma arzusu, yürüyüşü, tavrı, saçlarını savuruşu, bütünden parçaya-parçadan bütüne yönelişlere de ilk kez karşılaşıyoruz. Biraz da eski edebiyatın tesiriyle şiirde soyutlama isteği belirginleşir.

"Senin gökyüzün benim gökyüzümden piyanolu"

(Piyanolu Ases, BŞ.s. 70)

"Bir yalnızlığınızı yoklayacaksınız Ayezme"

(Şile, BŞ.s. 86)

Birsal'in bu şiir dönemi içinde yine bütün-parça ilişkisine bağlı olarak sayısal ifadelerle karşılaşıyoruz. Fransız şairlerinden **Prevert**'in şiirlerinde olduğu gibi sayısal ifadelerden yararlanmaya çalışan şair soyut olanı somut hale getirme gayretindedir:

"Behey serzemler zalaklar

Üçgen üçgen duruşalım

İki artı bir

Altı eksi üç"

(Dört Artı Bir, BŞ.s. 50)

Şair yine bu şiirde *Sanatlılığın benzerlikler ve ilişkiler ilkesi* denilen¹⁹ ilkenin uygulayıcısıdır. Yalnızca objelerle objeler arasında değil, sayılarla sayılar arasında da ilişkiler vardır. Söz konusu şiirde bu ilişkiler değişik şekillerde ortaya konulmuştur.

Kısacası, gerek anlatım gerekse dil düzleminde olsun bu dönem yeni bir arayışın ve anlayışın başladığı dönemdir. Edebi sanatlara yeniden dönülmeye, imaj dünyasında açılımlara, soyut olanı somutlamaya ya da tam

¹⁹ Cemil Gökler; a.g.e s. 78



tersine somutu soyutlamaya yönelmenin başladığı bu dönem Birsel'in 1960 sonrası

b. 1961 Sonrası Dönem

Daha önceleri toplumsal-gerçekçilerle yakınlıklar kuran Birsel'in asıl bu dönemde siyasal ve toplumsal olaylara yönelik olduğu görülür. Bundan önceki dönemlerin hiçbirinde o, siyasal ya da toplumsal kaygılar içinde değildir. Bir yurttaşın yakınlığı kadar bir yakınlık içerisindedir ve son derece bireyseldir. Bizce şair, 1961'den sonra yazdığı şiirlerde toplumsal bir anlayışı sergiler.

Bunda 1968'den sonra başlayan öğrenci hareketlerinin ve siyasal oluşumların büyük bir etkisi vardır. **Max Jacob'un Genç Bir Şaire Öğütler**'de belirttiği gibi şair, 'kendini etkilere açık tutmak'tan yanadır.²⁰ O, hem olaylara hem de başka şiirlere daha çok açıktır. Yavaş yavaş siyasal bir içerik kazanmaya başlayan şiirler ortaya çıkar.

Bu dönemin en önemli kitabı hiç şüphesiz HAYDAR HAYDAR'dır. 1961 ile 1972 yıllarında yazılan şiirlerden oluşan kitap, "siyasanın en ağır bastığı kitabı"dır. (SSÇ. s. 48) KUZUNAME, TUTINAME, AGANTA, GÖL SAATLERİ ve HAYDAR HAYDAR gibi beş bölüme ayrılan kitabın 1.2. ve 5. bölümlerinde dönemin siyasal olayları ve bu olayların şair üzerindeki etkilerini, izdüşümlerini görmekteyiz. Şair, 'gerçeğin yorumuna ulaşmak' ister. (Şi. s. 91) Siyasal ve toplumsal olaylar bir sosyolog için nasıl bir malzeme ve kaynak oluşturuyorsa öğrencilerin protesto, yürüyüş ve mitingleri sırasında meydana gelen olaylar da şair için bir kaynak oluşturmaktadır. "Beyazıt'ta bir öğrencinin resmi biri tarafından vurulması" üzerine yazılan şiirler de (Kuzuname, BŞ. s. 10) bunlardan yalnızca birisidir. Bu şiirlerde yine Nazım Hikmet'in etkisi görülür. Anlamlar, eksiltili cümlelerle yansımalarına bırakılır:

"Telefonlar çalacak ve trak / Bir kuzu daha alınandan" (Kuzuname, BŞ. s. 10)

İmaj dünyası da alebildiğine farklılaşmıştır. Buna bağlı olarak şiire artık simgeler girer. Kuzuname bölümünde (BŞ. ss. 9-16) incil ve Kitab-ı Mukaddes'te de yer alan 'kurt' ve 'kuzu', Tutiname de ise (BŞ. ss. 17-25) 'kuş' simgeleri kullanılır. "Haydar Haydar'da dediğiniz gibi birtakım simgeler vardır. Ama bunlar kimilerinin sandığı gibi bir soyutlama değildir. Birçok yazarlar düşüncelerini simgelerle anlatmayı istemişlerdir. Sözgelisi Maeterlinck. Yani Maeterlinck'in *Mavi Kuş*'u." (SSÇ. s. 41)

²⁰ Max Jacob, *Genç Bir Şaire Öğütler*, Nisan yay. çev. S. Birsel, İstanbul 1985, s. 28

Yine bu dönem içinde şiirde bir simetri kurulur ki bu, kıta ya da bentlerde yer alan mısralar arasındadır. Yansımaların yoğun bir biçimde kullanılması dönemin başka bir özelliğidir:

"Gitme koyunlar beni öldürürsün

Yıllarca rock rock

Ben kurutahtalarda"

(Haydar Haydar, BŞ.s.38)

VARDUMAN ve VALELLİ adlı eserindeki şiirlerde de aynı özellikler yer alır. VALELLİ'de alay ve yergi diğer iki kitaba kıyasla daha fazladır. Şair, Türkçeye de çevirdiği **Max Jacob**'un etkisindedir. Öyle sanıyoruz ki şair biraz da yalnızlık hissinin getirdiği baskılardan kurtulmak için böyle bir yola gitme ihtiyacını hissetmektedir. Bu kitabın tekdin kısmında şairin şu cümlesi oldukça dikkat çekicidir: "Max Jacob'un belli başlı özelliği alaydır. Bu alay, onu yalnızlığından kurtarır."²¹

Sözlerimizi toparlamak gerekirse, önceleri Necip Fazıl, sonraları Nazım Hikmet etkisinde kalan Birsel, bu öykünme kişisel öykünme dönemlerinden müteskiben kendisini 1940 Kuşağı'nın içinde bulur. 1955'ten sonra yazdığı şiirlerde ikinci Yeni'ye kayıtsız kalamayan Birsel, şiirde yeni açılımlara, kendini yenilemeye ihtiyaç duyar. Bu bağlamda zaman zaman kapalılığa varan fakat anlamsızlığa kaçmayan şiirler yazar. Bu seyir içinde şiirlerinde daha ziyade Fransız sembolistlerinin ve devrimcileri ile Mayakoski gibi şairlerin etkileri görülür. Edebi sanatlarla 'yüz vermek istemeyen' şair, dönemin modası olan terdit, mübaleğa, teşhis ve intek gibi sanatlarla belki de bilinçaltı bir yöneliş halindedir. Temalarda ise dönemin özelliklerine göre birtakım dalgalandırmalarla karşılaşırız. Gurbet, yalnızlık hissi mistik konular ve melankoli ile başlayan temalar giderek yerine yaşama sevincine, doğa sevgisine, aşka, siyasal çalkalanmalara bırakacaktır. Bu şiirlerde, ironi ile yergi birbiri içinde erimiş olarak mısralara sırayet eder.

1994 yılında Behçet Necatigil Şiir Ödülünü de alan Birsel'in, süreli yayınlarda şiirleri çıkmaktadır.

1.3.2. POETİKASI

Selâh Birsel'in poetikasını, 1947 yılında yazmaya başlayıp 1952'de bitirdiği **ŞİRİN İLKELERİ**, **SEN BENİ SEV** ve **SEYİRCİ SAHNEYE ÇIKIYOR** adlı eserlerinden istifadeyle ortaya koymak mümkündür.

²¹ Max Jacob; a.g.e s. 10



1940 yılından itibaren **Genc Kuşak** hareketi içinde yer alan Salâh Birsel'in, 1941 Mart'ında Yenilik Dergisinin 2. sayısında yayımlanan '**Aynı Sokak Boyunda**' şiiri, bu hareket içindeki ilk şiiri olur. Şair, bu şiirle kendi yolunu bulduğunu, sıfatsız, teşbihsiz ve mecazsız, istiaresiz gerçek şiire ulaştığını belirtir.

Şair, İstanbul'da felsefe bölümü öğrencisi iken, 1940 Kuşağı sanatçılarıyla aynı havayı teneffüs eder. AH BEYOĞLU VAH BEYOĞLU adlı eserde bu ortamı, arkadaşlıklarını, şiire ve sanata bakışını, söz konusu kuşağın oluşumunu, kendilerine mekân olarak tayin ettikleri kahve ve bahçeleri geniş anlatır.

Birsel, 1947 yılında 'Yeni Bir Şiirin İlkelerine Doğru' adıyla, Suut Kemal'in yönetimindeki Sanat ve Edebiyat Gazetesi'nde şiirin ilkelerini yayımlamaya başlar. İlkeler daha sonraları değişik başlıklar altında parça parça Varlık, Edebiyat Dünyası, Kaynak, Yedi Tepe, Beş Sanat, Pazar Postası Yazı ve Nokta dergilerinde yayımlanır. Kitap olarak da 1952'de Yenilik yayınları arasında yer alır.

Salâh Birsel'e göre şair, yeni bir beğenisi olan adamdır. Yeni beğenin varlığı da eğitimdendir. (Şi.s.12) Bir şair her şeyden önce yolunun değişik olmasına çalışmalıdır. (Şi.s.51) Söz konusu değişikliğin olmayışı, şiirin de değişmesine ve gelişmesine engel olacaktır. Sanatçıların yazılarına kendilerini karıştırmamaları, sanat alanındaki ününü yitirmek korkusundandır. (Şi.s.27)

Boşlukla gerçek arasında gidip gelirken bazı şairlerin ayak sürçmelerini hoş görmemizi söyleyen şair, gerçekçi yolun zamanla bulunacağına inanır. Şiirde bir uca gidenler ise kendi saplantılarıyla başbaşa kalmışlardır. (SBS.s.46)

Şair, görevi dolayısıyla değil, özü itibarıyla **devrimcidir**. Karşı devrimin ortadan silinmesiyle duruk bir hale geçecektir. (SSÇ.s.81) Şiiri sanat olarak benimsemeyen şairin eserleri boşluktan ötaye geçemez. (Şi.s.81)

Salâh Birsel'e göre şiir, bilinç ile bilinç altının çarpışmasından doğar. Bu yüzden her olay, her düşünce, gelir bilinç altındaki yerini alır ve zamanı geldiğinde şiir olarak su üstüne çıkar. (SSÇ.s.81)

Şiirde ne kadar kelime varsa o kadar konu vardır görüşünde olan Salâh Birsel, (SSÇ.s.7) sanatın halkı güldürmek, eğlendirmek, hoşça vakit geçirtmekten öte bir işlevinin bulunduğunu belirtir. (Şi.ss. 39-41) Şiir işlevini yerine getirebilmek için ürünün anlaşılır olması gerekir. (Şi.s.39) Halkı oyalamak gibi bir yükümlülük sanatçıdan beklenmemelidir. (Şi.s. 39) **Cagdas sanatçı** büyük insan yığınlarına doğru açılırken çevresinin kültürü ile



beslendiği sürece verimli olabilir. (SSÇ.s.32) Bu nedenle şiir aydınlık olmak zorundadır. (SSÇ.s.33) Toplumların ve insanların acısını, mutsuzluğunu, bunalımını, sevincini ve de eğlencesini yakından tanıyan sanatçı (YFK. s. 70), ancak hümanist bir kimliğe kavuşabilir.

Şair, özellikle 1940 yılından sonra kaleme aldığı şiirlerinde edebi sanatları en aza indirmiştir. O, bu dönem içinde fiillerle dolu **narrative** bir anlatımı tercih eder. Şiirin **coşkuyla** değil **zeka** ile yazıldığına inanır. Bu tür şiirlerin 'uzun düşünceler, uzun uğraşların' ürünü olduğuna kanaat getirir. (Şi. s. 30) Coşkuyla yazıldığı hissi uyandıran şiirlerin aslında hesaplı bir duygu ve düşünceyle yazıldığını ileri süren Salâh Birsel, coşkunun günah çıkartma ya da evlenme önerisinde bulunma gibi durumlarda sahnelenebileceği görüşündedir. (Şi.s.94) Şair, "akıl cenkçisi şiirlere biterim" diyecektir. (AG.s.54) Duygunun ölçüsü kaçırıldığında şairaneliğe, zekanın ölçüsü kaçırıldığında da **etlektüalizme** düşüldüğünü sık sık tekrarlar. (SSÇ.s.37)

Salâh Birsel şiirde **gerçekçilikten** yanadır. "Ben ağacın ağaç olduğunu söylemekten başka bir şey yapmam. Ama bunu söylerken duygularımı bir yana itmeyi de düşünmem." (SSÇ. s. 37) Ona göre gerçekçilik sanatı sınırlayan değil, ayakta tutandır. (SBS. s. 35) Ancak sanat alanını saran gerçeğin , her gün içinde bin çeşit olay çalkalanan yaşamın gerçeğinden farklı olduğunu söyleyecektir. (Şi. s. 26) Madde ve ruh dünyasının gerçeği, mantıksızlıklar ve bayağılıklar ile dolu iken sanat ürünü ölçülü gerçeğin ardından koşar. (Şi.s.26) Ozanı ünden üne sürükleyecek şeyin gerçek yolunu görebilme gücüne bağlı olduğunu iddia eder. (Şi.s.62)

Şair, şiirin bir bütünlük kazanabilmesi için belli bir uzunluğunun olması gerektiğini söyleyerek bir iki dizeyle güzelliğe ulaştığını sananların '**gönül yoksulu**' kişiler olduğuna kanaat getirir. (Şi.s.64)

Salâh Birsel, Şiirin ilkeleri başta olmak üzere diğer yazılarında sanatın **moda** olduğunu söyler. (Şi.s. 99 - SSÇ. s. 10) O, moda anlayışını, "sanatın ya da belli bir çağ sanatının öyle uzun boylu tutunamayacağı" iddiasındadır. (Şi. s. 99) Bir başka yerde de modanın' insansel ilgiyi' artırdığına işaret ederek , gerçeküstücülük, kübizm, fovizm gibi soyut sanat akımlarının bile insanı odak olmaktan çıkarmadığını ileri sürer. (SSÇ.s.10) Kendisiyle görüştüğümüzde üstün bir şiir olduğuna inandığı **Leyla ve Mecnun** ile **Hüsn ü Aşk**'ın günümüzde okunup okunmadığını, benzeri türde eserlerin verilip verilmediğini sorarak sanatın moda olduğu yolundaki görüşünü pekiştirmek istediğine tanık olduk. Birsel, aynı şeyleri kitaplarında ve kendisiyle yapılan söyleşilerde de tekrarlar: "Bugün **Homeros**'un kitaplarına verilen önem, o çağın insanların Homeros'a verdiği önemden çok deha başkadır. Dikkat edilirse bugün artık

Homeros, Bestseller kitapları arasında yer almıyor. Onun varlığı sadece bilgi olarak var. Shekespeare'in ve Corneille'nin yapıtları da yavaş yavaş Homeros'un alınyazısını paylaşıyor."²²

Mallarme'nin "şair kelimelerle yazılır," sözünü sık sık tekrarlayan şair, bir şiirin o şiire giren kelimelerle değil, girmeyen kelimelerle meydana geldiğini söyler. Kelimelerin şiirde yer almadan önce diğer kelimelerle çarpıştığını ileri sürerek güzelliğin, şiir dışında kalan kelimelerin sayısıyla doğru orantılı olduğunu belirtir. (Şi. s. 22) Görüşmemizde bu ilkeyi açıklamak gereğinden söz eden şair, kelimelerin şiirde yer alabilmek için âdeta birbirleriyle kıyasıya bir mücadelenin içine girdiklerini, ancak şairin olurundan geçen kelimelerin şiirde yer almayı hak ettiklerini belirtti. "Fransız yazarlarından Raymond Bayer bile **XX. Yüzyıl Dünya Estetiği** (*L'Esthétique Mondiale Au XX Siècle*) adlı kitabında ondan açmak zorunda kaldı." (SSÇ. s. 106)

Salâh Birsel, **Grasham Yasası** olarak bilinen ve 'kötü paranın iyi parayı kovduğu' yönündeki ekonomik bir kuramı, 'kötü şiir iyi şiiri iter' şeklinde edebiyata adapte etmektedir. Bu nedenle sık sık iyi şiirleri yüceltmeyi bir görev bilir. (SSÇ. s. 144)

Jean Cocteau'nun şiir tanımına karşı çıkan şair, şiirin açıklanabileceğini görüşündedir. (Şi. s. 20) Şiirde anlamsızlık yoktur ancak anlam denilen şeyin bağrılmamasını da ister. (Şi. s. 34) Ahmet Haşım tarafından ileri sürülen şiirde anlam aramanın gereksizliği yolundaki düşüncenin Nurullah Ataç tarafından yaygınlaştırılmaya çalışıldığını, Ahmet Haşım'ın bunu Yahya Kemal'in şiirini güç duruma sokmak için yaptığını iddia eder. (Şi. s. 34)

Şiir biçimler içinden bir biçimdir. (Şi. s. 52, 17) İçeriği olmayan bir şeyin (şiirin) biçimi de yoktur. (SSÇ. s. 35) Salâh Birsel, elma özünün elma biçiminden ayrılarak kavranamayacağını, kendisinin biçimden yana değil, şiirden yana olduğunu, şiirin ancak bir biçime ulaştığı vakit şiir olduğunu savunur. (SSÇ. s. 27)

Katıksız bir halk çocuğu olan ozanların halka dönük olmasını isteyen şair, (SSÇ. s. 17) bu yönelişin her şairde farklı şekilde tezahür ettiğini, bu bağlamda siyasal sanatın halk sanatından daha 'güncül' olduğunu, ulusal sanatın er geç siyasal sanata dönüştüğünü ama devleti yönetenlerin bu sözden rahatsız olduklarını belirtir. (SSÇ. s. 48) **İnsancı** adı altında şiirin ve sanatın sömürülmesine karşıdır. (SBS. s. 37) **Kant**'ın, 'yüce'yi 'güzel'den üstün tutan yargısına karşı çıkarak (Şi. s. 63) 'güzel' in ardından koşmanın insanca duygulara

22. Muzaffer Uyguner; a.g.e s. 72

sırt çevirmekle aynı anlama gelmediğini söyler. (SBS.37) Şair *şirsel* olanla *güzel* olanı ayırmak gerektiğine inanır. Zira *şirsel* olan her düzen *güzel* olan **estetik yaratı** seviyesine yükselmez. (SBS. s.39) Bu yönüyle Karac'oğlan'ın eserleri *şirsel*'dir ancak *güzel* değildir.

Salâh Birsal, **büyük şiir** ve **büyük şair** tasniflerine karşıdır. (Şi.ss. 42-48, Şiir Dersi (BŞ. s. 116) Şair, bir şiirin büyük olmasının konusuyla değil, yapısıyla ilgili olduğunu söyler. (Şi. s. 42) Şairin düşüncelerinden hareketle şiir zenginliğini şu şekilde formüle edebiliriz :

zengin şiir = biçim + denge + aydınlık (gerçekçilik)

Salâh Birsal, Şiirin İlkeleri adlı eserinin Giriş kısmında şiir anlayışını özetlemeye çalışır ve "Şiir bütündür. Şiirin kendisinden ayrı olarak, ne konusundan, ne anlamından, ne özünden, ne sözcüğünden, ne kalıbından ne de biçiminden açılabilir. Ama bu şiir, konusu, anlamı ve özü olmayan nesnedir demek de değildir." der. (Şi.s.5)

1.3.3. DENEMECİLİĞİ

Deneme türünü "biraz öykü, biraz sohbet, biraz iç dökmesi biraz da şiir" olarak değerlendiren (SSÇ. s. 82) Birsal, bu türün diğer türlerden ayrılmasının da zor olduğunu vurgular. (SSÇ. s. 79) Birsal'e göre deneme, bir yazarın kendi duygularını, beğenilerini, eğilimlerini ve dünya görüşünü sık sık okurların önüne süren bir tür olmasıyla diğerlerinden ayrılır. (SSÇ. s. 79) Romanın, şiirin bir mantığı olduğu gibi denemenin de kendine özgü bir mantığı vardır. (KD.s.75)

Birsal'in konuları çoğunlukla sanat ve edebiyat dünyasındandır. İlk denemesi olan KENDİMİLE KONUŞMALARDA bu eğilimi sezeriz. Bu dünyanın ünlüleri eserleriyle birlikte sık sık boy gösterir. Picasso, Mary Pickford, Naşid, Voltaire, Camus gibi sanat ve edebiyat dünyasından isimler, ileriki denemelerde yerlerini başka isimlere bırakırlar. Van Gogh (YB.ss.28-31), Utrillo (YB.ss.32-35), Bayan Wattteville'nin Şiir Anlayışı (ŞC. ss. 46-49) gibi. Denemelerde tarih ve doğa, ya bağımsız olarak ya da insanın serüveniyle birlikte. Burada da yine Hitler, Mussoloni gibi 'zorba' olarak nitelendirilen devlet adamlarının özellikle ruhsal portreleri çizilir. Ne var ki bunların bazılarını yaklaşım bir bilim adamı gibi değil bir sanat adamı gibi duygusal ve tek yanlıdır. Sözcüleri, II. Abdülhamit ile ilgili denemelerde (AT. ss. 183-184; PVP. ss.145-149) olaylara yaklaşım subjektiftir.

Zalim ve zorbaların 'mostra'larını çıkarmak, insanlarda yaşama sevinci uyandırmak, onları güzel ve yararlı işler yapmaya yöneltmek, yanlışları ortaya

koyarak doğruların bulunmasına yardımcı olmak, insan, doğa ve hayvan sevgisi uyandırmak amaçları arasındadır. *Kurutulmuş Felsefe Bahçesi*, çiçek sevgisi uyandırmak, *Beyaz Balina Beyazı* insanları büyük işler başarma gücünü yükseltmek, *Porno Pornoya Karşı* cinsane sevgisi uyandırmak içindir.²³ Yazar, bu amaçlarla olaylara yönelir. Bu olayların çoğu da yazarın kendisini yaşadığı ya da tanık olduğu olaylar değil, cummisen, yani kitaplarla ulaşılan olaylardır. Yazar, bunları bir bütünlük içinde sunmak ister. Ancak zaman zaman olaylar arasındaki sıkı bağ ve ilgi birdenbire kopar. Bu, biraz da üsluptan kaynaklanır. "Denemelerimin kahve söyleşileri gibi daldan dala konmalarını ve başladığı yerde değil, başlamadığı yerde bitmesini severim." (YB, s. 75) Ancak o, olayları anlatırken okuyucu sıkılmak istemediğinden *humor*'ü denemeye sokarak okuyucunun sıkılmasını önlemeye çalışır. Buna 'eğlen-gör-ışık yöntemi' adını verir. (SSÇ, s. 137)

Üslubu denemeyle özdeşleşen Bursal, denemenin varlığını üsluba bağlar. Üslubun ise yazarak kazanılabacağına inanır. (YB, s. 78) Ulaştığımızı kadarıyla denemeleri ile günlük ve romanları arasında üslup bakımından birbirlerinden ayrılık yok denemek kadar azdır. Dil, özelliği yalnızca denemelerine değil, şiirlerine ve hatta çevirilerine de aşıramıştır. Kullanılan kelimelerin bir bölümü kendisinin ürettiği kelimelerse de önemli bir bölümü *arvane* ya da *arvane* sözlüklerinden veya okunulan eserlerden alınmıştır. "Benim sık sık, sıçrayarak, atlayarak yerine kullandığım *hakkıdır* Ordu'da, *ıstı* Merzifon köylerinde boy satan Çiğlik anlamında kullandığım *ıstıllık* de bana Niğde'nin bir armağanıdır." (SSÇ, s. 148)

Denemeci, yorum ve yargı hususunda ise 'olay'ın kendisini, en büyük yorum olarak gösterir. Bir yazısının sonunda da aynı düşüncesini bir kez daha tekrarlar: "En büyük yorum olayın kendisidir." (FvF, s. 143) Denemecinin alışagelmış bir tanımla "kesin bir yargıya varmaksızın" ifadesini reddeder. Denemeci, söyleyeceğini, bu yargı da olabilir, tam söylemelidir görüşünde ısrar eder.

İlk deneme kitabı olan KENDİMLE KONUŞMALAR 1969 yılında *Papirüs* yayınları arasında çıkar ve on yedi yazıdan oluşur. Bu yazılar kısa ölçeklidir. İkinci deneme kitabı olan ŞİİR VE CİNAYET (1975) orta ölçekli yazılar yer alır. Bu eser, 1976'da Türk Dil Kurumu *Deneme Ödülü*nü kazanır. Yazarın en çok satılan deneme kitabı KURUTULMUŞ FELSEFE BAĞÇESİ (1979) ironinin yoğunluk kazandığı deneme kitaplarından olup üslup iyice oturmuştur. Yazar, PAF VE PUF adlı denemesi 1982 yılında Türkiye İş Bankası

Deneme Ödülü nı alır. HALLEY KİMİ KURTARIR'da(1981) tekrar kısa ölçekli eserlere yönelen Birsel, AMERİKALI TOLSTOY'u yayınlar.(1982) Bunları sırasıyla BİR ZAVALLI SARI AT(1985) ve YAPIŞTIRMA BİYİK izler.(1985) Türk edebiyatı içinde en geniş hacimli kitap olan ŞİŞEDEKİ ZENCİ (1986) ve *Sıcıl-ı Cezazir* dediği ASANSÖR(1987) yayınlandıktan sonra da hayvan sevgisinin uzun uzadıya işlendiği KEDİLER yayınlanır.(1988) GANDHİ YA DA HİNT KİRAZININ GÖLGESİNDE (1993), anıların ve Türk Dili dergisinde A. Sülûkpaşalar imzasıyla yayınlanan kitap tanıtımlarının da yer aldığı GECE MAVİSİ(1994) yılında yayınlanmıştır.

Okuma ve gözlemle birlikte gelen olaya dayalı eserleri ve özgün diliyle Birsel, Türk denemeciliği içinde yeni bir biçim ve üslubun adı olmuştur.

1.3.4. GÜNLÜKLERİ

Salâh Birsel'in denemelerinden sonra kitap haline gelen eserlerinin içinde günlükleri ilk sırayı alır. Denilebilir ki yazar, önce günlükçi sonra denemecidir.

Birsel, günlüklerini ilk kez 1949 yılında *Beş Sanat* dergisinde yayınlamaya başlar ve ilk kitabı da GÜNLÜK adıyla 1955 yılında *Yeditepe* yayınları arasında çıkar. Bunları sırasıyla, KUŞLARI ÖRTÜNMEK (1976), HACIVAT GÜNLÜĞÜ (1982), YAŞLILIK GÜNLÜĞÜ (1986), AYNALAR GÜNLÜĞÜ (1988), BAY SESSİZLİK (1990), NEZLELİ KARGA (1991) ve YALNIZLIĞIN FIRINLANMIŞ KOKUSU (1992) izler.

Günlüklerin konusunu daha çok edebiyat oluşturur. Bu nedenle ilk eserinin aynı zamanda Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının ilk günlüğü olduğunu iddia eder. *Günlük* kelimesini ilk kez Falih Rıfkı Atay'ın kullandığını belirten yazar, Nurullah Ataç'ın *Günce* kelimesini kullandığı, eserlerininse günlük değil *söyleşi* olduğu görüşündedir. Ataç'ın Birsel'e gönderdiği 30. 11. 1953 tarihli bir mektupta şu cümlelerle karşılaşırız: "*Günlük* ile *günce* arasında ben yine ikinciye bağlı kalacağım. Tekrar tekrar teşekkür eder gözlerinden öperim." (GM.s.119)

Günlükleri eser ve yazar adlarıyla dolu dolu olan Birsel, sınırlarını kendisinin belirlediği bir edebiyat dünyası içinde konudan konuya geçer. Mutluluk, sevgi, gençlik, yaşlılık, hayat, ölüm, günlük hayattan bazı kesitler, anekdotlar, 'aforizma'lar, gibi konular, konak yerleri, eser ve yazarlarsa konuklarıdır. Bütün bir hayat felsefesi diğer yazılarından daha açık ve net olarak bu günlüklerdedir. İnsanlar, ahmak, ebleh, fitne yeşerten, zebani kalıklı, yılan bakışlı, zihni bozuk, gulyabanidir. (BS. s. 114) Tarih, kitaptan ve resimden korkan ve korkularını yenmek için onların 'lambasına üfleyen'

bencillerin kötülükleriyle doludur. (AG.s. 173) Bu görüş ve tespitlerin içinde de kendisini *aforizma* diye nitelediği yarı alay yarı yergi dolu sözleriyle de karşılaşırız:

"Herkes kendisinin değil karşısındakinin hoşgörülü olmasını istiyor."

"İnsanlar gözünde yanlış olan hayvanlar gözünde yanlış değildir."

"Homeros'un bir aforizması: - iki kişi ile birlikte giderken biri bir şeyi daha önceden görebilir."

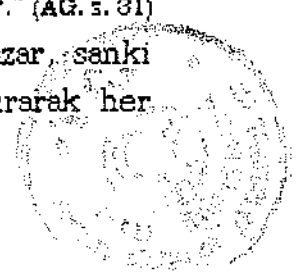
"Karşı aforizma: - iki kişi ile birlikte giderken kimse bir şeyi arkadaşından önce zınhar görmemelidir. Bu onun mahvı olur." (YG.s. 86)

Birsel'in VARDUMAN kitabına giren şiirlerinin bazıları da yine günlüklerden toplanmıştır. *Ruhî Sü* (YG. ss. 218-219), *Ferlinghetti* (YG. ss. 68-69), *Rüştü Onur* (YFK. s. 41), *Çaprazlama* (YFK. s. 41), *Utandırım* (YFK. s. 49), *Kentler Boyunca* (YFK. s. 51) şiirleri bunlardandır. Sayfa aralarına serpiştirilen bu şiirlerle, şair Birsel, zaman zaman karşımıza çıkar.

Şiir, 1940 Kuşağı ile ilgili anıların yer aldığı bölümlerle de gündeme gelir. Birsel, bu kuşağa ve onun önderlerine haksızlık yapıldığı kanaatinde. Abidin Dino ve Sait Faik gibi ustaların göz ardı edilerek bu kuşağı *Garipçilerle* özdeşleştirmek edebiyat dünyası için büyük bir gaptır. (YG. ss. 184-186)

Günlüklerin bir önemi de yazarın şiir ve denemelerinin fikri ve hissi planını, buna tiyatro tabiriyle kulis dememizde mümkündür, oluştururlar. Bir deneme ya da şiirin nelerden esinlenerek yazıldığı, nasıl ortaya çıktığı gibi soruların bir kısmına cevap bulabiliriz: "Geçen sonbaharda *Azımsız* adında bir romana başlamıştım. İki üç ay çalıştım. Sonunda yazdıklarımın koskoca bir denemeden başka bir şey olmadığını çakınca tüm çalışmalarımı elimden tersiyle ittim." (AG.s. 31)

Birsel, BAY SESSİZLİK ve YALNIZLIĞIN FIRINLANMIŞ KOKUSU adlı günlüğünde bir denemeci gibi konu ile ilgili başlıklara da müracaat eder: *Deniz Kent Soluğu* (BS. s. 22) *İnsanlar ve Düşler* (BS. s. 36), *Politika ve Soyular* (BS.s. 46), *Yazarlar Yazarlara Karşı* (BS. s. 51), *Pinpirik Atlar Sorunu* (4 Ocak 1991, s. 9), *Dünya Kadınlar Günü* (8 Mart 1991, s. 22), *Cinselliğin Yedi Sütunu* (5 Nisan 1991, s. 28), *Maymuncular* (26 Nisan 1991, s. 31), *Cambazlar Savaşı Yitirdi* (10 Mayıs 1991, s. 36), *Yalnızlığın Fırınlanmış kokusu* (8 Haziran 1991, s. 41), *Gecceyarısı Mektupları* (10 Aralık 1991, s. 102) Bu, denemeciliğin getirdiği bir alışkanlıktır. Günlüklerin bir deneme izlenimi uyandırması da bu nedenledir. Kimi zaman kendisi de bunun farkeder: "Bu günlüğe yazdıklarım da hep denemeye kaçıyor." (AG. s. 31) Bazan bir konunun değişik tarihler içine yayıldığını görürüz. Yazar, sanki önceden konuyu belirleyip yazmış sonra da bunları parçalara ayırarak her birisine bir tarih düşmüş gibidir.



YAŞLILIK GÜNLÜĞÜ ile 1986 yılında Sedat Simavi ödülünü kazanan ve bu türle ilk defa bir edebiyat ödülü alma başarısını gösteren Birsel, ironi ve yergiye dayalı üslubuyla edebiyatımızın bu alanında önemli bir boşluğu doldurmaktadır.

1.3.5. SALÂH BEY TARİHİ

Salâh Birsel'in, İstanbul'u kahvehanelerinden parklarına ve bahçelerine, ev ve konaklarından köşklerine varıncaya kadar anlattığı belgesel nitelikli beş eseri vardır.

Bunlar sırasıyla KAHVELER KİTABI (1976), AH BEYOĞLU VAH BEYOĞLU (1976), BOĞAZIÇI ŞINGİR MINGİR (1980), SERGÜZEŞT-i NONO BEY ve ELMAS BOĞAZIÇI (1982), İSTANBUL-PARİS (1983) adlarını taşır.

"İlki *Kahveler Kitabı* 'dır. Onu *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu* izler. Bunlar benim kendi anılarım. Ne ki onların içinde bizim kuşağın, yani 1940 Kuşağı'nın bütün sanatçıları vardır. Ayrıca 1940- 60 yılları arasındaki Beyoğlu kahveleri de rol almıştır. Biraz da on dokuzuncu yüzyıl sanatçıları serpiştirilmiştir. "24 Bu eserin edebiyatımız açısından önemi de yazarın vurguladığı gibi 1940 Kuşağını hatta ikinci Yeniler'i oluşturacak edebi çevreyi yansıtmamasından ileri gelir. Burada adları geçen Löbon, Nisusaz, Baylan, Ankara gibi kahvelerle pastahane, park ve bahçelerin söz konusu oluşumlara zemin hazırlaması, yazar ve şairlerin birbirleriyle ilişkileri, yaşantılarından kesitler, anektotlar, hatta lakapları dahi esere girer. Oktay Akbal'ın 'edebiyat cumhuriyeti' dediği²⁵ bu ortamın tanıklarından biri olduğu için eserlere 'anı' gözüyle de bakar. Bu yönleriyle *Kahveler Kitabı* ve *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu* edebiyat tarihimiz açısından önemli bir kaynaktır.

Boğaziçi Şingir Mingir da, Boğazi ve burada yaşayan ünlülerin yaşantılarından kesitlere yer alır. İlk iki kitabında Beyoğlu'nun ve İstanbul'un kahvelerini anlatan Birsel, bu kez de konakları, yalıları, köşkleri tarihi boyutlar içinde yansıtır. ²⁶

Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Boğaziçi 'nde yine bu yerlerin harika doğası ve tarihi güzellikleri sergilenir. Buradaki eğlenceler, törenler ve kutlamalar esere girer.

24. Faruk Şügun; Konuşma, Güneş gaz. 14 aralık 1986

25. Oktay Akbal; "Bir Edebiyatçı Geçmişe Bakıyor", Cumhuriyet gaz. 14 Mart 1976

26. Muzaffer Uyguner; a.g.e s. 170



"*İstanbul - Paris* 'te ise Tanzimat'tan bu yana içimize işlenmiş Paris coşkısına , sevgisine bol bol yer vermiş."²⁷ Birsal'in 1968 yılında burslu olarak gittiği üç aylık paris gezisinden izler taşıyan bu eserle İstanbul serisi tamamlanmıştır.

Birsal bu eserleriyle bir İstanbul belgeseli çıkarmak ister. Bunu biraz da Evliya Çelebi'nin tesiriyle yapar ki gezip görmenin yanı sıra okuduğu eserlerin payı daha çoktur. Birsal, *Boğaziçi Şingir Mingir* için 173, *Sergüzeşt-i Nana Bey ve Elmas Boğaziçi* 'ni yazmak için de 68 kaynağa müracaat etmiştir.²⁸

Bu eserlerden ilk ikisinin doğrudan, son üçünün ise dolaylı olarak edebiyatımızla bir ilişkisi vardır. Eserlerde, Birsal'in, deneme ve günlüklerindeki alışılmış üslubuyla karşılaşırız. Bu eserlerde de ironi ve yergi birbiriyle iç içedir.

1.3.6. ROMANCILIĞI

Birsal, romancılığa çok küçük yaşlarda merak salar. "12- 13 yaşlarında iken el yazısı ile 3 roman yazdım. Bunlardan biri defter sayfası ile 436 sayfa tutuyordu. Adı *Seher Yıldızı* idi. Diğer iki romanın sadece 100'er sayfası yazıldı. Sonra hepisini yırtıp attım. Üçüncü romanım olan *Kızıl Ok* 'un esrarını henüz bilmiyordum."²⁹

Kendisinin 'düşünce romanı' olarak nitelediği tek romanı DÖRT KÖŞELİ ÜÇGEN'dir. Yazar, bu romanla Türkiye'de ilk kez 'düşüncenin roman biçiminde verildiği' görüşünde ısrar eder. (SSÇ, s. 28)

Birsal'e göre Türkiye'de halihazırda bir Türk romanı yoktur, adı, hem yurtiçinde hem de yurtdışında tanınmış bazı romancılarımız ise aslında roman değil uzun hikâyeler yazmaktadırlar. Birsal, bu tür eserlere Fransa'da *nouvel* bunları yazarlara ise *nouvelliste* dendiğini kaydeder.³⁰

DÖRT KÖŞELİ ÜÇGEN, bir 'gözlemci'nin serüvenidir. Kahraman daha ilk cümlede kendisini şöyle tanıtır:

"Ben bir gözlemciyim, uluslararası gözlemci." (DKÜ, s. 5)

20 bölümden oluşan eserin kahramanı, kahraman anlatıcının bakış açısıyla verilir. Kahraman anlatıcı veya kısaca Gözlemci, günün kırk sekiz saatini gözlem işine ayırmıştır. Bununla yetinmeyerek düşünceleri okuma

27. Oktay Akbal; "Salâh Bey Tarih Yazıyor", Cumhuriyet gaz. 7 Mart 1984

28. Muzaffer Uyguner; a.g.e s. 173

29. Selma Tükel; "Günlükle Yaşayan yazar", Hürriyet gaz. 18 Aralık 1986

30. A.g.g

denemelerine de girer. Karı koca arasına girer, aldatan veya aldatılan eşlerle ilgili tespitlerde bulunur. Bazı uygunsuz gözlemlerinin çevreyi rahatsız etmesi üzerine işten atılan Gözlemci, bu yüzden zaman zaman karakola da düşer. İşsiz kaldığı bir günde bir tuluatçının dikkatini çeker ve bir süre sahnelere de çıkar. Bir yayıncı da ondan Henry Miller'in hikâyelerine benzer yazılar yazmasını ister. Bu arada gözlemlerinin sayısı gitgide keşbediği için rahatsız olur ve kurtulmak için gözlemci dükkanı açar fakat bu kez de başı politikacılarla belâya girer ve işyeri tahrip edilir.

Özetini sunduğumuz bu eser, üslup olarak denemelerinden pek farklı değildir. Zaten bir deneme olarak yazmak istemiş fakat kendiliğinden roman kalıbı içine girmiştir.(SSÇ. s. 123) Bize göre, eserde düşünceden daha çok toplumsal ve bireysel yergi, bunlarını yanı sıra da sorgulama ve ironi vardır. Zira toplumdan dışlanmış bir kimse görünümündeki kahraman, gözlemlerle gelen birikimin şiddetli baskısı altındadır. Bundan kurtulmak için işyeri açmasında, toplum yararını değil kendi yararını esas alır. Gözlemlerin dağıtılması, bir iç boşalmayı ve beraberinde de huzuru getirecektir. Öyle sanıyoruz ki kahraman, bu toplumda yaşayıp da bu gözlemlerin etkisinden kurtulan ya da gözlemsiz yaşayan ve bundan bir şekilde rahatsız olmayan insanları yermektedir. Dışlanan kahraman her şeye rağmen toplumun içindedir ve toplumu oluşturan bir bireydir. Birsel, SEN BENİ SEV adlı eserinin birinci bölümünde Ada vapurlarının birinde bir romancı ile bir eleştirmeni konuştururken bu durumu özellikle vurgulamaya çalışır: "Çağın saran, kavrayan yazar, günlük olaylara eğilmiştir. Yalnız bu eğilme bir yargıcın eğilmesi gibi değildir. Yazar ne yaparsa yapsın çağının dışına çıkamaz." (BS. s.17)

Gözlemci'nin yoğun gözlem mesaisinin aktarılmasında da bir olağanüstülükle karşılaşırız. Gözlemin 'kır sekiz saat'lik bir süreyi kapsamaz, uyukların da gözlemle geçirilmesi demektir. Ayrıca, soyut bir nesne olarak kabul ettiğimiz 'düşünce'nin satılığa çıkarılması, işlerin iyi yürümesi gibi durumlarda olağandışıdır. Bütün bunlar bir değişikliğe yol açar, nitekim yazar da bunu eserin 'gerçeküstücülüğe uzanması'na bağlar. (SSÇ. s.28)

Birsel'in yayıncılık hayatındaki 'Ten Olayı', burada sadece şekil değiştirir ve gözlemin pazarlandığı, hizmete sunulduğu işyerinin tahribine dönüşür. 1957 yılında Ulus gazetesinde tefrika edilen roman, 1961 yılında kitap haline gelir.

1.3.7. MEKTUPLARI

Mektupların 1955-1990 yılları arasında yazılan mektupların çoğu Ankara'dan yazılmıştır. Nurullah Ataç, Orhan Şaik Gökyay, İlhan Berk, Tahir Alangu, Oktay Akbal, Cevdet Kudret, Enis Batur, Hikmet Dizdaroğlu, Talat Sait Halman, Hulki Aktunç, Sait Meden gibi kimselere yazılan ve Mehmet Fuat Boskurt, Cemal Süreyya, Talat Sait Halman, Adnan Binyazar, Ceyhan Atuf Kanu, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Doğan Aksan, İlhan Berk, Fahir Onger, Nurullah Ataç gibi isimlerden gelen mektuplar, yazarın edebî çevresini yansıtmaya, diğer yazarlarla olan ilişkilerinin bir nebze de olsun ortaya konulması bakımından önemlidir.

1.3.8. İNCELEMELERİ-ARAŞTIRMALARI-ÇEVİRİLERİ

Birsel'in poetikasını ortaya koyduğu eserlerin başında hiç şüphesiz *ŞİİRİN İLKELERİ* gelir. İlk 1947 yılında *Yeni Bir Şiirin İlkelerine Doğru* adıyla *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*'nde yayınlanmaya başlayan ilkeler daha sonraları çeşitli adlar altında parça parça *Varlık*, *Edebiyat Dünyası*, *Kaynak*, *Keditepe*, *Beş Sanat*, *Pazar Postası*, *Yazı ve Nokta* dergilerinde yayınlanır. 1952 yılında kitaplaşarak *Şiirin İlkeleri* adını alan eserde, 89 ilke mevcuttur. İlkelerin, aynı zamanda 1940 Kuşağı'nın da poetikası olduğunu belirten³¹ Birsel, eserin giriş kısmında ilkelerin, şairi bayağıdan, şiir olmayandan sakınmaya götürmesi halinde en büyük işi yapmış olacağını belirtir.

SEN BENİ SEV (1957) incelemesi de diyaloglardan oluşur. Birinci bölümde *Romancı - Eleştirmen* diyalogu, ikinci bölümde *Hikayeci-Şair* diyalogu, üçüncü bölümde *Şair-Eleştirmen* diyalogu, dördüncü bölümde de *Delikanlı-Şair* diyalogu yer alır. *Devenin Pabucu ve Her Şair Neler Bilmelidir* adını alan son iki bölüm, *Şiirin İlkeleri* 'nin bir parçası mahiyetinde olup şairin poetikasını ortaya kor.

Salâh Birsel'in arkadaşlıklarını daha çok mektuplar sayesinde yürüttüğü Rüşti Onur'un anısına RÜŞTÜ ONUR biyografisinin (1956) ilk bölümünde şair R.Onur'un şiirleri, ikinci bölümde Necati Cumalı'ya ve Salâh Birsel'e yazdığı mektuplar, üçüncü bölümde R.Onur için yazılanlar, dördüncü bölümde de şairin *Yeni Zonguldak Gazetesi*'nde yayınlanan yazılarıyla bir hikâyesi vardır.

³¹ A.g.g

SEYİRCİ SAHNEYE ÇIKIYOR (1989), Birsel'in çeşitli tarihlerde gazete ve dergilerle radyoda kendisiyle yapılan konuşmaları kapsamaktadır. Özellikle şair ve denemeci Birsel'in, kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevaplarla dolu olan eser, onun görüş ve düşüncelerini yansıtmaları bakımından son derece kayda değerdir. Birsel, gazete ve dergilerde yayınlanan konuşmalarına sonradan konuya uygun birtakım başlıklar vermiştir. Bazen aynı günde yayınlanan bir yazının şiir ve deneme konusuna bağlı olarak iki parçaya ayrıldığını görüyoruz:

Bizim ve İcarık (Yeni Ulus, 26 Haziran 1975, Kaya Özteş sordu, s. 35)

Sevi Şiirleri Yazmak Yok (Yeni Ulus, 26 Haziran 1975, Kaya Özteş sordu, ss. 43-44)

FRANSIZ RESMİNDE İZLENİMCİLİK (1967) Birsel, felsefe öğrenimini sürdürürken uzmanlık dalı olarak Avrupa Resim Sanatını seçer. *İzlenimcilik*e ilgisi bu tarihlerde başlamıştır. Bizi bu eserde daha çok ilgilendiren *başlangıç* bölümündeki metindir. Öyle sanıyoruz ki, denemelere giren Cézanne, Delacroix, gibi isimler ve diğer ressamın bu akıma duyulan ilginin bir sonucudur. Eserlerinde sanat sevgisi uyandırmaya çalışan Birsel'in bu "çok horlanmış kuşak"ı (s. 16) savunmaya geçerek, "Ne olursa olsun 1886 yılından sonra resmi yeniden kurmak çabalarına atılan resim akımlarının çoğu, izlenimcilerin, konuzsunun baskısına karşı çıkmalarını ve *mesne*'nin önem kazanması yolunu açmalarını unutmayacaklardır." (s. 17/ sözlerinin arkasında 1940 Kuşağı'nın da savunmasını görür gibiyiz.

GOETHE / IŞIK...BİRAZ DAHA IŞIK (1972) adlı eserin yazılmasında da elbette bu yazar ve düşünürle duyulan bir ilginin varlığı söz konusudur: "Ey okur, gözünü Goethe'den ayırma! O da çok sevdiği karısı Christiane'yi, 6 Haziran 1816 günü yitirince, içinin yıkılışını yine çalışma ile gidermeye çabalamıştır. Dört ay sonra dostlarına şöyle yazıyordu: - Beni ayakta tutan, kafaca, bedence durmadan çalışmaktır. Bu uğraşlardan iyi sonuç alıp ortaya bir şeyler çıkarmaktan başka bir dileğim yok." (YB. s. 73) Goethe'nin karısının adı, ölüm yılı denemeye girişi söz konusu çalışmanın ürünüdür. Çünkü her iki alıntı arasında, kitapların yayın yıllarını esas aldığımızda, 13 yıllık bir süre vardır. Goethe, hem fikir olarak hem de şiir olarak yazarı etkilemiş olabilir. Nitekim 'doğa' sevgisi de Goethe'nin şiirlerinde önemli bir yer tutar.

Birsel, çevirileriyle Türk edebiyatına ve kültür hayatına katkıda bulunmuştur. "Üç kişiyle oynanan bir oyun" olan (GM. s. 86) HİZMETÇİLER (J.Jenet-1964) MEB yayınları arasında çıkmış ve ülkemizde sahnelenmiştir. BARAGAN'IN DİKENLERİ (P.Istrati-1943), BİR KALBİN ÖLÜMÜ (S.Zweig-1954), CLERAMBARD (M.Ayme-1963), GENÇ BİR ŞAİRE ÖĞÜTLER (Max

Jacob-1961), VAHŞİ KIZ (J.Ancouilh-1950), MARBACKA (S.Lagörf-1952), KÖTÜLÜK KOL GEZİYOR (J.Audiberti-1965), CHAILLOT'NUN DELİSİ (J.Giraudoux-1965), BÜTÜN GÜN AĞAÇLARDA (M.Duras-1967).

Yukarıdaki tiyatro eserlerinin yazılmaları, sahneye konuluşları, oyuncular ve yönetmenleri, seyircinin ve eleştirmenlerin tepkileri GECE MAVİSİ adını taşıyan denemelerin konusu da olacaktır.

İzlenimcilik ve Goethe hakkındaki inceleme ve araştırmalarla, sıraladığımız çeviriler bize, Birsel'in okumaya dayalı denemelerinin kaynaklarını göstermesi bakımından önemli ip ucudur.

Birsel, ayrıca Mehmet Tuğrul ve Cahit Öztelli ile Atatürk'ün 'NUTUK'unu 'SÖYLEV' adı altında günümüz Türkçesine çevirmiş ve eser 1966 yılında TDK yayınları arasında yer almıştır.

1.3.9 YAYINCILIĞI

Salâh Birsel'in, 75 yıllık hayatında yayıncılığı önemli bir yer tutar.

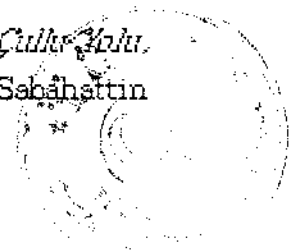
Daha ilkokuldan itibaren kitap sevgisinin getirdiği bir tutkuyla yayıncılığa heveslenen Birsel, ilkokulda *Serçe*, ortaokul ve lisede de *Sesiniz* ve *Kıvılcım* dergilerini çıkarır. Elle yazılmış tek nüshalık dergiler bazan baskı hamuruyla çoğaltılır.

İstanbul'a gelince *Servet-i Fânî* ve *Yenilik* dergilerinde şiir ve yazıları yayınlanan Birsel, Yusuf Ahıskalı'nın çıkardığı fakat yayın hayatına ara vermek zorunda kaldığı *Yeni Ses* dergisini yeniden yayınlamak ister. Temmuz 1941'de *Yeni Ses*'in 10. sayısını yayınlar. Dergide Melih Cevdet, Oktay Rifat, Cahit Sıtkı, Sabahattin Kudret, Rüştü Onur, Cahit Saffet gibi şairlerin şiirleri dikkat çeker. (GM, s. 8)

Birsel, ikinci olarak da Hilmi Ziya Ülken'in *İnsan* dergisinin 20,21,22 ve 23. sayılarını çıkarır. Derginin 21. sayısında, o zamanlar adı Behçet Necati olan Behçet Necatigil'in ilk şiiri yayınlanır. *İnsan* 'ın 23. sayısından sonra Hilmi Ziya bana 'Dur' diyecektir. Çok seğiren bir yerden işittiğine göre dergisini komünist şairler basmıştır. Ayaklarını denk alması gerekiyordur." (GM, s. 10)

Birsel, Burhan Arpad'la birlikte AB Neşriyatı kurar, sonradan İhsan Devrim'in katılmasıyla yayınevinin adı ABC'ye dönüşür. Yayınevi sırasıyla şu eserleri basar:

1943'te, *Karanlık*, 250 adet, Rifat Ilgaz'ın; 1944'te, *Kızıl Çiçek Yolu*, 250 adet, Necati Cumalı'nın; 1944'te, *Sarıklı Kahve*, 500 adet, Sabahattin



Kudret'in;1944'te, *Sabul ve Güvercinler*, 500 adet, Ziya Osman Saba'nın eserleri.

Birsel'in belirttiğine göre³², bu kişiler eserlerini kendi paralarıyla bastırmışlardır. Eserler İstanbul'da çok az satılmış, Anadolu'ya gönderilenlerin paraları ise gelmemiştir. İçlerinde en 'sükse toplayan' ise Ziya Osman Saba'nın *Sabul ve Güvercinleri*'dir, ancak bunda onun *Yedi Mışale*celelerden olmasının payı yüksektir.

Yayinevi sonraları 4 Aralık 1946'da patlak veren TAN Olayları sırasında tahrip edilir. Adını TAN gazetesinden alan olay , gazetenin SSCB lehinde yaptığı yayımları protesto etmek amacıyla başlar. Beyazıt Meydanında toplanan ve çoğunluğu üniversite öğrencilerinden meydana gelen topluluk Çağaloğlu'na inerek TAN matbaasına girer ve kısa sürede tesisler tahrip edilir. Solcu tanınan dergiler sokaklarda yakılır.³³ "ABC Kitabevi o zamanki iktidarın kimi bağnaz kişilerince kışkırtılan üniversite öğrencileri eliyle tuzla buz edildi. Olayı bir gün önceden haber almıştık. Ama onca kitabı nereye kaçırsınız? Kitapları değil, dükkandaki bir iki çeviriyi bile kaçıramadım. Donup kalmıştım sanki. Gerçi ben bu kitabevini olaydan altı ay önce Urfalı bir basımevciye satmıştım ama daha dükkânı teslim etmemiştim." (HKK.ss.129-130) Birsel, tahrip nedeni olarak da, ortaklarından İhsan Devrim'in solcu olarak bilinen İspanya gazetelerinde yayınlanan birkaç öyküsünü gösterir.³⁴

Şairin "beni dağıtan olaylardan biri" diye (HKK.s.130) nitelediği olay, 1942 yılında *Gençlik* dergisinin 1. sayfasında yayınlanan *Bulut Geçti* şiirinin mahke-melik olmasıyla ortaya çıkar. Bu şiirin yayınlanması üzerine Refik Halit Karay'ın Tan gazetesinde *Çorap Söküğü Diken Zavallı Kadın* başlıklı bir yazısı çıkar.³⁵ Karay, şunları yazmaktadır: "Bence bu şiir yalnızca evlenmeyi kötülememektedir; genç kızları ere varmaktan, evli olmaktan tiksindirdikten başka onları sadece bir eğlence ve nefis körletme vasıtası olarak tanıdığını da anlatıyor, cınaşlığa, sürtüklüğe heveslendiriyor. O bakımdan bahsettiğimiz şiir, çerçevelenerek randevücü salonuna asılsa yeridir! Bu şiirden alınacak en zararsız ders, genç kıza orta halli aile hayatından öğrendirmek oluyor." Bu yazıyı ihbar kabul eden Adalet Bakanlığı, savcılığı harekete geçirir. Yazar iki oturumda aklanır ancak savcılık yargıtaya müracaat ederek kararı bozdurur. Duruşmalar uzun bir süre daha devam eder ve sonunda şair yeniden aklanır.

32. A.g.g

33. Meydan Larousse, c. 11, s. 789

34. A.g.g

35. Refik Halit Karay; "Çorap Söküğü Diken Zavallı Kadın", Tan gaz. 29 Mart 1942



1946 yılında Birsel *Yenilikler* dergisini çıkarmaya başlar. Yanında Oktay Akbal, Fahir Onger, Behçet Necatigil gibi isimler vardır. "Sanırım yenilikler o sıralar çok yankı uyandırmıştır." (GM.s.12) 1951 yılında da Edip Cansever ve Alp Kuran'la *Makla* dergisini yayınlarlar.

Birsel'in, kültür hayatına asıl katkısı ise, Türk Dil Kurumu üyesi iken yürüttüğü Yayın Kolu Başkanlığı sırasında olur. 109. sayısından itibaren 13 yıl bu görevi sürdüren yazar, GECE MAVİSİ'nde yer alan *Göksu Kirlenmişliği*'nde (ss.5-17) çıkardığı sayılar, bu sayılarda emeği geçenler ve sayılara yazı gönderenler hakkında özet bilgiler sunar. Başkanlık yıllarında *Şiir Özel Sayısı*, *Deneme Özel Sayısı*, *Günlük Özel Sayısı*, *Eleştiri Özel Sayısı*, *Roman Özel Sayısı*, *Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, *Sinema Özel Sayısı*, *Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı*, *Gezi Özel Sayısı*, *Eleştiri Özel Sayısı*, *Tiyatro Özel Sayısı* gibi sayıların yayınlanmasını organize eder.

1.4. ESERLERİ

1.4.1. ŞİİRLERİ

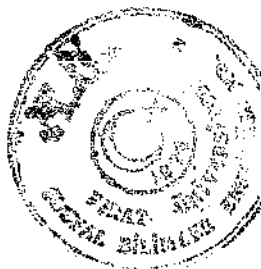
- Dünya İşleri; Yirminci Asır Yayınları, İstanbul 1941
- Hacıvatın Karısı; Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları, Ankara 1955
- Azes; Yeditepe Yayınları, İstanbul 1960
- Kikirikname; Yeditepe Yayınları, İstanbul 1961
- Haydar Haydar; Bilgi Yayınevi, Ankara 1962
- Köçekçeler; Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1980
- Bütün Şiirleri; Ada Yayınları, İstanbul 1986
- Varduman; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993
- Yalelli; Adam Yayınları, İstanbul 1994

1.4.2. İNCELEME - ARAŞTIRMA

- Şiirin İlkeleri; Yenilik Yayınları, İstanbul 1952, 1954
- Koza Yayınları, İstanbul 1976
- Broy Yayınları, İstanbul 1986
- Rüştü Onur; Yeditepe Yayınları, İstanbul 1956
- Sen Beni Sev; Yeditepe Yayınları, İstanbul 1957
- Fransız Resminde İzlenimcilik (L'impressionisme); Dost Yayınları, Ankara 1967
- Goethe; Milliyet Yayınları, İstanbul 1972
- Seyirci Sahneye Çıkıyor; Nisan Yayınları, İstanbul 1989

1.4.3. ROMAN

- Dört Köşeli Üçgen; Dün-Bugün Yayınevi, Ankara 1961



Ada Yayınları, İstanbul 1980 (2.baskı)
 Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul 1985 (3. baskı)

1.4.4. GÜNLÜKLER

Günlük ; Yeditepe Yayınları, İstanbul 1955
 Kuşları Örtünmek ; Ada Yayınları, İstanbul 1976
 Hacıvat Günlüğü ; Ada Yayınları, İstanbul 1982
 Yaşlılık Günlüğü ; Ada Yayınları, İstanbul 1986
 Aynalar Günlüğü ; Ada Yayınları, İstanbul 1988
 Bay Sessizlik ; Ada Yayınları, İstanbul 1990
 Nezileli Karga ; Remzi Kitabevi, İstanbul 1991
 Yalnızlığın Fırınlanmış Kokusu ; İstanbul 1992
 Kıbrıs'a Selâm ; Cem Yayınevi, İstanbul 1987 (Bekir Yıldız, Oktay Akbal,
 Atilla Özkırımlı, Muzaffer Buyrukçu ile)

1.4.5. 1001 GECE DENEMELERİ

Kendimle Konuşmalar ; Papirüs Yayınları, İstanbul 1969
 Şiir ve Cinayet ; Çağdaş Yayınları, İstanbul 1975 (1.baskı)
 Yazko Yayınları, İstanbul 1982 (2.baskı)
 Nisan Yayınları, İstanbul 1993 (3.baskı)
 Kurutulmuş Felsefe Bahçesi ; Ada Yayınları, İstanbul 1979, 1980 (1.ve2.baskı)
 Özgür Yayın Dağıtım , İstanbul 1985 (3.baskı)
 Paf ve Puf ; Ada Yayınları, İstanbul 1981, 1982 (1. ve 2. baskı)
 Hailey Kimi Kurtarır ; Yazko Yayınları, İstanbul 1981 (1.baskı)
 Bağlam Yayınları, İstanbul 1982 (2.baskı)
 Amerikalı Tolstoy ; Yazko Yayınları, İstanbul 1982 (1.baskı)
 Bağlam yayınları, İstanbul 1982 (2.baskı)
 Bir Zevallı Sarı At ; Çağdaş yayınları, İstanbul, 1985
 Yapıştırma Bıyık ; Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul 1985
 Şişedeki Zenci ; Nisan Yayınları, İstanbul 1986
 Asansör ; Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul 1987
 Kediler ; Bağlam Yayınları, İstanbul, 1988
 Hafiyeler Önde Gider ; İstanbul 1991
 Gandhi Ya Da Hint Kirazının Gölgesinde ; Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993
 Gece Mavisi ; Varlık Yayınları, İstanbul 1994

1.4.6. TARİH - SALÂH BEY TARİHİ

Kahveler Kitabı ; Koza Yayınları, İstanbul 1976

Türkiye İş Bankası, Ankara 1983

Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu ; Sander Yayınları, İstanbul 1976

Karacan Yayınları, İstanbul 1981

Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1983

Boğaziçi Şingir Mingir ; Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1980 (2 baskı)

Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Boğaziçi ; Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1982

İstanbul - Paris ; Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1983

1.4.7. ÇEVİRİ

Baragının Devedikenleri (Panait Istrati) ; ABC Kitabevi, İstanbul 1943

Bir Kalbin Ölümü (Stefan Zweig) ; İstanbul Yayınları, İstanbul 1954

Clerambard (Marcel Aymé) ; Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1963

Hizmetçiler (Jean Jenet) ; Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1964

Nisan Yayınları, İstanbul 1990

Genç Bir Şaire Öğütler (Max Jacob) ; Güm Yayınları, İstanbul 1961

Nisan Yayınları, İstanbul 1985

Vahşi Kız (Jean Anouilh) ; Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1950 (Oktaç

Akbal ile ortak çeviri)

Marbacka (Selma Lagerlöf) ; Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1952 (Behçet

Necatigil ile ortak çeviri)

Kötülük Kol Geziyor (Jacques Audiberti) ; Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul

1965

Chaillot'un Delisi (Jean Giraudoux) ; Ankara 1965 (Fehmi Baldaş ile ortak çeviri)

Bütün Gün Ağaçlarda (Marguerite Duras) ; Bilgi Yayınları, Ankara 1967

Kibarlık Budalası (Moliere) ; MEB yay. Ankara 1937

1.4.8. MEKTUP

Geceyarısı Mektupları ; Bağlam Yayınları, İstanbul 1991

1.5. ESERLERİN TANITIMI

Salâh Birsal'in, konuları, genel hatları ve ayırtedici yönleriyle tanıtmaya çalışacağımız denemeleri - ki bu denemelerin bir kısmı ilk baskılarından sonra 1001 GECE DENEMELERİ adı altında yayınlanır ve on dört kitaptan oluşmaktadır. Biz kitapları tanıtırken elimizdeki mevcut baskıların bibliyografyasını vermeyi uygun gördük.



1.5.1 KENDİMLE KONUŞMALAR

Yazarın ilk deneme kitabı olan KENDİMLE KONUŞMALAR'da on yedi yazı yer almaktadır.

Resim, tiyatro, sinema gibi sanat, günlük, anı, şiir gibi edebiyat eserlerine yer verilen kitapta, Camus, Goethe, Voltaire, Ziya Gökalp ve Atatürk gibi kültür dünyasına katkıda bulunan kimseler konu edinilir.

Kitap, yazarın daha sonraki eserlerinde üslubunun bir parçası olan 'öyküler mozayığı'ni taşımaz, yazılar kısa tutulmuştur ve kelimelerde bireysel tasarruf görülmez.

Eser, daha sonra yayınlanan YAPIŞTIRMA BİYİK'le birlikte yayınlanır.

KENDİMLE KONUŞMALAR, özgür Yayın-Dağıtım, İstanbul 1985, 2.baskı, 67 s

1.5.2. ŞİİR VE CİNAYET

İkinci deneme kitabında da ilki gibi on yedi deneme bulunmaktadır.

Bu denemelerin, şair ve yazarlarla, fikir ve devlet adamlarının etrafında kümeleştiği görülür. Şair ve yazarların yazış biçimleri, metotları, eleştirmenlerin eserlere ve konulara yaklaşımları üzerinde durulan kitapta, Nietzsche, Voltaire ve Russei gibi aydın ve deha şahsiyetlere yer verilir.

İnsan hakları, diktatörler ve bunların uygulamaları ile devlet adamlığı gibi yakın tarihle ilgili konuların da esere girdiği görülür. Kitapta bir öncekine kıyasla kısa ölçekli yazıların yanında orta ölçekli yazılara da rastlarız.

Eser 1976'da Türk Dil Kurumu 'Deneme Ödülü'nü almıştır.

ŞİİR VE CİNAYET, Nisan Yayınları, İstanbul 1983, 3. Baskı, 151 s.

1.5.3. KURUTULMUŞ FELSEFE BAHÇESİ

Yazarın, "...en çok ilgi toplayan kitabım." dediği(ssç.s.107) KURUTULMUŞ FELSEFE BAHÇESİNDE, önceki iki kitabında görülen tarih, bu kitabın geniş hacimli iki denemesiyle edebî ve siyasî tarihe dönüşmüştür.

Çiçek sevgisinin işlendiği ve esere adını verdiği Kurutulmuş Felsefe Bahçesi adlı deneme ise yeni bir açılımla ve daha geniş bir biçimde doğayı yazıya sokacaktır. Edebiyat, tarih ve doğa konusu bundan sonraki eserlerinde bu kitapla ilk üç sırayı tutar.



inceleme ve araştırma zeminine oturtulan bu eserin 'öyküler mozayığı'ne yer verışı, ironinin kendisine iyiden iyiye hissettirişi eserin iki önemli özelliğidir.

Orta ve uzun ölçekli yazılardan oluşan kitabın, kelime kadrosu dışında, üslubun oturduğunu gösteriyor olması üçüncü bir özelliğidir.

KURUTULMUŞ FELSEFE BAHÇESİ, özgür Yayın-Dağıtım, İstanbul 1985, 4. baskı, 163 s.

1.5.4. PAF VE PUF

Sekiz denemenin yer aldığı kitabın konuları: genelde işkence, zulüm, zorbalık, kan dökücülük, toplu kıyım gibi insanlık dışı davranışları sergilemeye yöneliktir.

Türk tarihine de değinilen eserde, polisiye romanları ve okuma tutkusu gibi konular işlenir. İlk eserden itibaren denemelere giren H. Abdülhamit, bu denemede de 'zorbacı' olarak gösterilir.

Eser, 1982'de İş Bankası Deneme Ödülünü kazanır.

PAF VE PUF, Ada Yayınları, İstanbul 1982, 2. baskı, 159 s.

1.5.5. HALLEY KİMİ KURTARIR

Birsel'in bu kitapta birdenbire kısa ölçekli denemelere geçtiği görülür.

Eserde yer alan yirmi dokuz deneme, genelde edebî türler ve şahsiyetler üstüne kuruludur. PAF ve PUF'taki okuma ve okuma tutkusu yerini kitap merakına ve meraklılarına bırakır.

Ayrıca yangınları, sokakları, Sahaflar'ı, Babıali'si ile İstanbul ve yazarın anıları eserin bir bölümünü oluşturmaktadır. Denemelerin kısa tutuluyor olması, 'olaylar mozayığı'nin de azalmasına neden olmuştur.

HALLEY KİMİ KURTARIR, Beğlam Yayıncılık - Deneme Dizisi, İstanbul 1988, 3. baskı, 157 s.

1.5.6. AMERİKALI TOLSTOY

Her mevsim görüntüsüyle İstanbul'un caddesi ve sokaklarının yer aldığı ve toplam yirmi denemenin oluşturduğu kitapta, iyi ve kötü yönleriyle, şair ve yazarlara yer verilir.

Casuslar ve jurnaller eserin önemli konuları arasındadır.



AMERİKALI TOLSTOY, Bağlam Yayıncılık - Deneme Dizisi, İstanbul 1988, 2. baskı, 185 s.

1.5.7. BİR ZAVALLI SARI AT

Yirmi denemenin bulunduğu eser, başta müzisyenler ve edebiyatçılar olmak üzere sanat ve edebiyata kendisini adanmış kimselerin çektiği sıkıntıları, karşılaştıkları güçlükleri anlatmaktadır.

Yazarın kendisinin, hastalığının ve eserlerinin de konu edildiği kitapta ayrıca imparatorlar, hıranlar da yer alır. Ayrıca edebiyata ilişkin bazı problemlere de değinilen eserde, Türk ve dünya edebiyatından örnekler sunulmaktadır.

BİR ZAVALLI SARI AT, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1985, 1. baskı, 205 s.

1.5.8. YAPIŞTIRMA BİYİK

On yedi denemenin yer aldığı kitapta, yazarlık mesleği sorgulanır ve buna bağlı olarak şair ve yazarların kelime dünyasına değinilir.

Van Gogh, Utrillo gibi gibi ressamlardan da söz edilen eserde artık dilde ve özellikle de kelime düzleminde bireyselliğin, argo ve denemeciye özgü üretim tekniğiyle yazıya yerleşmeye başladığı görülür.

Kitapta, *Medirucukler* 1 ve 2 olmak üzere iki yazı da hikâye ile kesişim özelliği gösterir.

Yazarın, bir insanın kendi kendisiyle hesaplaşması olarak nitelediği birinci kitap KENDİMLE KONUŞMALAR bu eserin içinde müstakil bir bölüm halinde bütün yazılarıyla yer alır.

YAPIŞTIRMA BİYİK, Özgür Yayın-Dağıtım, İstanbul 1985, 1. Baskı, 96 s.

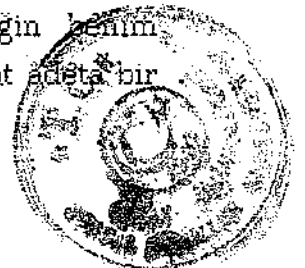
1.5.9. ŞİŞEDEKİ ZENCİ

Salâh Birsel'in ve Türk edebiyatının bir kitap kapsamındaki tek denemesi olan bu eser 196 sayfadır.

Zencilerin, beyazlara karşı verdiği hak ve özgürlük mücadelesinin konu olarak seçildiği eserde, 1960'lı yılların Amerikası merkez alınmak üzere Martin Luther King, Malcolm X, Elijah Muhammet, Marcus Garvey, Eldridge Cleaver gibi zenci liderlerin yönettikleri çeşitli toplantı, gösteri, yürüyüş, boykot türünden eylemler anlatılmaktadır.

"Şişedeki Zenci, ilk sözcüğünden son sözcüğüne değin benim üslubumu taşır." diyen yazarın, eserinde, kronolojik olmayan fakat adeta bir belgesel belgesel niteliği taşıyan 'playlar mozayığı' dikkat çeker.

ŞİŞEDEKİ ZENCİ, Nisan Yayınları, İstanbul 1986, 1. baskı, 196 s.



1.5.10. ASANSÖR

Yirmi sekiz denemeden oluşan eserin konuları arasında, renkleri, desenleri, kuş ve bitkileriyle doğa ve ressamlar; yaşıntıları, kadın düşkünlükleri, av merakları ve kan dökücülükleriyle devlet adamları; anıları, günlükleri, itirafları, şiir beğenileriyle edebiyatçılar yer alır.

Yazarın '*sicil-i Osmani*' dediği³⁶ esere, sokak satıcıları, asılsız ölüm haberleri, yaşlılık gibi konular da girer.

Denemede yer alan kişiler adından anlaşılacağı gibi yer altından alınarak bir 'asansörle' hayata katılmaya çalışılır.

ASANSÖR, Özgür Yayın-Dağıtım, İstanbul 1987, 1. baskı, 216 s.

1.5.11. KEDİLER

19 denemeden oluşan eser, iki bölüme ayrılır.

Birinci bölümdeki on üç denemede Henry Miller, Ressam Dali ve filozof olarak nitelendirilen Raci'nin hayatlarından kesitler sunulurken denemeye adını veren Kediler'de hayvan sevgisi işlenir. Daha önceki kitabın bir devamı olarak bu kez Roussesu'nun itiraflarına ve dostluklarına yer verilir.

Eskiden İzmir'de beşliği altında kümelenen altı denemede ise şairin İzmir'de yaşadığı yıllar, mahalle, cadde ve sokaklarıyla denemeye katılırken buraların şiirlerine konu edilişi hikâyeleriyle birlikte aktarılmaktadır.

KEDİLER, Bağlam Yayıncılık - Deneme Dizisi, İstanbul 1988, 1. baskı, 204 s.

1.5.12. HAFİYELER ÖNDE GİDER

Orta ve uzun ölçekli on bir denemeden oluşan bu yazılarda Paris ve Londra gibi dünyanın sayılı merkezlerinde insanların giyotinle katledilişleri, hafiyelerin jurnalleri ve insanları sürekli göz hapsinde tutuşları anlatılır.

Ayrıca yerli ve yabancı şair ve yazarların okuma merakları, okuyucu-yazar ilişkisi gibi konuların işlendiği yazılarda doğa güzellikleri sergilenirken şiiri, 'şair ne değildir' gibi bir yaklaşımla tanımlamaya yönelik yazı da ilgi çekicidir.

HAFİYELER ÖNDE GİDER, Nisan Yayınları, İstanbul 1991, 1. baskı, 145 s.

1.5.13. GANDHİ YA DA HİNT KİRAZININ GÖLGESİNDE

1940 Kuşçağı Bildirisi'nin de yer aldığı eserde on bir yazı vardır.

³⁶ Faruk Şüğün; "Bir Nüfus Kütüğü", Güneş gaz. 29 Haziran 1987

ŞİŞEDEKİ ZENCİ denemesiyle siyahi ırkın verdiği hak ve özgürlük mücadelesine bu kez de Gandhi'nin önderliğinde Hintlilerin İngilizlere karşı verdiği şiddete dayalı olmayan mücadele katılmaktadır.

Özürli yazar Christy Brown'un hayat hikâyesi ile Paris'te yaşayan yazarların hayatlarından kesitlerin sunulduğu eserde, yazarın sözcükleri, okul günleri, sanat anlayışları gibi konular da bulunmaktadır.

GANDHI YA DA HINT KIRAZININ GÖLGESİNDE, Yapı Kredi Yayınları - Edebiyat / Deneme, İstanbul 1998, 1. baskı, 108 s.

1.5.14. GECE MAVİSİ

Anı ve denemeleri kapsayan eserde, yirmi altısı kısa ölçekli, biri uzun ölçekli olmak üzere yedi yazı bulunmaktadır.

Kitapta Türk edebiyatına ait eserler tanıtılır, tiyatroya ve özellikle oyun yazarları, yönetmenleri ve oyuncularıyla Fransız tiyatrosuna yer verilmektedir.

Kısa yazılardan oluşan tanıtıma yönelik bu eserlerin hemen akabinde ise kitaba adını veren ve XI bölümden oluşan GECE MAVİSİ 'nde çeşitli hastalıklar, uygulanan tedavi şekilleri tıbbi ve hekimliğe ilişkin birtakım bilgiler aktarılır.

Bu kitapta yazarın daha önceki kitaplarında göremediğimiz ölçüde ve yoğunlukta birkaç sayfayı geçmeyen kitap tanıtımlarıyla karşılaşmaktayız. Bunların bir kısmı *Türk Dili* dergisinde daha önceleri *A.Sütlükapılar* mahlasıyla yayınlanmıştır. Fransız tiyatrosuna ilişkin olarak sunulan bilgilerin kronolojik bir yöntemle bilimsel bir zemine oturtulmaya çalışıldığını görüyoruz.

Gece Mavisî adlı deneme de önceki denemeler gibi okumaya dayalı olup uzun tutulmuştur. Bu denemenin, yazarın üslubuna hakim olan ironiden de mümkün olduğunca arındırılmış olması ise dikkate değer bir başka özelliktir.

GECE MAVİSİ, Varlık Yayınları, İstanbul 1994, 1. baskı, 168 s.

İKİNCİ BÖLÖM

ŞİİRLERİN MUHTEVA BAKIMINDAN İNCELENMESİ



2.1. HAYAT TELÂKKİSİ ve YAŞAMA SEVİNCİ

Mısırlı romancı Necip Mahfuz, Medak Sokağı adlı eserinde "İnsanın görevi hayatın içinde kalmaktır." der. Salâh Birsell şiirlerinin amaçlarından birisi ve belki de en önemlisi yaşama sevinci uyandırmaktır. Bu yüzden eleştirmenlerin birçoğunun, şiirlerindeki bu özelliği göz ardı etmelerinden yakınıır: "Diyebilirim ki birçok şiirim insana bir yaşama sevinci vermek çabasıyla yazılmıştır. Bu çabanın ne denli başarıya ulaştığını bilemem. Bilirim ama söyleyemem. Şiirlerim üzerine yazı yazmış olanlardan hiçbiri bugüne değin bu yanıma dokunmamıştır." (SSÇ, s.12)

Salâh Birsell'in ironi ve **humour** dediği 'ince alay'la iç içe olan şiirlerinde hayatı, insanı, doğayı ve eşyayı sevmeye, sevdirmeye yönelik mısralarla sık sık karşılaşırız.

Kaşık Havası (BŞ, s.52) şiirinde kendisindeki yaşama sevincine çevresindekileri ortaklığa çağırır. Onlar da aynı sevinci, aynı atmosferi paylaşmalıdır:

"Size bir türkü çağırırım Sulukule işi

Ama siz de lütfen tempo tutun

Kaşık şakırdatın el çırpın

Ben türküyü yayarken siz hey hey çağırın "

Eğer buna yanaşmazlarsa, onların çaldığı dümbeleklerle masaya çıkacak ve etrafta dönecektir. Şair böylesine coşkulu bir ortamın içindedir. Gerdan kırmak, oyun üstüne oyun döktürmek, soytarılıktan soytarılığa geçmek hep bu yaşama sevincinin emareleridir. Yaşama sevinci 'Sulukule' daki çingenelerle, AH BEYOĞLU VAH BEYOĞLU eserinde adı geçen meşhur kantocu Şamram Hanım'la birlikte daha bir güzeldir.

Alleben' de ise (BŞ, s.53) bu sevinç daha farklı bir biçimde ortaya çıkar. Alleben, Gaziantep'e birkaç kilometre uzaklıktaki bir mesirenin adıdır. Pikniğe, eğlenmeye ve dinlenmeye gidilen Alleben'e şair yaşama sevinciyle dopdolu insanları insanları çağırır. Delikanlılar, kızlar, öğrenci ve öğretmenler, bekarlar, dullar istenilen, bunlara karşılık kaynanalar, kalantorlar, pinponlar, şişmanlar istenilmeyen grubu oluşturur. Bu belki de "yaşama sevinciyle o sevinci azaltan kişilere duyduğu kızgınlığın bir çatışmasıdır."³⁷

"Yürüyün haydi delikanlılar / Yürüyün Alleben'e gidelim

Türkü çağıralım lorke oynayalım / Haydın Alleben'e gidelim "

37. Tuğrul İnal, H.Üniv.Ede.Fak.yay. 3.1, Temmuz 1993, s.177



Herkesin böyle güzel bir günde gönlünce eğlenmek, hayatın çeşitli tat ve hazlarını devşirmekten daha doğal ne vardır ki. Bu eğlenceye isterlerse hastalar, sakatlar, uyuzlar hatta mahalle bekçileri katılabilir;

"Gelsin gelsin

Sağdıçlar dünürler baldızlar

Haydin Allenben'e gidelim "

Toplumu bütünüyle kavrayan bu davet, Alleben'e değil yaşama sevincinedir. Toplumun ağırlı, hasta ve sancılı kesimi özellikle davet edilir. Hayattan zevk almak yalnızca sağlıklı insanlara vergi değildir. Bu insanların makul olan ya da olmayan nedenlerle toplumdan soyutlanmaları insanlık onuruna yakışmaz. Ancak gelinleriyle aynı ortamı paylaşmalarını istemeyeceğinden kaynanaların evde oturmaları daha yakışık alacaktır. Şair genel kanaatleri harekete geçirmiş, kaynanaların o pek istenmeyen ciddi tavırlarına karşı böylesine bir tedbiri uygun görmüştür. Eğlenceden mahrum edilen bir kesim de 'kalantor'lardır. Çünkü bunlar Alleben'e gitmeden de eğlenebilirler, zaten eğlence için özel bir güne veya yere ihtiyaçları yoktur. Dikkat edilirse şair zenginleri âdeta bu eğlenceden alıkoyarak bir nevi cezalandırma yoluna gitmiştir ki bu da bizi bir tür sınıf farklılığı diyebileceğimiz bir anlayışın şair tarafından bilinçli olarak şüphe sokulduğu düşüncesine sevketmektedir.

Emirgan da (BŞ. s. 55) Allaben gibi eğlence yerlerindendir. Herkes Emirgan'a koşar, eylül ya da ekim ayıdır;

"Kuruluşu samaverlerin karşısına

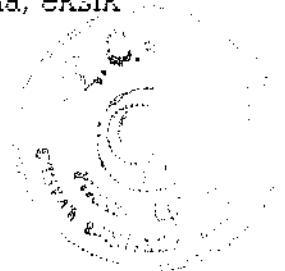
Çayüstüne çay demleyeceksiniz "

Hem Allahın hem de Emirgen şiirlerinde insanlar belki büyük sıkıntıların, dertlerin, acıların ortasından alınmış, öğrenciler okullarını, bekçiler göz altında tuttıkları ev ve işyerlerini paydos ederek hayatın o ciddi ve asıksurath ortamından koparılmış, güzelliklerin ve eğlencelerin kucagina atılmıştır. Bu iki şiirde Nedim'in Sadedabadındaki manzaralarla ama daha çok insanla karşılaşyoruz. Şair, hayat yalnızca iş, okul,dükkan ve evle sınırlı değildir, daha başka güzel-likleriyle insanları beklemektedir mesajını vermek ister.

İstiklâl Caddesi şiiirindeki (BŞ. s. 57) kişilerin de verilmek istenilen mesajın da Alleben ve Emirgen şiiirlerinkinden pek bir farkı yoktur. 'En açık gıysileriyle' Alleben'de dolayan dıllar İstiklâl Caddesi'nde cımbızlarıyla, eksik etekleriyle dolanırlar:

"Akşamları İstiklal Caddesi'nde

Cicekler kokulanir da kokulanir



Karanfillerle anışlar

Kıkırdaktır da kıkırdaktır "

Caddede dolaşanlar en güzel elbiselerini giyerler, kokular sürünürler. Bu, beğenilmek dikkat ve ilgi çekmek arzusunun bir göstergesidir.

Cadde değişik perspektiflerden tespiti çalışılır. Kitaların ilk iki mısraı caddeyi bir kamera gibi en çarpıcı yönleriyle âdeta zımlar;

"Caddelerden İstiklal Caddesi / Havuzdur da havuzdur "

"İstiklal Caddesi dediğin / Antep kılımine benzer "

"Caddelerden İstiklal Caddesi / Uzundur da uzundur "

Allaben'deki bekârlar bu kez caddeye çıkmış 'şıpıdak şıpıdak' dolaşırlar. Şiirin kıta sonlarında yer alan "şıpıdak şıpıdak, şıkırdadır da şıkırdadır, fıkırdaktır da fıkırdaktır, kıkırdaktır da kıkırdaktır" gibi yansımaya dayalı ikilemeler hayatı şiirin göstermeye ve insanda yaşama sevinci uyandırmaya yöneliktir. Bu yansımalarda - taklidi seslerde- kulağa hoş gelen, hafiflik, sadelik ve müzikalite vardır ki şair âdeta güzel bir filmin hem senaryosunu hem efektini üstlenmiş bir sinema adamı gibidir.

Apollonaire, (BŞ. s. 58) yaşama sevincinin mekan olarak Paris'i seçtiği şiirin adıdır. Dostlarından haber alan şair, onun her gün Picasso ile içtiğini öğrenir;

"On altısında bir midinet / Oynaşmış şimdiden

Kıscağızla her akşam / Metroda öpüşüyormuş "

Şairin Paris'e ve Paris hayatına özleminin dile getirildiği şiir, arkadaşının hayatından kesintiler sunar;

"Gelen habere bakılırsa / Dostum serseriliğe de başlamış

Ne derler ona Pigal'da / Boyuna bıçaklanıyormuş "

Serserilik, aylaklık, bıçaklanmak ve metroda öpüşmek, Picasso ile içmek söz konusu hayatın kesitlerindendir. Şair bohem bir yaşantıyı anlatırken kendi özlemlerini, bohemiğe duyduğu ilgiyi gizlemez;

"Ben de Paris'te olsam bıçaklanırdım

Şaşırırdım yürüyüşümü "

Dikkat edilirse şair, "ben de Paris'te olsam" sözleriyle, arkadaşının avareliğini, bohem yaşantısını âdeta onaylamaktadır. Paris'te olmakla Ankara ya da İstanbul'da olmak arasındaki fark şiirde oldukça net bir biçimde ortaya konulmuştur. Paris bu yönüyle şairin literatüründe yaşanılacak bir şehirdir, özgürlükler şehridir ki bulunduğu çevreden çok çok üstün tutulmaktadır. "Ah, keşke şimdi Paris'te olsaydım" şeklindeki bir iç haykırışı duyar gibi oluyoruz. Salâh Birsal bu şiiriyle yaşama sevincini aktarmaya çalışırken hayat anlayışını da sergilemektedir. Buna göre o, âdeta **epiküryen** bir hayata

taliptir. Picasso ile içmek, bir midinetle metroda öpmek - midinet, Köçekçe kıskında 'terzi kız olarak geçer- serserilik etmek ve Pigal'de 'bıçaklanmak' arzu edilen davranışlardır.

Hayatın Paris'le özdeşleştiği Apollinaire'den sonra, vücutun diğer uzuvlarla özdeşleştiği **Uç Bacağım Uç** (BŞ.s. 81) şiirine gelmek istiyoruz. Bu şiirde beden her bir parçası farklı komutlarla hareket eden bir makineyi andırmaktadır. Her organ, hayatın ve dolayısıyla yaşama sevincinin ortasına atılır. Birbirleriyle bağlantılı olan her organa hayatın bir safhasında görevler verilir;

"Havalan kolum havalan / Kalk burnum kalk

Koş dilim koş" / Elim kalk

Kaç göbeğim kaç "

gibi mısralar vücutun daha doğrusu bedeninin olduğu gibi hayatın da parçalardan ibaret olduğunu, bunların işlevlerine uygun olarak kullanımının hayatı kolaylaştırıp güzelleştirdiği mesajı verilir. "Şiir bedenimin parçalarıdır." (SSÇ.s. 8-9) görüşünü Salâh Birsal, bu şiiriyle teyit eder;

"Havalan kolum havalan / Asansörlere sarıl "

"Damlara çık / Bacaları apartmanları kucakla "

Bu ilk bölümde, doğayı ve eşyayı bütünüyle kavrama isteği belirgin lik kazanmıştır. Kuşvetle hissedilen bu arzu, yaşama sevincinin bir neticesidir. Ayrıca bu mısralara sınımlı olan 'yükseklik' isteği de hem maddi hem manevi yönden beraberinde değişik çağrışımlara yol açacak mahiyettedir. Mekâna sığınmış;

"Kalk burnum kalk

Caddeleri dolaş

Kaldırımlarla dost ol

Merdivenlerle duvarlarla oynaş "

gibi mısralarla da kendisini hissettirir. Yaşama sevincinin insanlarla paylaşıldığı yerlerden birisi de hiç şüphesiz caddelerdir, sokaklardır. İnsanlar birbirlerini görerek yalnızlık hissinden kurtulmak, insanlar arasına bir birey olarak katılarak kendi varlıklarını duyurmak gibi bir çabanın içinde olan sosyal varlıklardır. Şehrin en işlek yerleri olan caddelerin Salâh Birsal'ın şiirlerine mekan olarak seçilmesi bu isteğin neticesidir. Şair, burnuna emreder bir tavırla hem bu yerlerin gezilmesini hem de şehirde nasıl bir hayatın hüküm sürdüğünün âdeta koklanmasını istemektedir;

"Gözüm kulağım / Okyanuslarda sürüklen "



Denizin, suyun varlığı, insanlara dinginlik hissi veren çarpıntıları anlatırken bununla yetinilmemiş enginlik hissini sembolü haline geldiği okyanuslara kadar taşınmıştır:

"Koş dilim koş

Trenleri yala

Karları dikenleri tat "

Şair, dile komutla meşguldür. Trenler gurbet hissi uyandırırken karın soğukluğu ve yakıcılığı, dikenlerin batıcı oluşu hayatın iyi ve kötü yanlarıyla bir bütün olarak kabul edilip sevilmesini duyurur. Hayatın yalnızca güzel yönlerini göstermek ve sevdirmeye çalışmanın kolaylığı değil, bir bütün halinde çok yönlü olarak sevdirmesi gerektiğinden hareketle şair, gerçekçilikten ne anladığını da sezdirmiştir. Gül dururken dikenin tatmak ters gibi görünse bile "gülünü seven dikenine katlanır." atasözünün katı gerçekçiliği dolaylı olarak şaire yansıtılmıştır. Bu bölümdeki 'tren' ve 'telgraf direkleri' de bu bağlamda kavuşmanın ve birlikte olmanın hasret ve gurbet duygularıyla iç içe olduğu zamanlarda bir anlam taşıdığını vurgulamak içindir. Bütün bu olumsuzluklar yine de yaşama sevincinin bir uzantısı, bir parçasıdır:

"Elim kalk /

Buğdayları ayvaları devşir

Kaç göçeğim kaç / ...

Nehirlerde yıkan / Fillerin yanında uyu "

Yaşama sevincinin son iki bölümde iyiden iyiye doğaya taşındığı mısralardır. Doğa bu sevincin en iyi şekilde hissedildiği yerlerin başında gelir. Buğdaylarla ve ayvalarla devşirilecek olan aşında doğanın ta kendisidir. "Başak" kelimesi bereketin bir ifadesi olarak kullanılmıştır ve bölüşüldükçe artan bir yaşama sevinciyle yakından ilgilidir. Fillerle uyumak, nehirlerde yıkanmak doğayla bütünleşmektir. Bir taraftan okyanuslara taşarken, buğday ve başaklarla doğaya da açılmalıdır:

"Ağzım koş / Kutuplara koş

Dünyalarca buz yut / Dünyalarca tuz iç

Uç bacağım uç / ...

Daracak evinden / Aklim fırla "

mısraların yer aldığı son üç bölüm, doğayla bütünleşmeye giderken bir çeşit imkânsız oluşun peşindedir. Bize ilk bakışta bir fantezi gibi gelen bu durum, iyice irdelendiğinde, şairin, beyinden verilen komutlarla organları bütün varlıklarıyla hayatın içine çekme ve yöneltme arzusu tespit edilecektir ki pek de fantezi gibi gözükmemektedir. Dikkat edilirse vücut parçalanmıştır ve her organ ayrı mekanlara ve boyutlara taşınmıştır. Nihayetinde merkezi aslında



yani aklın da darsıcık yuvasından fırlatılması söz konusudur. Bir intihar olayını andiren bu durum, yukarıda açıklamaya çalıştığımız gibi yaşama sevincinin doluluğundan ve bu dolulukla çıldiren bedenın parçalara ayrılarak deşarj olmayı tercih etmesinden kaynaklanmaktadır.

Burada bir konuya dikkat çekmek isteriz: Andre Gide'in tavsiye ettiği, 'çıkmaq arzusu' bu şiirde âdeta tezahür etmiştir. İlkin insanı sınırlayan odadan, aileden ve kentten sonra da düşüncelerden sıyrılma.

"Daracık evinden / Aklım fırla"

mısraı düşüncelerden, bu belki insanın içini karartan ve ona sıkıntı veren düşüncelerdir, kurtulma arzusunun bir sonucudur. Yine dikkat edilirse şiirde sürekli bir eylem vardır. Bu eylemin, deşarj olmaya, hem beden hem de ruh olarak boşalmaya yönelik olduğunu görüyoruz. Parçalanma, beraberinde boşalmışlığı ve rahatlığı temin edecek olandır.

Ev Kadın - Moda şiiri (BŞ, s. 72) yaşama sevincinin ölüme karşı koyma, ölümü reddetme şeklinde tezahür eden bir şiir olup üçüncü bir kişiye seslenme ve ölüm düşüncesini gönülden ve kafadan uzak tutma çabasına sevk söz konusudur;

"Sizin ölmenize daha çok var

Odalarınızı toplayın rica ederim "

Ölümü bir fobi haline getirerek gündelik hayattan kopmuş hatta odasını dahi derleyip toparlamaktan vazgeçmiş bir ferde seslenen şair, üçüncü mısrada şöyle der ;

"Bilin ki yaşamak da bir çaba ister "

Hayatta yer alabilmek için gündelik çabalara ihtiyaç vardır. Ancak tek başına bu çaba da yeterli değildir. İnsanoğlunu ayakta tutan ve diğer canlılardan ayıran önemli özelliklerin başında yarın endişesi gelmektedir. İnsan bir yandan hali yaşarken bir yandan da geleceği yaşar. Yaşanılan her an geçmiş, yaşanılacak her an ise gelecektir. Bunun bilincindeki birey, gündelik hayatı istikbal için bir malzeme, bir altyapılaşma gibi telakki eder ve sürekli bu çaba içinde didinir durur;

"Kırpiklerinizi avkalayın sodalı suyla /...

Rica ederim somurtmaya kalkmayın

Patlıcan kızartırken bile gülün

Koşun yürüyün birdirbir oynayın"

Kırpikleri avkalamakla güzel ve dinç görünüm kazanma arasında doğrudan bir bağ vardır. Somurten insanlar sevimsizleşirler ama bazı gündelik işler de, mesela patlıcan kızartmak, bu duruma yol açar. Ancak bu basit mutfak işi bile külfetmiş gibi görünmesine rağmen hayatın içinde bir yere

sahiptir ve yapılması gerekir. Oysa koşmanın, yüzmenin, eğlenmenin güzelliği yanında patlıcan kızartma sıradan ve katlanılabilir bir iştir. "Birdirbir" kelimesinin şiire girmesiyle yaşama sevinci çocuksu bir boyut kazanıyor. Şair, halinden yakınan ve ölüm fikrinden bir türlü kurtulamayan söz konusu şahsı, birdirbir oynamaya çağırarak oyunun çocuksu yapısına ve atmosferine çekmek gayreti içindedir. Zira yaşama sevinci o neşeli ve civil civil halleriyle en çok çocuklarda kendisini gösterir. Ortalama bir hayat seviyesindeki çocuklar her şeye rağmen hayatı oyun ve eğlen-ceden ibaret sanırlar. Şair, bu güzelliği ve coşkuyu hissettirme gayretindedir.

Üçüncü bölümde "Sizin ölmenize daha çok var" mısraı tekrarlanır;

"Saçlarınızı Temmuz aydınlığıyla tarayın / ...

Dedikodu yapın çamların altında "

İlk bölümdeki 'kirpikleri sodalı suyla avkalamak'ın yerini bu kez 'saçların Temmuz aydınlığıyla taranması' almıştır ki yukarıda söylendiği gibi bunlar güzel görünme arzusunun çabalarıdır. Şiire konu edilen kişi bir kadındır. Temmuz ayları bol güneşli günlerin yaşandığı aylardır. Şair bunun içindir ki söz konusu kişinin saçlarının bu mevsimden payını alarak pırıl pırıl olmasını ister. Odasını düzeltecek olan saçını başını da düzeltecektir. Temmuz ayının , gündüzlerin oldukça uzun gecelerin kısa olması gibi bir özelliği şiire aktarılmıştır ki bunun arkasında gündüzün hayata, gecenin ölüme tekabül etmesi gibi bir çağrışım sezilmektedir. Şair, temmuz ayı ile "ölümünüze daha çok var"ı şüureltilinde kaynaştırmak ister. Bu şiirde Alain'ın "Kedere kapılmamalı, umut kesmemeli; insanlara ancak kendi umutlarınızı verebilirsiniz. Tabiata güvenmeli, geleceği aydınlık görmeli, hayatın üstün geleceğine inanmalı."³⁸ düşüncesine paralellik ve destek vardır.

İstenmeyen, hoş gitmeyen bir durum olarak gözükken dedikodu yapmak bile, bu hayatın uzantılarından biri olarak şiire yansıtılmıştır. Daha çok kadınlara maledilen bu durum, şair tarafından son derece olağan bir davranış biçimi olarak ortaya konulmaktadır. Dedikodu menfi bir yönü olsa bile hayatın içinde yer aldığı için müspetleşmiştir;

"Daha çok erken gitmeyin rica ederim

Susuz rakı için bardak bardak

(...)

Boyuna konuşun ölmeyin rica ederim "

Şiirin son bölümü ölmekte olan bir insana yalvarışın izlerini taşımaktadır. Şairin Apollinaire şiirindeki (BŞ, s.58);

³⁸. Alain; Mutlu Olma Sanatı, Varlık yay. çev.Y.Nabi, İstanbul 1985, 8.baskı, s.91

"Bütün gün bir meyhanede / Picasso ile içiyormuş "

mısraları da sözü edilen 'içmek'in, "susuz rakı için bardak bardak" mısra ile yaşama sevinci ya da hayatın içinde olma yönünden bir bağlantısı vardır.

Şair artık yakarışa geçmiştir;

"Boyuna konuşun ölmeyin rica ederim "

Bu şiir bir yandan yaşama sevincini, diğer yandan ölüme karşı direnci dile getirmektedir. Şair, gündelik hayatın içinde kalmak kaydıyla yaşamaya değer şeyleri sıralamakla, ölmekte olan ya da ölüm düşüncesini saplantı haline getiren kadında yaşama sevinci uyandırmaya çalışmıştır. Taktir ki şairin, yaşamaktan ve hayattan anladığı şey herkes için değil, çok yakından tanıdığına kanaat getirdiğimiz kişi ile kendi arasındadır, yani bir referans birliği söz konusudur.

Halay şiiri (BŞ. s. 74) yaşama sevincinin diz boyu edildiği şiirlerdendir. Sayısal ifadelerin yoğun olduğu üç beşlikten oluşan şiirde halay başlıbaşına bir şenliktir;

"Dört davul gördünüzse birine vurun

Bir esmere vurun klik - klak

Dört zurna buldunuzsa üçünü alın

Üç esmeri alın klik - klak

Dört halay gördünüzse birine koşun

Bir davula koşun klik - klak "

İlk mısralar davul, zurna, halay gibi kelimelerle bir düğününü veya eğlence merkezini hatırlatmaktadır. Davulun zurnanın olduğu yerde halay da olacaktır. İnsanları halaya davet eden şair, şartları sayısal bir ifadeyle genel olarak 'dört'e 'bir' şeklinde belirlemiştir.

Kanastımıza göre şair, hayatın eğlence boyutunu göz önüne almış, hiçbir eğlenceye, hiçbir halaya katılmayan, daha genel bir ifadeyle bu tür şenliklerden haz almayan insanları karşımıza çıkarmıştır. Belki bu dörtte birlik oran hayatın eğlence, neşe ve zevk alma yönüyle ilgilidir. Şair hiç değilse dörtte birden hissemize düşeni almak için teklif getiriyor. Dört davul görülmüşse birine vurulacak, hatta dört esmer sevilmişse içlerinden biri tercih edilecektir.

Şiirde yer alan 'klik - klak' sesleri 'hemen, anında, tamam' gibi anlamları ihtiva etmektedir. Son mısralar ;

"Halayın başında durun / Dört esmer sevdinizse birine vurun"

halaybaşılığa talip olmayı gerektirir ki şair, söz konusu şartlarda bizden halayı, yani eğlence ve neşeyi kurmamızı istemektedir.

Circır Böceği 'inde(BŞ. s. 75) şair yaşama sevincine bu kez odasında bulunan eşyaları katacak, onlarla dağ yollarında neşeli ve hayat dolu bir yolculuğa çıkacaktır;

"Hadi koltukçuğum / Gel çık ortaya

Hadi incecik masacığım / Davran yeniden

Sobacığım hadi be / Bırak düşünüyü"

Dörtlüklerin başında yer alarak eşyaya hayatıyet kazandıran, daracık bir mekana saplanıp kalmış olmanın verdiği sıkıntıdan kurtuluğun çaresi nedir? Şair, bu çareyi bulmuştur. Eşyayı söz konusu mekenin dışına taşımak. Bunu bir davetle yapar ve eşyayı güzel ortamı ve havayı hep birlikte yaşamaya ve teneffüs etmeye çağırır. Hayatımızın vaz geçilmez parçalarından olan eşya, insana sadık, onun emrinde ve hizmetindedir. Bozulmadıkları ya da eskimedikleri sürece sahiplerine ihanet etmezler. Üstelik evimizde veya işyerimizde bulunan bir eşyanın kaybı bizleri çok üzer. "Herşey yerli yerinde" mısralarıyla Ahmet Hamdi Tanpınar, biraz da insan-eşya ilişkisini dile getirmiştir. Onlar yalnız bize hizmet etmekle kalmazlar, varlıklarını korudukları sürece bizden sonrakilere de hizmet verirler. Bütün bunların ötesinde eşya, bizimle aynı ortamı paylaşır, bizimle birlikte eskir. Bu nitelikleri taşıyan eşyayı iç mekandan çekip dış mekana taşımak, onlarla kırları, bayırları ve bostanları paylaşmak bir vefa borcunu ödüyormuşçasına şiire girmiştir. İnsanın eşyadan koparmasının izlerini görürüz. Koltuk, incecik masa, kış düşünüyü gören soba, yorgan ve döşek yerinden kalkacak, maselerde ya da filmelerde olduğu gibi kapı veya pencereden çıkarak odadaki tutsak hayatı bir an için olsun terkedip açık havada ve şairle birlikte dolayacaktır. Bir bilimkurguya benzeyen bu hadisede şairin ruh halinden kaynaklanan çocuksu eda bulduğumuzu söyleyelim. Bu, bir şair için hatta şair dahi olmayan bir insan için garipsenecek bir durum olmaktan uzaktır. Tam tersine şairin, eşyaya ve çevreye duyduğu haktanırlığın ve saygının bir göstergesidir.

"Uyumayalım sabahlara dek

Circırböceğini bekleyelim "

mısraları izaha çalıştığımız atmosfere oldukça uygundur. Şairin eşyalardan mürekkep mayyeti büyük bir ihtimalle bu koroya katılacak ve birlikte sabahı büyük coşkunlukla karşılayacaklardır.

Aklımıza bir soru geliyor. O ünlü mesale konu olan circır böceğinin seçiliş amacı nedir? Şiirin bütünü içinde, âdeta dar bir mekanda tekdüze bir hayata mahkum olan insanın ruhsal sıkıntısına tanık oluruz. Oysa, circır böceği tembeldir, çalıp söylemeye, yani eğlenceye düşkündür. Bazı şartlanmışlıklar içinde saplanıp kalan insan da zaman zaman bu böcek gibi

tembellik etmek ister. Bir 'karınca' gibi hayatın en güzel anlarını sırtında bir yükü geçirmek istemeyen bir insanın bir anlığına da olsa kaçışını, hayatın zevk ve sefa boyutuna taşınma arzusunu görürüz.

Salâh Birsel'in bir başka eserinde (YG. s. 101) şu cümlelerin yer alıyor olması da dikkat çekicidir: "Fransızlar kadın ozana *poétasse* derler. Bu da küçümseyici bir anlam taşır. *Circir Böceği* de şair demektir. Ne ki onda aşağılamadan çok sevgi vardır." Demek ki sebahla birlikte beklenen yalnızca circir böceğinin ötüğü değil, aynı zamanda şairdir. Buradan, şaire, güzel ama netice itibarıyla bir yere ulaştırmayan sözler sarfeden bir kişi nazarıyla bakıldığını çıkarabiliriz. Çıkarabileceğimiz ikinci bir yargı da şairin dinlendiği, sözlerine geçici bir değer verildiği ama uygulamada hiçbir işlevinin bulunmadığıdır. Nitekim, circir böceğinin çalıp söylemesi, onu sefaletten kurtaramamıştır.

Uç Bacağım Uç (BŞ. s. 82) şiirindeki parçalanmada da aynı durumla karşılaşmıştık. Yalnız orada şair ve organların her biri yaşama sevincini bir başka yerde ararken, odanın organları durumundaki eşyalar parçalar halinde ancak birbirlerini bütünleyerek aynı yerde aramaktadırlar. Circir böceği, bize Ağustos Böceği ile Karınca hikayesini hatırlatır. Şair, onların da görevlerini gerçekleştirmiş olmalarının iç huzuru içinde "bütün bir yaz çalıp söyleyen" varlıklar gibi, eğlenmeye hiç değilse ayda yılda bir kez olsun 'kimsecikler bilmeden' kaçamak yapmaya hakları olduğunu bizlere duyurmak ister. Bu duyarlık, eşyaya bakışımızda bir değişikliğe yol açabilir.

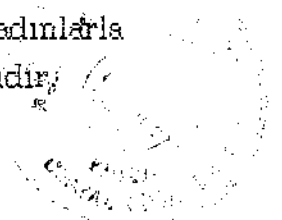
Yahyaname (BŞ. s. 80)'de şair, yaşama sevincine 'gazel çek'erek katılmak ister. Bu şiirde hangi Yahya'nın kastedildiğini tespit edememekle beraber aklımıza ilk gelen yine kendisi gibi bir şair olan Yahya Kemal'dir;

"Uzattmak ayaklarını masaya doğru

Yaşamak ölmeden uzun atlamalarla"

Şair, yaşamak için ortalama insan ömrünü yeterli bulmaz. 'Uzun atlamalarla' yaşamak sevdasına kendisini kaptıran şair, ömrünün bir değil birkaç insan ömrüne denk olmasını ister. 'Uzun atlanacak' olan nedir, sorusu aklımıza gelmektedir. Şair belki de hastalık, yoksulluk gibi hayatın kötü yönlerini yaşamadan atlamayı kastedmektedir. Niyete bağlı olan bu durum, ileriye, hayata doğru koşarcasına, coşku içinde atılıyor olmayı da göz önünde bulundurmaya gerektirir. Ayrıca bu şiirde yeme içme ve eğlenme, yaşamakla özdeşleşmiştir. Apollinaire şiirinde vurguladığımız gibi şair âdeta epiküryen bir hayatın iz sürücüsüdür. Yahya nasıl yiyip içiyor, eğleniyor ve kadınlarla beraber oluyorsa şair de aynı şekilde olmalı ve hayatın tadını çıkarmalıdır;

"Uzattmak ayaklarını masaya doğru"



"Ulaşmak üç adımda gökyüzüne"

"Rüya görmek nanelerle Latinceli"

"Koşmak var on bin metre tabaklarda"

hayatın dolu dolu yaşanmasını hatta ölü saatler olarak kabul edilen uykulu anların dahi 'latinceli' rüyalarla geçmesini ister. Ortada âdeta bir çilingir sofrasından görüntüler vardır. Dolu dolu yaşamakta, tabaklar batılı insanlara mahsus bir tüketimle boşaltılmakta ya da kırılmaktadır. Rüyaların 'Latinceli' oluşu bile, Avrupalı hayata özlemin itirafından başka bir şey değildir.

Şairin trans haline geçtiği bu şiirde, hayatın yeme içme ve eğlenme ile özdeşleşmesine tanık oluruz.

Güzincik (BŞ, s. 94)'te yaşamak anıya dönüşmüştür. Herşey, hayatın bir safhası, en basit ve en sıradan hareketler dahi yaşamının bir anısı olmaktan kendilerini kurtaramazlar. Yaşanılan herşey tek kelimeyle anıdır. Çünkü yaşayan insandan geriye yalnızca anılar kalmaktadır. Şair, kendisini bu anın sıcaklığı içinde tutmaya çalışır;

"Yaşamak diyardı Güzincik

Bir anı bir anı ancak

Dostlar da anı

Saksı

Misafir odası "

Misafirlerle anı arasında konup göçücü, gelip geçici olmaları yönünden bir ilişki kurulmuştur. Misafirler gelip giderler, onlarla kısa süreli paylaşımlarımız olur. Odamızın bir bölümü, yemeğimizin birkaç lokması misafirindir. Onlar, aile hayatımıza bu geliş gidişleriyle renk katarlar. Saksıdaki çiçekler de nitekim birkaç mevsimlik ya da yıllık anılardır. Onlarla da misafirler gibi aynı ortamları paylaşıyoruz. Tüm kalıcılıklarına rağmen dostluklar yer, mekan ve zamana bağlı olmaktan kurtulamazlar. Okullardaki, kışlalardaki dostluklar hep bu türdendir. Şair artık anı haline gelmiş olan bu güzellikleri Güzincik'ten dinler. Güzincik, şairle aralarındaki ilişkinin de güzel bir anı olarak kalmasını ister

Yaşama sevinci mısralara "anı" hüviyetiyle girmiştir. Madem her şey sonunda birer anıya dönüşecektir öyleyse bu anılar niçin yaşamak kadar güzel olmasın. Çünkü insanlar yaşanılan güzel şeyleri anmak isterler.

Davul - Zurna (BŞ, s. 101) şiirinde yaşama sevinci günün en erken saatlerine taşınmıştır.

"Ah iç gıcıklayıcıdır sabahları yalel

Bir nağmezanır davuldan Sepetçioğlu'na"



Yedi göbek İzmirli olduğunu söyleyen şairimiz, yaşama sevincini Kordon'da günün erken bir saatinde davul zurnayla karşılar.

"Zurna çalıyor pasaport önünde zurna

Çocuklar ayak uydurmaya savaşıyor oyuna"

Sabah saatleri dingin bir insan için hiç şüphesiz iç açıcı, huzur vericidir. Tabiatın, insanın uyanışı, yeniden hayata katılımı, telaşlar ve geliş gidişler şairi çok etkilemiş olmalı. Davul zurna eşliğinde oynanan oyunlar da bu güzelliği birkaç katına çıkarmaktadır;

"Oyunla kadınla öyle pırıl pırıl ki helhel

Ah iç gıcıklayıcıdır sabahları yalel"

Hamle dergisinin 17. sayısında çıkan bu mısraları okuyunca Kemal Tahir, şunları söyleyecek ve şairdeki yaşama sevincine çatacaktır: "Kimi sanatta karamsarlık yapıyor. Oysa iyimserlik yapanlar, tek buutlu düşüncenin esiri olmuş, hümaniteden yoksun adamlardır. Bir yöne onlar da karamsarlık yapıyor."³⁹ Hemen belirtelim ki Salâh Birsâl, her ne kadar yaşama sevincini şiirlerinin baş tacı etse de yer yer bir tür iletişimsizliğin doğurduğu sıkıntıları ve bıkmışlığı da ister istemez şiirlerinde yansıtacaktır.

Köçekçe (BŞ. s. 111)' de davulun ve dümbeleğin sesi daha güzel gelir. "Köçekçe" adını verdiği bütün şiirleri yaşama sevinciyle doludur;

"Zıvanadan çıksın derken biri

Ötsün zurna alabildiğine

Davul gümürdesin dümbelek dümbürdesin

Bir köçekçe başlasın sevda yerine"

Şair, kendisini davul ve zurna sesine iyiden iyiye kaptırmıştır. Sevda kelime ve anlam olarak bu ritme ve bu ortama ayak uyduramaz, hafif kahr. Özel bir ritm ve form içinde sevda, ancak hareketlerle ifade kabiliyeti kazanır ki bunun adı da olsa olsa "köçekçe" olacaktır. Şair, insanların, hayattan aldığı zevki, ancak 'zıvanadan çıkıp köçekçeye katılmakla belli edebilecekleri fikrindedir.

1940 şiiri (BŞ. s. 144) yaşama isteğini şu mısralarla ifade eder;

"Bir de yaşasam dedim / Ellerimi ayaklarımı bırakarak

Vakit akşamdı / Hava da sıcak"

Bu mısralar aynı zamanda şairimizin, veryüzüne rapteden ayaklardan ve birşeylere bağlayan ellerden kendisini kurtarma arzusunu gösterir. Burada yaşama sevinciyle birlikte özgürlük hissini varlığına da az çok restliyoruz. Elleri ayakları bırakma, bir yönüyle şairin, boşluğun mevcut tabii seyrinde

³⁹. Kemal Tahir; "Okurken", Notlar 2, Bağlam yay. İstanbul 1989, s. 61



âdeta yüzercesine yaşama hevesinin ifadesidir ki bağlayıcı olan her şeyden kurtulma arzusu göz kırpar.

Bu şiirde de belki bir iletişimsizliğin neden olduğu kaçma, kurtulma arzusu vardır. 'El' ve 'ayak' yukarıda da söylediğimiz gibi bağlanmışlığın ifadesidir. 'El' kimi şairlerde kirlenmişliğin ya da kirlenmiş olandan uzak kalışın da bir simgesi olarak gözüktür. Nitekim Salâh Bîrsel'in bir şiirinde 'el' ve 'yürek'i bir 'emir-komuta' bağlamı içinde görürüz:

"Öldürmeyin ellerimi

Yüreğimi öldürseniz

(...)

Baltazar benim ellerimdir " (Baltazar, BŞ.s.15)

Serbest çağrışına dayalı birçok şairde, sözgelisi Fazıl Hüsni Dağlarca'da el önemli bir unsurdur. Onunla biz dış dünya ile iletişime geçeriz. 'Sevmek dokunmaktır' veciz ifadesinde olduğu gibi el, sevgiliyle iletişimin ilk basamağıdır.

Ne var ki vaktin akşam, havanın sıcak oluşu şairin 'ellerini ve ayaklarını bırakarak' gitmesine müsaade etmeyecektir.

Dünya işleri (BŞ. s.146) şiirinde, günlük hayattan kesitler yer alır ve insanlar hayattaki konumlarıyla şiire girerler;

"Sabahları altıda kalkıyoruz

Kimimiz başbakan

Kimimiz tersane işçisi

Bütün gün işbaşındayız "

Görüldüğü gibi toplumun en üst düzeyinde yer alan kişilerle en alt düzeyinde yer alan kişiler aynı dünyaya ve aynı hayata katılmaktadırlar. Bu geniş yelpazede yer alan bütün kesim yer, içer, konuşur ve üstüne düşen görevi yerine getirmeye çalışır. Bütün bu hayati fonksiyonlar aynı zamanda ihtiyaç duygusunun ortaklığını belirtmesi bakımından önemlidir. Ancak bu yelpaze içinde birtakım farklılıkların olacağı muhakkaktır;

"Akşamları kimimiz evini düşünür

Kimimiz yavuklusunu"

Evi ya da yavukluyu düşünme insanların ortak bir aile ortamı içinde yaşama isteğinin belirtisidir. Bu, "Bulut Geçti" şairinin, aslında aile ortamını reddetmediği düşüncesini yansıtmayı bakımından kaydedeğerdir.

Beyaz ve Siyah'ta (VD.s.14) âdeta yaşamının tanımı yapılır;

Yaşamak serçe alayı yani

Kıl pranga kızıl çengi



Şairimiz, çok sevdiğini söylediği serçelerin toplu yaşamlarıyla insan yaşamını açıklamaya çalışır. Serçeler, küçük sürüler halinde yaşamaktan hoşlanırlar. "Kıl pranga, kızıl çengi" aslında bu sürüyü birtakım tehlikelerin beklediğini belirtmek için kullanıldığı kadar serçelerin oval oval oluşlarıyla çengileri hatırlatmaları ve onlar kadar neşeli oluşları da anlatılmak istenmiştir. Üzerine yemler serpilerek kurulan kıl tuzaklar uzaktan çok cazip bir görünüm arz ediyor olsalar da sonuçta tehlike söz konusudur. Şair bu tehlikeleri işaret ederken maddi tehlikelerin yanında gönül tuzakları diye niteleyebileceğimiz tehlikeleri de alttan alta işaret etmektedir. Zaten şiirin adında yer alan siyah ve beyazlık da bu işaretin temsilcileridir.

Deniz şiirinde (BŞ, s. 13) yine yaşamak için sabah vakti seçilmiştir. Köçekçe ve Dünya İşleri gibi şiirlerde de aynı vaktin seçilmesi bunun tesadüfi olmadığını gösterir;

"Sabahları ayrıntılıdır gökyüzü

Ağzının içine baktırır"

Ayrıntıları tespit, bir gözlemin ürünüdür. Gecedен kalma yıldızların birer ikişer sönmeye yüz tuttuğu ve güneşin ilk ışıklarıyla temasa geçen gökyüzünün güzel bir görünüm arzettiği bu erken saatlerde ev ve apartmanların doğu cephelerinin üst kısımları aydınlanırken yeryüzüne yayılan ışık hayatı yeniden uyarır, uyandırır. Bu güzel manzaradan bütün canlılar nasibini alır;

"Sevindirik delisi ötleğenler

Anılır kollarımıza nar çiçekleriyle

Eğer yalel denize karşı"

Bu ışık ve renk oyununu sahile oturmuş birisinin seyri çok daha farklı ve zevkli olacaktır. Şair diğer şiirlerinde sık sık geçen ve güzelliğe merhaba anlamına gelen "yalel" kelimesiyle de denizi ve gökyüzünü selâmlar. Gecedен gündüze geçişi esnasında tebliğleşen güzellik yaşama sevincini daha çok artıracaktır.

Duman (VD, s. 20) şiiri de herşeye rağmen yaşama sevincine alışı tutar;

"Başında çılgınlık ormanları

Bir değil bir sürü yaşam"

Şair, hayatın tek boyutlu olmayıp her safhasıyla yaşamaya değer olduğunu duyurur. Hangi şartlarda olursak olalım mutlaka hayatın zevk alınabilecek bir değil hem de birçok yanının yöresinin varlığı işaret edilir. 'Orman'ın 'lar' çoğul ekini alarak ormanlar oluşu, bu sıklığın ve kesifliğin bir ifadesidir. Sürü ve ormanlar, bizi aynı zamanda hayatın dolu dolu yaşanması fikrine götürmesi bakımından önemlidir.

Bir sürü yaşam'ı biraz daha genişletecek olursak yaşam'ın ikiliği, zıtlıklarla dolu oluşu da ortaya çıkacaktır. İyi, karşıtı kötü; güzel, karşıtı çirkin; sevinç, karşıtı üzüntü... Bunları çoğaltmamız mümkündür. Şair, her iki durumu da yaşamının bir belirtisi olarak görmektedir. Acı çeken insan bunun farkındadır, çünkü yaşamaktadır.

Kuşlar Gibi (VD. s. 22) şiirinde şair yaşama sıkı sıkı bağlanmamızı öğütler. İnsanoglunun dünyaya yaşamak için gönderilmiş olduğu düşüncesini ihtiva eden bu öğüt şairimizin hayat felsefesine oldukça uygundur. Şair, şöyle seslenecektir;

"İsteyince değiştirmek içinizi

Yaşamın vitesine yapışın"

Şiirin bütünlüğü içinde bağımsız bir beyiti andıran bu iki çekirdek mısra ile şair, kendisinde var olan yaşama sevincini ikinci ya da üçüncü şahıslara sirayet ettirmek ister. "Yaşamın vitesine serılmak"la hayata dört elle sarılarak onun akışına, gidişine ve hızına ayak uydurmak eşdeğer ifadelerdir. Kurulu bir mekanizmadan öte geçmeyen vites, bir anlamda bizim irademiz doğrultusunda hayata yön ve hız verebileceğimiz düşüncesini gündeme getirmektedir ki bu da yine şairin hayat felsefesiyle doğrudan doğruya ilintilidir.

"İsteyince değiştirmek içinizi" mısraı da şairin bu felsefesinin bir uzantısıdır. Şair, hayatta birçok şeyin bizim isteğimiz ve arzumuz doğrultusunda değişebileceğini vurgulamaktadır. İç değiştirmek, duygu ve düşüncelerin daha iyiye, güzele ve olumlu olana yöneltilmesini sağlamak demektir. Şair özellikle bunun insan iradesiyle doğru orantılı olabileceğine dikkat çekmektedir.

Davlumbaz şiirinde (VD. s. 28) şair dünyayı bir davlumbaza benzetir. Davlumbaz, bir bacayla istenmeyen koku ve dumanları dışarı atmak için de kullanılır. Şair, herşeye rağmen, "akıllı, ahmak ve şaplak"lığa rağmen yaşama arzusundadır. Kendisini dışarıya atmak isteyen davlumbaza, yani dünyaya, karşı olanca gücüyle direnmektedir. O, birkaç yıl daha bu dünyada kalmak, varlığını sürdürmek istemektedir. Bu istek öyle kuvvetlidir ki mevcut durum, yaşlılık, ahmaklık ve şaplaklık dahi şair için yaşamdan caydırıcı bir güç olmaktan uzaktır;

"Dünya bir davlumbaz / Kopardım çırılçıplak

Senirim birkaç yıl daha yaşarım / Akıllı ahmak ve şaplak"

Lunapark şiiri (VD. s. 23) hayatın âdeta bir tür oyun ve eğlenceye dönüşüğü neşeli mekanların sergileyicisidir;

"Hey ne şanlı çetapat

Kadınlar erkek değil
 Kabarmış şakşak helva
 Kırılmağ serçe değil "

Lunaparktan küçük bir kesitini sunduğumuz bu bölümde "çatap" ve "şakşak" sözleri parktaki "pat! pat!" ve "şak! şak!" seslerinin yansımasıdır.

"Kadınların erkek olmaması", onların lunaparkın bu güzel ve neşeli ortamına kendilerini bütün doğallıklarıyla katmalarını gösterir. Doğal oluştan gelen bu güzelliğin gösterilmeye çalışılması, bazı zamanlar erkeklere özgü ciddiyet ve ağırbaşlılığın şairce, kadınlara yakıştırılmamasından kaynaklanmaktadır. Lunaparktaki doğallık insanlara da yansıdığından şair son derece mutludur. Ayrıca buranın atmosferine uygun yiyecek ve içeceklerin satılması, kağıt helvanın ince ve hafifliğinin kırılmağ ve serçeleri hatırlatması şairdeki yaşama sevincini iyice artırmıştır.

Yaşama sevincini en belirgin biçimde duyuran şiir ve mısralarını incelemeye çalıştığımız Salâh Bursalı'nın yaşama sevinciyle ilgili duyuş ve düşüncelerini yine aynı mısraların yardımıyla şu şekilde tasnif etmemiz mümkün gözükmektedir:

Şair her şeye rağmen hayatın sevilmesini ister. Onun güzelliklerini ve yaşanacak taraflarını bulup çıkarmak insanın iradesine bağlıdır.

Yaşama sevinci yere, mekâna ve konuma göre değişiklik gösterir. Yalnızca insanların değil, tabiatın ve eşyanın da yaşama sevincine ortak olmasına taraftardır.

Yaşama sevincinin şairde yer yer **epiküryen** bir anlayışa doğru kaydığını görürüz.

Şair 1940 Kuşağı olarak bilinen edebiyat kesiminin türü yaşama sevincini yansıtmaktadır.

Yaşama sevincine vücudun bütün organlarını parça parça katan şair bu yönüyle Nietzsche'nin "Hayata, daima hayata. Dünyaya daha çok hayat katalım."⁴⁰ felsefesinin takipçisi gibidir.

İlk şiirlerinde içe dönük bir mizaç sergileyen ve metafiziğe yakın durmaya çalışan şairin eserlerinde zamanla çevresinin de etkisiyle bir değişme ve şiir anlayışında hayata doğru bir kayış olmuştur. A. Schweitzer'in belirttiği gibi, ahlâk'ı hayata saygı olarak algılayan şair, bir taraftan hayatı korumaya, desteklemeye, coşturmaya yarayan iyiliği yüceltirken diğer taraftan hayatı yok etmeye, bunsaltmaya, engellemeye ve ona zarar vermeye çalışan kötülüğe karşı cephe almıştır.⁴¹ Zira, güvenli bir ortam, hiç kimsenin başka

40. Mehmet Kaplan; Tanpınar'ın Şiir Dünyası, Dergâh yay. İstanbul 1982, 2. baskı, s.45

41. A.Schweitzer; "Hayata Saygı", Tercüme der, S.4, çev. H.Şahin, s.2

birisinin amaçları için araç olarak kullanamayacağı adalet hissi, herkese toplumun etkin ve sorumlu bir üyesi olması imkanını sağlayan özgürlük arzusu⁴² yaşama sevincinin ön şartı olarak şairimizde de kendini gösterir.

Muzaffer Buyrukçu, Salâh Bırsel'in şiirlerinin pek çoğunda "insanla koşulların arasında dolaşıp duran, gizlenen, zaman zaman ortaya çıkan ama bir türlü insan hayatındaki ölümsüz yerini alamayan 'yaşama sevinci'ni her anda, her nesnede, her ilişkide yakalamayı ve sunmayı amaç edinmiş" olmasından söz eder.⁴³ Bu bağlamda şair, kötülüğün karşısına iyiliği, acı ve çilelerin karşısına hoş tat ve zevkleri, çirkinliğin karşısına güzelliği çıkarmak ister ve bütün bunları hayatın tebiî akışı içinde okuyucuya sunar. Ancak en çok da iyilikleri, güzellikleri ve bütün olumsuzlukları duyurmak, mümkün olduğunca kötülükleri ve bayağılıkları gizlemek değilse de göstermemekten yanadır. O, 1940 Kuşağı ile kendisini belli ettiğine inandığı yaşama sevincine şiir ve yazılarıyla okuyucusunu katmak ister. Bu yönüyle yaşama sevinci âdeta ideoljik bir nitelik de kazanmış olur. Çünkü ancak bu sevinç bizi bir mücadelenin içine çekecek, bu mücadele sayesinde insanlık kazansacak ve insanoğlu kendisi için ideal olanı gerçekleştirecektir.

2.2. ÖLÜM

Salâh Bırsel, ölümü yakın çevresinden kişilere göndermeler yaparak şiire sokar.

Gerek denemelerinde gerekse şiirlerinde 'şanlı bir köprü' olan ölüm 'hayatın dengesi'dir. Ölüm, çoğu defa dünyadaki hayatın dışında kalan bir zaman ve mekânda ömrün devam etmesidir. Bu yaklaşımıyla şair, sevdiklerini ebedileştirmek ister. Bu nedenledir ki ölümü, dünya hayatının arka planı olarak algılar.

Bir davlumbaza benzeyen dünyada (Davlumbaz, VD. s. 28) ölüm, bütün dengeleri alt üst etmez. Bilakis, bir çeşit akrobatik sopalara gibi hayatı dengeler.

1940 şiirinde (BŞ.s.44)

"Ölümümle yok ettim / Göğü veyeri

Ben kahraman şehit / Ben emireri"

42. E.Fromm; Sevginin ve Şiddetin Kaynağı, Payel yay. çev. Y.Saiman-N.İçten, İstanbul 1980.

5. baskı, s.51

43. Muzaffer Uyguner; "Salâh Bırsel Üstüne", Türk Dili, S. 235, ss. 38-47



derken ölümü 'küçük kıyamet' gibi algıladığına tanık oluruz. Yerin üstünde ya da altında olmayan insan için 'yer' ve 'gök' kelimeleri anlamını yitirir. Ölüm aynı zamanda bir çeşit kahramanlık da ister. Kimsenin kolay kolay kabullenemeyeceği ölüm bir emireri için gurur vesilesi olarak gösterilirken şiire ironi de sokulur. Şair, cesedinin dağa, ovaya karşı gülerken bulunulduğunu söyler. Dağ ve ova da yer ile gök gibi ölümden sonra silinmiş, anlamsızlaşmıştır.

Beyaz ve Siyah şiirinde (VD, 14) şair, sabah saatlerinin güzelliğini sıralar:

"Yoksul eli ozen eli
Serilip sülûf sülûf
Sabahın erinde kuşlar
Fırlınsa da dolınsa da"

sonunda bütün bu güzelliklere rağmen ölüm mutlak olacaktır. Yaşayan her canlı hayat seviyesi ve konumu ne olursa olsun aynı sondan kurtulamayacaklardır:

"ölüm sıçrar avas avaz"

Kendisini her defasında hissettiren ölüm, onlara da ulaşacaktır. Burada metnin başlığı üzerinde durmakta da yarar var. "Siyah" hiç şüphesiz tüm olumsuzlukları sembolize eder. Siyah renk yastır, ölümdür ve meçhul olan her şeydir. Beyaz ise güzel ve aydınlıktır, hayatın ve yaşama sevincinin aydınlığı ve parlaklığıdır. Siyah ve beyazın karşıtlığından, ölümün ve hayatın karşıtlığını ifade etmede yararlanılmıştır. "Fransız klâsiklerinde siyah-beyaz büsbütün şemalaş-mıştır. İyilikle kötülüğün, âcizle iradenin, akılla ihtirasın karşılaşması, onlarda cebir mücadelesi kadar açıktır."⁴⁴ Halit Ziya Uşaklıgil'in "Mavi ve Siyah"ı, Tevfik Fikret ve Ahmet Haşım'ın şiirlerinde geçen sarı ve kırmızı renklerin her tonu bu tesirin izlerini taşır.

Güzinli şiirlerde de temas ettiğimiz gibi sevgili, ölümle pençelerken aşığını düşünerek onun kendisini yalnız bırakmayacağına, ölümü kendisiyle paylaşacağına inanır. (BŞ, s. 93)

Yakınlarımızın ve tanıdıklarımızın ölümü bizi daha çok etkiler. Bir yabancının ölümü, ölümlü olduğumuzu hatırlamamıza vesile olur. Oysa bir yakının ölümü, bizi daha çok dehşete düşürür, ölüm hadisesini nerdeyse tabii olmaktan çıkarır.

Şairlerin ölümü üzerine yazılan şiirler, Salâh Birsel'in ölüm konusunu işleyen şiirlerinin en hacimli olanlarıdır. Onların ölümü diğer ölümlerden

⁴⁴ Sabahattin Eyuboğlu; "Siyah Beyaz", Ülkü der. S.11, 1 Mart 1942, s. 58



âdeta farklıdır. Şairler, yok olmayan, bitmeyen kişilerdir. Onlar 'şimdiki zaman'dan çıkmış olmakla zamanı terketmiş sayılmazlar; bizim idrakimiz dışındaki bir zaman boyutunda yaşamaya gitmişlerdir. Zaman onlar için değişir, ancak şairler değişmezler.

Bir Şairin Ölümü (EŞ. s. 146) şiirinde erken yaşlarda ölen bir şairden söz edilir. Erken ölüm, şairin şiir kitabı çıkarmasına, üniversitede adının ve arkadaşlarının olmasına, üne kavuşmasına engel olmuştur.

"Üniversitede adın"

mısraı, şiirinin ders kitaplarında yer alması, sınıflarda incelenmesi olarak da düşünülebilir. Vergi bahsinde sözünü ettiğimiz gibi , üniversiteye girmek isteyen şairin bunu gerçekleştiremeyişi ya da kendi ifadesiyle önüne birtakım engellerinin çıkartılışı da "üniversitede ad" alışı engel olmuştur. Akademik hayata intisap edemeyişin izleri erken yaşlarda ölen şaire yüklenmiş olabilir.

Ruhi Su (VD. s. 88) şiiri, sanatçının ölümü üzerine kaleme alınmış şiirlerdendir. Şiir Yaşlılık Günlüğü'nün 12 Ağustos tarihini taşıyan 218. ve 219. sayfalarından alınmıştır.

Tatillerini birlikte geçiren iki insandan birisinin ölümü elbette diğerini etkileyecektir. Şairin diğer şiirlerinde kendisini hissettirmeyen duygusallığın, arkadaşını kaybetmiş olmanın acısıyla ortaya çıktığını farketmekteyiz. "(...)Ruhi Su'nun son kez Ören'den İstanbul'a gidişini anlatıyor. Son kez Ören'deki evinin balkonunda durup göğe, güneşe bakışını, masasına baş sallayışını, yıllarca sesini tınlatan odalara selâm verişini, sonra da sazını öperek duvara asışını." 45

"Ruhi Su savaşa gidiyor

Canım yelelel canım yele"

Şair, ölümü Ruhi Su'ya yakıştıramadığı için gidişini 'ölüme gidiş' olarak görmeyi ve göstermeyi tercih eder. Şiirin arka planında sanatçının savaşçı kişiliği, yani mücadeleci bir insan oluşu duyurulmaya çalışılır. O, ölmeye değil, ömrünün geri kalan kısmını bu dünyada olduğu gibi mücadele içinde geçirmeye gidiyordur. Nasıl bu dünyanın iyi ve kötü insanları varsa, öteki hayatı yaşayan iyi ve kötü insanları da vardır ve Ruhi Su orada iyiler arasında tüm kötülere ve kötülöklere karşı mücadelesine devam edecektir.

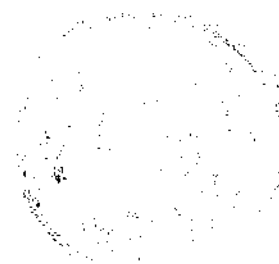
"Yele lele lelli

Vardı sazını öptü

İndirip sonra da

78 yılı omzundan

45. Mehmet H. Doğan; "Şiir Kıyılarındaki Bir Ay", Broş der. S.13, Kasım 1986, s. 11



Tüfek gibi duvara astı"

Dikkat edilirse mücadele topla tüfekle değil, sazla sözledir. Şair, onun sazını sözünü "yele lei lelli" mısraı ile şiire sokmuştur. Yukarıda sözünü ettiğimiz acı, âdeta "yele lei lelli" sözleriyle bir çeşit ağıda döner. Şair, arkadaşının sazını ve sözünü bir tüfek gibi etkili bulur. Kalemın kılıca üstün oluşu gibi, burada da saz ve söz tüfeğe üstündür. Ruhi Su 73 yıllık arkadaşını bir tüfek gibi duvara asıp yolculuğunun geri kalan kısmını tamamlayacaktır;

"Ölüme durmak için bile

Ölüncek şehre değil

Yaşanacak şehre gidiyordum"

"Durmak" fiili burada 'karşı koymak' anlamında kullanılmıştır. Şair, onun ölmekle dahi birşeylere karşı koyduğunu, hatta ölümün kendisine karşı koyabilmek için 'ölmek' zorunda kaldığını ifade etmeye çalışmaktadır. Son mısra ise onun artık ebedileştiğini gösterir.

Toparlayacak olursak, şair, Ruhi Su'ya ısrarla "öldü" demekten çekinmektedir ve o ölüme bir savaşa gider gibi gitmiş, ancak bu dünyadaki mücadelesini gittiği yere taşımıştır.

Şanlı Köprü (VD. s. 37) şiiri de şairin en yakın ve en samimi arkadaşı Rüştü Onur için yazılmış şiirlerinden birisidir. Salâh Birsal'in Rüştü Onur için bir de biyografik eseri mevcuttur. (Bkz. eserleri)

"Ne güzel ölmek bir kez

İnsan yaşamında

Rüştü Onur gibi

Muzaffer gibi "

Rüştü Onur ile Muzaffer Buyrukçu bir kez ölmekle yücelmiş kişilerdir. Halk ağzında yer alan "bir kez ölmek" bir erdemdir. Şair, erdemli olmayan kişilerin birtakım irili ufaklı çıkarlar uğruna birkaç kez öldüklerini belirtirken bunu bir insana hiç yakıştıramadığını da belirtmiştir.

Şiirin ikinci kıtasında ölümün yararlarından söz edilir;

"Ölüm olurdu yoksa / Ölmeyenlere de dünya

O şanlı köprüden / Langâ lunga boynuna"

Sözlerimizin başında belirttiğimiz gibi ölüm, bir denge unsuru olarak Salâh Birsal'in şiirlerinde yer alır. O bir taraftan kimsenin ölmesini istemez bir taraftan da ölümü gelecek nesil için bir kurtuluş, yol açış gibi değerlendirir. Ölümsüz bir dünya bir yığınak, bir depo haline gelecek dünya çekinilmez bir hal alacaktır. Söz gelişi bir Fuzuli'ninin, bir Baki'nin ya da Nedim'in yaşadığı bir dünyada 20. yy şairinin durumu ne tadar vahim olurdu. Bu nedenle şair, hayatla bizim aramıza kurulmuş bir köprüden sürekli geliş

gidişler olması halinde dünyadaki tüm dengelerin bozulacağına işaret çekerek "larga lunga boyuna" mısraını şiire ilave eder.

Turgut Uyar (VD. s. 31) için yazılan şiire,

"Bir şair ne zaman ölür

Bütün şiirleri yazdıktan

Öldükten sonra mı bütün gülbükleri

Yoksa yere düşüp yarılınca mı akır"

sorularının yer aldığı mısralarla girer. Sorular şiirin sonuna kadar devam eder. Diğer insanlar için ölüm ne ise Turgut Uyar için de aynıdır. Salâh Bırsel, buna değil, şairin ölümündeki aniliğinden ve zamanın uygunsuzluğundan yakınır. Şaire, onu öne kavuşturacak, bütün şiirlerini yazdıracak, bütün düşlerini bitirecek, ders kitaplarına girecek kadar bir süre tanınmalıdır. Bunun zaten mümkün olmadığını bilen şairin, erken ölümlerin şaire gücünü ispat etme fırsatı vermediğinden duyduğu acıyı sitemkar bir dille ifade etme çabasının ötesinde bir şey yapmak da elinden gelmez.

Şairler hayal kırırlar, kendilerince dünyaları ve düşleri vardır; bazı zamanlar gerçekler onları ürkütür, tedirgin eder;

"Ya da düşleri yitince mi

Ya da acıyıptım gerçekler

Savrulunca mı"

İçinde yaşadığı ve yaşattığı güzelliklerden, yalnızlığından, yorgunluğundan söz edilen şair için ölümün kapıyı vakitsiz çalmasına bir anlam verilemez;

"Bir şair ne zaman ölür

Yoksa kimse görmeden masaya

Bırakınca mı kadehini Turgut Uyar"

YAŞLILIK GÖNLÜĞÜ'nün 24 Ağustos tarihini taşıyan ve 221 sayfasında yer alan bu şiirin bir gün sonrasında şöyle bir not vardır: "Turgut Uyar, yavrum, sen de kalıbı dinlendirdiğine hiç kasavet çekme" (YG. s. 229)

Çaprazlama şiirinde (VD. s. 25) şair, durduğu yerde insanların "külüfak" olmasına bir anlam veremez. Bu defa şairin ne zaman öleceği ya da ölmesi gerektiği üzerinde değil, öldükten sonra ne yapacağı üzerinde durulur:

"Tapatap tapatap

Çıplanmış düşler

Bir şair ne yapar ölünce"

Şair ölünce artık işi bitmiştir. Oysa o düşleri giydiren, belli bir perspektiften bize sunan, gösteren, düşlerimize, yani hayallerimize tercüman olan kimsedir. Ona bu çıplaklık yakışmaz.



Şairimiz şiir ustalarının öldükten sonra ne yaptıklarını tespitte çalışır:

"Verin bana açık bir karşılık

Haşim ne yaptı

Nazım ne yaptı

Oktay ne yaptı

(...)

Verin toplumuzu

Rüzgarlar çaprazlamadan "

Kuzeyden güneyden, doğudan ve batıdan esen ölüm rüzgarları şairleri çaprazlayacak, kuşatacak, kendi iklimine ve kaynağına taşıyacaktır. Bu, mukadderdir. Mesele ölmekle hallolmamaktadır. Bir önceki şiirden farklı olarak burada ölümden sonraki hal daha çok önem kazanır. Zira haldeki şair şiirle meşguldür ancak ölen şair için bilinmezlikler söz konusudur. Şiir olmayınca şairliğin de anlamı kalmayacağına göre onu nasıl bir gelecek beklemektedir?

Bildiri şiirinde (BŞ. s. 84) şair yine ölümün karşısındadır.

"Yirmi ikiye varmadan

Rüştü gibi öleceğiz"

derken ölüm korkusunu âdeta bütün şairlere enjekte etmeye çalışır.

"Bütün aptallar duracak

Biz gideceğiz"

Aptalların yaşamasına karşılık şairlerin ölüyor olması ölümden duyulan acıyı bir kat daha artırır. Bu durumda şairlere karşı yapılan bir haksızlık söz konusudur.

Ölüm yine enidir, beklenilmeyen bir yerde ve zamanda gelebilir:

"Ya tıkinacağız sofrada

Ya merdivende kalacağız"

'Üç beş şiir yazma'dan ölmenin, 'ortadan silinme'nin kederi karşısında acizliğini gizlemeyen şair arkadaşlarını uyarına ihtiyacını hisseder:

"Benden size bu kadarı / öleceğiz şairler öleceğiz

Orhan Veli gibi sokakta / Düşüp tükeneceğiz"

Max Jacob (BŞ. s. 95) şiirinde ölümün kimseyi ayırdetmeyişini üzerinde durulur. Ölüm yaş baş ayırdetmeksizin bir alıp götürür.

"Ölüyor bilmek gerek

Küçükler gibi büyük adamlar da"

Sözgelimi, Yahya Kemal'i bile 'mevsim iyi evren iyiymiş' alıp götürmüştür. Ölüm, ne din ne de milliyet tanır:

"İster müslüman olun ister Max Jacob



Soluksuz kalacağınızı bilin*

Max Jacob, yahudi asıllıdır ve musevidir, ancak halüsinasyona benzer bir durumdayken isa'nın kendisine gözükmesi üzerine Hristiyanlığa intisap eder.⁴⁶ Demek ki müslüman, Hristiyan ya da Musevi olmak ölüme engel değildir.

Salâh Birseli en çok şairlerin ölümü etkiler. Bunda kendisinin şair olmasının payı büyüktür. Ölümün, şairlerin kapısını biraz erkence çalıyor olması onu düşündürür ve ürkütür. O, yalnız şairlerin değil güzel kadınların ölmesine de üzülür. Çünkü ölüm onlara güzelliklerini ve endemlerini kaybettirecektir:

"Ama bozulacaksa yürüyüşü kadınların

Kadınları ölümden düşün"

Son masrada, 'hesaptan düşmek' ifadesinin şairin imaj dünyasında basit fakat güzel bir ifadeye dönüştüğüne tanık oluyoruz.

Ölüyoruz Siz Güzelleşin (BŞ. s. 22) şiirinde ise şair, her ölümün, bir kaybın yanında bir kazancı da beraberinde getirdiği konusuna eğilir.

"Ölüyoruz ölmekle mezarlarınızı

Süslüyoruz kaftaslarımızla

(...)

Öylelikle yol açıyoruz gövdelerinize

Mutluluklarınızı artırıyoruz"

Ölüm ve doğum, varoluş ve yokoluş gibi tezatlar dünyanın ve dünyadaki kurulu nizamın dengeleridir. Ölenin yerini bir başkası doğarak dolduracak ve dengeyi koruyacaktır. Ölümün ve ölenin olmadığı bir dünyada yaşamak bir çeşit toplu intiharı davet etmek gibidir. Oysa, birisinin ölmesi bir başkasının doğması bir nöbet değişimi gibi görülebilir.

"Kemiklerimizle çürüyen kanalarımızla

Lahanalarımızı büyütüyoruz"

mısraları ölenin bedeniyle toprağı zenginleştirmesine dikkat çekmektedir. Burada toprağı dönüş, toprak oluş söz konusudur. Tabiattaki dönüşümün izlerini görüyoruz. Bir ağacın çürümesi, bir böceğin ya da bitkinin ölmesi toprağı zenginleştirir. Hatta büyük balığın küçük balığı yutması, kuşların böcekçillerle beslenmesi bile ekolojik dengeyle alakalıdır. Ölümün böyle bir dengenin varlığını sürdürmek için gerekli olduğunu gören şair esas itibariyle bu mesajın takipçisi ve ulaştırıcısıdır:

"Brykılarınızı suratlarınızı

Ölerak güzelleştiriyoruz"

⁴⁶ Max Jacob, Seçme Şiirler, Yön yay. çev. Ü. Tamer, İstanbul 1992, 2 baskı, s. 18.

mısralarının temelinde yatan da zaten bu espridir.

Ölümün karşısında aciz kalan şair bu defa ömrün uzatılabilmesi için çareler aramaya başlar. **Kopenhag** (EŞ. s. 28) şiirinde bu arayışın izlerini görürüz;

*Yaşanamaz mı ölmeden odalar da
Uzun atlamalarla örneğin
Ya da at yarışlarıyla
Uykular uzatılamaz mı*

Şair, uzun atlama ya da at yarışları veya uyku gibi zaman ve mesafe kavramlarını tedai ettirici unsurları şiire sokar ki bunlar ömürle ilgilidir. Sözgelisi profesyonel bir atlet, uzun bir kum havuzunu kendi kabiliyeti doğrultusunda kullanabilir; ne kadar uzun mesafeyi katederse o kadar iyi dereceler elde eder. İyi bir binici ise, önündeki tüm engelleri ustalıkla aşmasını ve sona ulaşmasını bilir, yolda tökezlemez. Bu iki sporcuya ait özellikleri ömrünü ustalıkla kullanabilen bir kimseye aktarmaya çalışan şair elbette hayatın daha iyi değerlendirilmesinden yanadır. O, ömürle ona talip olan kişinin fiziki ve ruhi yetenekleri arasındaki bir bağlantı kurma peşindedir. 'Daha uzun yaşamak mümkün müdür'ün arayışları içinde olan şair,

"Ölü sanki ölmüş şiirlerimiz
Vizülemiz mi Kopenhag'a
Sıcak öpücüklerle ya da
Krallar gibi sağ kelinemaz mı"

diyecektir. Mesafe bu kez kum havuzunu aşmış, ta Kopenhag'a ulaşmıştır. 'Çift aslanlar gibi parklarda / Düşmeden durmak' uzun ve derin soluklu bir hayatı yaşamak emeliyle kıvrınmayı sürdürür.

Son mısradaki sağ kalan krallara değil biraz da ondan bir mirası devralan kimselere gönderme vardır. İnsanların tabiatları gereği ebedi bir hayata talip olma isteklerinden söz edilir ve çocuk yaparak varlığını hiç değilse bu dünyada kendisinden kalan bir parçayla sürdürme arzuları üzerinde durulur. Şairimizde de böyle bir arzunun yansımalarını görür gibi oluyoruz. Halen evli olan ve çocuk istemediğini söyleyen şairin yukarıda belirttiğimiz gibi bir durumu şuur seviyesine çıkardığı kanaatindeyiz.

Sonyaz şiirinde (Yalalı, s. 11) ölüme doğru bir gidiş yansıtılmaya çalışılır. Yaşlılığın hemen arkasından bir kapı ölüme açılacaktır. Şair, eski günlerini yadetmeye çalışır ve her kıta sonunda "nerdesiniz?" diye sormaktan kendisini alamaz:

*Nerdesin tan kımılığı
Kumaşı eprimiş muthuluk

İç i dışına dönmüş

"Sevinçlerim neredesiniz"

Eskimek, bozulmak, çürümek gibi anlamlara gelen ve 'mutluluk' kelimesine sıfat olan 'eprimek' kelimesi şairin içinde bulunduğu ruh halini açıkça ortaya koyar. O, artık gelecekte beklenenleri olmayan bir insandır. Başkalarını ve özellikle kendisinden daha genç olanları mutlu edebilen şeyler, onu mutlu etmeye yetmez. Geleceğin ve yeni bir başlangıcın ifadesi olan 'tan'a, kumaşı eprimiş bir mutluluk hiçbir güzellik katmayacaktır.

Onunla beraber olan sadece, iç i dışına dönmüş sevinçlerdir. Onlar için de aynı yıpranmışlık, bozulmuşluk söz konusudur.

İç ve dış unsurların birlikte alındığı, yalnızca iç diyebileceğimiz 'öz'ün yanı sıra 'dış' diyebileceğimiz bedensel yönün de bozulmaya yüz tuttuğu bir yapı, yani insan, artık tükenmişliğin eşiğindedir. Bir sabah alacası olmasa da bir akşam kazıllığı onu alıp uzaklara götürecektir.

Birinci ve son kıtanın (üçüncü kıta) sonunda yer alan "Atlarım neredesiniz" ve "Gemilerim neredesiniz" mısraları, şairin bir "yolculuk" beklentisi içinde olduğunu bize duyurur ki bunun adı "ölüm"den başka birşey değildir.

Yaş 75 şiirinin (Yaleli, s.18) birinci kıtasının

"Bir güvercin tutuyorum bir elle"

mısraı şairin 'ömür kuşu'nu güvercine benzettiğini göstermektedir. Şair, yetmiş beş yaşında birisinin de ömrü sınıksı değil, ancak tek elle tutabileceğini göstermek ister. Daha önce de değindiğimiz gibi el, yine 'hayata sınıksı sarılmanın' adıdır. Kendisini aynı şiirde 'neşeli payton'a benzeten şair için bu yaş pek öyle küçümsenecek bir yaş değildir. Üstelik,

"Sokağını denizini saydım bitti

Havalandırken binlerce kuzu kentten"

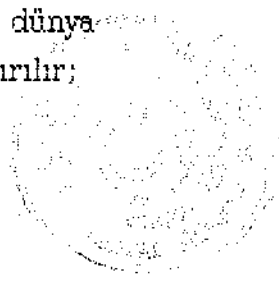
diyen şair için ölüm artık sürpriz olmaktan bile çıkmıştır. İkinci kıtanın ikinci ve dördüncü kıtalarında tekrarlanan;

"Var telefon var"

her an çağırılabilceği izlenimi uyandırmaktadır. Şair 'var' kelimesini çağrıyı pekiştirmek amacıyla iki kez kullanmıştır. Çağrı artık başka dünyalardan gelmektedir. 'Kuzu' kelimesiyle aynıleşen 'genç insanlar'ın binlercesinin göç ettiği bir dünyadan 'havalanma'yı belki de en çok hak eden kendisidir.

Öldükten Sonra (Yaleli, s. 14) şiirinde diğer şiirlerden farklı olarak kendisine seslenen bu kez bir ölü'dür. Ölü, öldükten sonra da dünya üzerindeymiş gibi yaşamaya, o hayattan da zevk ve tatlar devşirmeye çağırılır;

"Nasıl olsa öldük demeyin



İzmir'deyseniz harmandalı

Zonguldakta amani oynayın"

Yerinden kalkacak olan insanoğlu, tekrar yaşamaya başlayacaktır. Ama burada öldükten sonra dirilme gibi bir inançtan söz edilemez. Şair, ölümlü oluşunun bu dünyayı sevmeye engel olamayacağı mesajını vermek ister. Beyaz kefen atılacak tekrardan 'allı gömlekler' giyilecektir. Bize göre burada 'ebedi hayat' algısına karşı bir tutum söz konusudur. Zira bir insanın, öldükten sonra bile dünyadaki yaşantısının aynısını yaşıyor olması hiçbir mantıkla izah edilemez. Bu, ancak, şairin dünya hayatından bir türlü vazgeçme niyetinde olmadığını gösterir.

Fotoğrafçı şiirinin son dördlüğündeki (Yalalı, s. 22) şu mısralar yine şairin bir ölüm korkusu ve beklentisi içinde olduğunu gösterir niteliktedir;

"Son kasetimden söylüyorum

Canımızı başımıza sıçretmişler

Horhut etmişler eskitmişler"

"Horhut etmek" , "eskitmek" gibi kelimeler şairin yaşlılığı kabullendiğini gösterir. "Son kaset" sözleriyle de müzik dünyasından bir haber verir gibi, kendisinin son sözlerini söylemekte, son şiirlerini yazmakta olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. 'Horhut edilen', korkulacak şekle sokulan bir insanın, bundan sonra söyleyecek bir sözünün olmaması gerekir.

Özetleyecek olursak;

Salâh Bırsel'in şiirlerinde diğer bütün şairlerin şiirlerinde olduğu gibi ölüm üzücüdür, irkiltici ve korkutucudur,

Bir kereye mahsus bir ölüm temennisi vardır,

Sevdiği kişiler ashında ölmemişlerdir ve ömrün geri kalan kısmını yaşamaya gitmişlerdir,

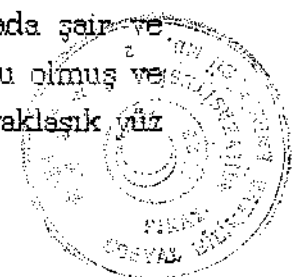
Ölüm, 'kalbın dinlendirilmesi' demek olduğundan hem bu dünyadakiler için hem de ölmüş olanlar için huzur vericidir,

Ölüm bir denge unsurudur ve onsuz hayatın hiçbir tadı tuzu kalmaz,

Son olarak ölüm, bir kez geçilen ve asla dönüşü olmayan 'şanlı bir köprü'dür.

2.3. SİYASİ BOYUT

Siyaset ve ideoloji zaman zaman birçok sanatçıyı, bu arada şair ve yazarları etki altına almıştır, bununla kalmayıp onlara sık sık konu olmuş ve olmaya devam etmektedir. Tanzimat'tan günümüze kadar geçen yaklaşık yüz



elli yıllık bir sürede edebiyat ve politikanın birbirlerine çok yakınlaştıklarına, politikanın amaç, edebiyatın da araç haline geldiğine tanık oluruz. Bu amaç-arac ilişkisi yalnızca edebiyat ve bürokrasi çevrelerini değil, geniş halk kitlelerini de oldukça yakından ilgilendirmiştir. Hatta edebiyatın gücü, kamuoyunun gündemini belirler ve bu gündeme yön verir bir etkinlik olarak tarihteki belirleyici rolünü üstlenmiştir.

1940 Kuşağı da sözünü ettiğimiz yüz elli yıllık süreçte eski-yeni çatışmasının boyut kazandırdığı dünya görüşü ve sanat anlayışı yaklaşımıyla mevcut iktidarla uzlaşmadığını iddia etse bile yine de iktidarın kuşatması altındadır. Çünkü bu durum, bir anlamda, varlığın güvence altına alınmasıyla ilgilidir.

1940 Kuşağı şairlerinden Salâh Bırsel, partiye uzak kalan ve onunla anlaşma çabası içinde olmayan bir şair olarak gözükmektedir. "Dikkat ederseniz bizlerden kimse, partilerle anlaşmaya kalkmamıştır." (SSÇ.s.44) Özellikle Haydar Haydar (1962-1978) adlı eserinin şiir tabanının tamamıyla bir siyasal yapıya oturduğunu görüyoruz. Ancak bu parti biçiminde tezahür etmemiştir. Böyle olsa bile söz konusu kuşak toplumsal sorunların kaynaştığı bir ortam içindedir. (SSÇ.s.44)

Biz Salâh Bırsel'in şiirlerinin bu ortam içinde dönemlerine kıyasla biraz olsun fikri bir yalnızlık içinde bulunduğunu tespit edebiliyoruz. Salâh Bırsel'in şiirlerindeki asıl siyasal yapılanma, duygu ve düşüncelerin bir tabana oturması, 1961- 1972 yılları arasında yazdığı şiirlerde varlığını yoğun bir biçimde hissettirecek ölçüdedir. Şair, "Haydar Haydar, siyasanın en ağır bastığı kitabımdır benim." (SSÇ.s.48) demekte bir sakınca görmeyecektir. "Siyasanın ağır bastığı" öteki şiirlerde olduğu gibi Salâh Bırsel de birtakım tesirlerin altında bu estetik kaygı ve politik baskıya ki düşünceyi mümkün olduğunca soyutlamaya ve simgelerle vermeye çalışmıştır. Böylesine bir simgeleme yani somutu soyutla ifade etme, "gerçeği prizmalar arkasından gösterme" (SSÇ.s.48) isteği edebiyatımızda ne ilktir ne de son olacaktır.

Salâh Bırsel'in şiirlerinde çok sık işlenen yaşama sevinci, Haydar Haydar'da kayıt altına alınmış, en aza indirilmiştir. Kitapta yer alan "Kuzuname", "Gayya", "Balafong", "Yunus Emre", "Baltazar", "Kaput", "Yabyab", "Baal" ve "Kuşkarnaval" şiirleri simgecilikle örüntülü, serbest çağrışıma dayalı, siyasi boyutu hemen seziliveren mısralarla doludur ve âdeta bunlar birbirlerinin bölümleri gibidirler. "Kuş" ve "kuzu" simgesi hepsinde aynı duygu ve düşünceyi çağrıştıracak niteliktedir. Nitekim Salâh Bırsel bu durumu şöyle açıklar: "Haydar Haydar" daki üçlüklerin tümü birbirinden ayrıdır. Ama topuna tek şiir gözüyle bakılabilir. Dahası, kitabın 'Kuzuname', 'Aganta', 'Göl Saatleri'



bölgelerindeki şiirleri de aynı şiirin parçaları saymak doğru olur. Bunların tümü büyük bir şiirdir." (SSÇ.s.46)

Sözkonusu şiirler başta belirttiğimiz nedenlerden ötürü simgelerle iç içedir. Fakat simgeciliğin özünü oluşturan soyutlama, halden kopuş ya da kaçışın ifadesi olmaktan ziyade, hale, esyaya ve tabiata bağlı kalan ancak başka kelime ve göstergelerle sunmaya çalışan bir söylemin tercih edilmesinden ibarettir. Sözgelisi bu, Maeterlenick'in *Maui Kuş*'undaki gibi bir simgecilik değildir. (SSÇ.s.41)

Düşüncelerimizi teyit etmek için Salâh Birsal'in Haydar Haydar'daki şiirlerini çözümlemeye çalışmak, mısraların sunduğu mesajlara ulaşmak zorundayız.

Haydar Haydar'daki şiirlerine kaynaklık eden XX. yüzyıl görüntüsü, güleryüzlü ve ironiye teşni şairimizi tedirgin etmiştir. Dünyada olup bitenler insanlığın geleceği için hiç de iç açıcı ve umut verici değildir. "Bunun nedeni de tragedya'dır. Hangi memlekete çevirirseniz çevirin gözlerinizi onu görürsünüz karşınızda. Tragedyalar benim de boğazıma sarılmıştı. Ne yazsam onları dile getiriyordum. Gerçi tragedya'lar çokluk gülmelerle dile gelir ama bu kez öyle olmuyordu. XX. yüzyılımızın gözü iyice dönmüştü." (SSÇ.ss.44-45) ETA, ASALA, İRA, FKÖ, Baider Mainhof, Kızıl Tugaylar, Japon Kızıl Ordusu gibi terör örgütlerinin kanlı eylemleri de dünyanın gündeminden hiç eksik olmamış, devletleri ve toplumları devamlı tehdit altında tutmuştur. Bu ruh haliyledir ki şiiri toplumun ve ferdin oluşumuna göre iki gruba ayırmış, duygu ve düşüncelerini bu perspektif içinde sese ve söze dönüştürmeye çalışmıştır: Zalim ve mazlum. Tabii ki bu, şairde ezen-ezilen, idare eden-edilen şeklinde ortaya konulacaktır.

Kuzuname (BŞ.s.10) şiirine kaynaklık eden bu olayda "genç" bir "kuzu" dur. Saftır, temizdir ve bu meziyetlerinin kurbanı olmuştur. Olay, şairin muhayye-lesinde yeniden şekillenir:

"Telefonlar çalacak

Sokak başlarında ölüme koşut"

Telefonların devreye girmesiyle bir yarış başlar. Güvenlik güçleri bir duyum üzerine harekete geçerler ve operasyon başlar. Karanlıkta süren bu kovalamacada yüreği 'sevi dolu' genç insanlar, yine çok 'sevilen' Amerikan Patentli "*I love you ey Nagant*" larla vurulacaktır. Telefonlar hiç durmayacak peşpeşe çalacak, buna paralel olarak da Nagantlar 'kuzular'ı ara vermeden "damıtma"ya devam edecektir. Dikkat edilecek olursa, olay gündüz cereyan ettiği halde gece cereyan etmiş gibi anlatılmaktadır. Şair bunu "*as karanlık*"a taşıyarak halkın dilinde yer eden "karanlık işler çevirmek"ten.

istifadeyle olayların hiç de 'yasal olmayan' yönlerinin bulunduğunu ima etmek istemiştir. Şiirin ikinci kıtasındaki 'I love you ey Nagant' mısraı, Mehmet Kaplan'ın tahliline göre polisin arkasında Amerika'nın var olduğunu sezdirmek için özellikle kullanılmıştır.⁴⁷

Bu şiirle Nazım Hikmet'in yukarıda sözünü ettiğimiz şiiri arasında bir bağın varlığı şüphe götürmez bir açıklıkla ortadadır;

"Bir ölü yatacak

toprağa şıp şıp damlayacak kanı " (son iki mısra)

1960 Mayıs'ında yazılan bu şiirde sözü edilen kan hiç şüphesiz bir gencin kanıdır. Bu genç, Turen Emeksiz de olabilir. Salâh Birsell'in Kuzuname'de ise yine 'damıtılmış kan' vardır. Ancak kanları akıtılan her iki gencin ortak yönleri vardır: ikisi de devrim yanlısı, düzen karşıtıdır.

Şiirdeki "lunapark" kelimesi bir oyunun bildirgesidir. Ancak yine şiire göre oyun, kuzu'nun aleyhinedir ve şartları "ağır"dır. Nagant'lı güçler "trak" kelimesiyle ortaya konulduğu gibi anlık bir ölümle oyunu bitireceklerdir. Yine aynı şey olmuştur: Beyazıt Meydanı kana bulanmıştır. Bu durum Nazım Hikmet'in "silâhlı milletim hürriyet türkûleriyle gelip zaptedene kadar/ büyük meydanı" mısralarındaki ana kadar mı böylesine sürüp gidecektir?

Gayya şiirinde (EŞ. s. 11), "Ciğerdelen, karındaşen, yüreksöken" gibi düş-man unsurlar kesafet kazanmaktadır. Bunlar doğrudan doğruya toplumun bünyesine yönelik olup onu tahrip eden, ezen, yok eden unsurlardır. Gayya'da ilk kıta şöyledir ;

"Yapışınca üstünüze vınn

ölü kuzu etleri

Bir ciğerdelen gelip dursa

ister azlık ister çokluk

Siz sıralardan ayrılmayın"

Diğer iki kıtanın son mısraları da bu kıtanın simetrisine uygundur :

"Bir karındaşen gelip dayatsa

Eğer varlık eğer yokluk

(...)

Siz evlerden çıkmayın

(...)

Bir yüreksöken gelip kavuşsa

Yarı açlık yarı tokluk

Siz uykulardan uyanmayın"

47. Mehmet Kaplan, a.g.e, s. 445



Dikkat edilirse 'azlık-çokluk, varlık-yokluk, açlık-tokluk' olsa dahi toplum 'Ciğerdelen'e, 'Karındaşen'e, 'Yüreksöken'e karşı sıradan ayrılmamak, evlerden çıkmamak, uykulardan uyanmamak gibi tepki bile sayılamayacak eylemlerle meşguldür. Toplumun sindirilmiş olması, "bana neci" anlayışın hakim olması gibi nedenler aksiyonu engellemektedir. Gayya'da yalnızca topluma yönelik etki-tepkinin dışında idareci sınıfa getirilen tenkitler de sezdirilmeye çalışılmıştır. Nitekim 'sıralardan ayrılmamak' gibi bir ifade toplumu temsil yetkisini haiz kişileri kapsamakta, mecliste veya kürsüde yer alan 'seçkin tabaka'ya, toplumun karşı karşıya geldiği her tür tehlikeye karşı sıradan ayrılmamakta, makamı bırakmamakta ısrar edenleri suçlar mahiyettedir. "Azlık çokluk" da matematiksel bir ifade olarak, "sıra"dan hemen önceye alınmıştır. 'Kuzu' simgesiyle yer alan gençlik kesimi ise toplumun aksine 'kargılanmak'ta kararlıdır;

"Kuzular başlayınca kargılanmaya

Siz evlerden çıkmayın"

Toplumun desteğinden yoksun gençlik, pek tabiidir ki gidişe dur demekte zorlanacaktır.

"Başlayınca eğer gayya

Kuyunun ortasında şakkadak"

Bu durumda tecrübesiz gençliği, dipsiz bir kuyuyu andıran mevcut sistem ve yapı, yani gayya yutacak, kendi diplerinde ve birtakım açmazlar içinde eritecek, pasifleştirecektir. Şair haklı olarak hem toplumu hem de mevcut idareyi kayıtsızlıklarından ötürü itham edecektir. Mesaj, topluma, yöneticilere ve gençliğedir. Yönetenler, topluma düşman unsurlarla mücadele etmek zorundadır. Bu noktada ortaya ilginç bir problem de çıkar:

Eylem yapan = gençlik

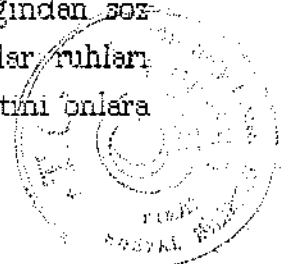
Eyleme konu olan nesne = sistem + düşman unsurlar

Eyleme konu olabilecek taraflar = toplum + yöneticiler

Eylemin başarılmasında temel dinamikler = gençlik + toplum

Böylesine bir problematiği içeren Gayya şiiri hiç şüphesiz akıllı, zeki ve pek kısa süreli olmayan bir tasarının ürünüdür. Zaten Salâh Birsell'in şiirlerinde duygudan ziyade aklın öne çıktığına ve şiire egemen olduğuna sık sık şahit oluruz.

Burada bir hususu vurgulamanın gereğine inanıyoruz: Kuzuların incil'de adı geçen on iki şakirdle aralarında bir bağıntının varlığından söz etmemiz mümkündür. "İsa, on iki şakirdini yanına çağırıp murdar ruhları çıkarmak, her çeşit hastalığı ve her çeşit zayıflığı iyi etmek kudretini onlara



verdi."⁴⁸ Ancak bizi ilgilendiren bundan ziyade İsa'nın şakirdlerine öğüt ve tavsiyeleridir: "İşte sizi kurtların arasına koyunlar gibi gönderiyorum; imdi yılanlar gibi akıllı ve güvercinler gibi saf olun. Fakat insanlardan sakının."⁴⁹

Kuzular da , koyunlar gibi hem de "murdar ruhlar"ın nesli çıkarılacağını bilmeksizin "kurtlar", yani insanlar arasına dalmakla, onlara kendi doğrularını kabul ettirmek sevdasıyla bir yanlışlığa düşmüşlerdir. Şairin bu noktadan hareket etmiş olabileceğini düşünerek sözlerimizi biraz daha açmak zorundayız. Kuzular, ne yazık ki yılanlar gibi akıllı olamamışlar ama güvercinler gibi saf olabilmişlerdir. Bu dengesizlik pek tabiidir ki onların aleyhinedir. Kaldı ki onların başlarında iyi bir çoban da yoktur. İşte çobansız ve korumasız kalış, üstelik akıllıca hareket edemeyiş onların kurtlar tarafından kapılmalarına sebep olmuştur. Halbuki İsa iyi bir efendi ve iyi bir çobandır: "Ve İsa onlara dedi ki : Ben koyunların kapısıyım. Ben iyi bir çobanım; iyi çobanlar koyunları uğruna canını verir. Çoban olmayan ücretli adam, kurdun geldiğini görür, koyunlar kendisinin olmadığı için, onları bırakıp kaçır (kurt da onları kaper ve dağıtır), çünkü ücretlidir ve koyunları için kaygı çekmez."⁵⁰ Salâh Bîrsel'in kuzu ya da kuş simgesini kullandığı diğer şiirlerini incelediğimizde, bu simgelerle gösterilen genç insanların, hep sahipsiz ve kimsesizlik içinde olduklarını, sahiplenebilecek tek güç olarak gösterilen halkın ise korku ya da vurdumduymazlık içinde olduğunu görürüz. Aslında halk da kuzulardan pek farklı değildir. Onlar da sahipsiz ya da çobansızdırlar. Salâh Bîrsel son şiir kitabı VALELLİ'deki **Kuzu** şiirinde (YL s. 15) şöyle der:

"Eğer ölüm eğer dirim / Halkımız da bizim kuzumuzdur

Başlayınca bağırtağlar ötmeye /Kuzular meler sağ ve canlı "

Şiirlerde geçen "kuzu" göstergesi yalnızca halk ya da gençlik için de kullanılmamıştır, 'ozan'lar da birer kuzudur. Onlar da öteki kuzular gibi sahipsizdirler.

Kuzuların Şavkı'nda (YL s.26) onlara karşı merhamet hissinden yoksun bir davranış içine girenler yerilir, onlarla alay edilir. "Maıya şamarcıları", "kırk dağdan ot yolduranlar" , "kalaycılar" hep "kuzular"a karşıdırlar:

"Kendi soğanlarınız size yetmedi

Tüm usları evlerinden uğrattınız"

48. İncili Şerif, a.g.e Matta 10, Bap 10, s. 22

49. İncili Şerif, a.g.e s. 22

50. İncili Şerif, a.g.e, Yuhanna 10, Bap 9, s.234



Kuzulara yaşama hakkı tanımayan, onlara olmadık güçlükleri çıkaranlarla, çevrelerinde yaltaklığa ve yaranmaya hazır vaziyette bekleyen kimseler bütün çabalarına rağmen onların şarkını kesemeyeceklerdir;

"Ama bayrağı yıkık da olsa

Unutmayın kesilmez kuzuların şarkı"

Kuzular çevrelerini her tür engellemeye rağmen aydınlatmaya devam edeceklerdir. Burada kuzular göstergesiyle halkın ve şairin dışında bir grubun daha gündeme getirildiği kanaatindeyiz ki bu hiç şüphesiz halktan yana olan aydınlardan başkası değildir. "Ölü güllerin kokusunu" meydana salanlar ozanları ve aydınları engelleyemeyeceklerdir gibi bir yargıya ulaşmamız mümkündür.

Balafong (BŞ. s. 2) 1970 yılında yazılmıştır. 'Kuzu' simgesi bu kez mahalli değildir, ülke sınırları dışındadır:

"Akşamsa gelecektir eski kuzu

Bütün bütün ölüp kulesinde

(...)

Kucağında bir sürü heykel

Bir alanı dolanacaktır koşarakten"

Kuzu kendi sığınağında yaşamakta, daha doğrusu saklanmaktadır. O akşamı bekler. Zira akşam, yani görünmezlik ve tanınmazlık onun hayati güvencesidir. Şehri sislerin basmasına rağmen, inanç ve ülküsünün sembolü haline gelmiş heykelleri şehrin alanına yerleştirecek, onları ölümsüzleştirecektir.

"Gel duy beni halkım

Atlayacaktır sonunda instçı kuzu

Bir fotoğrafın arabından"

Geceleri çıkıp şehrin alanını dolanan eski kuzu, bir gün gelecek ve kendisini saklamaya, kimliğini gizlemeye gerek görmeyecek. O zaman fotoğrafın negatifi demek olan 'arap' gidecek, yüzü bütün ayrıntıları ve hatlarıyla ortaya çıkacaktır. Bu:

"Zonklarken Afrika'ında

Yaban sesli Balafong"

zamanında ve onunla birlikte gerçekleşecektir. Görüldüğü gibi evrensel kuzunun kurtuluşu ve kurtuluşu yalnızca bir iki ülkeyle sınırlı kalmayıp sömürge altındaki diğer ülkeleri de kapsamaktadır. Evrensel düşünceler bir anda dünyanın gündeminde rağbet gören düşüncelerden birisidir. Bir önceki

şirde olduğu gibi "Gel duy beni halkım" mısraı da bu eski kuzunun halkın kendisine inanmasına ve kendisini desteklemesine yöneliktir.

Bu şiirde, Cervantes'in Donkişot adlı eserinde yaver Sanço'nun geceleri atalarının kudret ve cesaretini kuşanmasına rağmen, gündüzleri annesi gibi ürkek ve çekingen oluşuna benzer psikolojik bir hadise söz konusudur. 'Gece' motifi 'Kuzuname'deki gibi karanlık emellerin ifadesi değil inanç ve ülkülerin berindiği ortam olarak şiirde yer almıştır. Ancak her iki şekilde de yaygın bir 'korku' durumu söz konusudur.

"Bilmem anlatsam hangi yürüyüşünü

Uzun boya taze bıyık"

mısralarıyla şair, kuzu adını verdiği kahramanı över. Bu kahraman herkes tarafından sevilir ve her adımında, her eyleminde sevgiden bir parça vardır:

"Bir sevinin halısını geçecektir

Zambaklarla bir renk

Bir kuzu kudretten çakır"

O, âdeta doğuştan itibaren bu iş için yaratılmıştır, kendisini bu işe adanmıştır ve mutlaka eylemi gerçekleştirecektir:

"O ergeç başarıya ulaşacaktır. Onun Afrika'sında 'yaban sesli bir balafong' durmadan wonk wonkwonk wonk diye zonklar." ⁵¹

Şiirin tam yedi ayrı aşama sonucunda son şeklini aldığını görüyoruz. (YL.s. 58) Şair, sırf "wonk" sesini bulabilmek maksadıyla, "tımtım", "tamtam", "zonkzonk" gibi sesleri denediğini tespit ediyoruz.

Bu şiirle Salâh Birsêl, söz konusu genci destekler, ona duyduğu güveni dile getirir. Herşeye rağmen onun eninde sonunda beklenen eylemi gerçekleştirirken sevgiyi ve saygıyı elden bırakmayacağına inanır.

Yunus Emre (BŞ. s. 18) de, krallara, biraz daha genişletecek olursak üst seviyedeki yöneticilere karşı takınılan bir tavırla karşılaşırız:

"Uyumazza kuzular ağıllarda

Tahtında uyur kral

Uyku krallara avuntu"

Gerek denemelerinde gerekse şiirlerinde olsun Salâh Birsêl krallara karşıdır. Bu nedenle sık sık Restif de La Bretonne'in "Ey krallar, uyruklarınız olmasa siz ne olurdunuz?" sözünü tekrarlar. Aramızdan birisini seçip saraya oturtur oturtmaz ona kul köle olmak şaire çok ters gelir. İnsanları kul köle olarak görmeye ve davranışlarını bu yönde ayarlamaya kralların da hakları yoktur. Halbuki krallara bu hakları veren de biz kendimiziz. (PvF. s. 94)

⁵¹ Mehmet Kaplan, a.g.e s. 447

Şiirin yukarıdaki bölümünde şairin konuyu ortaya koyuşundan kaynaklanan bir ikilemle karşı karşıyayız:

a. Kuzular uykusuz kahrısa krallar uyuyacaktır,

b. Kuzular uyku halinde değil ne yazık ki krallar uyumaktadır.

Bize ikinci yargı biraz daha mantıklı gelmektedir.

Siyasi anlamda bu, halkın uyanıklığını ancak idarecilerin aynı uyanıklığı gösteremediklerini ortaya koyması bakımından önemlidir.

"Soyunsa da postundan kuzu

Krallar yüzer kürklerde

Kürk krallara giysi "

Bu bölümde halkın krallar tarafından sömürülmesi üzerinde duran şair, krallardaki şatafatın halkın canı pahasına elde edildiğini anlatmakta. Her türlü mal varlığının halkın sırtından karşılandığına dikkat çekilen mısra, mutluluğun halkın sömürülmesiyle doğru orantılı olduğunu vurgular. Zira, kralın kürkü kuzunun postundan başka şey değildir;

"Birtepeden ötekine

İnlese de vurularak kuzular

Susmak krallara özgü "

Kral için teban ölümü ya da dirimi diye bir sorun yoktur. Çünkü onlara itaat, onların varlığını korumak için göze alınan ölüm, teban görevi olup krallar üzüntü vermeyecektir. Dikkat edilirse burada mantalite olarak bir yanlışlığın bulunduğu sezilecektir. Kral madem teba sayesinde kraldır, öyleyse teban tehlikelerle karşı karşıya olması kralın da doğrudan etkilenmesi demektir. Halbuki şair bu mantalite yanlışlığının kendisi de farkındadır. O, bu yanlışlıkla idarecilerin bilinçsiz oldukları düşüncesini duyurmak istemiştir;

"Ey kuzu kuzulayan avcı

Bu ne kadar çok Nemrut

Ne kadar az Yunus Emre "

Kral, Nemrut'tur, aydın kesim Yunus Emre'dir. "Kuzu kuzulamak" ise, halk arasında yaygın olarak söylenen "dokuz doğurmak"ın karşılığıdır. Büyük güçlükler ve sıkıntılar içinde bulunanlara seslenilerek, kötü idarecilerin fazlalığından buna mukabil halka önderlik edecek kimselerin azlığından yakınan şair, Yunus Emre modelini şiirine sokmuştur. Yunus Emre, Türk edebiyatı içinde şiir yönüyle aşıla-madığı gibi üslendiği sosyal fonksiyonu ile de aşılammış bir şairimizdir. 1940 Kuşağı şairler de onun bu yönünü takdir ederler. Yunus, aydınlanan ve aydınlatan, hak, hukuk, adalet gözeten pırıl pırıl

Türkçesiyle inandığını savunan, savun-duğunu yaşayan birisidir. Şair bütün bu hasletleri taşıyan insanların azalmasından duyulan haklı üzüntüyü dile getirmektedir. "Ne kadar az Yunus Emre" mısraı ile üstü örtülü bir biçimde halk da yeterince Yunus Emre yetiştiremediği için tenkit edilirken, onların çok ender yetiştiklerine de dikkat çekilmektedir;

"Ey krallar olmasa uyruklarınız

Ötsebilir miydiniz sofralarda

Tahtınızda macık macık

Salıyalarınızı seçebilir miydiniz"

mısraları ile başlayan **Krallar**'da (VD. s. 88) yine aynı temayı biraz farklı bir boyutuyla işlenmiştir.

"Buruk kesebilir miydiniz meydanlarda

Uyruklarınız çekip gitmişse

Ey krallar ey krallar

Güler miydi dudağınıza gözünüz

Ya da dudağınız çenenize "

Yukarıdaki mısralarda da Yunus Emre şiirinde olduğu gibi kralların ancak uyrukları sayesinde varlıklarını devam ettirdikleri vurgulanmıştır. Amir konumundaki bir kişinin emir verebilecek bir mayete ihtiyacı olduğu gibi kralın da uyruğa ihtiyacı vardır.

Şiiri çok boyutlu bir incelemeye tâbi tuttuğumuzda ilginç izlenimlerle karşılaşmaktayız. Kral, hem üst düzey bir idareci, hem bir derebeyidir. Kralın acizliği, içine düşebileceği gülünç durumlar, yeterince bilinçli olamamışları, sorumsuzca davranışları şiire konu edilmiştir. Zaten her iki şiir de bu mesajları vererek halkı daha uyanık, aktif ve aydın olmaya çağırmaktadır. Şairimiz, kralların ve zalimlerin "yüz mostraları"nı çıkarma gayreti içindedir. Bu, şiirlerinin olduğu kadar denemelerinin de amacıdır.

Bütün bunların ötesinde seçme ve seçilme hakkına ilişkin olarak birtakım sonuçlara ulaşmamız da mümkündür. Seçilmek maksadıyla kürsüye çıkan ve meydanlarda buruk kesenler, kendilerini beğenenler, uyruk gibi gördükleri seçmene bazı olur olmaz vaatlerde bulunmaktadırlar. Şair bu durumu 'sarakaya almakta'dır;

"Güler miydi dudağınıza gözünüz

Ya da dudağınız çenenize

Uyruklarınız olmasa"

Boş vaatlere rağmen yine de seçilme imkanı bulan bu insanlar, duygu sömürücülüğünü iş edinmişlerdir. Akıl, beyin, zeka gibi unsurların yerine dudak veya çenelerini kullanmaktadırlar ki boş vaatle aynı anlama gelen bu

durum belki onlara da gülünç gelmektedir. Yunus Emre şiirindeki gibi krallar şiirinde de idarecileri seçmek için yeterince titiz davranılmayışı halkı tehdit altında bırakmaktadır. Bu yönüyle düşününce 'demokrasi'iden ne anladığımız ya da neyi anlamamız gerektiği de şiire ister istemez yansımıştır. Seçme ve seçilme haklarından halkın geniş bir kesimi birinciye kullanma temayülündedir. Diğer hakkı unutmaya meyleden halk, zamanla teba durumuna düşmekten kendisini kurtaramamıştır. Seçilenler için durum tam tersine gelişmiş onlar "buyruk keser" olmuşlardır. Halkla bütünleşen ve halkı doğrudan temsil eden aydın tiplmesi görünümündeki Yunus Emreler'in azlığı da egemenlik hakkının tek taraflı kullanılmasına neden olmuştur. Bu durum böyle devam ettiği sürece krallar,

- a. hep uyku halinde,
- b. lüks ve şatafat içinde,
- c. vurdumduymaz

olmaya devam edeceklerdir.

Ancak Salâh Bîrsel'in şiirlerindeki 'kralı', yalnızca monarşiyle yönetilen ülkelerin tek adamı olarak değerlendirmemek gerekir. Bu siyasi otorite, oligarşi veya günümüz demokrasilerindeki en üst düzeyden yetkililer de olabilir, mevcut iktidarın önde gelen isimleri olabilir. Nitekim şiirlerdeki mevcut yapıya başkaldıran 'kuzu'lar yalnızca krala karşı değildir.

"Camus bu bireysel şiddet eylemlerinde insan haklarının ve insani değerlerin bütünüyle hor görüldüğü bir dünyada, kişinin özveri dolu böyle bir eylem aracılığıyla küstah iktidar sahiplerinden insan haklarını söke söke almak için kendini kurban etmeye hazır insanların da bulunduğunu onlara gösterme motifinin yattığını söylüyor."⁵²

Nitekim Salâh Bîrsel'in Kuzuname ve Belafong şiirlerindeki kişiler, toplum için özveride bulunan birer kahramanlardır. Bunlar Camus'un da belirttiği gibi serinkanlı caniler değildir. "Bunlar daha çok eylemleri kendi insan hakları ideallerine ve insan onuruna durmadan darbeler indirilen mevcut toplumsal koşullarla belirlenmiş ve kısıtlanmış olan çaresiz eylemcilerdir."⁵³

Kaput (BŞ.2.16) şiiri ise görünüş itibarıyla bir kumar masasından enstanteler sunmaktadır. Oyuncuların, iskambil kağıdının ve en önemlisi oyunun olduğu masada, usta veya şanslı oyuncu, restini çekmiş ve herkesi yenmiştir. Hatta yenmekle kalmayıp diğer oyuncuların mevcut bütün mal varlıklarına dahası vücutlarına yönelmiştir;

⁵² Rolf Contzen; Devlet Toplum, Ayrıntı yay. çev. V. Atayman, İstanbul 1994, s. 83

⁵³ Rolf Contzen; a.g.e. s. 83

"Açın ellerinizi dört birli kaput

Bağırmanın kurala aykırıdır

Papazlarla döğüşürken yorğan argın

Kıpırdamayın elleri yukarı "

Dört birliyle restini çeken ve rakiplerini alt eden oyuncu, onlardan bağırnamalarını ister. Yenilenler ezik ve yoksuldur. Özellikle beşinci mısra bize bir komutu tedai ettirmektedir. Oyunun temel kartlarından olan vale (oğlan), kız, papaz ve onlu gibi kartlar, diğer sekiz kartin üstündedir ki azlık - çokluk hissinin uyanmasına sebep olmaktadır. Dört ası elinde tutanın her zaman galip geldiği bu oyunda şanslı taraf herşeyi kazanırken karşı taraf herşeyini kaybetmiştir. Nefes alıp verme gibi en hayati fonksiyon bile "kurala aykırıdır" gerekçesiyle yasaklanmıştır. Ortada büyük bir kameran döndüğü muhakkaktır. Umutlar ve sevilir masada bırakılmıştır;

"Kaput sevilerinize kaput sevinçlerinize

Boşaltın midenizi barsaklarınızı

Biraz daha bitik biraz daha ölümcül

Dökün bütün umutlarınızı masaya

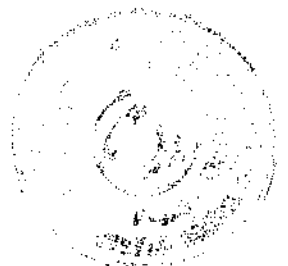
Nefes almayın kurala aykırıdır"

Şiirde eskilerin 'örfi idare' dedikleri bir baskının varlığını görür gibiyiz.

Şiirin hangi vesileyle yazıldığını bilmiyoruz, ancak emir-komuta zinciri içinde kalemne alındığı düşünüldüğünde karşımıza ilginç bir tablo çıkacaktır. Dört ası eline geçiren oyuncu diğerlerine karşı sınırsız bir üstünlük elde etmiştir. Öyle ki verdiği emirler, getirdiği yasaklar hiç kimseye hayat hakkı tanımamakta, her türkü hakkı istisnasız kayıt altına almaktadır. Bu noktada söz konusu dört asın tanımlanmasına ihtiyaç vardır. Demokratik parlamenter sistem, yasama, yürütme, yargılama gibi güçlerin ayrılığine dayanmaktadır. Ne var ki bu kuvvetlerin olağanüstü durumlarda bir başka kuvvetin tahakkümüne ve güdümüne girmesi gibi bir durum söz konusu olur ki bu kuvvet hiç şüphesiz örfi idaredeki mevcut silahlı kuvvetlerdir. Nitekim ülkemizde aynı durumlar 'onlu' devreler halinde birkaç kez tekerrür etmiştir. Bu üç kuvvetin dördüncü bir kuvvetle birleşmesi ya da onun güdümü altına girmesi devlet mekanizmasında demokratik olmayan durumların doğmasına yol açmaktadır. Felç olan sistem ancak zorlama ve baskıyla bir süre ayakta tutulmaktadır:

"Bağırmanın kurala aykırıdır

Dökün umutlarınızı



"Çıkmın yüreklerinizi "

gibi emir-komutaya dayalı bir hayat tarzı, haklı olarak insanların ezilmesine neden olacaktır. Demokratik parlamenter sistemin güçleri devreden çıkınca yerini kera, hava, deniz ve jandarma'dan oluşan yenis bir güç alacaktır. Yeni güç tasniftir. Seviles, sevinçler, umutlar; mideler, barsaklar, kanlar masaya dökülecektir. Şiire adını veren 'kaput' kalimesiyle artık her şeye 'paydos' denilmiştir. İnsanlar artık eskisi kadar özgür değildir, hareket ve davranışlara yersiz kısıtlamalar konmuştur. "(...) halkın yaşama savaşında hep kaput gittiği ve çevresini bir sürü yasakların kapladığı dile getirilir."⁵⁴

Bunların dışında 'kumar'ın mevcut 'hayat'la da bir ilişkisi olduğu muhakkaktır. Bu durumda hayat, oyunun kapitalidir. Kuzular, oyunu kaybedenlerin, 'kurt' da kazananların tarafında olacaktır. Bu durumda taraflar arasında bir eşitsizlik doğacaktır ki şair bunu zaten başta ortaya koymuş gibidir ve oyundaki adaletsizlik her halükarda sezilir;

"Biraz daha ezik biraz daha yoksul

Biraz daha ürkek biraz daha kuzucul

Biraz daha bitik biraz daha ölümcül"

mısraları bu durumun kanıtıdır. Kaybedeceği açıkça belli olan taraf oyundan daha ezik, yoksul, daha ürkek, bitik ve daha ölümcül olarak çıkar. Kaybedenler oğlanlar, kızlar ve onlularla oynayıp 'papaz'larla uğraşırken beri tarafta dört asın desteğini alan kesim iyiden iyiye güçlenmiştir. Şair hiç değilse mağdur tarafı aktiviteye davet etmek istemiş ama neticede yine kuzular kaybetmiştir.

Kaput şiirinde de diğer şiirlerde olduğu gibi taraflar ve şiirin yapı ve muhtevasına uygun birkaç yorumu beraberinde getirebilecek birtakım ipuçları vardır:

Bunlardan ilki baştan beri izaha çalıştığımız, kuvvet ve kudreti eline geçirme mücadelesinde taraftarı olunan kesimin yenilmesi, karşı tarafın mücadeleden daha bir güçlü çıkması söz konusudur.

İkincisi hayatın bir kumara benzetilerek kazanan ve kaybeden tarafların ortaya konulmasıdır. Kazanan tarafın arkasında zaten temel güçler, kaybedenlerin arkasında ise gördüğümüz kadarıyla ikincil güçler yer almıştır.

Üçüncüsü, şairin yanında yer aldığı ve savunduğu taraf, mevcut oyun içinde -ki oyun burada sistemin kendisi olabilir- pek varlık gösterememiş ancak oyun için gereken taraf olarak kalmaktan öteye geçememiş daha açık bir ifadeyle oyunun, yani sistemin halkası olmaktan kendisini bir türlü kurtaramamıştır.

⁵⁴ Mehmet Aydın; "Haydar Haydar", Ilgaz, S. 224, Mayıs 1980, s.11



İhtimaller dâhilinde sıraladığımız bu üç durum üç ayrı yoldan gidilse bile tek kapıya çıkar ki dördüncü veya beşinci yolun getireceği kapı da aynıdır: Ortada ezen ve ezilenler vardır, hükümler olanla baş eğer vardır. Zalim-mazlum, yöneten-yönetilen, zengin-yoksul gibi tasnifle netice itibariyle bizi sistemin içindeki "kuvvetli-zayıf" şeklinde tasnif edebileceğimiz ikilemeye götürecektir.

Yaşama sevincini şiir ve yazılarının baş teması yapan Salâh Bırsel, mevcut ruh hali içinde kaybetmenin trajedisini yaşatmakla birlikte okuyucusuna esasta müceddelenin acımasızlığını ve şakaya gelir bir yanının olmadığını göstermeye çalışmaktadır. Kaldı ki kumar her şeyden önce bir şans oyunudur ve Salâh Bırsel işi şansa bırakmanın doğru olmayacağı mesajını da vermektedir.

Tutiname (ŞŞ.ss.17-18) şiiri de yine birtakım semboller yardımıyla sistemi, sistemin yapısını ve devam ediş şeklini sergiler:

Nesözüyumektutilerle

500 avcı ava binse

300 kumru gökten kopsa

Biraz düzde biraz eğride

Kes kes bıçakçıbaşı

Şiirde kullanılan 500 ve 300 sayıları arasındaki nispetсіzlik haksız bir durumun göstergesidir. Eski edebiyatımızda kullanılan 'tuti' kelimesi papağanın mucizesini, insan gibi konuşabilme yetisini ifade etmek içindir. Salâh Bırsel'e ait bu, şiirde tuti'nin, son mısraları devamlı tekrar ettiğini görüyoruz;

"Kes kes bıçakçıbaşı (1.böl.)

Kes kes börtü bıçak (2.böl.)

Yiğitsin kes kes bıçak (3.böl.)

Kes kes börtü bıçak (4.böl.)

Kes kes bıçakçıbaşı (5.böl.)

Kaput şiirindeki 'kumar' motifinin yerini bu kez 'av' motifi almıştır. Tarafların konumunda ise pek farklılık yoktur. Avlayan ve avlananların bulunduğu iki kesimde şair yine ezilen tarafta yani avlananların yanında yer alacaktır. 300 kumru, 500 avcının karşısında hem sayı hem de konum itibariyle çaresizdir. Avlayan taraf her zaman olduğu gibi yine egemenliğini ve üstünlüğünü 'bıçak'la korumaya çalışacaktır. Şiir iyice tetkik edilecek olursa 'bıçak'ın sisteme, 'bıçakçıbaşı'nın da sistemin koruyucularına ve araçlarına tekabül ettiği görülecektir;

"Biraz düzde biraz eğride



Kara kartallar sürülense

Ak doğanlar keralansa."

gibi mısralar her şartta bıçak'ın ve bıçakçıbaşı'nın görevlerinin devam edeceğini göstermektedir. Kesmek, yok etmek her ikisinin asli görevidir. Kara kartal özgürlüğün, ak doğan temizlik ve safiyetin sembolü iken kartal kendisinden beklenenin gerçekleştiremediği, ak doğan da saflık ve temizliğini sürdüremediği, yarasaların 'pinlik pislik' içinde bir hayatı tercihten yana oldukları için sistem tarafından yok edilmeyi çoktan hak etmişlerdir. Demek ki bıçakçıbaşı ve bıçak, kartal ve doğanı yarasadan ayırtetmemektedir. Bu da bizi haklıya haksızı, mazlum olanla olmayanı bir tutmaya götürecektir. "Yığıtsın kes kes bıçak" sözleriyle yığıtlığı kabul edilen bıçak kesmeye devam edecektir.

"Hey kırk zurnam kırk okuyucum "

Şair okuyucuya seslenmeyi de ihmal etmez. 'Kanaryalar sıralansa, Kukumavlar naralansa' bile bıçak yine kesmeye devam edecektir. Kukumavla sözü edilen baykuşların, etrafına sık sık serçe türünden küçük kuşların topladıkları görülür. Kimilerine göre o, bunlara bilgece sözler söyler. Uğursuz olarak da bilinen baykuş tüm çabasına rağmen, naralanmak da buna dahildir, bıçakçıbaşının gazebundan serçeleri kurtaramaz. Şiirde bahsi geçen kuşlardan ne 'ikiz bülbül' ne de güzelliğin sembolleştirildiği kanarya kendisini bu gazaptan kurtarabilmiş değildir. 'Ağza sığan ikiz bülbül' aynı zamanda güzel bir sesin susturulması, dolayısıyla bir çift söz etmek isteyenlerin susturulması demektir. Kanaatimize göre hem bülbül hem de kanarya şair ve yazarların yerine kullanılmış ve onların tehdit altında oldukları mesajı verilmeye çalışılmıştır:

"Dinle güvercin ağacı

Benim sözümler açıklara "

Güvercinlerin uluslararası bir sembol olarak 'barış'ı temsil ediyor olmaları tehditin boyutunu göstermesi bakımından önemlidir. Bıçakçıbaşı işi o kadar ileri götürmüştür ki bu zulmün 'açıklar'a duyurulmasında yarar vardır.

Netice itibarıyla sistemin, bütün güzellikleri ve erdemleri yok etmekte kararlı olduğu yargısına ulaşabiliriz.

Kuşkarnaval (BŞ.s.19) şiirinde de aynı durum söz konusudur:

"Gittinse var bir kuşkaranlık

Çünkü o çaylak avlanmaya az kaldı

Milyon sana korkularda yiterken

Çünkü sen o ilk dokunuşta
Dudaktan dudağa bir Gülmari "

Sevgili gitmiş ve şairin kendi söz değercığında ürettiği bir kelime olan 'kuşkarnaval' kalmıştır. Kuşkaranlık, kuşkoridor, kuşkarnaval sözcükleri şairin türettiği kelimeler olup farklı göndergelere sahiptir. Kuşkarnaval kelimesiyle kuşların tehlikede oluşu anlatılmaktadır. Zira kuşlar için gece ve karanlık, korku ve güvensizlik demektir. Hatta bizim edebiyatımızda kuşların, günün erken saatlerinde başlayan ötüşleri, sabahı birbirlerine muştulama olarak gösterilir. Aynı başlıkta gül ve kuşun birlikte kullanılması tesadüfî değildir. Çaylak, avlanmak için kol gezerken kuş ve gül birbirini âdeta bütünleyen iki doğa harikası olarak eski düşünce ve duyguları tedai ettirecek bir ortamı içerisinde dirler.

Şairimizin piyango bileti satıcılarından etkilenmesi neticesinde şiirde yer alan "çaylak avlanmaya az kaldı" ve "milyon sana" gibi ifadeler ortaya çıkmıştır. Buna benzer ifadelerle Carl Sandburg'un bir şiirinde de karşılaşırız ;

"Yaşanacak bir milyon hayatım olsaydı
bir milyon da ölümlüm
hep aynı dünyada " 55

Aynı zamanda Behçet Necatigil'in o meşhur mısraı "Bir gül oluyor doku-nunca"sı da "Gülmari"ye dönüşmüştür. Ancak bu kelime Fransızca Rosemary'nin 'rose'sinin Türkçeye çevrilmesiyle elde edilmiştir.

"Bir korkudan bir korkuya
Geçince bir nehri güneşsiz bir yerinden
Yaşamak açık yaraların üstü "

İkinci bölümde kuşların korku koridoru oluşturdıklarını görüyoruz. Öyle ki bu koridor nehrin güneş görmeyen iki yakası arasına kurulmuştur.Ama kuşlar öyle bir yerden geçmektedir ki burası yine karanlıklarla kaplıdır. Nehir güneşsiz bir yerinden geçilir. Şiirde güneş aydınlık, nehir isegeçen zamandır, ömürdür. Güneşin olmadığı bir yerde ömür âdeta karanlıklar içinde geçmektedir. Demek ki kuşlar ömürlerinin büyük bir kısmını hep karanlıklar içinde yani güven duygusundan uzak ortamlarda geçirmektedirler. Bu durumda 'yaşamak' da anlamını yitirecek, 'açık bir yaraların üstü' olacaktır. Açık yara, kokuşmuşluğun ifadesi olacak ki bu yaraya haliyle çaylaklar üşüşecektir. İyileşmeyen yaralar bedene ve ruha

55. Carl Sandburg; "Hep Aynı Oluş", Türk Dili, çev. A.Püsküllüoğlu, S.113, Şubat 1961, s. 282

sıkıntı verecek, çaylaklardan kurtulursa dahi zamanla kangrene dönüşecektir.

Diğer şiirlerde olduğu gibi şair yine sahnededir ve fedakarlığa hazırdır:

"Git sen git ben ölürüm "

Şair bununla da yetinmez kuşların yerine karanlığı sabaha kadar açık olan kentlerde yaşamak ister.

Kuşun olduğu yerde avın da olacağını daha önce belirtmiştik. Avla birlikte ölüm gündeme girecektir.

"Beni bana bırak ey Gülmarı

Çünkü yapışınca derimize o çaylak

Bir kuşkarnaval onu bildim "

Şair, bu kısımda bir karnaval havasında çaylaklar tarafından kuşların avlandığını söyler. O, şairce bir duyarlılıkla sevdiği ve inandığı değerleri korumak, kollamak için bütün tehlikeleri kendi üzerine çekmeye çalışmakta ve bu fedakarlığı sayesinde birşeyleri kurtarabileceğine inanmaktadır. Şair bu durumda kuşların yerine sayısız ölümleri yaşayacak, tadacaktır:

"Çünkü ben ilk ölümümde

Bir milyon bir milyon "

Baal (BŞ. s. 20) şiiri Lübnan'ın Baalbek kentinde geçen bir olayla ilgili olarak kaleme alınmıştır. Salâh Birsel'in şiirine ülkede ya da dünyada cereyan eden birtakım olaylar kaynaklık etmektedir. Birsel, insan olarak herkesin dünyanın neresinde olursa olsun birbirine benzer maceraları yaşadığına inanmaktadır. Bu yüzden Lübnan'da yaşanan bir olayı 'Kuzuname' şiirinde olduğu gibi basın ve yayın yoluyla öğrenmiştir:

"Kim onlar orda kuşları bitirecekler

Biz ki memnun değildik kendimizden

Ama atlı tramvaylar geçerdı atlardık

Çünkü atlı tramvaylarda serçeler var

Serçeler o küçük kuşlar onlara yalel "

Şair uzun bir yolculuğa adaydır. Lübnan'dakilere his yönüyle olduğu kadar fikir yönüyle de bağlı gözükmektedir. Kendi çevresinin problemleri yetmiyormuş gibi bir de Baal'deki problemlerle meşgul olmak zorundadır. Oralarda da serçeler, yani ilgiye ve yardıma muhtaç olanlar vardır. İnsan olarak his ve fikir yönünden kendisini bağlı hissettiği kimselere yardımcı olmak istemesi pek tabiidir ve buna zorunludur:

"Te de memnun değildik tüfeklerden

Ah tüfeklerle yazıları kaçırıcaklar

Biraz acımak bize tramvaycıbaşı

Çünkü Baal'de inecekmişcesine

Kuşları korurduk gırtlaklarına kadar "

Birinci bölümün ikinci mısrasındaki "Biz memnun değildik kendimizden" ifadesi, ikinci bölümün bir ve ikinci mısralarında aynı memnuniyetsizliği ihtiva edecek şekilde tekrar edilmiştir. Ancak bu defa devreye 'tüfekler' girmiştir. Bu, bize Baal'de silahlı bir mücadelenin varlığını işaret etmektedir. Şair yaz mevsimiyle ortaya çıkan güzelliklerin kaybolmasından kaygılanmaktadır. Tramvaylar ilginç bir gösterge olarak karşımıza çıkarlar. Tramvayların 'atlı' oluşu özellikle istenir. Çünkü atlı tramvay hem şairin gençlik günleriyle hem de makinenin acımasızlığına karşı takınılan tavrı ile ilgilidir. Üstelik makine homurtusunun olmadığı tramvaylar kuşların barınağıdır. Tramvayın orta ve alt tabakaya mahsus bir taşıma aracı olması da atlı oluşuyla yakından ilgilidir. Kuşları taşıyan tramvayın yolculuğu Baal'deki kuşları da alıncaya kadar sürecektir;

"Ne anladık ne anlamadık dönecekmişcesine

Hem bizim yolculuğumuz Baal'de bitti "

Kimse kuşları vuracak gücü kendisinde bulamaz, serçeleri hiçbir tüfekçibaşı vuramaz. Tutiname şiirindeki 'bıçakçibaşı' Baal'de 'tüfekçibaşı' olmuştur. Şair küçük kuşları, çok sevdiğini söylediği 'yalal' kelimesiyle son defa selâmlar;

"Çünkü küçük bir kuş kuşlar onlara yalal "

Baal şiirini kısaca değerlendirdiğimizde, bu şiirin, kuş istiaresinin, şairle duygu, düşünce birliği ve belki de 'ruh akrabalığı' kurduğu bir şehirdeki insanların yaşadığı acılara ortak olma, sahiplenme ve hiç değilse onlara yalnız olmadıklarını duyurma gibi amaçlarla yazıldığını tespit edebiliriz. Her şeyden önce insani amaçlarla yazıldığı izlenimini veren söz konusu şiirin siyasi bir boyutunun olduğu muhakkaktır. Çünkü devrin siyasi olaylarına şöyle bir göz attığımızda mevcut yapıya karşı bir ayaklanma ve direnişin olduğu, bunun da enternasyonal düşünce ve dava adamlarınca desteklendiğini görmemiz mümkündür.

Mangır şiiri (BŞ. s. 31) serçelerin bir roman kahramanı gibi işlendiği şiirlerdendir;

"Bir sabah serçeler vursunlar

Sanki bulunur hem bulunmaz

Başlamaz sa da tüfekler gırlamaya

Oklar topuzlar iyi bil "



Serçeler her zaman olduğu gibi yine mağdurdur ve oklar, topuzlar, tüfeklerle avlanılmaya çalışılmaktadır. Karşısındakilere karşı savunmasız kalan serçeler baygınlık geçirirler, titrektirler. Çünkü bu üstün güce karşı hamasi duyguların kar etmeyeceği bilirlir;

"Alplik yiğitlik kandırmaca "

Serçeleri teker teker dilimlemeye avcıların vakti yoktur, onlar daha başka serçeleri avlamaya gideceklerdir. Toplu kıyımların varlığının sezildiği bu mısralar devam eder :

"Ölünüz bütün ağızlara yeter "

Şair, bu şiirde de özel geleneğini sürdürür, serçelerin dünyayı ve hayatı algılamalarındaki yanlışlıklara dikkatleri çeker. Şaire göre dünya sarı mangır üzerine kuruludur. Sarı mangır güçtür, varlığın sebebi ve gayesidir. Ancak şiirde sarı mangır ifadesini yalnızca 'güç' anlamında algılamamak gerekir. Bu ifade hayatın güzel oluşuna da göndermeler yapar. Hayat güzeldir, 'sarı mangır'la çok çok daha güzeldir gibi bir yaklaşım mantık zincirine hiç de ters düşmez. Ne var ki çıplaklar için yaşama hakkı, ölmekle ölmemek arasındaki bir çizgi üzerindedir ve belki ölüme daha yakındır;

"Dünya sarı mangır **mabel** serçe

Çıplakları sürerler birerle kolla

Sanki ölünür hem ölünmez

Toyluktorluk aldatmaca "

'Mabel serçe' tanılamasındaki 'mabel' kelimesi Fransızcadır ve canım, sevgilim, güzelim anlamına gelmektedir. İkinci dördüğü :

"Alplik yiğitlik kandırmaca "

mısraı ile üçüncü dördüğün son mısraı olan

"Toyluktorluk aldatmaca "

mısraları birbirine eşdeğerdeki mısralardır ve her ikisinde de birbirine yakın mesajlar verilmiştir.

Şairin önüne "bir sabah mangırlar saysa"lar, "candan et alıp koysa" lar da o, serçelerin sergüzeştini onların yerine ve adına 'şoreylemek'ten asla vaz geçmeyecektir.

Şiirimiz öncekiler gibi yenilip yutulmak, avlanmak için saldırıya maruz kalan serçelerin hayatta kalıp kalmama mücadelesini anlatmaktadır. Görüldüğü üzere serçeler hep ezilmekte, avlanmakta ve yok edilmektedirler.

Kumrular (BŞ.s. 22) şiirinde Türkiye doğrudan doğruya konun içindedir.

"Türkiye'de avlanan gökyüzleri

Ozanlarda tüfek olur mu



Yükseklerden geçsek ey samanyolu

Ozanlardan uçak olur mu

(...)

Tek tek üşüyorsanız

Ozanlarda üstlük olur mu "

gibi, kitaların ilk iki mısraını oluşturan ifadelerle Türkiye ve Türk şairleri gündeme getirilerek Cahit Sıtkı'ya, Ziya Osman Sebâ'ya ve Muzaffer Buyrukçu'ya göndermeler yapılmıştır.

Türkiye'de gökyüzünün avlandığı düşüncesinden hareketle girilen şiirde, insanlarda irtifa ve enginlik hissi uyandıran gökyüzünü avlayanlara karşı şairlerin yapabilecekleri pek bir şeyin olmadığı fikri işlenmiştir. Onlar da avlanan kuşlar ve diğer güzellikler gibi savunmasızdırlar. Tüfek yoktur, zira şairlerde söz dururken silah kullanma gibi bir alışkanlık yer etmemiştir. Şairler yükseklerden geçmeyi isteseler de başaramazlar, onlardaki irtifa hissi soyuttur. Ancak duygu dünyalarında böylesine bir yüksekliğe ulaşmayı başarabilirler. Gökyüzünü, dünyanın da içinde bulunduğu bir evren olarak mısralara geçiren şairler için samanyolu, yıldızlar ancak birer fantezidir.

"Tek tek üşüyen" insanlar ozanlardan başkası değildir. Onlar, sözün sıcaklığını yitirmişler, dünyadaki bereberlikleri herkesin kendi mezarını sahip-lenmesiyle son bulmuştur. Buradaki 'üşüme' pek tabiidir ki değişik anlamlara gelmektedir. Şairler her ne kadar aralarında 'ruh akrabalığı' bulunsa bile 'yalnız' insanlardır. Yalnızlığı kimsesizlikle bir tutmamak gerekir. Etrafları binlerce insanla kuşatılsa bile şairler kendilerini yalnız hissetmekten kurtulamazlar. Cahit Sıtkı ile Ziya Osman, çok yakın iki dost olmalarına rağmen, ölüm aralarına girince tek başlarına kalmışlardır. Arkadaşlık, dostluk gibi ortak değerleri paylaşmadan doğan sıcaklık, ölümün soğukluğuna yenik düşmekten kurtulamamıştır.

Şiirde sözü edilen kuş ve kumrular hareket halindedir. Sağılmakta olan kumruların ilk 'tingirtı'da dağılmaları söz konusudur:

"Kumrular dağılacaktır

Tek tek üşüyorsanız"

"Nasıl olsa kumrular sağılacaktır

Elbet o kumrular ilk tingirtıda "

Simgeler olarak görünen 'kumrular', bütün ortak değer ve güzelliklerin yanı sıra gelip gitmeleri, dağılmaları, uçmaları gibi özellikleriyle şairlerin ilham perilerine de tekabül etmektedir. Dostluk, sevgi gibi sıcak duyguların



yaşanmadığı ve insanların tek tek üşümeye başladığı yerlere elbette ilham perileri de konuk olmaktan vaz geçeceklerdir.

Şiire hakim olan av motifi, şairlerin birtakım saldırılar karşısında olduk-larını ve ne yazık ki onların bu saldırılara karşı sözlü mücadelenin dışında pek bir şey yapacak güçte olmadıklarını vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Tek tek olmaktan doğan güçsüzlük şairleri ortak bir davranıştan alıkoyduğu için durumu deha da vahimleştirmektedir. Bütün bunlar şiirde siyasi bir boyutun varlığını gösterecek niteliktedir.

Yabyab şiiri (BŞ. s. 24) Salâh Birsell'in, konusu Afrika olan şiirlerinden belki de en önemlisidir. Çünkü bu şiirde ülkelerinin bağımsızlık ve özgürlük mücadelesini vermiş liderler ve sanat adamları doğrudan doğruya anılarak mücadeleleri yüceltilir :

"Cezayir o nasılsa Katip Yasin
(...)
Senegal o elbette Sedar Sengor "

İleride değineceğimiz gibi Katip Yasin, Cezayir edebiyatının ve tiyatrosunun önemli isimlerindendir. Sedar Sengor ise Senegal'de birkaç kez devlet başkanlığı yapmış, demokratik atılımları gerçekleştirmek için büyük mücadeleler vermiş bir halk lideridir. Şairimiz, şiirinin birkaç yerinde Afrika'nın, sömürüye ve zulme karşı hiçbir zaman boyun eğmediğini ancak mücadele için gereken maddî ve manevî desteği göremediğini söyler :

"İlk bağıırır son bağırarak Sahra " (6.mısra)
"Kısık bir zil bence bütün Afrika " (9.mısra)
"İlk uyanır son uyanacak Afrika " (18.mısra)

gibi mısralar Afrika'dan ve Afrikalı'dan hiçbir zaman umudun kesilmemesi gerektiğini vurgulayan mısralardır. Bu nedenle şair sürekli olarak kurtarıcıların beklentisi içindedir;

"Bekliyoruz gelecekte kaç tenci
Yazık ellerime bu ne biçim tamtamlar "

Tamtamlar âdeta susmuş gibidir ve şair ne kadar uğraşsa da arzu edilen sesi çıkaramadığı için ellerinden utanmaktadır. Şair, tamtamların kendisinden beklenen o tok sesi, ki bu bağımsızlık ve özgürlüğün haykırışı olacaktır, bir gün mutlaka çıkaracağına, şu ya da bu şekilde kısılan zilin iyiden iyiye açılacağına olan inancını korumaya devam etmektedir. Bütün ulusların özgürlüğü daha önce söylediğimiz gibi insanlığın temel ilkesi olduğu kadar enternasyonal düşünce ve dava adamlarının da temel ilkesidir. Ancak ikisi arasında mutlaka nuanslar vardır ki buna daha sonra değineceğiz.

Afrika tamtamları çalsak liderlerin bekleyişi içindedir. Bunlar halkın içinden yetişen kişiler olacak ve halkın desteğiyle işbaşına getirileceklerdir, tıpkı Sedar Sengor gibi.

"Benim yakınmam mumyalardan "

misraı Afrikalı olup Afrika halklarının özgürlüğü için hiçbir mücadelenin içinde bulunmamış, yalnız kendi sultanları için yaşayıp ölmüş sözde zenci liderleri işaret eder. Bunlardan ve varislerinden medet ummak yanlışır, çünkü onlar mumyalar gibi bedenen diri görünümülü ama ruhen ölü yaratıklardan ibarettirler.

"Bence kuru muzları karıp yabyab"

misraı ise etiyile kemiğiyle, duygu ve düşüncesiyle bütün güçlerin birleştirilmesine yöneliktir. "Yabyab" karılan harç Afrika'da yükselcek insanlık mücadelesinin temeline atılacaktır.

Salâh Birselin Belafong ve Yabyab şiirleriyle Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın **Fransa Afrikası** şiiri gerek yapı gerekse konu bakımından bir benzerlik arz ederler. Salâh Birselin "Vonk vonkvonk vonk" yansımasıyla Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın tamtamların eşliğinde telaffuz edildiği intibainı uyandıran sözde zenci "Hapitika Hapitakü Takü" kelimeleri aynı amaçlarla söz konusu şiirlerde yer alır;

"Neden dedim yanımdakine

Neden Fransa Afrikası

(...)

Bizimle olabilir o yerlerin uyanması

Veyavaş yavaş

HAPİTİKA HAPİTAKÜ TAKÜ "

"Açıkça görülüyor ki, burada şiire tam-tam seslerine uyarak bağrışan Afrika zencilerinin şarkıları havası sokulmak istenmiştir"⁵⁶

Salâh Birselin, Fazıl Hüsnü Dağlarca siyasi anlamda müşterekleri olan şairlerdir. Bu sebeple her ikisinin de Afrika halklarının uyanmalarını istemeleri ve bunu birbirine yakın söylemlerle şiirleştirmeleri elbette yadırganamaz bir durumdur. Ezilen yalnızca Afrika'da ya da Latin Amerika ülkelerinin halkı mıdır? "Sömürü" sözünü bu ülkeye de kıta sınırlarıyla belirlenmiş olması bir eksikliktir. Çünkü bu günün dünyasında sömürü değişik şekillerde tezahür etmektedir. Afrika'da var olduğu kadar Asya'da da sömürü vardır. Günümüzde "Sovyet Rusya Mozayığı" nin parçalanmasıyla ortaya çıkan devletlerin halkları da bir zamanlar, Afrikalılarınkinden pek farklı

56. Orhan Okay; "Sanat ve Edebiyat Yazıları", Dergâh yay. İstanbul 1990, s.90

değildi. "Sn. Simon, Proudhon, Plekhanov ve J. Javes gibi hayat ve varlıklarını, zorbecilik, çıkarıcılık, sömürü ve sınıflararası ilişkiyle mücadeleye adadıklarını söyleyenler; teorilerini anamalcılığı yok etmeğe, insana taraf olmağa, işçi sınıfının kurtuluşuna ve hükümetini kurmağa dayandırmış olanlar"⁵⁷ maalesef bu ülke halklarının sömürülmesine bile bile göz yummuşlardır.

Konuya bu açıdan yaklaşıldığında Salâh Birsel'in de bu şairlerden pek farklı bir metot izlemediği olmadığı görülecektir. Bu ise Nazım Hikmet kuşağıyla başlayan 'sömürü karşıtı' ve 'halkların özgürlüğü' yanlısı şiirlere birkaç tanesinin daha katılmasından öte yeni bir şey getirmeyecektir.

HAYDAR HAYDAR (BŞ. ss. 37-45), 1970-1972 yılları arasında kalan günlerin toplum kaynaşmaları karşısında duygusuz kalmayan ve o günlerin acısıyla yazılan ve her biri üç mısradan oluşan 43 bentlik uzunca bir şiirdir.⁵⁸

Bu kitap, 43 bendin dışında kalanlarıyla beraber, acımasız bir eleştiriye maruz kalır. Bu kitap karşısında, sanatla ilgili bütün ölçülerin, bu ölçüler ifade eden bütün ilkelerin etkisiz kaldığı, bu durumda bunların şiir değil şiir-dışı olduğu iddia edilir.⁵⁹ "Haydar Haydar'a 'dam üstünde saksakağan vur beline kazmayı' da diyemem, çünkü 'dam üstünde saksakağan vur belinen kazmayı'nın bir anlamı vardı, bir bildirisi vardır,"⁶⁰

Bir başka görüşe göre ise eser, hiç de açık seçik değildir ama anlamsız da değildir. "Anlam karanlığa itilmiş, bir çeşit soyutlamaya gidilerek pür-biçime yönelinmiştir."⁶¹

Söyleşimiz esnasında Salâh Birsel'e eserin adı ile ilgili olarak "Neden Haydar Haydar?" sorusunu yönelttiğimizde, aynı şeylerin daha önce de sorulduğunu hatta alevi olup olmadığının gündeme geldiğini, halbuki Haydar Haydar'ı seçişinde hiçbir inancın ve felsefenin etkili olmadığını, yalnızca bu söyleyişteki ahenk ve güzelliğin esere ad olarak seçilişinde tek faktör olduğunu belirtti. Bu kitapla ilgili bir çalışmasında Mehmet Aydın, kaynak belirtmeksizin şunları yazar : "(...)Anadolu köylerinde bu 'Haydar Haydar' deyişi, harmanda uygun yelin çıkmasını sağlamak için söylenir."⁶²

"Aman Haydar tabip Haydar

Öldürdün beni

Nebu leylak birikimi " (I. Bl.)

57. Ali Şeriatî; Öze Dönüş, Seçkin yay. çev.K.Güney, İstanbul 1994, s.191

58. Enver Ercan, a.g.s ss.7-8

59. Bedrettin Cömert; "Zavallı Haydar Bizim Haydar", Yansıma der.S.11, Kasım 1972,ss.443-449

60. Bedrettin Cömert, a.g.m. s.449

61. Atilla Özkırımlı; " Bir Şiir Çözümüme Denemesi", Soyut der. S. 62, Eylül 1972, ss.63-69

62. Mehmet Aydın, a.g.m. s 12

Salâh Bîrsel daha ilk üçlükten itibaren 'öldürdün beni' sözleriyle, dikkatleri şiire çekmeye çalışır. Haydar Haydar'da toplumsal ve siyasi olaylar ve bunların eleştirileri, şarının duygu ve düşünce dünyasında açtığı derin izler, kaygılar, çekilen acılar geniş bir biçimde yer alır.

Bu bölüme kadar incelemeye çalıştığımız şiirlerin birer uzantısı ya da özeti niteliğini taşıyan üçlüklerden öncelikle siyasal ve toplumsal boyutlu olanlarını tespit ve tahlilde yarar var.

"Bekliyoruz süslü baylar gelecek

Ceplerinde taşbaskısı bir horhor

Koklamaya süslü sümbül " (IV. Bl.)

"Süslü baylar"ın, birtakım vaatlerle ve yalnız özel gündemlerle gelen, köy köy, kasaba kasaba dolaşan politikacılar olduğu muhakkaktır. Bu vaatlerin gerçekleşmesinin mümkün olmadığı, halkı ve seçmenleri geçici bir müddetle uyutmaya yönelik olduğu 'taşbaskısı horhor' kelimeleriyle ifade edilmiştir. 'Cep' kelimesi ise, halk ifadesiyle 'bol keseden atma'yı düşündürmek için kullanılmıştır. Şair halkı uyararak horhorların koklanmamasını, yani vaatlere kanılmamasını söyler. 'Horhor' kelimesi yedinci bölümde de kullanılır;

"Ufak o kadar ufak horhorlar

Varsa bir çılgın leylak

Ben içindayım " (VII. Bl.)

Şair, sözü edilen horhorların herkesi ve özellikle de kendisi gibi çılgın leylakları uyutmaya gücünün yetmeyeceğini aklın kontrolünde bir coşkuyla söylemektedir.

"Şimdi var o yeniden

Ulaşma kapalı

Ateş yanmazsa tütün yanmalı " (VIII. Bl.)

Üçlüğünün son mısraı 18. bölümde şu şekle dönüşecektir;

"Ozan yanmazsa hezen yanmalı"

Haydar Haydar'ın daha önce tahlile çalıştığımız şiirlerinde kullanılan semboller bu bölümde de kullanılmakla birlikte şiire doğadan alınan birtakım bitki ve çiçek isimleri de girmiştir:

"Kalk Haydar gidelim

Kapat pencerelerini

Karanfillere karşı " (XXI. Bl.)

Yine de 'kuş' ve 'kuzu' sembolü ilk sıralardadır:

"Gökyüzü

Kalsa da çıplak ve külufak



Birebilemez güvercinlerin şavkı" (XVI. Bl.)

Şair, 'Kumrular' şiirindeki 'avlanan gökyüzü'nün verdiği tedirginliğe karşı yine de umudunu eksik etmez. Gökyüzünü güzellikleri ve parıltılı varlıklarıyla dolduran güvercinler, hiçbir zaman yok olmayacaklardır. Bu, özgürlük ve barış ortamının üstün varlığına ve insanlık idealindeki kutsal yerine duyulan güvenin ve arzunun tekrarlanmasıdır. Bir önceki bölümde de şair;

"Vurmayın güvercinlere

Uçarken

Vurunca ozanlara vuruyorsunuz " (XVI. Bl.)

derken, 'güvercin' şairimiz ve 'ozanlar'la özdeşleşmiştir. Güvercin ve şair ilişkisinden hareketle yorumumuzu genişletecek olursak, şairlerin ve onların güzel sözlerinden kaynaklanan parıltıların, herşeye rağmen gökyüzünden, yani dünyayı sarıp sarmalayan atmosferden, ayrı düşünölemeyeceği gibi bir yargıya ulaşabiliriz ki bu yargı da ilkinin bütünleyicidir.

"Çıkıp gelirse sonunda koyunlar

Oturup beklesin odasında

Kara kıyma gözlü bir giyotin " (IX. Bl.)

bölümündeki giyotin ile Haydar Haydar kitabının ilk şiiri olan Meyhane'deki giyotin;

"Ozan Andre Chenier'i

İkiye böldüğünden beri giyotin

Kurum satıyorsa meydanlarında Paris'in "

misralarında geçen 'giyotin' , Tutiname'deki 'bıçak'la hemen hemen aynı işlemi yerine getirmektedir. 'Kıyma gözlü giyotin' Paris'teki işlevini her devirde sürdürmeye hazırdır. Türk şiirinde giyotin yalnızca Salâh Birsel'in değil diğer şairlerin de şiirlerinde önemli bir yer tutar. "Cemal Süreyya, Salâh Birsel ve Ülkü Tamer üç şiir ile *Evrensel Giyotin Antolojisi*'nde bizim edebiyatımıza ağırlıklı bir yer açarlar. Belki de burada, giyotinle kısaltılan tek şairin İstanbul doğumlu olmasının da payı vardır: Andre Chenier."⁶³ Aynı tehlike hem koyunlar hem kuzular için söz konusudur;

"Kuzular kuzu gibi

Kesildi kesilecek "

(XXVII. Bl.)

Bu misralardaki kuzu, 'kuzu kesilmek'le yakın bir anlam alışverişi içindedir. 'Kuzu kesilen' herşey, daha açıkça söylemek gerekirse boyun eğmeyi alışkanlık haline getiren herkes kesilmeyi hak etmiş demektir. Oysa kuzudan beklenen biraz olsun delişmenliktir.

⁶³. Enis Batur; "Türk Şiirinde Giyotin", Yazının Ucu, Yapı Kredi yay. İstanbul 1993, s. 100.

Şair, kimi yerlerde pehlivanlardan açar;

"Pehlivanlar sen bana hoş geldin

Bu hoşlukla kızgın yağ dökseler püskülüme

Gönüller durulmaz bazlanmayınca " (XV. Bl.)

Pehlivanlar, yıkaşmanın ve yenilmezliğin çağrışımıcısıdır. Pehlivanlarla yaşamak, pehlivanlarla ölmek dileğindeki şair kendisini sürekli bir yıkaşma hali içerisinde gösterir ki bu onun bazı mücadeleler içinde olduğuna delâlet eder. Toplumsal ve siyasi olaylar karşısında 'kuzu kesilme'ye karşı çıkan şair tabiatıyla 'pehlivan'larla birlikte mücadelenin içinde olmaktan mutluluk duyacaktır.

"Yüzyaşasam yüzyaşamasam

Trafik kurallarına uygun

Burası gelir gider laleler " (XIII. Bl.)

derken şair, her yönüyle planlı programlı bir akışa ve sisteme sahip kırmızıda durulan ya da yeşilde geçilen bir hayatı yaşamaya hiç niyeti olmadığını açıkça ortaya koyar. Çünkü bu tür hayat uzaktan uzağa bir kumanda hissini uyandırır. Böyle bir hayata talip olmayan şairin kurulu bir sisteme karşı şuuraltından şuur düzeyine çıkmış direnişiyle karşılaşırız. Şair, Haydar Haydar'ın son bölümünde;

"Benim sözüm koyaklanmıştır

Aman Haydar pinpon Haydar

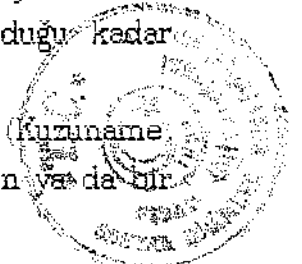
Ouykuyu bana uyuttular " (XLIII)

mısralarıyla sözünün ve amacının yerini bulduğunu, mesajının kitlelere ulaştığını, en azından söyleyecek daha başka sözünün kalmadığını belirtir. Argo sözlüklerde 'yaşlı, saçlı sakalı ağarmış, moruk' anlamlarını ihtiva eden 'pinpon' kelimesiyle de şair, artık sözlerini noktalandığını, her şeye rağmen kendisinin de mevcut sistemin bir parçası olmaktan kurtulamadığını itiraf eder.

Salâh Birsal'ın siyasi boyutlu şiirlerinin temelinde çoğunlukla bir çatışma yatar. Bu çatışma **karşı güç** ile **tematik güç** arasında cereyan eder.

Toplumsal ve siyasal boyutlu çatışma sitemi arkasına alan karşı güç grubunun zaferiyle sonuçlanır. Bu durum, şiirin kalemne alındığı yılların 'trajik atmosferi'yle ilgilidir. Ancak genelde şair hiçbir zaman mücadele etme aziminden vazgeçici bir tavır içinde değildir. Mevcut durumdeki uyku hali ve uyumsuzluk toplumun ve bireylerin bilinç düzeyiyle alakalı olduğu kadar sistemle de alakalıdır.

Bu mücadelede taraflar eşit güçlere sahip değildir (Kuzuname, Tutiname) ; eşit şanslara sahip değildir (Kaput); toplum krellerinin ve da bir



çeşit oligarşinin güdümündeki sistemin tehdidindedir (Gayya, Yunus Emre, Kuşkarnaval); üst seviyedeki yöneticiler kayıtsız ve bencildir (Yunus Emre, Gayya); toplumda mücadele etme arzusu oldukça zayıftır (Yabyab, Haydar Haydar).

Şiirlerdeki karşı güç grubuyla tematik güç grubunun tasnifinde yarar var

<u>karşı güç</u>	<u>şiirler</u>	<u>tematik güç</u>
kesikbaş	Kuzunama	kuzu
neğent		
ciğerdelen		
karındeşen	Gayya	kuzular
yüreksöken		
kraller	Yunus Emre	kuzu
Namruz		Yunus Emre
bıçak	Tutiname	kumru kartal
bıçakçıbaşı		doğan bülbül
		kanarya
çaylak	Kuşkarnaval	Gülmari
		kuşlar
tüfek		
tüfekçıbaşı	Baal	kuşlar
avcılar		
ok		
tüfek	Mangır	serçeler
kopuz		
sömürgeci uluslar		Sedar Sengor
mumyalar	Yabyab	Katip Yasin
Ramses		Sahra
süslü beyler		Haydar
kuzgun		kuşlar
avcılar	Haydar Haydar	çiçekler
tabancalar		kuzular



Bu tablodan da yararlanarak şairin, şiirlerine yansıyan siyasi boyutu daha belirgin hale getirelim:

Sisteme ve sistemin başında olanlara karşı oluş;
sisteme karşı verilen mücadelenin yanında yer alışı;
dünyada benzeri mücadeleleri destekleyiş.

Mevcut düzenin açmazlarını ve bunelmlerini sergilmeye çalışan şaire göre birey, hem kendi kendisiyle hem de içinde bulunduğu toplumla çatışma halindedir. Toplum ise sistemle çatışmaktadır.

Birey toplumla uyuzmak ve uzlaşmak zorundadır. Özellikle bu birey bir sanatçı ise "kendisiyle sürekli çatışma halinde olan toplum ve insanlar arasında ve kendisi arasında bir denge kurmaya çalışmalı"dır. (SSÇ, s.14)

Toplum, kendisini **insanlık ideallerinden** yoksun bırakan her tür rejim ve sisteme karşı koymak zorundadır. İnsanlık aleminin bu ideali temelde ortak olup Afrikası, Avrupası ve Asyası için hep aynıdır. Şair, bu amaç doğrultusunda, kendisine gittikçe **yabancılaşan** bireyi ve toplumu hem şiirleriyle hem de nesirleriyle uyarmak zorunluğunu hisseder.

"...kapalı, karanlık, anlamsız gibi görünen fakat politik ve sosyal arka planı olan, belli bir hayat görünüşüne dayanan"⁶⁴ şiirlerinde hep bu çabayla yüz yüzeyizdir. Şair tabloyu biraz daha karartarak bize sanki bir insanlık trajedisi yaşatmaya çalışır. Bu nedenledir ki Haydar Haydar'daki yaşama sevinci, Yabyab şiirinde bir mısra ile ortaya koyduğu gibi "kısıp bir zil" gibidir. Şair, diğer ozanlar gibi "kendisini devrim içinde bulur. Hele karşı devrim algıları çoğaldıkça, devrim algıları daha bir keskinleşir... devrimcilik ozanın görevinden değil, özünden gelen bir şeydir." (SSÇ, s.30)

Şairin siyasi boyutunu kesitler halinde sunduktan sonra, siyasi boyutlu şiirlerinin sanat yönü üzerinde durmak istiyoruz. Araştırmamızın amacı şairi düşüncelerinden dolayı yargılamak değil, düşüncelerinin şiire ve edebiyata nasıl yansıdığını ortaya koymaktır.

Günümüz Türk şiiri ideolojik hüviyetini korumaya devam etmektedir. Şiirlerin, "önce kuram sonra şiir" ya da "önce şiir sonra kuram"a göre yazıldığına tanık oluyoruz. Her iki durumda da şiir **saf şiir** olmaktan uzaktır. Mayakovsky, Eluard, Aragon gibi şairler- ki edebiyatımızın geniş ölçüde etkilenmişlerdir- saf şiire inanmazlar. Vatan, millet, ahlâk, ülkü gibi konuların yer aldığı şiirlerde kendiliğinden bir politikanın var olduğu inancındadırlar.⁶⁵ Politikleşen şiir beraberinde bazı kayguları da getirmektedir. Edebiyatın politikleşmesiyle yetinmeyen çevreler politikanın edebiyatlaşması gibi bir

⁶⁴ Mehmet Kaplan; a.g.e. s. 446

⁶⁵ Mayakovski-Eluard; Saf Şiir Yoktur, Broy yay. İstanbul 1993, ss.11-38

dönüşüm haliyle edebiyata en büyük darbelerden birisini vuracaktır. Reinhard Baumgort, bunu "edebiyat gerçekçilik ilkesini artık gerçekçilik ile desteklemeyecek tersine bu ilkeyi yok etmeye çalışacaktır." sözleriyle ortaya koyar.⁶⁶

İşçi devrimi gibi bir kaygısı olmayan şair, zaten günümüzde **anarkopasifizm** diye nitelendirilen eylem türü ve tekniklerini özellikle **Kuzuname** bölümünde destekler mahiyettedir. "1960'ların yeni Sol hareketlerinde anarşist düşünce ve eğilimler (her zaman anarşizm olarak kabul edilmeseler de) kayda değer bir canlanma gösterdi. Günümüzde ise, Hristiyan anarşizm geleneğine başvuran ama M.K. Gandhi'nin popüler hale getirdiği şiddete dayanmayan, doğrudan eylem tekniklerinden daha fazla esinlenen anarko-pasifizm, Batıdaki barış hareketleri içinde önemli bir eğilimdir."⁶⁷

Salâh Birsel, özellikle kendi ideallerinin temsilcisi bir ideolojiyi şiiriyle bağdaştırırken mesajını sanatın ölçüleri içinde tutmak gayretinde olup mesajın çığ çığ söylenmesine, bağırılmasına karşıdır. Onun söylemi Ahmet Arif ya da Nazım Hikmet'in şiirleri gibi yüksek bir ritm ve tondan uzaktır, ancak 'Davul-Zurna' ve 'Koçaklamalar' (BŞ. ss. 99-106) bölümünde yer alan şiirlerin bazıları yüksek tondadır. Salâh Birsel'in basitmiş gibi görünen olayları alıp şiire pek de net olmayan hatlarıyla sokarken mesajı âdeta aleccakarenlık bir ortamda silüetleştirir ki bunda başarılı olduğunu söyleyebiliriz.

Sözgelisi, zamanın pek moda olan "Kahrolsun Amerika!" gibi bir sloganı o, Kuzuname şiirinde 'olayların ardında Amerika'nın olduğunu sezdirmek' için "I love you ey Nagant" gibi tamamıyla estetiği düşünceyle kaynaştırma çabasıdır. "Hadisenin mahiyeti ve şairin ona bakış tarzı ne olursa olsun, burada estetik bakımdan dikkati çeken bir özellik olduğu inkar edilemez."⁶⁸

Saf şiirin peşinde koşmayanlardan birisi olan Salâh Birsel, şiirde estetiği ve biçimi korumaya çalışmış, adına toplumsal gerçekçilik denilen ve Thomas Mann'ın ifadesiyle "politika üzerine atılmış zavallı örtü"nın şiirlerini perdelemesine ve doğrudan doğruya bir ideoloji sürümüsü gibi davranmasına yol açacak tavırlardan uzak kalmaya, şiirlerini de uzak tutmaya çalışmıştır. Kanaatimize göre Salâh Birsel'in "politik muhtevall ve mesajlı şiirlerinin pek yaygın olması onun bu yönüyle ilgili bir durumdur. Şair, tamamıyla politikaya angaje bir şiirden yana olsaydı, politik edebiyatın yükseldiği devirlerde

66. Reinhard Baumgort; Türk Dili, çev. H.Tüzün, S.234, Mart 1971, ss.440-447

67. Afşar Timuçin; Düşünce Tarihi, BDS yay. İstanbul 1992, s.26

68. Mehmet Kaplan; a.g.e. s. 447



kendisine daha çok okur bulur, eserleri de politik etkisi yüksek olmayan eserler olarak kalmaktan kurtulurdu.

Fransızcaya vakıf, kitap ve yazı çevirileri olan felsefeci Salâh Birsel, politikayı meclis ve partiyle algılayan ve bu yönde eser veren bir şair değil, politik düşüncelerini estetik anlayışın getirdiği ölçüler içinde geniş bir tabana oturtmaya çalışan şairlerdendir.

2.4. AŞK ve KADIN

Salâh Birsel'in dahil olduğu 1940 Kuşağı aşk şiirleri yazamaktan çekinen bir anlayışa sahiptir. Şairler, aşkı karşı cinse duyulan bir zaafmış gibi gördüklerinden ve toplumcu anlayışlarıyla pek bağdaştıremediklerinden hep geri plâna almışlardır.

Çünkü "Özellikle 40'lı yıllarda şiirde aşk sözcüğü ya da bireysel aşk toplumcu yönsemeye sahip şairler için bir tabu idi. Aşk şiiri yazmak, şiirinde sevgiden söz açmak çoğu şair için bir aşağılanma vesilesi kabul olundu; bunun içinde şairler korkardı aşk şiiri yazmaktan."⁶⁹

Salâh Birsel de o yıllarda aynı düşüncelerin etkisinde kurtulamaz. **ŞİİRİN İLKELERİ** adlı eserde aşkla ilgili bir maddeyle karşılaşmamışımızın başlıca nedeni de bu olsa gerek. Ama o daha sonraki yıllarda aşkla ilgili güzel şiirler yazar.

Salâh Birsel, 1940-1946 yılları arasında yazdığı şiirleri **DÜNYA İŞLERİ**'nde toplar. (BŞ. s. 127- 152) 21 - 27 yaşlarına tekabül eden bu dönem şairin gençlik yıllarıdır.

Salâh Birsel, İzmir'deki evlerini **Soğukkuyu Mahallesi** şiirinde (BŞ. s. 127) anlatır:

"Bu mahalle babamındır

Burada sevdim ilk kızı

İlk kahveye gittim"

İlk sevgili, onun için bütün dünya problemlerinin üstünde yer alır ve hayatının başlıca eksenidir;

"Kapılarının önünde oturduğum / Evler oldu

Ve herkesten üstün / Bir derdim"

Kapısının önünde oturulan ev hiç şüphesiz sevgililerin evidir. "Herkesten üstün dert" aşkın ta kendisidir. Bu aşk, diğer bütün problemleri, ev, okul, ders belki de iş gibi bütün öteki dertleri unutturacak türdendir. Şair,

⁶⁹. Memet Fuat, *Adam Sanat*, S. 62, Ocak 1991, s.99



"herkesten" kelimesiyle aşkının yalnızca eşya veya çevreyle sınırlı kalmadığını, diğer insanları da ikinci plana aldığını belirtmek istemiştir.

Ancak o da bütün öteki âşıklar gibi âşklerinin anlaşılmasından yakınacaktır;

Anlaşılmadı

Yaşım geldi geçti

Evlenemedim"

Gençlik dönemi beraberinde yalnızca aşkı değil macerayı da taşıyacaktır ki Soğuklukuyu Mahallesiindeki **Soğuklukuyu Tramvay Caddesi** (BŞ. s.129) bu maceraların ve gençlik heyecanlarının yaşanıldığı mekânlardan birisi ve en önemlisi olacaktır. Burası bütün ayrıntılarıyla şiire yansımış, şairin âdeta dilsiz tanıdığı olmuştur. Ailesi, arkadaşları ve aşkı bu caddeye açılan sokaklardan birindedir;

"Sokak sendeki kız için döğüştüm delikanlılarla

Sendeki kız için dayak yedim

Sendeki kız için uyandım geceleri

Uykusuz kaldım"

Sokak'ta (BŞ. s. 100) gezinir, korkusuzca sevgilisini düşünmek ister. Sokak sırdaşıdır:

"Havanı içime çeksem

Bana yaşıyor derdin.

Yüzüne bakmasam

Seviyor"

Gençlik âşkları söz konusu olduğunda bazı kaneatler sıkça gündeme gelir. Aşkın başlangıcında erkeğin cesaret ve küstahlığının kadına, kadının çekingenlik ve utangaçlığının erkeğe geçtiği düşüncesi yaygındır. Yukarıdaki dörtlüğün son iki mısraı bu düşüncüyü doğrular niteliktedir. Delikanlı utanç içindedir ve sevgilisinin yüzüne bakamamaktadır.

Aynı delikanlı **Çark-ı Felek** şirinde (BŞ. s. 131) entrikalarla dolu bir hayatın içinde olduğunu dile getirirken mutlak surette âşkından söz etme ihtiyacını duyacaktır:

"Öğrenci oldum

Memur oldum

Aşık oldum"

Öğrenci, memur veya asker olmak hayatın belirli safhalarının bir gereğidir. Bunlar hep dış dünyayla ilgili 'oluşlar'ken, aşk iç dünyamızla ilgili bir oluşturdur. Şair dış dünyanın doğallığını anlatırken iç dünyanın da doğallığından söz açar.



Dünya İşleri'nin beşinci şiirinde aşk-mekan ilişkisi devam eder. Cadde veya sokak bu kez yerini 118 **Numaralı Ev'e** (BŞ. s. 182) bırakır. Bu ev, günlük hayatının gereklerinin yerine getirildiği diğer evlerden pek farklı değildir. Ancak yine de farklı olan bir yeri vardır:

"Bu evin insanları üzüdür

Düşüncelerimden ötürü

Şair olduğumu bu evin insanları bilir"

Bulut Geçti şiiri (BŞ. s. 183), şairin mahkemelik olduğu şiirdir. Bu konuyla ilgili açıklamaları ayrı bir bölüme akteracağımızdan, şiirin yalnızca muhtevasına ilişkin birkaç şey söylemek istiyoruz;

"Sen şimdi kocanın evinde oturursun

Ve saçların artık eskisi gibi değil

Geceleri yemekten sonra

Çorap söküp dikersin

Belki de soğan kokar ellerin"

Şair, iddia makamının söylediği gibi kutsal aile hayatını küçümseyen ve bu hayatla alay eden bir tavır içindeymiş gibi görünüyorsa da aslında bu görüntüyü vererek kendisini terkeden ve bir başkasıyla yuva kuran sevgilisinden hincını çıkarmaktadır. Bu bir çeşit intikamdır. Yemek yapmak, çorap söküp dikmekle meşgul olan kadının elleri soğan da kokacaktır. Şair, sevgilisine bunların dışında daha güzel bir hayat mı vadedmiştir? Şair, belki yemekten sonra başka bir işle uğraşmak yerine sevgiliyle meşgul olmayı, onu zorunlu birtakım ev işlerinden alıkoymayı taahhüt etmiştir.

Hinç ve intikam hissi son üç mısreda sevgilinin kocasına yönelir:

"Senin kocan bir suratı çirkin adam

Ağız açık uyur

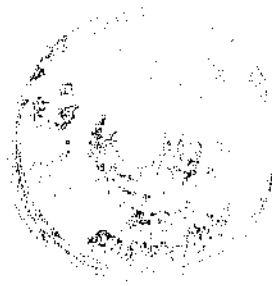
Ve senin vücudun bozulur çocuk doğdukça"

Adam çirkindir, ağız açık uyur, rahatsız edicidir. Böyle bir adamdan çocuk doğuran kadının vücudu bozulur. Şair, çocuk doğuran bir kadının vücudunda birtakım yıpranmaların peyda olacağını zaten biliyordur. Ama o sözünü ettiğimiz duygularla bu yıpranmayı, ısrarla çirkin kocanın marifetiymiş gibi gösterme çabasıdadır.

Salâh Birsal'in Aşk (BŞ. s. 184), **Faşlı Evvel** ve **Faşlı Diğer** olmak üzere birbirini tamamlayan iki bölüme ayrılır. Şiir bir 'oğlan'la bir 'kız'ın aşkını anlatır. Ancak burada da karşılıklı bir aşk değil, şairin yeşerttiği bir aşk vardır. Felsefe öğrencisi olan kızın edini bile öğrenemeyecektir (GM. s. 28):

"Bu olaylarla düşüp kalkan mevsim bahardır

Salâh Birsal'in aşk olduğunu haber veren alametlerdir



"Kız'la oğlan'ın arasını ayıran bir dört duvardır"

Şair, her mısraı, bağımsız olark ve bir ismin sonuna getirdiği *-dır* koşacıyla bağlar. Oğlan 'ya sabır' yazılı bir levhanın önünde bu aşkın neticelenmesini bekler.

Fasi-ı Diğer bölümünde ise aşkın hüküm sürdüğü nisan ayında Taksim'de oturan sarışın kızdaki söz edilir;

"Geceleri ah ile yatsa düşen oğlandır

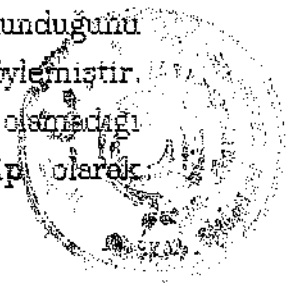
Bu şiir ise dilekçe hükmünde bir ilandır "

mısralarıyla şiir son bulur. Şiire hareketlilik kazandırmak için yukarıda sözünü ettiğimiz koşacının çekime sokulmasından yararlanılır. Oğlanın ve kızın aşklarında, bütün öteki aşklarda görülenin dışında bir fevkalâdelik görülmez. Zaten Taksim'de aşık olduğu hayın bakışlı kızın kendisini üzmesine fırsat vermeden bu şiirini bitirir. (GM.s. 28)

Doğmak Yaşamak Ölmek bölümünde (BŞ.s.189-142) **Aşk içinde Doğmak, Aşk içinde Büyümek, Aşk içinde Yaşamak ve Aşk içinde Ölmek** başlıklarıyla dört şiir yer almaktadır. Bu şiirler, 1940 Kuşluğu şairlerinin ortak üslup, muhteva ve sanat telakkilerinin yansıtıldığı şiirlerdir. Sözü edilen şiirlerde bir kadına ya da karşı cinse duyulan aşk yer almaz. Şair doğumdan ölüme kadar geçen bütün evrelerin, malum anlarındaki aşkla değil, hayattan tat ve zevk alınarak geçirilmesini, daha açık bir ifadeyle yaşama zevcinin aşka dönüşmesini ister.

Salâh Birsal'in aşk konusunda en çok tanınan şiirleri **Güzin ve Erkekler** bölümünde toplanan şiirleridir. **Güzin'in Gençlik Yılları, Güzin'in Sonraki Yılları, Ölümden Önce ve Güzincik** şiirlerinden oluşan bu bölüm şairin idealize ettiği sevgilisi için saklanmaya çalışılmasına rağmen kendisini gösteren bir duyarlık ve coşkuyla yazılmıştır. "Güzin'le aynı okulda öğretiltik. O tarih dersine girerdi. Bense bu kez Fransızca okutuyordum. Onun da soluk kesen bir güzelliği vardı. (...) Ondan kurtuluşu da üç Güzin şiirine - bu kez aşkı daha ağır basmıştı - mal oldu." (GM. s. 30) Söz edilen Güzin, bu tarih hocasının adı değil, gençlik yıllarında sevdiği İzmirli kızın adıdır. Salâh Birsal'in yazdığı şiirler İzmirli kızın adıyla yazılmış ancak Nişantaşı Ortaokulu'ndaki kız kastedilmiştir. Bu şiirlerin sayısı üç değil, dördür.

Görüşmemizde şair, gençlik yıllarında bir sevgilisinin bulunduğunu ama kendisine yüz vermediği için onu unutmak zorunda kaldığını söylemiştir. Ortada yine karşılıklı değil, şairin bir türlü cevap alamaya muvaffak olamadığı bir aşk vardır. Ama o, bu sevgiliyi edebiyatta **anima arşitip** olarak



nitelendirilen **muhayyel sevgiliye** dönüştürecek **Güzinli Şiirler** diye tasnif edebileceğimiz bir dizi aşk şiiri yazacaktır.

Güzin'in Gençlik Yılları (BŞ. s. 91) şiirinde Güzin ve Aşık iki ayrı koldan tanıtılır. Hayat telakkilerindeki farklılıklar iki ayrı koldan tanıtılır, karşılaştırılır. İlk kıtada ince parmakları, minnacık yüzü ile fiziki görünümünü ortaya konmaya çalışılan Güzin'in , ikinci dörtlükte şaire karşı ilgisiz kalışı üzerinde durulur;

"Güzin'in aklında

Atlar arabalar

Daha başka erkekler

Başka hayatlar vardı"

Güzin yaşadığı çevreyi sevmez. Onun gözdeleri şehzadelere benzer. Zengin bir hayal dünyası olan Güzin, bunlar için büyükçe bir defter bile tutar. Rastgele birisinin sevdâ sözünü etmesi, kâşlarının çatılmasına sebep olur. Şair, Güzin'in sevgisine ve ilgisine olan ihtiyacını büyük bir duyarlılıkla şu mısralarda dile getirir;

"Güzin'in kedileri vardı

Benim gibi okşanmak isteyen"

"Kedi"ve "okşanmak"

kelimeleri şairin sevilme ve şefkate duyduğu ihtiyacın göstergeleridir. Sevilme, şefkat ve acıma hisleri "kedi" kelimesiyle mısraya sokulmuştur. Kedinin okşanmaktan hoşlanan ve sokulgan tabiatı şairin gözlemleri arasındadır ve o da sevdiklerine karşı böylesine bir yakınlık içinde olmak istemektedir.

Şair, Güzin'in odasından, yatağından ve uykularından söz eder. O, Güzin'in yaşadığı mekana benzerlerinden ayrı bir hava vermek ister. Öyle ki Güzin bazen âdeta silinir ve yerini temas halindeki eşya alır. Aşkın egemen olduğu ortamlarda sevgilinin dokunduğu her eşya başka bir değer ve anlam kazanır;

"Kendüsine ait bir yatağı

Kendi uykuları vardı"

Güzin'in mütevazı ama sımsıcak odasında temelde farklı olan tek şey uykularıdır. Şair bunu özedönüşlülük zamiri olan *keserü* kelimesiyle vurgular. Şairi ilgilendiren Güzin'in uykuları değil, rüyalarıdır, hülyalarıdır.

Şiirde klâsik edebiyatımızda görülen sevgilinin âşığa 'cevri'ne benzer bir atmosferin varlığı dikketi çeker. Âşığa karşı ilgisizlik de bir çeşit cevirdir. Bir kediye duyulan ilgi derecesinde bir yakınlık göremeyen âşığa çokça cevre-dilmektedir.



Güzin'in Sonraki Yılları'nda (BŞ. s. 92) Yeats'in 'İhtiyarlayınca', Ronsard'ın 'Helen için Sone' şiirlerinde olduğu gibi⁷⁰ sevgili, kendi kendisiyledir ve âdeta bir iç hesaplaşmanın eşliğindedir. O, eski gençlik ve güzelliğini kaybetmiştir.

"Koltuğuna gömülür de Güzin

Dardı ki ihtiyarlıktır önüm"

Güzin, hayatının bu döneminde bütün âşıklarının kendisini yalnız bırakacaklarını senerek endişelenmektedir. O artık hayallerle değil hatıralarla yaşar. Bu haliyle Yahya Kemal'in 'Bir Dosta Mısralar' şiirindeki "Kâmildir o insan ki yaşar hatıralarla / Bir başka kerem beklemez artık gelecekten" insandır.

"Kızım sen bilmezsün

Dillere destandım ben eskiden "

diyen Güzin, Abdülhak Hâmid'in 'Fatmanım'ından söz ederken kendisine âşık olan Salâh Bîrsel'i de anmadan edemez:

"Benim de vardı Salâh Bîrsel'im"

O, gençliğini ve güzelliğini bir çırpıda sıralamaktan büyük bir haz alır;

"Ben de beyazdım uyanıktım güzelim"

Bir rüzgârın esmesiyle tomurcuklanan dağ fidanına benzediği'ne inanan Güzin, şimdilerde gömüldüğü koltukta isteksizlikler içindedir:

"Bir isteksizliktir bitiren içimi

Saçlarımı şöyle kaldırıyorum ya

Kaldırmasam da olur hani"

Erkekler sanki birdenbire değişmişler, ona karşı ilgisiz kalmışlardır. Hatta,

"Artık Salâh Bîrsel bile geçmez

Penceremden sanırım"

Bu şiirde karşımıza çıkarılan Güzin, gençlik ve güzelliğinin tükenme aşamasındaki bir kadındır. Tıp biliminde '**menopoz**' dönemi olarak bilinen bu dönemdeki kadının ruh hâli,

"Bir isteksizliktir içimi kemiren"

mısraı ile ortaya konmuştur. Güzin, bir kadına özgü istek ve arzulardan yavaş yavaş uzaklaştığını farkettikçe bunalmaktadır: "Artık Salâh Bîrsel bile geçmez / Penceremden sanırım " mısraı ile Salâh Bîrsel'i diğer âşıklarından ayrı bir konuma oturtur. Buna göre, Salâh Bîrsel, kendisini en son terkedecek olan âşıktır, en vefalı ve en sadık olanıdır. Bütün âşıklarının ilgisizliğini doğal

⁷⁰ Cevdet Kudret, Batı Edebiyatından Seçme Parçalar, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1987, s.156, 341-342

karşılayan sevgili, onun ilgisizliğini doğal karşılayamaz. Şair, bu mısralarla Güzin'e duyduğu sevginin, diğer aşıklarındakinden çok daha farklı olduğunu göstermek ister.

Bu bölümün üçüncü şiiri, gençlik ve yaşlılık akışını bozmaz: **Ölümünden Önce** (BŞ, s. 93).

"Şimdi ben yatakte ölüyorum ya

Bir başka yatakte da ölüyordur Salâh Bîrsel"

Güzin, bir iç hesaplaşma halindedir, sürekli olarak kendi kendisini sorgular, vıdan azabı çeker. Bir zamanlar peşinden hiç ayrılmayan ve bir gölge gibi kendisini izleyen Salâh Bîrsel her ne olursa olsun ölümde de peşini bırakmayacak, onu hep kovalayacaktır. Güzin, içindeki ölüm korkusuyla birlikte doğan yalnızlık hissini, âşığıyla paylaşarak azaltmak ister. Pişmandır;

"Üzülüyorum şu ara

Kimse yapmamıştır bir başkasına

Benim ona yaptıklarımı ah"

Çünkü o, hep başka erkeklerin cazibesine kapılmış, Salâh Bîrsel'e ise dudak bükümüştür. Oysa, onun aşkından emindir, ölüm döşeginde bunu bir kez daha anlamıştır.

"O şiir düzerti benim için

Ben gülüp geçerdim"

dediği âşığı için üzülür. Ama neden sonra onu özleyecek, bir zamanlar hiç değer vermediği âşığının varlığını arayacaktır.

"O çekingen hallerini

Titremeden anamıyorum"

Güzin, pişmandır; acılar içindedir;

"Ah şu anda şu anda"

İkilemeler bu acının yansımalarıdır. Hayatı boyunca ızdıraptan başka bir şey vermediği, aşkını daima cevapsız bıraktığı Salâh Bîrsel'i ancak ihtiyarlığında hatırlamış, ölüm döşeginde belki de sevmeye başlamıştır. Ne var ki Güzin için bu bile yeterli değildir. O, bu acı içinde ölmeyi bile beceremez;

"Salâh Bîrsel'i düşünüyorum da

ölemiyorum"

Gerek Güzin'in Sonraki Yılları gerekse Ölümünden Önce şiirleri âşığın, sevgilisinden bir çeşit intikam alışından başka bir şey değildir. Hiçbir sevgisine cevap alamayan insan, hiç kimsenin kendisi kadar candan, kendisi kadar vefalı olamayacağı kanaatinde-dir. Nitekim her iki şiir de Güzin ve Güzin gibilerin pişmanlığı dile getirilir.

Şair, Jung'un sözünü ettiği gibi bir erkeğin bilinçdışı bütünleyici ögesi olan bir dişi ögeyi⁷¹ bilinç düzeyine çıkarmış, konuşurmuştur. Nedamet çılgınlıkları ashında Güzin'in değil bir anlamda şairin 'anima'sıdır diyebiliriz.

Güzincik başlığını taşıyan (BŞ. s. 94) bu bölümün son şiirine "Yaşama Sevinci"ni işlerken değinmiştik. Şair, söz konusu şiirde her şeyin zaman içinde anıya dönüştüğünü söyleyecektir. Güzin'e göre yaşamak da bir anıdır. Tütün yakılınca, koltuk oturulunca anıya dönüşür. Anıya dönüşen ve kaçan geyik tospaga' arasındaki hız unsuru, kaçırılan birtakım şeylerin farklılığını ve zamana göre değişkenliğini göstermek için şiire sokulmuştur. Güzin, Salâh Birsal'in aşkını kaçırmış olmakla , bir güzelliği anıleştirme fırsatından mahrum kalmıştır gibi bir mesajın bu şiirde yer aldığını sanıyoruz.

Pakistan'ı (BŞ. s. 71) şair, sırf "çıt çıt" yansılamasını şiire sokmak için yazdığını söyler. (SSÇ. s. 132) Kendisiyle görüştiğimizde bunun dışında başka bir amacın varlığından da söz ediyordu. **Buttolar**'ın Türkiye'yi ziyaretleri sırasında Fazıl Hüsnü Dağlarca büyük taltif görmüş, devlet başkanı kendisiyle bizzat ilgilenir, şair de kendisini Pakistan'a davet ederler düşüncesiyle Pakistan'la ilgili şiirler yazmasına rağmen beklenen davet bir türlü çıkmaz. Bu durumu öğrenen Salâh Birsal, şiirin adına Pakistan koyar ve son kıtaya da Pakistan kelimesini yerleştirir:

"Çıt çıt Güzin demek buzlu viski

Güzin'i de seviyorum sıcak olursa"

Bir yanda viskideki buz, bir yanda Güzin'deki sıcaklık, bir tezat gibi görünen bu durum şairin Güzin'e duyduğu ilgiyi, onun kendisini sıcaklığıyla mutlu ettiğini hem de varlığıyla içini serinlettiğini gösterir. İlk temasta serinleten buzlu viski zamanla aşkın içini yakacaktır ki bu Güzin'in büyük bir yanının olmasını göstermesi bakımından da şair için önem taşır.

"Akşam olursa Güzin'leri selamlıyorum

Ben çiçekleri esmerlere boyuyorum

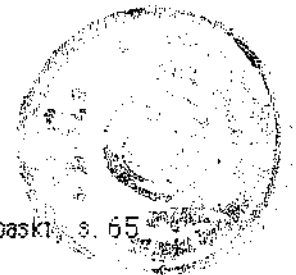
Üsküdar'ı da boyuyorum kalabalık olursa"

Orhan Veli'nin 'Dalgacı Mahmut' şiirinde gökyüzünü boyayışı gibi Salâh Birsal de Üsküdar'ı boyar. Güzin, esmer olduğundan şair, çiçekleri ve bütün kalabalığı esmere boyayacak, bu haliyle herşey Güzin'e benzeyecek, Güzin'i hatırlatacaktır;

"Güzin demek düğün dernek

Siz inanmıyorsanız ben inanıyorum"

71. Frieda Fordham; Jung Psikolojisi, Say yay. çev. A. Yalçınar, İstanbul 1994, 2.baskı, s. 65.



Bu iki mısradaki *demek* fiiliyle Güzin tanımlanır. O, bu kez bir muthuluğun kaynağıdır. Şair, 'siz bilmiyorsanız ben biliyorum / siz inanmıyorsanız ben inanıyorum' mısralarıyla Güzin'e olan sevgisini ve bağlılığını dile getirir.

Üç bentten oluşan şiirin bütün bentlerinde birbirinin âdeta simetrisi diyebileceğimiz mısralar yer alır ki bize nakaratı hatırlatır:

Ama nerden şimdi aklıma geldi / Güzin varken Haziran (1. bent)

Ama nerden şimdi aklıma geldi / Güzin varken Üsküdar (2. bent)

Ama nerden şimdi aklıma geldi / Güzin varken Pakistan (3. bent)

Şair, diğer şiirlerinde gösterdiği aynı bütünlük ve sağlamlığı bu şiirinde de gösterir.

İskambil (BŞ. s. 73) şiiri, Güzinli Şiirlerdendir. Oyun **motifinin** kullanıldığı bu şiirde Güzin âdeta bir masal kahramanını andırır ve olağanüstülük arzeden hayatından kesitler sunulur;

"Sarışın bir denizle güreşeceksiniz uykunuzda"

Güzin, farklı bir yapıya, çoklarını etkileyecek ve kendisine çekecek bir güce sahiptir;

"Sizin bir kalbiniz var iskambil döşeli

Sinek yediliyle bütün kâğıtları açtıracaksınız"

Şair, oyun motifinin kullanıldığı ikinci bölümde sevgilisinin herkesi tuzağa düşürdüğünü, kendisine âşık ettiğini söyler :

"Üçüncü bölümde masal edası kendisini gösterir:

Gerçek konuşuyorum bu akşam

size bir vapur yaşayacak

İncecik yolcularını çıkaracak omuzlarınıza"

Sarışın denizle güreşen Güzin'i yine bir düşün ortasındadır. O âdeta her taşıtın uğradığı bir durak, her vapurun yaşadığı bir iskele ve her uçağın havalandığı bir liman gibidir;

"Size korkulu düşler görünüyor Bayan Güzin

Yeşilli mavili uçaklar havalanacak avcunuzdan"

Dikkat edilecek olursa, doğüstü bir güce ve magnetizmaya sahiptir. Bu, sevgiliye duyulan hayranlığın ifadesinden başka bir şey değildir. Ancak şair bu şiirinde örneklerine diğer şiirlerinde pek rastlayamadığımız bir imaj kullanmış ve bu yönde şiirler de söyleyebileceğini ispata çalışmıştır.

Güzin'li şiirler diyebileceğimiz bu şiirlerin hemen hemen hepsinde seven erkek, aşkına karşılık bulmaya çalışan erkek vardır. Ancak bu şiirlerde biz sevmekten daha çok sevilme istenen insanın portresini görüyoruz.



Sevmek bir anlamda sevilmele özdeşleşmiştir. Çünkü "Sevilmele insanların dostluk veya sevgi diye adlandırdıkları şeyin büyük bölümünü oluşturur."⁷²

Yakın çevresinden kimselerce en güzel şiiri olarak nitelenen⁷³ **Ases** başlığı altındaki dört eserin temel konusu aşktır. Görüşmemizde şair adını hiçbir zaman kimseye söyleyemeyeceği bir sevgili için kaleme aldığını belirtti. **ASES** kelimesi çeşitli sözlük ve ansiklopedilerdeki anlamlarıyla bizi yanıltmıştı. Zira Ases, tebiatüstü güce sahip varlıklara verilen bir ad olarak karşımıza çıkıyordu.⁷⁴ Ayrıca Osmanlılar döneminde gece devriyesi veya gece bekçilerine de Ases deniliyordu.

ASES'in ilk şiiri **Sevdalı Ases** (BŞ. s. 67), standart dilin kullanımı dışında kalan "Kaç defa İstanbul oldunuz, Kaç defa Ases oldunuz, Kaç defa esmer oldunuz" gibi ifadelerin yer aldığı bu şiirde şair aşkı, Ases'le özdeşleştirir.

Şair gün boyu, sabah, ikindi ve akşam hep Ases'lidir. O, bütün bir varlığa sinmiştir, bununla yetinmeyip soyut değerleri, güzelliği ve gizemi ile varlıklarda tezahür eder:

"Kaç defa İstanbul oldunuz siz adamakıllı

Sevdalardan gidip geldiniz ne vakit"

Her şeyin, her nesnenin ölçütü Ases'tir. Bir mihenk taşı gibi bütün güzellikler ona göre ölçülür, değer kazanır; o, bütün bir ehyaya sinmiştir. Bu mısralar, seven bir insanın sevdiğiyle ne kadar iç içe ve dolu dolu olduğunu gösterir.

Şair, muhtemelen kendisiyle sevdası arasına kurulu bir köprüden gelir geçer. Şairin tutulduğu aşk, yalnızlıktan bitkinlikten daha korkutucudur;

"Yalnızsanız yalnızlığınızda kalın amanın (8. mısra)

Bitkinseniz bitkinliğinizde kalın amanın (6. mısra)

Sizin elleriniz kaç Ases"

mısraları şairin Ases'le ve dolaylı olarak aşkla bütünleştiğini gösterir. İstanbul demek Ases demektir; sabah, ikindi, akşam Asesli vakitlerdir; yalnızlık, aşkla yanıp tutuşmak, ellerin, saçların rengi ve güzelliği hep Ases'i çağırıştır. Kısacası çevre hep Ases'i çağırıştırır. Aşkın ve sevgilinin tabiata ve ehyaya hakimiyeti ve hükmedişi gözlenir. Şair aşkın gücünü ve insan üstündeki yoğun etkisini göstermeye çalışmıştır.

Çıplak Ases'te (BŞ. s. 68) şair, bu kez ateş ve ışık fonunun hakim olduğu bir ortamda pervaneler gibidir. O, pervanelerin ışığın ve ateşin

72. Personalizm, s. 47

73. Behçet Necatigil; a.g.e s. 448

74. Meydan Larousse, c. 1, s. 715



etrafında döndüğü gibi kendisine merkez seçtiği Ases'in etrafında biteviye bir dönüş halindedir. Ona doğru gitmek, ona yaklaşmak, onunla hemhal olmak ve tutuşmak ister;

"Çıkarmalı camları lambalardan

Soyunmak az daha alevlere doğru "

(1. kıta, 3. 4. mısra)

"Sarılmak az daha ateşlere doğru

Yanmak o kadar derin değil ki "

(2. kıta 2. 3. mısra)

"Öpüşmeli öpüşmek Asesleğin

İtişmek az daha lavlara doğru "

(3. kıta 1. 2. mısra)

Bu ve benzeri mısralar hep ateşte ve ateşle olmak, ateşle, dolayısıyla sevgiliyle hemhal olmak arzusunu yansıtmaktadır. Sevgili ateştir, sevdâ ateştir, aşık 'camları lambalardan çıkartarak' aradaki engelleri kaldırıp sevgiliyle bütünleşecektir.

Şiirde **anasır-ı erbaa**'dan ateşe yer vermiş, eski imajların yarısınıyla ama yeni bir söylemle aşkının gücünü yine ilk şiirdeki gibi ifadeye çalışmıştır.

Atlı Ases (BŞ. s. 89) şiirinde şair bu kez sevgilisinin yürüyüşünü anlatmaya çalışır. Kilimler, sofalar gibi iç mekanın yanısıra Kordonboyu, İzmir, Konya düzü gibi dış mekanlar da şiire girer.

"İnceciksin terliklerle uzunsun ya da gözlerle "

diye tanımladığı sevgilisini güzel ve uzun gösteren elbette terlikler değil, şairin gözleridir. Şair herkesi sevgilisinin peşinden koşturur. Sofalar ve kilerler böylesine bir güzelliğe ve yürüyüşe şimdiye değin şahit olmuş değillerdir;

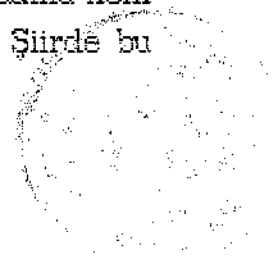
"Taylar gibi yürüyüşün senin Konya düzü gibi "

sevgilinin yürüyüşündeki güzellik övülür. O, son derece rahattır, bir atın yelesini savuruşu gibi saçlarını savurarak yürür;

"Rüzgârlarla senin buğdaylarla var yürüyüşün "

bu yürüyüşün Konya düzündeki başakların kokusu bir anlamda sevgiliye yüklenir. O, bolluk ve berekettir. Şair, eserde kadınla bereket arasında gizliden gizliye bir bağ da kurmuştur. Zira bir kadın sevgili olduğu kadar annedir de. İnsanlığın diğer yarısını oluşturan, üreten, doğuran kutsal bir varlıktır. Bu özelliği ile bir erkeğin hem çocuklarının annesi olan kadına hem de kendisini doğursın kadına karşı minnet borcu söz konusudur. Şiirde bu duygunun ifadesi şu mısreda kendisini gösterir:

"Geldik şimdi bu ayakların ki öptüm ve öpmedim "



Kısaca, iç ve dış mekanları yürüyüşüyle büyüleyen, onlara varlığıyla varlık katan kadın, güzelliğin ve zerafetin olduğu kadar bereketin de temsilcisidir.

Piyanolu Ases (BŞ. s. 70) şiirinde sevgili Ases'in güzellikleri övülmeye devam edilir;

"Ben piyano çalıyorum sen orada kaç yıl"

mısra ile şiire girilir ve sevgilinin güzellikleri bütün-parça, parça- bütün ilişkisi içinde sergilenir. Sevgili, aşığını gözleriyle, dudaklarıyla, ağzı, kirpikleri ve hatta kulaklarıyla âdeta manyetik bir etki alanının içine sokar. Aşık bunlardan kurtulabilmek için çareyi sevgilisinin bu güzellikleri kovmasında ya da atmasında erer;

"Ellerini at gözlerini at dudaklarını at yoksa" (3. mısra)

"Kaşlarını at ağzını at kulaklarını at" (7. mısra)

gibi mısralar bakan kişileri etkilediğinden, sevgiliye ulaşmayı de engeller mahiyettedir. Çünkü bir insanı güzel kılan yalnızca dış görünüşü değildir. Şair, ellerin, dudakların, kaşların, ağzın hatta kulakların atılmasını isterken bunları, aranması gereken asıl güzelliğin perdeleyicisi görmekte ve soyut güzelliği düşlemektedir. "Piyanolu Ases'teki soyut güzelliği kucaklayıştaki titrek hüznleniş" ⁷⁵de bunun içindir.

"Kirpiklerini at gözlerini öpüyorum çünkü"

Burda eski imajın günümüze taşındığını görürüz. Kirpikler sevgilinin gözlerini perdelediğinden aşık onu öpmekte zorlanacaktır. Şiirde aynı zamanda sevgiliyle bütünleşme isteği ile karşılaşırız. Aşık kendisini sevgiliden bir parça gibi görür, hisseder;

"Ben seni öpüyorum senin dudaklarınla her gün" (4. mısra)

"Ben senin dişlerinle gülüyorum daha ne" (9. mısra)

Her iki mısrada da sevgiliyle özdeşleşme ve bütünleşme isteğine tanık oluruz. 4. mısra İş Bankası yayınları arasında yer alan KÖÇEKÇELER kitabında.

"Ben seni okşuyorum senin esmerliğine yoksa"

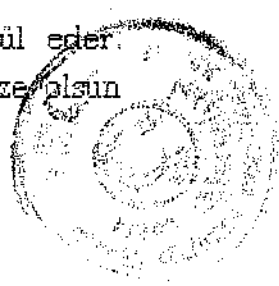
şeklindeyken BÜTÜN ŞİİRLER'de değiştirilmiştir.

Şair, sevgilinin güzelliklerini övmekle yetinmez, onun yaşadığı mekanı bile över;

"Senin yıldızların her gece Beethoven'lı"

der. Buradaki yıldızlar uzak yakın bütün ümit ve hayallere tekabül eder. Gerçek hayatın katılığı karanlık, umut ve hayalleriyse onu bir nebze ısıtır.

⁷⁵ Tahir Alangu; "Ases", Vatan Gazetesi, 25 mart 1961



güzelleştiren parıltılardır. Ancak bu parıltılar, daha doğrusu yıldızlar başka yıldızlarla "barışık" olduğu zamanlar daha bir güzellik ve anlam kazanacaklardır.

Şiirde sürekli olarak görseelliğin öne çıkarılmasının ünlü müzisyen Beethoven'la bir ilgisinin bulunabileceğini tahmin ediyoruz. Musiki hayatının şahikesindeki Beethoven, rahatsızlığından ötürü işitme duyusunu kaybeder ve bundan sonraki güçlü bestelerini hiçbir şey işitmeksizin yapar. Şair de kendi sesini duyuramayışını, Beethoven'ı şiir dünyasına sokarak hissettirmeye çalışır. Sevgiliye duyulan derin özlemlerin de Beethoven'ın o mehhur 9. Senfoni'siyle bir ilgisinin bulunabileceğini düşünmek sanırız yanlış olmaz. Bu eser, kendisi gibi bir müzisyen olan Richard Wagner'in ifadesiyle, "yalnız insan hasretinin eseri"dir.⁷⁶

Ancak bu şiirin ikinci bir boyutu daha vardır ki o da cinsiyetle ilgilidir. Bu boyutu **Güneş ve Kertenkele** şiiriyle birlikte incelemenin uygun olacağına inanıyoruz.

Şiirler Şiiri (BŞ. s. 107) şairin eşine ithaf ettiği şiirlerdendir. Şair, Güzinli şiirlere konu olan muhayyel sevgilinin zaman içinde eşinin şahsında vücut bulduğunu belirtir;

"Sizsiniz Jale o satırlarda adı geçen

Beyhan sizsiniz Güzin siz

Siz eskiden benim şiirlerime

Hep birden girerdiniz"

Kendince sebeplerden ötürü geç evlenen şair, 'yaşillikten, parlaklıktan ve tizlikten' söz eder. O, on sekiz yaşından beri aradığı sevgiyi Jale'de bulmuştur :

"Siz aşkın kuvvetiydiniz"

Şiir Kitabına adını veren **Varduman** şiirinde (VD. s. 12) ilginç benzetmelerle karşılaşırız. Sevginin sıcaklığı anlatılırken 'koyun postu'nun sıcaklığından yararlanırız:

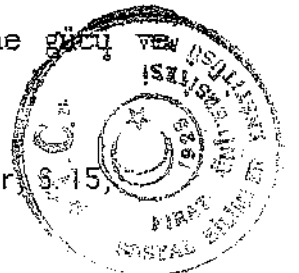
"Yeni yüzülmüş koyun postu

Seviler sınısıcak başa geçirilmiş"

mısraı ile bu sıcaklığa ulaşmaya çalışan şair, kendisini ilk ve son yazda bir 'alapınar'a benzeterek, soğuk ve sıcak unsurlarını bir arada vermekten çekinmez.

Aynı şiirin bir başka yerindeyse 'sevi' bu kez etkileme gücü ve inceliğiyle bir kılıca benzetilir;

76. R.Wagner, "Beethoven'in 115 inci Ölüm Yıldönümünde", Ülkü der. çev.C.M.Altar, Mayıs 1942, s. 19



"Orda bir Leyla

Bir sevi kılıcı taçlarla uzatılmış"

Aşkın kutsandığı bu mısralardan itibaren aşkla birlikte Leyla da gündeme gelir. Şairin VARDUMAN adlı şiir kitabının ilk bölümünde Leyla, bir önceki muhayyel sevgili Güzin'in yerini almıştır. Artık aşkın anıldığı her yerde muhakkak bir Leyla da olacaktır.

Ancak sevilir birbirine benzemekle birlikte mahiyetleri itibariyle birbirlerinden gene de ayrılırlar:

"Ayrılır sevilir sevilirden

Nasıl olsa eller göğüsüstü"

Herkes aşkın karşısında el pençe divan durur ve ona karşı kimse saygısızlık edemez. Bu öyle bir ateştir ki içten içe naralanırken ince, eğri bir duman çıkarır ki şiir, bu dumanın etkisinde kalır ve yıllarca kulu olur.

Ortaçağ şiirinin (VD.s. 17) ikinci kıtasında şair:

"Davran kıvran ırlan

Kalk sevgilim gidelim

Ortaçağ sarsa da bizi

Suvarmak gönlümüzü gönlümüzce"

mısraları şairin bulunduğu ortamdan ve çağdan memnuniyetsizliğini gösterir. Felsefe öğrenimi görmüş olan Salâh Bırsel, Ortaçağdaki felsefi gelişmeleri şiire yansıtmıştır. Araştırmamız esnasında, Ortaçağ felsefesinde gönül arayışlarından usçu yönelimlere bir geçişin başladığını, usun gönle egemen olduğunu⁷⁷ tespit ettik. Bu noktadan yaklaşıncı şairin,

"Ortaçağ sarsa da bizi

Suvarmak gönlümüzü gönlümüzce "

mısralarının esprisi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Kalbinin sesini aklının sesine üstün tutan bir insan, Ortaçağ zihniyeti içinde suç işlemiştir. Yine bu felsefeye göre, insan dinin hizmetkarlığı dururken gönlün hizmetkarlığına talip olamaz. Bu nedenlerden ötürü şair, sevgiliyle gitmek ister.

Salâh Bırsel'in yaşadığı çağ elbette Ortaçağ olmadığına göre bu şiirde içinde yaşanan çağdan bir yakınma söz konusudur. Şair, Ortaçağ şartlarının günümüzde mevcut olmasından, zihniyet birlikteliğinden yakınırken Ortaçağ aşklarına duyduğu hayranlığı gizleyemez. Zira çevrenin bütün baskısına rağmen bu dönem aşıkları, günümüz çağdaş insanının , hayal edebileceği bir ruh halinin ötesinde bir aşkı yaşamaktadırlar. "Onların herhangi bir beraber olma isteği duymaksızın ateşli bağlılıklarını dile getirmeleri bu çağdaş insana öylesine tuhaf gelir ki, onların aşklarına yazınsal bir gelenek gözüyle bakma

⁷⁷. Afşar Timuçin, a.g.e 3. 244

eğilimi doğurur."⁷⁸ Şair, böylesine bir aşkı ortaçağ zihniyetinin baskısından kurtarmak için sevgilisiyle ötelere gitmek ister.

Bu şiirde şairin Ortaçağ aşklarına duyduğu hayranlığın varlığını hissetmekteyiz. "Geçmişe hayranlık durumuna aslında passeizm derler, ama bende öyle bir şey yok. Ben zamanın hatta nostaljinin içinde yaşadığımızı; her an nostaljinin devam ettiğini düşünürüm. Geçmişten ayrılamayız ama bu, ileriye dönük olmamızı engellemez." (SSÇ, s. 104)

Kuşlar Gibi (VD, s. 22) şiirinde şair, bu kez sevgilisiyle iki kuş, iki kumru gibidir. Kuşlar, nasıl 'uzun ve zağlı' öpüşürlerse, onlar da öylesine öpüşecekleridir.

"Karbon kağıtlarıyla çoğaltılmış

O seviler bizim sevimizdir"

Varduman şiirinde "Ayrılır seviler sevilerden" diyen şair, bu şiirde sevilerin birbirine benzediğine dikkat çeker. Karbon kağıdıyla çoğaltılan sevgilerde birbirlerine benzerlik ve bir simetriklik gözlenir. Sevilerin birbirlerine bu denli benziyor olması şairi rahatsız etmez.

Utandırım (VD, s. 24) şiiri, şairin 'sevi' konusunda yazılmış en sıcak ve en güzel şiirlerindendir;

"Çekinirim tutamam elini

Doğsam da ölsam da

Yüzüne bakamam

Sen beni bilirsin

Adını belleğime

Görmeseler de yazamam"

Platonik aşkın izlerini taşıyan bu şiirde, duygusallık, Salâh Birsel'in bütün öteki şiirlerinde kısmen aklın denetimi altında tuttuğu duygusallıktan çok farklı bir boyuttur. Bu romantik sevginin kahramanı belli ki sevgilisini herkes-ten ve kendisinden dahi uzakta bir güzellik içinde tutmak istemektedir. "Eğer bir sevgi, içinde bir güzellik taşımak istiyorsa platonik olmalıdır."⁷⁹ Şair, terütaze bir aşık gibidir, sevgilisinin yanında son derece mahcubtur. Bu mahcubiyet ona yakıl-aşmayı, dokunmayı ve hatta adını 'belleğe' naksetmeyi bile engeller.

Salâh Birsel'in, bu altı mısradan ibaret küçük ve sevimli, sıcak ve duyarlı şiiri **saf şiire** güzel bir örnektir.

Salâh Birsel'in bu şiirlerin dışında aşk nostaljisini yasayan şiirleri de mevcuttur. Bu şiirlerde, geçmiş aşklardan sıtayıyla söz edilirken zamane

⁷⁸. B.Russell; Evlilik ve Ahlak, Say yay. çev. Y. Eranus, İstanbul 1993, 2.baskı, s.47

⁷⁹. B.Russel, a.g.e. s. 47

aşklarına ve aşıklarına sitem vardır. İnsanlar aşk gibi yüce bir duyguyla başka duyguları karıştırırlar. Kimse aşkın gerektirdiği fedakârlık ve sadakati göstermek istemez. Bu şiirlerde Leyla nostaljik aşkların kahramanı, biricik temsilcisidir.

Eski Leyla (VD.s. 11) şiiri, şairin 71 yaşındayken yazdığı şiirlerdendir ve zamane aşklarından yakınmalarla doludur:

"Bir bakışta çoktanberi ölünmüyor

Leyla elbet yine Kordon'da

Nah işte uzun kaşıklarda adı"

Nostaljik sevgili Leyla'nın ancak bir anı olarak kitaplarda veya o günün sevgilerini yansıtan eşyalarla yer aldığını, ona bir türkü hayatiyet kazandırılmadığını ortaya koyan mizrelardır. Sevgi vardır, ancak bu sevgiyi layıkiyle yaşatacak sevgililer ortada yoktur. Bu duruma üzülen şair pek tabiidir ki:

"Bütün acılar bana ayna"

demekten kendini almayacaktır.

"Bir bakışta çoktanberi ölünmüyor"

"Bir bakışta ölmek" ifadesi ise bize hemen "yıldırım aşkları" hatırlatıyor. Bakışları etkilenmesinden doğan aşkların günümüzde şekil değiştirmesi, üstelik Kordonboyu gibi bir yerde, belli ki şairi rahatsız etmektedir.

Şair bir masaldan hareketle Behçet Necatigil'in şiirinde ve kısa radyo oyununda olduğu gibi 'ortam yoksulu birinin çaresizliğini anlatır.⁸⁰ Masalınası bir ifadeyi de kullanarak yüreğiyle aşklar arasında doğrudan doğruya bir bağ kurmak isteyen şair, söz konusu masalda olduğu gibi suyu turuncun içinde arar:

"Bir yüreğimi kopardım üç turunc

Eski Leyla onların içinde"

Şairin arayış nedeni oldukça farklıdır. Çünkü gerçek sevgiler artık günümüzden gitgide uzaklaşmakta, masal çağının kavramları olarak kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. "Üç Turunc" masalındaki üçüncü turuncun içinden çıkan ve içtiği suyun bulanıklığını yüreğinin temizliğiyle pırıl pırıl yapan sevgililer maalesef yoktur. "Eski Leyla" geçmişte, çok uzaklarda kalmıştır. Şair, aşkı yüreğinde bir heykel gibi ebedileşmiş görünce şaşırır:

"Olacak şey değil heykeller

Eğer kalabalık eğerteceklik

⁸⁰ Behçet Necatigil, a.g.e. ss.466-467

Topuyla kimsesizdim"

Şair, belki büyük bir kalsabalık içinde olmasına rağmen duygu ve düşünce dünyasını paylaşacak kişileri ortada göremeyince kendisini kimsesiz hisseder. Bir yanda toplum gerçeği öte yanda bir masal gerçeği vardır ve toplum gerçeğinden kaçan birey, masal gerçeğine sığınmak ister.

Eğer Yalal şiirinde (VD. s. 16) şair bu defa, arayıp da bulamadığı sevilere ve bu aşklarla var olan güzel şiirlerin çekilmesinden duyduğu acıyı dile getirmeye çalışır. Ancak, sevilere ölmemiştir, onlar her an eski ihtiyaçlarıyla boy gösterebilirler;

"Seviler dokunmazsanız kundaklanmıştırlar"

"Şiirler onlardan uykusuz"

Sevileri kundaklayan şairlerdir. "Kundaklamak" burada olumsuz anlamıyla 'yakmak'la değil, "sarıp sarmalamak" anlamıyla kullanılmıştır. Aksi halde şiirlerin 'uykusuz' kalmasına gerek yoktu. Onlar şiirsiz olamazlar; şiirler, sevilere yaşatmak için 'uykusuz'luğa bile razıdırlar. Bu sözleriyle şair, yeter ki sevgi var olsun, bizler onu şiirlerle yaşatmaya, sarıp sarmalamaya razıyız mesajını vermektedir.

Sevgili yine Leyla'dır. içinde bulunulan ortamda Leyla'nın ortaya çıkması, kendisini göstermesi çok güçtür:

"Leylalar o kadar toplumsal değildir"

Bu mısra ile sevilere gücü, toplumda yer eden bazı kuralları ve değerleri alt üst ettiği, her tür mantaliteyi reddedişi üzerinde durulmaktadır. Bu durumda ley-lalar ister sitemez toplumdan dışlanacaklar, yalnız kalacaklardır.

Eski Leyla şiirindeki, "Aman Allah ben tango" mısraı ile bu şiirdeki "Gitme tangolar beni öldürürsün" mısraı, şairin geçmişteki sevilere, sevgiliyle dans ettiği eski günlere gidişin göstergeleridir. Şair, artık geçmişte yaşadığı 'sevi'leri hatırlamakla yetinecektir. Yahya Kemal'in;

"Kamil kişi odur ki yaşar hatıralarla"

mısraının muhatabıdır ve "gelecekte bir şey beklemez". O, yalnızca eski sevilere kaybolmasına, genç neslin, kendi sevilere benzer sevilere yaşamamasına üzülmekle yetinir.

Yılınlar Yılmayan Kraliçeler (BŞ. s. 79) şiirinde bu duygularını şu sözlerle ifadeye çalışır:

"Aşka inanmıyor gençler şimdilerde"

"Tutukları bedeneğitimi aşmıyor"

Gençler, fizikleri gereği dolu dolu olduklarından deşarj olma ihtiyacı içinde birtakım faaliyetlerde bulunurlar. Bu sayede kendilerini daha rahat ve

dingin hissederler. Şair, aşkla bedeneğitiminin karıştırıldığını, aşkın yerinin kalp, bedeneğitiminse beden olduğunu vurgular. O, birbirini sevdiğini sanan iki gencin birlikte gezip tozmalarıyla, gerçek aşkı karıştırdıkları düşüncesindedir. Ona göre aşk, gelip geçici bir tutku değildir; bedeni ihtiyaç gibi algılanmamalıdır:

"Gözyaşları kullanılmıyor bu bir

Yeminler onlar tutulmuyor"

Şair, aşkı tek ya da çift yönlü yaşayan insanların acı içinde olduklarını, zaman zaman bu acıyı gözyaşı dökerek dışa vurduklarını, karşılıklı yeminlerin ereden kalktığını ya da hiç tutulmadığını belirtir. Oysa aşk gözyaşı ister, fedakârlık ister, yemin ister.

Kızların eskilerde olduğu gibi kaçırılmaması, erkeklerin bezgin, kadınların yalın ve hoyrat olmaları şairi tedirgin eder. Hatta kendi zamanlarında olduğu gibi güllerin kurutulmaması bile şikâyet konusudur.

"İsteksiz aşkın bu gençlik

Zehirler onlar içilmiyor"

Şair bizi âdeta Shakespeare'in Romeo ve Juliet'inde yaşanan aşklara götürür. Birbirleriyle olemayacağını anlayan sevgililer intiharıyla bu aşk biter. Yukarıdaki yeminde de bu aşk trajedisinden yararlanan şair, Romeo'nun 'ayın başı üzerine' yemin edişiyle ilgili sahneyi okuyucuya yaşatmak ister gibidir. 'Türkülerin yakılmadığı', 'bağlamaların çalınmadığı' bir dönemde gençler:

"Bağırılı çıplak bir kuşak salonlarda"

eğlenirler, deşerj olmaya çalışırlar. En kötüsü onlar artık 'şiiirleri de umursemaz' lar.

Krallık ve kraliçelik gibi unvanlara karşı olan şair, her şeye rağmen 'koyun başlı krallar'a ve 'hâlden anlayan' kraliçelere aşk adına 'teşekkür' etmekte bir sakınca görmez:

"Aşkın adını çünkü az da olsa

Krallar kraliçeler kurtarıyor"

Şair aşkın eskisi gibi yaşanılmadığını bir, iki, üç, dört gibi sayılarla maddelerken, bizde ister istemez birtakım tedâillerin doğmasına yol açmaktadır. Aşk, eski kutsiyetini kaybetmiştir, hatta 'bedeneğitimi'nden farksızdır. Bir yozlaşmayla karşı karşıyayızdır: Cinsel doyumla, yozlaşan aşk gündemdedir. "Karşılıklı cinsel doyum, *ikili uyum* ve yalnızlıktan kaçma olarak sevgi, çağdaş batı dünyasında yozlaşan sevginin iki *normal* biçimidir.

Bunların her ikisi de toplum tarafından biçimlendirilen sağlıklı sevgilerdir.⁸¹

Aşk bize kutsal kitaplarda insanlığın atası olarak gösterilen Adem ile Havva'dan miras kalmıştır, kadınsız ya da erkeksiz bir toplum düşünemeyeceğimize göre, aşksız bir toplumu düşünmemiz de imkânsızdır.

"İnsanlık için büyük bağ her zaman kadınla erkek arasında olacaktır. Erkek ile erkek, kadın ile kadın, ana-baba ile çocuk arasındaki bağ her zaman ikinci derecede kalacaktır." ⁸² Şair Salâh Bırsel, gerek Güzinli ve Asesli şiirlerle gerekse son dönemlerde yazdığı ve Leyla'yı simgeleştirdiği şiirlerle aşkın bu yönü üzerinde durmaya çalışır.

Dünya İşleri başlığı altında toplanan şiirler aşk maceralarını konu alırken, yukarıdaki paragrafta sözünü ettiğimiz şiirler olgunluk döneminin eserleri olup aşkı çok farklı boyutlarda yansıtmaya yönelik imaj ve çağrışımlarla doludur.

Toparlayacak olursak Salâh Bırsel'in şiirlerine aşk, onun hayatına paralel olarak iki boyutuyla girer: Aşk ve aşk nostaljisi.

Aşk, muhayyel kadın (anırna) Güzin'le özdeşleşmiştir. Şairle aynı sokakta oturan ve aşkını karşılıksız bırakan Güzin ideal bir sevgilidir. Gençlik, güzellik, yaşlılık ve ölüm onunla yaşanılırsa güzeldir.

"İhtiyarlıyan ister Hacıvetin kızı Kamer Hanım olsun, ister Güzin olsun aynı temada örneğin '*Quand vous serez bien vieille*' diye başlayıp giden mısraların Ronsard'ından değişik bir ses elde edebiliyor."⁸³

"Bir ihtiyarlıktır, bir gün, aldığında sizi
Mumla, ocak başında yün eğireceksiniz;
Anıp mısralarımı, coşup diyeceksiniz
"Güzelliğimde Ronsard ne kadar övdü beni"
"Koltuğuna gömülür de Güzin
Derdini ihtiyarlıktır önüm
Beni yalnız bırakacaklar ah
Yakında bütün aşıklerim "

(Güzin'in Sonraki Yılları, BŞ, s. 92)

1959'da yazılan Güzinli şiirlerde işlenen aşk ile bunu müteakip 1959 ıla 1960'larda yazılan Asesli şiirlerde işlenen aşk arasında büyük bir fark göze çarpar. Asesli şiirlerde sevgili, klasik edebiyatımızdaki sevgili gibidir, onun gibi övülür. Sevgili pervane gibidir, etrafında dönülür; onun kaşı gözü insanı

81. E. From; Sevmek Sanatı, Say yay. çev. M. Hermancı, İstanbul 1993, s. 94

82. D.H. Lawrence; "Töre ile Roman", Tercüme der. S. 85, çev. A. Göktürk, s. 31

83. Metin And, "55'de Şiir Kitapları", Forum der. Aralık 1955, s. 19

etkiler, kirpikleri gözlerini perdeler; sevgili endamı ve yürüyüşüyle herkesi cezbeder.

VARDUMAN'daki şiirlerde Güzin ve Ases gider, onların yerine aşkla anılması lazım gelen tek sevgili Leyla, şiire girer. Leyla artık nostaljik sevgilinin adıdır. Şair, Leyla ile sürekli bir etkinlik içindedir. "Sevgi bir etkinliktir, seviyorsam sevdiğim kişiyle devamlı olarak etkin bir ilgi içindeyim." düşüncesini savunan Erich Fromm'un belirttiği gibi⁸⁴ şair Salâh Birsel de nostaljik sevgili Leyla ile bu şiirlerde sürekli bir etkinlik içindedir.

2.5. CİNSEL BOYUT

Edebiyatımızda cinselliğin tarihçesi oldukça eskidir. Ancak bizi ilgilendiren Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı olduğundan biz çalışmamızı bu dönemle sınırlı tutmak zorundayız.

"Elli/altmış yılların en erotik şiirleri Cemal Süreyya'nın kaleminden çıkmıştır."⁸⁵ Erotik öge pek tabiidir ki yalnızca bu şairle sınırlı değildir. II. Yeni'lerden Edip Cansever, İlhan Berk ve Can Yücel gibi şairlerde erotik ögelerle karşılaşırız ve hatta yalnızca erotik ögelerin ön plâna çıkarıldığı şiirleri de görürüz.

Salâh Birsel, cinsel konuları şiire kendi döneminin şairlerinden farklı bir şekilde işler. Sözgelisi Orhan Veli'nin "Olmaz ki / Öyle de yatılmaz ki" mısraı gibi mısralarla pek karşılaşmayız. Yakın arkadaşları İlhan Berk'in şiirlerindeki erotizme ise hiç rastlayamayız. Bu konuda biraz daha kapalı kalmayı, cinselliği birtakım semboller yardımıyla aktarmayı tercih eder. Bu şekilde kaleme aldığı iki şiirin incelemesi gerektiğine inanıyoruz: **Piyanolu Ases ile Güneş ve Kertenkele**.

Yukarıda incelediğimiz **Piyanolu Ases** (BŞ. s. 70) şiirinde sevgilinin güzellikleri üç ayrı dördlûğe parçalar halinde serpiştirilmiştir. Sevgiliden saçlarını, ellerini, kulaklarını, gözlerini, kirpiklerini, kaşlarını, ağzını, dişlerini atması isteyen şair, *piyano* ve *piyano çalmak* tan söz eder. Gecedir, gökyüzünde 'Beethoven'li yıldızlar' vardır. Şair böyle bir atmosferde sevgiliyle bütünleşme ihtiyacını hisseder.

Ben seni öpüyorum senin dudaklarınla her gün	(1.kita 4. mısra)
Ben seni okşuyorum senin esmerliğinle yoksa	(2.kita 4. mısra)
Ben senin dişlerinle gülüyorum daha ne	(3. kita 1. mısra)
Ben seni sevdalıyorum sen orada kaç yıl	(3.kita 4. mısra)

⁸⁴ E.From, *Sevme Sanatı*, a.g.e. s. 122

⁸⁵ Yıldız Ecevit; *Kurmaca Bir Dünyadan*, Gündoğan yay. Ankara 1982, s. 163



Bu mısralarda görüldüğü gibi sevgilisiyle bütünleşmek, birlikte olmak arzusuyla kıvranan ama buna bir türlü muvaffak olamayınca da düşlerinde olsun ona ulaşmaya çalışan **cinsel dürtülerin** etkisindeki bir erkek karakteriyle karşılaşırız.

Üstelik bu kişi, piyano çalmaktadır. Ünlü psikanalist Freud'un doktrinini incelerken gördük ki rüyada piyano çalmanın çok özel bir anlamı vardır ve piyano bir simgedir:

"Bazı aletleri çalmak , özellikle piyano çalmak, karşı cinsin yardımıyla sağlanan cinsel tatmini gösterir." ⁸⁶ Bu ip ucunun bizi neticeye götüreceğini ve şiiri çözmemizi kolaylaştıracağını düşünerek esere yaklaştığımızda ilginç durumlarla karşılaşırız:

Ben burada piyano çalıyorum sen orada kaçyı
mısraı ile şiire girilmiş, sevgiliye doğrudan doğruya onunla birlikte olma isteği bildirilmiştir. Zaten sevgilinin dudakları ve dişleri onun dudakları ve dişleridir. Sevgilisini, onun esmerliğiyle okşayan kişi ondan uzak bir gecede ve yıldızların altında bir rüyanın ortasında gibidir ve devamlı sevgilinin hayaliyle yaşıyordur. İki gökyüzü karşılaştırılır:

"Senin gökyüzün benim gökyüzümden piyanolu"

O, belki sevgilisinin de benzeri hayaller içinde veya aynı rüya âleminde olduğunu sanmaktadır. Sevgilinin dudakları, dişleri, esmerliği yani "karşı cinsin yardımıyla cinsel tatmine ulaşmak" isteniliyor.

"Senin yıldızların her gece Beethovenli"

Muhakkak ki sevgilisinin, kendisini ondan daha çok istediği kanaatin-dedir. Bu, erkek tarafı için bir teselli de olabilir. Notaların ses ve ahenkten oluşan bir yıldız gibi uçtuğu gece bu atmosfere daha bir güzellik katmaktadır ve sevgililer daha davetkârdırlar.

"Piyano'yu al seni düşünmeyi tutuyor "

Seksin amacı bedensel bir gerilimin ortadan kaldırılmasıdır. Yukarıda sözünü ettiğimiz T. Reik, aynı bedensel gerilimin sevgi için de söz konusu olduğunu vurgular, 'boşalma-rehatlama' kelimelerinin arasındaki nuans derece-siyle ilgili bir orantıdan bahseder.⁸⁷ Öyle zannediyoruz ki piyanonun verilmek istenmesiyle bedensel gerilim ortadan kalkmıştır. Burada "piyano"yu yalnızca cinsel bir gösterge ya da bir enstrüman olarak görmek yanıltıcı olabilir. Biz biliyoruz ki en ilkel toplumlardan en modern toplumlara varıncaya değin müziğin insan hayatında kuvvetli bir işlevsel yönü vardır. Müzik

⁸⁶ Freud-Adler-Froom ; a.g.e s. 78

⁸⁷ A. Krich; Aşkın Anatomisi, "Sevgi ve Cinsellik Aynı Şeylerdir-T.Reik", Say yay. çev. M. Harmancı, İstanbul 1995, 3.baskı, s. 144

sevgilileri ruhen olduğu kadar bedenlen de birleştirebilir. Günümüz sinema sanatında fon olarak kullanılan müzik, bu şiirde görsel olduğu kadar duygusal amaçla da kullanılmıştır. Gazete ya da dergilerde, bir enstrüman olan keman ya da viyola ile kadın vücudu arasında benzerlikleri göstermeye yönelik resim ya da fotoğraflara rastlıyoruz. Acaba sevgili de gerçekten kendisini 'sevdalamış' mıdır? Bundan emin olmak için ona soracaktır:

"Ben seni sevdalıyım sen orada kaç yıl"

Felsefe öğrenimi gören şair, "piyano" sembolünü öyle sanıyoruz ki şiire bilinçli olarak sokmuştur. "Sen orada kaç yıl" ifadesi diğer ifadelerle birlikte düşünüldüğünde bir gurbet istiaresi kendisini su yüzüne çıkarır. Seven kişi, sevgilisinin yanında dahi kendisini gurbette hissedecektir. Kaldı ki o sevgilisinden çok daha uzaktadır, ona bir türlü ulaşamamakta ve fantaziler içinde yaşamaktadır.

Bu ihtimaller ve yorumlar nasıl olursa olsun şairin, piyano çalmak ile sevgiliyle birlikte olma, ondan hiç değilse hayaline ya da düşlerine yardımcı olma isteğini, cinsel dürtülerin varlığını değiştirmeyecektir.

Güneş ve Kertenkele (BŞ. z. 97) şiiri de **Piyanolu Ases** şiiri gibi cinsel boyutun öne alındığı bir şiirdir.

Bu şiir ilk okunduğunda birtakım aldatıcı yorumlara neden olmaktadır. Bu özellik, şiirin biraz da ilk bakıştaki kapalılığından gelmektedir. Şiirle ilk kez karşılaşan birisinin, onun birtakım siyasi mesajlarla dolu olduğunu sanması muhtemeldir. Zira şiire hakim olan ısı ve ışık kaynağı güneş, iktidardır, gökyüzü âleminin sultanlık makamıdır, başkanlık, önderliktir. Şiirde yer alan timsahlar, yılanlar ve kertenkeleler ise güneşten gözleri kamaşan canlılardır, sürünge bir hayata talip oldukları için güneşte yürüyemezler, avlanamazlar. Belki bu kalemunlar onlardan daha şanslıdır, hemen içinde bulunduğu ortamın rengini alarak kendisini koruyabilir.

"Güneşe değmekle kasılır hayvan yüzleri"

Yalnızca sürüngeiler değil kisbet içindeki erkekler ve pehlivanları da bu durum etkileyecektir. 'Bu güneş herkesi eskidir' ve 'yorgunluğa yol açar'. Bu bağlamda şiir, iktidar karşısında dayanamayan bir sınıfın çaresizliğini ve arayışlarını aktaran bir imajla yorumlanabilir.

Ancak şiire bir başka boyutla yaklaştığımızda **Piyanolu Ases** şiirinde olduğu gibi çok farklı durumlarla karşılaşırız. Şiirde cinsel bir boyutun olduğu kanaatindeyiz. Yine **Freud doktrininden** hareket edecek olursak görüyoruz



ki 'erkeklik'in çok sayıda sembolleri vardır. "Yılanlar, kertenkeleler, balıklar, bastonlar, semsiyeler vs."⁸⁸

Bize göre iktidarı temsil eden güneş siyasi anlamdan ziyade cinsel anlamdadır. Yeni güneş, cinsel iktidarı ve uyarıları temsil için vardır. O, ısı ve ışığıyla 'doğayı ısıt' haline getirir:

"Bir yorgunluktur kimi zaman güneş"

Güneşin insan ve diğer canlı türleri üzerindeki etkisi açıkça görülür. Mehmet Kaplan, bu mısrayla bıkkınlık duygusunun ortaya konulduğunu ve şairi ironiye götüren asli duygunun da bu olduğunu söyler.⁸⁹

Ancak 'Bir güneş ki eskidir her an bizi' mısra ile 'Kemirir ve uyuşturur düşüncemizi' mısra, cinsel dürtülerin, insan zihnini ve bedenini etki altına alışı, sürekli olarak meşgul edışı anlatılır. Âdeta Freud'un **libidonun** yönelimine ve işlevine yakın klinik bir vaka sunulur. Özellikle üçüncü kıtadaki;

"Genç kızlar ateşli dular uyuyamayanlar

Dermadağın görürler ışıktaki eşyayı"

mısraları düşüncelerimizi doğrulamaktadır. Cinsel dürtülerin tabiiyetten uzak olarak bir güneş gibi gözü karartması, eşyayı geri plâna itmesi söz konusudur. Bu mısra takip eden üçüncü ve dördüncü mısralar çok daha ilginç tespitlere yol açmaktadır;

"Hele kışbet içindeki erkekler ve pehlivanlar

Güneş veter sanırlar dünyayı"

Şair, cinsi arzuların diğer insanlara nisbetle daha kuvvetli kişileri öne çıkarma düşüncesinden hareketle pehlivanları seçtiğini sanıyoruz. İki karşı cinsin, 'ateşli dular'la 'pehlivanlar'ın peşpeşe sıralanması pek manidardır. Kışbet, söz konusu enerjinin bir noktaya kadar frenlendiği veya kontrol altına alındığı bir korunma ve gizlenme sembolünden başka bir şey değildir.

Dördüncü dördlükte şair bu kez 'erkekler'in ve hayvanî arzulara mütemayıl dürtülerin kaybolmasından -burada buruşma ve kasılma olarak alınmıştır- söz eder ki bu da bir çeşit savunma mekanizmasının harekete geçirilmesidir. Üstelik bu durum, genç ve enerjik insanlar için değil, artık cinsi gücünü yitirmekte ve 'iktidarsızlık' gibi bir problemi olan kişiler için geçerlidir. Güneşin karşısında kalan kertenkele, kurtuluşu bir gölgeye sığınmakta bulacaktır;

"Ey kertenkele bir gölgeliğe doğru atıl vey yürü

Kırışır senin de yüreğindeki hız bir gün"

88. Freud-Adler-Froom ; Psikanalizin Üç Büyüklüğü, Mart yay. İstanbul 1994, 3. 77

89. Mehmet Kaplan; "Hacıvatın Karısı ve Salâh Birzel", Yenilik der. 3.52, Şubat 1957, ss. 5-8



Şiirde geçen 'kertenkele' sembolü yalnızca Salâh Bırsel'e ait değildir. Aynı sembolü Rene Char'ın "Tutkun Kertenkelenin Yakınması"⁹⁰ adlı şiirinde de görürüz;

"Ey göklerin ağırlıksız sevimli kralı

Bir de yuvan benim taşımında olsa"

Char'ın kertenkelenin kendi taşında olmasını, yani onun kendisinden kopmasını istemez.; 'şaşkınlık' ve 'ölgün'lüğü reddeder. Bu şiirde ise kertenkelenin kanındaki hız gittikçe 'kırıış'makta, bir başka ifadeyle cinsel arzular eksilmektedir. Öyle ki o, günün birinde 'şaşkın ve ölgün' bir hal alacaktır. Bu mısralarda bir çeşit **psikolojik ve biyolojik dinlenmeye** değinilmiştir. Yaşadığı ortamdan bıkan birisi zaman zaman ana karnındaki hayatın koşullarını gerçekleştirmeğe , loş, karanlık, uyarıcılardan uzak bir yere çekilmeyi arzularki buradaki 'gölge'lik' de ona tekabül eder ve ana karnından farklı bir yere benzemez. Belki de burası İlhan Berk'in belirttiği gibi, erotizm denilen ve insanın içinde en kapalı, en karanlık alandır.⁹¹

Bu şiire Jung'da geçen birtakım izler görmemiz de mümkündür. Buna göre şiirde geçen "gölge" ikinci kişiliğimizin adıdır ve bilinçdışı yönümüz ve yüzümüzle ilgilidir. Toplumsal standarda ve kişiliğimize uymayan "tüm vahşi istekler ve duygular"dır.⁹²

"Güneşe değmekle kasılır hele hayvan yüzleri

Bukelamunlartimsahlar ve bütün yılanlar"

Bu mısralarda yer alan canlılar, 'sürüngendirler' yani aşağılıktırlar, bununla yetinemeyiz, dahası vahşidirler. Hoşa gitmeyen bu özelliklerle "vahşi istekler ve duygular" arasında hiç kuşkusuz doğrudan bir bağ vardır. Bunlar bir ealite olan "güneş"ten, yani aydınlıktan kaçıp gizlenmek isterler. Çünkü güneş en çok bunları etkileyecektir. Zaten güneş olmadan gölge de olamayacaktır. Bütün bunlardan kaçan insan, gölge'ye, ikinci kişiliğe sığınacaktır. İçin için gizlediğimiz, hatta kendimizden bile saklamaya çalıştığımız tüm duygular, dürtüler, başarısızlıklar ve zayıflığımız ancak gölgede örtünme, koruna, barınma imkânı bulabilecektir. Bunun adı gerçeklerden kaçıştır, bir iç korunmadır.

Gerek Freudçu gerekse Jung yanlısı bir yaklaşımla şiiri irdelediğimizde aşağı yukarı aynı şeyler çıkmaktadır. Freudçu bir yaklaşım için yalnızca cinsel boyutuyla sınırlı kalırken, Jung yanlısı bir yaklaşım bizi cinselliğin de ötesinde bir boyuta, psikolojik çözüme ulaştırmaktadır.

⁹⁰ Rene Char; Şiirler, Adam yay. çev. T. Saraç, İstanbul 1993, s. 58

⁹¹ İlhan Berk; "Erotizm Ölümcül Aşktır", Cumhuriyet gaz. 17 Aralık 1994

⁹² Frieda Fordham; a.g.e s. 61

Güneş ve gölge, kişiliğimizin iki ayrı boyutudur ve birbirinin tamamlayıcısıdır. Şairin bu iki unsuru birlikte derinliğine bir işlemede sağladığı başarı felsefeciliğinin yanında iyi bir gözlemci oluşuyla izah edilebilir. Şairin zeka ürünü bir şiir peşinde olmasının da mutlaka buluşların zenginliğinde bir payı vardır.

Özetleyecek olursak, Güneş ve Kertenkele şiirinde, cinsel iktidarı ve uyarıcıyı temsil eden güneşin karşısında cinsel birtakım problemleri olan ya da cinsel arzularını tatminde yetersiz kalan insanın yanı sıra tüm dürtülerini ve başarısızlıklarını gizlemeye çalışan bir insan vardır.

2.6. D O Ğ A

Salâh Birsell'in, şiirlerinde doğa, karşımıza bir *İnsan* olarak çıkar. Şairin, bu lisanı hem aşk hem yergi ama en çok da siyasi boyutlu şiirlerde kullandığını görmemiz mümkündür. **Haydar Haydar** ve **Kuzuname**'de sanki insan kalkmış yerine doğa ve doğanın insan dışı canlıları kuşlar ve bitkiler gelmiştir.

Sözgelişi Haydar Haydar'da doğal unsurlar üçlüklere serpiştirilir ve onlara insanlara özgü kimlikler verilir. La Fontaine'nin söyleminden biraz farklı olarak şair onlarla kendisi de söyleşir. Leylaklar, sümbüller, akasyalar, karanfiller, laleler; güvercinler, kırlangıçlar, şahinler, yeşil tavuşlar; ak ya da kara koyunlar, keçiler, boz atlar bu şiirin ana motifinden çok birinci kişileridir.

Bunun temelinde, sanatçı üzerindeki siyasal ya da sosyal baskıların yanı sıra şairin, doğanın safiyetine sığınma, ondan çare arama, özellikle de doğa hayranlığı yatmaktadır. Salâh Birsell, şiirle doğanın ilişkisini olağanından çok farklı bir boyutta algılar ve 'şiiri doğanın yakın bir planı' olarak görür. (AG.s.54)

Doğmak Yaşamak Ölmek başlığı altında toplanan şiirlerinde (BŞ. s.133-144) doğaya karşı tutkunluk derecesinde bir sevgi yatar. Doğanın safiyeti içerisinde doğmak, onunla yaşamak ve ölmek ister.

Aşk içinde Doğmak (BŞ. s.133) şiirinde dünyaya gelişindeki şaşkınlığı ifadeye çalışır. Bir insanın, dünyaya gelişini hatırlamasına elbette imkân yoktur. Ama o, şair beninde dünyaya ve tabiata olan bağlılığını, kendisinin dünyaya gelmesine vesile olan anne ve babasına şükranını belirtmek düşüncesiyle bu şiiri kaleme almış gibidir.

"Hele o pencereden görünen gökyüzü yok mu

Bütün aklımı başımdan aldı"

Şair, insan sevgisinden ziyade doğa sevgisini ön plâna çıkarır. Annesinin, babasının ve kardeşlerinin varlıklarına yalnızca şaşırır, ancak 'pencereden görünen gökyüzü' aklını başından alır.

Gökyüzündeki derinlik ve enginlik herkesi, özellikle sanatçı yaratılışa sahip olanları büyük ölçüde etkiler.

Bu bölümün ikinci şiiri **Aşk içinde Büyümek** (BŞ, s. 140) şairin, doğayı kendisine insanlardan daha yakın bulduğunu ifade eden şu mısralardan oluşur:

"Ben de aşk içinde yaratılmışım

Su gibi

Orman gibi

Daha insan sesine alışmadan

Kuşları bulutları sevmiştim"

Şaire göre kendisi de bütün insanlar gibi aşkın bir mahsulüdür. Ancak bu dar anlamlarla karşı iki cins arasındaki duygusal alışverişten çok ötedir. Suyu, ormanı yaratan, kendisini de yaratmıştır. Burada doğanın da insanında aynı yaratılış amacı içinde birleştiklerini görüyoruz ki bu bizi mistik bir düşünceye kadar götürebilir. Önce dünyanın yaratılışı, Ademogullarına hazırlanışı ve sonra da Adem'in dünyaya gönderilişi bir silsile halindedir. Su, orman, kuş ve bulutla temsil edilen doğa ve onu bütünleyen ve ona kısmi oranda hükmeden efendi ve **egref-i mahlukat** olan insan.

Şairin, insan sesine alışmadan önce kuşları ve bulutları seviyor olması doğaya duyulan hayranlığın bir göstergesidir. Gökyüzüyle ilk kez karşılaşan bir insan bulutlara hayranlığını elbette saklayamayacaktır. Bu ilk randevuda o, İbrahim Aleyhisselam'ın Tanrı fikrine yönelmesinde etken olan ay ve güneşe duyduğu hayranlığın bir benzerini ama kendi ölçekleri dahilinde gökyüzüne ve onun motifleri olarak görebileceğimiz kuş ve bulutlara karşı duymuştur ve onları insanlardan önce sevmesi bu hayranlığın sonucudur. Uzun bir süre bir hücrede yaşamak zorunda bırakılan bir insanın doğayla irtibatı elbette bir insanla irtibatından çok daha güzel, renkli ve sıcak olacaktır. Şair âdeta ana kernında bir süre mahkum ve mahrum bırakılmış bir çocuğun doğayla kucaklaşmasını anlatıyor gibidir.

Aşk içinde Yaşamak (BŞ, s. 141) şiirinde şair, doğaya duyduğu hayranlığı sürdürür:

"Dünyada geçen zamanımı düşünüyorum

Ben de akıl erdiremeden bakmışım

Yaprağın yeşiline

Denizin lacivertine

Gecenin gündüz oluşuna bakmıştım"

Şair, doğayı anlamakta ve yorumlamakta zorluk çeker. Yaprığın yeşil oluşu nedendir, deniz niçin lacivettir? Gecenin gündüze dönüşünün sırrı nedir? Bunlar onun zihnini meşgul eder. Şairin kafasındaki asıl istifham, bunları bilmemekten değil bu düzeneğin (nizamın) nasıl oluştuğundan ve nasıl sürdüğünden kaynaklanmaktadır. O da herkes gibi bu düzeneğin içindedir ve normal bir insan olarak diğer insanlarla hayatını sürdürür. Öyle sanıyoruz ki şair bu güzelliğin ve düzeneğin karşısında büyülenmiştir ve bir türlü ondan kopamamaktadır. Yaşıyor olması onu mutlu eder, ancak bir gün kendisinin geçip gideceğini fakat bu kurulu düzenin devam edeceğini düşünmesi herhalde onu tedirgin etmektedir.

Şair, içinde yer aldığı doğaya, araştırmacı bir gözle bakar. Onun her parçası düşünür. Bize çok basitmiş gibi gelen şeylerin gerisindeki derinlik, onu bu düşüncelerden alıkoyamaz;

"Beni de düşündürmüştü / Kimi günler

Ağaç dalı / İnsan eli / Böcek kanadı"

Başkaları gibi kendisinin de doğadaki bu harika düzeneğin karşısında düşünenlerin, bütün bunlara akıl sır erdiremeyenlerin aczi içindedir. O da diğer insanlar gibi bütün olup bitenleri merak eder.

Sözgelişi bir el başka ellere şekliyle rengiyle parmak sayısıyla benzer ancak parmak izlerinin birbirine hiç benzememesi, dünyada ne kadar insan varsa o kadar da parmak izinin bulunuyor olması çok düşündürücüdür.

Belki de üzerine basarak geçtiğimiz bir böceğin kanadı bizim için ilk bakışta bir anlam ifade etmiyor olabilir ama onun küçük de olsa bir gövdeyi havalandırıyor, uzaklara taşıyor olması böcek için çok şey anlam ifade eder. Üstelik bir insanın böyle bir imkândan mahrum olması az şey değildir.

Doğadaki bu fevkalâdelik şairi düşündürürken ona yaşama sevinci de eşiler. O, bu sevgi ve hayranlık ortamında doya doya yaşamak, yaşamının sırrını keşfetmek ister.

Aynı araştırmacı göz günlükleri için de geçerlidir. Doğa yaratır, büyütür, harmanlar, eskitir ve çürütür; insanoğlu ise doğanın içinde ne olduğunu bilmeden yaşar, doğaya kafa tuttuğunu sanarsa da sonunda yenik düşen yine kendisidir; insan, doğa değil, doğanın çapul küreğidir. (YG. s. 153-154)

1940 şiirinde (BŞ. s. 144) şair şu sözlerle doğaya duyduğu hayranlığı ve doğanın kucağında ölmenin verdiği mutluluğu anlatır;

"İlkin şöyle bir doğrudum

Dağa ovaya karşı

Cesedimi gülerken bulmuş



Sonradan bir onbaşı"

Şair doğaya dönmek ister. Dağ ,ova ,bayır onun en mutlu olduğu, yaşıyor olmanın tadına ve farkına vardığı yerlerdir. Denemelerinde de sık sık doğa sevgisinden söz eden şair, Sonbahar Oyunları adlı denemesini yazarak ağaçları tanımak ve sevdirmek için iki ay boyunca Bağdat Caddesini dolaşmış ve her ağacı tekrar tekrar incelemiştir.

Dünya Senfonisi (BŞ. s. 155) şiirinde canlı veya cansız nesnelerin hep birbiri içinden doğduğunu, birbirlerine dönüştükleri, birbirlerini tamamladıkları gözlenir. Tabiatın birliğinin yanı sıra 'maddenin sakınımlı'na yakın görüşler de ifade bulur:

"Şimdi dağ rüzgarı ovaya karşı durmuştur

Ağaç toprağa karşı durmuştur

Su damlası göle

Göl havaya karşı durmuştur"

Sokakta, merdiven çıkarken ya da sofraya başında ölmekten korkan şair için (Bildiri, BŞ. s. 64) elbette doğayla kucak kucaca ölmek çok daha güzeldir. Cesedinin yüzündeki gülücüğün nedeni de bu güzellik ve doğa sevgisinden gelir.

İnsanlar Hayvanlar Bitkiler şiirinin (BŞ. ss.149-151) şair II. ve III. bölümlerini hayvanlara ve bitkilere ayırır. La Fontaine'in yaptığı gibi onları konuşturur ancak konuşan kendisidir. Bu konuşmalarda daha önce değindiğimiz gibi ironi ve yergi vardır.

Bize tilki yürüyüşü, çakal yürüyüşü, horoz yürüyüşüyle yaklaşan hayvanların büyük bir korku ve penik halindedirler :

"Biz yaprak sesi

İrmak sesi

İnsan sesinden korkarak yaşıyoruz

Biz kendi sesimizden korkarak yaşıyoruz"

İnsanların hem doğaya hem de birbirlerine karşı yaklaşımlarının anlatıldığı aşağıdaki mısralar insan - doğa ve insan - insan ilişkisini yorumlama bakımından oldukça manidardır:

"Biz sizin bize bakmadığınız biçimde birbirimize

bakıyoruz

Biz sizin birbirinize bakmadığınız biçimde size

bakıyoruz "

Bitkilerden söz edilen III. bölümde şiire şu mısra ile girilir:

"Biz size kayın ağacı çam ağacı portakal ağacı

olarak görünüyoruz"



Yeryüzünü gökyüzünü

Dağ bildirir yıldız bildirir"

Şaire göre yeryüzü de gökyüzü de ormanı, dağı, yıldızı ve gölüyle güzeldir. Bu güzellik yalnız bunların varlığından kaynaklanmaz, çünkü ikisinin arasında yaratılmışlar, yani insanoğlu ve insanoğluyla birlikte hayat vardır.

"Ufuk parlaktır / Taş parlaktır

Nehirlerin akışı vardır / Çalın içinde"

Taşın ufukla aynı parlaklığı paylaşması, hatta taş'a bu nazarla yaklaşılması dehi şairin ayrıntılardaki güzelliğe verdiği önemi gösterir. Taşın sertliği ve katılığı unutulmuş parlaklığı gösterilmişse bu ona bakan gözdeki sevginin ve hayranlığın bir ifadesi şeklinde açıklanabilir. Şair bu güzelliği tamamlayacak olanın peşindedir ki o elbette insanoğlunun ta kendisidir;

"Gelmiştir dağların iki yakasından

Gelmiştir yüzyılların insanı

Şövalye olmuşlar Köroğlu olmuşlar

Ötedenberi"

Şövalye ile Köroğlu'nun ortak paydaları vardır: Her ikisi de haksızlığa ve zulme karşıdır ve bunun mücadelesini verirler. Fakat Şövalyelik bir unvan olup resmî bir kimlikle bu mücadeleyi sürdürürken Köroğlu bilâkis gayriresmî olarak yalnız kişilere karşı değil üstelik bir idareye karşı mücadelesini sürdürür.

"Toplum kurulmuştur

Dostluk kurulmuştur

İnsanların mutlu oluşu vardır

Devlet içinde"

'Devlet' yalnızca toplumun teşkilâtlandığı siyasi otorite olarak algılanmamalıdır. Devlet, aynı zamanda maddî ve manevî 'zenginlik'tir, hakkın ve özgürlüğün koruyucusu ve kollayıcısıdır. Öyle sanıyoruz ki şair doğal zenginlikle söz konusu zenginliği birleştirmek, bütünleştirmek arzusundadır.

Ağaçlı Pencere (BŞ. z. 108) şiirinde aynı türden kişileştirme ve konuşurma sanatı vardır. Penceresine eğilen kavaklar, çınarlar ve söğütler onu uykusunda dahi rahatsız ederler. Lirik şiire yakıştığı söylenen (M.Kaplan, a.g.e. sh.5) mısralar, biten günü değerlendirmesiyle doludur;

"Kimi aşktan laf açıyor

Kimi gördüğü ölülerden

Rüzgarların esişi olurmuş

Buv buv"

Ağaçların oldukları yere mihlanıp kalmaktan dert yanarlar. Onlar da başka dağlar ve denizler görmek isterler, ağaç olarak kalmanın zorluğundan dem vururlar. Ceylanların, ahuların geceleri alev alev öpüşürken kendilerinin soğuk rüzgârlara karşı koymak zorunda kalışları ağaçların gücüne gider. Bu şiirlerin büyük bir kısmında yine şairin yaşama sevinciyle dolu dolu olduğu mısralar yer alır. Ancak, bu bölümde doğaya sığınma, daha doğrusu onunla iletişim kurma çabası gözlenir ki bu şairin dış dünyayla iletişimsizliğinin ya da bu dünyadan bıkmışlığının göstergesidir.

Kimbilir şair kendisini bu ağaçla özdeşleştirmiş de olabilir. Ağaçların hayatındaki sınırlılık, yalnızca üstünde yaşadığı toprak parçasına bağlı kalış, şaire de sirayet etmiştir. Bu bağlamda şairle sohbet ediyor olmaları, ortak dert ve sıkıntıları paylaşma arzusunun sonucudur.

Şair VARDUMAN'da da kendisini ifade etmek, duygu ve düşüncelerine tercüman olmak üzere doğadan ve onun unsurlarından yararlanmak yolunu seçer. Daha önce belirttiğimiz gibi doğa onun şiirlerinde *İkinci Lisan* 'dır.

Eski Leyla (VD. s. 11) şiirinde "Bir yüreğimi kopardım üç turunc" ile "Güvercinlerin dellosu idim" mısraları; içindeki coşkuyu anlatmak için **Laleler** (VD. 13) şiirinde yer alan "Şiir benim kekligimdir / Beni favulla durduremezsiniz" mısraları; **Beyaz ve Siyah** (VD. s. 14) şiirindeki "Yaşamak serçe alayı yani" mısraları; **Eğer Ayrılık** (VD. s. 18) "Senin yüzün turna yüzü" gibi mısralar bu söylediklerimizin delilleri durumundaki mısralardır. Salâh Birsel bu söz konusu mısralarda hayatı doğanın diliyle tanımlamaya, somutlaştırmaya çalışır.

Salâh Birsel'in şiirlerine zaman zaman deniz de girer. Halen İstanbul Üstbostancı'da yaşayan ve yazlarını Balıkesir Ören'de geçiren şairin şiirlerine deniz elbette girecektir ama o deniz şairi olmaktan ziyade bir kırsal ve orman şairidir.

Yeşil (Yalelli, s.16) şiirinde orman, deniz, rüzgâr ve bülbül doğal bir bütünlük içinde aktarılır. Şair diğer şiirlerinde olduğu gibi burada da doğayı en büyük sığınaklardan biri olarak kabul eder;

"Bana kollarını aç ey orman

Yapraklarını yüzüme üfür"

Denizle konuşmak, sohbet etmek ister. O, binlerce maceraların yaşandığı yerdir, anlatılacak öyküleri vardır. Deniz, rengiyle, yakamozları ve gümüşsel-vasıyle, sesiyle ve enginlik hissi uyandıran görüntüsüyle insanları etkilediği kadar şairi de etkilemiştir. Üstelik onun koynunda yaşayan binlerce

canlı, kendisine özgü esrarengiz bir dünyası vardır. Bu büyüyledir ki insanları hep kendisine çekmiştir.

"Sen de koş gel ey deniz

öykülerini anlat"

Çaprazlama şiirinde (VD.s.25) 'rüzgârların çaprazlaşmasından korkan' şair, bu kez bilâkis onlara yakın olmak ve katılmak arzusunda;:

"Acı soluklarınızla yaklaşın

Siz ey fırtına.

Siz poyraz siz keşişleme

Topunuzla dost olayım"

Özetleyecek olursak Salâh Birsell'in şiirlerinde doğa;

Birinci dereceden bir motiftir. Mehmet Kaplan, bir yazısında şairin şiirlerine tabiatın fazla girmediğinden söz eder.⁹⁶Bu yargı o zamanki mevcut şiirler için geçerlidir. Ancak son şiirlerde Salâh Birsell'in bilâkis tabiat temasını sıkça işlediğine tanık oluyoruz.

Şairin siyasi kimliğinin ve kişiliğinin yansıdığı ve vücut bulduğu bir aynadır. Çünkü doğada safiyet vardır ve o kanunkoyucudur.

Şairin özel literatürü ve lisanıdır, kuşlar, kuzular, çiçekler, bitkiler, dağlar ve denizler bu lisanın birer diyaletidir.

insanın ve insanlığın bütünleşebileceği ikinci yarısı ve sığınabileceği tek mekândır.

2.7. VARLIK ve TANRI

Salâh Birsell'in şiirlerinden pek azında Tanrı ve diğer dini öğeler gerek kelime gerekse kavram olarak yer alır.

Şairin ilk dönem şiirlerinde -ki biz buna gençlik dönemi şiirleri diyoruz- Necip Fazıl'ın *metafizik ürperti*ni andıran mısralar yer alır;

"Yanık sesle içime ezanlar okur

önüme ayetleri dizen geceler"

(Geceler, VD.sh.67)

(...)

Ellerim kalkmış Allaha

Ardımdan seslenir yollar "

(Bir Yerdeyim ki, VD.sh.65)

⁹⁶ Mehmet Kaplan; a.g.m s. 5-8

'Allah, ayetler, ezanlar' ve 'elleri Allaha kalkan' bir insan, belki inandığını tam yaşayamayan ama neticede kuvvetli bir inancın varlığını açıkça duyuran bir insan tasviriyle karşılaşmaktayız. Bu insan yanık bir sesle okunan ezandan etkilenir, duygu dünyasında dalgalanmalar, belki de kuvvetli sarsıntılar olur. Bu iki şiirde de insanın kendi iradesine rağmen ona hükmeden, onu buyruk altına almaya çalışan fizikötesi ve ilâhî bir güç vardır.

Dualarla giden insan, hangi yolun yolcusu dahi olduğunu kestiremez. O, insan umudu 'elinde bir valiz' gibi taşır;

"Umut -elimdeki valiz- "

Yorgundur, bu yorgunluk umudun zamanla bir yük haline gelmesinden kaynaklanır. Çünkü yolculuk bir türü bitmek bilmez. Tespit edebildiğimiz kadarıyla klâsik edebiyatımızdaki 'dünyanın bir gurbet yeri oluşu' bu şiirlerde kendisini hissettirir.

Söz konusu tema ile ilgili en önemli şiiri **Havaya Suya Toprağa Karşı**'dır "(BŞ.s.187-188).

Dört bölümden oluşan şiirin ilk bölümüne 'Halik'in kendisini tanıtmesiyle girilir;

"Ben Hâlik

Her yerde hâzır ve nâzırım

Doğum günüm yok"

Yukarıdaki mısralarda yer alan "her yerde hâzır ve nâzır oluş" bilindiği gibi Allah'ın sıfatlerindandır. O'nun doğmamış ve doğrulmamış oluşu ise üçüncü mısrayla anlatılmaktadır.

Bu üç mısradan sonra Halik, dünyayı ve insanları yaratanın kendisi olduğunu söyler;

"Dünyayı 6 günde yarattım "

Bu mısra A'raf suresinin 54. ayetinde geçer: "Gerçekten sizin Rabbiniz, altı günde gökleri ve yeri yaratan, sonra arşa istiva eden Allah'tır." Dağları, ovaları ile birlikte yaratılan dünyada insanların çeşitli dinlere mensup oluşlarına da yer verilir. Hristiyan, Musevi ve Müslüman oluş Hâlik'in tecellisinden ziyade insanların hür iradelerinin bir sonucuymuş gibi gösterilir. Bir dine mensup oluşun bulunulan ve içinde yaşanılan ortamla da ilgili oluşu göz ardı etmemek gerekir. Bu bölümün son mısraı olan 9. mısra, O'nun iradesine ve hükmetme gücünü sınırlar

"Hiçbirinize söz geçiremedim "

Burada külli ve cüz'i iradenin çok ötesinde çelişkili bir durumla karşılaşmaktayız. "Söz geçiremeyiş" ifadesiyle beliren bu güç ve dirayet eksikliği elbette yaratıcı'ya ait bir özellik olamaz. "Eğer Allah dileseydi, sizi

bir tek ümmet kılardı."⁹⁷ O, insanlar üzerinde mutlak nüfuz ve kudret sahibidir. Kaldı ki Hristiyanlık, Musevilik ve islâmiyet semavi dinlerdendir. Şair elbette ki bütün bu bilgilere vakıftır. Öyleyse bu sözler niçin şiire sokulmuştur? Bunun olsa olsa bir tek cevabı olacaktır: Din kavgası tasdik edilemez. Tarih din ve mezhep kavgalarıyla doludur ve bu herhangi bir şekilde günümüzde de sürmektedir. Din ayrılığı yüzünden kıyasıya bir mücadeleye girişiliyor olmasından duyulan tedirginlik şaire, "söz geçiremeyi" ifadesini kullandırmış olabilir.

İkinci bölüm de yine bir yakınma söz konusudur. İnsanı yaratan ve onu akılla donatan Hâlik, sanki bir insan olmayı arzular gibidir;

"Akşamları sizin gibi evlerde değilim
Yatağa da giremiyorum
Karım olmaması yüzünden
Kalkıp çocuklarımı örtemiyorum"

O evlenmemiştir, çocukları ve bir aile hayatı yoktur. Burada Hristiyanlığa bir atıfla karşılaşıyoruz. "Kutsal üçlü" denilen, Baba, oğul ve ruh'ül Kudüs biçimindeki bu üçlemeye göre İsa, Tanrı'nın oğludur ve Tanrı göklerdeki Baba'dır⁹⁸;

"Göklerdeki Babamız
Adın kutsal kılınsın
Egemenliğin gelsin
Gökte olduğu gibi yeryüzünde de
Senin istediğin olsun"

İncil'in muhtelif sayfalarında geçen "Göksel Baba", Tanrı'nın, Rabb'in kendisidir. İsa, O'nun oğlu, diğer din büyükleri ve insanlar da çocuklarıdır. Oysa bu durum Kur'an-ı Kerim'de şu şekilde geçer: "Allah çocuk edindi, dediler. O, yücedir; O, hiçbir şeye ihtiyacı olmayandır."⁹⁹ "Göklerin ve yerin mülkü O'nundur; çocuk edinmemiştir."¹⁰⁰

Şairin üslubundan kaynaklanan ironi bu şiire de yansımıştır. Ancak biz yine de yorumumuzu yaparken mümkün olduğunca ironiyi başka boyutlarda değerlendirmek istiyoruz. Şiirin bu bölümünde geçen "Ev, karı, yatak, çocuk" gibi kelimeler mazbut bir aile hayatının göstergeleridir. Acaba Tanrı, bütün bunlardan yoksun oluşun yakınması içinde midir? Bizce şiirde anlatılmak

⁹⁷ Kur'an-ı Kerim, Maide Suresi, 48. ayet

⁹⁸ İncil, Matta 6, s. 12

⁹⁹ Kur'an-ı Kerim, Yunus Suresi, 68. ayet

¹⁰⁰ Kur'an-ı Kerim, Furkan Suresi, 2. ayet



istenilen böyle bir yoksunluk değildir. Dünyayı ve bizleri yaratan Hâlik, "aile" gibi müesseseye de insanların özünde yer vermiştir ve bunların değerini bilmemizi istemektedir. Burada belki de bilinçaltı bir konumda şairin ev ve aile hayatına duyduğu özlemin dile getirilişi anlatılmaktadır. Her şeye rağmen düzenli bir aile hayatı şairin şiirlerinde yer yer kendisini hissettirir.

Üçüncü bölümde ise Hâlik, insanlara, yaratıcının kendisi olduğunu hatırlatır;

"Ben yarattım / Ben yarattım sizi ben

Güzele çirkine / İyiye kötüye

Düzen veren / Ben "

"İyi-kötü", "güzel-çirkin" gibi karşıt unsurların yer aldığı bu kısmı benzeri karşıtlıkları da kullanmak suretiyle geliştirebiliriz: "Doğru-yanlış", "haklı-haksız", "mazlum-zalim" gibi. Bu geliştirmenin bizi, "hayrın ve şerrin Allah'tan geldiği" yargısına kadar götürmesi mümkündür. Zaten "düzen verme" ifadesi bir şifredir. Zaten şiirde geçen, dağların, tepelerin O'na uzanışı, şehirlerin kuruluşu bu "düzen"in içindedir. Hâlik, "can alan, can veren"dir.

Dördüncü bölümde Hâlik, insanları sigaya çeker;

"Kimdir taşı toprak yapan / Kimdir içinizde

Yağmur düşüren / Şimşek çaktıran

Güneşi açtıran / Kimdir kim"

Görüldüğü gibi bölümde doğa olaylarına yer verilmiştir. İlk mısırda geçen "taşın toprak yapılması", bir süreyi ve gücü gerektirir. Belli ki şair, 'süre' mefhumunun yalnızca insanlar için geçerli olduğunu ve "taş"ı "toprak" haline getirmenin de bir 'güç'ü gerekli kıldığını duyurmaktadır ki bu güç elbette, 'şimşegi çaktıran' ve 'güneşi açtıran'da vardır. Söz konusu güç, Kur'an'da sık geçen "O, her şeye gücü yetendir," ayetiyle sabittir. "Taşı toprak yapmak"ı yalnızca "taş" ve "toprak" bilinen anlamlarıyla algılanmaması gerekir.

'Her işte bir eli var' olan Hâlik, bu gücünü her yerde kullanır;

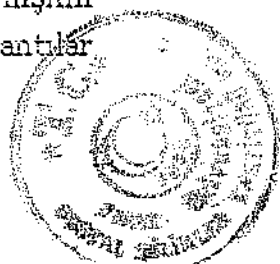
"Dalda armutu

Memede sütü

Tarlada biberi öldüren"

Yine O'ndan başkası değildir. Bütün bu işlerde mutlaka O'nun eli ve parmağı vardır.

Dördüncü bölümün kıta sonlarında yer alan mısralar ile şiirin diğer üç bölümünden çıkarabileceğimiz zamirler bize anlatım düzlemine ilişkin ilginç kesitler sunmakla ister istemez bizi muhteva düzlemiyle bağlantılar kurmaya zorlar;



Kimdir içinizde	(2.mısra)
Kimdir kim	(8.mısra)
Ben değilim de kim	(11.mısra)

gibi mısralar ile bağtan itibaren dört bölüm içinde yer alan "ben", "benim", "bena" gibi on tane şahıs zamirleri ile, dördüncü bölümde geçen beğ "kim" ya da "kimdir" soru zamiri hep "Hâlik"i iğaret etmektedir. stnlğe ve gurura yönelik bu zamirlerin kullanılığındaki bir yanlışlığa iğaret çekmek isteriz. Çünkü kutsal kitaplarda bu zamirler birinci tekil şahısa göre değil birinci çoğul şahısa göre çekime girer. "Ben" değil, "biz"dir; "yarattım" değil, "yarattık"tır. Bu elbette şairin bilgi eksikliğinden değil, konuya olan yaklaşımından ve yukarıda da sözünü ettiğimiz ironi anlayışından kaynaklanmaktadır.

Wellek ve Warren, Barok dönemi edebiyatında, Tanrı'nın bir insana benzetilerek anlatılabildiğinden, çünkü O'nun, insanı kendine benzeterек yarattığından söz eder.¹⁰¹ Şair tarafından da benimsenen bu anlatım, pek tabiidir ki bize ve kültürümüze oldukça yabancıdır. Buna benzer bir anlatım, tekke şiiirlerinden ęathiye'de vardır ki nitekim halk tarafından pek benimsenmemiş, hatta tepkiyle karęılanmıştır.

Yer yer ironik bir anlatıma bağvurulan **Haydar Haydar** (BŞ. sh.42) şiiirinin bentleri arasında şu mısralarla karęılaşıyoruz:

"ıkma Tanrı yolundan
Aman Haydar laylek Haydar
Verdiğine ver vurduğuna vur "

Bu bölümde bu kez Tanrı'nın değil kulun bir sorgulamasıyla karęılaşıyoruz. Hak, hukuk, adalet, eğitlik gibi kavramlar kulun ötesindedir; o, ancak Tanrı'ya mahsustur. O, nasıl kimine çok kimine az veriyor; kimini desteklerken kimine aldırış etmiyorsa sen de O'nu örnek al; zlmene ırpınmana gerek yok. Böylesine bir mesajın sezildiği bent yine içten içe yergi ve ironiyle doludur. Burada yine İslmın tek boyutuyla değerlendirildiğini görmekteyiz. Dini önce yasa, sonra da suç ve ceza olarak telâkki eden bir anlayış bu mısralarda da yer alır. Halbuki O, yalnızca yasa dini değil, "her şeyden önce bir Bilgi dini"dir.¹⁰²

Kaldı ki birçok Batılı şairde dahi söz konusu yasa İslm inancına pek de aykırı olmayan bir biçimde dile getirilir;

¹⁰¹ R.Wellek-A.Warren; Edebiyat Biliminin Temelleri, Kültür Bak. yay. ev.A.Edip Uğai, Ankara 1983, s. 267

¹⁰² Gat Eaton; İslm ve İnsanlığın Kaderi, İnsan yay. ev. İ. Duru, İstanbul 1992, s. 353

"Tanrılar verir her şeyi ölümsüz Tanrılar

Sevdiklerine haznelerinden

Bütün sevinçleri, sonsuz sevinçleri

Acıyı, ölümsüz acıyı birelden" ¹⁰³

Salâh Birsel'in şiirlerinde Tanrı inancı duygu ve düşünce bazında diğer insanlarınkinden pek farklı değildir. Ancak, gelişen birtakım olumsuzluklar şairin bu inancı sorgulamasına yol açmıştır. Nitekim gerek Hâlik şiirinde gerekse Haydar Haydar şiirindeki 27. bentte bu sorgulama, yergi ile ironi arasında bir çizgide seyrederek Yaşama sevinciyle dolu dolu olan şiirlerde, 'varoluşçular'ın aksine 'bunaltı' içindeki 'terkedilmiş, yüzüstü bırakılmış' insanı değil, hayatı anlamlandırmaya ve bütün boyutlarıyla mümkün olduğunca yaşamaya çalışan insanla karşılaşırız.

Ölüm ve doğa temasının işlendiği şiirlerde şair belli bir inancın varlığını hissettirir. Ölüm'ün bir yok oluş, bir bitiş değil, bu dünyadan arte kalan bir zamanı yaşamak için gidiş, dünyayı terkediş şeklinde tanıtılmaya çalışılması sanırız önemli bir ip ucudur. Nitekim 'Doğmak, Yaşamak, Ölmek' şiirlerinde kâinatın güzelliği karşısında büyülenen, şaşkına dönen insan vardır ki daha önce de değindiğimiz gibi bu bölümde yer alan altı şiir insanın bu dünyadaki macerasını dile getirirken bizi fizikötesi düşüncelere hatta mistisizme yöneltir.

Salâh Birsel'in yukarıda anılan şiirlerinde kâinat, Tanrı ve yaratılışa ilişkin duygu ve düşünceler, T. S. Eliot'un eserinde geçen ister bilinçaltı olsun isterse bilinç düzeyinde olsun bir Tanrı ve din ögesi mutlak surette vardır¹⁰⁴ Ancak yukarıda da vurgulamaya çalıştığımız gibi kimi zaman yarı yergi ve yarı ironinin karıştığı bir üslup içinde sunulmaktadır. Söz konusu şiirlerde, varlık, Tanrı ve evren gibi konulara ve mistizme yakın oluş, bu mefhumlara yeni bir bakış getirmese de şairin duygu ve düşünce dünyasında yer alıyor olmasını göstermek bakımından kayda değerdir.

¹⁰³ Goethe; "Tanrılar Verir Her Şeyi", Seçme Şiirler, M.E.B. yay. çev. S. Batu, s. 22

¹⁰⁴ T. S. Eliot; Edebiyat Üzerine Düşünceler, Kültür Bak. yay. çev. S. Kantarcıoğlu, Ankara 1990,

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DENEMELERİN MUHTEVA BAKIMINDAN İNCELENMESİ

3.1. EDEBİYAT

3.1.1. DENEME

Salâh Birsel, yazılarında zaman zaman deneme konusuna değinerek bir taraftan bu türü tanımlamaya, çerçevesini ve üslubunu belirlemeye çalışırken diğer taraftan da denemeci kimdir, nasıl olmalıdır, neler yapmalıdır gibi sorulara cevap arar ve bu arada yerli ya da yabancı denemecilerinden söz açar.

İbsen Niçin Denemeci Değildir (KFB.ss.109-111), **Yazarak Ölmek** (YE. ss.74-78) **Technicolor** (AT.ss. 62-65) adlı üç denemesi sırf bu türe ayrılmıştır. Diğer denemelerinde de her fırsatta bu türe değinen Salâh Birsel'in yazılarından hareketle konu üzerindeki görüşlerini tespiti çalışalım.

Yazara göre deneme her şeyden önce açık ve anlaşılır olmalıdır. Aksi halde mesajın iletilmesi mümkün değildir. "Denemenin bir tanımı da çetrefil olmayan şeyleri çetrefil yapma sanatıdır"(AT. s. 63) görüşünü benimseyen yazarın 'açıklık' fikriyle bu tanımı çelişiyormuş gibi görünürse de o, bunu bir üslup problemi olarak algıladığından öyle sanıyoruz ki çelişki olmadığı kanaatindedir. Amacı mesajın algılamasını güçleştirmek değil, onu yazının içine saklamaktır. O, mesajın kendi ifadesiyle şirde de olduğu gibi bağırılmasından yana değildir. Bu maksatla, mesajdan çok, mesajı bünyesinde barındıran olaylardan yola çıkar ki kendi denemesinden söz ederken 'olaylar mozayığı' ifadesini sık sık kullanır.

Aynı yazının bir başka yerinde ise denemenin tadı çıkarılarak yazılan bir yazı olduğunu belirtir. Bu biraz da yazarın türle arasındaki yakınlığı vurgulamak için söylenmiştir. Salâh Birsel'in tek romanı **Dört Köşeli Üçgen** adlı eseri ile günlüklerinde de deneme türüne bir eğilim vardır. Zaten kendisi bu durumu peşinen kabullenir: "Ne ki gelecek denemenindir. Romanlar da gelecekte tam bir denemeye dönüşecektir."(YE.s.75) Deneme, düzyazılar içinde en değerlisidir ve bu nedenle onu "Kaşıkçı Elması"na benzetir. Yazdığı her denemeyle bir Kaşıkçı Elması türetmeye çalıştığını söyler.(BZSA. s.33)

Denemede bunların dışında 'güleryüzlülük', 'ironi' ve 'yaşama sevinci' gibi özellikler arayan Salâh Birsel, 'öğreticilik'in de denemedeki payına dikkat çeker. Ona göre deneme, bir 'bilgi kumkuması'dır. Denemeci ister istemez birtakım bilgilerin yazısından 'fışkırdığını' görecektir. Ama bilginin tanımı yazara göre daha farklıdır. Bilgi, sadece görülenlerin, duyulanların, okunanların aktarılması sırasında doğar. (YE. s.77) Bu haliyle bilgi amaç değildir, ancak denemeyle yazıya girendir. Nitekim yalnızca Salâh Birsel'in

denemelerinde değil, Nurullah Ataç ve Sahahattin Eyüboğlu gibi denemecilerimizin eserlerinde de 'bilgi' bu haliyle yer alır. Birsel, "Çok şükür biz ne bilim adamı ne de araştırmacıyız." sözleriyle bu görüşümüzü doğrular. (KFB.s.149)

Salâh Birsel, yazılarında sık sık denemenin sağlam ve tutarlı bir üslup işi olduğunu vurgular. Ona göre deneme, 'az sözle çok şey şey söyleme' özelliğiyle şiirden bir sonraki sıraya yerleşir. (KFB.s.111) Bu sanatı başarebilmek içinse üslupçu olmak gerekir. Salâh Birsel, üslupla ilgili görüşlerini alt alta sıralar:

"Giderek deneme bir biçem demektir."

"Biçem yani üslup yoksa deneme de yoktur."

"Üslubun tanımı da şudur : Yazarak ölmek." (YB.s.79)

Yukarıda belirttiğimiz 'bilgi' böylesine bir üslup içinde yazıda yer alacak, okuyucuyu sıkmayacak, eğlendirecektir. Yazar, okuyucunun durumunu, okuma güçlüğüne iyi gözlemlenmiş olmalı ki kendince bir buluşun içine girmiştir. O, okuyucuyu bilgilendirirken 'eğlendirme'yi düşünür. Zira, "insanlar, çıplak bilgilerden çok, zingirdek oturumundaki düşüncelerden hoşlanırlar." (KFB.s.149) Şiirlerinde olduğu gibi denemelerinde de yaşama sevincini konu edinir. Ancak, bu sevincin uyandırılabilmesi için insan ve sanat sevgisinin gereğini işaret eder. "Benim için en değerli şey insan sevgisi, sanat sevgisidir. Denemelerimde onları boyuna sahneye çıkarırım." (YB.s.77) diyen yazar, Montaigne'in "Her insanda insanlığın bütün halleri bulunur," sözünden hareketle, her görüleni, her algılananı kendi benine indirmekten yanadır. Denemeciler, bir yandan kendilerini anlatırken başkalarını, başkalarını anlatırlarken de kendilerini anlatırlar. (KFB.s.110)

En büyük yorumun olayın kendisi olduğunu, (PvP.s.149) söylemek istediklerini olaylarla anlattığını, bu amaçla kafesindeki düşüncelere göre olaylar aradığını söyleyen yazar (AT.s.65) için deneme uzun bir zaman ve yoğun bir emek ister. Hatta bir yazısının sonunda, "Bu deneme altı kez yazılmış ve 3 ay 12 günde tamamlanmıştır," der. (SC.s.83)

3.1.2. Şiir

Şiirle ilgili bir yığın tanım yapılmıştır. Bu tanımların bir kısmı da şiir üretenlere, yani şairlere aittir. Denilebilir ki ne kadar şair varsa o kadar da şiir tanımı vardır.

ŞİİRİN İLKELERİ adlı eserinde şiirin ne olduğundan ziyade ne olmadığı üzerinde düşüncelerini yoğunlaştıran Salâh Birsell, denemelerinde de şairlikten ve şiirden sık sık söz eder.

Şair kimdir? Bu soru onun zihnini kurcalayan belli başlı problemlerden biridir. Ona göre, şair, doğa ile ortaklık yarışına çıkan kimsedir. Fakat o yarış başka bir kulverden sürdürür. (HKK.s.14) Bilindiği gibi şairler, doğa ile doğal olanın iz sürücüleridir. Taşı toprağı, havası suyu ile doğadaki her renk ve her ses onların ilgisini çeker. Birsell de her rengin, her sesin ve görüntünün ozanın eti, kanı ve sınırları olduğunu belirtir.(HKK.s.15) Her şair fırsat düştükçe ya da bir fırsatını bularak bunları şiirlerine yansıtmaya çalışır. Hatta ütopyayı ön plana çıkaran şairlerin dahi kurdukları dünya, hayal ettikleri ülke doğadan ve doğal olandan yararlanılarak ortaya çıkarılmış olup onun idealize edilen bir modelinden daha farklı değildir.

Soyut şiir dediğimiz şiirler de aslında doğal olandan yola çıkılarak üretilen ama bünyesinde doğanın genetik özelliklerini taşıyan şiirdir. Ne denli soyut olursa olsun özünde doğal bir gerçeklik yatar. Salâh Birsell, Behçet Necatigil'in *Kara/er* şiirini konu aldığı bir denemesinde (Behçet Karelere Niçin Yazdı, HKK.s.39) bu durumu şöyle izah eder: "Bir başka deyişle, gerçekten yola çıkmayan şiirlerin hiçbirisi soyut olana erişemez." Bugün soyut şiirler kategorisine katılan klasik edebiyatımızın imaj dünyasında yatan da bu, yani yazarın sözünü ettiği gerçekliktir.

Salâh Birsell, şiir sanatının gizlerini de burada bulur. Ona göre, aklımızdan geçen her sözcüğü, her imgeyi, her dizeyi şiire sokamayız. Çünkü her şiirin bir yapısı vardır. Birsell, söz konusu yapının ileri sürülen her taşı kolay kolay kabul etmediği, oyun dışı bıraktığı görüşündedir. Bu, şiirin yasaasıdır ve değişmez. (Behçet Karelere Niçin Yazdı, HKK.s.41)

Şairin 'taş' sözüyle ileri sürdüğü söz konusu kelimeler, imgelerdir. Kendisini bir 'sözcük koordinatörü' olarak nitelendiren (SSÇ.s.154) Birsell, şiirlerine ve denemelerine birtakım fonetik özellikleri olan kelimeleri sokmaya çalışır. Şairler kelimelerle oynayan, kendi ifadesiyle onları 'gıcırdatan, bıcırdatan' kimselerdir. Bununla da yetinmez ve daha ileri giderek, "...şair, sözcüksel bir hayvandır," der. (Şiir Sanatı, YB.s.25) O, bir şairin ilk ve son adımının 'sözcük' olduğunu sık sık belirtirken akıl defterine kelime 'istif eden' ve gerektiğinde bunları çıkarıp kullanan şairlerden söz eder: "Bilgeliğin Yedi Temel Direği yazarı T.E.Lawrence de şifa bulmaz bir sözcük kaparozcusudur. O da sözcükleri habire transa geçirir. İrlandalı Yeats'ın işi de şıktır. O da bıçkın, civelek sözcüklere ulaşmak için ağır ağır okumayı yeğleyecektir." (Şiir Sanatı, YB.s.24) Salâh Birsell'in kendisinin de kelime arayışı

içinde olduğunu, hatta sırf "çıt çıt!" gibi yansımaları kullanmak amacıyla şiirler yazdığını biliyoruz. O, bu yönüyle Mallerme'nin "Şiir, kelimelerle yazılır." poetikasının uygulayıcılarından birisiymiş gibi gözükür. Ancak, ondan, yansımalara verdiği önem ölçüsünde ayrılır.

Şiirin teknik yönü üzerinde duran Salâh Birsell, buna 'ikinci duygu' adını verir. İkinci duyguyu şu şekilde tanımlar : "Yerine oturmuş bir sözcük, rahat bir söyleyiş, yoğun bir şiir sözleriyle varlığına işaret ettikleri bu işçilik, bir ikinci duygunun da kaynağıdır." (Tütünsüz Cigara içmek, YB.ss.158-159) Salâh Birsell'in bu tanımından şiirin üslup ve diğer teknik özellikleri 'ikinci duygu' tâbiriyle karşıladığını söyleyebiliriz. O, poetikasında da belirttiğimiz gibi duygunun değil, aklın ve zekânın hâkim olduğu şiirler söylemek çabası içinde olduğundan ikinci duygu, birincisine kıyasla çok daha önemli olacaktır. Birinci duyguyu, şiirin ortaya çıkış nedeni, yani hissi yönü olarak algılanması gerektiğini de bu noktada işaret etmiş olalım.

Salâh Birsell, her sözcük dizisini şiir sanmanın, şiiri hafife almak olduğunu söylerken de sanırız 'ikinci duygu'nun önemini vurgulamaktadır. Özgür şiirden söz edenleri gerecek şiiri önemsemeyen, *şiir karşısında duyulan şey* üzerinde de bir kez kendilerini sıkıya sokmayan "*düz yazı kafâlılar*" (Tütünsüz Cigara içmek, YB.s.156) olmakla suçlar.

Kendisiyle görüşmemiz esnasında günümüz gençlerinin iyi şiirler yazdığını belirten Birsell, denemelerinde bu gençlerin şiirlerindeki bir handikeba dikkat çeker: "Ver mi siyase, yok mu siyase, dillerden düşmeyen şey budur. Şiirin birtakım değerler taşımasının artık hiçbir geçerliği kalmamıştır." (Şiir Zamanı, HKK.s.28) Hakikaten günümüz şairlerinin, gençlik kesiminde bunun daha yaygın olduğunu görüyoruz, siyasi amaçla şiirler kaleme aldıklarına, kurtuluşu Birsell'in de vurguladığı gibi üretilen siyasi reçetelerde aradıklarına tanık oluyoruz. Şiirimizin bütün kesiminde gittikçe yaygınlaşan ve sosyal bir muhteva taşıdığına inanılan bu eğilim, günümüz şiirinin en önemli problemlerinden birisidir. Birsell'in 'birtakım değerler' diye ifade ettiği şey, şiirin amacının her şeyden önce şiir olması gerektiğidir. Söz konusu değerlerin yerini 'siyasal değerler'e bırakıyor olmasında kendi kuşaklarının da bir payı olduğunu vurgulamak isteriz.

Siyasi boyutu olan şiirler, hitap ettikleri kesimde okunurlar, alıcı bulurlarken, büyük kitleler şiire ilgisiz kalmaktadır. Birsell'in bu konudaki yaklaşımı daha farklıdır: 'Kalebalıklar' dediği siyasi kitleler, aslında hem yeni şiire hem de eski şiire karşı ilgisizdirler. Bunlar, şairleri 'kılıç lokması etmek' için beklerler. Ellerinden gelse, şiiri bütün bütüne yasaklayacaklardır ama toplum buna göz yummamaktadır. (Şiir Zamanı, HKK.s. 27) Birsell'in 'kalebalıklar'

ifadesindeki alçaltıcı eda dikkat çekicidir. Günümüz toplumunun şiire ne ölçüde yakın olduğu ve şaire ne kadar sahip çıktığı tartışılabilir.

1940 Kuşağı şairlerinden olan Salâh Birsell'in şiire ve şaire yaklaşımının onlardan pek farklı olduğu söylenemez. Şiirde başka sanatlardan tedavüle karşı çıkan bu kuşağın anlayışına oldukça yakın durur. Bir denemesinde (Kanlıca'daki Yalı, H&G. ss.73-76) şiir ile musiki arasındaki benzerlikten söz eder ancak bu tedavüle dayalı olan yakınlaşma biçiminde değil, musiki kurallarının egemen olduğu bir yakınlaşma şeklinde ortaya çıkar. Yazar, her ikisinin de temelinde sıkı bir disiplinin ve geometrinin yattığını ileri sürer. "Musiki bir sesler geometrisi ise, şiir de bir sözcükler geometrisidir." (Kanlıca'daki Yalı, H&G.s.74) Aynı denemede, şiirin bir sağısözler (tecvit) toplamı olmadığı, şiirle felsefenin, şiirle bilimin sınırlarının da iyi ayırt edilmesi gerektiği belirtilir.

Söz konusu denemede dikkatimizi çeken bir başka husus da şiir-tarih ilişkisine temas eden paragraf oldu. Buna göre, şiir, tarih değildir ve yiğitliklerle dolu geçmişteki olaylara, savaşımlara el atmakla şiir yakalanamaz. Şairin, belli bir tarih bilinci içinde geçmişin güzelliklerini- nostaljik duygularla da hareket etmiş olsa - bu güne taşınmasının ne tür sakıncaları olabileceğini pek bilemiyoruz. Şiir, insanın ve insanlığın macerası ise tarih niçin şiire kaynaklık etmesin? Dünya klasikleri arasında ve şiir şahıhasında yer alan eserleri edebiyat dünyasında nereye koyacağız? Salâh Birsell'in bu konuda birtakım önyargılardan hareket ettiği düşüncesindeyiz.

Şiirin ilkeleri'nde de belirttiği gibi "insanı ağlatmayan" şiire, şiir gözüyle bakılmadığından şikâyet eden Birsell, aynı görüşünü, "Şiir, üzünçlü akşamlar'dan, kendi harap, ciğeri kebab âşıklar'dan laf açan bir nesne değildir." der. (Kanlıca'daki Yalı, H&G s. 75) Bunlardan söz edilmesine karşı çıkmamakla beraber, sırf bu amaçla, hatta insanı ağlatmak amacıyla yazılan şiirlerin karşısındadır. Birsell'in bu sözlerinden yine onun sanat anlayışına uygunluk arz eden 'lirizmden kaçma' eğilimi görülür. Çünkü *Yenilikçiler* 'de olduğu gibi, *şairaneliğe karşı çıkış* onun da poetikasıdır.

Konumuzun başında da belirttiğimiz gibi Salâh Birsell, bütün öteki yazılarına paralel bir yaklaşımla denemelerinde de, şiirin ne olduğunu değil, ne olmadığını göstermeye, izah etmeye çalışır.

Bir denemeci olduğu kadar bir şair de olan Salâh Birsell'in, yazılarında şiir, daha çok teknik yönleri, ses ve kelime özellikleriyle yer alırken, şiirin karşısına, mevcut siyasi yapı içerisinde kendilerine yer edinmiş çıkarıcı kimseler, düşman unsurlar olarak çıkar. Bu yazılarda, Salâh Birsell'in şiire ve şaire eski saygınlığını yeniden kazandırmak için çırpındığını gözlemliyoruz.

3.1.3. GÜNLÜKLER

YAŞLILIK GÜNLÜĞÜ adlı eseriyle 1986 Yılı Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü' nü kazanan Salâh Birsell, Türkiye'de bir günlükle edebiyat ödülü alan ilk yazar olma ünvanını kazanacaktır.

Denemeler inden sonra ikinci sıraya oturan *günlük* leriyle halen edebiyat hayatına devam eden yazar, bir sanatçının günlük tutmuyor olmasını yadırgar. Çünkü günlük, sanatçının iç dünyasıyla, kendisi ve sanatıyla hesaplaşması demektir. Ancak bütün günlüklerde sanatçının iç dünyasını ifşa edecek, sırlarını açığa vuracak açıklamaların ve iç dökmelerin yer almasını beklemenin de doğru olmadığına inanır. Günlükçü, bazan kendisi yerine başkalarını 'madara etmek'le meşgul olur. (BS.s.54) Çünkü küçüklüklerini, güçsüzlüklerini, korkularını, kinlerini, kıskançlıklarını, utanmadan, ürkmekten okuyucu önüne sermek için büyük yazar olmanın yetmediğine, bilge olmak gerektiğine inanır. (Kimileri Günlük Sever, YB.133)

Günlük yazmaya otuz yaşında, yani 1949 yılında başlayan (Ben Niçin Salâh Birsell'im, KD. s.152) Salâh Birsell için günlükler başucu kitaplarıdır, (İlik Sorunu, KD. s.134) en yakın dostlarıdır. Gide ile Jean Genet, 'iç dökmeleri' başarsabildikleri ve işi bilgelige verdirdikleri için yazar tarafından en beğenilen günlükçülerin başında gelirler. (Kimileri Günlük Sever, YB.s.133) Birsell, bir yazısında (Çiftetelli, GM. ss.18-24) beğendiği günlükçüleri peş peşe sıralar:

Paul Leautaud, 20 cildi aşan günlüğüyle, Amerikalı Julien Green, 'Kolay Yıllar' ve 'Şişeyi At Denize'; Henry David Thoreau 14 cilt tutan günlüğüyle, Ananıs Nin altı ciltlik eseriyle, İngiliz Virginia Wolf, Mansfield ve İsviçreli Amiel 17 bin sayfa tutan 'Özel Bir Günlükten Parçalar'la, Polonyalı Witold Gombrowicz 'Günlük' ve 'Paris Günlüğü' ile, İtalyan Malaparte 'Bir Yabancı'nın Günlüğü' ile, Fransız Delacroix ve yine Fransız Restif de la Bretonne gibi yazarlar tuttukları günlükleriyle dünya edebiyatında yer edinen isimlerdir.

Salâh Birsell, 1949 yılında yazılarını 'günlük' adı altında *Baş Sanat* dergisinde yayınlamaya başlamıştır. (YG.s.121) Nurullah Ataç ise 1953'lerde 'günce' terimini tercih edecektir. Ancak çok daha önceleri Falih Rıfkı Atay'ın *Cumhuriyet* gazetesinde, günlük niteliğindeki iki ayrı yazısına "Gündelik" ve "Gündem" başlıklarını koyduğunu belirtir. Birsell, *günlük* türünün gelişim çizgisini incelemek için başlıbaşına bir deneme yazmıştır. **Günlükler Yedi İklim Çalgılaması** (HöG. ss. 55-71) başlığını taşıyan bu denemede, *günlük* kelimesinin Fransızca karşılığı olan *journal* ve bize geçişiyle *curnal* 'e temas

edilerek Türk edebiyatının geçirdiği *günlük* sergüştü özetlenir. Padişahların tutturduğu *ruzname*lerin bilgi içerici olması, Nîgâr Hanım ve İbnülemin M.K. İnal'ın da Türk edebiyatını günlük fakiri olmaktan kurtarınması gündeme gelir. Cumhuriyet döneminin günlükleri verilirken sırasıyla Oktay Akbal, Muzaffer Buyrukçu, Mehmet Seyda, Tomris Uyar, Burhan Arpad, Cemal Süreyya, Behzat Ay, Cahit Zarifoğlu, Oğuz Atay ile günümüz günlükçülerinden söz edilir.

Yazının ikinci bölümü ise tamamıyla yabancı günlükçülere ayrılmıştır. Yazar, günlükleri özel günlük ve edebiyat günlüğü diye ikiye ayırır. Birsel'e göre 'insan ruhuna eğilenlerin günlükleri özel günlük'ler olup yalnızlığa dönük kişilerin iç dökmeleri vardır. Stendhal, Alfred de Vigny, ressam Eugene Delacroix bu türde eserler verir. Tespit edebildiğimiz kadarıyla hem günlükleriyle hem de düşünceleriyle denemecimizi etkileyen Andre Gide'in günlükleri ise 'yazın, edebiyat ve özel günlük karışımıdır.' (Günlük Yedi iklim Çalgılamasıdır, HÖG. ss.64-66) Birsel, kısmen yukarıda ad ve eserleriyle yer alan günlükçüleri ise 'maratoncu' olarak niteleyecektir.

Zikredilen bütün bu isimlerin, eserlerin Birsel'in günlüklerine katkısı elbette oldukça fazladır. Bunların başında hiç şüphesiz Andre Gide gelir. Birsel'in günlüklerini dikkatle okuduğumuzda en azından metod bakımından Gide'in *Günlük* ü¹⁰⁵ ile benzeştiği görülür. Gide ilk gözağrıdır." diyen Birsel'in günlüğe başlamasında belki de onun doğrudan bir etkisi olmuştur. Günlüklerin bir başka etkisinden daha söz etmek isiyoruz: "Benim başucu kitaplarım arasında günlükler yüz okka çeker." (İlâk Sorunu KD. s.134) Bir yazarın başucu kitabı'nın konunun belirtilmesinden işlenişine ve muhtevâsından şekil ve üslubuna varıncaya değin mutlak surette eser sahibini etkileyecektir.

Kendi günlüklerinin özel günlüklerden ziyade edebî günlüğe yakın olduğunu görüyoruz. Hatta orta uzunluktaki günlükleriyle denemeleri arasındaki farkın kaybolduğunu görüyoruz. Bazen bu öylesine bir boyut kazanır ki tarihi kaldırarak olursak ortaya bir deneme çıkar. Yazar kendisi de bu durumun farkında olduğu için, "Bir yerde her şey denemeye dönüşüyor." (YG.s.94) demekten kendisini alamaz.

105. Andre GIDE; Günlükler, MEB yay. çev.F.Pekin, İstanbul 1993, 268 s.

3.1.4. ANI

Bunların bir kısmı yine kendi ifadesiyle 'özyaşamöyküleri'nden oluşur. KEDİLER kitabının içinde ayrı bir bölüm oluşturan ve Eskiden İzmir'de adı altında toplanan yazıların öğrenim ve şiirle ilk kez tanıştığı yıllara aittir. GECE MAVİSİ adını taşıyan anı-deneme kitabının ilk bölümü yine anılarına, daha çok da yayıncılık yıllarıyla ilk aşklarına ayrılmıştır. Göksu Kurlangıçları'nda Türk Dil Kurumu Yönetim Kurulu Üyeliğine ve kurumun Yayın Kolu Başkanlığına getirilen Birsel'in yayıncılık çalışmaları yer alır.

Anıların önemli bir kısmına malzeme olarak yazarın hayatı içinde yer verildiğinden burada sadece deneme türüyle ilgili yönleri üzerinde duracağız.

Birsel'in HALLEY KİMİ KURTARIR'da yer alan Hacı Babanın Serüvenleri'nde (HKK.ss.124-130) çocukluk yıllarına da değinir. Bir şair ve yazarın gerek çocukluk gerekse yetişkinlik dönemine ait anıları elbette bir araştırmacı için önemlidir. Çünkü eserlerin oluşmasında söz konusu dönemlerin derin tesir ve izlerinin varlığı inkâr götürmez.

Hem çocukluk anılarını hem de onlara çokça yer ayıranları sevmediğini söyleyen yazarın çocukluğu İzmir'de geçer. Onu yazar olmaya sevkedense babasının okumaya olan ilgisidir. "Babam her gece beni, ablamı ve annemi çevresinde toplar birtakım romanlar okurdu."(Hacı Babanın Serüvenleri.HKK.ss.124-125) Birsel, okul sıralarında gazetelerde tefrika edilen romanlara merak salar. 12-13 yaşlarına gelince okuma merakı yerini yazma merakına bırakır. Roman yazma çalışmalarına giren Birsel, zamanla düzenli ve sürekli yazma alışkanlığı kazanacaktır. GANDHİ HİNT KIRAZININ GÖLGESİN'de adlı eserde yer alan **Okul Günleri**'nden (GHKG.ss.73-75) tespit edebildiğimiz kadarıyla bir Fransız okulunda öğretim görüyor olması da onun okuma ve yazı yazma alışkanlığı kazanmasında oldukça etkili olmuştur. Frerlerin elinde yetişen Salâh Birsel, sıkı bir denetim altındadır, hatta son sınıftayken Fransız dergilerinden birisinin okuldan isteği üzerine bir Türk yazarı hakkında yazı istenilir ve frerler bu görevi ona verirler. Henüz 15 yaşındaki Birsel'in, Halit Ziya Uşaklıgil'i tanıttığı yazı, 'adını bile kaydedemediği' Fransız dergisinde yayınlanır. Bu ve lise yıllarındaki benzeri çalışmalar ona yavaş yavaş kalem tecrübesi kazandıracak ve onu eskiden 'deneme' yerine kullanılan 'tecrübe-i kalemiyye'cilerden birisi yapacaktır. Anıların zaten en kaydedeğer yanlarından birisi de budur.

Yazar, yukarıda belirttiğimiz gibi yayıncılık hayatından ve Türk Dil Kurumunda görev aldığı yıllara ait anılarından, kendi başkanlığında çıkardığı

'özel sayı'ları GECE MAVİSİ adlı eserdeki **Göksu Kırangıçları**'nda (GM. ss. 5-17) söz eder. Yine aynı eserdeki **Beni Unutmayın**'da (GM. ss. 25-30) ilk aşklarını anlatır.

Salâh Birsell'in söz konusu anıları - anı desek dahi - anlatımı ve üslubuyla daha çok denemeye yakındır. Çünkü o, anılarını anlatırken de, denemedeki üslubundan, okuyucuyla konuşuyormuş gibi yazmasından vaz geçmez. Üslubunun belirleyici öğelerinden biri olan kendine özgü kelime kadrosu hemen hissedilir. Diğer yazarlarımızda göremediğimiz ölçüde denemelerinde anılarına geniş ölçüde yer veriyor olması başlangıçta yadırgatıcı gelebilir, ancak yazarın zaman zaman deneme içinde anektotlar halinde anılarından ve doğrudan doğruya kendinden söz açması öyle sanıyoruz ki vazgeçilmeyen bir alışkanlığa dönüştüğünden denemelerinin tamamı içinde okundukça kanıksanılabilir bir hâl alır.

3.1.5. ELEŞTİRİ ve ELEŞTİRMEN

Bir eserin değerini ortaya koymak olarak tanımlanan eleştiri bizde daha çok eserin kötü yanlarını tespit etmek, ortaya çıkarmak olarak algılanmıştır. Salâh Birsell de denemelerinde, eleştirinin bizdeki bu niteliğini öne çıkaran, eserin değeri üzerinde değil değersizliği üzerinde yoğunlaşan eleştirmenleri konu edinir.

Eleştirmen kimdir? Birsell'in bu soruya, Aragon'un deyişiyle "işkence uzmanı" karşılığını verir. Eleştirmenler, bir İngiliz atasözünde geçen "kötü esen rüzgârlar" gibidir ve bu rüzgârların iyi bir şey getirmediği kesindir. (Yatmış Aslan Durumu, ŞC.s.37) Eleştirmenle ilgili diğer bir yargı ise daha ağırdır: Değerli sanatçının pılını pırtısını eline tutuşturarak edebiyat alanından kovmaya çalışan ve politikasını bunun üzerine inşa eden eleştirmenler, aslında gerçek bir 'edebiyat eri' olmadıkları için aşağılık duygularını bu şekilde doyurmaya çalışan kimselerdir. Üstelik anlayışsızlıklarını boyuna kurcalayan gerçek yazarları da silâhtan arınmış hale getirmeye, yani onları saf dışı bırakmaya çalışırlar. (Yatmış Aslan Durumu, ŞC.s.35)

Birsell, eleştirmenlerin bilgili ve beğeni sahibi olmayışlarından yakınır. (Yatmış Aslan Durumu, ŞC.s.35) Kendisiyle görüştüğümüzde, eleştirmenlerin yeterince okumadıklarından, eserlere şöyle bir göz atmakla yetindiklerinden söz etti. Ona göre, kimi eleştirmenler değerlendirmelerini romanların kendisinden değil, güvendikleri kişilerin çıkardıkları özetlerinden yapmaktadırlar.



Bu durumda eleştiriye muhatap olan eserin gerçek değerinin ortaya çıkarılması beklenilemez. Yazar, eleştirmenlerin bir sanatçının ölüm ve doğum günlerini açıklamaktan, yazılarının nerede yayınlandığını belirtmekten kısacası 'sandıksal bilgiler' vermekle yetindikleri, iş, eseri ve sanatçıyı değerlendirmeye gelince de birtakım değersiz yazarları yüceltmeye çalıştıkları iddiasındadır. (Yatmış Aslan Durumu, ŞC.s.36) Birsel, 'eleştirmenlerin kılıcına boyun uzatmak'tan söz eder ki bu, bir eserin değerli olup olmadığının eleştirmenlerce kesinkes tespiti söz konusu demektir. Burada okuyucunun ya da seyircinin göz ardı edilmiştir ve nitekim son söz eleştirmenin değil alıcı konumundaki okuyucundur.

Bütün bunlara rağmen Salâh Birsel, denemelerinde ve diğer yazılarında kendisi de "Şiiri bizler yazdık parayı Orhan Veli topladı" sözleriyle başta Orhan Veli olmak üzere kimi şair ve yazarları eleştirirken aynı yanlış düşer. Günlüklerinde, özellikle *Yeniciler* adı yerine *Garipçiler* denilmesine çokça çatan Birsel'in, eleştirmenlere karşı takındığı tavrda Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet gibi şairlerin 1940 Kuşağı'nın öncüleri gibi gösteriliyor olmasının önemli payı vardır.

3.1.6. ESERLERE AD KOYMA

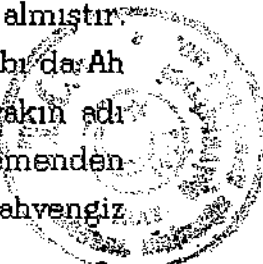
Birsel için eserlere başlık koyma bir beğeni, sıkıntılı olduğu kadar zevk verici yönleri de olan bir problem gibidir.

"Benim kitap adlarıyla savaşım 'Ham Gam Hem' adlı denememde saklıdır." (YG.s.186) diyen yazar, hem bu sözün geçtiği 21 Nisan tarihli günlüğünde hem de söz konusu denemede ad koyma konusu üzerinde durur.

Yazarların eserlerine istedikleri güzellikte ad bulmada yılgınlık ve bıkkınlık gösterdiklerini kaydeden Birsel, bulunan adın herkesi tatmin etmesinin mümkün olmadığını da belirtir. (Ham Gam Hem, BZSA.s.149)

Kitap adlarının güvenmeye gelmediğini, üstelik bu adların eserlerle bağdaşmadığını söyleyerek Stendhal'in *Panna Manastırı* ve *Kızıl ile Kara* 'sını, James Joyce'un *Ulysses* ' ni örnek olarak zikreder. Yahya Kemal ve Marcel Proust'un kimi eserlerine ad koymanın başkalarına nasip olduğu söylenir. (YG.s.187)

Yazarın kendi eserleri de basılınca kadar birçok adlar almıştır. "Boğazişi Şingir Mingir beni pek terletmemiştir. Ne ki Kahveler Kitabı da Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu da çok kök söktürmüştür. Bir yıl içinde elliye yakın adı kavurdum, dumanı da havaya savurdum. Bunların arasında Kahve Yemenden Gelir, Kahve Kuşları, Kahveci Güzeli gibi kendilerinden... ama Kahvengiz



örneği, yüreğirai delik deşik edenler de vardı." "Şiirin ilkeleri için de pek kafa yormadım. Çünkü Descartes'ın *Felsefenin İlkeleri* adlı yapıtı o yıl Türkçeye çevrilmiş ve hemen herkesler gibi benim de ilgimi çekmişti." (Ham Gam Hem, BZSA, s.149-150)

Şişedeki Zenci eserinin adını alışına kadar geçirdiği aşamayı 1985 yılını da kapsayan Yaşlılık Günlüğü'nden takip edebiliriz. Bu bize, yazarın hem ad koymadaki titizliğini göstermesi hem de bunu bir edebî problem olarak sergilemesi bakımından önemlidir :

21 Nisan : "Bir türlü bitmek bilmeyen 'Charlie ile Karalar' denememe ancak dokuz ayda içimi ısıtan bir ad bulabildim: *Zenci Kızları*" (s.186)

3 Mayıs : "Nişantaşı'na giderken *Zenci Kızları*'nin adını *Kara Şövalye*'ye çevirdimse de dönüşte *Zenci Kızları*'ne döndüm." (s.195)

6 Mayıs : "Bugün bir ara *Zenci Kızları*'ni *Aynada Zenci Kızları*'ne çevirdimse de sonra yine eskisinde kaldım. (s.197)

7 Mayıs : "*Zenci Kızları* gece saat birde yatarken *Başlukta Zenci Kızları* oldu." (s.198)

7 Haziran : "*Charlie ile Kara Adam* da, *Kara Şövalye* de, *Başlukta Zenci Kızları* de bitti. Adı son dakikada yine değişti : *Şişedeki Zenci*."

Honolulu denemesinde (HöG. ss. 49-54) yine aynı konuyu gündeme getiren Salâh Birsal bu kez Virginia Wolfun *Kıllar* adlı romanına ad koymak için çektiği sıkıntıyı günlüklerinden takip eder. Volf, bu esere ilke kez *Parçıklar Ailesi* adını verir, bu ad sonraları *Burda ve Şimdiye*, *Dalgalar*'a dönüşür ama sonunda *Kıllar*'da karar kılar. Denemenin sonunda yer alan ad koyma ile ilgili düşünceleri yazımızın temel düşüncesi olarak alabiliriz: "Her yazar kitabına ad bulmak, boynuna honolulu takmak için sağa sola öyle bir kılıç sallar ki anlatılmaz." (Honolulu, HöG.s.54)

Şiir ve yazılarına ad koymada oldukça titizlik gösteren Birsal, şiir ve deneme kitaplarına bir geleneğe uygun olarak kitap içinde yer alan şiir ve yazılardan birisinin adını koyar. Konulan adın, ilk bakışta şiir ya da deneme ile bir ilgisi yokmuş izlenimi uyandırır. Söz konusu eser iyice irdelendiğinde dolaylı da olsa onunla bir ilişkisinin olduğu ortaya çıkar. Kısacası konulacak başlık yukarıdaki denemede de belirtildiği gibi eseri öncelikle biçim sonra da muhteva bakımından tamamlayacak olan bir pırlanta, eseri gösterecek olan bir takı gibidir.

3.1.7. ÖNSÖZLER

Söz konusu edilen, bilimsel yazılardaki 'önsöz'ler değil, romanlar için kaleme alınmış olan 'önsöz'lerdir.

Sabunlama (ŞC.ss.123-140) adı verilen denemede bazı romancıların, önsöz yazma alışkanlıklarından söz edilmektedir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet*, *Kökötler Mektebi*, *Gıyabani*, *Şıpsarı* romanlarına yazdığı önsözlerden pasajların sunulduğu yazıda Nabizade Nazım'ın *Karakuluk*, *Haskı*, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Senlisi*, Yakup Kadri'nin *Mur Baba*, *Yaban* adlı eserlerine yazdıkları önsözlere değinilmiştir. Samipaşazade'nin *Sergüzeşt*'ine önsöz yazmayış nedeni olarak da dönemin baskıcı tutumu gösterilir.

Günümüz şair ve yazarlarının da eserlerine önsöz yazma ihtiyacı içinde kaleme serildikleri, Mehmet Seyda, Samim Kocagöz, Attila İlhan, İlhan Tarus, Fakir Baykurt ve Aziz Nesin gibi edebiyatçıların bu ihtiyacı karşılayabilmek için önsöz yazdıkları belirtilir.

Birsel, önsözü bir ihtiyaç olarak görmektedir. Ona göre bu ihtiyaç birinci derecede okuyucunun isteğinden ve bazı şeyleri bilme arzusundan kaynaklanmaktadır. Yazarın kendisini savunmak maksadıyla eserin ikinci baskısına önsöz yazması da ikinci derecede bir ihtiyaç olarak görülmektedir. Denemede bir roman yazarının, okuyucuyla köprüler kurabilmek ve eserinin daha iyi anlaşılmasını sağlamak için şu sorulara cevap verebilecek bir önsöz yazmasının gereğine dikkat çekilmiştir: "Yüzlerce sayfa tutan olaylar ne biçim şeylerdir? Roman kişileri nereden alınmıştır? Yazar romanını ne düşünceyle yazmıştır?" (Sabunlama, ŞC. s.125)

Önsöz içinde 'düşünce mutfağı'ndan söz edilir ki bu bölüm, yazarın iç dökmelerini kapsamaktadır. Yazar kendi özel hayatını ne kadar sergilerse, o kadar da okurun güvenini kazanmakla kalmayacak eserin beğenilmesine de yardımcı olacaktır. (Sabunlama, ŞC.s.126)

Yazarın tek romanı olan **Dört Köşeli Üçgen**'i¹⁰⁶ incelendiğinde önsözün bulunmadığı görülecektir. Ancak yirmi bölümden oluşan eserin 'Bir Gözlemci' başlığını taşıyan 1. bölümünde roman kahramanının kendisini birkaç cümleyle tanıttığını görüyoruz:

"Ben bir gözlemciyim, uluslararası bir gözlemci. Gece uyurken bile gözlemcilik yaparım." (DKÜ.s. 5) Bölümün sonunda da sözü edilen gözlemciliğin nasıl bir şey olduğu şu geçiş cümleleriyle ileriki sayfalara bırakılmıştır: "Eskiden günde 24 saat gözlem yaparken, o günden sonra gözlemciliğimi 48

¹⁰⁶ Salâh Birsel; Dört Köşeli Üçgen; Özgür Yayın-Dağıtım, 3.baskı, İstanbul 1985, 140 s.

saate yükselttim. Bunun da nasıl olduğunu sırası gelince anlatırım." (DKÜ. s. 9) Bölümde gözlemciliğin yapıldığı çevre ile ikinci derecedeki şahıslardan da kısaca bahse-dildiğine göre, yazar önsöz konusunda ileri sürdüğü düşünceleri her ne kadar 'önsöz' ibaresini taşımayan bir yazıyla başlamamış olsa da kısmen uygulamıştır.

Bugün bir romanda yazarın sorduğu üç soruya cevap verecek önsözlerin bulunmuyor olması, ileri sürüldüğü gibi bir eksiklik olmasa gerek. Romanın ne düşünceyle kaleme alındığının belirten bir önsözün esere katkısı ne olabilir? Bu, bir şiirin ne düşünceyle kaleme alındığının açıklanmasından pek farklı değildir. Roman kişilerinin kimler olduğu konusu ise olsa olsa bir romanın değil, bir tiyatro eserinin problemidir. Olayların ne türden oldukları zaten okundukça anlaşılacaktır ve bunun önceden bildirilmesi, yazarın iddia ettiğinin aksine romanın okunma şansını da düşürebilir. Bütün bunların ötesinde romanların arka kapağında yer alan bilgi parçaları bize eser hakkında birtakım ip uçları verebileceğinden bir önsöze gerek olmadığı kanaatindeyiz.

3.1.8. ETKİLENMELER

Yazar, etkilenmenin farklı iki boyutuna **Kûh-i Nur Elması** (YB.ss.36-39) ve **Ey Şair Gidişin Ne Yana** (HKK.ss.68-72) adını taşıyan denemelerinde yer verir.

Bu denemelerin ilkinde konu Gide'in, "Bir insanın doğal ve insansı etkilerden yakesını sıyrabileceğini düşünmek olacak iş değildir." sözleriyle ortaya konulduktan sonra birbirlerinden etkilenen şair ve yazarlar gündeme getirilir. George Orwell'in Milton'un şiirleri ile Kafka'nın anılarından; Miller'in D.H. Lawrence'ın *Taş* adlı denemesinden; Romain Rolland'ın Gothe, Renan ve Lenin'den; Milan Kundera'nın *Eflatun*, Diderot ve Nietzsche'den etkilenmelerinden (YB.ss.36-38), ikinci denemede de 21 yaşındaki Abdülhak Hamid'in *Sakı-i Saba*'ı yazarken Vefik Paşanın etkisinde kalarak oyunu atasözleriyle doldurmasından ve Sabahattin Kudret'in ise Cahit Sıtkı'dan etkilenmesinden söz edilmektedir. (HKK.ss.70-71)

Birsel, bu gibi etkilenmelerin her yazarın hayatında görüldüğü ancak sonunda herkesin kendi yolunu bulduğu görüşündedir. Denemeciye göre gerçek yazarların bu etkilerden ya da kendilerini etkileyenlerden alabilecekleri yalnızca bir ışıktır. (HKK.s.70) Birsel bu konuda bir adım daha ileri giderek çalıntı düşünce ve cümlelerin dahi, başka bir biçime girdikten sonra ilk sahiplerinin ürünü olmaktan çıktıklarını söyler. Çünkü bu eser yeni bir

biçim kazanmıştır ve biçim de her şeyi özgün kılar ve yeniler. Yazar bu görüşünü savunurken yine biçimi işe sokarak, "Başkalarından hiçbir düşünce, hiçbir imge apartmadan yazılmış kimi şiirler çalıntı sayılıyorsa, bu örnek alınan şiirin biçiminin aşırılmış olmasından gelir."der. (HKK.s.71)

Etkilenmenin ikinci boyutu ise onun literatürüne 'tırtık' kelimesiyle girer ki 'tırtıkçı yazarlar', "... çok özür dilerim, birilerinden, gizli ya da açık bir şeyler yürütmek için köşe başlarını tutmuşlardır." (YB.s.38) Sözün burasında Hüseyin Cahit'in *Edelî Hatıralar* 'ında Ahmet Hikmet'in *Haristan ve Gülistan* eserinin Rosny Kardeşlerin bir öyküsünden esinlendiği yolunda bir bilginin varlığına dikkat çekilir. "Esin sözü hafif gelir. Açıkçası o öyküden aynen alınmıştır." Yazar, *Haristan ve Gülistan*'ı âdeta taşlarcasına Rosny Kardeşlerin yazdıklarının da çokluk 'vız vız türü'nden şeyler olduklarını aktarır. (YB.s.39) Acaba *Haristan ve Gülistan*, yazarın da belirttiği gibi 'bütünün içinde eriyip gitmemiş midir?(HKK.s.72) Yazarın hem Ahmet Hikmet'i hem de Rosny Kardeşleri acımasızca eleştirdiğine göre, genel kanaati 'erimediği' yolundadır.

Özetle, Birsel, esin nispetindeki bir etkilenmenin yanında, olduğu gibi alınan ve eser içinde eritilmeyen bir etkilenmenin de - bu çalıntıyla aynı anlamı taşır- karşısındadır.

3.1.9. YAZAR ve YAZARLIK

"Benim yaşamım çokluk yazarlıkla bağdaşmayan görevlerde geçti." diye yakınan (YB.s.27) günlükçü ve denemeci Salâh Birsel, yazar kimdir, nasıl olmalı, neyi yazmalı gibi konulara değinmekle kalmaz yazar olmanın sıkıntılarından ve zorluğundan da söz eder.

Birsel'e göre yazarlıkta en zor iş bitmek tükenmek nedir bilmeyen 'gözlem'le başlar. Günün yirmi dört saati gözlem içinde geçen yazarların işi bununla da bitmeyecektir. Yazar, binden sonra elde edilen gözlemleri harmanlayacak, sıraya koyacaktır. (Yapıştırma Bıyık, YB. s. 9, 12)

Okuma behsinde de belirttiğimiz gibi onun yazıları okumaya ve gözleme dayanır. Bilindiği gibi 'gözlem', 'okuma' ve 'düşünme' gibi unsurlarla birlikte 'buluş'u ortaya çıkarır ve başarılı yazıların ve sanat eserlerinin temelinde de başarılı bir buluş yatar. Birsel, gözlem gücünün kadın yazarlarda daha çok geliştiği kanaatinde. Furuzan, Nezihe Meriç, Sevim Burak, Leyla Erbil gibi yazarlar ona göre iyi gözlemciler arasındadır. (Shenandoah kuşları, ŞC. s.7)

Pek tabiidir ki iyi yazarlık yalnız gözlemle ya da yazarın belirttiği gibi 'işe yarar kitapları peynir ekmek gibi mideye indirmek'le, (Domates Olayı, ŞC.

s.90) yani okumakla sınırlı değildir. Birsell, yazarların büyük bir yapıt ortaya koyabilmek için birtakım ruhsal sıkıntılara girdiklerini söyler. Halbuki bu, eseri doğal olmaktan uzaklaştırmaktadır. Eserlerde karşılaşılan sun'ilikten belli ki yazar da muzdariptir. Çünkü o, bu tür eserlerde 'yaşamın canlılığını, sıcaklığını' yakalayabilmekte bir hayli zorlanır. Bunun içindir ki Salâh Birsell, ed vermeksizin bazı yazarların, 'iyi duymak' diye nitelediği 'hissediş'in yerine kitaplardan edinilen bilgilerle yetindiklerini ileri sürer. (Shenandoah Kuşları, ŞC.ss.5-6) Birsell'in bu sözleri içten içe bir çelişkiyi de beraberinde getirecektir. Zira kendisinin denemelerinde de 'iyice duyma' yığın yol açtığı kuru anlatımlarla karşılaşıyoruz. 'Bir Zavallı Sarı At' denemesinde bu tür denemeler dikkatimizi çekmektedir.

Yazarların kalemlerinin ve yüreklerinin yıldırım gibi şakırdaması gerektiğini (Yaşamın İçinden, HKK. s.32), görevlerinin yaşanılanları 'tıklatmak' ve 'ense-lemek' olduğunu (Gizli Sırtma, AT.s.79) vurgulayan Birsell'in, konuyu yine doğal olana ve doğal olanın sıcaklığına getirme çabası, yaşama sevinci aşılama amacıyla açıklanabilir.

Her yazar gibi o da beğenilip beğenilmeme endişesi içindedir. (Sabunlama, ŞC.s.139) Bunun bir neticesi olsa gerek, yazarlar okurlarla ilişki kurmak isterler. Onlarını çoğu kez karşılarında okuyucu yokmuş gibi davranmaları ya da okuyucuyu 'oyun dışı' bırakmaları Birsell'e ters gelen bir davranıştır. "Bencesi, bir yapıtın, dört dörtlük bir yapıtın birinci adımı, yazarın okurlarıyla ilişki kurması."dır der. (Kıra Arabası, HÖG.ss.100-101) Bunun için denemelerinde sık sık 'ey okur' (Paris Şakırdakları, ASN.s.90, 112; 'Yaşam Böcekleri, ASN. s. 142); Yiğitleme, YB. s. 73) diye hitap etmekten geri durmaz. Denemeci, ey okur hitabının yazarla okur arasında 'gizli bir dayanışma' kurduğunu kaydeder. (Sabunlama, ŞC.s.126)

Salâh Birsell, Fitzgerald ve Proust gibi yazarların bencil oluşlarından söz ederek, bencil olmayan yazarların bir şeyler üretmesinin mümkün olmayacağını belirtir. (Yitik Kuşak, KFB. s.41) Ancak bu yazılarda geçen 'bencil' oluş, ikinci, üçüncü şahısların ya da toplumun aleyhine değil, bilakis yazarın aleyhinedir. Çünkü onlar, Fitzgerald gibi 'yüreğini satan insan'lardır. (Yitik Kuşak, KFB.s.41)

"Yazarsan sorumlusun" görüşündeki Birsell yazarların aç açık kalma korkusu taşımaksızın yazmalarını ister. Çünkü yazarlar yalnız kendilerinden sorumlu olan kişiler değil, tüm insanlardan sorumludur. (YG.s.124) Sorumluluk bu anlamda denemelerine, bir makama ya da devlete karşı duyulandan farklıdır. Kalem eline alan herkes bu sorumluluğu zaten üstlenmiştir.

Birsel'in sözünü ettiği, bu anlamdaki sorumluluk değil, toplumun beklentilerine cevap vermeye yönelik olan sorumluluktur.

Bu noktada Birsel, sözü zaman zaman sağ - sol meselesine getirmekte de bir sakınca görmez. Ülkemizde yazarların bu tür gruplara ayrılması ya da siyasi yapıya göre sağcı ya da solcu yazar olarak tanıtılması denemelerinde çok az da olsa bir yer tutar. Buna yazarların sağcılık ya da solculukla itham edilmesi çok gülünçtür ve tutarsızlıklarla doludur: "Bir de bakarsınız bugün solcu denilen bir kimseye yarın sağcı, öbür gün toplumcu, dördüncü gün ise faşo denilmektedir. Şu da var ki, yazarlarımız da haftanın üç günü solcu ise, üç günü de sağcıdır. Yalnız pazarları dinlenme günü olduğu için, o gün solculuğa, sağcılığa pek yelken açmazlar." (Gel Benim Gözüm Çıkar, HKK.s.12) Bu sözleriyle denemeci, ülkedeki sağ-sol kavramlarındaki karmaşıklığı izaha çalışmaktadır. Belki 'sağcı' olarak bilinen bir yazardaki 'solcu'ya, 'solcu' olarak bilinen bir yazardaki 'sağcı'ya yaraşır tavır ve düşünceleri gözlemlemiş olması onu yukarıdaki ironiye sevk etmiştir. Sevk eden bir başka etmen de öyle sanıyoruz ki kendisine sağcı ve solcu diyebilen yazarların davranışlarındaki tutarsızlığın yanı başında gözüken samimi yetersizliktir. Salâh Birsel, Fitzgerald'ın "insan yüreğini satmalı." sözlerini söylerken, 'kalemini satan' yazarların bulunabileceğini de duyurmuş olmalı. Bu amaçla, salonlarda ve gazete sütunlarında gençlere destek verdiğini söyleyen yazarların Avrupa ve Amerika bankalarından taze para almışçasına sevindiklerini söyleyerek alay eder. (Gel Benim Gözüm Çıkar, HKK.s.13) Bir başka denemesinde, (Kürdanlı Aydınlar, ŞC.s.118) "Bana işlerin en kolayı nedir diye sorarsanız size bir insanı, bir buyurganı, bir yazarı putleştirmektedir derim." sözlerinin de söz konusu yazarlarla bir yakınlığına dikkat çekmek isteriz.

Sağcı-solcu ithamlarının kaynağında menfaat duygusunun varlığını işaret eder. "Denilebilir ki sanatçıların solculukla suçlanması, yurt hayını gösterilmesi işine politikacılardan önce bunlar başlamışlardır. Yani okul kitaplarına girmek istiyorsan kılçığı bol şiirler yazacaksın." (Kültür Rüzgârları, HKK.s.7) 'Kılçığı bol şiirler' ifadesi, siyasi yönü olan şiirler anlamında kullanılmıştır. Denemeci, eskilerin 'suya sabun dokunmayan' şiirlerin böyle bir şanslarının olmayacağını belirtirken pek tabiidir ki haklıdır. Günümüzde hâlâ ders kitaplarına alınan metinlerde siyasi tercihlerin, bütün öteki tercihlerin önünde ve üstünde olduğunu müşahade etmekteyiz.

Birsel, bütün bu sözlerine rağmen tek yanlılıktan kendisini kurtaramaz. Politikanın konu edinildiği bir yazıda (YG.s.118), "Bunların en berbat söyleyeni de faşoculuktur." gibi sözlerle bir zamanların modası bir söyleyişle 'faşist' kelimesi yerine kullanılan 'faşo'nun yer aldığı birkaç cümlede kendisini

açıktan açığa hissettirir: "Sokağın sağındaki bir bahçeden faşocul görünümülü bir köpek beni görünce en aznavur havhavlarını üstüme fırlatmaya başladı." (Kim ipler Yazarları,HKE.s.118) Dilbilimde *aktarım* terimiyle geçen, bir insanın özelliğinin bir hayvana ya da bir hayvanın en belirgin özelliğinin bir insana taşınmasında, aktarılmasında 'faşo' kelimesinin tercih edilmiş olması bu bakımdan menidir.

Kendisini 'toplumcu' olarak tanıtan, tanıtmaya çalışan yazarların birçoğu da 'siyasacıların dümen suyunda'dırlar. (Eldorado,PvP.s.98) Görüşmemizde 'toplumcu' şair ve yazarların arasından iyilerinin çıkmadığını söyleyen Birsell, toplumcu olduğunu iddia etmekle sanatçı olunamadığını, sanatçının zaten toplumun bir parçası, içinden birisi olduğunu ısrarla vurgulamıştır.

Birsell'in günlük ve denemelerinde şair ve yazarlar konusu açıldığında 'kıskançlık' da bir cümle ya da paragraf halinde kendine belli bir yer edinir. İyi yazarlar dahi 'onun ünü benimkini aşmasın' düşüncesiyle 'ululan'mezlar.(Şikago Mezbehası,ŞC.s.64) Sağ gözünü sol gözünden kıskananlar bile, 'Çekemezliği benim usum almaz.' diye bir tür savunmaya geçerler. (Fırlıdak Sanısı,KFB.s.105)

Tespit edebildiğimiz kadarıyla sözkonusu denemelerde yazar' olmanın ve 'yazarlık'ın zorluğuna, hassas bir iş olduğuna, diğer sanat dalları gibi sıkı bir disiplin ve alınteri gerektirdiğine işaret edilirken, yazarlardaki bir dizi olumsuzluklar ve yazar-okur ilişkisine değinilmiştir. Birsell, yazarın karşısına -şairlerde olduğu gibi- birtakım politikacıları çıkarır, sağ-sol gibi bir problemin yazarları iyi eserler yaratmaktan alıkoyduğunu vurgular.

3.1.10. TÜRK EDEBİYATI

3.1.10.1. Nesir

Dünya edebiyatındaki eser ve isim yığılmaları Türk edebiyatında da aynı yoğunlukta devam eder. Edebiyatımızın en eski isimlerinden günümüz isimlerine ve bunlara ait eserlere yer verilen denemelerde bazı eleştiriler ve değerlendirmelerle karşılaşılır. Yazarın, edebiyatçılarımız ve eserleriyle ilgili yaklaşımlarını ana hatlarıyla sunmaya çalışacağız.

Beşir FUAT, *Beşir Fuat Öldü mü Öldürüldü mü* (BZSA.ss.57-78) de-nemesinde kendisine en çok yer ayrılan yazarımızdır. Hayatının son iki günü olan 4 ve 5 Şubattan kesitler alınır. Bunların içinde en ilginç olanı, ölüm anında periyodik olarak tutulan notlardır. Denemeci, onun eğitiminden

eder, Beşir Fuat tam bir Frenk kültürüyle yetişmiştir. Edebiyatçı olarak Türk edebiyatı içindeki yeri şu cümlelerle belirlenmeye çalışılır : "Denilebilir ki gerçekçiliği, doğalcılığı ve materyalizmi Türkiye'de ilk tanıtan odur." (Beşir Fuat öldü mü öldürüldü mü, BZSA.s. s. 60)

Evliya ÇELEBİ' den bahsedilirken (Aynalar, KFB.ss.43-53) eserinin her türlü denemenin üstünde olduğu kaydedilir. Çelebi işini bir topoğrafyacı, bir şehirci, bir incelemeci, bir belediyeçi gibi görmektedir. Birsal, yaklaşık kırk yıl süren gezilerinden dolayı olsa gerek Evliya Çelebi'yi bir 'maratoncu'ya benzettir. Dili bir 'ozan gibi' olan seyyahımız bıkmadan usanmadan gördüklerini, yaşadıklarını anlatır. Bilindiği gibi on ciltlik eserin ilk ciltinde İstanbul anlatılmaktadır. Bundan ötürü o, "İstanbul'u bir başından bir başına kıpırdamaz etmiş."tir.

Y.K. KARAOSMANOĞLU, **Roman Ne Yapmak İçindir**'de (AT.ss.116-117) yer alır. Yazara göre *Bir Sürgün*, romanı, roman olmaktan çok bir edebiyat kitabıdır. *Hüküm Gecesi* ters kurulmuş bir romandır. Eserin başlıca kişilerinin 'dışarda, sokakta birkılmış olması' ya da 'pencereden seyre alımları', bu kanaati uyandırmıştır. (Roman Ne yapmak için s.116) *Hüküm Gecesi*'nin korkarak okunduğu söylenir. Çünkü eserdeki kişilerin isimleri gezegenden gelmiş yaratıkların ismine benzemektedir. (İnci Sokağı, ASN. s.104)

Ahmet MİTHAT, Birsal'in başucu ettiği yazarlardan biridir.

Amerikalı Tolstoy'da (AT.ss.149-151) onun bir zamanlar Rus casusluğu ile itham edildiği yazılır. Buna güzel kadınlara yakınlığı sebep olmuştur. Fitnat Hanıma gönderdiği mektuplardaki hitap sözleri denemecinin dikkatini çok çekmektedir.

ARASİM, **Yazının Tadı**'nda (HKK.ss.22-23) sözcükleri seçişindeki titizlikten, eserlerine giren sokak, çiçek, sevgili adlarından dolayı kutlanır, ona hayranlık duyulur. Zira, 'kaleminden yağla bal damlayan yazar'dır. **Ahmet Rasim, Yeni Harflerle** (GM. ss.57-62)'de yazarın eserleri tanıtılır. Denemeci, onun roman ve öykülerinde öğretmenliği bir yana ittiği, ama fıkra ve makalelerinde 'bir şeyler öğretme' ilkesinin ağır bastığı kanaatinde dir.

Recaizade MAHMUT EKREM'e ise **Ut** (AT.s.91) ve **İşte Buna Yandı Yüreğim** (HKK.ss.82) adlı denemelerde ısrarla 'Edebiyat İmamı' denilmesi dikkat çekmektedir.

Çağdaş Türk Edebiyatı yazarlarından olup da denemede yer alan yazarlarla ilgili ilginç tespitlerin sunulmasında yarar görüyoruz. Selim İLERİ, 'güç portreci', 'renkçi ressam'dır. (Mostra, YB. ss. 86-87) Yaşar KEMAL'in eserlerine ilişkin olarak da **Fantoma Geliyor** adını taşıyan ve polisiye romanlarını konu edinen denemede şu cümleyle geçer: "... Yaşar Kemal'i -

onun da bir canderma romanı yazarı olduğunu ne diye saklamalı? - " (Fantoma Geliyor, Pvp. s. 85)

Orhan KEMAL'in öykülerindeki yer alan insanların,, sabahın köründen akşamın yatsısına değin 'fil tufanları'ndan yakalarını kurtaramadıkları için çevrelerini kuşatan 'sevgi bahçeleri'nden yoksun oluşları tenkit konusudur. (öt Keklik, HKK. s. 43)

Adalet AĞAOĞLU, **İstanbul'dan Romaya Ayakla Yolculuk'ta Fikrimin İnce Gülü** 'nün kahramanı Alamanyacı Bayram'ın Kapıkule'den köyüne ulaşınca kadar geçen süre içinde arabasının aldığı durumla daha çok ilgilenilmektedir. "...bu memlekette kimse yazarları takmadığı gibi Mercedes' lere de yüz vermemektedir." sözleriyle yazarlığı meslek edinenlerin durumu sergilenmeye çalışılır.

3.1.10.2. Nazım

NEDİM'i, **Yatmış Aslan Durumu** (ŞC.ss.32-41) denemesinde, beğenmeyenlerin yerildiğini ve 'şenlikli dünyaya kapalı' kişiler olarak nitelendiğini görüyoruz. Onun "Düşünür Kevser'i ol havz-ı dül-ârâ yâda / Nice akmağa gönül su gibi sa'd-âbâd'a " mısralarına yer verilerek buradaki 'hareket'in ve izlenimci ressamlar gibi tasvirin göz ardı edildiği belirtilmektedir.

Edebiyatımızda "Hürriyet ve Vatan Şairi" olarak yer alan Namık KEMAL'in namı ise denemelerde "Yurt Ozanı"dır. **Padişah Olma Sanatı** (Pvp. ss.87-95)denemesinde Namık Kemal'in Ziya Paşa ile anlaşmazlıkları, **Kedi** (ASN.ss.212-216) denemesinde de şairin Magosa zindanlarındaki edebî çalışmaları ve postası İsak'ın bağlılığı anlatılır.

HASİM, yakın dönemimizin şairlerinden biri olarak üzerinde en çok durulanlardandır. "Zulmette köpek sesleri, mesut sedeler" mısraından mülhem **Karanlıkta Köpekler** (ASN.ss.188-192) adı verilen denemede, bu mısraın alay konusu edildiğinden ve hatta mizah dergilerinin birbiriyle yarış içine girişinden söz edilir. Denemeciye göre Haşim'den yane üç kişi vardır: A. Şinasi Hisar, Yakup Kadri ve Fevzi Lütfü. **Shenandoah Kuşları** 'nda (ŞC.ss.15-16)Haşim'in şiir ve yazılarını bir kuyumcu gibi işlediği, bunun içine uzun bir bekleme süresine ihtiyaç duyduğu yazılır.

Yahya KEMAL, denemeye anaktotlarla girer. **Aruzla Yazılan Hacıvat Şiiri**'nde (HKK. s. 157) yazılana göre bu büyük şairin Nâzım Hikmet ve Orhan Veli ile ilgili görüşleri şu cümleyle nakledilir: "Nâzım da Orhan Veli de iyi ozan. Ama şiir başka yerlerde." **Aslan Yürüyüşü** (ASN.ss.203-206) denemesinde Y.Kemal'den seçilmiş mısralar verilir. Arapça ve Farsça kelimeleri hoş

karşılamayan denemecimiz *Mecanustafâpaşa* şiirinin son mısraı olan "Ne yazık! Doğmuyoruz o topraklarda şimdi"yi beğenir. Yahya Kemal'in şiirimize ne getirdiği ve şiirimizden ne götürdüğü yolundaki bir soruya verdiği üç maddelik karşılıkta, onun şiirindeki 'sağlam yapı'yı ve 'İstanbul vurgunu' nu beğendiğini söylerken yine dilini tenkit eder. Ayrıca bugünün insanının her şeyden çok, kendi dertlerine eğildiğinden onun türüyle ilgilenmediğini belirtir. (YG.s.131)

Nazım HİKMET'in şiirlerinin tesirinde kalan Birsel, onun nazarında 'dört dörtlük bir dizecedir.' (YFK.s.52) **İstanbul'dan Roma'ya Yolculuk'ta** (KFB. s. 11) "Sanırım Haydarpaşa Garı da Nâzım'ın *Memleketimden İnsan Manzaraları* adlı o dev şiirden, daha doğrusu o dev romandan sonra büyümüştür." sözleriyle, Nâzım'ın şiirlerindeki etki gücü yüceltilir.

Fazıl Hüsni DAĞLARCA'nın dil konusundaki titizliği ise takdir ve teşekkürle karşılanır. yazıda Dağlarca'nın, 'estetik' kelimesine karşılık olarak teklif ettiği 'gözelik' kelimesi 'ozanca ilgi' nin bir ürünüdür. (Keçi Çobanı Kuzu Çobanı, ŞC. ss. 50-51)

Kendisi de **1940 Kuşağı** şairlerinden olan Birsel, bu kuşağın ortaya çıkışı ve şiir anlayışı üzerinde önemle durur.

Yaşamın Korkulukları'nda (YB. ss. 122-127), bu kuşağın şaireneliği söküp attığı düşüncesi yer alır. Ancak Orhan Veli ve arkadaşları buna zaman zaman göz kırpmışlardır. **İkinci Yeniciler** ise şairanelik üzerinde pek durmamışlar, daha çok 'anlamı ortadan kaldırmak' için uğraşmışlar ama başaramamışlardır. Birsel, her şeye rağmen İkinci Yeniciler'in anlamsız olan değil anlamlı olan şiirlerini güzel bulur. Bu kuşakla ilgili en genel yargısı ise, 'yaşama sevinci yerine yaşamı tasvirle yetinmiş olmaları' yolundadır.

Turgut UYAR, **Her Pazartesi** başlığını taşıyan bir yazıda gündeme getirilir. (GM. ss. 63-66) Bu denemede Uyar'ın çağrışımlardan yola çıktığı, bir önceki mısraın bir sonraki mısraı çağrıştırdığı düşüncesi vardır. *Dünyanın En Güzel Arabistan* 'ı şiiriyle şairin imaj dünyasının sevişen, öpüşen, arzu eden insanın karanlık dünyasına açıldığı belirtilerek yine de çağrışım ve imge ağının çözülmesinin zor olduğuna dikkat çekilir.

1940 Kuşağı denemesi (GHKG. ss.94-96) ile şair bir soruşturmaya ve yargılamaya gider.

"Evet **1940 Kuşağı** ? Ne yapmıştır, ne etmiştir? Gerçek ağırlığını omuzlarında kim taşımıştır? Bunlar şimdilerde bilinmiyor?" Günlük ve denemelerinde olduğu gibi Birsel, bu kuşağın önderi olarak Abidin Dino'yu ve Sait Faik'i gösterir. İkinci Yeniciler'e gelinceye kadar 'Yeni Nesil' ya da 'Genç Nesil' diye anılan bu kuşak birdenbire **Garipçiler** adıyla anılmaya başlar olmuştur. (1940 Kuşağı, GHKG.s.96)

Orhan VELİ, hiç şüphesiz **Garipçiler**'in en önde gelen ismidir. Salâh Birsel'in hem günlüklerinde hem denemelerinde hem de diğer yazılarında, Orhan Veli'nin Genç Nesil'in önderi gibi gösterilmeye çalışılmasının büyük bir yanlışlık ve hatta haksızlık ve bilgisizlik olduğu belirtilir: "Bir Orhan Veli bellemişler, Orhan Veli aşağı, Orhan Veli yukarı. Doğrusu onu da incelemiş sayılmazlar. Kaldı ki o da Garipçi diye tepizleniyor boyuna." (YG.s.184)

Birsel'in Orhan Veli hakkındaki düşüncelerinin pek müspet olduğu söylenemez. **Yatmış Aslan Durum** denemesindeki (HKK. s. 35) yaklaşım bunun bir göstergesidir. Söz konusu denemede *İstanbul Türküsü* ile *İstanbulu Dinliyorum* şiirlerine 'ağzı sulanmışlar'ın biçimle kalıbı ayırtedemedikleri, bu iki şiirin birincisinin kalıp bakımından dokuncasız, her ikisinin de biçim bakımından başarısız oldukları ileri sürülür.

Behçet NECATİGİL, Birsel'in en yakın arkadaşlarından. Necatigil'in denemeciye yazdığı mektuplar bir dergide de yayınlanan mektupları okunduğunda bu yakınlığın derecesi daha iyi anlaşılır. **Behçet Kareler'i Niçin Yazdı**'da (HKK.ss. 35-41) Necatigil 'sağlam', 'dört dörtlük' ve 'gereksiz sözcüklere yer vermeyen' bir şair olarak tanıtılır. Onun birkaç şiirine değinilen yazıda, başlıktaki soru cevaplandırılır. Buna göre, *Kareler*, canlı bir poetika kitabıdır. Şiirin ilkelerini sayıp dökmemekle birlikte şiir sanatının ne olduğu, ne olması gerektiği üzerinde birtakım ipuçları vermesi, sözcük mantığını yansıtmaları bakımından bir poetikadır. Necatigil, bu kitapla, gerçekten yola çıkmayan şiirlerin soyuta ulaşamadıklarını göstermiştir, çünkü o yalnızca yaşadıklarını ve tanıklıklarını yazmıştır.

Rüştü ONUR da Birsel'e en yakın duran şairlerdendir. Birsel'in Rüştü Onur üzerine yazılmış biyografik bir kitabı¹⁰⁷ da vardır. **Rüştü Onur** adını taşıyan yazıda (KD. ss. 139-141) onun şiir tutkusundan söz edilir. "Rüştü Onur'un kısa bir şiir yaşantısı oldu. Ne ki, bu süre içinde adını unutturmayacak şiirler yazdı. Her gün sıtma geçirir. Şiir sıtması." Söz konusu deneme Birsel'in, bir dostun kaybından duyulan acı, bir dosta duyulan sevgi ve yakınlığa tanıklık eden sözlerle doludur. Bizce, Birsel'in zaman zaman sıkıcılığa kadar varan denemelerinden hiçbir iz taşımayan bu yazı, derin bir içtenlik ve duygu yoğunluğuyla doludur: "Her çiçeği koklamak, her meyveyi tatmak, insanlarla omuz omuza yaşamak için çırpınırdı." (Rüştü Onur, KD.s.39) , "Kısacası, bir elinde şiir bayrağını tutmaya çalışırken, öbür eliyle hastalığını yere düşürmemeye çalışırdı." (Rüştü Onur, KD.s.140), "Ölümü de dünyadakileri çokça rahatsız etmemek isteğinden doğmuş olabilir." (Rüştü Onur, KD.s.141)

107. Salâh Birsel; Rüştü Onur, Karşı yay. İstanbul 1992, 2.baskı, 94 s.



Gerek Türk gerekse dünya edebiyatıyla ilgili denemeleri okuduğumuzda kendimize şu soruyu yöneltmek zorunda kalıyoruz:

Birsel, niçin bunca şair ve yazarı yine onların eserleriyle birlikte denemelerine sokmuştur? Sorunun cevabını bulabilmek için yalnız denemeleri üzerinde düşünmenin kafi gelmediğini, onun günlüklerine ve mektuplarına yönelmenin de zorunlu olduğunu anlıyoruz. Zaten kendisinin de belirttiği gibi "her şey dönüp dolaşıp denemeye gelmektedir."

Birsel'in denemelerinin kaynağı birinci derecede kitap ve okumaktır. Ona, gözlemlerini, düşüncelerini anlatan bir denemeci olarak bakmaktan çok okuduklarını anlatan bir denemeci olarak bakmak gerekir. Bu durumda okunanlar herhangi bir şekilde ve herhangi bir denemede, konu doğa da olsa, yerini alacaktır.

Eskiden İzmir'de adlı (KD.157-204) yazılarda yer aldığına göre ta ilkokuldan başlayan bir kitap ve okuma merakı onu hep edebiyatın içine çekmiştir. Hatta bu yüzden uzun bir süre edebiyatla ilgisi olmayan işlerde çalışmak zorunda kaldığı için hayıflanır. Bu birikimin getirdiği yazar ve eserler de denemelerine yansıyacaktır.

Bir üçüncü sebep olarak, denemelerinde, sanatı, sanatçıyı, edebiyatı, kitapları ve okumayı sevdirmeye amacını gösterebiliriz. Yazılarını şöyle bir okuduğumuzda bile oradaki sanatçının hem kendisiyle hem de çevresiyle nasıl bir didişme ve mücadele içinde olduğu gözlenecektir.

Bu sebeplerin yanı sıra sayabileceğimiz bir başka sebep doğrudan doğruya şairin psikolojisi ve içinde bulunduğu sosyal durumla ilgilidir. Her sanatçı gibi o da çevresi bir yığın insanla dolu olsa da fikri ve ruhi bir yalnızlık içindedir. Bu yalnızlığını gidermek, dost çevresini genişletmek için kitaplara başvurmak zorunda kalacaktır. Bu kitaplar içinde 'başucu kitapları' diye nitelediği günlükler- ki bunların içinde Gide'inki ilk sırayı alır- ve mektupların çoğunlukta oluşu dikkat çekicidir. Çünkü bu tür eserlerde diğerlerine kıyasla daha bir sıcaklık ve içtenlik vardır. Birsel, bunu yakalamak için kitebe sarılır, oradaki kişilerle özdeşleşmeye, fikri ve hissi bir bağ, bir yakınlık kurmaya çalışır. Eserdeki olaylar ve bu olaylar karşısında aldığı tavırlarla kişiler, iyi bir okuyucu olarak onu her zaman enterese eder. Birsel, okuduğu kitaplardaki olayları, bir 'mozayik' şeklinde sunarken hep insanı, macerasıyla birlikte yakalama ve görüntüleme peşindedir. Bunu yaparken yazarıyla, eserindeki kişi arasında bir ilişki, bu ikisi ile kendisi arasında da bir diyalog kurmaya çalışır. Her ne kadar "Benim okumalarım kendim için değil, yazılarım içindir." dese de(ES. s.26) seçtiği kitaplarda kendisinden birşeyler bulmaya çalışan insanın varlığı dikkatlerden kaçmaz. Bu durumda yazarlar

eserleri ve eserlerinde yaşattığı kişiler, denemelerinde kendiliğinden boy gösterir. Kaldı ki bir eserden söz ederken, onunla ilgili ikinci ve üçüncü bir eser de tanıklık etmek için yazıdaki yerini alacaktır.

Şiir ya da diğer türlerle ilgili olarak eleştiri mekanizmasının fazla işletilmediğini gözlemlemekteyiz. Bu ikinci bir soru olarak karşımıza çıkabilir. Çünkü eleştirmeye karşı tavır alır. "Bir eleştirmenden hiçbir zaman anlamadığı şeyleri anlatması istenmemelidir. Ayıp kaçır." sözleriyle (YG.s.50) alay ettiği eleştirmenlerin durumuna düşmekten çekinir. Eserlerin arka planı, hazırlık devresi ve yazılma aşaması arasındaki süreçte olup bitenler, bir eserin yazılış amacı, denemeciyi daha çok meşgul etmekte, ancak eserle ilgili birtakım tespitlere kısmen yer vermektedir, **Behçet Kareleri Niçin Yazdı** denemesi (HKK.ss.35-41) buna iyi bir örnektir.

3.1.11. DÜNYA EDEBİYATI

Henry MILLER, denemelerde en çok yer alan kişilerden birisi Henry Miller'dir. **Niagara** (BZSA.ss.109-114) ile **Gizli Sıtma** (AT.ss.78-81), **Porno Pornoya Karşı** (KD.ss.5-81) denemelerinde ağırlıklı olarak bu romancı konu edinilir.

Birsel'in, yazarları eserleriyle anma alışkanlığı olduğundan Miller de "Sexus yazarı" olarak anılır.(Niagara,BZSA.s.112) Miller'in eserlerindeki cinsellik üzerinde yoğunlaşan Birsel'e göre, o bu konuda çok seviyelidir ve onun 'bedehşan yakutu'nu ele geçirmesini, sekse yer ayırmış olmasına bağlayanlar yanılmak-tadırlar. Çünkü Miller, cinselliğin önemine inanmış, fakat bunu sanat yapıtı içinde abartmaksızın sunmuştur. Bu düşüncesini doğrulamak için de Alfred Perlés'den bir alıntıya yer verir: " Açık- saçıklık ince bir sorundur. İngilizcede sansürü ayağa kaldıran sözcüklerin sayısı yarım düzineyi geçmez. Miller bunları kullanır ama müstehcenliğe düşmez." (Niagara, BZSA.s.113) Birsel, sayı ifadesini bir başka yerde kendisi de kullanacak ve Miller'in müstehcenliğe düşmediğine delil olarak gösterecektir: "... bir dilde insanı ayaklandıran, ayranını kabartan sözcüklerin sayısı onu ya geçer ya geçmez." (Porno Pornoya, KD.s.28) Miller'in Belmont'a itirafı da denemeci için bir delil niteliğindedir: "Doğrusu, Sexus'te cinsel yan biraz ağır basar. Bu, yaşamımın sadece bir parçasıyla ilgilidir. Bu roman yüzünden beni pornografi devi saydılar. Oysa ben kendimi çok normal bir insan bilirim." (Porno Pornoya, KD.s.28)

Birsel, Miller'in kadınları hep yücelttiği iddiasındadır. 'Yakası açık sözler' kullanmış olsa dahi hep pornonun ve müstehcenliğin karşısındadır. Eserlerinde humour vardır ve humourun olduğu yerde de insanda 'kösnü'

(şehvet) uyandıran bir şey yoktur. (Porno Pornoya Karşı, KD.s.28) Miller'in yaşı ilerledikçe, bir yazarın gerçek sorunlar alanına, ancak cinsel olanla bütün alışverişini kestikten sonra egemen olabileceği kanısına vardığını nakledilir ve bunun Sophoklos'ten kopup gelen bir esinti olduğu belirtilir. (Gizli Sıtma, AT. s.91)

Denemelerde Miller'in hayatından ve üslubundan kesintilerle de karşılaşmaktayız. Miller'in tipi, dostlarının çokluğu, açık sözlü oluşu, yaşam ilkesi, düzenli bir işte çalışmayışı hatta mezarcılık yapışı gibi konularla okuduğu eserler, beğendiği yazarlar, nasıl yazdığı ve üslubu gibi konulardan söz edilir. Bunların içinde en önemlisi, Miller'in sözcük dünyasıyla ilgili olan kısmıdır: "Diyeceğim, argo Miller'in yan kuruluşudur. Tümcelerinde en patavatsız, en deli piri sözcükleri kullanır." (Porno Pornoya Karşı, KD.s.20) Bu özelliğin Salâh Birsell de varlığına işaret etmekte yarar vardır. Bizce Birsell'in standart dışı kullanıma yönelmesinde Ahmet Rasim gibi yerli yazarların dışında -kendisine ait olan yukarıdaki ifadeye dayanarak dayanarak- Miller gibi yazarların da etkili olduğunu söyleyebiliriz.

J.J.ROUSSEAU, Salâh Birsell'in üzerinde önemle durduğu yazar, düşünür ve söylevcilerden birisidir. **Gayya** (KD.ss.102-183) ve **Yalnız Bir Taş** (ASN.ss.23-35)edini taşıyan iki denemenin büyük bir kısmı ona ayrılmıştır. Bu yazılarda Rousseau'nun dostlukları ve seyahat merakından bahsedilir. Denemecinin bazan kendisini ona çok yakın bularak, "Bu genç hemşeri bizim Jean-Jacques'ten başkası değildir," dediği olur. (Gayya, KD. s.102) Onun fiziki portresi ve ruhi portresi de yaptırılır : "Orta boylu, kara kuru, kaba saba bir delikanlıdır." "Poh poh çekmesini bilir ama terbiyeli değildir. Daha doğrusu, terbiyeli görünmek istemez. Salon girdisini çıktısını pek çakmazsa da duygululuğu hemen göze çarpar." (Gayya, KD.ss.102,113) Rousseau'nun, söylevlerini yazışı, Diderot ve Grimm'le dostlukları ve onların kendisini yalnız bırakışları, çocuklarını yetimhaneye bırakmak zorunda kalan bir baba oluşun verdiği acılar anlatılarak *İtiraflar* 'nın 8. ve 9. kitaplarından pasajlar aktarılır. Söz konusu yazının asıl amacı 'söylevci'yi merkez alan 'dost' luk konusunu işlemek gibi gözükmemektedir.

CAMUS, *Kabarcık* romanıyla denemelere girer. Bu eserdeki bunaltıdan, Camus'nün insanları, sonu yokluğa varan bir dünyada yaşıyor olmasından söz edilerek insanların korkutucu alınyazısı önünde sıkıntı ve tedirginlik içinde oluşları, dünya işlerine arka dönmeleri eserden alınan pasajlarla gösterilmeye çalışılır. Camus'nün yaşamayı sevmesi de tek cümleyle özetlenir: "Çoğuna kafa tutmak." Birsell'e göre o, Descartes'in ünlü "Düşünüyorum, demek varım.", "Ayaklanıyoruz, demek varız."a dönüştür-

müştür. Ancak 'ayaklanma'nın toplum düzenini alt üst etmek anlamında algılanmamasına işaret eden denemeci, Camus'nün bu sözüyle kötülöklere parmak basmak istediğini belirtir. (Işık Biraz Daha Işık, YB.ss.148-149)

KAFKA ise aynı denemenin ikinci bölümündedir ve Camus'yle fikir ortaklıkları vardır. İnsanlara kurtuluş yolu göstermemeleri tenkit konusudur. Her ikisi de, "Her yüzde bir yara izi görüyorum." diyen ünlü İngiliz şairi Blake'i okumuşlardır. Kafka'nın *Duruşma* 'sındaki yargıçların, hesap vermesini istedikleri kahraman Joseph K'nın suçunun ne olduğu bilinmez ancak ölümü korkunç olur. (Işık Biraz Daha Işık, YB.ss.148-149)

Kafka ayrıca **Öykü Nasıl Yazılır** denemesinde de (BZSA.ss.115-123) geçecektir. Bu kez onun *Değişim* hikâyesi üzerinde durulur. 'Bir oturumda' yazılan bu hikâyedeki 'Scarabæus' imgesinin, E.Alan Poe'nun 'Altın Scarabæus' öyküsünde geçtiği kaydedilir. *Dava* ve *Satır* öyküleri ise yine Poe'nun etkisi altındadır ve polis romanlarından farksızdır.

ACHRISTIE ile POE de polisiye romanlarının konu edinildiği **Fantoma Geliyor** 'da yer alırlar. Birsell'e göre Christie'nin *On Küçük Zenci* romanı, yalnız polis romanlarının değil, usta işi bütün yapıtların bağdaşını bozmuş'tur. (Fantoma Geliyor, PvP.s.64)

GİDE, aynı zamanda bir günlükçü olan yazarımızın 'ilk gözağrısı'dır. Gide'in bir soruya karşılık olarak bir yolculuk sırasında yanına almak istediği on eserin dökümü yapılırken eserler de irdelenmeye çalışılır. Stendhal'in *Parma Manastırı*, Laclos'un *Tehlikeli İlişkileri*, Flaubert'in *Madam Bovary'si* ile Balzac'ın *Gervot Baba* 'sı beğenilen eserlerin içinde yer alır. Araştırmalarımız sırasında söz konusu edilen Gide'in yazısının Suut Kemal Yetkin tarafından *On Fransız Romanı* adıyla dilimize çevrilmiş olduğunu tespit ettik.¹⁰⁸ 100 Tane 1100 'de ise (ASN.ss.68-69) Gide'in yüksek sesle okuması ile yanına almak istediği değil okuduğu eserler sıralanır. Bunların içinde Balzac'ın eserleri ile Zola'nın eserleri ilk sırayı alırken Voltaire, Descartes, Shakespeare'in eserleri ikinci sıradadır. **Fantoma Geliyor** (PvP.s.59) denemesinde o 'yaman bir polis romanı okuyucusu' dur. Gide'in "Yüz bin aferin ona ki, onda sanatı ya da edebiyatı ezağılayan, vartaya düşüren hiçbir işe raslayamazsınız. Kötü yazarların adını zinhar anmaz. Yalnız, insanlığın ilerlemesine köstek saydığı yazarları sergilemekten, onlara herkeslerin gözü önünde çiftetelli oynatmaktan geri kalmaz." sözleriyle edebiyat ve sanat anlayışına övgüler yağdırılır. (Çal Çekirgeleri, AT.s.29)

¹⁰⁸ Andre GİDE; Seçme Yazılar, MEB yay. çev. S.Kemal Yetkin, 2. baskı, Ankara 1962.

A. ÇEHOV, **Tızmantırlı Bir İt** (AT.ss. 33) denemesi ile **Posta Tatarı** (BZSA. ss.165-169) ve **Sahte Papaz** (YB.ss.17-18) denemelerinde geçer. *Kaştanlı* adlı bir köpeğin öyküsünü yazan Çehov'u çocuklar sevinç çığlıklarıyla karşılarlar. Verilen bilgiye göre, Tostoy onun tutkunudur ve onu hem bir yazar hem de bir insan olarak alkışlarken, Gorki de onun 'tiryakisi' olmuştur.

O. WILDE'in 'lafazan yazar' olarak tanıtıldığını görüyoruz. O, 'gerçek bir tiyatro oyuncusu'dur ve 'De Profundis' yazarıdır.' 'Lakırdı kaptanı' olarak nitelendirilen Wilde, aynı gün ve aynı yerde, herhangi bir konu üzerine birbirine yüzde yüz karşıt iki söylev çekebilecek ve dinleyenleri de bu iki iddianın doğruluğuna inandıracak bir yapıdadır. Birsel'e göre o, 'çağanlık'taki bu başarısını konuşurken düşünmesine borçludur. (Mirikalam, AT.ss. 40-43)

ZOLA, **Zola'ya Voyvo** adını taşıyan denemenin konusudur (AT.ss.82-90) Adı geçen denemede Zola'nın *Roma* adlı eser için kitap ve haritalardan yararlandığı, *Paris*'te de bu şehrin akıl ve hukuk bakımından önde yürüyen bir yer olarak gösterilmeye çalışıldığı yazılıdır. *Bir Aşk Sayfası* 'nda ise Zola, idealize ettiği Paris'i yazabilmiştir ancak eser dam, kule ve çanlardan geçilmiyordur. Birsel bu durumla alay eder : "Aman Allahım, her yer kule ve kubbe!" Ona göre bu eser olsa olsa bir 'dam düşü' dür ve insanları bol bol uyutur. (AT.s.85) Yazarın *Paris Midesi* veya *Paris Karnı* ise 'sokakların çabası'na düştüğü için 'sokakların şiri'ni verememiştir ve bu bir eksikliktir.

PROUST'a **Yitik Kuşak** (KFB.ss.31-41) ile **Roman Ne Yapmak İçin** (AT.ss.106-113) denemelerinin temel konusudur. *Yitik Zamanın Paşın* 'de, Baron de Chorus adıyla geçen kişi, Monteskiyö'nün kendisidir. Proust'u ona bağlayan Kont'un kültürü ve kadınlara yakın oluşudur. (Roman Ne Yapmak İçin, AT.ss.106-113) **Yitik Kuşak**'ın ikinci kısmında Proust'a ve onun *Geçmiş Zamanın Arasında* 'sı konu edilirken rahatsızlığına, çok sevdiği tabiatı ve çiçekleri tıknafesliğinden ötürü camlar ardından seyredeşine değinilir. Denemeciye göre onun Tanrısı kendi romanı, tek kaygısı ise yapıtını bitirmeden ölmesidir. Bunun için sık sık çevresinden kişilere, "Zamanım çok dar, çok dar," diye yakındığı olur. (Yitik Kuşak, KFB.s.39)

Christy BROWN, **Sol Ayağıyla Düşünen** (GHKG.ss.31-45) denemesinin tek kişisi ve yaşantısıyla âdeta kahramanıdır. Dünyaya özürlü olarak gelen bu yazarın çocukluk yıllarından başlayarak hayatından kesitler sunulur. Brown, ellerini kullanamaz ve konuşamaz. Biraz biraz kımıldatmayı başardığı sol ayağıyla önceleri resim yapar ve sonra da yazıya geçer. *Sol Ayağım* adını taşıyan anılarını bitirdiğinde yirmi iki yaşındadır. On altı yıl boyunca çalışarak *Günlerin Geçişini Seyreden Adam* 'ı yazmayı başarmıştır. Denemeci onun

yalnızca sanat ve edebiyat sevgisine değil yaşama azım ve mücadelesine hayrendir.

Scott FITZGERALD, *Muhteşem Gatsby*, romanının yazarıdır. (Yitik Kuşak, KFB.ss.31-41) Romancının karısı Zelda ve kendisinin tehlikeyi ve macerayı seviyor olmaları üzerinde de durulan yazıda Fitzgerald'ın başkaldırmış gençliğin kralı olduğu iddia edilerek, *Cennetin Öbür Yüzü* yayınlandığında dönemin ünlülerinden geri kalmadığı kaydedilir. Fitzgerald, en iyi eseri olan *Güzel Çılgın Gece*'dir romanını yazmasına rağmen şöhretini kaybeder. Denemeci bütün bunlara rağmen onun Amerikalıların *Yitik Kuşak* dedikleri edebiyatçıların en önde gelenlerinden birisi olarak kabul eder. (Yitik Kuşak, KFB.ss. 21-29)

MONTAIGNE ise **Tatlı Kırmızı Bir Denemeci : Montaigne** (GM.ss.31-36) ayrılır. "İşi gücü kendini incelemektir." sözleriyle yazıya girilir ki sanırız yazarı bu düşünceye götüren *Denemeler* 'in kendi ve bu eserde yer alan *Okuyucuya* denemesindeki, "Kısacası okuyucu, kitabımın özü benim." ile¹⁰⁹ *Kendinizi Anlatmak* denemesindeki "Benim yaptığım kendimi öğrenmektir, başkasına değil kendime ders veriyorum." ¹¹⁰ sözleridir. Deneme süresince Montaigne'nin diğer yazarlarda olduğu gibi nasıl ve niçin yazdığı ile yazılarında kadınlara bakış açısı gündemde tutulur.

D.H.LAWRENCE da *Lady Chatterley'in Sevgilisi* 'nin yazarıdır. Birsell, ondan yirminci yüzyılın en güçlü yazarı diye söz eder. "Lawrence, kendisi için sanat yapan bir sanatçıdır." Burada 'kendisi için' sanat yapan kimseye duyulan bir saygıyla karşılaşırız. 'Dünya gizinin sırrına varmış' sözleriyle, Lawrence'ın, din ve sanat arasındaki kurduğu bağa işaret edilmektedir. İşaret edilen bir başka husus da onun, 'sevişme sanatı'nı hayatın içine oturtmakta gösterdiği gayret ve bunu günah işlemek olarak göstermeyişidir. (*Lady Chatterley'in Sevgilisi*, GM.ss. 76-79)

3.2. SANAT

3.2.1. SANAT ve SANATÇI

Denemelerinde edebiyat başta olmak üzere tiyatrodan, sinema ve resme varıncaya kadar geniş bir yelpaze içinde sanata geniş yer ayıran Salâh Birsell'in sanata ve sanatçıya ilişkin yaklaşımını, görüş ve düşüncelerini denemelerinden hareketle tespitte çalışacağız.

¹⁰⁹. Montaigne; *Denemeler*, Cem yay. çev. S.Eyuboğlu, İstanbul 1971, 4.baskı, s.26

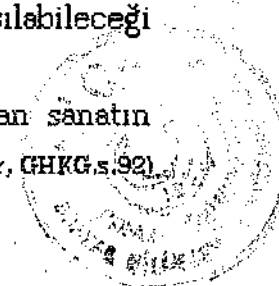
¹¹⁰. Montaigne; a.g.e s.30

Aristoteles'in meşhur '*Dört Sebep Nazariyesi*' ni andıran bir tasnife, Salâh Birsell'in, 1941 yılında yayınlanan bir yazısında rastlamaktayız. Ancak bu yazı da sanatsever de yer alır. (Seyirci Sahneye Çıkıyor, GHKG, ss.91- 93) Buna göre bir eserin ortaya çıkışında üç öge karşı karşıyadır: a) sanatçı, b) sanat yapıtı, c) okuyucu-seyirci vb. Görüldüğü üzere Aristoteles'in 'madde' ve 'sûrî' sebebi, 'sanat yapıtı'na, 'fâil'i ise 'sanatçı'ya tekabül etmektedir. Bu öğeler, daha sonraki denemelerinde ve yazılarında bir değişikliğe uğramadan devam edecektir. Okuyucu ve sanatçı, araya giren sanat yapıtıyla bir bağlantı kurar, diyalog içerisine girer. Birsell, bu noktada sanat eserini bir araç olarak görür. Okuyucunun asıl hayranlığı esere değil, sanatçının kendisinedir. Sanat eseri aracılığıyla sanatçıda kendisini bulmaya çalışan okur ya da seyirci ile sanatçı arasında bir 'kader beraberliği' vardır. (Seyirci Sahneye Çıkıyor, GHKG.s.91)

Birsell söz konusu denemede sanatın geçirdiği aşamalara da yer verir. Buna göre, sanatı yirminci yüzyıl öncesi ve sonrası diye iki döneme ayırarak, birinci dönemin 'hazır' ve 'komprime' bir sanat dönemi olduğunu, sanatçının 'hazır güzellikleri' vermekle yetindiğini, okuyucununsa bunları benimseme ya da inkâr ediş gibi bir rolünün bulunmadığını belirtir. 'Çağdaş sanat'a yönelen yirminci yüzyıl sonrası sanatın ise bir önceki dönemin kalıp ve sınırlamalarını atarak 'doğrudan doğruya sanat' ilkesini benimsediğini ve bunun da 'hazır düşünce'ye tepki anlamına geldiğini ileri sürer. (Seyirci Sahneye Çıkıyor, GHKG.ss.91-92) Birsell, edebiyatımızdaki *Yenilikçiler*' in bu anlayışı sürdürdükleri için çağdaş sanat anlayışından yana tavır koyduklarına da işaret eder.

"Sanat için mi sanat, toplum için mi sanat?" sorusunun cevabını Birsell'in denemelerinde aradığımızda şu yargılarla karşılaşırız: Sanatçının, halkın düze-yine ve çizgisine inmeksizin geniş kitlelere açılmasından yana olduğunu belirten Birsell, yine halkına ve insanların acısına, sıkıntısına ve üzüncüne, aynı zamanda mutluluğuna, neşesine ve eğlencesine eğilmekten yanadır. Bu maksatlardır ki Fransız yönetmeni Firmin Gemier'in tiyatro için söylediği bir sözü biraz daha genişleterek söyleyecektir: "Sanat, halkla birlikte yapılan genel bir ayındır." (Seyirci Sahneye Çıkıyor, GHKG, ss.92-93) Birsell, her türlü sanatın bir kitleye yönel-mesinden, mutlak surette birilerine hitap etmesinden yanadır. Fakat bu, ister istemez bir kaygıyı da beraberinde getirecektir: Ya sanatın değeri düşerse? Bütün sanatçıların kafasını yoran bu düşünce, Birsell'de de vardır. O, edebiyatın onur ve değerinin düşürülmeksizin 'toplum ovaları'na, toplum katmanlarına inilebileceği, halka ulaşılabilceği kanaatinde-dir. (Üzüncü Boğalar, KFB.s.129)

Sanatçının, hem kendisiyle hem de toplumla çatışmasından sanatın ortaya çıktığına inananlardan biri olarak Birsell, (Seyirci Sahneye Çıkıyor, GHKG.s.92)



sanatçı olmanın ve bir eser ortaya koymanın zorluğunu şu sözlerle vurgulamaya çalışır : "Herkes sanatçı olmak için göbek atıyor ama kimse sanatın gereklerine katlanmaya yanaşmıyor." (Çelik Çomak, AT.s.128) Bütün bu zorluklara rağmen ortaya çıkan eserler de ve sahipleri de ya anlaşılacak istenmezler ya inkâra kalkışılırlar ya da en korkuncu unutulmaya yüz tutularlar. Birsel, bu durumu sanat yapıtlarının sanatla ilgisi olmayan ölçülerle tartılıyor olmasıyla izah eder. O, Tanpınar'ın yerinin eninde sonunda yine eski tozlu raflar olmasını da aynı sebebe dayandırır. (Kürdanlı Aydınlar, ŞC.s.127)

Salâh Birsel, sanatın, sanatçının sorunlarına ve bunların sevdirelmesi konusuna da sık sık değinerek, birtakım öneriler sunar. Okurlar, seyirciler, yüzyıllar boyu sanatla iç içe olabilecekleri bir ortamdan bilinçli olarak uzak tutulmuşlardır. Toplumların çoğu, sanat ürünlerine yaklaşmak için birtakım 'ince yollardan geçilmesi gereğine' inanmamışlar, inandırılmamışlardır. (Üzüncü Boğalar, KFB.s. 128) Birsel, sanatçının karşısına yine 'politika'yı ve 'politikacı'yı çıkarır. Bunlar, sanatı ve sanatçıyı sevmezler, sanatçılar onlar için birer 'Etna Yanardağı'dır.(NK.s.87) Birsel, söz konusu yanardağın, ortamı, bulunduğu çevreyi sürekli tehdit altında tutuyor olmasıyla, sanatçının rahatsız edici tavrı arasında bir ilgi kurmaya çalışmıştır. Sanatçı da, ortamı, sistemi, kurulu düzeni çıkardığı 'gürültü' ve 'lav'larla tehdit edecektir. Bu tanım bize, Birsel'in sanattan ve sanatçıdan ne anladığını göstermesi bakımından da kayda değerdir. Denemeci ve şair Birsel, "Doğrusu politikacılara ben de pek ısınmamışım." derken, subjektif bir yaklaşımla, onları, dünyayı sanatçıların kafalarına göre kurmaya yanaşmamakla suçlar. (NK.s.87)

Birsel, insanlara ta okul çağlarından başlayan bir sanat eğitiminin verilmesine taraftardır. "...sanat eğitimi hükümetlerin başlıca görevi olmalıdır." der ve devamla kötülüklerin beşiği olan karanlıkların sadece bilgiyle aydınlatılamayacağını, sanat ürününe yönelik sevgiyle giderilebileceğini ileri sürer.(Üzüncü Boğalar,KFB. s.128)İleri sürülen bir başka öneri de sanatın fonksiyonel yönüyle ilgilidir. Birsel'e göre, birbirimize sevgimizi yitirmemizin, birbirimizi otobüs duraklarında ya da kahve önlerinde kurşunlamamızın temelinde sanat sevgisinin yokluğu yatmaktadır ve sanat sevgisi, bir yerde insan ve toplum sevgisiyle birleşmektedir.(Kültür Rüsgârları,HKK.s.9) Hükümetlerin belli bir sanat ve kültür politikası gütmeyişlerinden yakınmaktadır. İktidarların hatta bakanların dahi sıkça değiştiği bir ortamda istikrarlı bir program ve uygulamanın sürdürülelemeyişi onu rahatsız etmektedir.



Birsel, sanatın sevdirmesi ve geniş kitlelere yaygınlaştırılması hususunda hükümete görev yüklemekle yetinmez, sanatçılara da birtakım görevler yükler: Onlar da yalnızca sanat ya da edebiyatla yetinmemelidirler. Sanatın gereği olan geniş kitlelere açılma yardımcı olmalıdırlar.(üzüncü Boğalar, KFB.s.128) Birsel'e göre, sanatçı, kendini olaylara fazla kaptırmadan sanatını yürütmek zorundadır. Nerede coşacağına, nerede susup olacağına kendisi karar verebilir. (NK.s.75) Hükümet ve sanatçının dışında üçüncü önemli görev de tabiidir ki alıcı durumundaki 'okuyucu'ya düşmektedir. Birsel, okuyucunun da sanatçı gibi estetik kaygı gütmemesini ister. Hiçbir beğenisi ve este-tik kaygısı olmayan okuyucu kitaptan, seyirci görsel sanatlardan bir şey anlamaz. (Seyirci Sahneye Çıkıyor,GHKG.s.91) Bu durumda sanatın getirilerinden yararlanıl-mayacaktır.

Onun 'Yeniciler'le aynı düşüncelerini paylaştığına tanık olduğumuz bir düşüncesi de, 'her sanatın kendi olanaklarına' sahip bir yönünün bulunduğu şeklindedir. "Her sanatın kendi anlatımı vardır. Sinemanın, tiyatronun, resmin heykelin yolu görmekle, bakmakla ilgili ise şiirin, musikininyolu bunların çok başkasıdır." (Ziya Osman Fotoğrafıda, KFB. s.61)

Denemelerden çıkarabildiğimiz kadarıyla , sanatın iki ortak yönü üzerinde durulmaktadır: Güzellik ve yararlılık. Bu iki amacın gerçekleşebilmesi için sanat-çının, alıcı pozisyonundaki, 'okuyucu veya seyirci'nin karşılıklı bir çaba içinde ol-ması, 'eser'in ise buna aracı olabilecek nitelikleri taşıması gerekmektedir. Bütün bunlar uygun bir sanat ortamında cereyan edeceğinden, sanat ortamının kurula-bilmesi için, 'politik' zihniyetin - burada tek yanlı olarak sanatın aleyhine çalıştığı için tenkit edilmektedir- ve sanatçı yönlendirmelerinin ortadan kalkması şartı getirilmektedir.

3.2.2. GÖRSEL SANATLAR

3.2.2.1. Tiyatro

Her fırsatta amacının sanatı ve sanatçıyı sevdirmek olduğunu söyleyen Birsel'in denemelerinde şüphesiz tiyatro ve sinema gibi sanat dalları da yer alacaktır.

Denemelerini taradığımız zaman Fransız tiyatrosuna daha çok yer verildiğine tanık oluyoruz. Birsel, yine bir Fransızın Firmi Gemier'in tanımayla tiyatro kavramına yaklaşır: "Tiyatro hep birlikte oynanan bir oyundur. "

Kadın adlı oyunun Ankara tiyatrolarında sahnelenmesi üzerine kaleme alınmış olup bu eserlerin ve oyun yazarlarının tanıtılmasına yöneliktir. (iki Fransız Oyun Yazarı, GM.ss.37-43) Birsel, bu yazısında Audiberti'nin doğum yıl ve yerlerini, ilk eserlerinin ne zaman yayınlandığı, nerede sahneye konulduğu üzerinde durarak eserlerin konuları ve muhtevaları hakkında bilgiler verir, teknik özelliklerini aktarır. Sözcüleri, Salocrou'nun, oyunu birtakım geriye dönüşlerle anlatmasını sevdiğinden söz eder. (iki Fransız Oyun Yazarı, GM. s.40) **René De Obaldia'nın Oyunları** (GM.ss.91-92) denemesinde René De Obaldia'nın oyunları, özellikleri ve perdeleri hakkında bilgiler yer alır. *Bütün Gün Ağaçlarda* adlı oyunuyla Türk tiyatroseverlerinin dikkatini çeken Margurite Duras'ın oyunundaki öykü, eser üzerine gazete ve dergilerde yer alan yazılardan pasajlar bir başka denemesinin konusudur. (Marguerite Dumas, GM. ss. 93-95) Kendisi ile Fehmi Baldaş'ın ortak çevirileri olan bir oyun da Jean Giraudoux'un *Chaillot'daki Deli* 'sidir. Söz konusu yazarın, hep erdeme yönelik konuları seçişi, dili 'baş köşeye oturtması' kişilere ve karakterlere fazla değinmeyişine dahi yer verilen yazıda yine birtakım teknik özellikler sıralanır. (Chaillot'daki Deli, GM.ss.96-100)

Birsel'in denemelerine Polonyalı iki oyun yazarı da girecektir. Bunlardan ilki Witkiewicz'in ad verilmeksizin gerçeküstücülük ve dadacılık gibi akımlara karşı yazılmış olduğu halde gerçeküstücü bir nitelik taşıyan bir eserinden söz edilir. İkinci yazar ise Witold Gombrowicz'tir. Oyun yazarının *Yunne*, *Evlilik Dışı* ve *Operet* 'inin anlamdışı oluşları, ancak onun da yurttaşı gibi bunu reddedişine yer verilir. (Ziya Osman Fotoğrafçıda, KFB. ss. 63-64)

Fransız tiyatrosundan söz edilen bir başka yazıda ise toplu bir değerlendirmeye karşılaşıyoruz. 1967 tarihi itibarıyla 21. yılına ulaşan Avignon Festivali dolayısıyla kaleme alınan ve üç bölümden oluşan yazıda ve oyun yazarlardan, sahnelenen oyunlardan, yönetmenler ve oyuncularından söz edilir.

Salâh Birsel, bir başka denemesinde tiyatronun ahlâk yönüyle ilgili bir sorununu şu giriş cümlesiyle ortaya koyar: "Bir oyunda, oyunun kişileri birbirine karşıt iki ahlâk çevresinde toplanmak üzere birtakım durumlar alabilir." (Oyunun Ahlâk Sorunu, GM.ss.122-123) Denemecinin bu yaklaşımına göre tiyatronun 'bir büyük ahlâkın savunuculuğunu yapmak' gibi bir işlevi vardır. Oyunun gerçeğinde de bu ahlâkın yüceltilmesiyle ortaya çıkacak *Olgun İnsan* arayışı vardır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla Birsel, tiyatrodaki iyi-kötü, haklı-haksız, güzel-çirkin gibi zıt kutupların çatışmasının özünde *Olgun İnsan* gerçeğini varlığına işaret etmektedir. Örnek olarak Goethe'nin *Faust* 'u gösterilir. Buna göre *Dr. Faust* ile *Mefisto* 'nun ahlâk çatışmasında *Faust* 'un ahlâkını yükseltmek eksiklikler ve karşısından *Mefisto* 'nun çekilmesi halinde

Faust sönük kalacaktır, ancak iki kişiliğin çatışması sayesinde arzu edilen *Olgun İnsan* 'a ulaşılacaktır.

Birsel, tiyatro yazarının teknik sorununa bir başka denemesinde yer verir: "Tiyatro yazarı oyununu kurar, kişilerini yaratırken romancı ve öykücünden ileri giderek bir de aktörünü oluşturmak zorundadır." (Aktör,GM.ss.124-125) Bu durumda ortaya iki yönlü bir denklem çıkartılır: Aktörünü arayan yazara karşı, yazarını arayan aktör. Oyuna uygun kişilerin bulunması, tasavvur edilmesi gereği doğduğundan tiyatro yazarının işi bir romancının ya da bir öykü yazarının işinden daha zordur.

Tiyatro ile ilgili denemelerde oyuncuların ve oyunculuktan da söz edilir. Bunların içinde en kayda değer olanı Sarah Bernhardt'tır. Yazıda belirtildiğine göre *Bayan Ayaklanma* denilen Bernhardt, Dumas'ın *Kamelyalı Kadın* oyunu için İstanbul'a geldiğinde sanat dünyası allak bullak olmuştur. Hüseyin Cahit, Ahmet Şuayip gibi meraklılar hatıralarında bu Fransız oyuncusunun yüzünü, giysilerini, oyununu konuşmasını bir bir anlatırlar. Daha sonraki yıllarda turneler dolayısıyla birkaç kez daha Türkiye'ye gelen oyuncunun hayranları arasında onun için *Théâtre Français* şiirini yazan Abdülhak Hamid de vardır. (Makas Şıkırtıları,ŞC. ss.98,99) Yazar, denemede bu oyuncunun giyimine kuşamına, konuşmasına, ölümü üzerine 30 bin kişinin cenazesi önünden geçit resmine kadar yer verir.

Salâh Birsel'in Türk tiyatrosuna ilişkin geniş kapsamlı bir yazısına bu denemeler arasında rastlayamadık. Geleneksel tiyatromuzun önde gelen simalarından Naşid'e ve diğer tiyatroculara kısaca değinilen bir denemesinden söz etmek istiyoruz.Denemeci, oyunun başarısından söz ederken seyirci faktörünün unutulmamasına dikkat çeker. 'Sahne-salon' ilişkisi olarak nitelediği diyalogun kurulmasında *tuluatçılar* 'ın başarılı olduklarını belirtilen yazıda, Naşid'in başarısında, sahneden salona laf atıyor olmasının payına işaret edilir. "Yalnız sesini değil, bedenini de sahneye yudum yudum, seyircinin merakını ve sabırsızlığını gıcıkliya gıcıkliya sürerdi. Onun, bir Rum doktor Nikola Nikolaidis rolü vardı ki, bunu seyretmek gerçekten bir mutluluktu." (Naşid,YB.ss.128-131) Kel Hasan, Hazım, Muammer Karaca, Celâl Sururi gibi oyuncuların adının yer aldığı deneme bitirilirken *altın oyuncuları* 'ın yer aldığı *altın çağ* 'ın kapandığı, *tuluat* 'a bir son verme zamanının geldiği belirtilir.

Naşid'in dışında denemelerde geçen bir diğer oyuncu ise Artist Burhanettin Bey'dir. Meşrutiyetin ilanı ile yurda dönen Burhanettin Bey, ulusal tiyatro çalışmalarının içine atılmış, Abdülhak Hamit'in *Tarik yahut Endülhis Fethi*'den seçtiği parçaları canlandırdıktan sonra *Tezer yahut Melik-ül*

Mansur Akhırrahman-Salis oyunundaki Rişar rolüne çıkmış Finten, Nazife, Nesteren, İbn-i Musa oyunlarında rol almıştır. Ancak zamanın eleştirmenleri tarafından hem Türkçesi hem de sbartmalı oyunuyla beğenilmez. (Çelik Çomak, AT.ss. 121-125) Söz konusu denemenin ikinci bölümünde bu kez Venedik Taciri rolüyle şöhret kazanan Aktör Kean'ı canlandıran Raşit Rıza'dan söz edilir. Birsell, bu iki ismin ülkenin yeni yeni tiyatroya alışmaya başladığı bir çağda, bazı gülünç durumlara düşseler dahi onu sevdirmek için her türlü tehlikeyi göze aldıklarını kaydeder. (Çelik Çomak, AT.s.182)

Yukarıda kısaca değinmeye çalıştığımız Fransız tiyatrosuna ilişkin denemeler, ortalama bir tiyatro seyircisine değil, bir tiyatro meraklısına ve adamına yönelik özellikler taşımaktadır. Bu yazılarda alışılmışın dışında olaylar değil kişiler ve eserler ağırlık noktasını teşkil eder. Tiyatro ile ilgili sorunlar ise daha çok onun tekniğine yönelik olarak ortaya konulur.

3.2.2.2. Sinema

Tiyatrodan sonra görsel sanatlardan en çok işlenen diğer bir konu ise sinemadır.

Bunların önemli bir kısmı ise 1940 yıllarının sinemasına ilişkindir. 1940 Kuşağının sinema merakı hoşla gitme ve zevk alma gibi nedenlerin dışında sığınma duygusundan da kaynaklanmaktadır. Çünkü o yıllar savaş yıllarıdır ve savaştan en çok etkilenen şehirlerimizin başında da hiç şüphesiz yok ki İstanbul gelir. Yazar, bu durumu şu cümlelerle açıklamaya çalışır: "İkinci Dünya Savaşının kan ve işkence dökücü haberlerinin verdiği bunalmı biz orada, hiç değilse iki saat boyunca unutmaya çalışırdık. Kimimiz savaşın ne kadar çok film seyredilirse o kadar tez biteceğine inanıyordur. (Beyoğlu Geceleri, BZSA.s.125)

Söz konusu denemenin önemli bir bölümü, Beyoğlu sinemalarından ve savaş öncesi ve sonrası buralarda oynatılan filmlere ayrılır. Bu bölüm *Vadim O Kadar Yeşildi ki* , *To Be Or Not To Be* , *Gilda* , *Rapsodi* , *Strumboli* , *Bisiklet Hırsızları* , *Yıvasızlar* , *Beyaz geceler* , *Düşman Kardeşler* , *Dönüşü Olmayan Nehir* , *Kanlı Aşk* , *Sonsuz Sokaklar* , *Ölmeyen Aşk* , *Othello* , *Kırmızı Değirmen* gibi savaş öncesi filmlerle, *Roma Açık Şehir* , *Acı Piring* , *Acı Lokma* , *Fakir Aşıkların Romanı* , *Dişi Kurt* , *Arabacının Kızı* , *Gecenin Güzelleri* , *Asi Gençlik* , *Devlerin Aşkı* gibi savaş sonrası filmlerin adları, yönetmen ve oyuncularıyla dolu doludur. Savaş sonrası filmler, savaş öncesi filmlerden tabiatıyla farklıdır. Çünkü sinema *Yeni Gerçekçilik* akımının etkisindedir. (Beyoğlu Geceleri, BZSA.ss.127-131)

Yukarıdaki isimlerin sıralanmasında denemecinin, sinemayı 'bir yıldızlar, bir olağanüstü yaratıklar estepası' olarak görmesinin etkisinden söz edelim. (Bağdat Hırsız, HKK.ss.181-188) Günlüklerinden çıkardığımız kadarıyla sinema merakı hâlâ devam eden Birsal'in sinema ve bekleme salonlarının sıcaklığını ve çekiciliğini denemelerine yansıtmak ister: "... o ne öyle, yüzlerce insan yanyana, arka arkaya siyah çerçeveli beyaz bir perdenin karşısına geçip kurulmuştur. Ne sağla-rındakini tanır, ne de sollarındakini. Ama topu da bilir ki biraz sonra salonlarda birtakım işler olacak." Seyirciler, bilinmeyenler dünyasından fırlatılan bu bilinen nesneler'le karşı karşıya olup onların büyüsünün tesirindedirler. (Bağdat Hırsız, HKK.ss.185-186) Bu görüş, bir bakıma sinemanın da tanımıdır.

1956-1958 yıllarında *Vatan* ve *Yeni Sabah* gazetelerinde film eleştirmenliği de yapan Birsal, (Bostancı ve Ben, HKK.s.139) yılın filmlerini belirlemek gibi bir görevi de üstlenmiştir. Bu denemelerde sinema ile tek sorun olarak ise görsellik ile ilgilidir. Buna göre, sinemanın da göze seslenen bir sanat olduğu çok geç anlaşılmıştır. Sinemanın ilk yılları tam bir 'bilisizlik' içinde geçmiştir. Gözün önemini anlayanlar olmuşsa da bunlar Alman dışavurumcuların etkisinden kurtulamamışlardır ve sesli filmler de görselliğe yeterince önem verile-medikinden sinemaya bir şey kazandırmamıştır. Denemeci, savaş sonrasına kadar ses ve görüntüye rağmen gerçek anlamdaki görsel işlevini gerçekleştiremeyen sinemanın Polonya, Yugoslavya, Macaristan, Brezilya, İsveç, Japonya ve Hindistan gibi 'toplum iç kaynaşmalarının sonucu'nda 'görüntü fabrikası' olmaktan kurtulduğuna işaret eder. (Ziya Osman Fotoğrafıda, KFB.ss.61-62)

3.2.2.3. Resim ve Fotoğraf

*Fransız Resminde İzlenimcilik (L'impressionnisme)*¹¹¹ adlı bir araştırması bulunan Birsal, Henry Miller'in, "Resim yapmak yeniden sevmektir." sözlerine ilâve olarak, "Resim daha genel olarak bir gözüpekliktir." der. (Van Gogh, YB.s.26)

Tiyatro ve sinemada olduğu gibi resimde de baş köşeyi Avrupalı sanatçılar tutar. Çalışmanın küpeli delisi olarak tanıtılan, tablolarını çizişinden ve renk uyumu sağlamaya çalışışından söz edilen Cézanne *Eurvenin Kaçırılışı* tablosunu yapabilmek için üç yılda üç bin kroki çizen Matisse (Ak Güller Al Güller, ASN.s.128,129), önde gelen ressamlardır. *Gecce Rahyısı*

¹¹¹ Salâh Birsal; Fransız Resminde İzlenimcilik, Dost yay. Ankara 1967



tablosunun sanatçısı Van Gogh'a ayrılan yazıda (Van Gogh,YB.ss.26-31) ise onun üzüncüyle sevinçli yanyana getirme çabasından söz edilir. Deli de gelmiş geçmiş en büyük gerçeküstücüdür. Hatta gerçeküstücülüğün ne olduğu kendisine sorulsa, gerçeküstücülüğün kendisi olduğunu söyleyecektir. O, her şeyi yüceleştiren, maddeden uzaklaştırıp tinselleştiren bir ressamdır. (Disco Dans, KD.s.34) Soyut resmin ünlü yapıcısı Picasso'nun Match dergisindeki bir fotoğrafı altındaki, resme başlamadan önce sık sık dans figürü yaptığına dair yazı da denemeci tarafından yaşama sevincinin bir belirtisi olarak yorumlanacaktır.(Picasso,YB.ss.106-109) Ressam Utrillo'nun daha çok yaşantısı ve sarhoşluğu üzerinde durulmuştur. (Utrillo,YB.ss.32-35)

"Nedir fotoğraf ? " sorusu yine kendisi tarafından değerlendirilir. "Bir kez-otuz yıl oldu-onun sanat olmadığını yazmıştım. Şimdiler aynı şeyi yinelemek gevezeliğine kapılmak istemem." (Ziya Osman Fotoğrafıda, KFB. s.65) diyen Birsell, çeşitli ansiklopedilerde yer alan fotoğraflardan söz ettikten sonra fotoğrafçılığı gönül ve kâlp işi bir sanat olarak gören Ara Güler, Fikret Otyam, Lütfü Özkök, Şakir Eczacıbaşı gibi isimlerden söz eder. Fotoğrafla ilgili soruya verilen cevap ise yazının sonuna saklanır: "...fotoğraflar, daha çok insanların mutlu günlerini saptar diyebiliriz." (Ziya Osman Fotoğrafıda, KFB. s.70)

Görsel sanatlardan sırasıyla tiyatro, sinema, resim, fotoğraf gibi türlere yer ayrılan yazılarda, isimler üzerinde yoğunlaşıldığı ve hatıralardan sıkça yararlanılırken en çok Fransız sanatçıların gündeme getirildiği görülecektir. Fransızların gündeme getirilmesinde, denemecinin Fransız okulunda gördüğü öğretimin ve Fransızcaya vakıf olmasının yanı sıra kısa süreli bir Paris gezisine çıkmış olmasının etkili olduğu söylenebilir.

Ancak 'görsellik' onun hem şiirlerine hem de denemelerine yansiyarak asıl etkisini gösterecektir. Özellikle DÜNYA İŞLERİ adlı şiir kitabında yoğun olmak kaydıyla daha sonraları biraz da diğer teknikleri de bersberine alarak olgunluk dönemi eserlerine kadar uzanacaktır. Denemelerinde sürekli olarak kendi ifadesiyle araya birtakım 'öyküler' yerleştiriyor olmasında yine 'görsellik'in önemli bir payı ve yeri vardır.

3.3. T A R İ H

Denemelerin, edebiyat ve doğayla birlikte üçüncü sac ayağını da tarih konusu oluşturmaktadır. Birsell, tarihe 'Nuhun Gemisi'gözüyle bakar. Çünkü 'onun içine giren bir daha çıkamaz' (İstanbul'dan Roma'ya Ayakla Yolculuk, KFB. s.18)

Edebiyat konusuna yaklaşımımızın bir bölümünde yaptığımız gibi tarih konusuna da daha çok kişiler düzleminde yaklaşmak zorundayız ki bizi buna denemecinin yaklaşımı zorunlu kılmaktadır.

3.3.1. OSMANLILAR ve II. ABDÜLHAMİT

Denemeleri taradığımızda iki sorunla karşı karşıya kalırız: Bunlardan ilki, egemenlik hakkı ve sultanlar, ikincisi bu hakkın Sultan Abdülhamit tarafından uygulanma şekli.

Mühürlü Yemekler'de (ŞC.ss.93-97) Osmanlı yönetimindeki egemenlik hakkı üzerinde durulurken yargılar hep açık ve kesindir: Osmanlı hükümdarları, Türk halkına kendi kulları ve tutsakları gözüyle bakmış, onların yaşama ya da söz söyleme haklarının olabileceğini ekollarına dahi getirmemişlerdir ve daha da önemlisi bu hak onlara Tanrı tarafından bağışlanmıştır. "Gerçeği araştırılırsa, yurttaşlarının tümünü kendi yaşaması sayan, onları istediği zaman yedirip, istediği zaman da aç bırakabileceğini sanan bir benbencilik felsefesi üzerine kurulmuş" olan sistem sürgittir. (Mühürlü Yemekler, ŞC.ss.93-95) Tarihçi Enver Ziya Karal'ı kaynak olarak gösteren denemeci, Tanrı haklarına dayanan bir hukuk düzeni sayılan bu sistemin Yakınçağ başlarına kadar değişmeden sürdüğünü, Darüssaade Ağesının padişah'a söylediği, "Tanrı atalarınızın mirası olan tehti hümayunu sana ita ve ihsan etti." sözlerle doğrulamaya çalışır. (Mühürlü Yemekler, ŞC.s.94) Kendisi de bu durumu alayla eder : "Eyvah ki sultanların gözünde halkın, hiç mi hiç, değeri yoktur. Onların yüzlercesi hastalığa tutulmuş, binlercesi ölüp gidivermiş, padişah için bir sorun değildir." Denemeci, bu sözleri ispat etmek için de bir İngiliz elçisinin 1826 yılında yazdığı mektuplardan birisini gösterir. (Mühürlü Yemekler, ŞC.s.94)

Tek adam esasına dayalı bu monarşi bir gün yerini gerçek egemenlik demek olan halkın egemenliğine bırakacaktır. "Gerçeği şu ki, Atatürk'ün çelik eli, Türkleri, boynu bükük halkı tepizleyen kişilerin boyunduruğundan kurtarıncaya değin Osmanlı padişahları kendilerini Tanrının bir gölgesi olarak görmüşlerdir. " (Mühürlü Yemekler, ŞC.s.94)

Denemeci, 'devlet yönetmeye kalkan ve yurttaşlarına koyun gözüyle bakan' (Amerikalı Tolstoy, AT.s.165) bu monarşik sistemin en acımasız uygulamacılarından birisi ve en önde geleni olarak da zaman zaman 'Kızıl Sultan' diye andığı (Ziya Osman Fotoğrafıda, KFB.s.69) Abdülhamit'i gösterir. Bu sultan, gençlik döneminden azline ve kendisine isnat edilen birtakım

uygulamalara varıncaya değin denemelerde yer alır. **Mühürlü Yemekler** (ŞC.ss.88-97), **Paf ve Puf** (PvP.ss.148 -159) **Amerikalı Tolstoy** (AT.ss.188-185), **Yaşamın İçinde** (HEK.ss.80-84), **Ut** (AT.s.97), **Ziya Osman Fotoğrafıda** (KFB.s.69) denemelerinin adlarını zikretmemiz dahi Sultan Abdülhamit'e ne denli yer verildiğini göstermeye kâfi gelecektir.

Denemede, genç şehzade Hamit'in, Sultan Aziz'e, ağabeyi Murat'ın kendisini ne denli kınadığını kötülediğini 'gammazla'masından ve Murat'ın da, Reşat'ın da ona 'gönül penceresini kapama'larından söz edilir.(Mühürlü Yemekler,ŞC.s.93) Yazar, bu sözlerle ve özellikle 'gammazlamak' kelimesiyle Abdülhamit'in te gençlik çağından itibaren böylesine bir kötü huy sahibi olduğuna okuyucuların dikkatini çekmek ister. Zaten bu anektodun arkasından onunla ilgili yargı hemen gelecektir: "Nedir, kardeşlerini sermeyen bir insanın yurtaşları için yapıp yakılacağı hiç düşünülmemelidir."(Mühürlü Yemekler, ŞC.s.93)

Yazara göre, Sultan Hamit, Mithat Paşa ve arkadaşlarını Tayf Kalesinde boğdurtmakla insan hayatına kastedici birisi olduğunu göstermiştir. (Mühürlü Yemekler,ŞC.s.95) Kendisine gelen jurnaller de oldukça fazladır ve bunların arasında en çarpıcı olanı da *Abdülhamit'e Verilen Curnaller* adındaki eserde yer alır. "Usunuz almayacak ama söyleyeyim, o-Mirliva kulu Refik Bey- dirileri değil ölüleri curnal etmiştir." (Amerikalı Tolstoy, AT.s.185) 'Osmanlı ülkesine 33 yıl fermanferma kesilmiş' (Yaşamın İçinden, HEK.s.81) Sultan Hamit'in 'benbenci' felsefesi, azliyle son bulmuştur. Ancak o, '1917 yılında yazdığı' günlüğünde halka özgürlük verdiğini fakat halkın ve aydınların kendini savunmadığını söyleyecektir.(Mühürlü Yemekler,ŞC.s.94)

Söz konusu denemelerde Sultan Abdülhamit'in fotoğraflarının dahi itham edilmesi, fiziksel portresinin ardından ruhsal portresinin çiziliyor olması da kaydedeğer bir durumdur. Hamidiye Camii önündeki fotoğrafta erler, paşalar, hocalar ve başıbozuklar tarafından sevgi ve coşkuyla kuşatılan Sultanın bakışlarından birtakım anlamlar çıkarılmaktadır: "Abdülhamit çevresiyle ilgilenmemekte ve ateşi boşaltılmış gözlerle belli bir noktaya gözlerini dikmekle sanki şunu demek istemektedir: -Ben sizin her şeyinizim. Siz benim hiçbir şeyimsiniz."(Ziya Osman Fotoğrafıda,KFB.s.69) Aynı yazıda bir başka fotoğrafla ilgili olarak da 'Kızıl Sultan'ın sevgisiz gözlerle ve 'halkı tepizlemede daha ileri gitmemiş olmanın bütün hayıflarını sezdirecek' bir biçimde baktığı yazılıdır.(Ziya Osman Fotoğrafıda,KFB.s.70) Birsal, onun fotoğraflarından birini denemelerinin birinde sayfanın sağ alt köşesine yerleştirir ve yine aynı türden yorumlara girer.(Paf ve Puf, PvP.s.148)

Abdülhamit'in azli ise ironilerle doludur. Azledilen sultana aitmiş gibi aktarılan sözler, onu küçümseyici niteliktedir: "Ben bu işi yapmadım. Kışkırtıcıları ulus arasın bulsun. Ben ulusumun iyiliği için çahşım. Hepsi mehvoldu." (Yaşamın İçinden, HKK.s.80) Oysa sultanı üzen olayların başında kendisinin azli için görevlendirilen iki gayrimüslim gelir. "Beni en çok üzen şey, huzurumdan kovduğum bir insanı beni saltanattan uzaklaştıran kararı tebliğe memur bir heyete katmanız olmuştur. Bu Emanuel Karasu'dur." diyecektir.¹¹² Birsell'in "Kitaplarda kaynak verirken hata yapmayan tek adam" dediği¹¹³ Cemil Meriç, "İttihat ve Terakki, Abdülhamid'i yok ederken çok şeyi kaybetti." der.¹¹⁴ Abdülhamid'le ilgili yazılar için kullanılan bazı kaynakları kullanan denemeci, sözü edilen gayrimüslimlerin Filistin'de bir Yahudi devleti kurma tekliflerini kabul etmeyerek rüşvet olarak teklif edilen altınları geri çevirecek basireti göstermesinin¹¹⁵ denemeci için önemi yok gibidir.

Kısacası, denemecinin nezerında Abdülhamit, 'halkın hakkını kendi hakkı sanan, halkın hakkını halka bir armağan gibi veren', günlük hayatında bile 'acınacak bir padişah'tan başka bir kimse değildir. Birsell'in yargıları ise yeni bir şey getirmemiş olup bir tarihçinin, bir bilim adamının değil, bir denemecinin yargıları olmakla kalmıştır.

II. Selim hakkındaki yargılara da Refik Ahmet Sevengil'in *İstanbul Nasıl Eğlenciyordu* adlı eseri kaynaklık eder. "Yazarın anlattıklarında zaman zaman alınacak dersler de vardır. *Hamamda Çıplak Kızları Kovalayan Padişah* bölümünde erkeklerin kadınlarla buluşma yollarının tikanıklığı sergilenirken padişahların günlük yaşamı üzerine de ışık tutmaktan geri kalmıyız." (Geçmiş Kalbimde Bir Yaradır, ASN.ss.101-102) diyen denemeci, II.Selim'in hamam sefasından bir alıntıya yer vererek onu çifte standart uygulayıcısı bir padişah olarak sunmak ister. Yazıya verilen *Mazi Kalbimde Bir Yaradır* ifadesi acaba, bir acının mı yoksa bir utançın mı ifadesidir? Tarihin bu tür hadiselerle dolu olması insanlık için mi yoksa Osmanlı için mi bir utançtır? Denemecinin bu başlığa neden ve hangi niyetle ihtiyaç duyduğunu bilemeyiz.

Denemelerinde başka sultanlara da yer veren Birsell'in bunlar hakkındaki yargısı birçok tarihçinin yargısından belki çok daha katı ve o

¹¹² Samih Nefiz Tansu; İki Devrin Perde Arkası, Pınar yay. İstanbul 1964, s.153

¹¹³ Halil Açıkgöz; Cemil Meriç'le Sohbetler, Seyran yay. İstanbul 1993, s. 236

¹¹⁴ Halil Açıkgöz; a.g.e s.316

¹¹⁵ Abdurrahman Meydanî; Tarih Boyunca Yahudi Oyunları, Şule yay. çev.E.Günerç, İstanbul 1993, ss.294-295

derecede geneldir: "Kısacası zorbalık, Osmanlı padişahlarının kanına işlemiştir." (Mühürlü Yemekler, ŞC.s.96)

Bütün bunlara rağmen Birsel'in Osmanlıların örgütlenmesine ilişkin olarak söyledikleri pek daha farklıdır: "Doğrusu, Osmanlıların örgütlenmede üstlerine pek yoktur. Kurdukları imparatorluğun bütün savruluk ve sapkınlıklarına karşın öyle kolay kolay dağılmamasının nedeni de burada aranmalıdır." (İnsan Hakları, ŞC.s.22) Denemeci örgütlenme konusu içinde Osmanlıların bazı uygulamalarından örnekleri Tarihçi Cevdet Paşa'yı kaynak göstererek sunduktan sonra şu görüşe yer verir: "Osmanlı İmparatorluğunun uzun boylu ayakta kalmasının bir nedeni de hukuk devleti anlayışına uygun davranışlarıdır. Belki büyükler adaletli olmak gereğini duymazlar ama alt katlarda görev alanlar buna büyük önem verirler. Şu da var ki, büyükler, paşalar devlet örgütünün iyi işlemesini de umursamazlar. Dahası iyi işlememesini isteyenlerin sayısı pek kabardır. Ama bunlar, çıkarıcılardan başkası değildir." (İnsan Hakları, ŞC.s.26)

Birsel'in Osmanlı tarihi, örgütlenmesi ve devlet yönetimiyle ilgili olarak sıraladığı bu görüşler arasında birtakım çelişkilerin varlığına işaret etmek gereğini duyuyoruz. Bir tarafta iyi bir örgüt, bir tarafta çifte standartçı ve zorbaya dayalı uygulamalar, beri tarafta hukuk devleti anlayışına uygun davranışlar, bunların yanı sıra devlet örgütünün iyi işlemesinin karşısında yer alan sayısı kabarık üst düzey yöneticiler, çıkarıcılar ve bütün bunlara rağmen uzun bir süre ayakta kalsın bir imparatorluk.

3.3.2. TÜRKLER ve TÜRKİYE

Tarihi ve Türk tarihini, Özellikle Osmanlı tarihini daha çok 'diktatörlerin' işgali altındaymış gibi gösteren ve sultanların bir kısmını iktidarsızlık, zorbalık ve diktatörlükla itham eden Salâh Birsel'in bu olumsuz tavrı, söz konusu millet olunca değişir. Materyalist düşüncenin aksine halk ya da sınıflar değil değil millet oluşu temsil eden Türk kelimesi onun nezdinde saygıdeğerdir. Mensubiyet şuru söz konusu yazılarda objektif bir biçimde ele alınır, işlenir, önyargılardan arındırılır.

Deneme ve günlüklerinde Türkleri diğer milletlerden farklı kılan özelliklere değinilir. Bunların bir kısmı şimdiye değin ortaya konmuş olanlardan pek farklı değildir.

Türklerin 'konuksever'liğinden söz edilen bir yazıda (Fener, ŞC.ss.115-116), bu özellik bir olayla ortaya konur. İngilizlerin İstanbul elçisi Türk topraklarına ayak basar basmaz karşılanmış, kendisine "zat-ı şahane"nin

konuğu olduğu bildirilmiştir. **Elçi Porter**, bu davranışın Türklerin konukseverliğinden ileri geldiğini düşünürse de bunun daha çok sultanın dirayetini gösterme amacına yönelik olduğu üzerinde durur. **Salâh Birsell**, bir başka örnekle âdeta elçinin yanıldığını göstermeye çalışır. Ona göre, Osmanlı imparatorluğu topraklarına görevle ya da gezi düşüncesiyle gelen hemen hemen her yabancı büyülenerek dönmüştür ve bunlardan birisi de ünlü şair **Lamartine**'dir. **Lamartine**'nin Türkler hakkında söylediği şu sözler nakledilir: "Türkler bir insan olarak, ulus olarak doğunun en üstün, en şerefli ırkıdır. Soylu ve yüce bir karakterleri vardır. Cesaretleri sonsuzdur. Onlardaki din, aile ve insanlık erdemleri bütün yansız insanlarda hayranlık uyandıracak çaptadır." (Fener, ŞC.s.116)

Yazar, aynı yazıda Türklere karşı önyargılı olanların dahi bu milleti tanıdıktan sonra hayranlık hislerini gizlemekte başarılı olamadıklarını belirtir: "Türkiye'ye önyargılarla gelen ve Türkleri küçümsemeyi bir görev bilen Avusturya elçisi **Busbecq**'in yazılarında bile gizliden gizliye bir Türklük ve İstanbul hayranlığı vardır." (Fener, ŞC.s.117) Yazar, bazen bu önyargı ve onunla gelen düşmanlığın yalnızca insanımıza karşı olmadığını belirtirken, "Türkiye' de köpeklerle varınca, her şeyi, herkesi kendilerine düşman bellemeye alışmış yabancılar'ın dahi varlığına dikkat çekilir." (Sokak Köpekleri, HKK.s.110)

Salâh Birsell'in yalnızca denemelerine değil günlüklerine de Türkler hakkındaki önyargılar girer, soruşturulur ve yargılanır. Türk düşmanı olarak bilinen **Byron**'in Türkleri tanıdıktan sonra, "Benim küçük deneyimime göre onlardan (Türklerden) bir şikâyetim yoktur. Tersine Ali Paşa'ya ve oğlu **Morali Veli Paşa**'ya ve eyaletlerdeki birçok yüksek aşamalı kişilere, gösterdikleri incelik, buna dostluk da diyebilirim, ve büyük konukseverlik için teşekkür borçluyum." diyecektir. (YFK, s.73) **Salâh Birsell**, bu sözlerin hemen akabinde **Byron**'u Türkiye'de insanların genellikle namuslu oluşunun allak bullak ettiğini kaydeder. (YFK, s.74)

Bir başka denemesinde Türklerin hayvansever oluşlarını ifade eden yazar, şair **Nerval**'in gözlemlerine yer verir. "**Nerval**, 1843 yılında İstanbul'a gelip de Boğaz'da binlerce martının kanat çırpıp gittiğini gördüğü vakit Türklerin hayvanları ne denli sevdiğini anlamıştır." (İnsan Hakları, ŞC.s.27) Ona göre millet de Türk padişahları da atlara tutkundur. "Han ahır" denilen saray ahırlarında yüzlerce at beslenmiştir, sözgelişi **IV. Murat**'in 900 atı olduğu bir gerçektir. Sarayda atlardan başka tazılar, filler, katırlar, aslanlar, kaplanlar da beslenir." (İnsan Hakları, ŞC.s.23)

Salâh Birsell'in Türklerdeki 'hayvan sevgisi'ni işleyen bir yazısına 'İnsan Hakları' adını koyuşu oldukça manidardır. Öyle anlaşıyor ki yazar,

'hayvanları sevmeyen insanları hiç sevmez' yargısını esas almış, okuyucuyu, hayvanları bu denli seven bir milletin insanları çok daha fazla seveceği yargısına ulaşmalarını amaç edinmiştir.

Aynı yazısının değişik yerlerinde Türklerdeki temizlik anlayışına ve su tutkusuna da değinilir: "Türkler, hayvan sevgisinde önde geldikleri gibi, temizlikte de Batılıları yaya bırakırlar. Hamama gitmek, yıkanmak, halkımızın yaşama biçimlerine de karışmıştır. Denilebilir ki Türkler, çalgılı, yemekli hamam sefalarıyla yıkanmayı bir sanat haline getirmişlerdir." (İnsan Hakları, ŞC.27) Yazar, Avusturyalı general **Montecuculi**'nin "Türklerle kış aylarında savaş etmelidir. Çünkü bunlar savaş sırasında bile yıkanmaya önem verdikleri için sık sık hastalanırlar." sözlerini naklettikten sonra Türklerin temizliği önünde yabancıların baş eğdiğini vurgular. **Theophile Gautier** gibi yabancıların bu ulusun temizlik alışkanlıklarına duydukları hayranlıklardan söz edilir.

"(...)Türkler iyi su içicidirler," diyen Salâh Birsell'e göre, memleketin hemen hemen dört bucağında iyi suyun, eskilerin tabiriyle 'ma-i leziz'in fişkırıyor olmasının da suyun baş köşe edilmesinde payı vardır. (İnsan Hakları, ŞC.s.31)

Yukarıda sıraladığımız özellikler, konuksever oluşları, hayvanları sevmeleri, temizlikten hoşlanmaları ve su içici oluşları elbette ki Türklerin hanesine yazılan iyi puanlardır. Yazar, bu özellikleri söylemekle yetinmemiş, yabancılar ait görüş ve izlenimlerle kendi söylediklerini ispata çalışmıştır. Bu da bize ondaki mensubiyet duygusuna dair kuvvetli ip uçları vermesi bakımından önemlidir. Salâh Birsell'in yazılarında yer alan bu yargıları okuduğumuzda, günümüz Türkiye'sindeki diğer yazar ve aydınların Türkler hakkındaki görüş ve düşüncelerini daha iyi değerlendirebiliyoruz. Çünkü halen vatandaşlık bağıyla bağlı bulunduğumuz birtakım aydın ve yazarların insanlarımız hakkındaki değer ve yargıları Salâh Birsell'in sözünü ettiği yabancılarınkinden pek farklı değildir.

Yazar, insanımız hakkındaki önyargıların temelinde, Türklerin çoğu ulusları önlerinde diz çöktürmüş olmalarının yattığını söyler. Avrupalılar başka uluslar gibi bizi sömüremedikleri için de bizim kan dökücü ve barbar olduğumuzu söylemekle bir nevi intikam almaktadırlar. "...her Avrupalının yüreğinde bir Attila, bir Türk karmaşası yatar. Bu karmaşa, bu aşağılık duygusu, onları başka ulusları küçümsemeye, kendilerini büyükten büyük görmeye götürür." (Eldorado, PwF, s. 32)

Türk düşmanlığı aklhevvel Batılı yazarlarda bile görülmektedir. (BS, s.34) Elbette hepsi Türk düşmanı değildir, içlerinde 1717 yılında Türkiye'ye gelmiş **Lady Montagü** gibi, **G.Valvert** ve **Popescu Ciocanel** gibi Türkler



hakkında önyargılı davranmayan yazarlar da vardır. Ancak, Salâh Birsell, **insan Hakları** yazarı **Thomas Paine** gibi yazarlara çatar, onlarla alay eder: "Ne kitap okur, ne de başkalarının düşüncesini inceler. Kendi kendine düşünür. Sonunda da *İnsan Hakları* 'nı yazar." Birsell'e göre **Paine**, kernında kendi çocuğunu taşıyan karısının can verişine, 2 sterling ve 8 şilin çalen 15 yaşındaki arkadaşının darağacında sallanışına, tutsek pazarlarında insanların kesaplık hayvanlar gibi satılışına, soylulardan alınmayan vergilerin yoksullardan alınışına ve insanlığın yüzünü ağartmayacak olan daha nice nice olaylara, haksızlıklara tanık olduğu halde eserinde hâlâ insan haklarından söz etmekte, kendi ülkesinde yaşanan bu çirkefleri göz ardı etmektedir. (insan Hakları, ŞC.s.31)

Salâh Birsell'in denemelerinde - diğer bazı yazılarında da - özellikle ülkenin problemlerine ve bu problemlere ilişkin hal çarelerine yer verildiğini görüyoruz. Bunların içinde en önemli yazı, **'Türkiye Nasıl Kalkınır?'** adını taşıyandır. (FvF.s.h. 35-58)

Yazar, söz konusu yazıya Paris'e ve İsviçre'ye doluşan Türkler'den ve Genç Türkler'den (Jön Türkler) bahsederek girer. Birsell'e göre Türkler, Tanzimat'tan bu yana özgürlükçü ve çağdaş bir toplum olma yolunda mücadele vermektedirler. Batılılaşma için pek çok istek ve çaba gösterilmesine rağmen başarılı olunamamıştır. Batılılaşmak için ne yapılması gerektiği kestirelemediğinden başka milletlere "öykünmek"le yetinilmiştir. Yanlışlığın kaynağında Batılılaşmayı İslami temellere oturtmak istemiş de yatmaktadır. (FvF.s.50)

Birsell, yazısının sonlarına doğru "benim kötü usuma kalırsa" diye başladığı birtakım hal çarelerini sıralar. Bunları şu şekilde maddeleştirebiliriz:

Batılılık ne Doğu'da ne de Batı'dadır, onu kendi içimizde aramak zorundayız. (Türkiye Nasıl Kalkınır, FvF.s.56) Tespit edebildiğimiz kadarıyla burada bir zihniyet farklılığı yatmaktadır. Şöyle ki yapılan şey, güzel ve yararlıysa Batılıdır. Biz bu ifadeden güzel ve yararlı olmayan şeyin Batıya uygun düşse bile Batılı anlayışa uygun düşmeyeceği kanaatini çıkarıyoruz. Öyleyse Batı ile Batılılık farklı şeylerdir.

Yazarın ikinci önerisi, işlerimizi sağlam bir sağduyuya ve şaşmaz bir usa göre ayarlamamızdır. Buna göre başarıya ulaşmanın, ilerlemenin, kalkınmanın ilk adımı düşünmektir. (Türkiye Nasıl Kalkınır, FvF.s.56-57)

Türkiye'nin kurtulması, kalkınması için birtakım zorbalanın, her türlü işten ellerini eteklerini çekmeleri ise yazarın üçüncü teklifidir. (Türkiye Nasıl Kalkınır, FvF.s.57) Diğer denemelerinde olduğu gibi yazarın bu denemesinde de

yine adı sanı belirtilmeyen ama memleketin ileri atılan her adımımda onun karşısına çıkan zorbalardan söz edilmektedir.

Dördüncü teklif yine kişiler üzerinde yoğunlaşır. Buna göre, kendini beğenmişler, kendilerinden başka kimseyi sevmeyenler; kıskançlık gösterenler; sıkça el öptürenler, el öptürmeyi alışkanlık haline getirenler mutlak surette memleketin kaderinden ellerini çekmeliler ya da onlara el çektirilmeli. (Türkiye Nasıl Kalkınır,FvP.s57)

Çok yiyeceklerin ve çok içenlerin yönetimden uzak tutulması yazarın beşinci teklifidir.(Türkiye Nasıl Kalkınır,FvP.s58) Yemek içmek sözleriyle, sosyal bir hastalık ve onulmaz bir yara olarak kabul edilen 'rüşvet' e dikkat çekilmektedir.

Birsel, en son olarak da Türkiye'nin çağdaşlaşması için yazarların 'kafa patlatmaları'nın yeterli olmadığı belirtir ve başta yurttaşlarımız olmak üzere bütün 'siyasa adamları'nın da bunu istemelerinin şart olduğunu ileri sürer. Çünkü ancak istenildiği takdirde hedefe ulaşmak mümkün olacaktır.

Salâh Birsel'in birkaç madde halinde sıralamaya çalıştığımız teklifleri, samimi bir insanın, bir vatandaşın tekliflerinden pek farklı değildir. Bir yazardan haliyle ekonomiye ilişkin öneriler beklenilmesi de zaten doğru olmaz. Daha ziyade insan unsuru üzerinde durulmuştur. Söz konusu insan, belli bir eğitimden geçmiş, belli bilgi ve becerilerle donanmış insandan ziyade, kıskançlık, kendini beğenmişlik, rüşvet yeme gibi olumsuzlukları alışkanlık ve hayat tarzı olarak kabul etmiş insandır. Yetiştirilmesi, iş başına getirilmesi düşünülen insanlarda bulunması gerekenler değil, bulunmaması gerekenler üzerinde kafa yorulmuştur. Bu, yetmiş yaşını aşmış bir insanın tecrübe ve gözlemlerinin ve kendi ifadesiyle altı aylık bir çalışmanın sonucudur.(SSÇ.s.135) Yazar belki de **Rousseau**'nun o ünlü Söylev'inde olduğu gibi bilgi ve beceri sahibi insanın değil, erdem sahibi insanın arayışı içindedir. Salâh Birsel, "hösbüyük ve ıslıl ıslıl bir ülke"(Fener,ŞC.s.117) diye nitelediği Türkiye'nin ona yakışır erdemlere sahip insanların başa geçmesiyle kurtulacağına inanır.

33.3. DİKTATÖRLER

Denemelerde, diktatör ve zorbaların işkencelerine ve kan dökücü oluşlarına ayrılır ki zalimlerin 'mostra'sını çıkarmak, onları yerden yere vururken zulüm görenlere sevgi çiçekleri dağıtmak amacıyla yazılmıştır. (Hint Yağı, SSÇ. s.88)

Bu denemelerin içinde **Ve Huuurrıya işkencelere** (FvP.ss.5-33) en hacimli olanlarından. İşkenceciler şahı olarak gösterilen Karindeşen Jack'in kadınların böbreklerini, yüreklerini, bağırsak ve ciğerlerini çıkarışı, aynı yöntemleri uygulayan Landru'nun da kadınları fırına sürmesi, Dr.Marcel Petiot'un ise müşterilerinin yüz derilerini soyuşuna yer verilir. Bunların içinde Korkunç İvan'ın toplu kıyımları, gölleri zehirletiş, insanları kazığa oturtmak, ızgarada kızartmak, kırbaçlatmak, kazanlarda haşlatmak, şişletmek gibi işkence yöntem-lerini uygulamasından, Eflak Vayvodası Vlad'ın şölene çağırdığı insanları iyice yedirip içirdikten sonra yemekhanenin kapısını kilitleyip hepsini yaktırmasından söz edilir. Yekıp yağmalama içinde Roma İmparatoru Neron'un annesini, teyzesini, üvey kardeşlerini, sevdiği kadını, hocası Seneca'yı ve Roma'yı yakışı da yazıdaki yerini alır.

Diğer yazılarında Hitler'i dünyanın en büyük toplu kıyımcısı olarak nitelendiren Birsel, söz konusu denemede Hitler'e ve SS on üç sayfa ayırır. (ss.16-28)Oldukça alaylı bir dil kullanan yazar, bazan Hitler'e ve maiyetine, subaylarına 'aferinbed' çeker. Yahudilerin gaz odalarında topluca öldürül-melerinde de aynı üslup gözlenir: "Ama gaz verilmeden önce S.S. çavuşları adam baba ile havva anaları odaya iyisinden tıkıştırmak için oradan oraya koşuşurlar... 3-5 dakika içinde herkes kabı dinlendirmiş olur."

Bitliler'de (BZSA.ss.203-205) Neron'dan başka bir Roma İmparatoru Sulla'nın kan dökücü ve işkenceciliğine Plutarkhos kaynak olarak gösterilerek yer verilir. Sulla, İ.Ö.81'de Marius'u yenip Roma'ya girdiği vakit önce Marius yanısı 2 500 kişiyi sonra da 12 000 kişiyi öldürmüştür. **Hüzzam Curcuna işkencelerle** de (ASN.ss.170-178)Hint İmparatoru Muhammet Şah'ın insanları sırt üstü yatırıp göğüslerine ateşte kıpkırmızı kesilmiş demir levhalar bastırışı, açılan yaraların da kül ve idrarla sulandırılışı anlatılır. Denemecinin kaynağı bu kez İbn Batuta'dır.

Ram Ram Ram (H6G.ss.5-30) denemesinde söz bu kez kan dökücü insanlara değil aletlere, giyotine getirilir. Fransız Devrim yıllarında giyotinin sanıldığı gibi Mösyö Giyotin tarafından değil Louis adında bir cerrah tarafından icat edildiği ve sıkı bir faaliyet içinde olduğu belirtilir.Ancak giyotin yalnız Fransa'da değil İngiltere'de de kullanılmıştır. Öyle zannediyoruz ki yazar biraz mübalağa ve ironi karışımı bir dil kullanarak giyotine ne kadar çok başvurulduğunu belirtirken şunları söyler: "Unutmadan, toprak, giyotinin ürettiği kenlerin tümünü emecek durumda değildir. Concorde'dan geri dönenler Paris sokaklarında, kana belenmiş kunduralarla dolaşır."

Birsel, bütün bu kan dökücülerin ve işkencecilerin, zorbaların kendi gönülleriyle baskılardan vazgeçtiklerinin tarih kitaplarında okunamayacağını

kaydeder. Restif de la Bretonne ait, "Ey krallar, kullarınız olmasaydı, ne olurdu?" sorusuna, bir soru da kendisi ekleyerek, "Krallar olmasaydı, padişahlar olmasaydı, kullar ne olurdu?" der. Bu sözlerin kara mizahtan başka bir şey olmadığını yazının bitiminde yer alan şu yargılardan çıkarmamız mümkündür: "Bu da bizi şu noktaya getirir ki, karal olmanın, padişah olmanın da bir sanatı vardır. Vede bu sanat hiç mi hiç, halkın yararına değildir." (Padişah Olma Sanatı, FvF. ss.94-95)

3.3.4. HAFİYELİK

Hafiyeler, diktatörler ve zorbalardan sonra en çok nefret edilen kişiler olarak denemelerdeki yerini alır.

Hafiyelik mekanizmasını Türk tarihi içinde bir kara leke gibi gören yazar, tarihin en eski mesleklerinden biri olarak gösterdiği hafiyeliğin II. Abdülhamit döneminde 'alevlendiğini' ileri sürerek bundan bir türlü vazgeçilmediği için de yakınır: "Gözetim! Kırk yıldan beri demokrasi çılgınları atan Türkiye'nin en başarılı filmidir." (Hafiyeler Önde Gider, HÖG.ss.107-108)

Hafiyelerde ise 'nokta' kadar acıma ve insaf yoktur; Tanrıdan korkmaz, Peygamberden utanmazlardır. Birsel, hafiyeleri kendi aralarında derecelendirir ve niteliklerinden söz ederken birtakım isimleri sıralar. (Hafiyeler Önde Gider, HÖG.ss.108-109) Latin tarihçilerinden Tacitus'un, "Hafiyeler konuşmak ve duymak hakkını bile bizden aldılar." sözüyle, başlayan **Amerikalı Tolstoy** (AT.ss.188-189) denemede hafiyeler âdeta resm-i geçit halindedirler. Söz konusu yazı adını zaten Puşkin'i 'gammazlayan' bir hafiyenin lakabıdır. 'Yıldız'a her gün yağın binlerce curnal'lere yalnız dolaplarda değil, kâselerin, çiçekliklerin içinde bile rastlanır. (AT.s.188) Ahmet Rasim, Ahmet İhsan, Ahmet Mithat, İsmail Safa gibi edebiyatçılar da Curnale maruz kalanların içindedirler.

Birsel, jurnali, özel hayatı alt üst eden, özgürce yaşamayı kayıt altına alan, zaman zaman da haksız işlemlere maruz bırakan hafiyeliği insanlık dışı bulur. Çünkü bunu meslek edinenlerin karakter zayıflığı vardır, yükselmek için ölmüş kimseleri bile jurnallemekten geri kalmazlar.

Türk edebiyatının bir kitap hacmindeki en uzun denemesi olan **Şişedeki Zenci**'de, Amerika'da yaşayan zencilerin hayatlarından ve onların insanlık mücadelesinden kesitler sunulur.

Yazar, denemenin ilk bölümünde bunu şu sözlerle duyurur: "Ey okur, biz burada Karaların tarihini yazmıyoruz. Onların yaşamından bir kesit veriyoruz." (§Z.s.52) Eser bizi beyaz-siyah ırk ayrımının korkunç bir boyuta ulaştığı dönem ve yıllara götürür. Beyazlardan oluşan halk yığınları başta olmak üzere en küçük memurundan valisine kadar yöneticilerle, siyah ırkın temsilcileri, liderleri ve bu iki ırka mensup Amerikalılar arasındaki yoğun mücadeleler eserin belkemiğini oluşturur.

Şehirlerin cadde ve sokaklarından okul, lokanta ve hatta kilise gibi umuma açık bütün mahallerinde beyaz-siyah ırk ayrımı vardır. Kiliselerin dahi ırkların rengine göre ayrılması üzerine zenci önder **Martin Luther King** bir gün şöyle diyecektir: "İrk ayrımı Tanrı katında da bütün görkemiyle sürgit olmaktadır." (§Z.s.11)

Yazar, bu durumu, "Karaların yaşamları da Beyazların yaşamlarından düşülmüştür." sözleriyle özetler. (§Z.s.11) Eserde zencilerin çeşitli kentlerde başlattıkları isyanlara, boykotlara, protestolara, gösterilere geniş yer ayrılır. Bu eylemler esnasında ölenler, sakat kalanlar, yaralananlar olur. Ama zenciler inat ve umutla eylemlerini sürdürürler. Toplantıların sonunda hep bir ağızdan özgürlük şarkıları söylenir:

Bir gün onları yeneceğiz

Beyazlarla Karalar birleşerek

Bir gün onları yeneceğiz

Kafeteryalar, mağazalar, restoran-barlar kısa süreli de olsa ele geçirilir ama olanlar yine zencilerin aleyhinedir. (§Z.s.17) Luther King, bu durumu da protesto etmek için ilginç bir komut verir:

"Hapisaneleri doldurun." (§Z.s.23)

İnsanlık dışı davranışların yaşandığı ülkede en küçük bir olay dahi ortamın birden parlamasına neden olabilmektedir. Vatandaş muamelesi görmeyen zencilerin başlarına her an bir olayın gelmesi işten bile değildir. Bunlardan birisi de 1 Aralık 1955 günü yaşanır. Bir zenci bayan duraktan şehir otobüsüne biner. Otobüste beyazlara ayrılan bölümün hemen arkasında boş olan ilk sıraya oturur ve biraz sonra da şoför tarafından uyarılarak yerini beyazlara terketmesi istenir. Fakat o bu uyarıya aldırmaz etmeyince tutuklanır. Bunun üzerine ünlü Montgomery Otobüsleri Boykotu başlar. (§Z.s.131)

Kölelik düzeninin hakim olduğu Amerikada insanlık suçundan en çok mağdur olanlar hiç şüphesiz kadınlar ve çocuklardır. Kadınlar zevk aracı

olarak, efendilerin, bunların yanında yöresinde bulunanların, konukların her türlü isteğine evet demek zorunda bırakılırlar. Ayrıca köle sayısının artırılması için de efendiler, onları evli olup olmalarına bakmaksızın çocuk doğurmaya itelerler, kısır olanlarsa satılırlar. (§Z.s.84)

Zencilerin içinde 1790 yıllarında 60 bin dolayında özgür olan insana ise Yüksek Mahkeme Başkanlığı yapmış olanlar bile şüpheyile bakarlar: "Amerika'da yaşayan Afrikalılar özgür bile olsalar aşağı tabaka insanları sınıfındandır." (§Z.84) Bu mahkemelerin verdikleri kararlar bile insanlık dışıdır: "Ayrı ama eşit." (§Z.s.49)

Kararların önderlerinden ve sözcülerinden **Douglas**, 4 Temmuz 1852'de Amerika Ulusal Bayramında şunları söyler: "4 Temmuzun anlamı nedir? Hemen karşılık vereyim. Zencilerin sık sık kurbanı oldukları haksızlıkları ve baskıları öbür günlerden daha açık bir biçimde taraz taraz eden gündür. Zencilere göre 4 Temmuz abartılmış bir dinsizliktir. İki partinin çevresinde toplanan siyasal güç, bu ülkedeki 3 milyon zencinin köleliğini ayakta tutmak ve sürdürmekten öteye geçmiyor." (§Z.s.51)

Salâh Birsell'in okumalarına dayalı olan bu denemede 28 Ağustos 1963 günü Washington şehrindeki 250 bin kişinin ayaklanışından, bu ayaklanmaların 1965, 1966, 1967 ve 1968 yıllarına sarkışından söz edilir. Ayaklanmaları N.A.A.C.P (Kararların ilerlemesi için Ulusal Birlik), C.O.R.E. (İrk Eşitliği örgütleri Kongresi), S.N. N.C. (Zor Kullanmayan öğrenciler Ortakgüdüm Kongresi), R.A.M. (İhtilâlcî Eylem Birliği), Zenci Muhafızlar, %5ler (Aydınlar), Deaconler gibi değişik edlarla anılan legal ya da illegal örgütler organize eder.

Hristiyan örgütlerin ve liderlerin yanında Müslüman örgüt ve liderler de yer alır. Kendilerine Kara Müslüman denilen bu kesim saldırgan olmayıp, yasalara saygı beslerler ve toplum düzenini bozmamaya dikkat ederler. (§Z.s. 76) Önderleri ise **Elijah Muhammed**'dir. **Malcolm X** ise onun sağ koludur. Yazar, Elijah Muhammed ve Malcolm X'in yaşantılarından kesitlere yer verdikten sonra bu bölümü Elijah Muhammed'in 90 dakika süre konuşmasından pasajlar akterarak bitirir. Muhammed, bir elinde Kur'an-ı Kerim, diğer elinde bir İncil'le kürsüye çıkar ve toplanan zencilerin Asya kökenli bir ulusun çocukları olduğunu, gerçek kültürlerinden ve kimliklerinden habersiz olduklarını, beyazlarla yaşamaları mümkün olmadığından iç işlerinde bağımsız bir devlet istediklerini dile getirir.

Olay, gösteri, boykot, protesto, yürüyüş gibi eylemlerle örülen ve yazarın da belirttiği gibi bir 'olaylar zinciri' olan bu eser yayınlandığında birçok çevreden Amerika'da bu tür olayların gündemde olmadığı, kendisinin Afrikalı



zencileri anlatması gerektiği yolunda eleştiriler gelir ancak aradan birkaç gün geçmiştir ki Amerika'da eserde yer alan olaylara benzer bir olay yaşanır. ¹¹⁶

Salâh Birsel'in insan haklarını gündeme getirdiği bir başka deneme ise Paf ve Puf adlı eserin içinde yer alan **Eldorado**'dur. (FvP.ss.97-112) Söz konusu eserde bu kez insanlık dışı muamelelere maruz kalan Kızılderililerdir.

Yazar burdaki soykırımı ifade edebilmek için rakamlardan yararlanır: "Hispaniola adasındaki kırimın hesabı tutulmamıştır. Kızılderililerin sayısı 1494 yılında 300 bin ise, beş yıl sonra 200 bine iner. 1508 yılında ise bu sayı 60 bin olacaktır. 1548 yılında da 500 Kızılderili ya kalmış, ya kalmamıştır." (Eldorado,FvP.ss.105-106)

Bir önceki denemede de belirttiğimiz gibi bu denemede de yazar okuduklarından yararlanarak yaşanan katliamdan kesitler aktarır: "Üç yaşlarında kadar bir çocuk gördüm. Kumun üzerinde badi badi kaçmaya çalışıyordu. Biri, ona seksen metre yaklaştıktan sonra ateş etti. Vuramadı. Bir başkası seyirtip, "Çekil ordan nasıl vurulacağını göstereyim ." dedi . O da vuramadı. Bir üçüncüsü aynı sözleri yineledikten sonra tüfeğini doğrulttu ve pat.Çocuk cansız yere düştü." (Eldorado,FvP.s.107)

O yılların Amerika'sında insanlar, öldürdükleri Kızılderili adedince itibar kazanırlar. Salâh Birsel, İngiliz asıllı bir Amerikalının mezar taşında yazılı olanların anlatma istediği tüm şeylerin özeti olduğunu belirtir. Mezar taşında şunlar yazılıdır:

Burada

Lynn S. Love

yaşamaktadır.

Yaşamı boyunca Tanrının kendisine adadığı 98

Kızılderiliyi öldürmüştür. Yıl sonuna değin bu sa-

yayı yüze çıkaracağını umarken işe'nin kollarında

uykusuna dalmıştır.

Yazar, sözün bu noktasında hemen hemen bütün Beyazların, 'iyi bir Kızılderilinin ölü bir Kızılderili' olduğu hükmüne yer verir. Birsel, 1805 yılında Kızıl Ceket adındaki bir Kızılderili'nin yurtlarını parselleyen Amerikalılara karşı trajik bildirgesinden bölümler aktarır. Denemeyi bitirirken bir Kızılderili başbuğun, "insanoğlu yüreğinin isteğini yerine getirmek için de öldürür. Gönlünden geçeni öldürmek, sevginin ta kendisidir." sözlerini aktararak bitirir.

İnsan Hakları başlığı altında değerlendirebileceğimiz üçüncü deneme de **Gandhi ya da Hint Kirazının Gölgesinde** adlı denemedir. Bu kez insanlık mücadelesi Hindistan'daki Avrupalıya, yani İngilizlere ve onlarla birlikte hareket eden Rasalara, Çiftlik Ağalarına, Ağa Han'a karşıdır.

Hinduların önderi ise **Tagore**'un *Mahatma* (Büyük Usta) adını verdiği **Gandhi**'dir. Londra'da üç yıl Hukuk eğitimi gören (1888-1891) Gandhi, ezilenlerin haklarını savunmayı üstlenirse de tehdit edilir, dövülür, hapse atılır. Yirmi yıllık bir aradan sonra 1915 yılında Bombay'a dönüşünde ulusal bir kahraman olarak karşılanır. (GHKG ss.13-14)

Gandhi'nin metodu, Amerikalı Zencilerin metoduna yakın bir metottur ve adına '*siddete yer vermeyen*' anlamına gelen *Satyağraha* denilir. Bu metod uyarınca 1920-1921 yılları karışıklıklar, köylü ayaklanmaları, üniversitelerin ve İngiliz mallarının boykotuyla geçer. Genel vali değişir. 30 bin siyasi mahkum sayılmıştır. Herkes tutuklanmak, hapse atılmak istiyor, güvenlik güçlerine meydan okuyordur. Mahatma bir kez daha tutuklanır ve verilen cezanın iki yılını çeker. Çıkınca 11 Mart 1930 günü ünlü *Tuz Kırılımı* 'nı başlatır. Amacı, itaatsizliğin altını çizmektir. (GHKG.s.18) Nehru ve Gadhi içeri alınırlar. Peşavar'da yürüyüş yapan bir topluluğa mitrelyöz ile ateş edilir. Fakat yalınlık gösterilmez. Gandhi, Londra'ya çağırılır. Bundan sonraki dönemlerde de yine tutuklamalar, salıvermeler hep birbirini izler. Bütün bu mücadelelerin sonunda İngilizler, Hindistan'ı dövüşmeden bırakıp giderler. 1947 yılında biri Hindu öbürü Müslümanların kurduğu iki ayrı cumhuriyet ortaya çıkacaktır. Ancak Gandhi, bir İngilizin değil bir Hintlinin kurşunuyla can vermiştir. (GHKG.s.29)

Salâh Bîrsel söz konusu üç denemesinin ilk ikisinde Amerikalı zencilerin ve yerlilerin insanlık mücadelelerine yer verirken üçüncüsünde de Aşyalı bir milletin mücadelesine yer vermiştir. Mücadelelerin ikisinin kazanılmış olmasına rağmen birisi kaybedilmiştir.

Söylediklerimizi biraz daha toparlayacak olursak ortaya şöyle bir tablo çıkacaktır:

Kaybeden taraf, başkalarına egemen olma, üstünlük kurma taraftarı olan bir millet, bir zümre ve bunlarla menfaat birliği halinde olanlardır.

Kazanan taraf, ne bir zümre ne de bir topluluktur, bir millettir.

Kaybeden taraf, genelde haksız olan taraftır, zulmedendir.

Kazanan taraf, bütünüyle haklıdır, mazlumdur.

Kaybeden taraf, acımasız önderlere sahiptir. **Kazanan taraf** 'ın önderleri ise gücünü haklılıktan alan tatlı-sert bir mizaca sahip bilgili insanlardır.

Salâh Birsel'in naklettiği mücadelede tarafların uyguladıkları yöntemler de birbirine yakınlık arz etmektedir:

Mahatma Gandhi ile Marthin Luther King'in kullandıkları bir metod birliği vardır : **Şiddet kullanmamak**. Bu birlikteliğin izahı gayet basittir: King, bir Gandhi hayranıdır ve onun bütün eserlerini okumuştur.

Denemeci, **satyagraha** adı verilen bu metodu her iki eserin içinde (ŞZ.s.130 - GHKG.s.24 vd.) **Satya**, hem sevgi hem gerçek, **Agraha** ise güç demektir. Gandhi, bu metodu şu sözlerle açıklar : "Satyagraha demek, gerçeği insanın karşısındakine, karşıt düşüncede olana acı verecek biçimde değil, yalnız kendisine acı verebilecek yollardan giderek kabul ettirmektir. Karşıt düşünceli yanlışımdan sabır ve sevgiyle vazgeçirmelidir. Zorlanmamalı, kurtarılmalıdır. Zor kullanmak, aşırı ve ortalık karıştırmacı propogandalara el atmak **satyagraha**'nın yolunu tıkar. (ŞZ.s.130)

Zora başvurmada direnmenin korkakların işi olmadığını, kötülüğün güçlerine yöneldiğini, acılara misilleme yapmayı gerekli kılmadığını, sevgi ilkesinin egemen olduğunu söyleyen (ŞZ.s.131) M.L.King de Mahatma'nın izinden gidecek ve toplumuna insani hakların sağlanması yolunda başarılı adımlar atacaktır.

Salâh Birsel, özellikle bu iki önderi ve tek metodlarını yüceltir. Şiirlerini tematik yönden incelerken de vurguladığımız gibi o, tespit edebildiğimiz kadarıyla bir çeşit **pasif anarşizmden** yani **anarkopasifizm**'den yanadır. Şiddet kullanmak, haklı ve zayıf olanın aleyhinedir. Çünkü şiddetin en etkili silâhları egemen güçlerin elinde ve güdümündedir. Onları pasifize edebilmek için zora ve şiddete başvuru sonuç getirmeyecektir.

Salâh Birsel'in, zümre veya ırk tahakkümüne dayalı sistemlere başkaldırıdan yana tavır alışı şüphesiz saygıyla karşılanır. Ancak, zamanla birçok bloka ayrılan dünyamızda insanlığın hak ve hukuk mücadelesini, yalnızca Karaların, Kızılderililerin ya da Sib, Hindu ya da Müslümanların mücadelesine indirgenilmiş ve Sovyet Rusya gibi bir kapalı rejimde kültürel kimliklerini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalan, insanlık dışı baskı ve uygulamaların had safhaya ulaştığı bir tehdit ve tehdit ortamında yaşayan toplum ya da milletlerin mücadelesine yer verilmemiş olması tenkit edilecek bir durum ve ikilik yaratmaktadır.



3.4 . D O Ğ A

3.4.1. RENKLER ve ÇİÇEKLER

Denemelerde bir dizi renkle karşılaşırız. Giriş cümlesinde de ortaya konulduğu gibi renklerin ayırdedilmesi, ya süs bitkiciliği, seracılık, çiçekçilik gibi bir ihtisas dalına ya da resim ve benzeri sanat dallarından birine mensubiyeti gerektirmektedir.

Yazar renkleri sınıflandırırken 'yerel renk'ten söz eder ki kanımızca hepimizin bildiği yedi rengin dışında kalan ve onların birer versiyonu olan ama Çin veya Japon beyazı gibi belli bir yer adıyla birlikte anılan renklerdir. Bu renklerin bir dökümünün yapılması halinde anlattıklarımız daha da netlik kazanacaktır:

ergüvanî bakır, lâl, samanı, Edirne kırmızısı, firuze mavisi, küllenmiş çayla yeşili, yaşağaç yeşili, tirşe, narkabuğu, Çin beyazı, mor, vişne çürüğü, sarı aşı boyası, Hint sarısı, kedibalı sarısı, kökboyası kızılı, krom yeşili, öd yeşili, Sienna toprağı, kobalt mavisi, vermiyon (eteş rengi), zümrüt yeşili, Japon beyazı, gümüş beyazı, firuze, Fruzya mavisi, açık lâcivert, koyu lâcivert, turnagözü (sarı açık limon sarısı), stronsiyom sarısı, Acem kırmızısı, kızıl aşı boyası, kadmiyum (yeşil), veronez yeşili, fildişi siyahı, kavuniçi, Napoli sarısı, sarı okraya (sarı aşı sarısı), kırmızı aşı boyası (tıya-ı ahmer), karmen (lâl), turuncu, neon beyazı, güvercin göğsü, levarike pembesi, bronz, hünnabi, gelin alı, havai mavi, vanilya moru, küllenmiş çayla yeşili, gümüş sarısı, fildişi siyahı, firfiri, Türk mavisi, sıklamen, kiremit rengi, yavruağzı, hacı yeşili.

Birsel'in bu renklerin kimilerine özel bir anlam yüklediği iki kelimededen söz edebiliriz: *fırıldak sarısı* ve *dalavere fıstıkısı*. Bu iki rengin geçtiği yazının(KFB.ss.101-107) - ki adı da **Fırıldak Sarısı**'dır - dostluk konusunu işlediğine ve dostların çekemezliliklerine ve ihanetlerine yer verdiğine göre anlamını çıkarmakta güçlük çekmiyoruz. A. Bombard'ın Atlas Okyanusunu geçişinin konu edildiği bir denemesinde geçen **Beyaz Balina Beyaz**'ının insanın içinde olduğu kaydedilir. (Beyaz Balina Bey,KFB:ss161-163)Bu renk, insandaki iç ve ruh güzelliğinin, atak insanın rengidir. Renklerin iç içeliğini ya da karışıklığını ifade etmek içinse 'caynal-cuynal' kelimesini kullanılmıştır. (ölümsüz, ASN.s.18)



Rimbaud'un *Ünlüler* şiirindeki A'nın siyah, E'nin beyaz, İ'nin kırmızı, Ü'nün yeşil, O'nun da mavi olduğu yolundaki ses - renk ilişkisini bir ara Mithat Cemal Kuntay da taklit edecektir. Ama onun renkleri ünlülere değil, ünsüzlerle ilgilidir ve Elif siyah, Be beyaz, Cım kırmızı, Nun da mavidir. (Kolyeli Yeşil Papağan, GHKG.s.88) Alman yazarı Hoffmann'ın renk-ses-koku ilişkisi ile Joyce'un her rengin insanı düşünceye seldiği görüşüne değinilerek Joyce'un varlık evreni renklerle anlatılır:

"Kara taş üstünde kara kargalar...

Yavruağzı sabahlar...

Siklamen ve kavuniçi güneşler...

Gümüşü, krom sarısı, is siyahı yolculuklar..." (Ak Güller Al Güller, ASN. ss.180-181)

Huysmans, geceleyin lâmbaların yapmacık ışıklar altında renklerin kişiliklerini yitirip yitirmediklerini araştırır. Henry Miller'e göre hiçbir renk tek başına güzel değildir. (Kolyeli Yeşil Papağan, GHKG.s.90)

Osmanlı sarayları renklere yeni çeşniler katar: I. Ahmed'in kırmızıya, III. Ahmed'in camiye giderken yeşil sırma kürk, III. Mehmet' in savaşta mavi atlastan bir elbise giymesinden vezirlerin ve bilim adamlarının tören kukuletelerinin el oluşuna değin bilgiler yer alır. (Kolyeli Yeşil Papağan, GHKG. ss. 88-89)

Renk hususunda denemecinin görüşlerini en iyi özetleyen cümle ise hiç şüphesiz "Doğa renk demektir." cümlesidir. İçi serüven dolu doğanın ise bütün renklerine karşı kendisini gösterdiği tek rengi yeşildir. (Kolyeli Yeşil Papağan, GHKG.s.86)

Birsel, renklerin gerçek değerlerini bitkiler dünyasında gösterdiğini belirterek bu kez de bitki renkleri üzerinde durduktan sonra çiçekleri sıralamaya başlar. (Ölümsüz, ASN.s.12)

En çok manolyayı sevdiğini söyleyen denemeci, gülleri, karanfilleri, açalyaları, orkideleri, nilüferleri, Afrika menekşelerini, begonyaları peş peşe sıralar. Bazılarına karşı tavrı ise farklıdır ve onlara bir insana davranır gibi davranır ve kimi bitkilerin adları çok hoşuna gider: Onbiray çiçeği, altıntabak, kurtymez ağacı, merkepkulağı, kurtpençesi, köpekdili gibi. (Ölümsüz, ASN.s.14)

Çiçek ve bitkilerle ilgili denemelerin içinde belki de en kaydadeğer olanı, bulunduğu kitaba da adını veren **Kurutulmuş Felsefe Bahçesi**'dir. (KFB.ss.85-100) Kendisiyle görüştüğümüzde insanlarda yeniden çiçek ve bitki sevgisi uyandırmak için bu denemeyi yazdığını söylemiştir.

Bu denemede çiçek sevgisinin birçok milletin kanına karıştığı vurgulanarak İstanbul'daki önemli bahçelerin adları sıralandıktan sonra söz

Japonların çiçek yetiştiriciliğine getirilir. Kalkaha çiçeği, nergis, menekşe, zambak, keranfil, şakayık, kemelya, süsençiçeği, aknilüfer, begonya, çançiçeği, kasımpatı gibi çiçek türlerinin Japonlar tarafından çok sevildiği kaydedilir. (KFB.s.91) Yazının asıl vurucu kısmı ise çiçek yetiştirme ve düzenleme sanatına yer verilen **ikebana** denilen çiçek sanatının yer aldığı kısımdır. Çiçek dikmenin bir eğitimi gerektirdiği söylenen kısım çiçekle insan arasındaki gizli ilişkiye ayrılmıştır. "İlk dersler üç dala ayrılır: Bunlardan biri uzun dal gökyüzünü, ortancası insanı, en alttaki kısa dal ise yeryüzünü temsilendir. İnsanın ortada oluşu, onun gökyüzü ile yeryüzü arasında bulunmasına işaret eder." Düzenlemeye ilişkin olarak verilen bilgiler de insan-çiçek ya da bitki arasındaki bağa ilişkindir. Düzenlemeye başlamadan önce öğrencinin kendi içini dinlemesi gerekir. Bu, çiçeğin ruhu ile kendi ruhunun birleşmesine yol açar. (KFB.s.96)

Yazının sonunda verilen bir mesaj ise İkinci Dünya Savaşıyla bu güzelliklerin Japonya kentlerinde kalktığı ve insan ruhu ile bitki ruhunun birleşmesini kimsenin umursamadığıdır. Savaşla birlikte yalnızca bir bahçe değil bir felsefede kurumuştur. (KFB.s.100)

Rengin bir bitkiyle, bitkinin ise insanla ve ona yakınlığıyla bir anlam kazandığı mesajını çıkarmaya yönelik bu ve benzeri yazılara aşağı yukarı her deneme kitabında kısa da olsa yer verilmektedir.

3.4.2. AĞAÇLAR

Yer verilen bir başka doğa unsuru ise ağaçlardır.

Sonbaharın ağaçlar üzerindeki tesirlerinin aktarılabilmesi için kaleme alınmış bir denemenin (Sonbahar Oyunları, AT.ss.6-10) yazılabilmesi için bir mevsim boyu Bağdat Caddesi ve ona dikey olarak inen ya da paralelinde yer alan bütün sokaklar günlerce izlenmiştir.(Sonbahar Oyunları,AT.s.10) Denemede Kızıltoprak'tan Bostancı'ya kadar uzanan cadde boyunca yer alan ağaçların çeşidinden ve mevsimlerin üzerilerindeki etkilerinden söz edilir.

Buna göre sonbahar vurgununu yiyen çınarların sayısı diğer türlerinkinden fazladır. Dişbudak ise sonbahardaki bu şenlikten en son ayrılan ağaçtır. Yapraklarını ilk silkeleyenler hurmalardır. Gülgillerden ateşdikenleri denilen pyracantha ile Japon elması kıpkızıl renkleriyle ortalığı yangın yerine çevirirler. Gülibrişim ve akasyalar, fasulye gibi tohumlarıyla gelip geçenleri âdeta selâmlerler. Kuşkonmazlar güz bahçelerine neşe katarken(Sonbahar Oyunları,AT.s.6-7) oya çiçeği ya da ağacı tüm doğaseverleri

etkiler, sedir ağaçlarına hemen hemen herkes vurgundur. (Sonbahar Oyunları, AT.s.10)

Söz giysilere ve renklere getirilerek bitirir. "Kadınların sırtında sedefi, ebruli ve kobalt mavisi fiistanlar. Kızlar ise deri mondlar altına beyaz fildekos pantol giyiyorlar. Paçalarını da kırmızı, yeşil ya da limon sarısı çizmelere daldırıyorlar. Diyeceğim, yer-gök turuncu buluzlar, narkabuğu filarlar, çağlayeşili ayakkabılar, gölkurusu kasketler yani bahçelerden derlenmiş renklerle donandı. " (Sonbahar Oyunları, AT.s.18)

Bu yazıda cadde ve sokakları dolduran insanların bu tür güzelliklerin farkına varemamalarına rağmen onu taklit etmeleri bir taraftan sitemle bir taraftan da alayla dile getirilmektedir. Denemecinin giysilerle renkler arasında 'moda' da diyebileceğimiz bir yakınlığa işaret ederken ashında bu renklerin doğanın zahiri bir görüntüsü ve ağaçların, çiçeklerin, tüm öteki bitkilerin bir uzantısı olduğunu içten içe vurgulamaya çalışmıştır.

3.4.3. HAYVANLAR

27 sayfadan oluşan Kediler denemesi(Kediler, KD.ss.64-91), hayvanlara ayrılan en önemli bölümü teşkil eder. Denemede, yazarın yakın çevresinden kişilerin ve bazı sanatçıların kedileri yer alır. Yorum Yok adını taşıyan bir başka denemede kedilere dört sayfa daha ayrılır. (Yorum Yok.PvF.ss.128-131)

"Kediler beni küçük yaştan beri ilgilendirmiştir" (SSÇ.s.113) diyen yazar, onları huyları, beslenme alışkanlıkları, karşı cinse duydukları ilgi ve sahiplerinin adlarıyla birlikte denemesine alır.

Denemeci, onların dünyasına daha fazla girmek için çalışır: Çinlinin çenesi düşüktür, Bekir, kendisine hayrandır ve boyuna aynada kendisine bakar, Kont'un kibarlığına diyecek yoktur, yemekten sonra patilerini kâğıda siler. Funny'nin kendisine bulduğu sevgili çirkin olmasına rağmen son derece sadıktır., Jean-Claude Suares'in kedisi oldukça planlıdır; 25 dakika dışarıyı dikizler, 8 dakika traş fırçasıyla oynar, 10 dakika sinek avlar. Bayan Şah'ın önünde bir makas açıp kapadınız mı uzun uzun esner.(Kediler,KD.ss.66-68) Başta ressamlar ve yazarlar olmak üzere sanatçıların kedilere olan tutkuları ve dostlukları hem daha fazla hem de diğerlerinden daha farklıdır. Tam bir kedici olduğu söylenen Léauteud ile Colette bunların başındadır. Léauteud onlarla saklambaç oynar, yarışır ve kedilerini sevgililerinden çok sever. Petrarka (XV.Yüzyıl) kedisine tapar. Öldüğünde kedisini de öldürüp mumyalamışlar. (Kediler,KD.s.65,80)

Bir başka grup sanatçının ise köpekler başta olmak üzere bütün hayvanlara karşı ilgileri fazladır.

Kedi düşkünlüğü olan Léautaud, köpeklere karşı da ilgi duyar. Denemeci, yukarıda kısmen sıraladığımız gibi bu kez köpekleri, adları, huylarıyla sıralar. Günlükçü Léautaud'un, Matmazel Barbett adını verdiği köpeğe ilgisinin fazloluğu, Loup, Pataud ve Span'ı şımartması, hatta kendisine en sadık köpek olan Span'ın ölümünün her dakikasını tespit ettiği aktarılmıştır. (Yorum Yok, PvF, ss.181-188)

Bunlardan birisi olan San Michele'nin Kitabı yazarı İsveçli doktor Axel Munthe, insan sevgisini erdemlerin en büyüğü saymakla beraber hayvanları çok daha fazla sever. Köpeklerin Capri'deki trafiğini saptamak için erken bir vakitte meydana gider. Doktor, Napoli körfezindeki Ischia adasında uzun bir süre bir eşekle arkadaşlık etmiştir. (Hayvan Yüzleri, KD, ss.92-94) Kuşlara, yusuftuklara düşkün olan doktor, hayvanat bahçesinin yavru gorili Jak'la da dostluğu vardır. (Hayvan Yüzleri, KD, s.98) Amerikan günlük yazarlarından H. David Thoreau için bir başka yazarın söylediği şu sözler nakledilir: "Ona belli bir yer, bir çiftlik, yüzüstü bırakılmış bir değirmen, bir köstebek, bir tarla faresi, bir yılan, bir çobaneldenan kuşu, bir kaplumbağa verin onu mutlu kılırsınız." (Doğanın Tanhesinde, ASM, s.147)

Bu arada İstanbulluların köpek sevgisine değinilir. (Sokak Köpekleri, HKK, 106-110) İstanbul'un köpek işgaline uğradığı yıllarda köpeklerin çoğalmasının önünü alabilmek için şehrin iki ayrı yakasına yerleştirilmesinin önerilmiştir. Söz konusu denemede köpeklerin İstanbul sokaklarını aralarında paylaşmaları, birbirlerinin sokaklarına girenler arasındaki mücadeleler, küçük köpeklerin büyüklere tâbi oluşları gibi gözlemler aktarılır.

Türklerdeki hayvan sevgisine başka bir bölümde temas ettiğimizden tekrara düşmemek için burada yer vermedik. (Türkler ve Türkiye)

Birsel niçin bunca kediden, köpek veya diğer hayvanlardan söz etmiştir? Bu durum, hayvan sevgisiyle izah edilebilir. Kediler ve köpekler hakkındaki birtakım önyargılar, onların hayatlarından kesitler sunularak çürütülmeye de çalışılmış olabilir. Hatta dünyanın onlar olmaksızın tatsızlaşabileceğine de dikkat çekilmiştir. Bize göre bunların dışında yazarın bir ikinci amacı daha vardır ve bu amaç **Sokak Köpekleri** denemesinin (HKK, ss. 106-110) sonunda kısmen ve üstü kapalı da olsa ortaya konulmuştur: "Kısacası köpek işleri insan işlerinden pek ayrı değildir. Yalnız insanların tabanca, bıçak kullanmalarına karşılık, onlar pençeleriyle, dişleriyle işlerini bitirmeye çalışırlar. Köpeklerin bir değişik durumu da aralarında hafiye ya da

bitirmeye çalışırlar. Köpeklerin bir değişik durumu da aralarında hafiye ya da casus bulundurmamalarıdır. Bu yüzden, köpekler arasında diktacılık, zorbalık, faşoculuk gibi insanoglunu işkence salamurasına yatan, aklını vırvır eden yönetimlere, hiç mi hiç rastlanmaz." (Sokak Köpekleri, HKK.s.110) Bu sözlerden anlaşıldığına göre hayvanlar, eşit şart ve zeminlerde mücadele verdikleri, kendi tabiatlarına uygun olarak iç pazarlığa yönelik bir niyet mücadelesine kalkışmadıkları ve 'hafiye, casus' gibi aralarından birilerini gammazlamaya yönelik davranışlar sergilemedikleri için söz konusu yönleriyle âdeta insanların üstünde tutularak doğadan gelen safıklarını korumaları sevimileştirilmiştir. Ancak yazarın son cümlesinde yer alan 'faşoculuk' kelimesinin, 'diktacılık', 'zorbalık' gibi kavramları ifadede yetersiz kaldığını belirtelim.

3.5 . DENEMELERDE İSTANBUL

Bir eserin yaratılmasında yalnızca içinde bulunulan sosyal çevre değil doğal ve tarihî çevre de büyük bir önem taşır. Bunun da, eserin tasavvur ve tasarımıından son şeklini alıncaya kadar geçen her aşamada etkili olduğu muhakkaktır.

Salâh Birsel'in denemelerinde kültür kimliğini oluşumuna katkıda bulunan iki önemli şehir vardır: İstanbul ve İzmir. İzmir, KEDİLER kitabının ESKİDEN İZMİR'DE bölümünde toplanan ve hatıra niteliği de taşıyan beş yazıdan oluşur.

Halen Bostancı'da ikâmet eden şair ve yazarın denemelerine İstanbul, donma ve yangın gibi doğal afetlerin yanı sıra mahalle, cadde ve sokakları ve buralardaki kahve, sinema ve öteki umuma açık mekânlarıyla girer.

İstanbul'un donuşuna ve yangınlara ilişkin bilgiler, *Naima Tarihi*, *Kısa Bizans Tarihi* gibi tarih kitaplarıyla İstanbul üzerine yazılan *Bayraklı Harik-i Kebiri* gibi kaynaklara dayandırılarak ektilir.

İstanbul'da ilk kez 401 yılında donar, sonrakiler de 660, 716, 762, 800, 1011 ve 1697 yıllarındadır. Bu donmalar esnasında Avrupa ile Asya yakaları birleşir. Buzlar, Marmara'da ehramlar, kuleler, *acabül şekiller* oluşturur ve uzaktan bakanlar Marmara Denizini kara perçesi sanarlar. 739 yılındaki donmada ise Üsküdar'dan İstanbul'a araba geçer.(İstanbul Dondu Be Medet, YP.ss.89-90) İstanbul'da poyraz ve lodos gibi rüzgârların da zaman zaman etkili olduğu görülür. Bir keresinde *çavvas* adı verilen bir rüzgârla balıklar kıyıya vurur. "Bütün ev halkı, hizmetçiler, uşaklar, ahçılar, bahçıvanlar rıhtıma

koşar. Ağlar yutuluncaya değin bahıklar posta edilir. İçlerinden kimisi de bahıkları, süpürge sopalarının uçlarına bağladıkları tencerelerle denize inen maddelerin basaraklarına çekiyor, oradan da elle topluyorlardı." (İstanbul Dönüşü Re Medet, YB. s.95)

Birsel'in denemelerinde İstanbul'u bir zamanlar kasıp kavuran yangınlar bir kronolojiye göre aktarılır. İstanbul'da 400 yıl içinde 500 kadar yangın olmuştur. Beyoğlu büyük yangını 1870'de, Beşiktaş yangını 1754'tedir ve Akşaray ise boyuna yanar. (İşte Buna Yandı Yüreğim, HKK.s.79) Recaizade Mahmut Ekrem'in babası ise 1864'teki Çemberlitaş yangınında yanar.

Yazar bir doğal afet olarak merak uyandırmasına rağmen olayları ironik bir biçimde anlatarak yazıyı hem zenginleştirmeye hem de daha ilginç kılmaya çalışır. Her şeyi abartmasıyla ün salan Şair Hüseyin Haşim Bey için İbnülemin'in şu mısralarına yer verilir:

"Habbeyi kubbe yapan Haşim Bey

Cadde-i vehme yapan Haşim Bey"

Üsküdarlı Talat Bey ise şiirlerinin kurtaramamanın acısı içinde şu mısraları söyleyecektir:

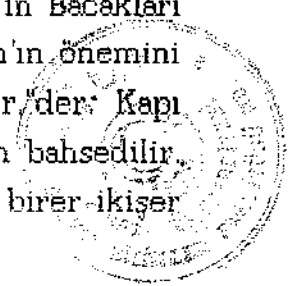
"Evimin yandığına yanmadım ama Talat

Yandı bin beyt-i metnim ona hâlâ yanarım." (İşte Buna Yandı Yüreğim, HKK.s.84)

"Sokaklar bizim edebiyatımızda pek çalınıp söylenmemiştir." diyen Birsel, (İstanbul Sokaklarında, AT.s.16) İstanbul'un sokaklarına eski-yeni karşılaştırmasını da yaparak yazılarında yer verir.

Şahkulubostanı, Serdariekrem, Galata Kulesi, Kumbaracı Sokağı, Dileci-hendek Sokağı anlatılır. Ancak sokaklar anlatılması sırasında Ahmet Mithat, Hüseyin Rahmi, Ahmet Rasim ve Halit Ziya gibi yazarların eserlerinde bu tür sokaklara yer verildiği belirtilerek, Sait Faik'in hikâyelerinde geçen kahve, bahçe, sinema gibi yerlerin geçmiş olabileceği sokakların, hikâyelerin adlarından da istifadeyle muhtemelen yerleri tespiti çalışılır. Söz konusu yazının özü şu cümleyle ortaya konulacaktır. "Diyeceğim, Sait İstanbul'u penceresinden bakarak değil, içinde yaşayarak, onunla yüreğini delik deşik ederek yazmıştır." (İstanbul Sokaklarında, AT.s.19)

İstanbul sokaklarından Yüksekaldırım'a yer verilen bir denemede (Yüksekkaldırım, AT.s.20) kendisinin bir zamanlar oturduğu Cihangir'deki evin bulunduğu çevre ile Yüksekaldırım tanıtılır. Burasının Sait Faik'in Bacakları Olsaydı öyküsünde anlatıldığı söylenir. Denemeci Yüksekaldırım'ın önemini ortaya koyarken, "Yüksekkaldırım bir ikinci Sahafılar Çarşısıdır" der. Kapı numaraları verilerek sokaktaki dükkanlardan ve kitebevlerinden bahsedilir. Fırımlar, şapka temizleyicileri, kesikbaşların yer aldığı dükkanlar birer ikişer



ortadan kalkmış, plak ve gramofon satılan yerlerde de bant ve teyp satılmaktadır.Nostaljinin kendisini zaman zaman hissettirdiği yezi yine bu atmosfere uygun bir cümle ile bitirilir: "Geçmiş, şimdiki zamanın içindedir."(Yüksekkaldırım A.T.ss.22-23)

Bostancı ve Ben adını taşıyan denemede (Bostancı ve Ben, HKK. ss. 139-146) sokak isimlerinin yanı sıra edalardan da söz edilir. Gözlemlerine dayalı olarak bunların günün her saatinde ayrı bir görünüm içinde olduklarına değinilerek edaların bir kayığa binip denize açılmış gibi bir izlenim uyandırdığı söylenir. Bağdat Caddesi'nden Bostancı'ya uzanan denemeci, civardaki köşklere ve sahiplerinden söz eder. Bu deneme de sokak isimleriyle dolu doludur: Türap Sokağı, Çeşme Sokağı, Tath Çeşme Sokağı, Tan Sokağı, Mine Sokağı, Korupark sokağı... (Bostancı ve Ben,HKK.ss.142-144)

Teneke Mahallesi'nde (HKK.s.147) sokakların yanında apartman isimleri geçer: "Sol koldaki Saray Apartmanı da eski yılların bir yadigarıdır. Matbaacı Osmanbey Sokağının köşesindeki Bakara Palasın...Sağ koldaki Şafak Sokağının köşesindeki Vildan Apartmanı (...)55 numaradaki Bereket apartmanının altında...Bunların üstündeki Bayrak apartmanının ise.." (Teneke Mahallesi, HKK.s.148) Apartman ve sokak isimlerinin sıralanmasından sonra Teneke Mahallesine gelinir. Yazının asıl bu mahalleyi anlatmaya yönelik olduğunu da zaten yazının adından çıkarabiliriz. Salâh Birsel, 1946 -1947 yıllarında bu mahallede iki yıl süreyle kalmış ve Hacıvatın Evi şiirini burada yazmıştır.Bu mahallenin denemecinin hayatında olduğu kadar bazı sanatçıların hayatında da önemli bir yeri vardır. Birsel, Hasan Pulur, Metin Serezli, Kemal Bisalman, Ferruh Doğan, Ayhan Işık gibi yazar ve sanatçılara buradaki Nişantaşı Erkek Ortaokulunda Fransızca ve Türkçe öğretmenliği yapmıştır. Okulun diğer öğretmenleri arasında Rifat Ilgaz ve Muzaffer Tema gibi isimler de vardır. (Teneke Mahallesi, HKK.ss. 150-151)

Birsel'in hayatında önemli bir yere sahip olan ve onun sanatçı kimliğinin gelişimine katkıda bulunan iki önemli merkez ise Beyoğlu ve Sahafiler'dir.

Beyoğlu Yıl Sıfır denemesi (ASN.ss.54-83) 1940 yıllarının Beyoğlu'nu anlatır. Beyoğlu'nun önemi o dönemin şair, yazar, ressam gibi sanatçıların toplanma yeri olmasından gelmektedir. Kahve, lokanta, oyun salonları, çeşitli pasajlar yazarın hayat tarzına göre denemede yer alır. Birsel'in içinde bulunduğu edebî çevre de Beyoğlu'ndadır. "Cumhuriyet" e sık sık demleyen arasında ressam Fahri Karakeş, Cahit Irgat, ressam Agop Arad, Oktay Akbâl, Fahir Onger, ressam Hâşmet Akal, Afif Yesari, Ömer Faruk Toprak, Tiyatrocu Kedri Öğelmen ve de Kemal Edige sayılmıştır. Sabahattin Batur da Sait Faik'i



orda çok posta etmiştir." (Beyoğlu Yıl Sıfır, ASN.s.56) Beyoğlu'ndaki bu potansiyel, sonraları Atlas sineması karşısındaki pasajın ikinci katında *Sanat Dostları Derneği* eşliğinde örgütlenir. Birsal, 'durum elverince' genç ozanlara şiirin nasıl yazılacağı üzerine dersler verir, *Şiirin İlkeleri* o yıllarda yayınlanmıştır. (Beyoğlu Yıl Sıfır, ASN.s. 60) Birsal, Beyoğlu'ndaki renkli sanat hayatını AH BEYOĞLU VAH BEYOĞLU'nda daha geniş olarak anlatır.

Birsal'in "Benim kültürüm Elif Kitabevi'nden gelir." dediği kitabevi Sahafkar Çarşısındadır. Birsal'in sözlerini biraz daha genişleterek, okumaya dayalı kültürünün Sahafkar Çarşısından geldiğini söyleyebiliriz. Sahafkar Çarşısının yalnızca İstanbul için değil, Türk kültür hayatı için öneminden bahsetmemiz herhalde yeni bir şey olmayacaktır. Sahafkarla ilgili söylenebileceklerle 'Okumak ve Kitap' kısmında değindiğimizden tekrara düşmemek için denemecinin yukarıdaki sözleriyle yetinmek istiyoruz.

İstanbul, bahçeleri, bağları ve suları ile de denemelere girer. Has Bahçe, Tersane Bahçesi, Karaağaç Bahçesi, Çamlıca Bahçeleri, Dolmabahçe, Halkalı, Davutpaşa, Siyavuşpaşa, Sultaniye, Üsküdar, Tokat, Haramidere, İskenderçelebi, İncirli, Kandilli, Çubuk, Civankapıcıbaşı, Kazancıoğlu, Çelebisolak, Nakkaşpaşa, Ebussuut, Aliğa, Ganizade, Eski Yusuf, Abdüsselâm Bahçesi gibi bahçeler ile Delihüseynpaşa, Bezirganbaşı bağları mekânlarıyla birlikte denemelerde yer alır. İstanbulluların lâlâ merakları, çiçeklerin yakaya takılış biçimleri dahi denemelerin malzemeleridir. (Kurutulmuş Felsefe Bahçesi, KFB, ss.86-89) Belgrat Ormanları, buradaki atlı gezintiler, ecnebinlerin ve azınlıkların piknikleri bir başka denemeye konusu olurken (Bir Nar Bin Nar, HÖG.ss.85-96), Kâğıthane suyu, Çirçır, Hünkâr, Şifa, Kestane suları, Abıhayat, Ayazma, Kaymakdonduran, Karakulek suları, İnce Ayazması, Vanıköy, Büyük ve Küçük Çamlıca suları, Teşdelen, Sirmakeş, Elmalı, Çubuklu suyu, Libade ve Kısıklı suları, Kayışdağı, ve Yakacık sularından söz edilir ve İstanbul'un bir sular şehri olduğu belirtilir. (İnsan Hakları, ŞC.s.31)

Yazarın çocukluk yıllarının geçtiği İzmir ile kendisine göre en verimli yıllarının geçtiği İstanbul arasında Ankara da vardır. Ancak Birsal'in, başkentteki bu yıllara ilişkin buraya alabileceğimiz bir denemesine rastlayamadık. Burada geçirilen 17 yıl onun için 'sürtmek' ya da 'kurumak'la geçirilen yıllar (Deli Hafız, HKK.s.96) olarak kabul edildiğinden kaybedilmiştir. Son kitabında TDK Yayın Kurulundaki görev yürütmekte olduğu yıllarda yayınlanan bir seri 'Özel Sayılar'dan söz edilmekle yetinilmiştir. (Göksu Kırılancıkları, GML.ss.5-17)

Kültür coğrafyamızın başkenti olarak kabul edebileceğimiz İstanbul, her sanatçımızın her şair ve yazarımızın idealize ettiği merkezlerdendir. Bu

nedenle olsa gerek İstanbul'u konu alan denemelerin, sokak hatta apartman adlarıyla -gereksiz dehi olsa- tıklım tıklım doldurulduğunu görüyoruz. Yazar bu adlarda bir güzellik ve şiiriyet bulduğunu da inkâr etmez. (Yüksekkaldırım, A.T. s.20)Günümüzde kültürün İstanbul dışı bir boyutunun var olduğu, kitle iletişim araçlarına tekniğin kattığı ivme ile bu merkezin dışına açılmaya veya taşınmaya başlamasının ne getireceğini bilmiyoruz.

KAHVELER KİTABI, AH BEYOĞLU VAH BEYOĞLU, BOĞAZİÇİ ŞINGİR MINGİR, SERGÜZEŞT-İ NONO BEY ve ELMAS BOĞAZİÇİ, İSTANBUL-PARİS adını taşıyan beş eserle âdeta İstanbul'un 'gizli tarihini yazan' (Görüşme) Birsel'de İstanbul sevgisi ve hayranlığıilmekilmek işlenilmiştir. Diyebiliriz ki yakın tarihimiz içinde özellikle Boğaziçi'ni Abdülhak Şinasi Hisar'dan sonra Birsel gibi en geniş biçimde anlatan, mahallelerinden sokaklarına, çarşı ve pazarlarından eğlence yerlerine, parklarından bahçelerine varıncaya kadar yoğun bir anlatı içine giren yazarımız hali hazırda yoktur.

3.6 . DİĞER KONULAR

3.6.1. OKUMAK ve KİTAP

Salâh Birsel, "En önem verdiğim konulardan biri okumaktır." der. (SSÇ.s. 153) Okumak, denemelerinin birinci kaynağıdır. Hatta bir yazısında, "Benim kültürüm Elif Kitabevinden gelir." diyecektir. (Yaşasın Sahafılar, HKK.s.92) Günlüklerini ve denemelerini okuduğumuzda bunların tıklım tıklım, hatta alışılmamış bir sıklıkta, eser ve yazar adlarıyla dolu olduğu görülecektir.

Yazara göre kitap okumak bir yaşam biçimidir, bir tutkudur.(Yol Arkadaşları, ASH.s.134) O, mübaleğalı bir dille de olsa hayatı boyunca "binlerce ton kitap devirmemiş" insanları hiçbir şey okumamış olarak kabul eder ve okuma tutkunu kişilere duyulan bir hayranlığın ifadesi olarak da denemelerinde paragraflar, bölümler ayırır.

Kitap ve okuma söz konusu edilince isimleri sık sık geçen kişiler onun nazarında birer kahramandır. Okumadan dünya ve dünya edebiyatı üzerinde bir yargıya varmak imkânsızdır."Andre Maurois'nın anneannesi doksan yaşına çengel attığı vakit bile bir gün olsun yeni yazarları okumaktan geri kalmamıştır. Okumak budur." (İlginç Bir Salyangoz, FvP. s.113) "...bir yazar yazdıklarıyla olduğu kadar, okuduklarıyla da ustalık gösterir." diyerek (Yandım

Şeker,HöG.s.35) büyük yazarlarla büyük okur olmak arasında bir bağ kuran Salâh Birsêl, 'büyük okur'ları sıralar, onlardan saygıyla söz eder. (...)Roland olsun, Gide olsun, Maugham olsun, topu da büyük okuyuculardır."(Yol Arkadaşları, ASH.s.124) Bunların arasında Goethe' nin çok özel bir yeri vardır. Yazara göre okuma işinde kimse Goethe ile boy ölçüşemez.(Yandım Şeker, HöG.s.33)

Ne var ki ülkemizde kitaba ve okumaya önem veren insanımızın sayısında bir artış değil, televizyon gibi görsel araçların devreye girmesiyle bir eksilmeden dahi söz edilebilir. İnsanımız maalesef 'okuma' ya değil 'seyretme' ye alıştırılmaktadır. Salâh Birsêl, Cumhuriyet çağındaki okuma oranının Meşrutiyet dönemindekinden baskın olmadığını belirtir.(İlginç Bir Salyangoz FvP.s.125) Okumaya sırt çeviren insanların mutluluk içinde olduklarını, oysa "haç ve çan memleketleri"ndeki insanların okumakta teselli bulduklarını kaydeder.(İlginç Bir Salyangoz FvP.s.124-125) Bu arada zaman zaman devlet büyüklerine çatan Birsêl, onların okumayı teşvik etmekten uzak oldukları görüşündedir: "Zaten memleketimizin büyükler, gülmeyeceksen gülme, okumayacaksan da okuma, buyurmuşlardır."(Okumak Okumaya Karşı,KFB.s.83) Salâh Birsêl, okumanın ve okuyanların ödüllendirilmesinden yanadır. Ülkemizde böyle bir geleneğin yer etmediği, bilakis ödüllendirme yerine cezalandırmaların gündemde olduğu düşüncesindedir: "Okuyan dert bağlar, okumayan dört bağlar" gibi atasözlerinden adapte edilmiş söyleyişlere girer ve "Okuyanın dostu olmaz" der.(Okumak Okumaya Karşı,KFB.s.83)

Yazar, yalnızca okuma sevgisi üzerinde durmakla da yetinmez. Birtakım okuma biçimlerinden, yöntemlerinden söz eder.

İnsanlar, 'haç ve çan memleketleri'nde olduğu gibi okuma işini yalnızca tenhalarda değil, sokakta, otobüste, tramvayda, metroda ve gerekirse meydanlarda yapmalıdırlar.(İlginç Bir Salyangoz,FvP.s.124) Yazar, okumayı teşvik etmek amacıyla söz konusu yerleri işaret etmektedir."Tenhalarda menhalarda" okumakla öyle sanıyoruz ki ülkemizde görülen ve zaman zaman uygulamaya konulan 'yasak yayın'lar kastedilmektedir. Tabii okumak için sakin ve izbe yerler ya da kütüphane aramaya gerek yoktur. Şehir ve metropollerde yaşayanlar bu gibi yerleri kullanmadan da okuyabilirler. Salâh Birsêl,böylesine bir okuma uğraşı içinde olan Ahmet Mithat Efendi'yi över: "Yüzbin aferin Ahmet Mithat Efendi'ye ki, o da Beykoz'dan vapura biner binmez, çevrenin topuna tüfeğine batmayıp, başını elindeki kitaba gömer." (İlginç Bir Salyangoz,FvP.s.113) Kendisini kitaba böylesine veren bir başka okuyucu da yukarıda adından söz ettiğimiz Goethe'dir. "O, kitapları dışından değil, içinden okur. Onlara ruh köprüleri kurarak boyuna gidip gelir." (Yandım Şeker, HöG.s.33) 'Ruh köprüleri kurmak' sözleriyle, kitaba ve okumaya kendisini tam

anlamıyla kaptırmak, hatta - bu bir romansa - eserdeki kahramanla özdeşleşiyor olmak anlatılmıştır. Ahmet Mithat Efendi ve Goethe' nin kitaba böylesine bir derinlikle eğilmeleri yazar tarafından saygıyla karşılanacaktır.

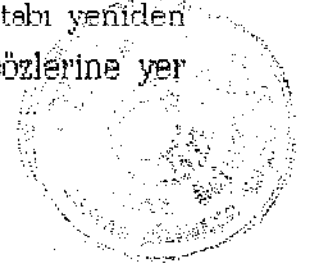
Okumak için yer aramanın gereksiz olduğunu işaret eden yazar, zaman ve okuma biçiminde de okuru serbest bırakır. "Yazın her biçimde ve her zaman, geceleyin, gün ağarırken, kuşluk vakti, ikindi, geceyarısından sonra bağdaş kurarak, bükülerek, uzanarak, yana kıvrılarak, eğilerek, diz çökerek... kitap okunabilir." (Akasyalar Açarken, YB.s.100) Yazar, zaten okuma alışkanlığının pek yer etmediği ülkemizde yaz mevsiminin kitaplar ve dergiler için ölü bir mevsim olduğunu tespit etmiş olmalı ki bu yazıyı kaleme almış ve yazıya özellikle 'Akasyalar Açarken' adını koymuştur. Yazar, okumak için yaz mevsimini ideal bir mevsim olarak göstermektedir. Çünkü bu mevsimde okuyucu için ısı ve ışık problemi yoktur. Dikkat edilirse, güneşin en ez tesirli olduğu anların seçildiği görülecektir. O, sıcaklar ya da tatil dolayısı ile yaz mevsiminde okumaya ara verilmesinin mantıkdışı olduğu kanaatinde dir. "Yani yazın kitap okumanın hiçbir ilkesi yoktur." (Akasyalar açarken YB.s.100)

'Uzanarak', 'kıvrılarak' ya da 'yatarak' okumanın ötesinde başka okuma çeşitleri vardır. Fransız eleştirmeni Gide'in dostu olduğu söylenen Charles Du Bos, Mehmet Akif gibi okurlar not alarak okumayı tercih ederlerken Henry Miller hiçbir yöneme bağlı kalmadan okur. (İlginç Bir Salyangoz, FvF.s.116)

İkinci kez okumanın ya da yeniden okumanın, mesajı daha iyi anlama ve pekiştirme, gözden kaçırılan yerleri yakalama şansını artırma ya da eseri yeniden keşfetme, eserden yeni tad ve zevkler çıkarma gibi yararlarının bulunduğu yaygın bir düşüncedir. Bu düşüncede olan Salâh Birs el de yeniden okumaya taraftardır.

Birs el, ikinci okumalardan alınan tadın, birincisinden alınan tat kadar olmadığını belirtirse de yeniden okumaktan yanadır. İnsanların ancak belli bir yaştan sonra ikinci okumalara yöneldiği görüşünde olan yazar, "Geçen yaz Rousseau'nun *İtiraf lar*' ını yeniden okudum. Kitap üç cilt olduğu için iki ayımı aldı. Ama iki ay kekâlarda yüzdüm." der. (100 Tane 1100, ASN.s.64)

Yazar, yeniden okumak konusunda bir adım daha ileri gider, gerçek okumanın okumak değil, yeniden okumak olduğunu iddia eder. Emile Faguet'in yeniden okumak, yeniden yaşamaktır görüşüne kulak verilmesini isterken (İlginç Bir Salyangoz, FvF.s.121) Jean Cocteau'nun "Bir kitabı yeniden okuduğum vakit, onu daha önce okumadığımı sezinliyorum." sözlerine yer verir. (Akasyalar Açarken, YB.s.101)



Yeniden okuma konusunda dünya edebiyatından örnekler veren Birsell'e göre, bu konuda Alain'le kimse 'boy ölçüşemez', çünkü Balzac'ın çoğu kitaplarını 100 kez okumuştur; (ilginç Bir Salyangoz, FvP.s.122) Gide ise 'pehlivanlar pehlivanı'dır. (100 Tane 1100, ASN.s.85) Yazarın, yeniden okumaya ilişkin olarak söylediği, "Bir kitap yeniden, yeniden okunmadıktan kelli beş para çalışmaz." (100 Tane 1100, ASN.s.89) sözleri onun bu tür okumaya verdiği önemin bir özeti olacaktır.

Okumanın olduğu yerde kitap sevgisi de olacaktır. Kitabı seven ve ona hürmet den kişiler ancak iyi bir okurdur. Kültürümüze, haliyle dilimize ve edebiyatımıza Divan-ı Lügat'it- Türkü kazandıran da Ali Emiri Efendi'nin kitap sevgisi ve tutkusudur.

Okumayı sevdirmeye gayreti içinde olan Salâh Birsell'in yukarıda adlarından söz ettiğimiz denemelerinde kitap sevgisi zamanla bir tutkuya dönüşmüş olanlar da yazıya girer. Günümüzde hâlâ kitap temini için başvuruda birinci sırayı alan Sahafîlar'ın kendi kültürüne etkisini açıkça söyleyen yazara göre orası bir lunaparktır. Sahafîlarda insana devliğini ya da cüceliğini gösteren aynalar bulunur. Yazar, Sahafîlar'da eski kitaptan çok yeni kitapların satılıyor olmasına da hayıflanır. (Yaşasın Sahafîlar, HKK.ss. 93-95) "Alayırma on kuruş var!" diye çağıran çarşı tellâlları da kalmamıştır. (Alayırma On Kuruş Var, HKK.s.86)

Salâh Birsell, kültür hayatımızda önemli bir konuma sahip olan bu çarşının kitap tutkunları arasında en önemli payı Ali Emiri Efendi'ye ayırır. Ona göre, Ali Emiri Efendi, 'su katılmamış bir kitap kurdu'dur. Onda bu tutku artık hastalık derecesindedir. Bir kitabı elde edebilmek için tayinini İstanbul dışına aldırılmakta tereddüt etmez. (Bir Acem Şahı, HKK.s.102) 'Kitap hastaları' her çağda vardır ve bunlar yalnızca yazar ya da bilgin de değildirler. Birsell'in denemesinde geçen Mazhar Bey, üstte başta olmadığı halde kitaba para bulan, cebinde parası kalmadığı için de Sahafîlar'dan Bakırköy'e kadar bir çuval kitabı sırtında taşıyanlardan birisidir. (Deli Hafız, HKK.s.99).

İbnülemin de burasının müdevimlerindedir. Yazar, onun "Benim elime geçen paraları, gençliğe özgü zevkler, safalar yutmadı, bu çarşı yuttu. Keşke yok olmazaydı da yine yutsaydı." sözlerini naklederek (Alayırma On Kuruş Var, HKK.s.89) kendi acısına İbnülemin'i ortak eder.

Kitap tutkusu kendisini yalnızca Sahafîlar Çarşısında hissettirmez. Buradan ve başka yerlerden toplanan kitaplarla oluşturulan kitaplık ve kütüphaneler de bu tutkunun göstergesidir. Salâh Birsell, bu kütüphanelerden de söz eder. Cevdet Paşa'nın Bebek'teki yalısı, bir kütüphanedir (Alayırma On Kuruş Var, HKK.s.87). Ahmet Vefik Paşa'nın kitapları ise Cevdet Paşa'ninkilerle boy-



ölçülecek cinstendir. Aynı deneme içerisinde Rıza Tevfik'in ve Ahmet Mithat Efendi'nin kitaplıklarından söz edilir.

Salâh Birsel'in literatüründe, çok kitap okuyanlar birer "kitapobur", kütüphanelerden çıkmayanlar, kitaplarla sürekli içli dışlı olanlar ise "kitap faresi" ya da "kitap kurdu"dur. Denemelerinde ve diğer yazılarında okumayı yücelten, iyi okurları kahramanlaştıran Birsel, devlet adamlarını bu konuda ileri adım atmamakla, hatta okuyanları cezalandırıyor olmakla suçlar. O, aydınların ya da 'yarı-aydın' diye nitelediği kimselerin çene çalmayı okumaya tercih etmelerinden şikâyetçidir. (YG.ss.107-108)

Yabancı ülkelerde olduğu gibi okumak için zaman kollamanın peşindedir. Eserlerinden ve sözünü ettiği kitaplardan çıkardığımız kadarıyla kendisi de çok iyi bir okur olan, okumalarını 'kendisi için değil, okuyucuların içindir' diyen (BS.s.28) ve Adnan Binyazar tarafından 'okuma lokomotifi' olarak nitelendirilen (AG.s.127) Birsel, Montaigne'nin "savaşta barışta kitapsız yola çıktığımız olmaz" düşüncesini desteklercesine sürekli okuma peşindedir, okuma onun için bir hayat tarzıdır, kitaplar en yakınındaki dostlar ve yol arkadaşlarıdır.

Sözünü ettiğimiz denemelerinin temelinde, insanlara kitap ve okuma sevgisi aşılama gayreti yatmaktadır. Yazarı buna sevkedense, okuma ve kitap sevgisiyle, yaşama sevinci arasında doğrudan kurduğu bir bağıdır. "Her yıl okumak üzerine birkaç satır yazmasam ölürüm."(BS.s.17) diyen Salâh Birsel, bundan sonraki denemelerinde ve diğer yazılarında bu alışkanlığını sürdüreceğe benziyor.

3.6.2. İNSAN

Salâh Birsel'in denemelerine insan, tutarsızlıkları, bunalımları ve çağının çımazlarıyla konu olur. Denemelerde insanoğluna güvenden ziyade güvensizlik vardır. Onlar, tilki gibi eziyet verici ve ziyankârdırlar. Doğanın güzelliklerine katılmak yerine birbirlerini nasıl boğazlayacaklarının hesabı içindedirler. (Doğanın Şavkı.FD.s.101)

Peki insanoğlunu bu hale getiren nedir? Birsel, bunun cevabını ararken karşımıza teknolojiyi çıkarır. İstanbul'dan uçağa binip iki saatte Roma'ya uçan insan, yüzlerce otomobilin tıkağında yolda arabasının bir parmak boyu ilerlemediğini görünce tekniğe olan inancını yitirir. Teknik ve kültürün habire ilerliyor olması insanlara yarım tavuk yumurtası büyüklüğünde bir yarar sağlayıp sağlamadığından kuşkuludur. "Denilebilir ki çağımız insanı

kendine neyin mutluluk getireceğini bilmeden binlerce, yüzbinlerce teknik yaratı içinde çırpınıp durmaktadır." (Keçi Çobanı Kuzu Çobanı, ŞC.s.54)

Denemeci, bunalımı yalnızca teknik yaratılara bağlamaz. **Sartre**'in 'bunalım'ına paralel bir yaklaşımla insanın kendi yaratılışından kaynaklanan birtakım nedenlerin de bunalıma kaynaklık ettiğini söyler. Hatta Sartre'in **Gizli Oturum** adlı eserinde geçen, "Cehennem bizim çevremizdeki insanlardır." sözünü delil olarak göstermekle kalmaz, 'cehennemin, imparatorluğunu yeryüzünde kurduğunu iddia eden **Swedenborg**'a ait görüşe de yer verir.(Keçi Çobanı Kuzu Çobanı,ŞC.s. 55) Sözü daha sonra XVII. yy İngiliz filozoflarından **Hobbes**'un, "İnsan, insanın kurdudur," sözüne getirir.

Sanatı yirminci yüzyıl öncesi ve sonrası diye ikiye ayıran Birsel'in literatüründeki çağdaş insanı da yirminci yüzyıl insanıdır ve bu insanın açmazlarından birisi de işlerini, eğlencelerini, sevgi ve kinlerini girintili çıkıntılı bir dişliye kaptırmış olmalarıdır ki ondan kurtulmalarına imkân yoktur. (Doğru Düşünce iplikleri, YB.s.121)

'Akıl'ı her şeyin üstünde tutan insanoğlu şikâyet konusudur. Aklın da yanılıp tökezleyebileceğini ve bizi birtakım çıkmazlara sürükleyebileceğini hesaba katmamızı ister. (İnsanlar ve Lahenalar, ŞC.s.110) Bir yandan bunu söyleyen yazar, bir yandan da 'akıl'ın yeterince kullanılmayışının sebebiyet verdiği 'miskinlik, dalkavukluk, küçüklük, hırsızlık, yalancılık bataklığı'na sürüklenişten, aklın kullanılıp dünya nimetlerine arka dönmeyi hiç beceremeyişten söz eder. İnsanoğluna karşı takınılan tavırda bir yezıya görelilik oluşuna dikkat çekmek isteriz.

İnsanoğlundan şikâyetin diğer bir konusunu ise 'anlayış-anlatış' problemi oluşturur. Yazara göre, insanlara bir şeyi anlatmak deveye hendek etletmekten güçtür. İnsanlar, ancak kendi başlarından geçmiş olaylara, kendi denedikleri gerçeklere akıl erdirirlerse erdirirler.(İnsanlar ve Lahenalar, ŞC.s.109) Bununla kalma-yan insan beşkasını anlamak için de çaba göstermeye yanaşmaz. Birsel, en ölçülü bilinen kimselerin bile kendi düşüncelerinden, kendi anlayışlarından ötesini araştırmayı gereksiz saymalarını hoş karşılamaz. (Domates Olayı, ŞC.s.31)

İnsanların hallerindeki değişiklikler de yazarı ilgilendirir.Bu değişiklik beşikten mezara devam edecektir. "İnsanlar tek bir andan ibaret değil, birçok anlardan oluşur." diyen Birsel, yirmi dört saatlik bir sürenin dahi insanları değişmesi için yeterli olduğunu belirtir. Bu bakımdan insanların herhangi bir halini yakalayıp yargıda bulunmanın yazarları gerçeklerden uzaklaşmaya ve yanıltıcı sonuçlara götürdüğü kanaatinde-dir. (Dünyanın En büyük Seyirlikleri, BZSA.s.175)

insanoğlu, tabiatı gereği bir yönüyle bireysel, diğer yönüyle toplumsal bir varlıktır. Birsel, bir açık oturum çizgisinde toplanmış olan ve aynı yezgiyi paylaşan insanların 'sımsıcak yüzlü' oluşlarına - sevimlilik, canayakınlık ve belki de samimiyet anlamında - dikkat çeker. Kentlerin, ülkelerin, kıtaların, caddelerin ve evlerin kulübelerini dolduran bu kalabalıkta bir güzellik bulur. (Berlin'deki Kadın,BZSA.s.40) Birsel'e bu kalabalığı sevdiren şeyin 'yaşama sevinci' olduğunu belirtmek isteriz. İnsanların farklı coğrafyalarda yaşıyor olmaları, onların yeme içme, giyinme, eğlenme ve barınma gibi şeylerle meşgul olmalarına engel değildir. Yaşamayı 'çok büyük bir olay' olarak nitelendiren yazar, şiirlerinde olduğu kadar denemelerinde de bu sevincin peşindedir. (Berlin'deki Kadın,BZSA.s.41)

İnsanlar hakkında yargı verirken çok dikkatli olunması gerektiğini söylemesine rağmen Birsel'in insanlar hakkındaki olumsuz yaklaşımları ve yargıları yayınlanmakta olan yazılarında devam etmektedir. Bu yargıların kökleşmesinde yaşadığı ortamın ve bulunduğu sanat ve edebiyat çevresinin olumsuzlukları etkin ve etkili olduğu kanaatindeyiz.

3.6.3. DOSTLUK

Salâh Birsel, 'dostluk' konusundaki fikirlerinin topluca yer aldığı denemelerinden **Fırıldak Sarısı**'nın daha ilk satırından itibaren bu kavrama pek hoş bakmadığını belli eder.

"Ben dostluktan çok çok dostluk sözünden irkilirim." diyen Birsel, olumsuz bir tavır içindedir. 'Dostum!' kelimesi, onun için 'tavlı' ve 'aynalı' bir söz olup kelimedden öteye geçmez. Bugün bize dostum diyen, dün bir başkasına dostum demiştir ve yarın da bir başkasına dostum diyecektir. Buna rağmen insanlar her nedense dostluğa oldukça düşkünlüdürler.(Fırıldak Sarısı, KFB. s.101) Belki de son derece doğal olan bu durumu, denemecinin, ihanetle eşdeğermiş gibi olağanüstü bir mecraya çekmesi bizi, onun dostlarla ilgili ciddi problemlerinin bulunduğu yargısına götürmektedir.

Birsel'i bu duruma sevk eden öyle sanıyoruz ki dostların kıskançlıklarıdır. Sanatçıları da 'kıskançköpeklik'le suçlayan yazar, dostları da aynı şekilde itham eder : "... dostların topu yüzdeyüz sıçanotuna batırılmış bir kıskançtan başka bir şey değildir. Hem kendilerinin kıskanç olduklarını bile bilmezler, 'çekemezliği benim usum almaz.' derler. " Son eseri YALELLİ'de yer alan şiirlerinde dahi dostlar aynı tenkitlere maruz kalırlar."Dostlardan biri kıskançköpekse", "Bir başkası pintiyse lokmasayarsa", "Senin ayağını kaydırır" gibi mısralar (Dostlar, YL. s.18) bu olumsuz tavrın devamıdır.

Yazarın dostluk kavramını işleyen söz konusu denemesinin başına aldığı Gabriel Garcia Marques'in Yüzyıllık Yalnızlık'tan ekterilen, "insanın en iyi dostu, ölmüş olan dosttur." sözü ile, denemesini sonuna aldığı Fransız romancısı Marcel Proust'a ait, "Benim dostluklarla yitirilecek vaktim yok." sözü, kötümserliği ilân eden birer levha gibidir. Rousseau'nun dostluğuna ve dostluklarına yer verdiği bir denemesinde (Gayya, KD.ss.102-103) tablo aynı şekilde iç açıcı değildir. "Sözün kendisi odur ki, dostlar tilki gibi eziyet ve dokunca vericidir." dedikten sonra yazıyı Rousseau'nun, "Öne kavuştuğum gün tek bir dostum kalmadı." sözleriyle bitirir.(Gayya, KD.ss.132-133)

Bütün bu kötümser tablolara rağmen Birsal, yine de umutsuz değildir. Çünkü 'gerçek dostluk'a dair verilebilecek canlı örnekler vardır. Batı edebiyatının yanı sıra Türk edebiyatından Ziya Osman ile Cahit Sıtkı'nın dostlukları bu ender örneklerdendir.

3.6.4. DÜŞÜNCE

Düşünmenin kolay bir iş olmadığını, düşünmek için *geniş* ve *baş* zemana gerek olduğunu belirten yazar, düşünme kavramından ziyade doğru düşünce nedir kavramı üzerinde durmayı tercih eder.

"Peki doğru düşünce nedir?" sorusuyla doğru düşünmenin kurallarına ulaşmaya çalışılır. Buna, "nesnesine uyan düşüncenin doğru düşünce olacağı" cevabını verir ancak ortaya bu kez de başka bir problem çıkmaktadır: "Bir düşünce nesnesine nasıl uyar?" Buna verilecek cevabın, beraberinde yeni sorular getireceğini, konuyu çözmeye değil, sadece çevresini çizmeye ya da genişletmeye götüreceğini söyler. (Doğru Düşünce İplikleri, YB.s.120) Bir günlüğünde 'doğru düşünme' ye ilk adım olarak ' kavramları birbirine karıştırmama' yı gösterir.(YG.s.86) 'Doğru düşünce kuralları' da güzellik ve sağduyu gibi, elle tutulup gözle görülemediği için bu konuda net görüşlerin ortaya konulmasının mümkün olamayacağı, ancak birtakım yaklaşımların kültür sayesinde gerçekleşebileceği yargısına varılır. (Doğru Düşünce İplikleri, YB.s.121)

Fakat düşünmenin veya doğru düşünmenin önüne set vuran faktörlerden de söz edilir. Yazımızın başında da belirttiğimiz gibi en önemli faktör *baş zaman* 'dır. Günümüz insanı, sinema, televizyon, dans, futbol maçı, sanat, bilim ve teknik adına alecah-bulacah uğraşlarla 'zaman çanak'ını doldurmaktan düşünmeye fırsat bulamamaktadır.'Sanat'la, 'bilim ve teknik'le uğraşmayı mazeret olarak göstermesi, ironi yönüyle ilgilidir. Yazar, bunlarla uğraşıyormuş gibi görünen aslında başka şeylerle uğraşan insanın düşünmeye zamanın kalmadığını söyleyerek alay etmektedir.

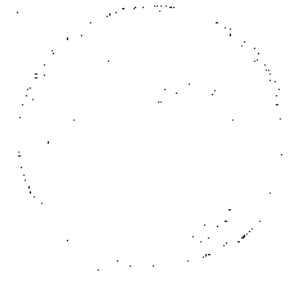
Birsel'in alay ettiği bir başka şeyse 'toptan düşünceler'dir. Birsel'e göre, bu tür düşünceler nice orijinal düşüncelerin dışlanması sonucunda ortaya konulmuştur ve bireysel olmadıkları için de fazla değerli değildir. Çünkü düşünce, bireyin bireyliğini yitirdiği yerde sona erer.(AG.s.29)

Düşünmeyi engelleyen diğer bir faktör de Voltaire'den alınan, "Kral istemezse düşünemezsiniz," sözleriyle ortaya konulmaktadır.(Yatmış Aslan Durumu, ŞC.s.39) 'Kral'ı geniş anlamda alırsak karşımıza siyasi yapı ya da iktidar çıkar. Aslında, 'düşünmek kolay değil' sözünün altında, bir bakıma bu siyasi güçler ve insanların kendisini sıkıntıya sokmama eğiliminden yana oluşları yatmaktadır. Zaten söz konusu denemenin hemen başında da 'boyuna düşünce alanında kalmak' gibi bir tehlikeden bahsedilmektedir.(Doğru Düşünce İplikleri, YB.s.120)

Yazar, birçok konuda evrensel düşünceye yaklaştı, davranışlarında sağduyudan başka bir şeye dayandırmamayı yöntem haline getirmiş kişilerin bile zaman zaman der bir görüş içinde bocalamaktan kendilerini bir türlü kurtaramadıklarını söyler.(Makas Şıkırtıları, ŞC.s.106)

Salâh Birsel, günümüzde birtakım kavramlarla çıkartılan özgür düşünce, bağımsız düşünce, adalete dayanan düşünce, haklı düşünce, yapıcı düşünce, sağlam düşünce, tutarlı düşünce gibi düşünce türlerine de yer verir. İnsan akıl ve zekâsının ürünü olan bu düşünce türlerinin tek kalemde silindiğine tanık oluruz. Birsel, bunların romanlarda ve şiirlerde var olduğunu iddia eder. Bir başka iddiası da herkesin bir takım tutar gibi başkalarının düşüncesini, güçlülerin, zorbaların, akılsızların mantığını tuttuğu yolundadır. (Yatmış Aslan Durumu, ŞC. s.39) Aynı iddiayı bir günlüğünde de tekrarlayan yazar, insanları buna iten şeyin "kafa tembelliği" olduğunu, çoklarının kendi kafalarıyla değil başkalarının kafalarıyla düşündüğünü vurgular.(YG.s.41)Bu düşünce türlerinin şiir ve romanlarda yer aldığının söylenmesi, bizi iki farklı görüş alanına sokmaktadır: Romanlar ve şiirler bu düşünceleri idealize eden, hayata geçirmeye çalışan ürünleridir. Romanlar ve şiirler fantezi düşünceler üretmekten öteye geçmezler.

Birsel'in gerek kendimizden kaynaklanan nedenler gerekse dış çeyreden gelen baskılar neticesinde doğru ve güzel düşünce üretilemediğinden, bunların roman ve şiir gibi eserlerde yani kitaplarda kaldıkları için gerçek hayata geçirilemediğinden yakındığını belirtelim.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DİL VE ÖSLUP



1 . ŞİİRLERDE

4.1. ŞEKİL

4.1.1. KAFİYE*

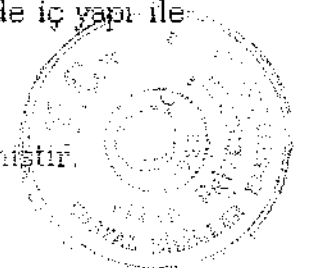
Salâh Bırsel'in şiirlerindeki kafiyelenişini 1942 öncesi ve sonrası olmak üzere iki ayrı grupta incelemek mümkündür.

4.1.1.2 1936 -1942 yılları

Şiirlerde ilkin Necip Fazıl, sonra da Nazım Hikmet etkisinin varlığını biliyoruz. Her iki şair de şiir yapıları ve muhtevaları iki zıt kutupta olsa bile "ses"e ve Türkçenin kullanımına büyük önem vermişlerdir. Necip Fazıl, hece ölçüsünü, Nazım Hikmet serbest şiiri zirveye taşırlarken sesi asla ihmal etmemişler, hatta sırf sese dayalı şiir denemelerine dahi girişmişlerdir. Necip Fazıl'ın *Kafîye* şiiri çarpıcı bir örnektir.

Salâh Bırsel, bu iki zirvenin ses cereyanında kaldığı için ilk dönem şiirlerinde ölçüyü ve sesi muntazam bir biçimde kullanmaya, şiirde iç yapı ile dış yapıyı bağdaştırmaya çalışmıştır.

* kafiyeler kalın harflerle dizilmiş, radiflerin altları çizilmiştir.



Söz konusu dönemlere ilişkin şiirlerde kafiyeyle ekseriyetle fiil ile fiil arasındadır: Bunlar bazen kök halinde olup tam kafiye dirler, rediflerse çoğunlukla kelime halinde yer alır:

...yut

...uant

(İflas, VD. s. 49)

...avut tiren

...tut tiren

...unut tiren

(İstasyonda, VD. s. 70)

Çoğu zaman fiilimsilerden kullanıldığı tam kafiye leri de görürüz; sıfat fiil ekleri ve kelimeler redifleri oluşturur:

...aça n adamlar

...kaça n adamlar

(Ben, VD. s. 59)

...baka n nedir

...bıra n nedir

(Yalnızlık, VD. s. 62)

En çok da çekime giren fiiller arasında kafiye lenme görüyoruz. Bunlarda da zaman ve diğer çekim ekleri redifleri oluşturur; kafiye ler yine genelde tam kafiye dir:

...e ser

...kü ser

...ke ser

(Fusula, VD. s. 50)

...girdi

...devirdi

(Akşam, VD. s. 74)

Fiil ile isim arasında kafiye lenmelerde tam kafiye ler çoğun-lukta dır:

...sil de

...mendil de

(Çocukluk, VD. s. 64)

İsimle isim arasındaki kafiye lenmeler son derece sağ lamdır:

...sa ba ha

...Alla ha

(Bir Yerdeyim ki, VD. s. 73)

...işke ce de

...ge ce de

(Böyle Bir Gecede, VD. s. 73)

İsimle semir arasındaki kafiye lerden tam kafiye lerin yanı sıra yarım kafiye olanları da vardır:



...denizin

...sizin

(Ben II, VD.60)

Zamirle zamir arasındaki kafiyelemeler daha ziyade telâffuza bağlıdır:

...kendini

...beni

(Gurbette Bir An, VD. s.63)

İlk dönem kafiye örgüsü, halk edebiyatı kafiye örgüsüyle aynıdır. İlk kıta *çayır* sonraki kıtalar *akır* örgüdür :

Ağlarken günlerime	_____ a	Örerek seslerini	_____ c
Gönlümü avut tiren	_____ b	İşleyim kederini	_____ c
Ve sen benim yerime	_____ a	Ne olur yalnız beni	_____ c
Gurbeti tuttiren	_____ b	Burada unut tiren	_____ b

(İstasyonda, VD. s.70)

Bu döneme ait şiirler genellikle kıta anlayışına uygun olarak dördlüklerden oluşur ve hece ölçüsüne uygundur. Ancak 1838 - 1942 yılları arasında yazılan şiirlerde ölçü, yerini aşama aşama ölçüsüzlüğe bırakır. Özellikle 1940'dan sonraki şiirler, *Yenilik* hareketine uygun olarak sesin değil *şir akışı*'nin peşindedir.

4.1.1.3. 1942 sonrası

Şiirlerde kafiye'nin geri plâna alındığını görüyoruz. Ses, aliterasyon ve tekrarlarla sağlanmaya çalışılır. Fiillerin hakim olduğu **narrative** anlatımda ses ve shenk, fiil çekimine yüklenir. Şiire daha çok redifler veya eklerle ses katılır.

Bu dönem kafiye ve redif unsurlarını örneklerle açmaya çalışalım:

Kafiye oluşturan kelimeler arasında geniş bir boşluk vardır. Bu, bazen birkaç mısra, bazen bir beyit ya da kıta kadar bir açılıma sahiptir:

...güçük

...küçük

...kadar

(Çadır, BŞ. s.14; Esal, BŞ. s.20);

Bu şiirde anlamla kafiye ve şiirin ruhi yapısı arasında mutlak bir ilginin varlığını sezebiliriz. Çünkü kafiye'yi oluşturan kelimelere baktığımızda

bunların hep olumsuzluk ifade edici bir yönlerinin bulunduğunu görmekteyiz. Şair, bunu bilinçli olarak yapmış olabilir; aksi de olsa yine bilinçaltında var olan bir olumsuzluğun izleri kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Kelimeler bazan bir kıtanın ya da bendin son mısraı ile onu takip eden kıta ya da bendin ilk mısraı arasındadır:

—	—	
... balafong	... benî	
		(Balafong, BŞ. s.12)
...vonk	... gazelleri	
...vonk	—	

Kıta sonlarındaki kelimeler arasında kafiyeleme:

—	—	
... tutulmuyor	... kurutulmuyor	(Yıldızlar, BŞ. s.79)

—	—	
...sağ ve canlı	...uzun ve zağlı	(Kuşlar Gibi, VD. s. 22)

Kafiyeler özellikle ironinin hakim olduğu şiirlerde bazan peşepiş, düz kafiye örgüsüdür:

...süzmeli	
...üzmeli	(Hacıvatın Karısı, BŞ.s.93)
...düzmeli	

Ironinin hakim olduğu şiirlerde daha ziyade tampon kelime diye-
bileceğimiz kelimelerle kafiyeler kurulmuştur ki kafiyelerin kuruluşunda dahi
ironiden yararlanılmıştır. "amanları - mamanları " arasındaki kafiye bu türden
olup sanat değerinden öte olsa olsa bir güldürü değeri olabilecek kafiyelerdir.

Şiirlerin bazılarında zengin tam ve tung kafiyelerin yer aldığı çapraz
kafiye kullanılır :

...beyin	
...semanla	(Türkiye Şarkısı, BŞ.s. 95)
...neşin	
...Siman'la	

Kafiye oluşturan kelimeler bir önceki dönemde olduğu ve aşağıdaki
örneklerde görüldüğü gibi özellikle isimle isim, isimle fiil, fiille fiil, zamir ile
diğer kelimeler arasında olup genellikle tam kafiye.

...giyotin	...nisan(dır)	
...Paris'in (Meyhane, BŞ.s.9)	...oğlan(dır)	(S.B.Aşk, BŞ.s.134)

... Haydar

...uyuttular

(Haydar Haydar, BŞ.s.45)

...yatiyoruz

...büyütüyoruz

(Siz Güzelleşin, BŞ.s.29)

...bu

...bizi

...uyku

...düşüncemizi

(Güneş ve kertenkele, s.97)

Şiir anlayışına paralel olarak ünlemler ve taklidi sesler şiire sokulur. Hatta sırf bu sesleri yansıtmak amacıyla şiirler bile yazılır. Hatta çıkakları aynı olan kelimelerin ses benzerliğinden dahi yararlanılır:

...leylak

...şırak

(Küheylan, BŞ.s.23)

...balafong

...vonk vonk

(Balafong, BŞ.s.12)

Dikkat edilecek olursa bu üç şiirde yansımalarla isimler ya da fiiller arasında bir kafiye oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu durum, şairin sese verdiği önemi göstermekle kalmayıp sesle anlam arasında ilgi kurmaya hatta anlamı etkilemeye çalıştığını da göstermektedir. Sözcüğü, "Balafong - vonk vonk" arasında bir enstrümanın çalınmasıyla bir uyanmanın başlaması, beden ve beynin yeniden harekete geçmek için içten içe 'zonk'lamaya başlaması söz konusudur. Demek ki şair yalnızca 'kavırmak' kelimeleriyle değil, şiirin semantik yönünü etkileyebilecek kelimelerle de kafiye oluşturma çabasında. Bu tür kafiyeleşme daha ziyade Haydar Haydar'da görüyoruz. Zira bu dönemde kaleme almış olduğu şiirlerde anlam bakımından bir kapalılık-anlamsızlık değil- görülmektedir. Şair anlamı biraz açmak için kafiye yüklenmiş ve hiç değilse kafiyelerin ve seslerin aracılığıyla mesajı biraz olsun duyurmak, netleştirmek istemiştir.

Salâh Bırsel, aliterasyon ve assonans yardımıyla iç ahenk ve ses oluşturur:

Şipahiler sevdim seni

(Gayya, BŞ.s.11)

Baltazar bulunacaktır

(Baltazar, BŞ.s.15)

Yareşeler pinlik pislik kesse

(Tutiname, BŞ.s.17)

Sıra gelse herkes görse

(Tutiname, BŞ.s.17)

Toyluk torluk aldatmaca

(Mangır, BŞ.s.21)

Hışt hışt Sait Faik

(Haydar Haydar, BŞ.s.43)

Bir yalnızlığınızı yoklayacaksınız Ayazma (Şile, BŞ.s.56)

<u>Kıtabın kavlince külüfak</u>	(Beyaz ve Siyah, BŞ.s.14)
<u>Güzin demek düğün dernek</u>	(Fakistan, BŞ.s.71)
<u>İsteyince değıştirmek içinizi</u>	(Kuzular Gibi, VD.s.22)

İsteyince değıştirmek içinizi

Yaşamın vitesine yapışın

Karbon kâğıtlarıyla çoğaltılmış

O sevilir bizim sevimizdir

(Kuşlar Gibi, VD.s.22)

Bu şiirde ilk mısırda s,ş ünsüzleriyle, e ve i ünsüzlerinin; ikinci mısırda y ve ş'lerle a'ların; üçüncü mısırda ise k'larla ğ'lerin ve y'nin; dördüncü mısırda ise s, z ve i'lerin fazlalığı ile şiirde bir iç ahenk oluşturulmaya çalışılmıştır.

Salâh Birsell'in şiirlerinde ahenk oluşturan unsurlardan birisi de kelime ya da kelime gruplarının tekrarıdır.

<u>Biraz sevinç biraz yalel</u>	(Eski Leyla VD.s.11)
<u>Ayrılır sevilir sevilirden</u>	(Varduman, VD.s.12)
<u>Ay dolunaydı gül dolunaydı</u>	(Laleler, VD.s.13)
<u>Yoksul eli ozan eli</u>	(Beyaz ve Siyah, VD.s.14)

Birbirini takip eden dört şiirden aldığımız bu mısralar dahi şairin üslubundaki özelliği yansıtmaları bakımından önemlidir.

Ayrıca mısraların kısmi tekrarı iç ahenk oluşturma çabasıyla kullanılan bir metodlardandır:

<u>Bu ne kadar çok Nemrot</u>	
<u>Ne kadar az Yunus Emre</u>	(Yunus Emre, BŞ.s.10)
<u>Yakaları kolalatmalı bir iki üç</u>	
<u>Bir iki üç başları doğrultmalı</u>	(Kikirikname, BŞ.s.49)
<u>Ya kasabın kızı</u>	
<u>Ya kasabın çırağı</u>	(Kasap Oyunu, BŞ.s.51)

Bütün bunları göz önünde bulundurarak şunları söylememiz mümkündür:

Salâh Birsell kafiye pek gerek görmemekte ancak yine de pek sık olmamakla birlikte 'ses'in şiirdeki öneminden yararlanmaya çalışmaktadır.

Onun, aslı olan kelimelerle aslı olmayan kelimeler arasında oluşturduğu kafiyeler şiirine yansıyan bir özelliktir.

4.1.1.2. Ritm

İlk dönemde 12'li ve 11'li ve 8'li heceyle yazılan ve geleneksel şiirimize uyan dörtlüklerde kuvvetli bir ritimle karşılaşırız;

"Bilin ki anlatmış / bir gisli yeri

Koskoca geceler / gönül gözüme

Heberim olmadan / uykumda biri

Başka biçim vermiş / el ve yüzüme (Geceler, VD. s.63)

$$6 + 5 = 11$$

Hece, durak yerleri ve hatta kafiyeyle gelen bu ritmin daha sonra kaybolduğunu görüyoruz. Ancak şair bu defada birtakım tekrarlarla şiire bir iç ahenk ve ritm katmaya çalışır;

Dinle güvercin ağacı

Benim sözüm açıklara

Vakit olsa / herkes gelse

Biraz önde / biraz geride

Kes kes börtü bıçak (Tutiname, BŞ. s.18)

Şiirdeki durak yerleri ölçü bakımından birbirinden farklıdır ancak tekrara ve karşıtlıklara dayanan bu tür mısralarla şair bir ritme ulaşmaya çalışmıştır.

Dayan/bre ha / dayan/bre ha

Demir al / demir at

Bir ileri / üç geri

(Agents, BŞ. s.30)

Şair, denizden bahsedince denizle ilgili terimleri, birer malzeme olarak kullanmıştır. Denizcilerin kendilerine özgü bu terimleri bir ritmin doğmasına vesile olmaktadır. Biz ikinci mısrayı dört durağa ayırdık, çünkü 'dayan' komutunun 'n' sesinden sonra seste bir düşme görülmektedir. 'Bre ha' ünlemleri ise bir fon müziği gibi sonradan gelmektedir. Üçüncü ve dördüncü mısradaki durak yerleri ise mısra içinde yine tekrar ve karşıtlıklara dayalı bir ritmin doğmasını sağlamıştır.

Bütün şiirlerde göremediğimiz bu türden ritimler ancak yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi mısralarla sınırlı olup katalara ya da bentlere yayılmamıştır.

4.1.1.3. Nazım Birimleri

Nazım birimlerini de yukarıdaki dönemlere göre sıraladığımızda genellikle şu rakamlarla karşılaşmaktayız:

Gençlik dönemini kapsayan şiirlerde, 58 dördlük, 4 üçlük, 2 beşlik, 2 bent yer alırken, ikinci dönemde ve üçüncü dönemin ilk bölümünde 190 dördlük, 95 beşlik, 75 üçlük, 25 ikilik ve 59 bent yer almıştır.

Son iki kitesinden ilki olan VARDUMAN'da 28 dördlük, 20 beşlik, 20 üçlük, 7 ikilik, 8 bent, ikincisi olan YALELLİ'de de 111 dördlük, 57 üçlük, 6 ikilik ve bir bent yer alır.

Bu sayısal ifadeler bizi dördlük, beşlik ve üçlük nazım biriminin daha çok kullanıldığına götürürse de son kitabın bir ölçü olabileceğini düşünürsek şairin geleneksel nazım birimimiz olan dördlük'ü, bir anlamda 'kita' anlayışını benimsediğini, nazım birimlerindeki dağınıklığın kaybolduğunu görüyoruz.

Ayrıca İtalya'dan Avrupa'ya oradan da bize gelen **terza-rima** ve **sone** nazım biçimlerini kullanmamıştır. Üçlüklerden oluşan hiçbir şiirde de terza-rimanın kafiyelenişiyle karşılaşmamaktayız. Şair, dördlük ve beşliklerden oluşan nazım birimlerinin sonuna bazen ikilik veya tek bir mısra koymaktadır ki, bunlar da yine söz konusu nazım birimleriyle ilgisizdir. Sözünü ettiğimiz ikiliklerin, klâsik edebiyatımızın nazım birimiyle **beyit**'in gerek ölçüsü gerekse kafiyelenişi bakımından bağlantısından da söz edemeyiz.

4.1.2 . ÜSLUP

4.1.2.1. Fiil Üslubu

Şiirlerin her döneminden taradığımız 1000'er kelimenin fiil ve fiilimsi bakımından dağılımı aşağıdaki şekilde gösterilmiştir.



1. Dönem	2. Dönem	3. Dönem
175 fiil	210 fiil	167 fiil
66 fiilimsi	67 fiilimsi	43 fiilimsi

Bu tablo bize şairin birinci ve üçüncü dönemlerde aşağı yukarı aynı sayıda, ikinci dönemde ise diğer iki döneme göre biraz daha yüksek bir oranda fiil ve fiilimsi kullandığını gösterir. Şiirler daha ilk dönemden itibaren fiil ve fiilimsilerin işgali altında gibidir. Şair, denemede olduğu gibi şiirde de tahkiye etme tekniğini kullanmaktadır. 1940 Kuşağı şairlerinde görülen bu özellik Birsel'de de yer etmiştir. Son eseri YALELLİ de aynı türden tahkiye ve tasvir örnekleriyle doludur.

Bu yoğunlukta bir fiil ve fiilimsi kullanımının **fütürizmin** ve Nezım Hikmet'in 'özgür koşuğu'nun etkili olduğunu sanıyoruz. Bilindiği gibi bu akım, fiil ve masterlarla kurulan bir şiiri, dolayısıyla hareketi ve sürekliliği öngörür. Yaşama sevincine çağıran, başkaldırıyı ve 'teknolojinin türküsü'nü söylemek isteyen şiir de buna bağlı olarak süreklilik ve hareket vardır. Şiirini yığınlara, geniş kitlelere açmak isteyen Birsel de, eserlerini şairanelikten kurtarmak için sıfatları terketmek, fiil ve fiilimsilere yönelmek ister. 'Edebiyatsız bir edebiyat' (SSÇ. s.) yapma isteği hiçbir zaman eksilmeyen şair, fiil, fiilimsi ve zarflarla örülü bir algılama ve yorumun içine girer. Ancak üçüncü dönemde sıfatları yine kullanmaya başlar.

Şairi buna sevkeden etkenlerden birisi de, muhteva kısmında değindiğimiz gibi, gündelik hayatın içindeki insanı, macerasıyla yakalamak ve yansıtmaya isteğidir. Gerek **Yenilikçiler**'in gerekse **Garipçiler**'in şiirlerine konu olan kişi, tip veya karakterler hep orta ya da alt tabakanın insanlarından seçilmiştir. Onlarla aynı atmosferi paylaşan, yakın dostluklar kuran şair de bundan kurtulamaz ve eserlerinde, bize ifadesiyle, 'ezilen kesimin bireylerine' ve onların maceralarına yönelir. Fakat bu yönelişte, önemsenecek bir toplumsal kaygı yoktur. İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği acılar, sıkıntılar ve karneli hayattan pek iz yoktur. En azından bu bir problem şeklinde konulara girmemiştir. Hatta şunu diyebiliriz, Birsel, II. Dünya Savaşından daha çok 68 Kuşağıyla gelen öğrenci hareketleriyle daha çok ilgilenmiştir.

Bütün bunlara eklenen görsellik, sinema tekniği 1940 döneminin şairlerini etkilediği gibi şairi de etkiler. Şiirlerinin birçoğunda, görme ve işitme duyularına yönelik dokular görürüz ki bu durum haliyle tahkiyeye yol açar. Gerçekçiliğin getirdiği kaygılar da buna eklenince fiil ve fiilimsilerin şiirdeki oranı yükselir.



a. Fiilimsilerin ve Masterların Kullanımı

Sözünü ettiğimiz fiilerden bir bölümü '-mek,-mak' ya da '-me,-ma' ekleriyle (=master) kurulmuştur.

"Yıkanmalı yıkanmak kromlarda

Sokulmak az daha çıplaklara doğru

Giyinmeler o kadar rahat değil ki

Soyunmak az daha alevlere doğru"

(Çıplak Asas, BŞ. s. 68)

Bir kıta içinde geçen birisi çekimli olmak üzere beş fiil kökenli kelimenin oluşu dikkat çekicidir. Şair, 'alevlere' yönelişin getireceği sonuçları hesaba katar gibi, fiil ve fiilimsileri birlikte kullanmaktadır. Türkçeyi yeni öğrenen bir insanın kullanabileceği bir dille, okuyucu üzerinde etki yaratılmaya çalışılmıştır.

"Tanışmak var sonunda Yahyalarla / Rakı şişelerinin üstünde gazel çekmek

Uzatmak ayaklarını masaya doğru / Yaşamak ölmeden uzun atlamalarla"

(Yahyaname, BŞ. s. 80)

Fiil ve masterların kullanılışı bu şiirde de pek farklı değildir. Şair, kuvvetli bir arzusun etkisiyle coşku içindedir. Burada, görseiliğin yanı sıra 'rakı şişelerinin üstünde gazel çekmek' isteyen bir sarhoşun konuşmalarındaki düzensizliği hissedebiliyoruz.

Şair, son şiirlerinde masterları bırakmış, fiillerde çekime yönelmiştir.

b. Dilek Kiplerinin Kullanımı

Şiirlerin toplandığı üç kitapta '-se, -sa' şart ya da dilek-şart kipleriyle çekime giren 60 kadar fiil tespit ettik.

"Kara kartallar sürülense / Ak doğanlar karalansa

Yarasalar pinlik pislik kesse / Doğarken ve doğmadan

Kes kes börtü bıçak"

(Tutiname, BŞ. s. 17)

Bu kıtada birtakım ihtimallerin sıralandığını görüyoruz. Aynı türden ihtimaller son şiir kitaplarında da yer almıştır:

"Çekinirim tutamam elini / Doğsam da ölsem de / Yüzüne bakamam"

(Utanırım, VD. s. 24)

Her iki şiirde kullanılan şart ve dilek-şart ekleri bizi bir ihtimaller ve akitler dünyasına götürmektedir. Bu kip eklerinin değişik çağrışımlara yol açacak şekilde kullanılıyor olması ise şiirin, yazma aşamasındaki ruh haliyle ilgilidir. Birinci örnekte, bütün çabalara rağmen ortada 'bıçak'ın keskinliğinden kaçmanın imkânsızlığı ile ikinci örnekteki sevgilinin elini

tutamayış ve yüzüne bakamayış arasındaki imkânsızlık, görünürde bir ama duygu ve çağrışımında farklılık arz etmektedir.

Hatta bir iki örnekle sınırlı olsa da şairin, bu kipi dilbilgisi derslerinde olduğu gibi çekime dahi soktuğunu tespit edebiliyoruz;

"Üzgünüm üzgünsen karıcığım"

"Üzgünüm üzgünsün üzgünseniz"

(Bir Gazel Sevilere, BŞ.s. 27)

Şair bazen de bu şartları 'eğer' cümle başı edatıyla vermeyi tercih etmektedir.

"Başlayınca eğer Gayya / Kuyunun ortasında şakkadak" (Gayya, BŞ.s. 11)

"Atılır kollarımıza nar çiçekleriyle / Eğer yalel denize karşı" (Deniz, VD.s. 19)

Her iki şiirde 'eğer' edatını kaldırıp yerine '-se, -sa' ekini koyacak olsak, anlam büyük bir kayba uğramayacaktır. İkinci örnekteki 'eğer yalel' denize karşı duruşun ya da denizden esen tatl bir rüzgârın yerine kullanılmıştır. "Eğer denize karşı da durmuşsak, kollarımıza nar çiçekleriyle atılır," cümlesi de aynı anlamı verecektir. İlk örnek de bundan pek farklı değildir: "Gayya başlarsa" ile "Başlayınca eğer Gayya" arasında anlamdan ziyade duyuş farkı vardır. Bize göre "eğer"lerin kullanımı, aynı zamanda kelime fazlalığından kaçmak içindir. Şair az sözle çok şey söylemek istediğinde böyle bir yola gitmektedir.

Son şiirlerde şart kipleri kullanılmakla beraber, istek ya da emir kiplerinin çekimleri geçmiş zamanların kullanımında önemli bir artış gözlenir;

"Er horozda ayağa kalkın / Şiiri yüzünüze gözdünüze sürün

Aman kıpırdamayın bu ekmek Türkçe'dir/Türkçe uzanırsanız şiirdir" (Türkçe, YL.s.38) Şair, artık yetmiş beş yılın getirdiği birikimleri aktarmak, deneyimleri sunmak arzusunda. Bunun için biraz da bilgece bir tavırla istek ve emir kiplerine yönelmiş, doğru ve yanlışları tasnife girişmiştir. YALELLİ'deki şiirler bu türden örneklerle doludur.

4.1.2.2. ikilemeler

Anlamı pekiştirmek ya da ona duygusalılık, etkileyicilik kazandırmak amacıyla kullanılan ikilemelerin, şiirlerde çok özel bir yeri vardır. Şair, ikilemelerle anlamın önünü açmaya çalışır.

yuf	yaşasam	yuf	yaşamamam	(BŞ.s.45)
ne	anladık	ne	anlamadık	(BŞ.s.20)
dayan	bra ha	dayan	bra ha	(BŞ.s.20)
aleyk	elir	aleyk	vermezdi	(YL.s.24)

sağa	vurun	sola	vurun	(YL.s.53)
kendimi	tartayım	kendimi	öttüreyim	(YL.s.25)
kimî	soyunuk	kimî	karabağır	(YL.s.23)
biraz	düzde	biraz	eğride	(BŞ.s.17)
ak	koyun	kara	koyun	(BŞ.s.37)
amani	başım	amani	kolum	(YL.s.45)
hem	uzak	hem	değil	(YL.s.54)
en	gencinde	en	ihtiyarında	(BŞ.s.95)
bir	milyon	bir	milyon	(BŞ.s.21)

İki kitaptan çıkardığımız bu örnekleri daha da çoğaltabiliriz. Tabloda görüldüğü gibi dört kelimelik diziler çoğunlukta olup bunlar bir simetri dahilinde dizilmişlerdir.

Çizgiye kadar olan bölümde fiillerle filler arasındaki simetri daha yoğunken, çizgiden sonraki kısımda isimlerle isimler arasındaki simetri yoğunluktadır. Fiillerden oluşan ikilimelerde ya 'dayan-dayan' gibi aynen tekrarlar ya da 'yaşasam - yaşamasam' gibi bir olumsuzluk eki alarak birbirinin karşıtı durumuna geçen ikilemeler söz konusudur. İsim soylularda ise 'ak-kara' gibi yine birbirinin karşıtı ikilemelerle, 'bir milyon-bir milyon'da olduğu gibi aynen tekrarlar söz konusudur. 'Şiir Simetrisi' bölümünde değindiğimiz gibi bunlar âdeta bir hesap kitap işinin, bir tasarımın sonucu olup zekaya dayalı şiirlerin önemli dekillerindendir. Bîrsel'in bu şiirlerinde duygudan ziyade zekanın pırıltıları vardır dersek yanlışmış olmayız. Şair, mısralara belli bir ritm ve ton kazandırmak, okuyucuyu 'anlamak'la 'anlamamak', 'ölüm'le 'dirim' arasında bir yolculuğa ve belki de bir alternatiften çok alternatifsizliğe dolayısıyla şaşkınlığa, çaresizliğe itmek çabasındadır. Bu, gündelik hayatın intizamından ya da intizamsızlığından kaynaklanan bir durumun da ifadesi olabilir. Zira;

"Yufyaşasam yufyaşamam

Trafik kurallarına uygun"

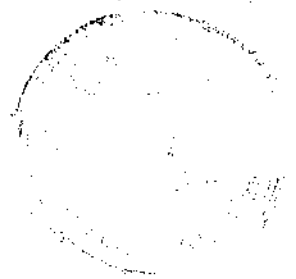
(BŞ. s. 45)

diyen bir şair, kurulu düzenden ve birtakım komutlara göre hareket etmekten usenmiş olmalı ki yaşamakla yaşamamak arasında pek bir fark gözetmemektedir.

Bunların dışında mısralarda ikilemelerin farklı bir başka kullanımıyla karşılığmaktayız;

"Günler ne der saatler"

"Eller ne der ayaklar"



"Dostlar ne der sevgililer"

(BŞ. s. 27)

Son ya da ilk mısraları oluşturan bu kelimelerde şair yine kelime oyunlarına ve tekrarlara başvurur. Okuyucu için ilk bakışta bir anlam ifade etmeyen mısralar incelendiğinde, her birinde iki ayrı hükmün varlığı ortaya çıkacaktır. Bu, "ne der" unsurlarına dayandırılarak yapılmıştır;

"Günler ne der saatler" mısraında,

"Günler ne der" (1. yargı) ; saatler ne der " (2. yargı)

şeklindeki "ne der" in çift eklenimli kullanımlarla elde edilir. Bir tür kelime oyununu andıran bu durum şiirin zeka boyutuyla ilgilidir.

4.1.2.3. Şiirlerde Yansılama ve Ünlem

Tabiat seslerini tasvir veya kabataslak taklit ederek meydana gelmiş ses topluluklarına verilen ve konmuş anlamı değil, seslerin andırdığı nesne veya hareket anlamını taşıyan¹¹⁷ onomatope (=yansılama), özellikle duyguları ifade etmede kullanılan bir dilbilgisi terimidir.

Salâh Birsal, kendisinin eski ifadeyle sık sık 'sıvı-tı taklidi' dediği tabiattaki sesleri taklit, şiirlerinin başlıca karakterlerinden olup, şiirlerini ses ve biçim yönünden etkilediği kadar anlam yönünden de etkiler.

Ancak yansılama şiirin eserlerinde yer almasına göre şöyle bir periyot izler:

1936-1938 yılında yazdığı ve Orijinal Adam Kendini Yedi başlığı altında topladığı şiirlerde yansılama yoktur. Yalnızca bölüme adını veren şiirde "tuuu" ünlemi yansılama ve ünlem arası bir bir sesle söylenmiştir.

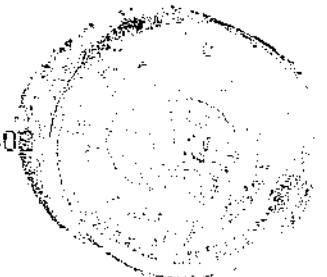
1938-1942 arası yazılan ve **İflas** başlığı altında toplanan eserlerde ne ünlem ne de yansılama gözlenir.

1940-1946 arasında yazılan ve **Dünya İşleri** adıyla yayınlanan şiirlerinde yansılama yer almaz.

1947-1954 arasında yazılan **Hacıvatın Karısı** adı altında yayınlanan şiirlerinde birkaç tane tabiat taklidi yansılama yer alır.

1955-1960 arasında yazılan ve **Ases** adıyla yayınlanan şiirlerde yansılama bilinçli olarak şiire sokulur. Hatta aşağıda sözünü edeceğimiz gibi "çıt çıt çıt" yansılmasına yer vermek maksadıyla Pakistan şiiri yazılır. Yine aynı tarihlerde yazılan ve Kikirikname adıyla yayınlanan şiirlerde yansılama varlığını hissettirmeye başlamıştır.

¹¹⁷ Tahsin Banguoğlu; Türkçenin Grameri, Baha Matbaası, İstanbul 1974, s. 402



Katkılar'da kelimenin değişik anlamlarıyla karşılaştık.¹¹⁸ Kelime Almanca 'ceket', İngilizcede 'kaya', Rusçada 'kader', Çekçede 'yıl' anlamına gelmektedir. Buna göre;

Yıllarca yıl-yıl / Yıllarca kader-kader / Yıllarca kaya-kaya

gibi anlamlar ortaya çıkmaktadır. 'Kaya' ilk mısra ile birlikte düşündüğümüzde mantığa pek aykırı düşmemektedir. Çünkü şiirde geçen 'kuru tahta' ile 'kaya' anlamına gelen 'rock' arasında benzerlikler vardır. 'Kader'i kuru tahtalarda takırtılarla (rock-rock) geçen ve umduğunu bulamayan koyunun heli de Rusça anlamın düşünülebilirliğini göstermektedir.

Pakistan şiirinin (BŞ.s.71) ilk ve üçüncü bendlerinin başındaki "çıt çıt çıt" sesleri, bir onomatope olmakla birlikte şiirin bütünlüğüne uzak düşer gibidir;

Çıt çıt çıt Gözin demek buzlu viski

mısraındaki sesler buzun ya da mezenin çıtırtıları olarak kullanıldığında bir anlam kazansabilir.

Çıt çıt çıt bütün esmerleri ben övüyorum

ise söz konusu anlam biraz daha dışarıda kalmıştır.

Halay'da (BŞ. s. 74) 'klik-klak' yansıması ise şiirlerde ve nesirlerde gördüğümüz davulun ortak sesi olarak bilinen ve kabul gören 'güm güm' sesine oldukça uzaktır. Öyle sanıyoruz ki şair bu şiirde ironisini kullanarak devula vurmak yerine 'kasnağına vurma'yı tercih etmiştir. Bu yansımanın altında herkesin sesleri aynı değerde işitemeyeceği, algılamayacağı gibi bir mesajın varlığını hissediyoruz.

Cırcır Böceği'nde (BŞ. s. 75) taklidi sesler gitmiş ve yerine '-cık' ve '-ciğ' gibi seslerin konulmasıyla elde edilebilecek kaynağı Türkçe eklere dayalı seslerden yararlanılmıştır ;

Hadi koltukcuğum

Gel çık ortaya

Çık da hadi hadi

Ağaçlı Pencere'de (BŞ. s. 108) toplumda yer eden bir ses taklidiyle karşılaşıyoruz;

Füzgâra esişi olurmuş

Buy buy

Bu mısradaki yansıma, bir alttaki dörtlüğün "alev alev" mısraı ile kafiye oluşturmak için de kullanılmıştır.

118. R.Wellek-A.Warren; a.g.e. s.212



Nezleli Karga şiirinde (BŞ. s. 76) geçen yansıma ise tamamiyle seslerin çoğaltılmasıyla kurulmuştur;

Adaaam bırak

Gökte yıldız ağız ağıza

Dikkat edilirse karga sesi olarak tekerlemelere ve kitaplara geçen "gak" yansıması, "a" sesinin uzatılması ve ekbinde "-ek" seslerinin buna yakın düşürülmesiyle elde edilmiştir. Dikkat edilirse buradaki yansıma asli kelimelerin içinde kendisini hissettirecek nitelikte olup ses ve anlam tam bir uyuşma içerisindedir ve bu yönüyle parlak bir buluş olduğu söylenebilir.

Salâh Birsal, son şiir kitabı YALELLİ'de yine aynı türden yansımaları kullanmaktadır:

Şam işine dönünce ortalık

Fat diye kalkıp giderlerdi

(Şipçidak, YL,s.50)

Tıkı tıkı tike

İlişkiler koyulurken sulandı

(Çarleston, YL,s.45)

Ozan dili sızma baldır

Tin tin dolaşır dünyayı

(Çaresiz, YL,s.25)

Her kıpırtının üzerine çöker

Her yeri yır yır edersiniz

(Sevi, YL,s.37)

Ancak bu kitapta yer alan yansımaların çoğu diğerlerinden farklı bir biçimde belzerfi olarak kullanılmıştır. Bu şiirlerde yer alan yansımaların 'Nezleli Karga' ya da 'Balafong' şiirindekiler kadar başarılı olduğu söylenemez.

Sözünü ettiğimiz son eser YALELLİ'de şairin tebiat taklidine dayalı sesleri artık anlamın ötesinde bir çoğunlukta yoğunluk da diyebiliriz-kullandığını görüyoruz.

Bu eserlerde mısraların yerini halk söyleyişlerinden ve türkülerinden aktarılan yansıma ve ünleme dayalı ikilemeler almıştır.

Sözgelisi, denizcilerin dilinden geçen bir ikileme;

Günler darlaştı dostlar

Heyamola heyamola

Sokakta ölü karanfil

(Şepkeli Elif, YL,s.21)

Vih vih vık vık iki gözüm

(Halley, YL, s.36)

Şingırdaş sak sak şingırdaş

Hapır küpür köpürseler de

(Türkçe, YL, s.38)

Nanay yavrum nanay

Amani başım amani kolum

(Çarleston, YL, s.45)

Bombili bilibom bunalıncı

(Buntuk, YL, s.58)

Yukarıdaki örneklerde "heyamola, vih vih, amani" kelimeleri birer ünlemken, "şingır, şak şak, hapır küpür" kelimeleride birer yansımadır. Dış gerçeklik düzleminde var olan ses ya da gürültüleri, işitimsel izlenimi yansıtacak biçimde aktaran, adlandıran gerçeği ses öykünmesi yoluyla belirten dilsel öge olarak tanımlanan¹¹⁹ yansımaların ünlemlerle iç içe kullanıldığını görüyoruz.

Bu örnekleri çoğaltmamız mümkün. Şairin kızgınlık, şaşkınlık, hayranlık, umursamazlık, acıma veya acınma, hoşlanma gibi duygularını yansımalar ve ünlemler aracılığıyla sunma çabasındadır. Kendisini 'sözcük koordinatörü' olarak nitelendiren şair, eserlerine mümkün olduğunca kelime sokmaya çalışmaktadır. YALELLİ bu türden sözcüklerle doludur. Aşağı yukarı her şiirden yükselen bu sesler, şairin duygularını yansıtmakla birlikte kitaptaki bütün şiirleri okumaya çalışan insanı bir ölçüde bıktıracak boyuttadır. Halk ağzında terbiye edilmiş olsalar bile bir şiir kitabında böylesine yığınlaşan yansımalar yüksek sesle okunmaya çalışıldığında duyguya göre değişiklik gösterdiğinden bazen rahatsız edici de olmaktadır.

Özellikle kalın ve ünlülerle oluşturulan "Vah eyvah voybu" grubunda 'v' ve 'y' sesinin aliterasyonundan yararlanılmaya çalışılırken, 'o.u.a' art demek ünlülerinin kullanılarak, hayret ya da inanmazlık duygusunun fede edilmeye çalışılması ve aynı grubun başta ve sonda tekrarı rahatsız edici bir örnektir.

Şair, bilinçli olarak bazen dış, dişeti ünsüzlerini de kullandığını ve ifadeye sevimlilik kattığını söyleyebiliriz; "Çıt çıt çıt Güzin demek bozlu viski", (Pakistan) Bu mısradaki ikileme hem ses hem de değişik çağrışımlara açık olması bakımından iyi kullanılmıştır.

Biz, şairin yansımaları ve ünlemleri kullanım biçimlerine uygun olarak aşağıdaki tabloyu çıkarmayı uygun gördük.

¹¹⁹ Vardar, Berke; Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü, TDK yay. Ankara 1980, s. 157

Ünlemler	Yansımalar
<u>Duyuş ünl.</u> ey** bre** ah , vah ,veybu, vih vih, vüüüyy, vüüüyy hop, hişt, vay, hişt hişt, hah, nah, vık vık, ...	<u>tasvir</u> bingil bingil,şık, vınn, şınn, tınn, şakır şakır, zınk, tıngır, tintin, billim billim, zıp zıp, pırpır, virvir, şakşak, hapur küpür, ıvır zıvır, tıktık tike, lıkık, pat,bombili bom, trak,şrak, horhor,rock rock, zangır zangır, çıt çıt, klik klak, zırt zırt, tapatap, mar mar
<u>soruşturma</u> hadi, hay, yuf, nah, ,yahu, hay,m,	<u>taklit</u> tırt, vonk vonk, kukumay, cırcır, buy buy, çatapat, şak şak , bip bip
	<u>üretim</u> gıjlama, şakkadak, şorlamak, şingirtı, gıdım gıdım, tıngirtı, foşuldamak, kikirik, şıpıdak şıpıdak, şıkırdatmak, fırıldak, fıkırdak, kıkırdak,tımbırdamak, gümbürdemek,fışkırmak, fıngirik, vıkvıklatmak, kıkirdemek, zingirdek, puflamak, şangırdamak, vızvızlamak, haylamak, hortopurdak,

Ünlem ve Yansıma Tablosu*

* Tahsin Banguoğlu'nun Türkçenin Grameri ** Onbeşin üzerinde kullananlar

adlı eseri esas alınarak düzenlenmiştir

Tabloya bakıldığında yansılamaların sayı ve çeşit bakımından ünlemlerden çok daha fazla olduğu görülmektedir. Birsnel, bu tablodaki yansımalara farklı anlamlar yükleyerek kullanır. Sözgelisi 'bip bip' bir sinyal işareti olarak kullanıldığı gibi bir başkasını ihbar edenler için de 'bipbipçi' biçiminde kullanılır. Tabloda, bir şeyayı tasvire ait yansımalalarla, üretime yönelik yansılamaların oranca birbirine yakınlığı da dikkat çekicidir. Bu, yeni

yeni yansımaların şiire sokulma eğiliminin bir göstergesi olarak kabul edilmelidir.

Yansılama ve ünlemlerin bundan sonraki şiirlerde geniş yer tutacağını, alay için art damak ünlü ve ünsüzleriyle, biraz sevimlilik ve hissilik katmak içinse ön damak ünlü ve ünsüzleriyle oluşturulacak kelimelerin kullanılacağını sanıyoruz.

4.1.2.4. Bağdaştırmalar ve Sıfatlar

Bağdaştırmalar, bir dilde birbiriyle ilişki halinde olan kavramların, düşüncelerin birtakım göstergelerle aktarılmasını sağlamak için kullanılır.¹²⁰ Özellikle şiir dilinde standart dışı kullanımlarla karşılaşırız. Bu bazen çok yadırgatıcı olabileceği gibi alışılmış ve benimsenmiş göstergelerle de olabilir. Şiirde özellikle alışılmamış bağdaştırmalar kullanılır ki bunlar aynı zamanda edebî sanatların sehasına da girdiklerinden bir anlamda sanatlı bağdaştırma olarak telâkki edilirler.

Salâh Birsal'in şiirlerinde yer alan bağdaştırmaları iki ayrı grupta topla-mamız mümkündür: **Alışılmış Bağdaştırmalar ve alışılmamış Bağdaştırmalar.**

Hiç şüphesiz alışılmamış bağdaştırmalar, standart dil kullanımının dışında kalan ve esere şiiriyet katan **sanatlı bağdaştırmaları** bünyesinde barındırır. Bu nedenle biz söz konusu bağdaştırmaları eserlerin adlarıyla aktar-mada yarar görüyoruz :

a. Alışılmamış Bağdaştırmalar (sanatlı)

açıktabanca (Haydar Haydar, BŞ. s. 44)

ağır adlı kentler (Kentler Boyunca, VD. s. 23)

anıları açmak (Çadır, BŞ. s. 14)

avlanan gökyüzleri (Kumrular, BŞ. s. 22)

ayışıkşır şiirler (Akarsu, YL. s. 84)

bayet günler (Pashı Günler, VD. s. 45)

bir denizi değiştirmek (Baltazar, BŞ. s. 15)

bir eblehlik denizi (Eğir Labaluba, VD. s. 21)

bir yağmurluk sıkıntı (Bir Gazel Sevilere, BŞ. s. 27)

boy-boy hastalıklar (Bir Gazel Sevilere, BŞ. s. 27)

burma gönül (Haydar Haydar, BŞ. s. 43)

¹²⁰ Doğan Aksan; Her Yönüyle Dil 3, TDK yay. Ankara 1990, s. 204

- cıncıklı gözler (Duman, VD. s. 20)
 çılğın leylak (Haydar Haydar, BŞ. s. 38)
 çılğınlık ormanları (Duman, VD. s. 20)
 çıplanmış düşler (Çaprazlama, VD. s. 25)
 çil öpüşler (Sahra, VD. 15)
 çok taneli öpüşler (Fencere, YL. s. 41)
 doğa denen leş (Güneş ve Kertenkele, BŞ. s. 97)
 dudakta süsün deniz (Bir Verdeyim ki, VD. 65)
 fırınlanmış kahkahalar atmak (Bir Lafazan, YL. s. 52)
 gizlenmiş çapraz (Şakkadanak, YL. s. 42)
 güleç samyeli (Yehyab, BŞ. s. 24)
 güvercin ağacı (Tutiname, BŞ. s. 17)
 iskambil döşeli kalp (iskambil, BŞ. s. 78)
 kanları saymak (Kaput, BŞ. s. 15)
 karanfil ağacı (Yaş 75, YL. s. 18)
 kartal bakışlı şiirler (Akarsu, YL. s. 34)
 kıyma gözlü giyotin (Haydar Haydar, BŞ. s. 38)
 koyun başlı krallar (Sunu, BŞ. s. 79)
 kristalli susmalar, (Yehyaname, BŞ. s. 80)
 kumaşı eprimiş mutluluk (Sonyaz, YL. s. 11)
 kuzu damıtmak (Kuzuname, BŞ. s. 10)
 naralanmış ateş (Varduman, VD. s. 12)
 paslı günler (Faslı Günler, VD. s. 45)
 sarışın bir deniz (iskambil, BŞ. s. 73)
 sesini veren şehir (Yalnızlık, VD. s. 62)
 zavi kılıcı (Varduman, VD. s. 12)
 siyah kar (Haydar Haydar, BŞ. s. 40)
 söz pehlivanı (Tırandaz, YL. s. 24)
 taşbaskı horhor (Haydar Haydar, BŞ. s. 37)
 toz talaz bir günaydın (Küheylan, BŞ. s. 23)
 umutları masaya dökmek (Kaput BŞ. s. 15)
 uykusu kaçmış şehir (Aynı Sokak Ooyunda, VD. s. 55)
 ütülü at (Laleler, VD. s. 13)
 üzünçlü sular (Ferlinghetti, VD. s. 40)
 yürekleri ve kemikleri çıkmak (Kaput, BŞ. s. 15)
 ziberciyele gözler (Kuşvurantaşı, YL. s. 26)
b. Alışılmış Bağdaştırma
 bozuk düzen bir ev (Hacivat, BŞ. s. 88)

- çakır aya (Çakır Aya, YL.s.46)
 eciş bücüş şiirler (Gizli Sevgili, YL.s.10)
 gamlı beykuş (Bıyık, YL.s.23)
 kirlili sarı (Varduman, VD.s.12)
 kurutahtalara basmak (Max Jacob, BŞ.s.35)
 kurum satmak (Meyhane, BŞ.s.9)
 narsuz pirsiz günlere vurmak (Kaput, YL.s.47)
 sıcak öpücükler (Kopengag, BŞ.s.28)
 şiir damıtmak (Ferlinghetti, VD.s.40)
 yağlı yürek (Şair, YL.s.35)
 yetimler şairi (Kapi Mendalları için Ağıraksak Şiir, BŞ.s.128)
 zilgiri kırı (Sevi, YL.37)

Salâh Birsell'in şiirlerinde yer alan bu bağdaşmaların çok az bir kısmı isim tamlamalarından oluşurken önemli bir kısmı sıfat tamlamalarından oluşmaktadır.

Şair, sıfatları kullanımında son derece bilinçli bir yol izler.

1936-1938 yılı arasında yayınlanan şiirlerinde -ki ilk şiirleridir- sıfatlar üslubu belirleyici nitelik ve niceliğe sahip değildir. Şair, sıfat-fiillerden daha çok yararlanır;

Sesini veren şehir / Gözyaşlarımda erir
 içimde binbir nehir / Hızıyla akan nedir

(Yalnızlık, VD.s.52)

1942 yılına kadar yazılan şiirlerde imaj dünyasına uygun olarak çok az sayıda sıfat kullanılır;

Bere etsularına ulaşmak emelindeyim

Ben güneşli bir şehir satıcısıyım ki

(Bezirgan, VD.s.53)

Bu dönemden itibaren sıfatlar en az düzeyde tutulur. 1955 -1960 yılları arasındaki şiirlerde sıfatlara pek az rastlanır. Ancak 1961'den itibaren sıfatlara yeniden itibar edildiği görülecektir. Mensubu olduğu 1940 Kuşağı şairlerin de mümkün olduğunca sıfatlardan uzaklaştıklarını görüyoruz. Sıfatların bir anlamda mecezin ve şairaneğin kapısını araladığını düşünürsek, bu uzaklaşmanın dönemin şiir anlayışıyla uygun düştüğünü görebiliriz.

Ancak 1961'den sonra şiirlerine siyasa sokmaya başlayan şair, dünyayı, insanı, eğvayı, olayları ve diğer kavramları tanımlamak için sıfatları kullanma zorunluluğunu hisseder;

Ağır adlı bir lunapark

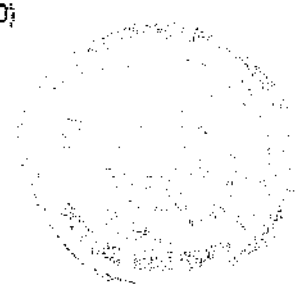
(Kuzuneme, BŞ.s.10)

Uzun boya taze bıyık

(Balafong, BŞ.s.12)

Eski çağ bir yosma yanında

(Baltazar, BŞ.s.15)



çakır ayaz (Çakır Ayaz, YL.s.46)

eciş bücüş şiirler (Gizli Sevgili, YL.s.10)

gamlı beykuş (Bıyık, YL.s.23)

kirli sarı (Varduman, VD.s.12)

kurutahtalara basmak (Max Jacob, BŞ.s.35)

kurum satmak (Meyhane, BŞ.s.9)

nursuz pirsiz günlere vurmak (Kaput, YL.s.47)

sıcak öpücükler (Kopengag, BŞ.s.23)

şiir damıtmak (Ferlinghetti, VD.s.40)

yağlı yürek (Şair, YL.s.35)

yetimler şairi (Kapi Mendalları için Ağıraksak Şiir, BŞ.s.128)

zilgiri kırı (Sevi, YL.37)

Salâh Bırsel'in şiirlerinde yer alan bu bağdaşmaların çok az bir kısmı isim tamlamalarından oluşurken önemli bir kısmı sıfat tamlamalarından oluşmaktadır.

Şair, sıfatları kullanımında son derece bilinçli bir yol izler.

1936-1938 yılı arasında yayınlanan şiirlerinde ki ilk şiirleridir-sıfatlar dşubu belirleyici nitelik ve niceliğe sahip değildir. Şair, sıfat-fiillerden daha çok yararlanır;

Sesini **veren** şehir / Gözyaşlarımda erir

İçimde binbir nehir / Hızıyla **akan** nedir

(Yalnızlık, VD.s.62)

1942 yılına kadar yazılan şiirlerde imaj dünyasına uygun olarak çok az sayıda sıfat kullanılır;

Bereket sularına ulaşmak emelindeyim

Ben güneşli bir şehir satıcısıyım ki

(Bezirgan, VD.s.53)

Bu dönemden itibaren sıfatlar en az düzeyde tutulur. 1955 -1960 yılları arasındaki şiirlerde sıfatlara pek az rastlanır. Ancak 1961'den itibaren sıfatlara yeniden itibar edildiği görülecektir. Mensubu olduğu 1940 Kuşağı şairlerin de mümkün olduğunca sıfatlardan uzaklaştıklarını görüyoruz. Sıfatların bir anlamda mecazın ve şairaneliğin kapısını araladığını düşünürsek, bu uzaklaşmanın dönemin şiir anlayışıyla uygun düştüğünü görebiliriz.

Ancak 1961'den sonra şiirlerine siyasa sokmaya başlayan şair, dünyayı, insanı, şeyi, olayları ve diğer kavramları tanımlamak için sıfatları kullanma zorunluluğunu hisseder;

Ağır adlı bir lunepark

(Kuzuname, BŞ.s.10)

Uzun boya taze bıyık

(Balsong, BŞ.s.12)

Eski çağ bir yosma yanında

(Baltazar, BŞ.s.15)

Çünkü stlı tramvaylarda serçeler var	(Baal,BŞ.s.20)
Yaşamak açık yaraların üstü	(Kuşkarnaval,BŞ.s.19)
Bekliyoruz süslü beyler gelecek	(Heydar Haydar,BŞ.s.87)

Şairin yayınlanan son kitabında ise artık sıfatlar ve sıfat tamlamaları tasarrufu sona ermiştir.

Söylediklerimize daha bir belirginlik kazandırmak için son kitabın **Gizli Sevgili** şiirindeki sıfat dağılımına bakalım:

- 1.-
2. Ey alayzama ey gizli sevgili
- 3.-
- 4.-
5. Beni kurbaçlayan acı büçü şiirler
6. Ağrı dört köşe gülenler
- 7.-
8. Tümünü ateşli fiskeyle yoğurdum
10. Kaçarım sevgilimin gizli kollarında

Yine aynı kitapta şair ve şiirle ilgili bir dizi sıfat tamlamalarına da yer verilir:

Ozan dili <u>sızma</u> baldır	(Caresiz, YL.s.25)
<u>Ayıpaksız</u> şiirleri umursamayız biz	(Akarsu, YL.s.84)
Ey <u>kannımıza zehir katan</u> dizeler	(Akarsu, YL.s.84)
Şiir <u>ince</u> nikâhtır	(Pencere, YL.s.41)

1940 Kuşağı içinde yerini aldıktan sonra mecaz ve sıfatlardan uzaklaşan şair, İkinci Yeni akımının etki alanında olmasına rağmen fazla sıfat kullanmakta oldukça ölçülü davranmış, ancak 1961-1972 yılları arasında yine kendi ifadesiyle yoğun baskılar altında kaldığından meremini sıfatların ve dolayısıyla mecazların gücünden yararlanarak anlatmaya çalışmıştır.

Şairin kullandığı sıfatlar, alışılmamış bağdeştürmelerde sıraladığımız gibi, anlamca bir kapalılık görülür. Şairin sıfatları en aza indirdiği şiirler zarf, fiil ve edatların işgali altındayken anlam daha açıktır. Sıfatların şiire girmesiyle, özellikle **Haydar Haydar**'da, anlam belki biraz daha kapalı bir hal almıştır ancak anlam derinlik kazanmış, şiir imaj bakımından zenginlik kazanmaya başlamıştır.

"Bir şairin duyuları ne kadar şahsi ve rengin ise, sıfatları da o kadar orijinal ve bol olur. Bütün mesele bu duyuların gerçekten yaşanmış olup olmamasında ve okuyucuda aynı hissesleri uyandırabilme kabiliyetindedir." 121 Salah Bırsel'in şiirlerinin bir kısmında sözü edilen orijinalliği tespit edebiliriz.

121. Mehmet Kaplan; Tenzinlar'ın Şiir Dünyası, a.g.e s. 227

Yukarıdaki bağdaştırmalar şairin BÜTÜN ŞİİRLERİ ile VARDUMAN ve VALELLİ adlı kitaplarından tespit edilmiştir. Alışılmamış bağdaştırmalar aynı zamanda sanatlı bağdaştırma olarak görülmelidir. Bu yolla şiire duyusalılık katılacak, üslup ortaya konulacaktır. Şiirdeki duygu değerini ve etki gücünü artırmak isteyen şair, birtakım zekice tasarımlarla okuyucuda değişik çağrışımlar uyandırmak arzusunda. Sözelgeşi, *üfâkî at* bağdaştırması yerine en bakımlı, en semiz ya da en güçlü ve gösterişli at dememiştir. Aynı şekilde hastalıkların çeşit çeşit olduğunu söylemek yerine *bey bey hastalıklar* 'n seçilmiş olması şairin, söylemindeki tercihlerini ve bundaki başarısının ölçüsünü belirlemek açısından son derece önemlidir.

Şairimiz sanatlı bağdaştırmalara ironi gücünden *cunzâk* gibi yansımalardan veya argo sözlerden, *pınpas Haydar* gibi, yararlanır. Özellikle siyasi boyutlu şiirlerin yoğunlukta olduğu Haydar Haydar adlı eserde bu tür bağdaştırmaları çokça olduğunu görüyoruz. Belli ki şair biraz da açıklıktan kaçınma, dolaylı olarak anlatma çabasıdadır.

Bu yapılırken, *somut olanın soyutlanması, soyut olanın somutlanması* gibi bir anlatıma gidilir ki bu da mecazi eğilimi gösterir ve edebî sanatlara kaynaklık eder. Sözelgeşi, *paslı* günler tanımlamasında metâî söylenmemiş ama özelliğinden bahsedilmiştir. *Dağla denen leş, uykusu kapmış şehir; kanları saymak, umutları masaya dökmek* gibi tanımlamalar ve diğer kelime grupları şairin imaj dünyasıyla birlikte edebî sanatlara da açılır. Bu tür bağdaştırmalardaki teşbih, istiare ve teşhis sanatlarının bolluğu bunun göstergesidir. Oysa şair, her fırsatta *benzetmesiz, eğretilemesiz* ve *marazsız*, kısacası edebî sanatlardan arındırılmış şiirden söz eder. Son şiirleri, şairin bu tür sanatlara yeniden döndüğünün kesin bir biçimde göstermektedir.

4.1.2.5. Sayısal ifadeler

Salâh Birsal'ın şiirlerinde sık sık sayısal ifadelerle karşılaşmaktayız. Araştırmamızın başlangıcında bunun "numeroloji" ya da "Eka okulu" ile bir ilişkisinin bulunduğunu düşünmüştük. Eka okulunun öncüsü Pythagorasçılık'ta sağlığa, adalete, evliliğe tekabül eden 3, 4 veya 9 ile 5 sayılarının şairin duygu ya da düşünce dünyasıyla doğrudan bir ilişkisinin bulunabileceğini, en azından bunların şiirde birer sembol olarak kullanılabileceğini zannetmiştik; zira şair felsefe öğrenimi görmüştü. Şaire yönelttiğimiz bir soruda bunun matematik derslerinin iyi oluşuyla bir ilişkisinin bulunduğunu söyledi. Bunun, sayıları

kullanma eğiliminde oluşt a bir etkisi vardır ancak asıl etki Fransız şiirinden gelmektedir.

Tutiname (BŞ.s.17)

500 avcı... / 300 kumru...

Bu şiirde sayılar, kumrularla avcılar arasındaki nispetsizliği göstermek amacıyla kullanılmıştır. Olağan şartlarda avcıların sayıca çok daha az olması beklenilir. Şair, bu nispetsizliğin avcılar lehine olduğunu, kumrular için artık yapılabilecek bir şeyin olmadığını vurgulamaktadır.

Pakistan (BŞ.s.71)

100 bin Güzin bir o kadar da dudak işte

300 dudak iyi kötü eğilip öpüyorum

Bu iki mısırda da Tutiname şiirinde olduğu gibi bir nispetsizlik söz konusudur. Yüz bin Güzin'e ait iki yüz bin dudaka karşılık üç yüz dudakın bulunuyor olması Güzin'leri öpmeye dudakların yetmeyeceği anlamını taşıyacaktır. Bu, diğer bir anlamla "100 bin Güzin"in sevilmesinin imkânsızlığını gösterir. Bir başka ifadeyle de ortalığın Güzin'lerden geçilmediği gibi bir sonuca bizi götürür ki sanırız bu en son düşünülmesi gereken bir durumdur.

Kuşkarnaval (BŞ.s.19)

Milyon sana korkularda yüzerken

Çünkü ben ilk ölümümde

Bir milyon bir milyon

Sayısal ifadenin burada "korku"nun ve "ölüm"ün sıfatı olarak kullanıldığını görüyoruz. Şiirlerinde bir kere ölmenin erdemini vurgulayan Salâh Birsel, milyonlarla ifade ettiği ölümü, hayatın zorluğuna ve acımasızlığına dikkat çekmek için kullanmıştır. Bu tür bir anlatımla Carl Sandburg'un bir şiirinde karşılaşırız:

"Yaşanacak bir milyon hayatım olsaydı

bir milyon da ölümüm

hep aynı dünyada "

(Şiirlex, çev. A. Fıskılıkoğlu)

Salâh Birsel'in şiirinde ölüm, milyonla ölçülürken "ölüp ölüp dirilme" dediğimiz karamsar bir tablo çizilmiştir. Oysa Sandburg'un şiirinde ise bir milyon hayata karşı bir milyon kez ölüş arzu edilir ki Birsel'in aksine iyimserlik ve yaşama sevinci vardır.

Aganta (BŞ.s.20)

Bir ileri üç geri

mısrası sık sık tekrar edilir. Bu geri gidişin bir ifadesidir. Siyasî boyutunu varlığını sezinlediğimiz bu şiirde rakamlar âdeta bir probleme dönüşmüştür.

Buna göre ileri atılan her adıma karşılık üç adım geriye gidiliyor olması, her defasında iki adım gerilenmesi gibi zihinsel bir işlemi ifade eder. Aslında yalnız "iki adım geri" denilmesi de aynı durumu anlatmak için yeterlidir. Ancak o zaman verilmek istenilen 'aslında hep geriye gidiyoruz, ancak ileri gidiyormuş gibi bir izlenim yaratılarak aldatılıyoruz' gibi bir mesaj yerine ulaşmıyordur.

Dört Artı Bir (BŞ, s. 50)

İki artı bir / Altı eksi üç	(1. kıta)	(2+1=3 ; 6-3= 3)
Üç artı bir / Yedi eksi üç	(2. kıta)	(3+1=4 ; 7-3= 4)
Dört artı bir / Sekiz eksi üç	(3. kıta)	(4+1=5 ; 8-3= 5)

Söz konusu kıtaların içinde yer alan mısralarda, bunlara paralel olarak geometrik kavramlardan meydana gelen zarflar yer alır:

<u>Üçgen üçgen</u> duruşalım	(1.kıta)
<u>Dörtgen dörtgen</u> sevişelim	(2.kıta)
<u>Beş beşgen</u> sarışalım	(3.kıta)

mısraların bir önceki şiirde olduğu gibi yine işlem vardır. İşlemin sonucu her üç şiire için de farklıdır. Ama kıtalardaki işlemler aynı sonucu verir. Bu, ilk kıtada üç, üçüncü kıtada dört ve beşinci kıtada ise beştir.

Bu bizi sayılararası ilişkilerin varlığını tespiti götürür. 'İlişkiler eşya ile eşya, eşya ile insan, insan ile insan arasında olabileceği gibi sayı ile sayı arasında da bulunabilir.' gibi bir yargıya ulaştırmak için kullanılmış olabilir. Nitekim bu tür ifadeler Fransız şairlerinde ve özellikle *Prévert*'de de vardır:

"İki iki daha dört / Dört dört daha sekiz / Sekiz sekiz daha onaltı /
Derken kuştur geçiyor gökten / Bir kol çangi/ Çocuk görüyor kuşu"

(Kuşlu Derz, çev. S. Eyuboğlu)

Bütün bunların dışında ironiyi şiirlerinden eksiltmeyen şairin "nereden bakılırsa bakılsın netice hep aynıdır" gibi bir mesajın peşinde olduğunu tespit edebiliriz. Bu mesaj karamsar ya da iyimser bir tablo için hep aynıdır. Öyle sanıyoruz ki eksiler (-), kayıp ve karamsarlığı; artılar (+) ise, kazanımları ve iyimserliği ifade içindir.

Halay (BŞ, s. 74)

Dört davul-gördünüzse birine vurun
Dört zurna buldunuzsa üçünü alın

Bu mısralarda şair, sayıları, hayata ıstırek etmemiz için kullanır. Neşenin ve sevincin göstergesi olarak kullanılan 'davul' ve 'zurna' bir katılımı gerektirir. Üç ya da dört halaydan birisine mutlaka ıstırek etmemiz ve yaşamla sevincine uzak kalmamamız gerektiği vurgulanırken sayılardan hareket edilmektedir.

Yahyaname (EŞ. 1.30)

(...) koşmak var onbin metre tabaklarda

(...) ulaşmak üç adımda gökyüzüne

(...) atlamak 400 metre engellide yalnızlıklardan

(...) bir kadın Kilisli otuz dokuz Yahyalarla

Yaşama sevincinin işlendiği bu şiirde, sayılar bu kez hep bir hedefe yönelik, birtakım engelleri aşısı öngörür. Sayıların yardımıyla bir yeriye ulaşmak, sevinci ve mutluluğu yakalamak söz konusu edilmektedir. Son mısradaki "istisna"nın ise Kilisli kadın için kazanç mı yoksa kayıp mı olduğu pek belirgin değildir.

Şair, soyut olanı rakamlarla somutlama çabası içindedir. Nitekim "yalnızlık", "dört yüz metre"lik bir engelli koşudur. Bunun tersi de mümkündür: Yaşama sevincine doğrudan katılım, rakamlar yardımı çağrılarak yapılmış ve "dört davul" den birisine vurulması istenilmiştir.

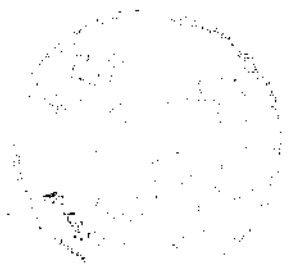
"Kalabalıkta olmak arzusu sayının çarpımından duyulan kıvancın gizemli anlatımıdır. Her şey sayıdır. Birey sayıdır, esriklilik bir sayıdır." Baudlaire'nin **Çukur** şiirindeki 'Ah çıkmamak sayılar, varlıklar evreninden' dizesi, Bir ile Çok arasındaki hiç yitmeyecek olan temel Birlik'le bu Birlik'ten doğmuş çoklukların gittikçe artan yayılışı arasındaki zıtlıktır. Demokratik ve sosyal gelişim hızlandıkça insanın insan olarak değeri düşer, zira artık niceliğin, istatistiğin saltanatı başlamıştır. Kişisel nitelik geçerli değildir, kitle içinde, çokluk içinde yoğunluğunu kaybeder."¹²²

Yukarıda belirtildiği gibi eslında **Pakistan**'daki '100 bin Güzin', **Tutiname**'deki '500 avcı, 300 Kumru', **Yahyaname**'deki 'on bin metrelik koşu' gibi sayısal ifadeler hayatın bu boyutuyla ilgilidir. Şair, bir yandan çoğalan, ama çoğaldıkça yalnızlaşan ve sayıların âleminde kendi varlığını dahi tespitte güçlük çeken bir insanı temsil etmektedir. Sayılarla sayılar arasındaki ilişkiyi, insanlarla sayılar arasında kurma, insanı bir şekilde bu dünyaya sokma çabasıdır. Bu da ancak ondaki yaşama sevgisini artırmak, onu 'dört halaydan biri'sine katmakla olacaktır.

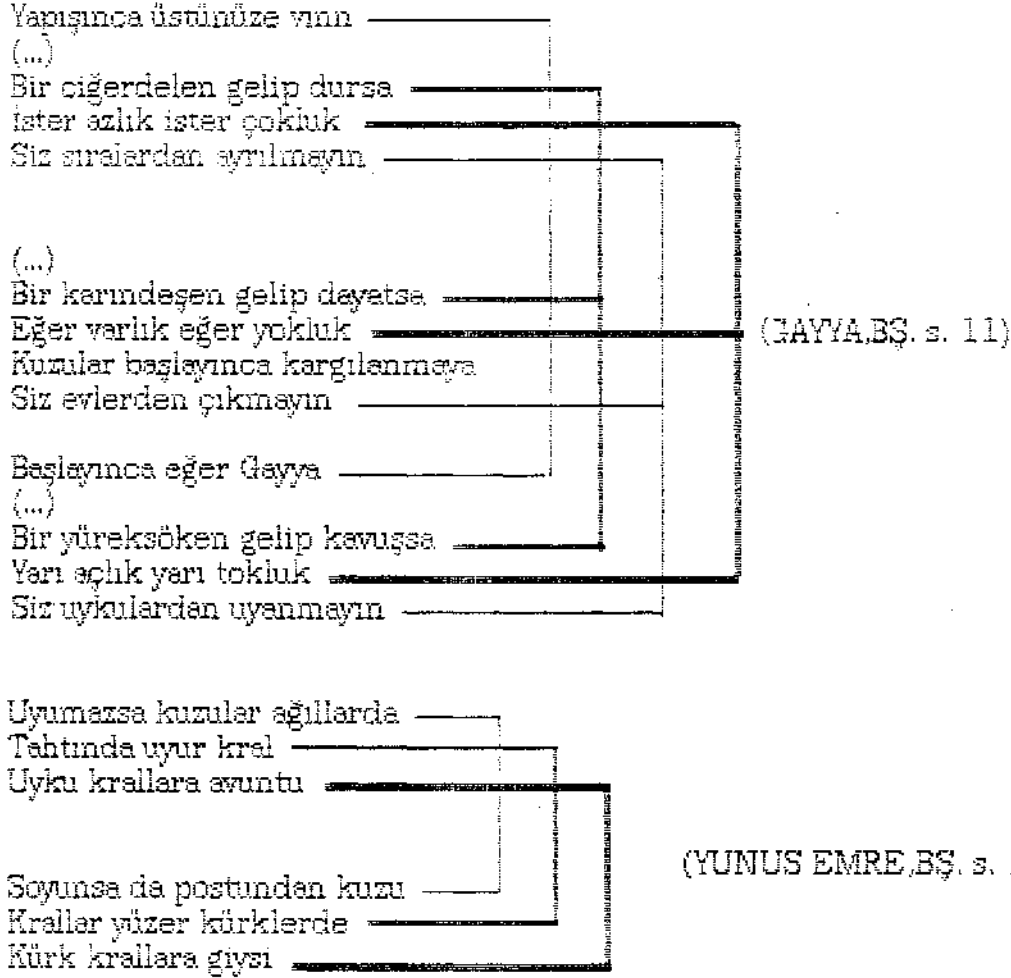
Bütün bunların dışında şairin, "zeka işi " bir şiirden yana olduğunu göstermesi bakımından oldukça kayda değerdir.

Şairin, 1954-1992 yıllarında yazdığı şiirlerin yer aldığı VARDUMAN ile Ekim 1994'te yayınlanan YALELLİ adlı şiir kitabında sayısal ifadelerle karşılaşırız.

¹²² Erdoğan Alkan; Şiir Sanatı, Yön yay. İstanbul 1995, s. 448



4.1.2.8. Simetri



Yukarıdaki örnekleri çoğaltmamız mümkündür. **Tutiname**, **Kaput**, **Kuzuname** gibi şiirlerde de aynı türden simetriler vardır.

Şiire şöyle bir göz attığımız zaman, 'yapışınca-başlayınca'; 'ayrılmayın-çıkmayın-uyanmayın'; 'ciğerdelen-karındeşen-yüreksöken'; 'azlık-pokluk/varlık-yokluk / açlık-tokluk' kelimelerinin mısralara dağıtılışındaki eşitlik ve denklik hemen göze çarpacaktır. Bu, anlamca ve yapıca birbirine yakınlık gösteren kelimeler önceden tespit edilmiş, sonra da mısralara muntazam aralıklarla serpiştirilmiş izlenimini uyandırır.

Anlamda, mısraların örgüsünde, kelime türlerinin seçiminde, bentlere ya da kitalara yayılışında simetrileşme söz konusudur.

Bu üç yapının şiirlerde yer alıyor olması, her şeyden önce, zekayı esas alan bir şiirin peşinde olduğunu gösterir. Bîrsel'in, çeşitli vesilelerle söylediği gibi, bu örnekler, şiiri, duygu ve heyecan işi olarak değil, akıl ve zeka işi olarak kabul edişi gösteren önemli delillerdir. Simetrilerle kurulan

sağlam yapı, anlamca da bir bütünlük oluşturur. Bu arada ton ve ritim gibi sese dayalı unsurlar bir homojenlik içinde ortaya çıkar.

4.1.2.7. Simgeler ve İmaj Dünyası

"Bir şeyin yerine kullanılma" anlamına gelen simge¹²³, bir şairin özel dili, şiirinse özel sistemidir; bir düşünün, bir olayın ya da gerçekliğin bir görünümünün soyutlanarak dile getirilmesidir.¹²⁴ Bu yapıyla çoğu zaman şairler için bir çıkış noktası, bir sığınma yeri olmuştur.

Biz bu bölümde "semboller görüntüyü düşünceye, düşünceyi imaja dönüştürür."¹²⁵ yargısından hareketle imajı ve simgeyi birlikte değerlendireceğiz.

Salâh Birsâl'in şiirlerinde de simge geniş bir yer tutar. Özellikle siyasi söylemin ağırlığını hissettirdiği şiirlerde, nesneler simgeler aracılığıyla nitelendirilmeye çalışılır. Özellikle Haydar Haydar kitabında kullanılan simgeler şaire göre bir soyutlama değil, Maeterlinck'in Mavi Kuş şiirinde yaptığı gibi düşüncesini simgelerle anlatma isteğidir. (SSÇ.s.41) Şair her ne kadar bu iddiada olsa da son eseri Yalelli'deki şu mısralar, 'soyutlama'nın varlığını ve nedenini daha açık olarak ortaya koymaktadır;

"Şair ürktürüktür kokudan kaçır

İmgeler düşler ve görüntü lûpü"

(Şair,VL.s.35)

Önce müstakil olarak basılan Haydar Haydar kitabının içinde yer alan şiirler daha sonra hiç değiştirilmeden Köçekçeler'e ve Güttün Şiirleri'ne aktarılmıştır. Haydar Haydar'ın ilk bölümünü oluşturan Kuzuname'de en çok kullanılan simge "kuzu"dur.

Kuzu simgesi, Kuzuname'de ve diğer şiirlerinde değişik nesnelere tekabül eder. Bunların içinde, sokaklarda protestolara katılan, mevcut rejime başkaldıran, bu yüzden sıkıntı ve dertlerden bir türlü kurtulamayan genç insanlar başı çeker. Kuzu(lar), genelde devrim yanlısı olup masumdurlar. Zaman zaman güvenlik görevlilerince insafsızca avlanmaktan kurtulamazlar;

"En bir kuzunun damutılmasıdır

Telefonlar çalacak vetrak

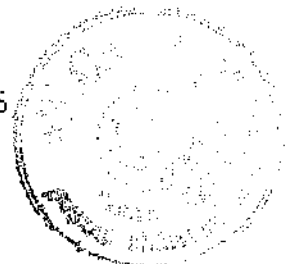
Bir kuzu daha alınandan "

(Kuzuname,BŞ.s.10)

123. R.Wellek - A.Warren; a.g.e s. 252

124. Erdoğan Alkan; a.g.e s.550

125. Goethe; Goethe Der Ki, Kültür ve Turizm Bak. yay, çev. S. Aytap, Ankara 1986 2.baskı,s.214



Bu son mısraı devam "...wurulacak" kelimesiyle bitirmemiz mümkündür. Bölümde yer alan şiirlerde kuzular, sürekli olarak kurtlar tarafından kovalanır, avlanılmaya, cezalandırılmaya çalışılır;

"Bur tepeden ötekine

İnlece de vurularak kuzular

(Yunus Emre, BŞ.s.18)

(...)

İşit Haydar işit

Kuzular kuzu gibi

Kesildi kesilecek"

(Haydar Haydar, 82.bent)

Kuzu ile kesilen, vurulan yalnızca genç insanlar değildir. Öyle sanıyoruz ki birtakım beklentiler, umutlar da kuzu ile avlanır, yok edilmeye çalışılır. Bu saldırılar kuzuları korkuya, sinip saklanmaya sevkeder;

"Akşamıza gelecektir eski kuzu

Bütün bütün ölüp kulesinde"

(Balafong, BŞ.s.12)

Mehmet Kaplan Kuzuname ve Balafong şiirinde geçen simgelerin "bir anarşist ve ihtilâli" olduğunu belirtir. Afrikalı kuzu ise Kaplan'a göre "sömürülen siyah Afrika"dır. 126

Kuzular kendi değerlerini yükseltmeye, ebedileştirmeye çalışırlar. Onlar, yalnızca karanlıklarda, yani yer altında yaşamazlar. Kendilerine ait bir dünyaları, yaşama ortamları vardır. Bu ortam, dört tarafı kuşatılmış, dış dünyadan soyutlanmıştır.

"Sis ve deniz ortasında

Bir kuzu kuzudan küçük"

(Çadır, BŞ.s.14)

Sis, hiç şüphesiz kurtların ideal ortamıdır. Kuzu, bu ortamda dahi tehdit almazdır. Söz konusu şiirde geçen 'çadır' ise 'hayat'ın simgesidir;

"Alevler üstünde

Bir çadır bir kuzu"

(Çadır, BŞ.s.14)

Sis ve denizden sonra ateş çemberiyle kuşatılan kuzu, yine de yaşama arzusuyla vazgeçmez, yüzü daima çadıra döndüktür. 'Çadır'ı şiirin bu kısmında, bir oksijen çadırı olarak elebiliriz. Dış dünyada nefes alamayan, onunla iletişim kurmakta zorlanan kuzu için bu ortam uygun şartları ihtiva eder.

Saîsh Bîrsel'in şiirlerinde geçen kuzu simgesi yalnızca sözünü ettiğimiz gençler, devrimciler, düzen ve sömürü karşıtı kimseler değildir. "Bu simgeler kimi zaman ozanları anlatır, kimi zaman da halkın kendisi oluverir." (SSÇ.s.41)

126. Mehmet Kaplan, Cumhuriyet Devri Türk Şiiri, a.g.e. s. 447



"Ey kuzu kuzulayan avcı

Bu ne kadar çok Nemrut

Ne kadar az Yunus Emre "

(Yunus Emre, EŞ.s.18)

Bu şiirde olduğu gibi 'kuzu' artık bir şairdir, bir Yunus Emre'dir; onun şahsında halkın içinden, halkla beraber olan, aydınlatmaya ve aydınlanmaya çalışan şairdir.

"Ama bayrağı yıkık olsa da

Unutmeyin kesilmez kuzuların şavkı "

(Kuzuların Şavkı,YL.s.26)

Göklerde şavkıyan, yani parlayan, kuzuların sesidir, her ne kadar onların değerleri bir bayrak gibi yükselmese de seslerinin ve sözlerinin parıltıları hiçbir zaman gökyüzünden eksilmeyecektir. Burada kuzu şairdir, Salâh Bîrsel'in tâbiriyle ozen'in kendisidir.

"Kuzuların şavkı kesilse de

Amen en körpelerini doğrayın

Ozenleri kesin yiğitleri törpüleyin

Hiçbir sözü yende bırakmayın "

(Bunluk,YL.s.59)

Yetmiş beş yaşın sıkıntıları içindeki şair, kendisini de bir kuzu yerine koyar. O artık eski delişmen kuzu değil, 'rüzgârlar tarafından çaprazlanan' ve kendisini sona yakın hisseden kuzu vardır;

"Çün at ocağa at biraz

Bu bir kuzunun düşmesidir "

(Kuzu, YL.s.15)

Yine aynı şiirin üçüncü bendinde belirtildiği gibi kuzu, yalnızca şairin kendisi değil, 'halk'tır da;

"Eğer ölüm eğer dirim

Halkımız da bizim kuzumuzdur

Başlayınca beğirtlekler ötmeye

Kuzular meler seğ ve canlı "

(Kuzu, YL.s.15)

Şiirde vurgulandığı gibi 'ölüm'de de 'dirim'de de şair halkla beraberdir ve onlardan birisidir. Kendisi geçicidir ama halk her zaman olduğu gibi 'seğ' ve 'canlı'dır.

Bütün bunlara rağmen şair, bazen halkı suçlamaktan geri kalmaz. Çünkü onlar, bir şairin asılmasına seyirci kalmışlar sonra da meyhanede teselli bulmaya çalışmışlardır. Bu halleriyle koyun tabiatlı 'kuzular' olmaktan kurtulamayan 'meraklı yurttaşlar'a aşağılayıcı bir tavırla şöyle seslenecektir;

"Hadi kuzular da meyhaneye "

(Meyhane,EŞ.s.9)

Bazen genç bir devrimci, bazen şairin ve bazen de halkın kendisi olan 'kuzu'nun karşısında yer alan ve tematik gücün doğmasına sebep olan 'kurt' kimdir? 'Kurt' elbette 'kuzuların düşmanı olan her şey ve herkeştir.

Tematik incelemede de değindiğimiz gibi, kuzuyu 'damıtmaya', ondaki seviyi 'durdurmaya' çalışan silâhli güçlerdir.

"Yığılınca üstüne vınn

Ölü kuzu etleri "

(Gayya, BŞ.s.11)

'sıralardan ayrılmayan'lardır. Bunlar, sözde toplumun önderliğini yapan yöneticiler, belki de onu temsil yetkisini haiz kişilerdir.

"Bu ne kadar çok Nemrut "

(Yunus Emre, BŞ.s.18)

diye yakındığı Nemrut ruhlu krallardır. Çünkü onlar, kuzuları, halkı, sömürdükçe varlıklarını devam ettirirler;

"Soyunsa da postundan kuzu

Kral yüzer kürklerde

Kürk krallara giysi "

(Yunus Emre, BŞ.s.18)

Kralları der anlarda yönetici konumundaki kimseler olarak almak eksiklik olur. 'Kral' da bir simgedir, yalnızca yöneticilerin değil, halkın sırtından geçinenlerin, kapitalistlerin, sol söylemle küçük ya da büyük burjuvanın simgesidir. Nemrut ve ve onun gibiler, Erich Fromm'un eserinde geçen, büyük engizitörlerden, büyük diktatörlerdendir ve kendi düzenlerini oluştururken insanların kuzu olduğu fikrine dayanmışlardır. Yine bu düşünceye göre, onlar, insanların kuzu ya da koyun olduğu düşüncesine kendilerini öylesine kaptırırlar ki insanlara istediklerini verdiklerinde -acı da olsa- ahlâksal bir görevi yerine getirdiklerine inanırlar.¹²⁷

"Biraz daha ürkek biraz daha kuzucul "

(Kaput, BŞ.s.16)

Herkese ürkekliğe ve bir kuzu gibi acemiliğe ve boyun eğmeye itenler, iktidarı, emir-komuta yetkisini ellerinde tutanlar, meydanlarda 'buruk kesenler' de ya kurttur ya da kurtlarla beraberdir.

"Kuzu" ve "kurt" simgesi, pek tabiidir ki oldukça eski bir simgedir. Söz konusu simgelerin Musevîlikte ve Hristiyanlıkta çok kullanıldığına tanık oluyoruz. Tematik incelemede de yer verdiğimiz gibi İncil'in muhtelif yerlerinde İsa, bazen bir çoban, bazen bir Tanrı kuzusu olarak karşımıza çıkar. "...sembollere örnek olarak Kuzu (İsa manasında), iyi çobanı yani Hazreti İsa'yı verebiliriz. "¹²⁸ Kuzu, geleneğe bağlı sembollerden olup, halk arasında 'kuzu kuzu yapmak, etmek, kabullenmek' gibi bir durumu ifade etmede kullanılır; uysallık, hatta acemilikle bir tutulur.

Şair, hem gelenekten hem de kendi kültürümüzden gelen bu iki unsuru birleştirmiş 'kuzu' ile simgeleştirmiştir. Kanı akıtılan (damıtılan), avlanan, ahından vurulan kuzu, bütün bunları halkı için, inandığı değerleri

¹²⁷ Erich Fromm; Sevginin ve Şiddetin Kaynağı, a.g.e s. 13

¹²⁸ R.Wallak - A.Warren, a.g.e s. 252

yükseltmek için yapmıştır. Ancak neticede en çok zarar gören de yine kendisi olmuştur. Çünkü acemidir, deneyimsizdir; saflığı ve temizliği kurtlar tarafından kapılmasına neden olur.

Bu şiirleri sebep-sonuç yönüyle değerlendirdiğimizde, zarar gören Kuzu, zarara neden olan da onun sevgisi ve inandığı değerlere bağlılığıdır. Kısaca, "Kuzu (isa), insanları sevdiği için ölmüştür; O'nun sevgisi sebep, dökülen kan ise sonuçtur." 129

Söz konusu şiirlerde geçen kuzular her şeye rağmen, yer altında, yer üstünde, bir çadır veya edada da yaşıyor olsalar, avlansalar, yok edilmek istenseler de çoğalarak yaşamaya devam ederler.

Salâh Birsal'in şiirinde kuzu simgesi kadar geniş bir yer tutan ve kullanışta ona hemen hemen eş değerde olan diğer bir simge de 'kuş' simgesidir. Kuşlardan da en çok 'serçe' ve 'güvercin' simgedir. "Sonra laylek var, kumru var, serçe var, kanarya var, güvercin var. Bu sonuncuların topunu isterseniz 'kuş' simgesi altında da toplayabilirsiniz." (SSÇ, s. 41)

Haydar Haydar'ın "Tutiname" bölümünde yer alan 'kuş' simgesi yine av istiaresinin içindedir. İçinde bulundukları durum karşısındaki çaresizlikleri, çırpınışları âdeta bir Dede Korkut diliyle anlatılır:

"Kara kartallar sürülense

Ak doğanlar keralense"

(Tutiname, BŞ s.17)

dahi onlar içinde sanki bütün kurtuluş yolları kapalıdır. Kartal, ak doğan gibi kuşlar bütün yitiriciliklerine ve öteki kuşlardan üstünlüklerine rağmen kurtulmayı başaramazlar.

Bir başka şiirde bütün mekân kuş kuşdiline göre düzenlenmiştir. "Kuşkondor", "kuşkaranlık" gibi. Şiirin adı olan "Kuşkarnaval" (BŞ, s. 19) ise, bir eğlence ve kuşların avlandığı bir gölen yeridir.

Şairin imaj dünyasında en çok avlanan, topa tüfeğe maruz kalan 'serçe' lerdir;

"Kim onlar orda kuşları bitirecekler

Biz ki memnun değildik kendimizden

(...)

Serçeler o küçük kuşlara yalâi"

(Baal, BŞ, s.20)

Şair, 'biz ki memnun değildik kendimizden' derken ülkedeki, yani Türkiye'deki kuşları kastetmektedir. Kuşları bitirmek isteyenlerse Lübnan' dadırlar. Kuş, ortak bir gökyüzüne aittir ve zaten Türkiye'deki gökyüzleri de yeterince avlanmaktadır;

129. R.Wellek - A.Warren, a.g.e s. 262

"Türkiye'de avlanan gökyüzleri

Ozanlarda tüfek olur mu."

(Mangır, BŞ, s. 21)

Kuşlar da kuzu simgesinde olduğu gibi mevcut düzen tarafından avlanan, bitirilmeye çalışılan genç insanlardır. Bu durum yalnızca Türkiye ile sınırlı değildir. Baal şairinde olduğu gibi dünyanın dört bir bucağında da onlar için avlanma korkusu vardır.

Serçelerin yanı sıra çokça kullanılan bir kuş simgesi de güvercinlerdir. Güvercinler daha çok şairleri simgeler;

"Yurmayın güvercinlere

Uçarken

Vurunca ozanlara vuruyorsunuz"

(Haydar Haydar, 11 bent, BŞ, 39)

Kuşların karşısına çıkarılan ve tematik gücün doğmasına vesile olan ise onları avlamaya çalışan ve kendi soyundan bir canlı olan "çaylak"tır;

"Gittinse var bir kuşkerenlik

Çünkü o çaylak avlanmaya ez keldi"

(Kuşkarneval, BŞ, s. 19)

Çaylaklar sistemin ara unsurlarıdır. Asıl düşman bu şairlerde geçen geçen bıçak ve o bıçağı en iyi kullanan 'bıçakçıbaşı' dır. Burada yeni bir simgeyle karşılaşmaktayız. 'Bıçak' kesici ve yok edici durumundaki sistemin kendisi, 'bıçakçıbaşı' ise bu sistemin koruyucularıdır ki bunların iktidar ya da silâhlı güçlerdir, çünkü bazı sabahlar;

"Başlamezsa da tüfekler gılamaya

Oklar topuzlar iyi bil "

(Mangır, BŞ, s. 21)

Oklarla topuzlarla avlanacak olan kuşlardır ve özellikle de 'kuzu'ya tekabül eden 'serçeler'dir. Bu güçler hiçbir mazereti kabul edecek durumda da değildir;

"Toyluktorkluk eldesemce "

(Mangır, BŞ, s. 21)

Şairin sıkça kullandığı bir simge de 'leylek' simgesidir. Bu, ötekilerden farklı olarak öncelikle şairin kendisini, sonra da kendi yeşantısını simgeler. Uzun boylu oluşu da zannederek bu simgenin kullanımında etkili olmuştur. 'Leylek' mısralardaki yerini alırken beraberinde ironi de vardır;

"Ha var ha var aksak leylek

Çünkü kurşunlar bunlardan biri "

(Leylek, BŞ, s. 25)

Leylek'in aksamasına neden olan 'kurşunlardan biri'dir. Çünkü o da savaş ve ev motifi içindedir ve haliyle bu durumdan ister istemez atkilenecektir.

"Çıkma Tanrı yolundan

Aman Haydar leylek Haydar "

(Haydar Haydar, BŞ, s. 42)

mızralarıyla kendisine bir isim de seçer.

Kimi şiirlerinde ise 'kukumav' simgesini kullanır. TDK sözlüğünde 'baykuşgillerden' ibaresi geçer. Şair belki de güzel, neşeli, insana muthuluk veren sözler edemediği için böyle bir simgeyi tercih etmiştir, ayrıca kuşların 'bilge'si gibi görülmesi de bu tercihte etkili olmuştur;

"Ne çıkın benim karşına

Senin yaşı gıcık

Ben kukumavken uzun idim "

(Haydar Haydar, BŞ s. 44)

Son şiirlerinde bu simge daha bir belirgindir;

"Yıldızlar düşer ey sararır

Biz gamlı baykuş

Onlar atların üstünde "

(Bıyık, YL s. 29)

'Kuşlar' ve 'kuzular' aynı kişi ya da grupların simgeleridir. Hatta şair, bu birlikteliği işaret etmek ister gibi, Haydar Haydar'daki şiirlerin benzerlerini, imaj aynı kalmak şartıyla yalnızca simgeleri değiştirerek, YALELLİ kitabında kullanır;

"Vermeyin güvercinlere / Uçarken

(Haydar Haydar, BŞ s. 88)

Vermeyin kuzulara dururken "

(Kuzu, YL s. 15)

"Ama bayrağı yıkık olsa da

Unutmayın kesilmez kuzuların şavkı "

(Kuzuların Şavkı, YL s. 26)

Hatta **Bunluk** adını taşıyan bir şiirde 'kuş' simgesi ile 'kuzu' simgesi birbirini izleyen kıtalarda kullanılır;

"Sıkılınca kuşları kurşunlayın

Sağa sola vurun "

(1.kita YL s. 58)

"Kuzuların şavkı kesilse de

Aman en körpelerini doğrayın "

(2.kita YL s. 58)

Görüldüğü gibi 'kuzu' simgesiyle 'kuş' simgesi tamamıyla birbirine eşdeğer nitelikli simgelerdir. "Kuzu ve kuş, ikisi de aynı varlığın simgesidir: Toplum içinde tokatı yiyen insanın, güçsüzün." ¹³⁰ Kuzular, avcılar ve kurtlar tarafından nasıl avlanıyorsa, kuşlar da avcılar ve çaylaklar tarafından aynı şekilde avlanılmaya çalışılır. Her ikisi de mevcut sistemin karşısında oldukları için sürekli korku ve telaş içindedirler. Deneyimsizlikleri ve saflıkları da bütün bunlara eklenince avlanmaları ve imhaları daha da kolaylaşır.

¹³⁰ Atilla Özkanmıllı; "Bir Şiir Çözümleme Denemesi", Söğüt der. 3.62, Eylül 1973, ss. 63-69

'Şiyrinin en ağır bastığı Haydar Haydar kitabında' (SSÇ.s.48) yer alan 'kuş' simgelerini bir tasnife tâbi tuttuğumuzda ilginç rakamlarla karşılaşırız:

kuş (ibare olarak)	18
güvercin	7
serçe	5
kumru, leylek ve çaylak	
bağta olmak üzere	24
t o p l a m	54

Bunlara şairin yayınlanan en son kitabı YALELLİ'dekileri de katacak olursak rakam bir hayli yükselecektir. Bütün bu 54 kuş simgesi 10 şiirde yer almıştır. Bu denli bir sıklık, şairin kuş simgesine verdiği önemin bir göstergesi olsa gerek.

Bu simgelerin bu denli yoğun oluşu şairin 'gök', 'gökyüzü' imajıyla yakından ilgilidir. Yukarıda da vurgulamaya çalıştığımız gibi, 'gökyüzü' sürekli avlanılmaya çalışılmaktadır. Avcılarca gökyüzüne çevrilen binlerce tüfek sürekli çanşır, 'gıjlar'. Kuşlarla birlikte yüzlerce, binlerce tüy savrulur, bir sağanak başlar:

"Varınca vur gökyüzüne

Saçılın kirlenmişler

Buna dolu derler yağmur ne "

(Haydar Haydar, BŞ.s.41)

Bunların dışında ayrıca hayvan isimlerinin de simgesel değerler olarak kullanıldığını görüyoruz.

'Küheylan' şahlanışı ve beşkaldırıyı ifade eden bir simgedir;

"Ben ne sipahiym dokun yelene

Çok cenk oldu Saadparem

Gürlemeye ölü geldi "

(Küheylan, BŞ.s.28)

diye seslenen 'küheylan'ın sonu da 'kuzu' ve 'kuşlar'ınkinden farklı değildir.

"Kırılınca bir küheylan

Ortasından şırak"

(Küheylan, BŞ.s.28)

Şairin imaj dünyasında bu şekilde yer eden küheylan'ın çabaları pek sonuç getirici türden değildir, ama yine de bir hareketi, bir devinimi ifade etmesi bakımından önemlidir.

Şairin imaj dünyasında bunların yanında bir dizi çiçek ve bitki adları da simge olarak yer alır. 'Karanfil', 'leylek' ve lüle'ler bu simgelerin başlıcalarındandır. Nesil her çiçeğin kültürümüzde bir yeri ve anlamı varsa bunların da şairin imaj dünyasında yeri ve anlamları vardır:

"Ölüyorum gül yeridir "

(Leylek, BŞ.s.25)

misraında görüldüğü gibi çiçeklerden medet umulur, onlar imdadı çağırılır.

Bir ilkbahar çiçeği olan 'laylak', yaşama sevinci, umut ve heyecan açıl原因 'sözcük'ler gibidir. Şair bu birikimi şu misralarla dile getirir;

"Dur Haydar dur

Sen verdin sözcükleri bana

Sen bakzane laylaklarımı"

(Haydar Haydar, EŞ. s. 37)

Şairin literatüründe 'karanfil'ler bütün güzel değerleri simgeleyen çiçeklerin başında gelir. Umutsuzluk, karanfillere pencere kapatmaya benzer;

"Kalk Haydar gidelim

Kapat pencerelerimi

Karanfillere karşı"

(Haydar Haydar, EŞ. s. 41)

Bilhessa son şiirlerinde güvercinin yerini 'karanfil' tutar. Bu belki de şairin özgürlük ve barış umudunu yitirdiğini gösterir. Çünkü ;

"Dinle ey güvercin ağacı

Benim sözüm açıklara"

(Tutiname, EŞ. s. 18)

diye seslendiği 'güvercin' ağacı'ndan, yani 'özgürlüğün' ve 'barış'ın simgesinden -söylenişinden zeytin ağacı yerine de kullanıldığını çıkardığımız için- olumlu cevap alamayan şair, bu kez 'karanfil'e seslenir;

"Dinle karanfil ağacı

Canım tempo tutma"

(Yaş 75, YL. s. 13)

Gerek ' güvercin ağacı' gerekse 'karanfil ağacı' yetmiş beş yaşına gelmiş şairi yeterinden daha fazla oyalamışlardır. Bu yüzden o, artık bütün bu istek ve arzularını bir yana bırakarak hayatına başka anlam ve değerler sokma çabasındadır.

Şairin VARDUMAN adlı eserinde ise karşımıza siyasi söylemi de içinde barındıran 'lâle' simgesiyle karşılaşmaktayız;

"Gecenin ortasında çılgın bir aydınlık

Tebancalardan fişkirir laleler"

(Laleler, VD. s. 18)

- Bu şiirin üç ayrı bendinde geçen laleler, bir savaş imajı içinde verilmiştir. 'Lale' simgesine, rengini esas alarak yaklaştığımızda, ilk planda aklımıza 'kan' gelecektir. Zaten tebancaların kullanılmasıyla fişkiran 'kan' da tebancayı kullanana değil, kargunlara maruz kalanlara aittir.

Lalelerin, 'gidiş gelişle' alakalı durumları ifade etmede de kullanıldığını görüyoruz. Geliş gidişler, hayatın çeşitli dönemlerine aittir. 1970-72 yıllarında yazılan şiirdeki 'lale' simgesi ve şairin imaj dünyasındaki yeri ile, 1973'te yazılan şiirdeki yeri arasında bir fark yoktur;

"Yufyaşasam yufyaşamasam

Trafik korellarına uygun



Haydar Haydar (BŞ.sz.37-45) şiirinde ise sırasıyla şu simgeler yer alır:

süslü baylar	yönetici ve bürokratlar
taşbaskısı horhor	asılsız vaatler
kurutahta	ölüm, tabut
trafik kuralları	sistem, hayatın düzeni
uyku	aldatılmışlık

Bu noktada aklımıza hemen şu soru geliyor: Şair simgelerini nıçin özellikle tabiatıtan seçiyor. Bunu yalnızca 'tabiat sevgisi'yle açıklayamayız. Asıl nedeni tespit edebilmek için belli başlı simgelerden oluşan bir tablo çıkarmayı uygun gördük:

simge adı	türü	tasarımı	aktarılmak istenen
kuzu	h s y v a n	yavru ve acemi	korunmaya muhtac
koyun		uyusal, boyun eğen	güdümlü
kurt		ıvırtıcı, saldırgan	tehlikeli
güvercin		güzel ve kutsal	korunmaya muhtac
serçe		küçük ve zayıf	zararsız
kanarya / bülbül		güzel ve ötücüler	ötüşleri etkileyici
kumru		sevgilileri hatırlatır	bir çift sevgili
kırlangıç / leylek		göçmen kuşlar	bir mevsimlik
kukumav		uğursuz sağılır	tedirgin edici
tutı		konusma becerisi	taklitci, tekrarcı
şahin / kartal		ıvırtıcı kuşlar	bakışlarıyla etkili
küheylan		soylu Arap atı	zahıams
çaylak / kuzgun		ıvırtıcı kuşlar	leş yutuciler
gül / karanfil	n e b e t	renkli ve güzel kokulu	sevgi ve yumuşaklık
lâle		renkli, kutsal,	incelik duyarlık
leylek		güzel ve kokulu	birikim

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi şair simgeleri ortalama kültür düzeyine sahip bir vatandaşın tasarımına hitap edecek şekilde seçmiş, bilinen

bu tasarımdan hareketle aktarmak istediği duyguları yine okuyucunun çağrışımına bırakmıştır.

Söz gelişi, 'çaylak / kuzgun' ile 'şahin / kartal' aşağı yukarı aynı türden olup tablomuzda yer aldığı gibi yırtıcıdırler. Bu bilgiye bir sözlükten bile ulaşmak mümkündür. Ancak 'çaylak/kuzgun' akla leşi, parçalanmış bir canlıya üşüşmeyi çağrıştırırken, 'şahin/kartal' gözüpekliği, atılganlığı ve yiğitliği çağrıştırır, bunun için de insanlarımızı ad olurlar.

Kuzu, acemiliktir, toyluktur, deneyimsizliktir. Koyun, uysallığının yanı sıra başeğicidir. Her ikisinin de 'kurt'un karşısında şansları hemen hemen yoktur. Güvercin ve lüle simgesinin ise toplumumuzda kutsi bir yeri vardır. Kumru, sevgilileri çağrıştırır, 'bir çift kumru' ise birbirini seven insanları temsil eder ve hatta el işlerinin vazgeçilmez motifidir. Serçe hem çok küçük hem zararsızdır.

Şairin bu simgeleri seçişindeki tek etken hayvan, kuş ya da çiçek sevgisiyle açıklanamaz. Bunların çağrışımsal değerleri, seçilişlerindeki ilk etkindir.

Özellikle VARDUMAN'da kullanılan Leyla sevgililerin ve geride kalmış aşkların simgesi olarak nostaljik bir öneme sahiptir;

"Bir yüreğimi kopardım üç tuncu

Eski Leyla onların içinde"

(Eski Leyla, VD. s. 11)

Kentler ve bazı mekanlar hayat şartlarının zorluğundan ötürü ağırlaşır;

"Ağır edli kentlerden geçtim"

Sen yukarı kulpa yapışmıştın

Ben aşağılarda sızıldım"

(Kentler Boyunca, VD. s. 23)

Şair 'aşağı kulp' veya 'yukarı kulp' sözleriyle bir insanın toplum içindeki ekonomik ve sosyal konumunu belirlemeye çalışır.

Şiirle ilgili imajlar ve simgeler son şiir kitabı olan YALELLİ'de bir hayli fazladır. Şiir 'ince nikâh'tır, 'dokuz kapı'da ererir;

"Şiir o benim kekliğimdir / Şiir o benim pehlivanımdır" (Bir Radarcı, VD. s. 30)

'Alaysamayı da, 'gizli sevgili'ye benzeten şair, düşmanlık gördükçe onun kollarına kaçar;

"Yıllarca koynumda barındırdım / Ey alaysama ey gizli sevgili" (Gizli Sevgili, VD. s.

10)

Şiirlerinin geneline hâkim olan 'kuzu-kuş-çiçek'simgeleri ve bunların getirdiği çağrışımlar, son eserlerinde daha bir bütünlük içinde sunulmaktadır.

Özellikle HAYDAR HAYDAR'daki simge ve imajlarla şairin son kitabı olan VALELLİ'deki simge ve imajlar söz konusu bütünlüğün sürdürüldüğünü gösteren mısralarla doludur.

HAYDAR HAYDAR

"Dinle güvercin ağacı"

"Vuruldu kaç kaç ağaç"

"Dünya sarı mangır mabel serçe"

"Yapışınca üstünüze vınn"

Ölü kuzu etleri

(...)

Siz sıralardan ayrılmayın"

VALELLİ

"Dinle karanfil ağacı"

"Çadırlar içinde kaç ağaç"

"Dünya dediğin sarı mangır"

"Kısa ya da uzun"

Vurmayın kuzulara dururken

Yapışır duvara vınn

Menekşesi gönüllerinin"

Bu, şiirlerin yığılma dönüşürmeden kurtarıldığının ancak yer yer tekrara düşüldüğünün bir göstergesidir. Her halükarda son eserlerde bir kompleks mevcuttur ve "zaten edebî bir eser bütünlüğünü bu kompleksten alır. Buna göre, her eser kocaman bir imajdır."¹³¹

Özetle şair, gelenekten gelen ya da kendisine özgü olan simge ve imajlarla eşyayı, doğayı ve insanı bir alegori içinde vermeye, yansıtmaya çalışır.

4.2. DENEMELERDE DİL ve ÜSLUP

4.2.1. D İ L

Salâh Birsell'e ait 14 deneme kitabından aşağıda edlari yazılı olanların karşlarındaki sayfaları taranarak cümle çeşitleri tespitine gidilmiştir :

ASANSÖR

: 40, 80, 120, 140

¹³¹ Şerif Aktaş; Edebiyatta Üslup ve Problemleri, Akçağ yay. Ankara 1993, 2.baskı, s. 150

KEDİLER	:40, 80, 120, 140
YAPIŞTIRMA BİYİK	:40, 80, 120, 140
KURUTULMUŞ FELSEFE BAHÇESİ	:40, 80, 120, 140
GANDHİ HINTKIRAZININ GÖLGESİNDE	:40, 60, 80
AMERİKALI TOLSTOY	:40, 60, 80
ŞİİR VE CİNAYET	:40, 60, 80
H. KİMİ KURTARIR	:40, 60, 80

4.2.1.1 Cümle Çeşitleri

Öge dizilişine göre

d ü z cümle	% 94
devrik cümle	% 6

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi yazarın dilimizin ağırlıklı söz dizimi olan,

özne + tümlec + yüklem

kuralına uygun biçimde % 94 gibi bir nispetle yer alır. Bu arada *devrik cümle* nin kuralsız cümle demek olmadığını düşünürsek, yazarımızın özellikle diyaloglarda kullandığı bu tür cümlelerin dilin mantığına ters düşmediğini söylememiz mümkündür. Birsol, devrik cümleden yana değildir, onda 'buruk bir tad' bulur. Bu tür cümlelerin üst üste yığılmasının yazıyı 'ağırlaştırdığı' düşüncesindedir. (YB.s.117)

Yüklemine göre

fiil cümlesi	% 75
isim cümlesi	% 25

Fiil cümlelerinin fazlalığı, yazarın hikâye etme tekniğini kullanmasının bir neticesidir. Burda da yine dil mantığına ters düşen bir durumla karşılaşmamaktayız. Özellikle anlatıya yönelik bu türlerde fiil cümlelerinin isim cümlelerine göre daha yüksek bir oranda kullanılması tabiidir. Yazarın *avaya* yönelik anlatımı bu cümlelerdeki oranın yükselmesine neden olmuştur.

Yapısına göre

birleşik cümle	% 57
basit cümle	% 35
sıralı ve bağlı cümle	% 8

Birleşik cümlelerin fazla oluşu da yine *olaya* ve *tahkiye* etmeye yönelik bir anlatımla ilgilidir. Ancak günümüzde 'birleşik cümle' tanımı ile 'basit cümle' tanımları arasındaki yorum farklılığına dikkat çekmek isteriz. Biz fiilimsilerle kurulan cümlelerin *yaz yargı* dolayısıyla *yaz cümle* oluşturduğu görüşünden hareket ettik. Oysa, bazı dilbilgisi kitaplarında (bkz.Hikmet Dizdaroğlu) sıfatfiille kurulan cümlelerin bir bölümü basit cümle olarak görülür. Biz bu arada birleşik cümlelerin *kaynaşık*, *girişik* ya da *ilgi* veya *şart* cümlesi olup olmadığını göstermeye gerek görmedik. Zira bu cümleler için sıralı ve bağlı cümleyi de kapsamına alan *katmanlı birleşik cümle*yi de tespit etmemiz gerekirdi ki bu da çalışmamızın dışına taşardı.

Yazarın birleşik cümleyi tercih edişinin bir sebebini de bu cümlelerin tanımında aramak gerekir. "Aralarındaki bağlantıyı ulaç veya ortaç adı verilen sözcük türleri sağlar."¹³²

"Gemi batınca erde kalan sallardan biri üstüne siğinen Poom Lim azık sandığındaki yiyecekler bittikten sonra tam üç ay balık eti ile çiğ kuş viyerek yaşar." (KFE.s.140) Yazar, altı çizili olarak belirtilen fiilimsilerin yardımıyla 'kıvrak ve kısa yoldan bir anlatıma ulaşmak ister.'¹³³

4.2.1.2. Fiillerin Çekimleri ve Kullanımı

Fiil cümlelerinin % 75, birleşik cümlelerin % 57 gibi bir rakama ulaştığı denemelerde, pek tabiidir ki bunlarla ilgili kullanımlarda hakkında bir açıklama yapmak zorundayız.

Buna göre denemelerde öncelik arz eden birkaç hususu belirtelim:

Birleşik cümlelerde fiillerin genelde *şimdiki zaman* ekine bağlı olarak *-dur* ekfiilinin kullanılması dikkat çekicidir.

¹³². Doğan Aksan; Her Yönüyle Dil-2, TDK yay. Ankara 1990, s. 126

¹³³. Doğan Aksan; a.g.e s. 126

" fil(kök, gövde) - (i) yor - dur " şeklinde formüle edebileceğimiz bu çekimin bir sayfa içindeki kullanımlarını sunalım;

(...) çalışabil-(i)yor-dur	(...) karıştıramı-yor-dur
(...) veri-(i)yor-dur	(...) istemi-yor-dur
(...) sığmı-yor-dur	(...) kullan-(i)yor-dur
(...) isti-yor-dur	(...) döktür-(ü)yor-dur (GHKG,s.40)

Geçmiş zamanda olup bitenin şimdiki zaman ifadesiyle anlatılması *zaman kayması* olduğunu gösterir. Yazar, zaman kaymasının etkisinden yararlanarak okuyucuyu olayların ve atmosferin içine sokmaya, olayları da yeniden canlandırmaya çalışır. Bir denemesindeki şu sözleri de bizim için bir çıkış yolu olabilir: "Yazarımız şimdiki zamana da çok önem verir. Ona göre sıfatlarla şimdiki zaman yaşamın, şu şimdiki anın, kişisel tadların yakalanmasına yardım eder." (GHKG, s. 44) Zaten "herhangi bir boyutu olmayan şimdiki an, bilinçte *daha önce* ve *daha sonra* ile bağlı olmasaydı, hiçbir anlama ve öneme sahip olmazdı."¹³⁴Bize göre, yazar da bu zamanı yakalamak, okurlarla söz konusu anın içinde bir kılavuzla bir gezginin buluşması gibi buluşmak ister. Bu buluşma, geçmişe ya da geleceğe yönelik gidiş gelişlerin ilk safhasıdır. Özellikle tarihi olayları aktarırken çok kullandığı bu yöntem, bir anlamda geçmişten gönderilen mesajlarla geleceği hazırlıklı karşılamaya yöneliktir.

4.2.1.3. Sıfatların Kullanımı

Denemelerde sıfatlara bolca rastlanır. Bunların en dikkat çekici olanları sözlükte yer verdiğimiz gibi insanlar için kullanılan niteleme sıfatlarıdır ki fiziksel ya da ruhsal portrelere yönelik olduğunu görüyoruz.

Sözgelisi, yaşlılık sevilmez, yaşlılar 'pinpirik'tir, 'pinpon'dur; uzun boylular, 'tavansüpürgesi'; kısa boylular, 'bodur'; çirkin yapılı olanlar 'ecit-mecit'tir. (ASN, s. 84)

"insanlar kısıkanç köpek, boğazı büyük, maymun surat, mıhsıçtı, gammaz, daltsaban, hinoğlu, kırırbomcu, fitneci, şomağızlı, fitçi, fesatçı, zingirdek ve üçkağıtçı..." (BZSA, s. 158)

İki örneğimizden ilki fiziksel portreye, ikincisi ise ruhsal portreye ilgilidir.

¹³⁴ Porziq, Walter; Dil Denen Mucize, Kültür ve Turizm Bak. yay. çev.V.Ülkü, Ankara 1971, s.198

Denemeci edebiyat adamları, şiiir, şair ve yazarlar için de bu türden sıfatları çok kullanmaktadır;

"Andre Biiily anı kitabında iki kıtipiyoz yazardan açarken... bu cinbirlek övkülere ..." ; "Bu dandy edebiyatından başkası değil diyerdek romanı geri çevirir." (YB. s. 12, 19) "Piyasayı da kurna başı soyguncuları, kep kep yazarlar kephiyor." (GHKG.s. 41) "... bu gibi kırtipil ve ebleh yazarlara yer verilmesi en hafifinden kıyamet belirtisidir." (KFB. s. 58) "Şu Tailhade gibi kaknem ve sokur şair olacağına, ölsün daha iyi." (YB.s.16)

Metinlerden seçtiğimiz bu cümlelerde yazarlara ve şairlere yakıştırılan sıfatlar öyle sanıyoruz ki bir öfkenin sonucudur. Denemeci bu türden argo kelimeleri şiirlerinde de kullanır.

4.2.1.4. Zarfların Kullanımı

Denemeler içinde belirleyiciliği öne çıkaran zarfların başında zaman zarfı olarak kullanılan şimdi şimdi ya da şimdilerde ve aralık aralık veya aralıktā zarfları ile, miktar zarfı olarak kullanılan hiç mi hiç, çokluk zarfı gelir:

"Kafka, hiç mi hiç dengeli bir yazar değildir." (BZSA.s.121)

"Şimdiler, bir şeyimi yitirmiş gibi aralık aralık kitap raflarında , masamın gözlerinde bir şeyler arıyorum." (BZSA.s.51)

Durum bildiren zarfların ise türetilen ya da sözlüklerden çıkarılan ikilemelerle kullanıldığına tanık oluruz:

"Rhin ya da Mader şaraplarını graka graka devirdikten sonra gider." (ASN.s.94)

4.2.1.5. Edatların Kullanımı

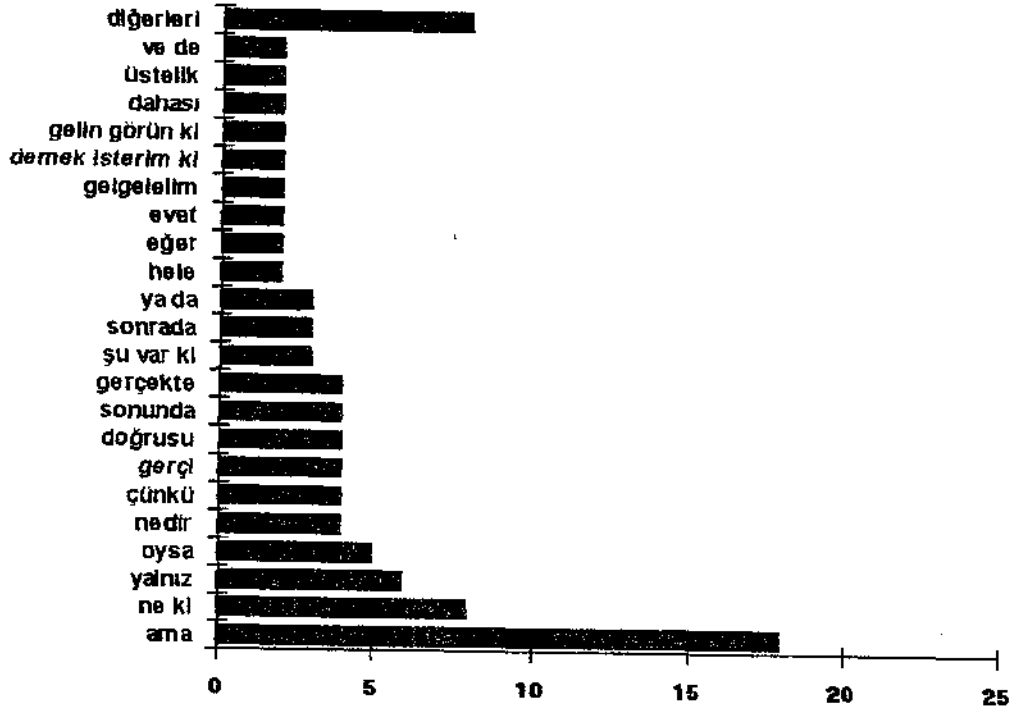
Edatların ve bağlaçların kullanımları için de söz konusu eserlerin sonu sıfırla biten sayfaları taranmıştır. Denemelerde edatların özellikle cümle başı edatlarının seçimindeki kendine özgülük, Birsal'in üslubunun belirleyici unsurlarındandır.

Buna göre bu edatları şöyle tesnif edebiliriz:

"fakat" ifadesi taşıyanlar	: ama, yalnız, ne ki, nedir, ne var, gelgelelim, ama ne var...
"gerçi" ifadesi taşıyanlar	: gerçi
"çünkü" ifadesi taşıyanlar	: çünkü
netice ve izah ifadesi taşıyanlar	: oysa, doğrusu, sonunda, imdi, kısacası, yani, gerçeği şu ki,

	üstelik, diyeceğim, gerçekte
	belirtmek isteriz ki, zaten...
<u>Sonçekim edatları</u>	: ise, için, sonra, gibi, değin..
<u>Bağlama edatları</u>	: de, ve, ile, ya da hem...hem, ne...ne
<u>Gösterme ve cevap edatları</u>	: nah, daha, evet, peki, değil ...
<u>Sorma edatları</u>	: nasıl, hani...
Bunları bir de kullanım oranlarına göre tablolaştıralım:	

TABLO 1 : Cümle Başı Edatları



Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi 23 tane cümle başı edatından 6 tanesinin "fakat" ifadesini taşıyor olması dikkat çekicidir. Yazarın birbirlerine karşı durumları ortaya koymasına ihtiyaç duyduğunu görüyoruz. Bütün *olabilirlikler* 'in karşısına çıkarılan *olmazlık* biraz da denemecinin kendi yararıyla ilgilidir. O, olayların ya da durumların iki ayrı boyutunu göstermek ister. Bütün *ama* , *ne ki*, *nedir*, *gelgelelim* ler bu iki boyutun okuyucuya gösterilmesi kaygısına bizi ulaştırır.

Çünkü, bir sebep ifadesi için kullanılır. Yazar, bir önceki cümlelerin muhtevasıyla ilgili açıklamalara gerek duymuştur. *Şu var ki*, *gerçekte*, *doğrusu*, *demek isteriz ki* gibi açıklamaya yönelik ifadeler taşıyan edatlar da bu türdendir. Bir anlamda, yazarın, birtakım doğruları göstermek ve okuyucuyu bir yargıya ulaştırması içindir. *Şu var ki* nin hemen akabinde bir izah gelecektir.



Cümle başı edatlarıyla ilgili bir tespitimizi belirtelim: Bunlardan *ne ki* ve *yalnız* edatlarının sayısında bir artış dikkatlerimizi çekmiştir. *ki* bağlacıyla biten *ne ki*, *ne var ki*, *şu var ki*, *gelin görün ki* gibi edatların kullanımı üslubun genel karakteristiğini yansıtırıcı mahiyettedir. Özellikle *ne ki* ve *nedirin* bütün *lâkin*, *lâkin*, *ancak* gibi cümle başı edatları arasındaki birtakım nüansları silerek yanlış yerlerde kullanıldığını söyleyebiliriz:

"Nedir, Baudlaire'nin düşüncesi bunlardan ayrılır biraz" (ŞC.5.42)

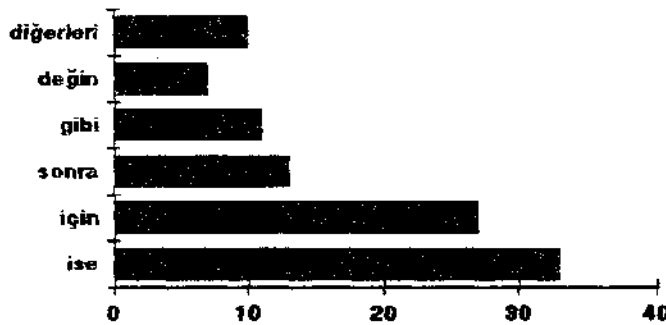
Yazar burada *nedir* yerine *ne var ki* yi ya da *lâkin* ı kullanabilirdi. Birsel'in uzun bir süre TDK Yayın Kurul Başkanlığı yapmış olması böylesine yapay bir ifadeye sebep olmuştur. Nurullah Ataç'ın *ve* bağlacını kullanmamadaki ısrarlı tutumunu Birsel söz konusu bağlaçların kullanılmamasında göstermiştir.

Ana ne var ki edatlarının birlikte kullanılmasında da anlatım kusurları görülür. (YB.5.140) Çünkü her iki edat da olumsuzluk ifade etmektedir, bundan ötürü ortaya fazlalıktan doğan bir anlatım bozukluğu çıkmaktadır. Yazıların birçoğunda 've de' *ve de*, 'ya da' ise *ya da* olarak yer alır ki yanlıştır.

Fransızca çevirilirinde de aynı türden edatların kullanılmasına şahit oluyoruz. Öyle sanıyoruz ki Türkçe bazı cümlelerin yanlış kurulmasında bu dilin de etkisi olmuştur;

"Ana sonradan Hugo, Balzac, Dumas gibi laf ebelerinin edebiyatla ilişkileri bulunamayacağına vararak, onları edebiyat alanından sürüp çıkardım." (KFB.5.80) cümlesindeki 'bulunamayacağına vararak'ta yanlış kullanma söz konusudur. İki kelimenin arasına en azından 'kanâatine, yargısına' kelimelerinden birisi gelmeliydi. Bu tür anlatım bozukluklarının çok ender olduğunu kaydetmeliyiz.

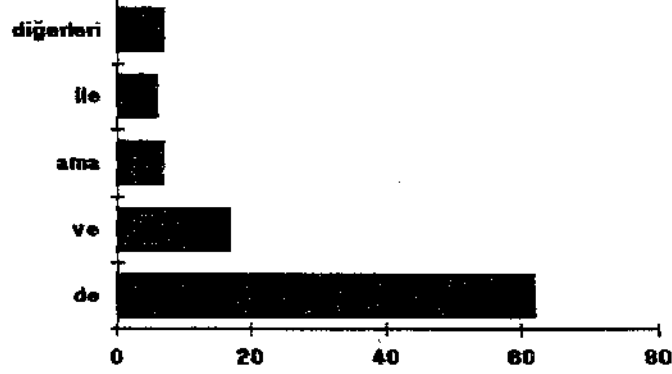
TABLO 2 : Son çekim edatları



Bu tablodaki *ise* bir şartın, *için* bir sebebin, *gibi* ve *değın* de benzerlik ve miktarın ifadesidir. Yazar ile *ise* son çekim edatını kullanarak bu kez *olay* ya da *durumları* kendi şartlarına göre belirlemek, onların birbirleriyle

münasebetlerini göstermek, birinin varlık sebebini diğeriyle bir şekilde bağlamak ister. *İse* ve *çün* belki de toplumsal ilişkilerdeki sebep-sonuç ilişkilerinin ve birbirlerine *şartlı* ve *kaytlı* oluşunun yazardaki tezahürüdür. Birleşik cümlelerdeki *şartlı birleşik cümlelerin* fazlalığını da buna bağlayabiliriz.

TABLO 3 : Bağlaçlar



Bu tabloda *de* ile *ve* bağlacının fazlalığını görüyoruz. Yazarın bazen bir cümle içinde birden fazla kullandığı *de*, cümledeki unsurları birbirine bağlama ve aralarında sıkı bir irtibat kurma gayesine yöneliktir. Düşüncemiz göreceli olsa da bu bağlacın kullanılmasında aşırılığı işaret etmek isteriz.

4.21.6. Ünlem ve Yansımaların Kullanımı

Bunların kullanımını edatlardan ayırmak oldukça zor olduğundan hatta bu türün dilbilgisi kitaplarında edatların bir grubu olarak gösterilişinden biz cümlelerin başında yer alan ve şaşkınlık, seslenme, acınma, korku gibi hisleri yansıtan ünlere yer vermek istiyoruz.

hayhay, vayvay, ey, ey ve ey, ah, eyvah ki eyvah, aman yaraklı, amani amani, âfke âf vay beni, vay benim, vay bize, vaylar bize, Ee, Ey Şah Şah...

Birsel'in denemelerinde yansımalar kendi ifadesiyle 'holdur holdur'dur. Bu yansımaların bir kısmını kendi türettiği kelimeler oluştururken bir kısmını da derleme, tarama sözlükleri türü eserlerden çıkarılanlar oluşturmaktadır:

faşş ki faşşş, gıyğıy, vıdıvıdı, vıvıvı, hönkür-hönkür, tas-tas, kımbur-zambur, ahlaya ahlays, graka graka, kağan-kağsak, mar mar, purnam purnam, pofuduk, pıhpıh, şakşak, şunşurlak, tin-tin, vızık vızık, yalver-yaker,

Bu örnekleri çoğaltmamız mümkün. Bir noktayı özellikle vurgulamak isteriz: Denemeci yaygın olan bir kullanımı sesleriyle oynayarak kendince değiştirir. Mesela, 'hüngür hüngür' ikilemesinde 'ü' ve 'g' sesleri yerini 'ö' ve 'k'ye bırakmış, 'hönkür hönkür' olmuştur.

Edatlar da olduğu gibi bunların imlâsında da bazı problemler vardır. Anlam kaymasına neden olmadıkça ikilimelerin arasına hiçbir noktaleme işareti girmez. Ancak denemeci istediği zaman bunların arasına (,) veya (-) işareti koymaktadır.

4.2.2 . ANLATIM ÖZELLİKLERİ

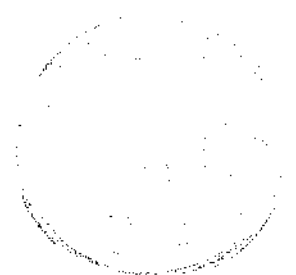
4.2.2.1 Hikâye Etme ve Plân

Birsel'in denemelerinde anlatım düzleminde üslubu belirleyen temel özelliklerinin başında tahkiye gelmektedir. Tahkiye de olay vardır ve yazarın literatüründe bu, "olaylar mozayığı" adını alır. (SSÇ.s.135)

Konuyu belirleyen yazarın, yine konu ile ilgili olarak kaynak ve malzeme peşine düştüğünü anlıyoruz. Bunların başında ise hiç şüphesiz kitaplardan edinilen olaylar gelir. "Benim için her olay, bir bütünün parçasıdır. Bir çini parçası koskoca bir mozayık içinde neyse, olay da denemenin içinde odur. Onun için ben, denemelerime 'olaylar mozayığı' adını veririm." (SSÇ.s.135) Ancak olay insanlarla birlikte verilir ve insanı, macerası içinde tanımaya tanıtmaya yöneliktir. "Ben denemelerimi olaylarla yazıyorum derken, biraz da insanlarla...yazıyorum demek istiyorum." (SSÇ.s.110)

Bu yönüyle **Bitliler** (BZSA, ss. 195-204) denemesinin olay örgüsünü bir plân dahilinde inceleyelim.

- _____ (giriş)
- 1. Olay : Atinahların suçlu kadınlara uyguladıkları ceza
_____ (geçiş cümlesi)
- 2. Olay : Mısır Firavnu III. Psammetik'in başından geçenler
_____ (geçiş cümlesi)
- 3. Olay : Lloyd George'un başından geçenler
_____ (geçiş cümlesi)
- 4. Olay : Avusturya imparatoru François Joseph'in kardeşi Maksimilyen'in maceraları
_____ (geçiş cümlesi)
- 5. Olay : Bismarck'ın gururlu hâlleri
_____ (geçiş cümlesi)
- 6. Olay : Sulla'nın bitlenişi
_____ (sonuç)



Söz konusu denemelerde olayların önceden tespit edildiği bellidir. Yazara düşen, bu olayları bir çerçeve doğrultusunda sunmaktır. Ancak olayların birbiri içinden çıktığı zamanlar da vardır. Bu durumda birtakım sapmalarla karşılaşırız.

(giriş) $\frac{\text{sapmalar}}{\text{sapmalar}}$ (olay doğrusu) $\frac{\text{sapmalar}}{\text{sapmalar}}$ (sonuç)

Yukarıda görüldüğü gibi olaylar birbirine eklenirken, bu temel olayların içinden bazen 2. derecede olayların da denemeye girdiğini görüyoruz. Bu bir çeşit 'sapma' olarak kabul edilebilir. Bunları biz, olay doğrultusunun altında ve üstünde göstermek istedik. Bu durumun farkında olan denemeci bir yazısında şöyle der: "Örneğin, araba yolda giderken bir sapma yapıyorsa, nasıl direksiyonla düzeltip yolumuza devam ediyorsak, onun gibi..." (SSÇ. s.122) Ancak bu durum olayların akışında farklılıklara, konuya konsantre olmuş okuyucunun sıkılmasına sebep olmaktadır.

Yazar ŞİŞEDEKİ ZENCİ denemesinde olduğu gibi olay örgüsünde farklı teknikler uygular. Bu denemede olaylar kronolojik bir esasa göre seçilmiş, ağırlıklı olanlar ve olmayanlar belirlenmiştir. Yazar, bir olayın meydana gelişini açıklamak için *gari dönüş tekniği* 'ni uygular, zaman ve mekânda kaymalar gözlenir:

"3 nisan 1963 günündeyiz. Kerterizimiz Birmingham'dır" (§Z.s.10)

"Şimdi sıkı durun, çünkü 1934 yılına ayak basacağız..." (§Z.s.79)

"16 ağustos 1965 günü, Watsh'ların ayaklanma motorunu işlettiği haberini almışlardır." (§Z.s.166)

a . Giriş

Denemelere genellikle bir yazardan, tarihçi veya düşünürden alınan bir cümle(ler)yle başlanır, bu aynı zamanda konunun ortaya konulmasıdır. Denemeler şöyle bir terandığında bu tür girişlerin bir hayli fazla olduğu görülecektir:

"Yuvarik; pembe yüzlü, saçları Büyük Iskender kesimi, otuzluk şarkıcı Yehsapat beba tatlısını şöyle tanımlar: - Beba tatlısı suludur.Tatlının çorbasıdır. içinde bütün bir sucuk bulunur." (KFB.s.76)

"İnsanın en iyi dostu, ölmüş olan dostudur." der Gabriel Garcia Marquez *Kızılılık Yalnızlık* 'ta." (KFB.s.101)

"Stefan Zweig, adı Lyon Mitralyözcüsü'ne çıkan Fransız ihtilâlinin azmantılarından Fouche'nin yüz haritasını şöyle çıkarır: - Güzellikle hiçmihiç ilgisi yok. iskelet gibi kupkuru bir vücut..." (ASN.s.93)

"Japon yazarı Okakura Kakuzo, Rusların kendileri kadar çaya düşkün olsalardı, 1995 Rus -Japon savaşının çıkmamış olacağını söyler." (ASN.s.193)

"Louis-Sebastien Mercier XVIII. yüzyıl sonu Paris'ini şöyle dile getirir: - Daracık ve eğri büğrü sokaklar..." (YE.s.92)

Örneklerini çoğaltabileceğimiz bu girişler yazarın üslubunun ayrılmaz bir parçasıdır.

b . Gelişme ve Geçiş Cümleleri

Yukarıda incelediğimiz denemede olduğu gibi gelişmelerde kendimizi olaylar zinciri içinde buluruz. Olaylar ya birbiri içinden doğar, birbirinin hazırlayıcısıdır- Şişedeki Zenci denemesinde olduğu gibi- ya da ayrı ayrıdır ve yazar tarafından bir bütün dahilinde sunulur.

Söz konusu olayların birbirine bağlanması bakımından da denemeler özellik arz eder. Örnek olması bakımından yine **Bitliler** denemesine dönelim:

_____ (giriş)

1. Olayın geçiş cümlesi : "Öyle bir yere geldik ki Herodots tarihini okuyanın dilini kırık, belini bükük etmektedir.

_____ (olay)

2. Olayın geçiş cümlesi : "Bir öykü daha gelmez mi?"

_____ (olay)

3. Olayın geçiş cümlesi : "Şimdi şimdi yazımız öyle bir noktaya gelip takıldı ki hükümdarların tefralarını, menemenlerini ..yanımıza almamız gerekiyor."

_____ (olay)

4. Olayın geçiş cümlesi : "Tarihin gizli tuttuğu büyük burunlardan biri de..."

_____ (olay)

5. Olayın geçiş cümlesi : "Kesintisinden yanına yaklaşılmayanlardan biri de..."

_____ (olay)

6. Olayın geçiş cümlesi : "Ulaştık mı şimdi tehlikeli kurumsaklara."

_____ (olay)

_____ (sonuç)

c . Sonuç

Yazının en can alıcı noktası diyebileceğimiz sonuç kısmı, denemelerde değişik şekillerde sonsuz erer.

Bezan yazarın kendi yargısı ile deneme bitirilir :

"Çünkü yaşamak çok büyük bir olay." (BZSA.s.41)

"Sözün sonu: Edebiyat benim ekmeğim, suyum,havam,ateşim ve işimdir. Ben gerçek bir edebiyat ürünü karşısında ya önümü ilikler, ya da hanıroala geçerim." (KD.s.158)

"Diyeceğim, gönül işlerinin, beden isteklerinin cezası hep taşa tutulup keşkek edilmek midir?" (KFB.s.118)

"Doğrusu insanlar daha çok yaşamlarının sonlarında yeryüzüne dört elle sarılırlar. Gençlikte ölümü de pek umursamazlar." (HKK.s.45)

Birsel'in yazılarında gördüğümüz sonuçlar içinde en belirgin olanları girişte olduğu gibi, bir başka yazıdan alıntılarla bitirilenleridir. Yazar, bu alıntılardaki düşüncelere ortak olmakla kalmaz zaman zaman bunların boyutunu da değiştirme ihtiyacı duyar :

"Bursya bir de Miller'in bir sözünü konduralım ki yazımızda eksik, gedik kalmasın: -Açıksaçıklık edebiyatta genellikle teknik bir düzen olarak belirir..." (s.114)

"*Bir İlkelin Sanu* 'nda genç bir yazar olan Jesse Robinson şöyle diyecektir: - Hazreti isa, bugünkü günde incil'i yayınlatmak isteseydi yayıncı bulamazdı." (YB.s.21)

"En sonunda Fransız yönetmeni Firmin Gemier'nin tiyatro için söylediğini biraz daha genişletelim: -Sanat halkla birlikte yapılan genel bir ayındır." (GHKG.s.98)

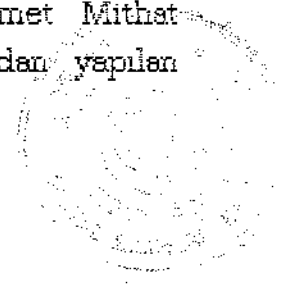
Yazarın kâğıt üstünde olmasa da mutlaka bir plan dahilinde yazdığını, olaylar arası bağı kurabilmek için geçiş cümleleriyle okuyucuya hitap etmek gereğini duyduğunu görüyoruz.

d. Okuyucuyla Diyalog ve Hitaplar

Denemeler söz konusu edildiğinde akıllara hemen yazarın 'kendi kendisiyle konuşuyormuş' gibi yazdığı yazılar gelir. Sanırız, bunda Montaigne' in denemelerin amacını ve birtakım üslup özelliklerini açıkladığı yazılar etkili olmuştur.

Montaigne'in *Denemeleri*ni dikkatle okuyanlar, onun okurlarıyla bir diyalog içinde olduğunu göreceklardır. Birsel'in denemelerinde diyalog da bundan farklı değildir, ancak çok daha yoğun ve belki daha içtendir.

Denemeci de Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı yazarlarının ve bilhessa Ahmet Mithat Efendi'nin yaptığı gibi okurlarla yazının her aşamasında bir diyalog içindedir. "Onlarla laklakla köprüleri kurmak Ahmet Mithat Efendi'nin de bir özelliğidir. (SSÇ.s.50) Bu, okuyucuya doğrudan yapılan hitaplarla açık ve net bir biçimde kendisini gösterir:



"Ey kendi havasında okur!" (KFB. s. 58), "Ay okurcuk" (GHKG. s. 8), "Ey okurcuk" (GHKG. s. 16), "Ey okur" (GHKG. s. 81; AT. s. 12), "İmdi ey okur" (ASN. s. 72)

Yazı ya da paragraf başında yer alan ve doğrudan okuyucuya yönelik olan 'ay' ve 'ey' ünlemleriyle başlayan hitap sözlerinin dışında yazı içinde ve özellikle olaylar arasında okuyucuya yönelik hitaplar da sık sık karşımıza çıkar:

"Burada okurlarımızın bir çakel soluğu alması yerinde olacaktır." Ey okur, bundan sonrasını billahi koşarak oku" (KD. s. 128)

"Ayağınıza yüzler süreyim. Biraz daha dışınızı sıkın lütfen." (BZSA. s. 179)

"Şükür ki denememiz burada bitmektedir. Yalnız okurlarımıza son bir fırışka patlatmak için..." (ŞZ. s. 194)

Bir başka grupta da yazar söylediklerini ya da olup bitenleri tasdik ettirmek ister gibi okuyucuyla diyaloga girer ki onunla duygu ve düşünce alışverişi halindedir. Bunun için de cümle başı edatlarından yer verdiğimiz üzere sık sık şu kelimelere müracaat edilir :

"Şuracığa şunu da konduralım ki, (GHKG. s. 28), "Doğrusunu söylemek gerekirse," (Fvp. s. 24, 51), "Ne bileyim, belki sizin de hakkınız var." (KFB. s. 41)

"Diyeceğim, şunu da belle ki, şu var ki, gelgelelim, doğrusu, şimdi sıkı durun, demek isteriz ki, ama söylemeli ki, şu gizli kalmazın ki, pes şimdi, daha sayalım mı" gibi.

Peki, Birsel bütün bu diyaloglara niçin ihtiyaç duyar? Denemecinin, söz konusu hitaplardan büyük bir mutluluk duyduğunu ve hitabın 'okurla yazar arasındaki buzları bir anda erittiğini ileri süren' (ŞC. s. 128) sözleri sanırsanız bu sorularımızın en makul cevabı olacaktır.



4.3. İRONİ VE YERĞİ

4.3.1. ŞİİRLERDE

4.3.1.1. İroni

Salâh Birsel'in şiiri gündeme geldiğinde kendi ifadesiyle "alaysama" da gündeme gelir. Şair hakkındaki kaynakların birçoğunda şairdeki ironi gücünden mutlak surette söz edilirken bunun şiire Yeniciler'le birlikte girdiği belirtilir ki bu yanlıştır. Zira Salâh Birsel'in 1936-1938 yılları arasında yazdığı ve Orijinal Adam Kendini Yedi edî altında topladığı şiirlerde kişiliğine hakim bir unsur olarak görünen ironi vardır ve daha lise yıllarındayken başlamış olup günümüze kadar da devam etmiştir.

"Bir genç baktı ansızın

Tadına komşu kızın

Kardeşim kapımızın

İpini yutuverdi "

(Akşam, VD.sh.74)

27 yaşındayken yazdığı bu mısralar dahi, Salâh Birsel'in ironiyle çok erken yaşlarda tanıştığını ve şiirine yansıttığını göstermesi bakımından önemlidir.

"Salâh Birsel'in belli başlı özelliği alaydır. Bu alay, onu yalnızlığından kurtarır, ona insanlar arasında yaşadığını hatırlatır. Ama bu alayın kimi zaman ortahğı birbirine kattığı, anlaşılır şeyleri anlaşılmez yaptığı da görülür."¹³⁵

Salâh Birsel kendisiyle görüşmemizde ironinin eşyaya bakışı değiştirdiğini, eşyayı daha iyi tanımaya yardımcı olduğunu belirtmiştir. Ancak her konuya yaklaşımdaki bu tutum insanları rahatsız edebilir. Hiçbir şeyi ciddiye almamak gibi bir tutum, hiçbir şeye inanmamak, hiçbir değeri önemsememek şeklinde yorumlanabilir. Nitekim Mehmet Kaplan, şairin can sıkıntısı, bıkkınlık, bezginlik gibi duyguların insana hayatı boş ve adi gösterdiğinden söz eder.¹³⁶

Salâh Birsel, son kitabı Yalelli'de ironiyi **Gizli Sevgili** şiirinde (YL s.10) şöyle tanımlar;

"Yıllarca koynumda barındırdım

Ey alaysama ey gizli sevgili

Alaysama onu yirmidört saat meşgul eder.

"Ben alaya el sallardım uykularda bile"

¹³⁵ Muzaffer Büyükküçü; "Salâh Birsel Üstüne", Türk Dili der. S.235, Nisan 1971, ss. 40-41

¹³⁶ Mehmet Kaplan; a.g.m s. 8

"Düşmanlık gördüğü" kızdırıldığı anlarda bile yine "onun kollarına kaçır". O, bir nevi sığınaktır. Şair, kendisini savunmak için 'ironi' sini bir silâh gibi kullanmaktan kaçınmaz. Ironi, "ateşli bir fisk" gibidir.

Böyle Bir Gecede şiiri (VD. s. 78) ile **Orijinal Adam Kendini Yedi** şiirinde (VD. s. 81) aynı ironiyi görüyoruz. Bu şiirler şairin gençlik dönemlerine (1936-1938) aittir. En sevdiği şiir olan Orijinal Adam Kendini Yedi şiirinin ikinci dördlüğü şöyledir:

"Eise beynini attı / Elin ayağın sattı

Konuşurken sapıttı / Tuu n orijinal adam"

Bilinci dışlayan insan, perişan olacak, konuşurken ister istemez sapıttacaktır. Bunun neticesinde kendisinden çok şey beklenen ve diğerlerinden farklı bir görüntü veren Orijinal Adam yuhalanmaktan kurtulamayacaktır.

Şairin 1938 - 1942 yılları arasında yazdığı şiirlerde de aynı ironi hüküm sürer.

Bezirgan (VD. s. 53)'da yine aynı ironiyle karşılaşırız:

"Komşulara üzüm için söz verdim

Halbuki bahçemde

Bir tek asmam bile yok"

Görülüyor ki insanoğlu belki de tabiatı gereği çifte standartlı bir davranış içindedir. Çaresizlik onu gülünç durumlara düşürür ve ironi kendiliğinden doğar.

Salâh Bırsel ironi gücünü asıl 1947- 1954 yıllarını kapsayan HACIVAT'IN KARISI şiir kitabıyla ortaya koyacaktır.(...) Salâh Bırsel, Hacıvat'ın destanını yazacak, güldürücü bir destan . O gün Türk edebiyatı belki de büyük bir eser kazanacak."¹³⁷

Söz konusu kitapta yer alan şiirlerin adları bile tebessüme neden olabilir: Kız Okşaması, Köpek Okşaması, Mercimek Okşaması, Süpürge Okşaması, Pineklemeye Çağrı, Eşeğe Övgü, Kapı Mandalları için Ağıraksak Şiir...

Şair, Türk insanına mahsus bir espri ve ironi gücüne sahiptir. Görüşmemizde bunu tespit ve müşahade ettik. Şiirinde geçen Hacıvat'ta kendi kişiliğinin yansılarını görüyoruz. "Karagöz'ün şamaroğlanı" olarak tanımladığı Hacıvat yarı aydın bir tiptir. Meselelerin halli için kendi ölçekleri içinde çözümler üretmeye ve bunları uygulamaya çalışır. Karagözü devreye sokmasına rağmen yine de başa döndülür, muvaffak olunamaz. Bu başlangıç ve sonuç

¹³⁷. Nurullah Ataç; Dergilerde, TDK yay, Ankara 1980, ss. 14-15

arasında kalan fasıl bölümünde çözümsüzlükler Hacıvat'ın başını ağrıtır, espri ve alay konusu olur.

"Ben şiirlerimde, kendi adımı kullandığım vakit, bana kızanların sayısının bir hayli kabarık oluşu, işte bu, estetik haz denilen şeye kulak asmayıp, sanat ürününü salt konusuyla ölçenlerin çoğunlukta olmasındandır. İşi enlayıp da, kafa keğıdındaki ad yerine 'Hacıvat' adını kullanmaya başlayınca bunlardan bir bölümünün yatıştığını gördüm." (Şiir, s. 100)

Hacıvat'ın Karısı (BŞ. s. 88) aslında mutaassıp bir kadın olması gerekir ki şiirde incecikten yeldirmesiyle göz kaş oynatan ve gerden kıran bir kadın olarak görünür.

"Fakı süzmeli / Aşıküzmeli

Şiir düzmeli / Beyoğlu'nda gezmeli"

Hacıvat'ın Karısı bu haliyle orta tabakaya mensup bir insan değildir. Toplumdaki sosyal mevki yükselmiştir. Onun bu yeni konumu ile hepimizin perdeden izlediği eski konumu arasındaki büyük farklılık ve nispetsizlik, espri ve ironinin kaynağıdır. Bu, belki de Hacıvat'ın nezdinde şairin kendi sevgilisini yüceltme, ona çok şey layık görme isteğinin bir tezahürüdür.

Hacıvat'ın Evi (BŞ. s. 94) ise o tipik kahramana yakışır türdendir:

"Kapı pencere elekten / Döşemeler zemberekten

Dökülmekten / Sökülmekten

İncelmiş süpürülmekten"

Köşebaşındaki bu ufak tefek ev Hacıvat'a yarışır tam bir fakirhanedir. Şair aynı şiirin bir başka yerinde;

"Bir tüfek stımı duraktan"

masrafa yer verir ki bu ev aslında kendisinin İstanbul'da kaldığı Cihangir'deki evdir. Oktay Akbal bir konuşmasında söz konusu evle ve şiirle ilgili olarak şunları söylemektedir: "Hacıvat'ın Evi'nin bir dizesini de , o küçük, ahşap evde, o durmadan sallanan tahta döşemeler üstünde ne olur ne olmaz diye dikkatle yürürken içimden gelen bir esinle söyleyivererek şiirinin bütünleşmesinde etken oldum...Bir dize de birlikte ekledik. 'Döşemeler zemberekten / Dökülmekten sökülmekten / incelmış süpürülmekten', 138" Tahir Alangu da bu evi şu cümlelerle tarif eder: "Hacıvat'ın Evi'nin, ona benzer tektük başkalarını kararmış kaplamaları, yosunlu kiremitler ile bitap ve ümitsiz, tepeden Salâh'ın odesından - beton yağınları arasında sıkışmış kalmış - seyrediyorum. Kül renkli, şahsiyetsiz, plansız ve düzensiz bir şekilde

138. Oktay Akbal; "Salâh Birsal İçin", Yeditepe der. S. 430, Ocak 1982, ss. 1-2

birbirinin  zerdine y  lmu  kitleler arasında cana yakın bir yeşillik, ufak tefek bir bahçenin içinde bir iki ev"¹³⁹

Bu evde ve atmosferde hayatını sürdürmeye  alı an Hacıvat, yukarıda da belirttiğimiz gibi Hacıvat'ın kendisidir. Bu ev, yine onun Salâh Birsâl'in Son Maceraları (E . s. 102)  iirinde yer alan bir masayla mekanın darla tı ı odalara sahip evdir. "Bir Hacıvat yaşamı yaşamadan insanın ortaya şiir diye bir şeyler çıkarmasına pek olanak yoktur." (SS . s. 149)

"Bu durum iflah etmez  ayrı muhakkaktır

Oysa odayı dola ılmaz hale koyan masadır"

"O evde, o odada kocaman bir masa vardı. Belki oda küçüktü de masa bu yüzden çok b   k gibiydi. Bu masa odayı doldurmuş mu dedik ne oldu, bir de baktık ki Salâh Birsâl 'Odayı dola ılmaz hale koyan masadır' diye bir dizeyle ba lamı  Salâh Birsâl'in Son Maceraları  iirine."¹⁴⁰ O yıllarda bek r olan şair, kendisini Hacıvat'ın yerine koydu undan bir de e  arar ve Kamer Hanım'ı bulur. Kamer Hanım, Hacıvat'ın sözde e idir. Kamer Hanım, hem evin hem de ülkenin sorunlarına karşı oldukça kayıtsızdır. Hacıvat'ın Karısı ile G z nli  iirlerdeki sevgili arasında ruh halleri bakımından bir ortaklık mevcuttur. Her iki kadın da başlangıçta ne Hacıvat'ı ne de Salâh Birsâl'i önemserler. G z llikleri kayboluncaya kadar akıllarına getirmedikleri    klarını, çevrelerini kuşatan diğer    kler da ılınca hatırlama imkânı bulurlar:

"O   n  zmeyin KAMER HANIM'ı siz / Yok canım daha neler deyin

inanmazsa bakarsa yüzünüze / HACİVAT da ihtiya lamı tır ya diye ekleyin"

Kamer Hanım'ın, Hacıvat'ın da kendisi gibi ihtiya lamı  du unu öğrenmesinin teselli bulması bakımından önemlidir. Çünkü kendisi artık ihtiya lamı tır, Hacıvat'ı eski haliyle tasavvur ettiği takdirde çözülecektir. "Yok canım daha neler" gibi bir konuşma edasına yer verildiğine göre Kamer Hanım, Hacıvat'ın şimdiki halini ve konumunu merak etmektedir.

Salâh Birsâl, ne Güzin adını verdiği ilk sevgilisinden ne de İstanbul'daki Ni anta ı Ortaokulu'ndaki sevgilisinden -belki bu Ases'tir, ya da yine Güzin'dir- istediği karşılığı alamayınca bu  iirleri yazma gereği görmüştür.

Hacıvat (E . s. 88)  iirinde, Hacıvat  lm  t r:

"Ne yapar  ileli HACİVAT  imdi mezarda.

Dayak mı yer gene KARAGÖZ'den o yerde"

¹³⁹ Tahir Arangu, "Salâh Birsâl'in Odası", Yenilik der. S. 38,  ubat 1956, s. 140

¹⁴⁰ Oktay Akbal, "Salâh Birsâl için", a.g.m s. 2

Bu dünyadaki çileli hayatı yetmiyormuş gibi öbür dünyada da yine Karagöz'ün eline düşen, onunla haşrolan Hacıvat'ın durumu vahimdir.

Öyle büyük hayalleri olmayan, 'Balat'ta bozuk düzen bir evi olan' Hacıvat,

"Şaşırmağa kalkmamıştır bu yüzden Arafta"

mısraı ironi ve yergiyle iç içedir. Büyük idealler ve hayaller peşinde koşanların, büyük günahlar işleyebilecekleri mesajı verilmek istenmiştir.

Çileli Hacıvat, mezarda ne yapar? O, tuhafılarıyla belki perdede yazar, zekası dillerde dolaşır ama mezarda durumu nedir? Şair bu soruları sorarken, öyle sanıyoruz ki öbür dünyada Karagöz'ün ya da başkalarının eline düşen bir Hacıvat'ı bize göstermeye çalışmaktadır.

Hacıvat ile Kamer Hanım (BŞ. s. 85) şiirinde ise, Hacıvat'a ve bütün düşüncelere karşı arkasını dönmüş yatan Kamer Hanım'ın uykusu ve Hacıvat'ın ilginç hali tesvire çalışılır:

"HACİVAT ise bir menderceğizde

Yastıklar yastıklarla boğuşuyor

Yesari Zade'nin şarkısındaki gibi

Ömrüm seni sevmekle nihayet bulacaktır diyor"

Bir yanda 'memleketin bütün pirelerine karşı horlamaya' devam eden Kamer Hanım, bir yanda 'ateşler içinde kıvranan' Hacıvat . Bu şiirde ironiye neden olan Hacıvat ile Kamer Hanım arasındaki uyumsuzluktur.

Kamer Hanım (BŞ. s. 86),

"Yumurta yı çırparken kasede / Durup saçlarını çezecek

Şurup kaynayacak bir kenarda / Hatıralar üşüşecek"

Kamer Hanım, Güzin gibi eski güzelliğini yitirmiştir ve Hacıvat'la geçen günlerini büyük bir özlemle hatırlar. Güzin'i Salâh Birsal'in sevdiği gibi Kamer Hanım'ı da Hacıvat sevmiştir. Pasta yaparken hep o günleri hatırlayan Kamer Hanım,

"HACİVAT beni sevmiştii zahî deyecek

Gün gelecek KAMER HANIM

Boyuna pasta pişirecek"

Bu şiirde yalnızca ironi yoktur, bir duyarlık ve psikolojik bir güdümlenme de vardır. Her pasta pişirişinde Hacıvat'ın günleri hatırlayan Kamer Hanım, gayriihtiyari 'boyuna pasta pişir'ir. "(...)Salâh Birsal, insanın kalbini burkan duyguları âlelâde bir dekor içine yerleştiriyor. Ben öyle sanıyorum ki, duyguların çoğu bizi dış dünyadan ayırır yahut bize âlemi bir

başka renkte gösterir."¹⁴¹ Burada ise farklı bir durumla karşılaşırız. Kamer Hanım, gündelik hayatın içindedir, ancak sürekli pasta yapıyor olması, hatırlama ya da unutmaya arzusu içindeki insanın tüm duygularını eğyaya yansıtmasından başka bir şey değildir. Öfke anında bir eğyayı kırarak rahatladığını hisseden bir insanın ruh hali içindeki Kamer Hanım da eğyaya yansıtma, pasta pişirme şeklinde tezahür etmektedir.

Hacivat, bu bölümden başka **Köçekçelerde** de gündeme gelecektir.

Kaşık Havası'nda (BŞ.s.119) herkesin evinde çatal kaşıklarla sofraya kuruluşuna karşılık zavallı ve biçare, biraz da bedevacı Hacivat'ın düğün yerlerini kollayışı anlatılır :

"Gel gör ki Hacivat / Hoşafatıştırır / Avucuyla düğün yerlerinde"

Herkesin çatal bıçak, yani sofraya adabına uymasına karşılık Hacivat'ın ellerini kullanıyor olması, bir uyumsuzluğu işaret ederken elbette ironiye neden olur. Yemeğin çatal bıçakla değil de elle yeniliyor olması ironinin dışında kültürel bir hadisedir de. Eski kültürün temsilcisi Hacivat, yeni kültürün içine atılmış çaresizlikler içinde bocalayan bir tiptir. Geniş anlamda, değişen yalnızca çatal bıçak değil, sofraya adabını da içine alan bir kültürdür. Hacivat, samimidir; ancak bu samimiyet onu değişen ve belki de gelişen değerlerin dışına itmektedir.

1954 yılında **Yenilik** dergisinde yayımlanan şiirlerde **Okşamalar** başlığı altında toplanan dört şiir, yine ironi ile karşılaşırız.

Kız Okşaması (BŞ.s.108) şiirinde Tozkoparan kızları sayılıp dökülür:

"Tozkoparan kızları / Tazeleri teponları

Göz kırpar amanları / Yanında hem mameanları

Ayartır bütün oğlanları / Kellere pinponları"

Tozkoparan kızlarının düştükleri vahim durumu anlatırken okuyucuda gülümsemeye yol açar. Özellikle, 'tapon', 'ayartmak', 'pinpon' gibi argo kelimelerle, şairin 'amanları' ve 'mameanları' dediği ve menfi anlamları yüklemeye çalıştığı kelimeler buna neden olur.

Mercimek Okşaması (BŞ.s.105) şiiri, yine üstü kapalı birtakım yergilerin ve ironinin yer aldığı şiirlerden birisidir.

"Biz bize benzeriz / Çiftlik işlerini biz

Çiftçiden iyi biliriz / Biz Mercimek irileriyiz"

Bu şiirde, "çiftlik" sözü bir sembol olarak kullanılmıştır. Bize hemen "babasının çiftliği" gibi ifadesindeki keyfiliği hatırlatmaktadır ki idarecilere

¹⁴¹ Mehmet Kaplan, a.g.m s. 6



bir taşlamanın ve onları gülünç duruma düşürmenin çabalarını görür gibi oluyoruz.

Kaşık Havası (BŞ.s.115) 'nda birtakım mekanlar, kahveler sayılıp dökülür. Resimden anlayanlar ve anlamayanlardan söz edilir:

"Tut ki takma beyinliler de çakar şu meretten

Yahut aneden doğma profesörlerimiz

Ya ki her türlü sanat dostlarının"

mısralarıyla aslında profesörler gülünç duruma düşürülmeye çalışılır. Onların tavırlarında kendince birtakım olumsuzluklar tespit eden şair, hiç kimsenin aneden doğma profesör olamayacağını savunur.

"Durun durun durun

Bir de Akademinin kapıcısı anlar"

Söz konusu resimden 'basmacılar'ın ve tülbentçilerin' de çıktığını söyleyen şair, hikayecilerin ve şairlerin akademinin kapısından geçmediklerini söylemekle sanatlar ve sanatçılar arasındaki kopukluğa dikkat çekerken ironiye başvurur.

Pineklemeye Çağır (BŞ.s.119) hem yergi hem de ironinin yer aldığı şiirlerdendir. Son bentteki,

"Yeyalım göbeğimizi iyice / Dönelim sırtımızı işe akla

Pinekleyelim pinekleyelim / Horlayalım efendiler biraz"

mısraları bir kara mizah örneğidir.

Eşeğe Övgü (BŞ. s. 121) şiirinde belli ki 'eşeklik edenler' yerilir ve ortaya komik durumlar çıkar:

Eşek 'mangalda pişer', kitabı okumaz kemirir, arabayı yoldan çıkarır.

"Siz gedikli si ahırımızın / Ünümüze ün katan

Siz hastalıklarımıza siz dertlerimize / Sebep yaratan"

Şiirdeki 'eşek' son mısralara yaklaşıldıkça yavaş yavaş şahsiyet kazanır;

"Siz pusulamızda ibre

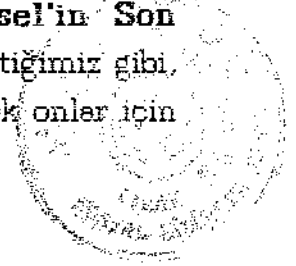
Kandilimizde yağ olan

Siz büyük bildiğimiz"

mısralarıyla ifade bulan şahsiyetler herhalde sözde liderler, aydınlar ve idarecilerdir. Biz onların büyüklüklerini kabul ederiz, ancak onlarla 'böbürlendiğimiz' gibi, onlara kızmaktan ve küfretmekten de geri kalmayız:

"Kızıp da küfrettiğimiz / Efendimiz / Siz eşek"

Salâh Birsal'in Aşk şiiri (BŞ. s. 134) ile **Salâh Birsal'in Son Maceraları** (BŞ.s. 102) şiiri de ironi ile iç içedir. Daha önce belirttiğimiz gibi, 1940 Kuşağı şairleri aşka biraz ürkek ve çekingen yaklaşırlar ve aşk onlar için



arka plandadır ve karşı cinse duyulan ilginin zamanla zaafa dönüşmesidir. Bu yüzden aşk şiirlerini kaleme alırken bir sebebe dayandırmayı, bir kılıf uydurmayı ihmal etmezler. Salâh Birsel de bu iki şiirde aşkı anlatırken ironiyi bir kılıf gibi kullanma yolunu seçmiştir.

"Oğlanın karşısına geçip oturduğu levha Ya Sabırdır"

"Kız Taksim'de oturan bir sarışındır

Geceleri ah ile yatağa düşen oğlandır " (BŞ. s. 134)

ile

"Masanın üstünden sarkan göz kazındır

Salâh Birsel ofeder besbelli mahzundur " (BŞ. s. 102)

mısraları hep bu türdendir, aşk ve ironi aynı mısralarda âdeta birbiri içinde eritmeye ve kaynaştırmaya çalışılır.

Hayvanlar Bitkiler şiirinin (BŞ. s. 149-151) Hayvanlar bölümünde şu mısra,

"Biz sizin birbirinize bakmadığınız biçimde size

bakıyoruz "

insanların birbirlerine yaklaşımlarındaki ikiliği yansıtması bakımından oldukça düşündürücü, hayvanların insanlara yaklaşımındaki tabiiliği yansıtması bakımından ders verici, bunları bir hayvandan duymaksa gülünçtür ve kara mizah örneğidir.

Rostokalyon (BŞ. s. 34) ise,

"Bütün şiirleri yürüttüm ve rosto

Bırakmayacağım hiçbir tabakta

Sana yolu gören dost ü gezelleri

Umutla asılacak sözcükleri bekler "

mısralarıyla İlhan Berk'e göndermeler vardır. Özellikle;

"Ozanlar da yorgundur kimi zaman ne yapsın "

onun şiir üretilmediği zamanlarda bazı şiirlerden alıntılar yapmak zorunda kaldığı belirt içindir. Bu şiirdeki "ikinci kıta doğrudan İlhan Berk'in sonnetlerini serakaya almaktadır." ¹⁴² İlhan Berk'in Rimbaud'dan çevirdiği 'Sesliler' şiirinde yine aynı şekilde ünlülerden bazılarına birtakım anlamlar yüklenir. İlhan Berk'in de şiirlerinde görülen *jetrixiz* ise şair için ironiye sebep olur.

Birsel'in ironisine muhatap olan şiirlerden birisi de Ahmet Haşim'e aittir. **Göl Saatleri** (BŞ. s. 33) geçen mısralar doğrudan doğruya Haşim'i

¹⁴² Ahmet Oktay; a.g.e s. 466

'sarakaya al'icıdır ve şiirin adı bile Haşım'ın aynı adı taşıyan şiir kitabına¹⁴³ göndermelerde bulunur;

"Ahular geldi keyik içinde / Şiirlerini okudular merdivenlere bakarak

Çok gümüşlenme oldu / Uzanıp güneşi içti sanki çiçekler"

Haşım'ın 'Öğle' şiirindeki "Güneş ziyasını içmiş benât-ı hâb ü serab" ya da "güneşi sükut ü gamle yemişler" mısraındaki 'siyah kuşlar'la alay edilirken, 'Bir Günün Sonunda Arzu' şiirindeki kuşlar, yarasalaştırılır;

"Yarasalar geldi sabahı sorarak / Siyah çameşırları su kargalarının"

'Yarasa' kelimesiyle hayat tarzı, 'su kargaları' ile de 'göllerde karnış olmak' istemesi arasında doğrudan bir bağlantı vardır ve ironinin özünü oluşturmaktadır.

Kitaba adını veren ve bir dikta rejimindeki insanların gülüşünü bile düzenlemek isteyen bir davranışın yergisi olarak görülen¹⁴⁴

Kikirikname (BŞ. s. 49) şiiri bir gülme dersi verir gibidir;

(...)sangır zangır gülmeli (1. kıta 4. mısra)

(...)sabah akşam gülmeli (2. kıta 4. mısra)

(...)şapkalarla gülmeli (3. kıta 4. mısra)

(...)dişleri göstermeli (4. kıta 4. mısra)

Bu şiirin adı bile şairin gülmeye ve ironiye tutkunluğunu gösterir mahiyettedir. "Kikirik" kelimesi, 'kikir kikir gülmek' veya 'kıkırdamak' sözlerinden mülhemdir. Şiirdeki 'a kikirikler' hitap sözü, Köçekçeler kitabında 'a teresler' şeklindeyken daha sonraları toplantılarda okunurken ayıp oluyor düşüncesiyle 'a kikirikler' olarak değiştirilmiştir.¹⁴⁵ Burada ironiye sebep olan şairin, gülmeyi dahi kayıt altına alma isteğine karşı takındığı tavidir.

Kör Melahat (BŞ. s. 76) şiirinde umum eğlence yerlerinden bir tipleme şiire girer. Ahmet Muhip Dranas'ın FAHRİYE ABLAST'na yapı itibariyle benzeyen bu şiirdeki kadın,

"Bin defa bayılıp ayılan günde / Melahat'a n'aptınız n'aptınız

Ana tarafından ösküdarlı / Giyimiyle açık saçık

Melahat'a n'aptınız n'aptınız"

mısralarıyla tanıtılır. O, 'Hint horozları gibi kebarır', 'mezarlıkta doğmuştur', 'rakı üstüne votka içer'.

"Kaşınmasıyla pireli / Karağümrüklü küfürleriyle

İşi erkekleri incelemek / Kızınca takma gözünü fırlatan

¹⁴³ Ahmet Haşım; Bütün Şiirleri, Dergâh yay. haz. İ. Enginün-Z. Kerman, İstanbul 1994

¹⁴⁴ Suut Kemal Yetkin; "Kikirikname", de dergisi, S.2, Mayıs 1961, s. 4

¹⁴⁵ A. g g

Melahat'a n'aptınız n'aptınız "

Balkan Savaşı yıllarında doğan Melahat, 'baba tarafından veremli'dir ve meyhanelerde 'çıplaklığına elleten'dir, kısacası şiirde kimsezi ve sahipsizlik yüzünden 'düşmüş' bir kadının zavallılığı ve perişanlığı yine aynı kara mizahla sergilenir. Melahat'ın bu durumuna belki de "Balkan Savaşı" neden olmuştur. Melahat, babasını cephede kaybetmeseydi bu duruma düşmeyebilirdi. Şairin ironisindeki acımasızlığı "toplumumuzda, kişilerimizde onu (şairi) öteden beri tedirgin eden yönleri artık mizah ve espriyi de aşarak tenkitçi ve acı bir saldırıyla belirtiyor."¹⁴⁶ Birsal'in şiir sanatının belirgin niteliklerinden biri de acı bir ironi, acı bir alay taşımasıdır. Bu acı ironi onu yer yer Fransız gerçeküstücülerine yaklaştırır. Okurunu ürperterek güldürmeyi sever."¹⁴⁷

Coğrafya Dersi şiirinde (BŞ.s.77-78) Hong-Kong'dan bahsedilen ikinci kıtada bu coğrafya insanların boylarından ve renklerinden bahsedilirken yine ironiye yer verilerek,

"Aman yavaş olun Çinlilere basmayın

Doldurun çantanıza en sarılarını

Unutmayın dersimiz coğrafyadır"

denilir. Aynı şiirin bir alt kıtasında bu kez Kalküta filllerinden söz edilirken,

"Anlamıştım böyle olacağını ben / Kalküta fillerini esdiniz işte "

mısraları da ironinin yer aldığı mısralardır. Zaten aynı unsur yedi katalık şiir boyunca kendini gösterir ki biz buraya en çarpıcı olanlarını almanın uygun olacağını düşündük. Öyle sanıyoruz ki 'Çinliler' alt tabakanın benizleri sararmış insanlarıdır. Filler de tam tersine iri cüsseleriyle hiç ezilmeyen tabekedandır. Şair, bu birbirine zıt iki unsuru aynı şiirde vermekle ironik bir durum yaratmaya çalışmıştır.

Şairin 1954 - 1992 yılları arasında yazdığı şiirlerin bir bölümünü oluşturduğu VARDUMAN adlı eserde yine ilk şiirden itibaren ironiye, ince alay, kara mizaha rastlıyoruz.

Adı geçen eserin ilk şiiri **Eski Leyla** (VD.s. 11)'daki ikinci kıtanın ilk mısraı şöyle:

"Şiire kalktınız mı hiç telgraf direklerinde "

Şair bu mısra ile şiirin insanı olur olmaz yerde ve zamanda yakalayabileceğini, zor bir iş olduğunu anlatmak istemektedir. Şiir belki bir anlamda yine şairin aynı kıtanın son mısramda söylediği gibi;

"Güvercinlerin dellosu idim "

biraz meşakkat ve söz cambazlığı da gerektirir.

¹⁴⁶ Tahir Alangu; "Ases", Yatan gaz. 25 Mart 1961

¹⁴⁷ Zühtü Bayar; "Şef Aklin Şiiri", Yeni Ortam gaz. 11 Aralık 1972

Eğer Labaluba (VD.s.21) şiirinin hem adı hem de

"Sen benim domuzumsun ince duygulu "

mısraı dudaklarımızda tebessümlere yol açar. 'Domuz' kelimesi bütün kültürlerde olumsuzlukları ifade etmek için kullanılır. Kötü huyun ya da kötü davranışın gerektirdiği 'domuz' kelimesi bir çeşit küfürdür. 'Domuz' gibi bir kötü ve kaba çağrışımlar yapan kelimenin hemen akabinde 'ince duygulu'luğun geliyor olması elbette bir tezadı ortaya çıkarır ki bu da alaya kaynaklık eder.

Nezleli Karga (VD.s.26) şiirinin hikâyesi bile ilginçtir: "İlk kez nezleli kergayla karşılaşmıştım. Vurgun yemiş bir ses : Işıksız, yahımsız. Us ülkesini yurt edinenlerden de başlarını camus gibi sallayarak kaçarlar." (NK.s.116-117)

"Adaam bırak

Gökte yıldız ağır ağza

Ta esel-errel

Nezleli Kargası var dünyanın"

Bu şiirdeki umursamazlık, şairin yıllarca hep kendi doğrularını savunmaktan bıkmış ve usandığını gösteren önemli bir ip ucu olabilir. "'Şair, 'Peydos bundan böyle çılgınlıklara' dediği vakit dizesine bir sürü yaşantı boca etmiştir." (SSÇ. s. 118) Şair, bir anlamda dünyada olup bitenlerden yalnızca insanların değil şartlara uyum sağlamakta zorlanan kargaların bile etkilendiğini vurgulamaktadır. Asıl ironi de sanırım bu noktada aranmalıdır.

Devlumbaz'daki (VD.s.28)

"Sanırım birkaç yıl daha yaşarım

Akıllı ahmak ve şaplak"

mısraları da aynı espriyi ortaya koymaktadır. Dikkat edilirse sıraladığımız üç şiirde de şairin hayat tecrübesi ve 'demitilmiş' düşüncelerinin varlığı görülecektir.

Şair, aydınları ise **Aydınlar**(VD. s. 38) adını taşıyan iki mısra ile 'sarakaya alır':

"Görürdüm bangobozlar her ne yana baksaydın

Herkes sersem zırtapoz her aydın yarı-aydın"

Aydınların ya da aydın olarak görülen, nitelendirilen kimselerin davranışlarındaki muğlaklık çoğu insanı şaşırtıcı boyuttadır. Aydın olma ile aydın olamama arasında bir yere sahip olan kimse, toplumun beklentilerine cevap vermekten uzaktır. Şiirde alay edilen aydın, yalnızca bilgi ve beceri eksikliğinin doğurduğu aydın değil, argo kelimelerle 'bangoboz'luk ve 'zırtapozluk'la suçlanan aydındır.

Demirhindi şiirinde (VD, s. 44) çerçeveyi biraz daha genişleterek herkesi bir ironinin ve belki de trajedin içine sokar:

"Hepimiz küçük yoksul
Dahası topluca demirhindi
Hepimiz gönüdelik kentsoylu"

Şairin ironi ve kara mizahı bazan aşırı boyutlara ve hatta tehlikenin eşiklerine vardırıldığını gözliyoruz. **Havaya Suyu Toprağa Karşı**'da (BŞ, s.187) yer alan birkaç mısra düşüncelerimizi yansıması bakımından önemlidir. Şair, "Hâlik"ten söz açtığı şiirde inançları zedeleyici bir yola gitmiştir;

"Ben böyle
Avare bir adam
Tek avuntum sizi seyretnmek"

"Bu umutsuzluk dozu, onu inanç olgusundan kaynaklanan bütün değerleri acımasız sorgulamaya, dahası yerin dibine batırmaya yöneltir: Tanrı ve din, ulus ve toplum, yöneticiler ve yönetilenler, kadınlar ve erkekler nasiplerini alırlar. Bir sınır yoktur Kara Mizahçı için, topa tutarken: Gerektiğinde aynaya bakar ve ateş eder." 148

Nitekim şair, bu yönüyle bir Kara Mizahçılık örneği sergilemiştir. Şiirinde "Hristiyan, Musevi, Müslüman" olup de "hiçbirine söz geçiremediği" insanlardan söz edilir. Şair, belki de "Sizinle Tanrı başedemedi ben mi edeceğim?" gibi bir mesajın verilmesi belki de birtakım çevrelere şiirini mesaja dayalı olarak beğendirmeye çabası içindedir, ancak neticede insanlığın varlığıyla aynı yaşta, hatta ondan daha yaşlı, olan inançlara karşı olumsuz bir tavır alış içindedir.

Salâh Bırsel, kimi zamanlarda ironisini bir masal edasıyla hatta tekerleme edasıyla şiire sokar. **Kasap Oyunu** (BŞ, s.51) şiirinde birtakım işler peşinde olan- bunlar muhtemelen akla ve mantığa aykırıdır- kişiler ve bunların yardımcıları konumundakiler ironinin hakim olduğu bir dille anlatılır;

"Kazanda pişen de ne / Kasabın düldülü mü
Gelin bakalım yahu / Kazanda pişen de ne "

Dikkat edilecek olursa burada anlamdan öte anlatım ön plândadır. Kasapların sattıkları etin niteliği, "düldül" eti oluşu, at veya eşek eti oluşu aşıkârdır ; ancak anlatımın aynı şekilde sürüp gidişinde kullanılan dil ve eda âdeta bir masalın girişinden tekerleme okuyormuşuz intibasını uyandırmaktadır. "Yeni cereyanın bir kısım mümessilleri de hayat sahnelerini

ironi ile karıştırıp tekerleme diliyle veriyorlar ve kendilerini eski ananeye yeni bir anlayışla bağlıyorlar..." 149

Şairin "Bu hakkı (kul köle olma hakkı), onlara biz kendi ellerimizle veriyoruz" dediği kralların gülünç durumlara sokulmaya çalışıldığı **Krallar** şiirinde (VD.s.39) ;

"Tahtınızda macık macık / Selyalerinizi saçabilir miydiniz

Güler miydi dudağınıza götünüz / Ya da dudağınız çenenize

Uyruklarınız olmasa / Uyruklarınız olmasa"

masrafları yer alır ki bu, krallara ve ona teba olma niyetini taşıyan kimselere karşı bir tavır alışı gösterir. Alaya alınan ve yerilen yalnızca krallar değil, biraz da toplumun kendisidir.

Şairin ironisiyle ilgili olarak söyleyeceklerimizi şu başlıklarda toplayabiliriz:

Şiirlerin hemen hemen hepsinde mutlaka ironi, humour ya da alaysama diyebileceğimiz güldürü unsurları yer alır, şiirin dokusuna nüfuz eder.

Bu bazan bir kara mizah şeklinde kendisini gösterir, toplumsal veya bireysel yergiyi iç içedir. "Ama kimi zaman yergiye el atmadan da ince alayı kullanırım." Bu durumun şiirlerini "güleryüzlü" yapacağı kanısındadır. (SSÇ.s.39-40) Şairin amacı yalnız yermek değil, yergiye ve ironiye neden olan aksaklıkları göstermektir. "Kişiliğinin en belirli yanı olan bir eğlence havası içinde toplumun bazı görünüşlerini alaya alma"¹⁵⁰ gibi bir yöntemle yanlış ve hatalı olanı ortaya koymak ister. Zaten onun şiirlerinin kendine özgü oluşu, yalnızca yergiden gelmez, humour ve ironi onun belli başlı kaynaklarıdır.¹⁵¹

Şair aynı ironisini son şiirlerinde de kullanır, ancak bu dönemde ironi gücünün biraz daha zayıfladığını veya şiirde açıktan açığa kendisini gösterdiğini hissediyoruz. Bu durum, şairin son dönemde şiiri ikinci plana alıp denemeye yönelmesiyle izah edilebilir.

Şair, ironiyi yalnızca ikinci ya da üçüncü şahıslar için değil kendisi için de kullanır. 'Ahmaklık, şapşallık'la kendisini yermekten ve düştüğü gülünç durumları göstermekten kaçınmaz. "Ben yalnız aşkla değil zaman zaman kendimle de alay etmişimdir. Zaten bu şiirlerde (S.Birsel'in Aşkı, Son Maceraları) aşkın yanı sıra kendi kendimle de alay vardır." (SSÇ.s.40)

149. Behçet Necatigil; a.g.e s. 582

150. Suut Kemal Yetkin; "Eskimeyen Şair", Sözcü der. S.25, Nisan 1961, s. 28

151. Muzaffer Buyrukçu; "Salâh Birsel Üstüne", Türk Dili der. S. 235, Nisan 1977, s. 42

ironi yaratabilmek için halk ağzında kullanılan belirleyici tip ve karakter adları sayar : Hırtlar hırboler, sersemler selaklar, angutlar ablavutlar (Dört Artı Bir, BŞ. s. 50) gibi.

Salâh Birsel'in şiirlerinde ironi, muhtevayı bütünüyle sarmaktadır. Siyasî boyut, yergi, aşk, doğa, ölüm, yaşama sevinci, Tanrı ve hatta yurt sevgisi dahi bir ironiyle kuşatılmıştır. En trajik şiirlerde dahi, sözgelisi Kuzuneme, bunu görmemiz mümkündür. Ayrıca Hacıvat, Kemer Hanım, Karagöz gibi bilinen tiplermelerin yanı sıra kendi çevresinden tanıdığı kişileri de - Kör Melâhat gibi - tipleri de ironisine katar. Ironi'ye en çok konu olan bir grupsa toplumda yüksek bir sosyal mevkiide bulunan kraller, yöneticiler ve idarecilerdir.

Avrupalı yazarların çoğunda var olduğunu söylediği ironi sayesinde olaylara, eşyalara daha derin ve ters bir gözle bakınca onların daha iyi ortaya çıktığına inanır.¹⁵² Şiirlerinde bu inançla sık sık ironiye müracaat ettiği kanaati uyandırmakla beraber, "can sıkıntısı, bıkkınlık, bezginlik insana hayatı boş ve âdi gösterir."¹⁵³ yargısına da katılmamaksa mümkün değildir. Salâh Birsel, "(...) şiirlerinde humor, yergi ve ironi dozunu alabildiğine yükselterek, dilde ve içerikte deneysellik ve mizahı yer yer 'absurde'ye ulaştırarak modern şiirimizde bu alanda öncü bir kimlik kazandırdı."¹⁵⁴

Fransızcaya vakıf olan sanatçı, hem kendi geleneğimizden kaynaklanan hem de bu dildeki eserlerin etkisiyle gelen bir mizah ve ironi sentezine ulaşabilmiş, bunu beşta Hacıvat tiplemesi olmak üzere diğer yerli tip ve karakterlerle şiirlerine sokabilmiş sanatçılarımızdandır.

4.31.2. Yergi

"Politika üstü politika"dan hareketle şiir yazdığını iddia eden Salâh Birsel, politikayı, kişisel ve toplumsal yergiyle birlikte verme çabasıdadır. Zaten birisinin bulunduğu yerde öteki de mutlaka bulunacaktır. Birtakım olumsuzlukları, yanlışlıkları, eksiklik ya da fazlalıkları, olması ya da olmaması gerekenleri ortaya koyma, açıklama ve duyurma isteğinin bir uzantısı demek olan 'yergi'nin temelinde bir ölçek ve kıstas yatar ki bu, şairin kişisel ölçek ve kıstaslarıdır. Bunlara bir de hayat telâkkisi ve belli bir politikaya dayanan beğeniler eklenince yergi kaçınılmaz olur. Kendi ölçüleri içinde damıtılmış

¹⁵² A. g. g

¹⁵³ Mehmet Kaplan; a.g.m s. 8

¹⁵⁴ Ataç Behramoğlu; Son Yüzyıl Büyük Türk Şiiri Antolojisi, Sosyal yay. İstanbul 1993, 3.baskı, ss. 1073-1074



bir düşüncesi, politikası, eleştirisi olan Salâh Bırsel, atmosferinde yaşadığı kişi veya kişilere , topluma, ülkeye , dünyaya, eşyaya; bunlara ilişkin değerlere, algılamalara ve yargılara karşı bir tavır içindedir ve sanatçının onlarla uzlaşmasını beklemek de yanlıştır. Sanatçı bir kişiliğe sahip olanlar bütün bunları kendi 'ben'lerinden yansıtmak gibi bir durumla karşı karşıyadırlar. Özellikle toplumda yer etmiş yargılar ve değerler, sanatçının duygu ve düşünce dünyasıyla içten içe bir çatışma halindeyse yergi, bir çeşit iç arınma için araç olacaktır.

Biz bu bölümde şairimizin BÜTÜN ŞİİRLERİ, VARDUMAN ve YALELLİ kitabındaki şiirlerinin genel perspektifinden hareketle birtakım sonuçlara ulaşmaya çalışacağız.

Pineklemeye Çağır (BŞ. s. 119) şiiri, yoğun bir yergi atmosferinin hakim olduğu şiirlerindendir. Tevfik Fikret'in Han-ı Yağma şiirinin günümüz şartlarına uyarlanması gibi görünen bu şiirde, 'efendiler' diye seslendiği üst düzey yöneticiler başta olmak üzere toplumun çeşitli kesimine yönelik ve temelini 'kayıtsız kalış'a dayandırabileceğimiz yergilerle karşılaşırız. Toplumun ve tabakalarının içinde bulunan ortamı yeniden değerlendirmeyişi, yargılamayışi ve en önemlisi de bir şekilde düzeltme çabası içinde olmayışı şair tarafından tenkit edilir, yerilir.

Üç bölümden oluşan şiirin ilk bölümü şöyle;

"Duralım efendiler biraz / Koşmayalım öyle delice
Yormayalım kalbimizi / Katmerlendirip gerdanımızı
Oturalım efendiler biraz"

İstek kiptiyle çekime giren mısra başlarındaki "duralım , koşmayalım, yormayalım, oturalım" fiilleri hep bir tembelliğin, bir hareketsizlik ve duraganlığın ifadesi olup bedensel yapıyla ilgilidir. Bu üç fiilin gerçekleşmesi demek, yoksulluğa ve felakete davetiye çıkarmak, hayatın idamesi için hiçbir çaba göstermemek demektir. Halbuki bu insanlar yoksulluktan öte , bu fiilleri yapmamakla 'gerdan katmerlendirmekte'dirler ki bu da bizi söz konusu kişilerin hazır yiyici ya da mirasyedi kişiler olduğu düşüncesine götürmektedir. Bu cümleden hareketle şunu söylememiz mümkün gözükmektedir: Duran, koşmayan, oturan insanlar geçimlerini toplumun sırtına yüklemişlerdir. Böyle bir kesim elbette ülkenin ve insanların kendilerinden beklenilene vermekten uzaktır ve parazitvari bir hayatın içindedirler.

(...)

"Açalım ağzımızı ilkin / Gerelim omuzlarımızı sonra
Giderek bayılıp göselerimizi /Erneyelim efendiler biraz"

Dikkat edilirse şiirin bu kısmının yukarıda sözünü ettiğimiz Tevfik Fikret'in Han-ı Yağma şiirinin nakarat kısmıyla örtüştüğü görülecektir. O da benzeri bir söylemle aynı 'efendiler'e hitap etmekteydi :

"Yiyin efendiler , yiyin; bu han-ı ıstiha sizin;
doyunca, tıksırınca, patlayıncaya kadar yiyin!"

Zaten şair de bu şiiriyle ilgili olarak şunları söyler : "Pineklemeye Çağı-rı'da kinaye vardır. O şiirde bir de Tevfik Fikret vardır. Şiirin kuruluşunun ise Fikret'in şiiriyle hiçbir ilgisi yoktur. Diyeceğim güleryüzlüdür benim yergi-lerim."

İkinci bölümde ise şair 'ağır çekimli bir uyku' sahnesini gerçekleştirir gibidir. Uykuya davet vardır. Oysa genel istek 'uyanıklık' yönündedir. İnsanlardaki bu rahavet ve uyku hali Salâh Birsal'in Yunus Emre, Tutiname, Aganta gibi şiirlerinde de yer etmiş bir olumsuzluk olarak karşımıza çıkar. Bu insanlar, bir yandan uyuklamaya devam ederken diğer yandan sindirmekle meşguldür-ler;

"Aldırmayalım öyle üç beşe / Yayıalım göbeğimizi iyice
Dönelim sırtımızı işe akla / Acıyan çıkmaz sonra halimize
Vakitken çocuklar büyükler henüz / Pinekleyelim pinekleyelim
Horlayalım biraz "

Birinci ve ikinci tablodaki insan artık iyiden iyiye uyku haline geçmiştir, hatta horlamaya dahi hazırdır. Çünkü o, üçe beşe aldırılmaz, verilen iş ve göreve sırt çevirir. Bu durum, bereberinde uykuyu ve doğal olarak da horlamayı getirecektir.

Burada temel eleştiri ve yergi öncelikle rahata alışık, toplumsal ve bireysel kaygıları olmayan, geçimini başkalarının sırtına yüklemiş insanların mevcut halleri anlatılmaktadır. Gerdanı katmer katmer olmuş, göbeği yayılmış kişiler, hiç kuşkusuz başta da belirttiğimiz gibi bir politikacı tiplmesidir.

Eşeğe Övgü (BŞ. s. 121) keza yergilerle doludur. Şair bu şiiri yazar, ancak Bulut Geçti şiirinin başına gelenlerden ötürü yayınlamaya cesaret edemez hatta evde tutmaktan çekindiği için bir arkadaşına verir. (SSÇ.s. 99)

"Siz en becerikli si hayvanların / Okuma yazma seven

Bir yağın kitabı siz / Bir gecede kemiren "

gibi mısralarla göndermeler de bulunan şair, eşeği överken kitap okumakla, kitap kemirmeyi bir tutarak ironisini de kullanmış ve pek net olmamakla birlikte aynı tavrı gösterdiğine kanaat getirdiği bir kısım okur-yazarları da söz konusu övgünün içine katmıştır. Kitabı kemirmekle adam olunamayacağı ve bir yerlere ulaşılamayacağı vurgulanırken önemli olanın okunulan şeylerin tatbik edilmesi gerektiği yolunda mesajı verilmeye çalışılmıştır.

"Sis edebiyatımız sanatımız"

mısraları da edebiyatımızdaki **Harname** türünden şiirleri hatırıma getirmektedir.

Gerçekten de şiire konu olan eşeğin hangi amaçlarla kullanıldığı ve kimlerin yerine konulduğu pek açık olmamakla birlikte "eşekçe davranış" içinde bulunan emeksiz, zahmetsiz, duyarsız ve anlayışsız kesimler'in -ki bunlar şiire göredir- keşedildiği aşikârdır.

"Sis gediklişi ahırımızın / önümüzün katan"

gibi ilk bakışta bir derinliği yokmuş izlenimini uyandıran mısralar içten içe toplumun çeşitli kesimlerini hicve yöneliktir. Ahır ise ilginç bir imaj olup şiirde 'toplaşma yeridir. Aydınlar,yöneticiler,politikacılar, toplum içinde bunlara birtakım tavizler vermeyi alışkanlık haline getirenler bu yergiden pay alır gibidirler.

Hacivat ile Kamer Hanım (BŞ. s. 35) şiirindeki:

"ömrüm seni sevmekle nihayet bulacaktır diyor /Hacivat ateşler içinde

Ama pirelerine karşı memleketin /Kamer Hanım horluyor "

mısraları da bir yerginin izlerini taşımaktadır. Şiirdeki Hacivat aslında bir halk tiplmesi olup Karagöz'ün 'şamaroğlanı'dır.Kamer Hanım da keza aynı tiplemenin bir parçasıdır. Bir şeyler üretmek, yol göstermek, kurtuluş çareleri aramak gibi sıkıntıların içerisinde olan Hacivat'a rağmen memleketin tüm problemlerine karşılık olarak kullanılan 'pireler', Kamer Hanım'ı tedirgin etmemektedir. Oysa aile, hayatı müştereken paylaşılacak için vardır ve kutsal bir müessesesidir. Hacivat'ın sıkıntısına rağmen Kamer Hanım , arkasını "bütün düşüncelere dönmüş"tür. Oysa içinde bulunduğu maddi ve manevi sıkıntılar nedeniyle "ateşler içinde" olan hayat arkadaşı Hacivat'ı bir türlü uyku tutmamaktadır. Karşı karşıya kalınan problemlerin üstesinden nasıl gelinebileceğinin hesabı içindedir. Burada elbette bir yanlışlık ve yerilecek bir durum söz konusudur.

Kapı Mandalları için Ağıraksak Şiir (BŞ. s. 123) Bu şiir, kendi halinde tıpkı 'bir baltaya sap olmak' gibi, 'bir kapıya mandal olabilmişleri anlatmaktadır. Ama yine de ne şekilde olursa olsun tutulan kapılar vardır. Kapı mandalı basit bir maniveldir. Bu şiirin temelinde de bu basitlik ve sıradanlık yatmaktadır. Her bir kapı mandalını topluma en alt seviyede hizmetleri veren kişilere irca edebiliriz. "Kapı mandallarının bazı kapılara yerleşmiş hiçten insanları temsil etmesi de mümkündür."¹⁵⁵

"Sanmayın sayın baylar / Bir tutanımız var dünyada

Olmuş nasıl olmuşsa / Yerleşmişiz kapılarda"

¹⁵⁵. Mehmet Kaplan; a.g.m s. 8

Bu ilk bölümde kapı mandallarının kendi hallerini arz edişleri hatta sitemleri vardır. Kapı mandalları kimsezdır ve kimse ellerinden tutmaya yanaşmaz. Bir çeşit geri hizmette olan bu kapı mandalları, daha genel bir ifadeyle geri hizmette olanlar, hallerinden şikâyetçidirler:

"Yerleşmişiz kapılarda / Ama sanmayın rahatız hürüz

Onun için geçerken / Vurmayın silleyi ensemize"

diyeceklerdir. Şair, çoğunluğunu devlet memurlarının oluşturduğu, hizmetleri karşılığında milli gelirden en az payı aldığına inandığı kesimi böylesine bir üslup içinde anlatmaya çalışmıştır ya da bizim algılayamaz bu yöndedir. "Vurmayın silleyi ensemize" mısraı ile söz konusu kesimin yeterince ezildiği ve horlandığı anlatılmaktadır.

Şair bu kesimin, insanlığı bütün halleriyle yaşamakta olduklarını şu mısralarla duyurur:

"Bizim de kaynatır kanımızı inan olsun

Bu dünyada nice kadınlar"

Onların da kendilerine göre bir aşkları, hayat telâkkileri, "bu hiçten insanların da bir duyguları"¹⁵⁶ vardır. Ezilmiş olmak, insanlıklarının bu yönlerini unutmalarına engel değildir. Şair onları aşağılayanlara ve horlayanlara karşı çıkar ve bu tutumlarından ötürü onları yerer:

"Okudular canımıza / Siz olsun uymayın onlara

Uymayın haktanır baylar / Lütfedip sinirlenmeyin de"

Salâh Bırsel'in hücumuna maruz kalan bir kesim de hiç şüphesiz şairlerdir. **Şiir Dersi** (BŞ, s. 118) 'nde birtakım şairleri de yermekten çekinmez. Bu yüzden, "bu şiir, toplumcu şiire karşı gösterilmek istenmiştir." (SSÇ s.118) Bırsel'e göre bunlar, hazır konular peşindedirler. En önemli özellikleri de şiir okuyucusunu hazır mesajlarla oyalamak, beylik temaları işleyerek bir çeşit duygu sömürsü yapmaktır. "...Ben o şiiri toplumcu şiir ticareti yapan bezirganları, ucuzcu ve sahteci ozanları yermek için yazmıştım." (SSÇ s.118)

"Konu diye "İnsanlık Sevgisi"ni al

Wezin adına "Hürriyet"i seç

Sırası değil deme

Aklına estikçe

"Açlık" kelimesini kondur"

Yukarıdaki mısralarda turnak içinde gösterilen "İnsanlık sevgisi", tema olarak bir hayli işlenmiştir. Şairin karşı çıktığı şey, bu temanın

¹⁵⁶ Mehmet Kaplan; a.g.m s.8

işlenmesinden ziyade, yeni bir mesaj getirmeyişi, gereğince işlenilmeksizin "hürriyet" ve "açlık" kelimelerinin de gücünden istifadeyle okuyucunun duygularını sömürmeye yönelik oluşudur. Her zaman şu ya da bu şekilde alıcı bulan "açlık" ve "hürriyet" gibi kelimelerin konu olarak seçildiği şiirler, okuyucuyu avlamak ve elde tutmak maksadıyla sık sık yayımlanmaktadır. Zekaya dayalı bir şiir peşinde olan Salâh Bırsel, sırf duyguya ve duygu istismarına yönelik bu tür şiirleri elbette yerecektir.

Şairimiz bütün bunların ötesinde yaratıcı gücünü ve zekasını ortaya koymaktan uzaklaşarak kelimelerle oynamayı sanatmış gibi gösterme çabası içinde olanları yermektedir. "Hak" ile "yaşamak" kelimelerinin ses gücünden yararlanılarak kafiyeyle dayalı şiirlerin ortaya konulması, duygu ve düşüncenin kafiyeyle tercih edilmesi yerilir. Salâh Bırsel'e göre bunun adı "Büyük şair"lik olmamalıdır.

Gerek geçmiş dönemlerimizde gerekse günümüzde bazı şairlerin sıkça işledikleri temalara göre unvan almaları söz konusudur: Vatan şairi, Hürriyet şairi, Milli şair gibi... Bu unvanlar, temanın iyi işlenmesiyle de ilgilidir. Şairleri bu şekilde tasnif ediş, bir dayatmayla değil, kabullenmeyle açıklanmak zorundadır ve kabul eden de yalnızca edebî çevre değil halktır. Hatta Ziya Paşa'nın şiirlerinde geçen atasözleri, kafiyeyle başarıyla kullanılışından ötürü halk tarafından nerdeyse asıllarını unutturucu boyuttadır.

Şairlerin birbirlerini yermeleri yeni bir durum değildir. Nitekim Salâh Bırsel de **Köçekçe** (BŞ.s.117) şiirinde bu yergiyi konu edinmiştir:

"Bay Dümbürdeyli ünlü bir şair

Bay Dümbürbeyli'yi yermektedir

Bay Cümbürceyli bir diğer oturaklı şair

Bay Dümbürbeyli'den öğrenmektedir

Bay Dümbürbeyli'ye de Bay Cümbürceyli'ye de / sövmektedir"

Dikkat edilecek olursa yukarıdaki bölümde hiçbir şair diğerini övmez, taltif etmez. Şairler arasındaki bu, yermeye öğrenmeye ve sövmeye kadar varan davranışların temelinde kıskançlık yattığını şairimizin günlüklerinde bile bulabiliyoruz. Salâh Bırsel'e göre, sanatçıların çoğu küçük çaplıdır, 'kıskançköpektir', 'pintiköpektir'. (YL.s.186) Ama Salâh Bırsel, bu sözlerle bir taraftan şairleri yererken diğer taraftan kendi kendisini de yermiş olmuyor mu? Bu durumda aynı suça kendisi de ortak olmaktadır.

"Yermek kötü bir şeyse o da aynı suçu işlemektedir. Öyleyse niye bay Dümbürdeyli'yi saraksaya alıyor? Yunus: '*Feşkalarını göveden kendin unuttur*' der."

157 **Meyhane** şiirinde (BŞ. s.9) şair Andre Chenier'in giyotine götürülüşü ve boynunun vuruluşu anlatılır. Şiirin son bölümünde Chenier'in boynu vurulmuştur, şairimiz, bu olaya seyirci kalanları ve seyretmenin dışında bir tepki göstermeyenleri yerer ve onlara ;

"Hadi kuzular da meyhaneye"

demekten kendisini alamaz. Çünkü 'ozan'ın öldürülmesi seyredilecek değil tepki gösterilecek bir durumdur. Kaldı ki şair baştan beri kendilerinin de içinde olduğu ihtilâli desteklemiştir. Ancak yapılan yanlışlıkları yermesi, hayatına mal olmuştur. Şair de söz konusu 'kuzular'dan birisidir. Ne var ki cesareti ve gerçekleri sergileyen sanatçı kişiliğiyle onlardan ayrılmaktadır. Kuzular, korkaklıklarını içkiyle giderebileceklerinden onları meyhaneye gönderir. Zulme uğrayanlara karşı ne kuzuların meyhanesi ne de ah vah etmeler çaredir. Halbuki şair;

"Tarihten anlaşıldığına göre / Sırası suyu yok bu işin"

derken bir tehlikeyi önceden haber vermiştir. Bugün onu seyredenlerden birisinin veya birkaçının başına yarın aynı durum gelebilir. Çünkü ortada bir ihtilâl, ihtilâle birlikte gündeme gelen insan haklarının ihlâli söz konusu-dur.

Kuzuların Şavkı'nda (YL. s. 26) yerilenler ise 'kuzu' göstergesiyle şiire sokulan 'şairler'in şavklarını (parıltıları) engellemeye çalışanlardır. Bunlar da yine 'üst gradodan' kimselerdir. Şair, kötülemek için ;

"Ey bücürler ey badikler / Ey mafya şamarcuları"

diye hitap eder. Bu kimseler 'tuz ekmek hakkını çiğnemiş'lerdir; 'meyışiktirler, kalaycı ve yalaka'dırlar.

"Tüm usları evlerinden uğrattınız

Ama bayrağı yıkık olsa da

Unutmayın kesilmez kuzuların şavkı" (4. kıta)

Şairleri 'topuzlamaya' kalkanlar, onlara olmadık güçlükleri çıkaranlar, 'kırk dağdan ot yolduranlar, her ne kadar olumsuz şartlarda bulunurlarsa bulunsunlar yine aydınlatan, yol gösteren ışıkları kesilmeyecektir. Bu mısralar ve verdiği mesaj şairlerdeki tahammülü ve direnme gücünü artırmaya yöneliktir.

Şairin verdiği kimselerin bir kısmı kendi çevresinden insanlardır. O, isim vermeksizin kendince bulduğu birtakım takma adlarla bunları yermeyi tercih eder. Bunların kimisi "kaskaç köpektir", kimisi çalıştığı yerden ayağını kaydırmayı düşünür, "fitne yeşertir"; 'kendi suçlarını başkalarının üzerine yıkmaya kalkışır kimileriye oldukça cimridir;

"88 kez "Yokpara" "Yokpara" çeker

Sonunda da kahveden

Pars vermeden kaçır " (8.Kıta)

Son kıtada şair, dostlukların uzun ömürlü olamayışlarından yakınır ve bunu soru yolu mısralarla dile getirir;

"Dostluklar göze diken mi / ilk adımda yeşil olan soluyor"

Bu mısralarda "dostluklar"ın dikenler gibi bir mevsimlik oluşunun yanı sıra 'batıcı' oluşlarına da değinmiştir. İnsanların tahammül güçlerinin gitgide zayıflamakta olduğu, birbirlerine katlanmak zahmetine giremeyen insanların dostluk bağlarının çok zayıf olacağı işaret edilmiştir. "Yeşil"ın bir mevsimlik ömrünün oluşunda, şiirin diğer kitalarında ortaya konan nedenlerin etkili olduğunu anlıyoruz. Yetmiş beş yaşını çoktan aşmış olan bir şairin duygu ve düşüncelerini yansıtan bu mısralarda şair, beşkalarını itham ederken kendisini de savunmuş olmuyor mu? Çünkü ortalıkta dostların yanında bir de "dostluk" kavramı vardır. İster istemez Mevlana'nın herkes tarafından bilinen "Kusursuz dost erayen dostsuz kalır" özdeyişini hatırlıyoruz. Ancak giriş mısraındaki;

"Çatlaklıklar varsa / Dostlukta vardır "

mısraı bize, dostluklar arasında birtakım kırılganlıkların, küskünlüklerin olabileceğini peşinen hatırlatmaktan da geri kalmaz.

Bebaçkolar'da (YL. z. 28) bu kez yerilen üst tabakadan insanlardır. "Gösterişli güçlü" ve pek çoğu "kravath" olan bu insanların en belirgin özellikleri kibirli oluşlarıdır;

"Burnu yere düşse eğilip almas "

(1.kıta 8.mısra)

Salâh Bırsel'in denemelerinden birinde, Sahafier çarşısında yanlarında kız asistanlarıyla dolaşan, kitapçıların kapısından içeri girmeyen, her nedense hep kendi gibileriyle karşılaşır ve burunları yere düşse almayacak derecede kibirli profesörlerden bahsedilir.(HKR.s.97) Bebaçko'lar şiirinin en az ilk kıtası onlarla ilgilidir. Aynı kıtanın son mısraı bu düşüncemizi doğrular gibi;

"Uslarını yokuşa serpmişler"

Bu mısra, onların kendi akıllarına verdikleri önemi göstermek için kullanılmıştır. Akıllarını ayak altına sermeleri halinde onlara her düzeyden insanların ulaşması kolaylaşacak ve akılları ucuz düşecektir. Oysa, onların akli diğer akıllardan daha üstün olduğu için daha yüksekte durmalı ve ulaşılabilir için bir gayret sarfedilmelidir.

Her iki mısrada da kendini beğenmenin ötesinde şaire göre "kibir" vardır.

Son kıtanın ilk mısrasında şair 'babaçkoier'den birisini hatırlar gibidir:

"Hes beride bir başka babaçko / Arsız yalaka ve bipbipçi"

Salâh Birsell'in literatüründe "Ayıpçı", kötü sinyal ve jurnal demektir. 'Babaçko' da görevi gereği, 'ihbarcılık'la birilerine yaranma sevdası içindedir. Felsefe bölümünde okurken uzmanlık dalı olarak Avrupa Resim Sanatını seçen Salâh Birsell, *Fransız Resminde İzlenimcilik* adında bir eser yayınlar. 1968'de Eğitim Fakültesi'nde öğretim üyesi olacakken, 'Solcu molcu' derler; Güzel Sanatlar Akademisi'nde Uygarlık Tarihi öğretmeni olmaşa hazırlanırken de Profesörler Kurulu tamam dediği halde, Ankara, 'Komünisttir o' diye reddeder. (SSÇ, s. 39) Salâh Birsell, bazı profesörlerin ya da üst yönetimden kimselerin kendisini istemediği için ihbarlarda bulunduklarını sanmaktadır. Şiirdeki yerginin sebeplerinden birisinin bu olduğu kanaatindeyiz.

Özetleyecek olursak Salâh Birsell'in şiirinde yergi ne yalnız bireyseldir ne de yalnızca toplumsaldır. O, kralları, üst düzey yöneticileri, şairleri ve diğer aydın ve yazarları yermekle kalmaz bu tutuma göz yuman geniş kitleleri de yerer. Şair kişileri, toplumu ve olayları bütünüyle kavrayan bir yergiden yana eğriliğini koymuştur. Salâh Birsell'in şiirlerinde yergi ile ironi etle turnak gibidir. Ironi ve kara mizah yergiyle birlikte verilmeye çalışılır. "Benim yergiciliğimin bir özelliği onun ince alay dediğimiz ironi ile birlikte verilmiş olmasıdır. Bu da şiirlerimi güleryüzlü yapmaya yarar." (SSÇ, s. 40) "Onun yergisi geneldir. Ama genellikle içinde gene de bir çok kişi ve iş vardır. İlk şiirlerinde pek fazla görülmeyen bu özelliği, sonraki kitaplarındaki şiirlerde iyice bellidir."¹⁵⁸ Özellikle son şiir kitabı YALELLİ'de yer alan şiirlerinin çoğunda yergi ve ironi vardır. Bunların bir kısmı ise muhtemelen kendisini tenkit edenlerle, şair ve yazarlara yöneliktir. Şairin, akla ve zeka oyunlarına yönelik yergi şiirleriyle edebiyatımızı zenginleştirdiğini söyleyebiliriz. 1995 yılı içerisinde yazdığı şiirlerde öfkenin ve kurgunluğun öteki duygulara egemen olduğunu görüyoruz.

4.3.2. DENEMELERDE İRONİ ve YERĞİ

Birsell, denemelerinin 'güleryüzlü' olmasını ister. 'İnce alay'la sağlanacak olan güleryüzlülük, bir taraftan okuyucu sıkılmaktan kurtaracak diğer taraftan da onda yaşama sevinci uyanmasına vesile olacaktır. (KFB, s. 110) Bu anlayıştan hareketle olaylara yaklaşan denemeci, anlatımını 'ince alay'a dayandırarak ve okuyucuyu eğlendiren yöntemin adını da koyar;

¹⁵⁸ Muzaffer Uyguner; a.g.e. s. 55

Eğlen - gör - işit

Bu yöntemle göre, denemelerinde okurları düşünen bir tavır izler, 'daldan dale atlar'ken sıkıcı olmamaya çalışırken birtakım olayları mümkün olduğunca 'baş aşağı' eder.

Denemelerde ironi ve yergiye konu olanlar tasnif edildiğinde bunların arasında devlet, bilim ve sanat adamları ilk sırayı tutar.

"Önün (II. Abdülhamit) Meslak'teki köşküne gidenler, onu sık sık bir ayağından tek elle tuttuğu sandalyayı havaya kaldırma talimleri içinde bulurlarmış." ironi bu ifadenin akabinde gelir ve denemecinin durumu yorumundan doğar: "Anlaşılan II. Abdülhamit bu spor gösterilerini, Sultan Murad'ı tahtından indirme işinde pek gerekli görüyormuş." (YE.s.111)

Sultanların çifte standart uyguladıklarını söyleyen ve II. Selim'in harem sefaletlerini yeren bir yazı da şu cümlelerle bitirilir: "Erkek kadının karşı karşıya, burun buruna, dudak dudaka gelmesi dünyanın en eski estepetesidir. Ne ki bunun adı kimi yerde fuhuş, kimi yerde ise aşktır." (ASN.s.102)

Diktatör olarak tanımladığı Hitler, 'ince alay'a en çok maruz kalanlardandır. Denemeciye göre o, 'mikrobik bir dâhidir.' (KD.s.32) Amerikalı gangsterlerden Büyük Jim'den de 'Amerika'nın ulusal katillerinden' diye söz edilir ki kinanan belki de Jim'den daha çok Amerika'dır. (ŞC.s.141) Diktatörlerden birisi de Neron'dur. Birsel, onun Roma'yı yakmadan evvel Hristiyanları ve haçı yakışını da bir ironik bir biçimde anlatır: "Karanlık basınca donenmeyi bütünlemek amacıyla haçları ateşe verir." (FvP.s.15)

Bilim ve sanat adamlarını sık sık 'sarakaya al'ınanlar arasındadır:

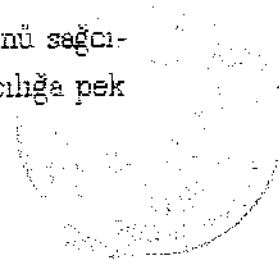
"Eyvah ki bilim ve sanat erleri de, Marshall yardımına çarpulsınlar çarpulsınlar, yaldır yaldır çarpırlar." (YE.s.70) Görüldüğü gibi 'Marshall yardımına çarpılmak', elektrik ya da cin çarpmasıyla bir tutulmaktadır.

Birsel'e göre bilim adamlarından profesörler de çok kibirli insanlardır:

"Sahafilerden profesörler hiç eksik olmaz. Çoğu da ermeni gelinleri gibi kırta kırta yürür. Dükkanların içine de zinhar girmezler. Yanlarında çokluk asistanları bulunur. Hocalarının burunları yere düşünce hemen alıp yerlerine takarlar. İşin tuhafı, burada profesörler sadece profesörlere rastlarlar. Bugüne değin bir profesörün Sahafiler'da bir yazarla karşı karşıya geldiği ne görülmüş ne de işitilmiştir." (HKK.s.97)

'Sanat erlerinden yazarların da siyasi görüşlerine göre tasnif edilmeleri ironiye ve yergiye konu olur:

"Şu da var ki yazarlarımız da haftanın üç günü solcu ise üç günü sağcıdır. Yalnız pazarları dinlenme günü olduğu için, o gün solculuğa sağcılığa pek



yelken açmazlar." (HKK. s. 12) Burada yazarların sağcılık ya da solculukla itham edilmelerinin yanlışlığına işaret edilmekte, onları bu şekilde değerlendirenler yerilmektedir. Ancak bu ifadede yazarlardaki birtakım istikrarsızlıkların sezdirilmeye çalışıldığı kanaatindeyiz. "Pazar"ları dinlendikleri için sağcılığa ya da solculuğa yüz vermemeleri, belki de bir "esnaf" zihniyetiyle hareket etmelerinin sonucudur. Bu söylediklerimiz denemecinin sözlerinden hareketlidir ve gerçekte niyetin ne olduğunu pek bilemeyiz. Fakat sanatçı olabilmenin zorluklarını zaman zaman vurgulanırken, onların yokluk içinde oluşları, kendi-lerine itibar edilmeyişleri yerilir: "Denilebilir ki, sanatçılar yalnız ölümlerinde değil yaşamlarında bile toplumun ilgi alanı dışında kalır. Oysa onlar hep verir, verir.(...)Tarih kitaplarına bakın, hiçbirinde sanatçıların değerli kaftanlar giydirilerek sevindirildiği yazılı değildir."(HKK. s. 75) "Değerli kaftan sözüyle bir giysinin yanı sıra belki kendilerine bazı imkânların tanınmayışı da tenkit edilmiştir.

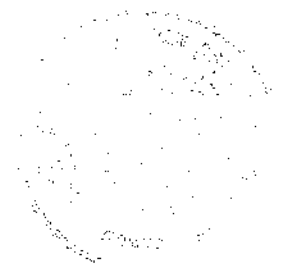
ironi, her aşamada eleştirmenlerin aleyhine çalışır. Birsel, onların okumadıkları, okur gibi davrandıkları ve tek yanlış hareket ettikleri kanaatinde-dir.¹⁵⁹

"Yanlış anlaşılmamasın: Eleştirmenler yazarların ölüm ve doğum günlerini açıklamaktan, yazılarını nerede yayınladıklarını bildiren sandıklal bilgiler vermekten geri kalmazlar." (SC.s.35)Bu yüzden eleştirmenlere Aragon'a ait "işkence uzmanı" demekten (SC.s.37) kendini alamaz. Denemeciği en çok kızdıran ve yergiye sebep olan da onların, değerli sanatçıları edebiyet alanından kovma gibi bir politika gütmeleridir. (SC.s.35)

Denemelerinde okuma sevgisi aşulamaya çalışan Birsel, okumamaktan veya az okumaktan da sık sık alaylı bir dille söz eder. Özellikle ülkemizdeki sıkıntıya parmak basarak okumayanları ve kitap sevgi olmayanları iğneler:

"Türkiye'de insanlar okumaya arka dönmekle mutlukluk denizlerinde yüzerken, hep ve çen memleketlerinde de kâfirlerin çoğu, üzünçlü yüreklerini iskender aynası eyleyen kitaplara yumulurlar."(PvP. s. 124) Kitap okumakla, kâfir olup olmamak arasında bir ilginin bulunmediği kestedilirken, kâfirlikle suçla-nan insanların okumada bizden daha ileri gittiklerine dikkat çekilmiştir.

Bazı ülkelerdeki öğrencilerin okuma alışkanlıkları gündeme getirilirken işin içine ülkemiz de girer. Yazar, yine okuma alışkanlığımızın olmayışına değinirken geri kalmışlığa da ince bir alayla, buna tariz de



diyebiliriz, parmak basar: " İleri memleketlerde, çok şükür bizimkisi onlardan değil, bunun daha incelenmiş örneklerine rastlanır." (ŞÇ.s. 90)

Bu ironilerin bazıları inançlarla ilgilidir. İsa'nın gökyüzüne çekilmesi dahi ironiye kaynaklık eder:

"Hoş İsa Peygamber göğün damına çıktığını fısılamıştır ama, gerçekte o, yüzükoyun yattığı ve daha yukarı katlara bekıyorum diye aşağı katları dikizlediği için böyle yanlış bir kanıya varmıştır." (ASN.s. 51)

Hint sultanı Muhammet Şah'ın kan dökücülüğünden söz edilirken de bu kez dinlenme pazar günü değil, cuma günüdür:

"Her sabah, sarayına zincire vurulu yüzlerce adam getiriliyordur. Bunların kimisini öldürtüyor, kimisini işkenceye aldirtıyor, kimisini de patak-tan geçiriyordur. Yalnız cumaları dinlenme günüdür. O gün hükümlüler yıkanıp temizlenir." (ASN.s. 175)

Denemeleri 'güleryüzlü' kılan yalnızca yukarıda sıraladığımız kişilere ve olaylara dönük 'ince alay'lar değildir. Bu, yazarın tasvirlerinden, kelimelere yüklediği anlamlardan ve kendisine özgü tanımlamalardan da ileri gelir.

Mesela, kaloriferli daireler, 'kuyruk sokumuna buhar kazanı sokulmuş evlerdir.' (YB. s. 89) İki sözü bir araya getiremeyen yazarlar, birer 'tızımantarıl it'tir. (ATs. 86) Bir yazının arasında, II. Abdülhamitt'en söz etmek için, "Şimdi antenlerinizi Yıldız'a çevirin." (ATs 87) yeniliğin kabullenilmeyişine ilişkin olaraksa, "Kendimizi dağıtmayalım, yenilik hiçbir çağda Türkân Şoray gibi karsılanmamıştır." der. (HKK.s. 27)

Yansıtmalar, ünlemler, ağızlardan alınan kelimeler, deyimler ve kendisine özgü türetmelerle, araya sık sık giren okurlara hitaplarla bezelenen denemede, yazar yine kendi ifadesiyle bir 'mirikelâm' gibi daldan dala adlayarak yazının başında söylediğimiz 'eğlen-gör-ışit' yöntemine uygun bir üslupla denemesini sürdürür. Ironi, bu aşamalarda yazıya girerken barbarinde getir-diği yergiyle hem kişisel hem de toplumsal bir boyut kazanır.

4.4 KELİME KADROSU VE KAYNAKLARI

Her yazarın "düşüncesi ya da kafası ne olursa olsun sözcükleri sevmesi gerektiğini" belirtirten. (SSÇ.s.64) Birsal'in denemeleri teradığında kelimelerin genelde şu kaynaklara dayalı olduğu görülebilir:



4.4.1 . Ağızlara dayalı kelimeler

Bunların birçoğu ya okuma ya da değişik yörelerden herhangi bir şekilde gelen kelimelerdir. Yazar, denemelerinde bazan bunlarla ilgili bilgiler de verir: "Gerçekte her ulusun dilinde sözlüklere geçmemiş bir sürü anka kuşu vardır. Anadolu'yu dolaştığımızda ya da dip bucağı karıştırdığımızda bunların çok alengirli örneklerine raslarsınız. Benim sık sık, sıçrayarak, atlayarak yerine kullandığım 'holdurhop' Ordu'da, 'vit vit' (çabuk çabuk) Marzifon köylerinde boy satar. Çığlık anlamındaki 'vayvillim' de bana Niğde'nin bir armağandır." (KD.s.143)

Kendi ifadesiyle 'yan okuma'lara dayalı kelimelerin bir hayli fazla olduğunu görüyoruz. Hatta bu, diğer kelimelerden oranca en yüksek olanıdır. "Halk şairlerinde de bugün dilimizden düşmüş ya da sözlüklere pek girmemiş bir sürü zümrüte raslanır. Karacaoğlan sallanmak için 'çalpalanmak', tuzak için 'tak', başka için 'ayruk', tümü için 'alayacağı' (...) deyişini şırıltır." (KD.s.145)

Yazarın kullandığı yansımalarda özellikle Ahmet Rasim'in etkili olduğunu söyleyebiliriz. "Ahmet Rasim pencereden gelen bütün seslerin anlamlarını bilir. Tik tak tak: Ayakları takınyalı komşular karşı evden dönüyorlar. Pat pat pat: Gece yarısından önce eve yetişmek isteyen biri var.(...) Ahmet Rasim yürüyüşlerin gulugulusunu da septemiştir. Yapça bir yürüyüş: Kendisini sezdirmek istemeyen biri. Nefes nefese koşma: Herhangi bir izleyiciden kurtulma isteği." (FvP.s.147)

Yansımaların bunun dışında yine birtakım kaynaklara dayandırıldığını tespit edebiliyoruz: "Anadolu'da hayvanları çağırmak için sakalı ak, yüreği pak ünlemler de kullanılır. Kümes kalabalığı genel olarak geh-geh sözleriyle buyur edilir. Ama kimi zaman da bili-bili denir.(...) Kocileri çağırma estepetesi ise cıbi-cibidir. Çivril gibi kimi ilçelerde cıbiç-cıbiç denildiği de olur.(...)Tayların kışnevişi de ihihihhi melodisine göre ayarlanmıştır. Gizli değildir ki kurtlar pavkırır. Gerçekte çakal tilki de aynı frekanstan yayın yapar." (ASN.ss.150-151)

Denemeci bu kelimeleri kendince kullanır, birtakım tasarruflara gider. Sözgelisi yukarıda sözü geçen ve kümes hayvanlarını çağırma da kullanılan 'geh geh' kelimesini herhangi bir olay denemesine katarken ya da son anlarını yaşayan birisinin sözlerini aktarırken kullanır:

"Ah ve vah ki, bunlar Parker'ın yaşamının son gehgehleridir." (BZSA.s.82)

Yine ağızdan geçen ve hindilerin çıkardıkları 'gulu gulu' yansılamasını, bazan diklenme yerine bazan da bilekis birilerine yaranmaya çalışma yerine bir fiil gibi kullanır:

"Bu kez yaltaklanmalarla dolu bir sesle gulugululandı." (vB.s.55)

Bu kelimeyi bazan övünme yerine de kullandığı olur;

"Guluklanma yani fahriyye denilince akla yine Nefi gelir"(BZSA.s.100)

Yazar, bu tür kelimelerle duygu ve düşüncelerin daha kısa yoldan, daha etkileyici bir biçimde ifade edileceği (SSÇ.s.61) yazın sıkıcı olmaktan kurtaracağı kanaatindeydi, buna 'atlama taşı' da der. (SSÇ.s. 62)

Ağıza devalı kelimelerin bir kısmı *derleme* ve *tarame* sözlüklerinde yer almaktadır. Yazarın on yılı aşkın bir süre Türk Dil Kurumunda Yayın Kolu Başkanlığını yürütmüş olması da bu tür kelimelere ulaşmasında etkili olmuştur.

4.4.2. Argo kelimeler

Salâh Bırsel bir denemesinde "Diyeceğim, argo Miller'in bir yan kuruluşudur." der. (KD.s.20) Biz aynı şeyi kendisi için de söyleyebiliriz. Yazar, argo kullanmadığını iddia ederse de ¹⁶⁰ bu belki de argoyu külhanbeyi ağzı olarak gördüğü içindir. Araştırdığımız zaman söz konusu kelimelerin çoğunun argo sözlüklerde yer aldığını görüyoruz:

Kendi denemelerinden

aballavut (YE.s.88)

didon (KFB.s.90)

filispit (ASN.s.56)

hırtlambo (YE.s.62)

iplemek (HKK.s.111)

kaparozcu (AT.s.89)

metiz (YE.s.134)

pandıflacı (KD.s.7)

rafadan (BZSA.s.9)

şıpınışı (KD.s.137)

tingir (Fvp.s.133)

zırtepoz (YE.s.26)

Argo sözlüğünden(F.Devellioğlu)¹⁶¹

aballabut, s.217

didon, s.95

filispit, s.108

hırt, s.121

iplenmemek, s.123

kaparozcu, s.136

metiz, s.135

pandıflacı, s.167

rafadan, s.177

şıpınışı, s.186

tingir, s.133

zırtepoz, s.211

Sadece yukarıya aldığımız birkaç örnek dahi, denemecinin argo kelimeleri kullandığını ispat için yeterlidir. Bu tür argo kelimeler elbette

¹⁶⁰ A.g.g

¹⁶¹ Ferit Devellioğlu; Türk Argo Sözlüğü, Bilgi yay. İstanbul 1970, 5.baskı

denemeleri ve düz yazıları ile sınırlı değildir. Yazarın aynı türden kelimeleri son şiirlerinde de kullandığına tanık oluyoruz;

"Gösterişli ve güçlü babacık" (YL.s. 28)

"Dünya dediğin sarı mangır" (YL.s. 45)

"Lambasına fena üflense de" (YL.s. 48)

"Herkes onu ti'ye ahırdı" (YL.s. 51)

"Gerçekte edebiyat kopuğuymdu" (YL.s. 53)

Son denemelerinde değilse de son şiirlerinde bu kelimeleri bir ismin yerine veya bir sıfat olarak kullanılması biraz da şairin kızgınlığının göstergesidir.

4.4.3. Türetmeler

Yazar, kimi zaman bazı kelimelerin köklerine kendince birtakım ekler getirerek bir çeşit argoya dönüştürür. " Öyle ki bir paragraf içinde gerek argo olarak niteleyebileceğimiz kelimeler gerekse kendi ürettikleri peşpeşe sıralanır:

"Bunlar şu demeye gelir ki bir yazarın övdüğünü öbür yazar kapısının köpeği yapmaktan, suratının en sincebi yerine sparküt oturtmaktan çekinmez. Birinin us kekemesi, sallapati ve kaşkaval bulduğunu, bir başkası; usluşçu ve gazelhan sayar. Yani birinde kuşbaz olan, öbüründe maskarabazdır. Birinde suskunşar olan, öbüründe haykırışardır. Birinde cihan şampiyonu olan öbüründe satranç piyonudur. Birinde gülerek olan, öbüründe deliriktir." (AT. s. 31)

Bu paragraftaki 'suskunşar' ve 'haykırışar' kelimeleri, yazarın eklediği bir '-şar' ekiyle özel bir biçimde kullanılmaya çalışılmıştır. Belli ki yazar 'suskunlaşmak' ve 'haykırışmak' kelimelerinin kendi maramı için yetmediğine inanmaktadır. Birsol, aynı şeyi bazan şiirde de yaparak yeni isimler, sıfatlar türetmeye çalışır;

"Şairütkürüktür kokudan kaçır" (YL.s. 35)

Bu mısradaki 'ürkürük' kelimesi de 'ürkek' kelimesinin farklı bir kullanımıdır. 'ürkek' kelimesi 'korku'yu çağrıştıracığından, 'ürkürük'le belki de aynı kelimenin bir başka versiyonu sağlanılmaya çalışılmıştır.

"...sırtında da kirloş ve titiresko bir trençkort vardır." (AT. s. 13) Bu cümledeki 'kirloş', kirli kelimesinin farklı bir biçimde söylenmesidir. Yazar,

kirli olanla olmayan arası bir durumu izah etmek için bu kelimeyi kullanmış, daha doğrusu türetmiş olabilir. 'Titiresko' kelimesinin de 'titrek'le doğrudan bir bağı olduğunu görebiliyoruz. 'Titiresko', trençkotun inceliğinden tutun da kumeginin eprimiş, incelmış, havanın gitmiş olmasına ya da ancak yoksulların giyebileceği bir kalite de oluşuna, sıcak tutmayışına kadar değişik yorumlara açık bir kelimedir.

Salâh Birsell'in düzyazılarında ve şiirlerinde bu tür kelimeleri kullanmaktan, yine kendi ifadesiyle kelimelere 'perende attırmak'tan zevk aldığını söyleyebiliriz. Yazar, bu tür kelimelerle yazısını bir konuşma havası içine sokmaya çalışır. Bu haliyle o, sanki yazmaz, sadece söyler ki bir 'mirikelâm' gibidir. Zaten kendisi de bunu itiraf etmekte sakınca görmez: "Benim yolum mirikelâmların yoludur." (SSÇ, s. 84)

Yazar, bazen de futbol, güreş, boks gibi spor dallarına ait terimlerden aktarmalar yapar. "Yalnız benim kaynaklarım sadece bunlar değildir. Al iki gözüm bir şut. Al bir rövaşata da sana. Bu da bir aşkırtma. Şandeli beğendin mi? Hadi sana bir topuk pası." (SSÇ, s. 82)

"Sözü yine Fransadan geçirmek gerekirse şunu da güzel bir topuk pasıyla iletebiliriz." (BZSA, s. 107)

Denemeci, Ferit Devellioğlu'nun argonun mekanizmasıyla ilgili tespitlerinde belirttiği gibi, "genel dildeki kelime şekillerini bozma; önüne sonuna ekleme; iç düzenini altüst etme; birbirine karıştırma; kırpma, ikizleme ve başka yollarla"¹⁶² yeni kelimeler türetmeye, bir argo veya kuş dili yaratmaya çalışmaktadır.

Dilde geriye değil daima ileriye doğru bir gidişin olduğunu söyleyen¹⁶³ Birsell, Türk Dil Kurumunun başlattığı 'öztürkçecilik' akımına bağlı olarak bir taraftan türetilen yeni kelimeleri kullanırken diğer taraftan kendisi de birtakım kelimeler türetmeye çalışır:

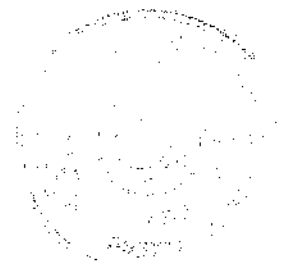
"Moreas kahvedekilerle dilbilgisi, dilbilim, sağdeyi (tecvit), ölçübilim tartışmaları sürdürmekten de pek hoşlanır." (YB, s. 18) Bu cümledeki 'tecvit' yerine kullanılan 'sağdeyi' kendisinin ürettiği bir kelimedir. Birsell, bu kelimelerin yaygın anlamlarını parantez içinde verir;

"...Türklerin Batılılar karşısında geri kalmasının nedeni direnme ve direşine (sebat) eksikliği vede tembelliktir." (PvP, s. 50)

"...1917 yılında Amerika'ya yaptığı doleşida(turnede) hâlâ bu oyunu oynuyordur." (ŞC, s. 93)

¹⁶² Ferit Devellioğlu; a.g.e s. 26

¹⁶³ A.g.g



Öztürkçecilik akımının getirdiği türetme kelimelerin içinde bir yardımcı fiille kurulanlar olduğu gibi birleşik olanları da vardır;

"...Neron'u görmeye evetlik göstererek Saray'ın yolunu tutar." (KFB. s.5)

"...sevimli yüzüyle bu güzelduyusal (estetik) coşkularıyla bütün bütüne güzel görünürdü." (GHKG. 2.52)

Yazarın kelime kadrosu ayrı bir dil çalışmasını gerektirecek nitelikte olduğundan biz yalnızca belirgin birtakım özelliklerini sunmakla yetiniyoruz. Ayrıca, yazarın şiir, günlük, deneme, mektup ve incelemelerinden derlediğimiz kelimeleri, geçtiği eseri ve sayfasını belirterek karşlarına muhtemel anlamlarını çıkartarak çalışmamızın sonunda sunmak gereğini hissettik ve 'bir Salâh Bursal Sözlüğü' oluşturduk. Söz konusu sözlüğün yazarın dil ve üslubu hakkında fikir verici bir niteliğe sahip olduğu kanastındeyiz. Yazarın, her yazısında yeni kelimeler peşinde koştuğunu bir kez daha hatırlatarak ancak ulaşabildiklerimizle yetinmek zorunda kaldığımızı belirtmek isteriz.



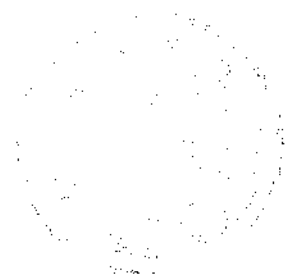
S ö z l ü k

- aballavut** (YB. s.36) : Kabassaba, anlayışsız, ahmak, sersem
- absolu** (AG. s.169) : Kesin
- aferinbad çekmek** (PvP. s.22) : Kutlamak
- afur tafur** (K. s.160) : Çalınmış
- ağucuk dağıtmak** (ASN. s. 59) : Bir beyanın ilgi göstermesi
- ağzının perhizini esirgememek** (NK.s.68) : Sözlünü esirgememek
- akıl işportası** (SZ. s. 20) : Zihin
- akıl sepeti** (YB. s. 46) : Akıl ya da hafıza yerine
- akıl tasına düşmek** (AG. s.95) : Akılına gelmek
- akılın vırvır olması** (KFB. s.27) : Akılın karışması
- aktöre*** (GHKG. s.16) : Ahlâk
- aladışappak** (GHKG. s.56) : Hemen, çabucak
- alameçleklik** (K. s.118) : İkiyüzlülük
- alarga durmak** (AG. s.154) : Uzak durmak, açıktaki durmak
- alasabah** (ŞC. s.6) : Erken bir vakitte
- alay-bulay** (NK.s.96) : Alay, ironi
- alengerli** (ŞC. s.6) : Gösterişli, yakışıklı
- alessabah** (ŞZ. s.133) : Sabah erkenden
- aleyk almak** (YFK. s.113) : Selâm almak
- aleyk vermek** (YFK. s.113) : Selâm vermek
- alivelek** (KD. s. 129) : Ne idiği belirsiz olan
- anabadula etmek** (KFB. s.141) : Karıştırmak
- andaval** (AT. s. 57) : Ahmak, aptal
- anhası minhası** (BZSA. s.46) : Ötesi berisi
- entre gopmak** (BZSA. s.139) : Giriş
- aralık aralık** (AG. s.116) : Zaman zaman, fırsat olduğunda
- aşırımentocu** (AG. s.118) : Aşırıcı, habersiz olan, çalan
- stif-ütüf** (AG. s.92) : Çürük meyve; yapı ve karakter zaıflığı
- evante garde** (K. s. 17) : Öncü
- aykalamak** (K.s.164) : Karıştırmak, elden geçirmek; yıkamak,ovmak
- ayurlu-zayurlu** (HKK. s.154) : Gösterişli
- ay ve ey** (K. s.35) : Ünlem olarak
- aynak-ounak** (AG.s.69) : Güven hissi uyandırmayan,değişken
- ezmentillik** (AG. s.117) : Azmışlık, zorbalık

- bacalaşko** (YB. s. 84) : Hoca, öğretmen
- bağdaş kurmak** (ASN. s. 18) : Bir konuya giriş, yöntem
- bal-dudak** (HKK. s. 24) : İyi ve güzel anlatım
- barabanlar çalmak** (ASN. s.165) : Rahatsız edici sesler
- bariton kahkaha** (BZSA. s. 19) : Kalın sesli birisinin gülerken çıkardığı ses
- beden rasathanesi** (BS.s.111) : Gövde, beden
- bellegi Diyarbakır kalesi** (BZSA. s.163) : Kuvvetli bir hafıza anl.
- benbencilik** (BZSA. s.200) : Bencilce davranışlar içinde olan
- benzek** (HKK.s.90) : Nazire
- betisel** (AG. s.159) : Figüratif
- beyaza çekmek** (YG.s.87) : Temize çekmek
- bıncırdatmak** (YB. s. 25) : Bir şeyler söylemek, ima etmek
- bingıldamak** (YFK. s.10) : Yerinde oynamak
- bırakışma** (GHKG. s.21) : Mütareke
- biheron dayamak** (AT. s.33) : Susturmak
- bidibidibako** (AT. s.30) : Hoş, sevimli
- bilgi kumkuması** (YB s.77) : Bilgi yükü
- bilisiz** (BZSA s.158) : Cami
- billahlı fillahlı** (YG. s.100) : Yemin dolu sözler; ispat edilmiş olan
- bedstıl** (SBS.s.61) : Eski tarz
- bongoboz** (AG. s.175) : Saf, budala, bön
- buğı-buğı** (BS. s.103) : Süs ya da gösteriş peşinde olmak
- burnaz** (HÖG. s. 29) : Kendini beğenmiş
- burukseven** (K. s.48) : Kendini beğenmişlik
- burunlamak** (YFK. s.7) : Bir şeye karışmak, girişmek
- buyurgan** (ŞC. s.122) : Diktatör
- bütünlemek** (PvP. s.139) : Tamamlamak
- cağsaklı günler** (KFB. s.9) : Güzel günler
- canhıraş kâtip** (HÖG.s.31) : Yazarlar
- carcur** (YG. s.78) : Asılsız veya gereksiz sözler
- cavalecivoz** (YB. s.53) : Önemsiz, değersiz şeyler
- cavlağı çekmek** (ŞZ. s.186) : Ölmek
- caynal cuynal** (ASN. s. 165) : Karışık
- cihenbeğendi bakışlar** (K. s.169) : Etkilemeye yönelik bakışlar
- cimbirlek öykü** (YB. s. 13) : İyi olmayan, karalanmış olan öyküler
- culuzu düşmüşler** (NK.s.65) : Eskimiş, gücünü kaybetmiş
- çakai soluğu almak** (K. s.11) : Kısa süreli aralıklarla dinlenme
- çakoz etmek** (K. s.33) : Gözetlemek, anılamak

- çarmakçur olmak** (KFB. s.14) : Sarhoş veya sarhoş gibi olmak
- çatapat** (ASN. s.67) : İşlenmemiş konu, eser
- çatapatanlık** (YB. s.67) : Yoksunluk
- çengei atmak** (AG. s.59) : El atmak, değinmek
- çölçildir ses** (ASN. s.165) : Huzur bozucu şeyler
- çöplenmek** (BZSA. s.43) : Geçinmek
- dabır dubur** (YB. s.51) : Yakışıksız ve çirkin şeyler
- değider** (GHKG. s.17) : Sıkıntı verici, rahatsız edici,
- daltakke kalmak** (BZSA. s.97) : Zor duruma düşmek; çıplaklık
- damıtmak** (BŞ. s.10) : Öldürmek, etkisiz hale getirmek
- dandin bakmak** (YB. sh 25) : Anlamsız ve bön bakışlar
- dandinlik etmek** : İşbozanlık
- dandy edebiyatı** (YB. s.19) : Gereksiz, yararsız, ağızdan ağıza dolaşan söz
- delibalte** (AG. s.178) : Açık göz, gözünü budaktan esirgemeyen
- delilerevi** (KFB. s. 45) : Tımarhane
- dışavurumculuk*** (AG. s.54) : Ekspresyonist anlamında
- dışsatımcı*** (GHKG. s.13) : İhracatçı
- didonlar** (KFB. s.96) : Züppeler
- dinelmek** (YB. s.43) : Ayakta dikili durmak
- direşme** (P v P. s. 50) : Esbat
- dolaşı** (ŞC. s. 99) : Turne
- desdop anlatmak** (GM. s. 17) : Dosdoğru anlatmak
- dozdoz** (HÖG. s. 29) : Kendini beğenmiş
- dozurdak** (HÖG. s.29) : Kendini beğenmiş
- dönerayak** (ASN. s. 206) : Redif
- dümbedük** (YB. s.50) : Fena, çirkin, kötü
- dümbelek** (PvP. s. 64) : Anlayışsız, zerresem
- dünya-donya** (AT. s.107) : Dünyanın bütün hâli
- dürüm** (HÖG. s. 37) : Yapış, oluş
- düşmankıran** (YB. s.14) : Düşmanı acze düşüren, üzen
- düttürü leyle günleri** (ASN. s. 154) : Gençlik günleri
- düttürü leyle kalmak** (AT. s. 81) : Eğretilik
- düzeltim** (AT. s. 128) : Reforme
- düzün** (ŞC. s.76) : Ritm
- ecel terzisi** (GM. s.136) : Ölüm
- egsvlayabilmek** (AT. s.25) : Yakalamak, avlamak, ele geçirmek
- elade çekmek** (PvP. s.125) : Çekip almak, ilgisini çekmek
- elek-tekne** (YB. s.116) : Kötü durum

- eli büyük** (YG. s. 116) : Zengin ve yardımsever kişiler
- erhoroz** (AG. s.25) : Er vakitte
- erinç** (ASN. s.144) : Rahatlık, kolaylık
- eseleme peseleme** (SZ.s.136) : Duraksamak, kararsızlık, kekelemek
- esfeli safili** (BZSA. s. 23) : Derinlik (yergüzü için)
- eskillik** (AG. s. 34) : Arkaik olan
- estek - kerestek** (GM. s. 25) : Gönül işleri
- estepeta** (HKK. s.131) : İvir zıvir, alaveresi dalaveresi
- estirikli** (SZ. s.186) : Aklına eseni yapan
- eşegsel** (YFK. s.29) : Cinsellik
- evetlik göstermek** (KFB. s. 5) : Razi olmak, rıza göstermek
- eyranuslu-ardonuslu** (AT. s.60) : Olduğundan büyük veya farklı
- farafiso mentere** (YB. s.68) : Değersiz, işe yaramaz
- fort-furt** (AG. s.5) : İleri geri etmek, gereksiz laf
- forta furta belirsiz** (ASN. s.107) : Dengesiz kişiler
- fortaforta** (YFK. s. 57) : Ötesi berisi vs.
- faşoculuk** (YG.s.118) : Faşistlik eden
- felekevi** (AG. s.100) : Dünya
- felfellenmek** (YFK.s.12) : Şaşırmak, afallamak; canlılığını yitirmek
- fennar** (AT. s. 26) : İç, erta
- ferman ferma olmak** (ASN. s.12) : Paramparça olmak
- fesat aş pişirmek** (AG. s.8) : Ortahği karıştırıcı şeyler yapmak
- fırınılamak** (ASN. s. 60) : Tamtmak, takdim etmek
- fırıskalı görünüm** (AG. s.7) : Süslü püslü görünüm
- fıştık** (GHKG. s. 7) : İşaret
- fıştıklamak** (AT.s.18) : İşaret etmek, duyurmak, bir konuya gelmek
- filispit olmak** (ASN. s. 56) : Sarhoş olmak
- finiçe geçmek** (NK.s.86) : Yazının sonuna ulaşmak anlamında
- fink atmak** (AG. s.102) : Dolaşmak, ortada dönmek
- fink etmek** (KFB. s.43) : Dynaşmak
- firfiri** (ASN. s.107) : Uçuk, gelip geçici
- fiste işler** (BS.s.103) : Gönül işleri
- fitne geçerten** (NK.s.65) : Fitnecilik eden
- folyalak** (AG. s.10) : Başkalarına yaranmaya çalışan
- forili** (AT. s. 22) : Gözde, iyi
- fotografi** (NK.s.87) : Fotoğraf, poz vermek; boy göstermek
- fruko** (SZ. s. 53) : Güvenlikten sorumlu olanlar yerine
- garklı-gurkli** (AT. s. 106) : Kaliteli



- geçmişçilik** (SSÇ.s.104) : Passeizm
- geh geh** (BZSA. s. 32) : Çağırma sözü, konuya giriş için kullanılan
- gelgel çıkarmak** (YB. s. 77) : Davetiye
- gençyaz** (YFK. s.57) : İlkbahar
- gıldır guldur** (KFB. s.41) : Kötü, sürükleyip götürücü
- gıllığıçlı** (BZSA. s.190) : Karışık işler
- gıygıy etkisi** (YB. s.20) : İstenilen etkiyi uyandırmayan
- görünç** (BZSA s.117) : Yizyon
- graka graka içmek** (HKK. s.132) : Kana kana içmek
- grand-mestor** (K. sh 159) : Büyük buyurgan, yöneten
- gravlamak** (ASN. s.126) : Bir konuya el atmak
- gulugulanmak** (YB. s.55) : Diklenmek, tedirginlik göstermek
- guluklanma** (BZSA. s.100) : Fahriyye
- güluu** (GHKG. s.55) : Gürültülü ve dolu dolu olmak
- gustoie laf** (YB. s.68) : Tumturaklı sözler
- güldürbaba** (AG. s.92) : Gökgürültüsü
- güllüm kallım** (GHKG. s.26) : İyi geçinen
- gölüdek çalmak** (ASN. s. 190) : Yararmaya çalışmak
- güncül** (SSÇ.s.48) : Aktüel
- günpat edilmek** (GM. s.22) : Günü gününe tutulmak
- güvence parası** (ŞZ. s. 1) : Teminat
- güzelduyusal** (GHKG s.52) : Estetik
- hagaragort konuşmak** (AT. s.46) : Açık konuşmak
- halio cello takımı** (K. s.48) : Ayak takımı, sıradan kimseler
- ham-gem-ham** (GHKG. s. 22) : Tutuklama, yakaama anı, dönemi
- hampası yazar** (YB. s. 67) : Acemi yazar
- hamşoluk** (YG. s.114) : Yol yordam bilmezlik, ham insan, cahillik
- hapahap** (YB. s.60) : Hemen kapmak, paylaşım
- harran gürren** (K. s.132) : Harıl gürül
- harta purta** (GHKG. s.41) : Bir şeyin esası
- haydalamak** (BZSA. s.202) : Teşvik etmek, girişmek
- haykırışar** (NK. s.10) : Haykırarak
- hebenneka** (AG. s. 8) : Budala
- hekelek** (AG. s. 92) : Şişman
- helmeleşmek** (YB. s.122) : Buruşmak
- hemhemli** (YB. s.52) : Debdebeli, gösterişli
- hıntlık** (GM. s. 31) : Aptallık, bölük
- hırtlambo** (YB. s. 62) : Kabasaba, anlayışsız kimse



- hıytırık** (YB. s. 63) : Çirkin, tıpsız
- hodu- şodu** (ASN. s. 74) : Laf ebeliği, palavra; bekçi
- hola-hola huplar** (BS. s. 103) : Eğlence, dans
- holdur-holdur olmak** (AG. s. 42) : Dolu dolu olmak
- horhut düşmek** (YFK. s. 43) : Yaşlanmak
- horhutlamak** (ASN. s. 110) : Yaşlandırmak, yaşlanmak
- hort atmak** (K. s. 48) : Kendini beğenmek
- hoşforoş** (BZSA. s. 14) : Şişman ve güzel kadın
- hoşmerim** (ASN. s. 124) : Hoşa gidici
- hoşmerim** (ASN. s. 124) : Türü şeyler
- hoşundu(k)** (K. s. 142) : Sitem yerine
- höngürtü** (HKK. s. 6) : Ağlamak veya rahatsız edici sesler çıkarmak
- hönkür hönkür ağlamak** (AG. s. 167) : Hüngür hüngür ağlamak
- nörrük** (HÖG. s. 29) : Kendini beğenmiş
- hörrüklük** (K. s. 48) : Aptallaşmak; homurdanmak
- hristoteyelli yazar** (BZSA. s. 101) : Çiftlikçi; başkalarına pek aldırmayan
- hurdanüvisçiler** (BZSA. s. 5) : Tarihi olaylardan ibaret sananlar
- husulamak** (ASN. s. 139) : Dekinmek, sıkılmak
- ırmırcık karanlık** (AG. s. 171) : Alecekaranlık
- ibadullah** (AG. s. 16) : Fazla, çok; Allah'ın kulları
- içsel²** (AG. s. 34) : Manevî, içle ilgili, dahilî
- ifildek** (YB. s. 49) : Sıcak ve içten
- ifildemek** (HÖG. s. 27) : Geçmek; belirlemek; gözükmek
- ihiihi** (BS. s. 61) : Coşku bildirici ünlem
- ileri papaz** (AG. s. 111) : Uyanık, bir şeyin önde gelenleri, kurtluk
- ilikten düşmek** (ASN. s. 64) : Eski gücünü yitirmek
- ipipillah** (GHKG. s. 65) : Hoş olmayan; kimsesiz kalmak, yalnızlık
- irgürmek** (AG. s. 95) : Yükselmek
- istenc²** (AG. s. 137) : İrade
- işin tirimonu** (K. s. 165) : İşin ufak tefek yönleri
- it oturumu** (KFB. s. 79) : Rahat olmayan oturuş biçimi, huzursuzluk
- itgüden** (AG. s. 92) : İşsiz güçsüz
- iylikunutmaz** (HKK. s. 82) : Yefesli
- kafalak** (HÖG. s. 29) : Kendini beğenmiş
- kaf ber kaf** (ASN. s. 176) : Her an
- kâfir eliflâm** (YB. s. 25) : Zorluk, güç olan
- kağanaslan** (YG. s. 123) : Başınabuyruk
- kekanos** (BS. s. 12) : Kötü



- kakavanlık** (YB. s.40) : Kendini beğenmişlik
- kaldırım sörfü** (VFK. s.25) : Boş gezmek
- kalıbı dinlendirmek** (AG. s.117) : Ölmek
- kaltaban** (SSÇ. s.82) : İçi çıkasıcı
- kambes kumbeş** (YB. s.136) : Kambur, eğri büğrü olan şeyler
- kambur-zambur** (AT. s. 20) : Eğri büğrü
- kantarsal** (YB. s. 9) : Ölçü boyutu
- kaparozcu** (AT. s.39) : Habersizce alan, çalan, istismar eden
- kapeleta** (SSÇ. s.82) : İçi çıkasıcı
- kaput** (BŞ. s.16) : Kaybetmek, bitirmek
- karabilim** (ASN. s.115) : Cehalet
- karadeveye binmek** (K. s.99) : Ölmek
- karakuş yargısı** (ŞZ. s.181) : Karamsar oluş, kötü düşünce ve zan
- karambol** (ŞZ. s.187) : Ne olduğunu anlayamama
- kargılanmak** (BŞ. s.11) : Lanetlenmek
- kaşıkçı elması** (BZSA. s. 33) : Değerli nesnelerin yerine
- kaşkarikoculuk** (HKK. s.63) : Hilecilik
- kaşmerdikoz** (AG. s.77) : Münasebetsiz, çirkin
- kayaço etm.** (BZSA. s.15) : Üstüne ynkma, başına sarma,değiştirme
- kayışlamak** (AT. s.165) : Yanlış yapmak
- kazanç hopurköpürü** (GHKG. s.7) : Kazançlı işler
- kekalarda güzmek** (ASN. s. h. 63) : Hoşlanmak, keyf almak
- kel bağıra çift vurmak** (ŞC. s.147) : Düşüncelere dalmak
- kelkonez** (YG. s.131) : Uyuntu
- kellepuş** (AT. s.48) : Şapka
- kepkep** (GHKG. s.41) : Ne söylediği anlaşılmayan
- kerik ses** (BZSA. s.36) : Çatıak ve anlamsız sözler
- keşkekeleghisselam** (ŞZ. s.66) : Aptal, budala, sersem
- keşkelemek** (PvP. s. 120) : Aptallaşmak, budalalaşmak
- keşkekienmek** (BZSA. s.132) : Oynatılmak, kandırılmak
- kılgıklı serüvenler** (PvP. s.5) : Güç durumlara düşme
- kınamsavukluk** (K. s.48) : Kendini beğenmişlik, böbürlenme
- kırtıpıl** (KFB. s.58) : Zavallı, fakir, perişan
- kıskançköpek** (AG. s.202) : Kıskanç sanatçılar için
- kışkışlamak** (HÖG. s.115) : Dışlamak
- kıtır bomcu** (PvP. s.22) : Yalancı
- kikirikler** (GHKG. s. 18) : İşbirlikçi, yandaş ; gülen, kıkırdayan kimseler
- kirleş** (AT. s.19) : Kirilenmiş olan

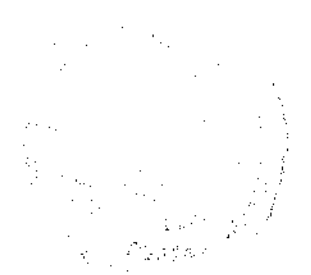
- kışkırıklı** (AT. s.33) : Akıl karıştırıcı, şüphe uyandırıcı
- kitep obur** (BS.s.19) : Çok okuyan
- kitipiyoğ** (AG. s.91) : Derme çatma
- kocakarı çağanları** (KFB. s.62) : Dedikodu
- kokoniça yer** (BZSA. s.109) : Genç kızların ve küçük bayanların devam ettikleri yer
- kokorozlu** (BZSA. s.7) : Özenli, süslü püslü, alımlı
- kombine yumruk** (AG. s.108) : Söz bombardımanı
- kopil** (ŞC. s.140) : Çocuk, velet
- koskos atmak** (ASN.s.17) : Bakmak, göz atmak
- kösünü*** (YFK. s.29) : Şehvet
- kötücül*** (HÖG. s. 130) : Bedhah
- kuğurdamak** (ASM. s.71) : Bir grup insanın çıkardığı gürültü
- kumpas kurmak** (AG.s.118) : Müzakere etmek, aleyte tertibat almak
- kurum satmak** (BŞ. s.9) : Paslanmak (kesici aletler için)
- kurumsaklık** (ASN. s. 29) : Büyüklük, kendini beğenmişlik
- kündeden atma bildirisi** (NK.s.56) : Manifesto
- ıabeluba** (YD.s. 21) : Şeyler, boş şeyler
- ıaf orucuna yatmak** (YG.s.64) : Az söz etmek
- ıafın kepeğini artırmak** (K. s.135) : Çok konuşmak, gereksiz söz
- ıafın kurdelaasını uzun tutmak** (NK. s. 17) : Sözü uzatmak
- ıafkestibaşı** (AG. s.26) : Kimseye söz düşürmeyen; kahraman
- ıaleş kalmak** (GHKG. s.51) : Çaresizlik
- ıangalunga** (AT. s. 88) : Ötesi berisi; sayrıklık
- ıarengostenoze uğramak** (BZSA. s. 45) : Sesin değişmesi
- ıarpadak** (YB. s.14) : Hamer, çabucak, ıarp diye
- ıelevan** (AG. s.92) : İşsiz güçsüz
- ıelevanlık** (ŞZ. s.73) : İşsiz güçsüzlük
- ıengerandaz olmak** (AT. s. 15) : Oturmak, barınmak
- ıololol giymek** (AT. s.91) : Gösterişli giyinmek
- ıomlomlar** (GHKG. s.7) : Yutmak, elip götürmek
- ıüp etmek** (HKK. s.102) : Yürütmek, çalmak
- ıacıık-ııcıık konular** (AG.s.36) : Çok konuşulmuş , cılkı çıkmış konu
- ıadara etmek** (BS. s.54) : Kötülemek, sevimsizleştirmek
- ıakam- ı zık atmak** (GHKG. s.16) : Makamlararası gidip gelişler
- ıandipsiğe bastırmak** (AG. s.74) : Tuzağa düşürmek, oyun etmek
- ıangaptu** (BZSA. s. 103) : Sevilen, aramılan, hoş giden kimse
- ıanyetosuz oda** (KFB. s. 79) : İşkence odası olmayan yer
- ıanzara lüpü** (YB. s.45) : Bütün manzara

- mar mar ağlamak** (ASN. s.168) : Sesli ağlayış
- marleği kabarmak** (BZSA. s.93) : Çirkinleşmek, surat asmak
- mart cevizi** (YG.s.86) : Küçük ayırtı
- matizlik belâsı** (YB. s.34) : Sarhoşluk belâsı
- maytaba almak** (BZSA. s.135) : Alay etmek
- memişane** (K. s.13) : Tuvalet, hela
- memişane bekçisi** (K. s.13) : Tuvalet bekçisi
- menemenci** (HÖG. s. 29) : Kendini beğenmiş
- mentere** (AT. s. 31) : Her yer
- merdivenaltı dalgacıları (oynaşları)** (ŞC. s.145) : Kaçamak yapanlar
- mıhsıçtı** (BZSA. s.158) : Eli sıkı, cimri
- miralay patlatmak** (GYM.s.93) : Tokat atmak
- monbey** (ASN. s.70) : Tutkun oluş
- monopolye hakkı** (YB. s. 40) : Tekeline alma, yetkinlik
- morşin** (AG. s.31) : Mora yakın renk
- mortlamak** (ŞZ. s.186) : Ölmek
- moruk** (PvP. s. 64) : İhtiyar
- nanemolla** (SSÇ.s.151) : Güçsüz, dayanaksız; üşengeç
- neşeli payton** (ŞC.s.64) : Keyiflendirici, eğlenceci
- Nixon burunlular** (SSÇ.s.60) : Kibirliiler
- olmak** (ASN. s.204) : Birbirine karışmak, Arapsaçı
- oruç bozdurmak** (AT. s. 98) : Niyetini bozdurmak
- ossaat** (ŞZ. s.165) : Derhal, hemen
- özansılık** (SSÇ.s.46) : Şairaneilik
- ökelik** (YFK. s.83) : Deha
- ömür eteğini kısaltmak** (BS.s.63) : Ölüme yaklaşmak, ömür tüketmek
- öndeş*** (BZSA. s. 153) : Cinas
- özkıyıcılık** (BZSA. s. 57) : İntihar
- paf ve puf** (ASN. s. 88) : Yalan yanlış ve doldurma sözler; çekilen sıkıntılar
- paliadromos** (AG. s. 84) : Karışık
- pandufiacı** (K. s. 7) : Dolandırıcı
- panimiçipanka etmek** (BZSA s.134) : Birbirine yaklaşmak
- psnimiçipinka olmak** (BZSA. s.92) : İçli dışlı olmak
- papaz uçurmak** (ASN. s. 56) : İçki içmek
- papçinilerle karşılanmak** (K.s.190) : Alkışlanmak, takdir edilmek
- parga** (ASN. s. 112) : Konu
- paspara yatmak** (ŞZ. s.72) : Kötü mala yatmak
- paykırmak** (AG. s. 34) : Açık açık söylemek



- pehpehlemek** (GYM.s. 38) : Övmek, takdir etmek
- pekmezli gürek** (BZSA.s.103) : Acıma hissi olan, duygusal
- pırnam pırnam** (GHKG.s. 87) : Parça parça olmak
- pırradak** ((KFB.s. 57) : Hemen, uçarcasına
- pırtıname** (SSÇ.s.130) : Değersiz yazılar
- pıtrak** (BZSA.s. 195) : Fazialık
- pilot olmak** (BZSA.s. 137) : Sarhoş olmak, kendinden geçmek
- pimpirikleşmek** (YB.s. 61) : Yaşlanmak
- pinpirik** (YB.s. 40) : Yaşlı
- pintiköpek** (AG.s. 202) : Cimri
- piştov** (ASN.s. 65-183) : Alışkanlık, özellik; görmek, bakmak
- politikacı bart-bartı**(ASN.s.165): Boş ve asilsiz teahhütler ,nutuk
- pusarik** (KFB.s. 41) : Puslu, kötü olan
- rafadan delikanlı** (BZSA.s.9) : Yeni yetme delikanlı
- regula** (YG.s. 218) : Düzen; asıl, esas
- rospik** (AG.s. 121) : Orospu
- sabu lama** (ŞC.s. 123) : Birisine yaranma şıgreti
- sağdeyi** (YB.s. 16) : Tecvit
- salakgoz** (ASN.s.21) : Aptal
- salatalık durumlar** (YB.s.95) : Kötü durumlar için
- saldırsuldur** (AT.s. 32) : Habire, rastgele uyarılar için
- sallengeç** (BZSA.s.38) : Bir tür salıncak
- sav***(ŞC.s. 96) : İddia
- selâm sarkıtmak** (GYM.s.20) : Selâm göndermek
- sexy endam** (AT.s.11) : Seksi görünüş ve gürlüğü
- seyirlik** (ŞC.s. 101) : Müsamere
- sızlanma solosu** (DKÜ.s.13) : Sızlanan birisinin çıkardığı sesler
- siyasa*** (ŞC.s. 118) : Politika
- softirik - koftirik kalmak** (HKK.s.122) : Eksik kalma
- soğan** (BZSA.s.47) : Konular, olaylar, anlatılan şeyler
- sokur** (YB.s. 16) : Kötü, işi bitmiş (şair ve yazarlar için)
- sölpük** (NK.s.74) : Kendini koyvermiş, gevşek
- söz pehlivanlığı** (NK.s.34): İyi söz etmeye çalışanlar, kelime oyunu yapanlar
- sözcük bağdaşı** (HÖG.s. 73) : Kelime dizimi
- sözcük koordinetörlüğü** (SSÇ.s.154) : Sözcük derleyen
- sözün elenikası** (AT.s. 24) : Sözün özü, esası, en iyisi
- sulanıklık** (BZSA.s. 109) : İçkili oluş
- suskuşar** (AT.s.31) : Suskunluk göstermek, susarak

- sümüklemek** (YG. s.163) : Duggulanmak, ağlamak
- sünepe** (NK.s.74) : Kılıksız, uyuşuk
- şabanlaşmak** (DKÜ.s.33) : Aptallaşmak
- şah şah** (GHKG. s. 71) : Cümle başı edatı olarak, hitap
- şakşefe çevirmek** (YB. s. 59) : İşi şakaya dökmek
- şallak şullak** (BZSA. s. 98) : Tutarsız, sağı solu dökülen
- şallocu** (BZSA. s. 101) : Övgücü, dalkavuk
- şamfiriler** (AG. s. 52) : Yürüyüş, endam, boy posgörünüm
- şamşalak** (AG. s. 92) : Şaşkın
- şamtirik** (YG. sh.188) : Ufak tefek şeyler
- şank şank mavilik** (GHKG. s. 87) : Göz alıcı, dikkat çekici mavilik
- şanlı köprü** (ŞZ. s. 37) : Ölüme geçiş
- şanoya çıkarmak** (GHKG s.91) : Sahneye çıkarmak, ortaya koymak
- şapelak** (YB. s. 36) : Şaşkınlık
- şapalaşmak** (YB. s. 36) : Şaşkınlık göstermek
- şapatgapatlamak** (K. s. 190) : Beğenmeme, olumsuz yaklaşım
- şapşuplu günler** (AG. s.194) : Takdir ve kutlamaların olduğu günler
- şapur-şupur** (AG. s. 171) : Öpüşmek
- şavullemek** (AT. s. 81) : Göndermek
- şemşempürlü haveler** (YG. s. 231) : Aydınlık ve güzel günler
- şımşırılak** (YB. s. 44) : Gösterişli
- şıpşıpı** (AG. s. 107) : Tutku, arzu
- şıpşıplamak** (AT. s. 18) : Anlatmak
- şıpşıplı yaşam** (YB. s. 27) : Yaşamın iyi yönleri
- şırılamak** (HKK.s. 140 -) : Akmak, kaymak, uzenmak
- şırılatmak** (ASN. s. 184) : Anlatmak
- şipinişi** (KD. s.137) : Hemen, çabucak
- şıpşaklamak** (GHKG. s. 9) : Tespit etmek, göstermeye çalışmak
- şorok** (HKK.s. 21) : Kible
- şütürgürbe** (YB. s. 72) : Karışık durum, yığın, moloz
- tabankeş** (ŞZ. s.139) : Çok yürüyen
- tabanıyarık** (ASN. s. 32) : Çok yürüyen
- tafracı** (BZSA. s. 200) : Böbürlenen, yüksek atan
- tamsık*** (GHKG. s. 25) : Mucize
- tas-tıs bir ut** (GHKG. s. 31) : Sesi soluğu fazla çıkmayan kimse
- tatava** (YFK.s.49) : Ölçü
- tavansüpürgesi** (ASN. s.94) : Uzun boylu
- tağdaş** (AG. s. 127) : Aydın yolda yürüyen, yoldaş



- taze kereste** (BS.s.114): Acemi, yeni
- tehlikeye bulaşık suyu dökmek** (KFB.s.22): Umursamazlık
- tektebanca** (KFB. s. ?) : Yalnızlık
- terelelli** (GHKG. s.14) : Akıllı kıt
- tıklımıkız** (HKK. s. 65) : Dolu dolu
- tingir elek** (PvP. s. 135) : Bomboş
- tıpın-tıpır** (HKK.s.74) : Tıptış tıptış
- tirandazlık** (AT. s. 24) : Ölçülüölük
- tırıvırı** (HKK. s. 105) : Eften püften şeyler; karışık; cersem, budala
- tızmentirili** (AT. s. 36) : Zavallı, şaşkın
- tiktokloz bir ıstık** (K. s. 38) : Kuvvetli olmayan bir fikrin doğuşu
- tirfil tirfil** (AT. s. 7) : Titrek ve parlak
- tirimini** (K. s. 55) : Küçük ve sevimli
- tirimonlaşmak** (AG. s. 143) : Kötüleşmek, halsizleşmek
- titiresko** (KFB. s. 136) : Titrek; yaşlı, zayıf; unufak olmuş, erimiş
- titireskoluk** (HKK. s. 140) : Yaşlı
- tişe almak** (YFK. s. 61) : Alay etmek
- tekdeyüm olmak** (AT. s. 5) : Doğal sınırına erişmiş olmak, dolmak
- tekteğen bakış** (KFB. s. 50) : Alıcı bakışlar,
- topuk pası** (BZSA. s. 107) : Söz iletmek
- trenini çublatmak** (KFB. s. 54) : Etkilemek
- tumba etmek** (BZSA. s. 58) : Gitmek
- türg yüzülü** (GHKG. s. 8) : Surat ekşitmek
- uçarlı-koşarlı çağ** (YFK. s. 58) : Gençlik çağı
- urpu turpu** (BZSA. s.21) : Olan bitenin tamamı
- urku*** (GHKG. s. 13) : Zafer
- üstünadam** (ŞC. s.77) : Dâhi
- vayvun etmek** (K. s. 157) : İleri geri sözler etmek
- varadurada olmak** (YG. s. 221) : Ölmek
- vardakeste** (AG. s. 91) : Şık , zarif
- varıdamak** (ASN. s. 75) : Hep bir ağızdan söylemek
- varsıI*** (ŞZ. s. 36) : Zengin
- vayvaylamak** (GHKG. s. 60) : Şaşkınlık göstermek, itiraz etmek
- vayvillim** (K. s. 123) : Çığlık
- vayvillimci** (BZSA. s. 139) : Çığlıkçı, çığırıkçı
- verev** (ŞZ. s. 169) : Eğri bögürü, çarpık
- vidıvıdı salenleri** (YB. s. 20) : Dedikodu yerleri
- vızık vızık** (BZSA. s. 197) : Akıp giden



- vitvit** (ASN. s. 71) : Çabuk çabuk
- veyve** (AG. s. 147) : Alay konusu
- yahni yanak** (AT. s. 27) : Eskimiş, alımlı, değersiz
- yatabuk** (ASN. s. 94) : Güzel, yakışıklı
- yaldır-yıldır** (YB. s. 70) : Harıl namlı çalışmak
- yalnız süvari** (AG. s. 172) : Tek başına hareket eden kimse
- yanaşık düzen** (HÖG. s. 17) : Konulardaki paralellik ya da bütünlük
- yangalak** (YB. s. 65) : Aptal, bön, tembel
- yapça yapça yürümek** (ASN. s. 70) : Kendini sezdirmeden yürümeye çalışmak
- yarkurulu*** (S2. s. 44) : Encümen, komisyon, komite
- yaşamın al pancarı** (YG. s. 76) : Hayatın iyi ve güzel yanları
- yayınevi alıkıranları** (YB. s. 19) : Yayınevünün ileri gelenleri
- yelkafalı** (NK. s. 65) : Aklı gelip giden
- yelkendes** (VFK. s. 36) : Eğersiz at
- yellim yelalim** (GHKG. s. 23) : Eften püften şey
- yerinel** (YB. s. 12) : Alegorik
- yılıklamak** (ASN. s. 17) : Çirkin gülüş
- yüz mostrası** (K. s. 11) : Yüzün aldığı sevimsiz şekiller
- yüzün rabbiyesi** (DKÜ. s. 135) : Yüzün aldığı ifadeler
- zamanölçer** (KD. s. 59) : Saat
- zartalak** (YG. s. 132) : Gösteriş, çalım
- zengin ve rengin** (SSÇ. s. 132) : Zengin ve renkli
- zıpzip süvari** (AT. s. 67) : Çok hareketli, sürekli gezinen
- zırtapoçluk** (YB. s. 26) : Zıprınlık, hayte
- ziravut** (BZSA. s. 103) : Berbat, acımasız kişiler için
- zittirik** (BS. s. 114) : İşe yaramaz
- zubuş** (AG. s. 92) : Tıkız ve tombul
- zula etmek** (AT. s. 76) : Saklamak; yönelmek

* TDK tarafından türetilen yeni sözcükler

Parantez içindeki harfler, sözcüğün alındığı eserin kısa adını; numaralar ise sayfasını gösterir.



S O N U Ç

Olguum aşamasında da 1940 Kuşağı içinde yer alarak bu dönem edebiyatına şiir, yazı ve incelemeleriyle katkıda bulunurken, İkinci Yeni'nin de yakın tanığı olan şair ve yazar Birsel, edebiyatımızda önemli bir konuma sahiptir.

Birsel de bütün öteki sanatçılar gibi edebiyata başka şair ve yazarlara öykünerek başlar. Bu dönemin sürdüğü bir anda kendisini İstanbul'da 1940 Kuşağı sanatçıları arasında bulunca söz konusu kuşağın poetikasına uygun şiirler yazar. Birsel, Fransızca gibi zengin bir edebiyat diline vakıf olmanın getirdiği avantajlarla da kendisini geliştirmeye çalışır.

Sözkonusu dönem içinde yazdığı şiirler, ne kendisinin "Biz şiir yazdık, parşayı Orhan Veli topladı" iddiasında olduğu kadar büyük ne de bu dönem içinde belli bir seviye tutturabilmiş sanatçılarınkinden küçüktür. Sinema tekniğinin getirdiği görsellik ve devrim, dönemin diğer şairlerini olduğu gibi Birsel'i de etkiler. Edebi çevrenin getirdiği diğer etkilerle yazılan şiirlerin çoğu birbirine benzemektedir. Birsel'inkiler de bunların arasında yer alır ve dönemin modülünü oluşturmaktan öteye de geçmez. Ancak, başta da belirttiğimiz gibi bu şiirler kişisel beğenin değil, ortak beğenin ürünüdür. Böyle olunca da bir şairin arzu ettiği şiir düzeyine ve beğenisine ulaşması imkânsızlaşacaktır.

1940 Kuşağı içinde yer aldıktan sonra edebiyata bir edebiyat peşinde olan şair kendi beğenisini hep geri plâne aldığından ne yazık ki ses getiren bir şiir verememiştir. O, gerçek şiirlerini verebilmek için bu kuşaktan kurtuluşu bekleyecektir. Ta ki Ases'lı şiirler çıkıncaya kadar. Bu şiirler, duygu yüklü bir insana değil, zeksiz sanatın beş tane yapan bir insana aittir.

Tabiattan aldığı simgelerle kendisine bir imaj dünyası kuran Birsel, yine aynı kaynağa dayandırdığı motiflerle duygu ve düşüncelerini bir av ve oyun istiaresi içinde sunar. Halk edebiyatının söylemini, Hacıvat ve Karagöz gibi tiplerin yanında kendi şiirlerindeki Güzin, Ases, Kör Melâhat gibi karakterlerle yeni bir çağdaş bir yorumla birleştirir.

Bu yönüyle aynı zamanda, bir aşk ve siyaset şairidir. 1940 Kuşağı içindeyken dönem sanatçılarının da çekinerek yaklaştıkları aşk şiirlerinin örneklerini de veren Birsel, bu alandaki esas şiirlerini üçüncü dönemde Ases ve Güzin karakterlerinin yer aldığı şiirlerle verir. Sevilen, ancak sevgisine

cevap alamayan insanın ıstırapları ve iç acısı, bu durumu örtbas edebilmek için ironiye başvuru sezilir. İkinci Yeni cereyanına epik duran ve zaman zaman kapalığa düşen bu şiirlerin edebiyatımız açısından bir kazanç olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Birsel'in en az tanınan şiirleri, siyaset boyutlu olanlarıdır. Ancak bu şiirler kendi edebiyet çevresiyle sınırlı kalmış, kitlelere mal olamamıştır. Bunda, görüş ve düşüncelerini, mümkün olduğunca kısma, ses tonunu yükseltmekten kaçınan paya büyüktür. Birsel'in siyaset yaklaşımında yöneticilere karşı takınılan birtakım saplantıların varlığı dikkat çekicidir. Onlar, hep kötü, uyusuk ve beceriksizdir, bunun feturesini de masum halk çekmektedir. Yönetilenler biraz ürkek, çekingen ve acemi olduklarından bir 'kuzu' gibi sürekli eziktirler. Halk kendisini harekete geçirecek iç dinamikleri kullanmada pek istekli olmadığından gündübirlik bir hayatın kaygıları içinde sürüklenip gider. Birsel, bu şiirlerdeki dünya görüşünün arka planını hep gizlemeye çalışır. Bunlar, her şeye rağmen satırlı şiirlerdir.

İroni ve yergi şiirlerin dokusuna nüfus ederken, yegane sevinç de atmosferini oluşturur. Şair, hayatın her safhasını, hatta her dakikasını dolu dolu yaşamak ister. Ölüm, dünyanın dışında yeganecek başka bir hayata doğru gidiştir.

Şiirde, anlam kadar sesin de peşinde olan şair, eksiltili cümleler, tekrar ve karşıtlıklarla bir iç ahenk kurmaya çalışır. Bu nedenle yansımaların ve ünlülerin bir ihtiyaç kabiliinden alabildiğine kullanılması sanatçı için bir handikaptır. Şiir tekniğini zayıflatan bu tutum son şiirlerde daha çok gözükmektedir.

Birsel'in şiiri duygu ve lirizmin değil akıl ve zekânın ürünleri oluyorsa mısralar ve bentlerarası simetriler, sayısal ifadeler bunun en bariz örnekleridir.

Edebiyatımıza 'kalem tecrübesi' olarak giren deneme, genel anlamıyla bir konunun, 'yergiyi varılmaksızın' ifade edilmesidir. Fransa'da doğan fakat İngiltere'de gelişen bu tür, Türk edebiyatının en boş alanıdır. Birsel'in 1941 Kuşluğu'ndaki işlevinin çok çok üstünde bir işlevi bu türde verdiği eserler doldurur.

Denilebilir ki denemeci Birsel, şair Birsel'den daha çok tanınan okunan ve beğenilen bir kimliğin adı, eserleriyse adresesi olmuştur ve bunu, kelime kadrosu, ironi gücü ve birtakım yargılarla okuyucuyu sıkmayan üslubuna bağlayabiliriz.

Kısa ve orta ölçekli yazılarıyla deneme hayatına atılan Birsel, daha sonraları bir kitap hacmindeki eserlerle bu alanın kayda değer isimleri arasında yer alacaktır.

Konularını edebiyat alanı, tarih ve doğadan alan denemelerinin özünde de şiirleriyle bir paralellik vardır. Bu, yine yaşama sevinci, yöneticilere karşı takınılan tavır ve bunlarla birlikte gelen ironi ve yergidir.

Denemelerini diğerlerinden farklı kılanısa okuma ve gözlemlemenin kaynaklık ettiği birikim ve bu birikimin ifade ediliş biçimidir. Birsel, diğer denemeciler gibi konuyu bir sorun halinde ortaya koyarak farklı bakış açılarından yaklaşıp irdelemeye, çözümlemeye çalışmaz. Onun konusu bu yönüyle bir problem değerinde değildir. Denilebilir ki o, düşünen adam değil yalnızca anlatan adamdır. Anlatımı da tipik bir Anadolu insanınınkinden pek farklı değildir. Konusunu önceden belirler ve bunlara uygun olay, durum ve gözlemi tespiti çabır. Bir mirikeîâm gibi çalışan Birsel için geriye artık bu 'olaylar mozayığı'ni bütünlük içinde taktim etmek kalmıştır.

Yorumdan sürekli kaçınan denemeci, olaylarla en büyük yoruma ulaşacağına inanır. Bazen bu olaylar birbirine o denli karışır ki okuyucu, denemecinin gidişini ve nereye varacağını kestiremez. Deneme için söylenen 'yargı belirtimeksizin' ifadesinin Birsel için geçerli olmadığını ve onun, denemecinin herhangi bir yerinde yargısını açıkça söylediğini görüyoruz.

Fazlalarını bir yığın isim ve eserle dolduruyor olması Birsel'in belki de en büyük sevmelerindendir. Sözgeşi, İstanbul'daki sokak ve mahallelerin hatta apartmanların denemelerde adlarıyla yer alması birtakım yığılmalara sebep olmaktadır. Yazar, bu adlarda birtakım güzellikler ve şiiriyet bulurken okuyucunun durumunu âdeta göz ardı eder.

Türk ve Türklüğe karşı tavrında, edebî çevresine göre farklı bir yaklaşım içinde olan sanatçının, Osmanlı devletine, başta sultanları olmak üzere, yöneticilerine karşı takındığı tavrda birtakım saplantıların olduğunu tespit ediyoruz. Bu görüşlerdeki tutarsızlıklar ve tek yanlılık sanırız eserin edebî değerinden çok şeyin kayıp gitmesine sebep olmaktadır.

Birsel, Ahmet Mithat ve Ahmet Rasim geleneğini sürdüren bir söz ustası ve üslupçudur. Ağızlardan gelen kelimelere yazı içinde hayatîyet kazandırmaya ve bunları farklı anlamlarda kullanmaya, argosu, isim ve sıfat tamlamalarıyla da bir ironi yaratırken, okuyucuyu sıkırmamaya özen gösterir. Ancak, Nurullah Ataç'taki 've' bağlacı antipatisi onda Türkçe asıllı olmayan cümle başı edatları antipatisine dönüşür ki bazı nüanslar kaybolur. Bu durum, şiirde, duyulan her sesi, her yansılamayı mısralaştırma ve şiirleştirme çabası şeklinde tezahür eder.

Kısa ve orta ölçekli yazılarla deneme hayatına atılan Birsel, daha sonraları bir kitap hacmindeki eserlerle bu alanın kayda değer isimleri arasında yer alacaktır.

Konularını edebiyat alanı, tarih ve doğadan alan denemelerinin özünde de şiirleriyle bir paralellik vardır. Bu, yine yaşama sevinci, yöneticilere karşı takınılan tavır ve bunlarla birlikte gelen ironi ve yergidir.

Denemelerini diğerlerinden farklı kılan okuma ve gözlemlemenin kaynaklık ettiği birikim ve bu birikimin ifade ediliş biçimidir. Birsel, diğer denemeciler gibi konuyu bir sorun halinde ortaya koyarak farklı bakış açılarından yaklaşıp indelemeye, çözümlenmeye çalışmaz. Onun konusu bu yönüyle bir problem değerinde değildir. Denilebilir ki o, düşünen adam değil yalnızca anlatan adamdır. Anlatımı da tipik bir Anadolu insanınınkinden pek farklı değildir. Konusunu önceden belirler ve bunlara uygun olay, durum ve gözlemleri tespitiyle çalışır. Bir mirikelâm gibi çalışan Birsel için geriye artık bu 'olaylar mozayığı'ni bütünlük içinde takdim etmek kalmıştır.

Yorumsuz sürekli kaçınan denemeci, olaylarla en büyük yoruma ulaşacağına inanır. Bazen bu olaylar birbirine o denli karışır ki okuyucu, denemenin gidişini ve nereye varacağını kestiremez. Deneme için söylenen 'yargı belirtmeksizin' ifadesinin Birsel için geçerli olmadığını ve onun, denemesinin herhangi bir yerinde yargısını açıkça söylediğini görüyoruz.

Yazılarını bir yağın isim ve eserle dolduruyor olması Birsel'in belki de en büyük eçmazlarından. Sözgelisi, İstanbul'daki sokak ve mahallelerin hatta apartmanların denemelerde adlarıyla yer alması birtakım yığılmalara sebep olmaktadır. Yazar, bu adlarda birtakım güzellikler ve şiiriyet bulurken okuyucunun durumunu âdeta göz ardı eder.

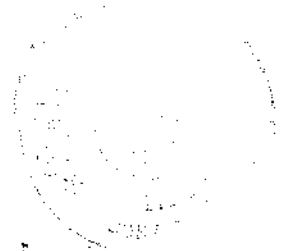
Türk ve Türklüğe karşı tavrında, edebî çevresine göre farklı bir yaklaşım içinde olan sanatçının, Osmanlı devletine, başta sultanları olmak üzere, yöneticilerine karşı takındığı tavrda birtakım saplantıların olduğunu tespit ediyoruz. Bu görüşlerdeki tutarsızlıklar ve tek yanlılık sanırız eserin edebî değerinden çok şeyin kayıp gitmesine sebep olmaktadır.

Birsel, Ahmet Mithat ve Ahmet Rasim geleneğini sürdüren bir söz ustası ve üslupçudur. Ağızlardan gelen kelimelere yazı içinde hayatîyet kazandırmaya ve bunları farklı anlamlarda kullanmaya, argosu, isim ve sıfat tamlamalarıyla da bir ironi yaratırken, okuyucuyu sıkınamaya özen gösterir. Ancak, Nurullah Ataç'taki 've' bağlacı antipatisi onda Türkçe asıllı olmayan cümle başı edatları antipatisine dönüşür ki bazı nüanslar kaybolur. Bu durum, şiirde, duyulan her sesi, her yansılamayı mısralaştırma ve şiirleştirme çabası şeklinde tezahür eder.

Şunu anladık ki, Birsel'in üslubu bağımsız bir çalışmayı gerektirecek boyutta olduğundan ve bizim çalışmalarımız bir anlamda eksik kalmıştır.

Yazı hayatına şiirle başlayan Birsel, 1940 Kuşağı'nın oluşumuna ironi ve mizah düzleminde yazdığı şiirlerle katılmış, kendisine sağlam bir yer edinmiştir. Ancak ikinci Yeniye tanık olmanın, yeni konuların ve zorunlu açılımların getirdiği şiirler, onun, 1940'lı yıllara göre edebiyatımız açısından çok daha yararlı olduğu dönemlerin ürünleridir.

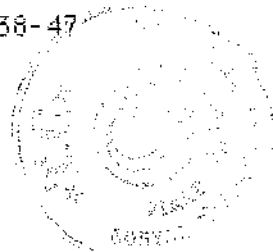
Netice itibariyle yaptığımız çalışma bize, 1940 Kuşağı'nın ve sonraki dönemlerin zeminini hazırlayan şairlerinin arasında Salâh Birsel'in de bir payının olduğunu göstermişse de biz, onun şiirlerinden çok, sağlam bir üslubun eseri olan orta ve uzun ölçekli düzyazılarının, en çok da denemelerinin Türk edebiyatına önemli bir katkı sağladığı görüşündeyiz.



SALAH BİRSEL KAYNAKÇASI

Dergiler

- AKATLI, Fusun; "Bîrsel'in Gönlünün Gizli Gülü", Türk Dili, S. 304 (c.35), Ocak 1977, ss. 86-90
- AKATLI, Fusun; "Kurutulmuş Felsefe Bahçesi", Milliyet Sanat, S. 337, Ekim 1979, s. 24
- AKATLI, Fusun; "Salâh Bîrsel ve Bir Okuma Serüveni", Gösteri, S. 73, Ocak, 1986, ss. 7-10
- AKATLI, Fusun; "Salâh Bîrsel ve Deneme- Yapıştırma Büyük, Bir zavallı Sarı At", Gösteri, S. 55, Haziran 1985, ss. 115-118
- AKATLI, Fusun; "Yazınımızda Deneme", Türk Dili, S. 363 (c.44), Şubat 1982, s.
- AKBAL, Oktay; "Salâh Bîrsel İçin", Yedi Tepe, S. 430, Ocak 1982, ss. 1-2
- AKBAL, Oktay; "Salâh Bîrsel'e Dair", Yenilikler, S. 3, 20 Şubat 1947, s. 5
- AKBAL, Oktay; "Şiir mi Yır mı", Varlık S. 669, 1 Mayıs 1966, s. 7
- AKTUNÇ, Hulki; "Şiire Dört Elle Sarılmıştım", Sombahar, S. 29, Mayıs-Haziran 1995, ss. 22-28
- AKTUNÇ, Hulki; "Varduman Üzerine Monolog", Kitap-lık, Yapı Kredi yay. S. 3, Kasım 1983, s. 13
- AKÜNAL, Dündar; "Paris Üzerinden Şiirler", Gösteri, Ağustos 1991, ss. 42-44
- ALANGU, Tahir; "Salâh Bîrsel'in Odası", Yenilikler, S. 38, Şubat 1956, ss. 137-143
- ALEMDAR, Hüseyin; "Kitapları Yaşamak", Parantez(Almanya), S. 15, Haziran 1987, s. 19
- ALGAN, Ece; "Gece Mavis'i", Varlık, Kitap Eki, S.25, Kasım 94, s. 18
- AND, Metin; "55'de Şiir Kitapları", Forum, S.41, Aralık 1955, ss. 18-19
- ARSLAN, Tunca; "Salâh Bîrsel'le Süğleş: Bir Estetik Haz Damıtıcısı", 2000'e Doğru, S. 49, Kasım 1987, s. 16
- AUROBA, Zeynep - AUROBA, Oruç; "Işık Hatley'e Bırakmayalım", Tan, S.7, Kasım 1982, ss. 14-26
- AY, Behzat; "Salâh Bîrsel'in Evrak-ı Metrukesi", Gösteri, S. 112, Mart 1990, ss. 74-75
- AYDIN, Mehmet; "Haydar Haydar", Ilgaz, S. 224, Mayıs 1980, ss. 11-13
- BAHAR, Mahmut; "Salâh Bîrsel'le", Kırak, S. 6, Ekim-Kasım 1994, ss. 6-7
- BEHRAMÖĞLU, Afael; "Çağdaş Şiirimizde Mizah Öğeleri", Gösteri, S. 166, Eylül 1994, ss. 40-42
- BORAZAN, Zeki Yusuf; "Bîrsel'in Denemelerindeki Dünya Görüşü Üzerine Bir Deneme", Varlık, S. 91, Ağustos 1983, s. 29
- BUYRUKÇU, Muzaffer; "Salâh Bîrsel Üstüne", Türk Dili, S. 235, (c.24), Nisan 1971, ss. 38-47



- BÜYÜKÖNAL, Feriha; "Ağın Konuğu Salâh Bîrsel", Sanat Çevresi, S. 122, Aralık 1988, ss.50-52
- CÖMERT, Bedrettin; "Zavallı Haydar Bizim Haydar", Vansıma, S. 11, Kasım 1972, s. 44
- DEMİRAY, M. Güner; "Dili Sızma Bal Bir Ozan", Cumhuriyet Kitap, S. 254, 29 Aralık 1994, s. 9
- DEMİRAY, M. Güner; "Salâh Bîrsel Denizi", Karşı, Aralık 1993, ss. 41-44
- DİZDAROĞLU, Hikmet; "Bîrsel'in Romanı", Türk Dili, S. 124 (c.11), Ocak 1962, ss. 226-229
- DOĞAN, Mehmet H.; "Şiirin Kuyularında Bir Ay", Broy, S. 13, Kasım 1986, ss. 11-13
- DURBAŞ, Refik; "Yaşlılık, Deneme, Şiir, Güvercinler, Erzincan ve Kemah ve Ödüller Üzerine Günlüktür", Milliyet Sanat, S. 159, Ocak 1987, ss. 28-30
- EMRE, Alaaddin; "Ağna, Maymun, Havarî", Türk Dili, S. 360 (c.43), Aralık 1981, ss. 384-385
- EMRE, Gültekin; "Şiirdir Salâh Bîrsel'in Kekliği", Cumhuriyet Kitap, S. 264, 9 Mart 1995, s. 9
- EREM, Evren; "Salâh Bîrsel'in Şiirinde Humor'un Yeri", Sombahar, S. 29, Mayıs-Haziran 1995, ss. 29-33
- ERGÜLEN, Haydar; "Şiir Beyi Salâh Bey", Sombahar, S. 29, Mayıs-Haziran 1995, ss. 53-54
- ERTOP, Konur; "1985'te Deneme, İnceleme, Eleştiri", Gösteri, Sanat ve Edebiyat '85 Özel Sayısı, ss. 12 - 14
- ERTOP, Konur; "Salâh Bîrsel'e On Soru", Yeni Edebiyat, S. 5, Mart 1970, ss. 15-16, 35
- GUNDA, Emel; "Biz Şiir Yazdık Parsayı Orhan Yeli Topladı", Tempo, S.50, 9-15 Aralık 1990, s. 19
- GÜNEY, Çetin (A.Püsküllüoğlu); "Kendimle Konuşmalar", Türk Dili, S.220 (c.21), Ocak 1970, s.334
- GÜNGÖR, Necati; "Öykücüler Yılın Denemelerini Seçtiler", Gösteri, S. 14, Ocak 1982, s. 53
- GÜRSEL, Nedim; "Öykücüler Yılın Denemelerini Seçtiler", Gösteri, S. 14, Ocak 1982, s. 53-54
- HIZLAN, Doğan; "Salâh Bîrsel - Türkiye İş Bankası Ödülü", Gösteri, S. 26, Ocak 1983, s. 26
- İLERİ, Selim; "Nezeli Karga", Argos, S. 36, Ağustos 1991, s. 145
- İLKSAVAŞ, Yaşar; "Salâh Bîrsel'i Sevdikçe", Gösteri, S. 8, Temmuz 1981, ss. 57-57
- İMZAŞIZ; "Şingir Mingir Boğaziçi", Çağdaş Kent Konut İnsan, S. 1, Ocak 1983, ss. 20-23
- K. Tark Dursun; "Hüznün Adı mı", Düşün, S. 31, Ekim 1986, s. 13
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; "Basubadelmevî Ya da Ölümünden Sonra Diriliş", Tan, S.7, Kasım 1982, ss.78-81
- KAPLAN, Mehmet; "Hacıvatın Karısı ve Salâh Bîrsel", Yenilik, S. 52, Şubat 1957, ss. 5-8
- KAYRAM, Yücel; "Salâh Bîrsel'in Şiiri", Sombahar, S. 29, Mayıs-Haziran 1995, ss. 44-52
- KOCAGÖZ, Samim; "Salâh Bîrsel'in Romanı-Dört Köşeli Üçgen", Yeditepe, S.45, Ağustos 1961, ss. 5-13
- KÖKSAL, Ahmet; "On Şaire Dört Soru", Yeditepe, S. 39, Mart 1961, ss. 9-14
- KUDRET, Cevdet; "Şiir Nasıl Yazılır", Gösteri, Kasım 1981, s. 14
- MENEMENCİOĞLU, Nermin; "Dört Başı Bayındır Yazı", Yeditepe, S. 36, Şubat 1961, s.
- NACİ, Fethi; "Eleştiri Günlüğü", Gösteri, S. 84, Kasım 1987, ss. 22-24
- NECATİGİL, Behçet; "Salâh Bîrsel'e Mektuplar", Gösteri, S. 35, Aralık 1987, ss. 19-23



- ÖĞÜZCAN, Ümit Yaşar; "Öğuzcan Sordu Bîrsel Yanıtladı", Yazko Sornut, S. 55, Nisan 1984, s. 17-21
- ONAT, M. Sami; "İki Şair- İki Kitap", Varlık, S. 322, Mayıs 1947, ss. 12-13
- ONGER, Fahir; "Salâh Bîrsel'in Kendimle Konuşmaları", Türk Dili, S. 219, Aralık 1969, ss.238-241
- ORAL, Zeynep; "Salâh Bîrsel ile Konuşma", Milliyet Sanat, S.64, Ocak 1983, ss. 18-21
- ÖZDEMİR, Emin; "Gazete ve Dergilerde", Varlık, S. 724, Mart 1972, s. 18
- ÖZDEMİR, Emin; "Salâh Bîrsel'in Söz Evreni", Çağdaş Eleştiri, S.3-5, (c. 3), Mayıs 1984, ss.44-45
- ÖZKIRIMLI, Atilla; "Siz Hiç Kendinizle Konuştunuz mu?", Türk Dili, S. 229, Ekim 1970, ss. 63-65
- ÖZKIRIMLI, Atilla; "Bir Şiir Çözümlerne Denemesi", Soyut, S. 62, Eylül 1973, ss. 63-69
- ÖZLÜ, Demir; "Bay Seessizlik", Milliyet Sanat, S. 253, Aralık 1990, s. 45
- RİFAT, Mehmet; "Salâh Bîrsel'e 5 Soru", S. 24, Eylül 1959, ss. 8-9
- RİFAT, Mehmet; "Salâh Bîrsel'in Yaşam Öyküsü", Türk Dili, S. 127, (c.11), s. 627
- SARIDÖĞLU, Sezai; "Hay Yalal Felah'tır Salâh Bey'in Toptan ve Perakende Şiirleri", S. 29, Mayıs-Haziran 1995, ss. 34-38
- SEZER, Sennur; "Salâh Bîrsel ile Konuşma", Yazko Edebiyat, S. 28 (c.5), Şubat 1983, ss.123-127
- SEZGİN, Dincer; "Salâh Bîrsel'in Söyledikleri", Türk Dili, S.234 (c.24), Haziran 1971, ss.222-226
- SİPAHIOĞLU, Emin; "Salâh Bîrsel'le Konuşma", Yeditepe, S. 84, Nisan 1963, ss. 9-11
- SUDİ, Nevzat; "Kültük Anıları", Karşı Edebiyat, S. 4, Temmuz-Ağustos 1986, ss. 12-14
- ŞÜYÜN, Faruk; "Salâh Bîrsel'le Edebiyat ve Hayatı Üzerine Bir Konuşma", Düşün (Bizim Belde Toplumsal Sanat), S. 15, Haziran 1985, ss. 39-41
- UÇAROL, Tuncer; "Son Sayılarda Dergiler", Varlık, S. 905, Şubat 1983, s. 21
- UYGUNER, Muzaffer; "Bîrsel ve Amerikalı Tolstoy", Yazko Edebiyat, S.45-46 (c.7), Temmuz-Ağustos 1984, ss. 114-118
- UYGUNER, Muzaffer; "Bîrsel'in Nezleli Kargası", Türk Dili, S. 27, Kasım 1991, ss. 57-58
- UYGUNER, Muzaffer; "Paf ve Puf"- Halley Kimi Kurtarır", Yazko Edebiyat, S. 23, (c.4), Eylül 1982, ss. 125-131
- UYGUNER, Muzaffer; "Salâh Bîrsel'in Son Deneme Kitapları", Düşün (Bizim Belde Toplu Sanat), Haziran 1985, ss. 88-89
- UYGUNER, Muzaffer; "Salâh Bîrsel'in Yeni Kitapları", Gösteri, S. 100, Mart 1989, ss. 7-9
- UYGUNER, Muzaffer; "Yaşlılık Günlüğü", Varlık, S. 947, (c.55), Ağustos 1986, ss. 30-31
- UYGUNER, Muzaffer; "Karanlığı Aydınlatan Denemeler", Çağdaş Türk Dili, S.44, Ekim 1991, ss. 370-372
- UZUNER, Buket; "Tango Renkli Dünya", Cumhuriyet Kitap, S. 156, s. 4
- YETKİN, Suut Kemal; "Eskimeyen Şair", Sözcü, S. 25, Nisan 1961, s. 28
- YETKİN, Suut Kemal; "Kikirikname", de , S. 2, Mayıs 1961, s. 4

Gazeteler

- AKBAL, Oktay; "Bir Edebiyatçı Geçmişe Bakıyor", Cumhuriyet, 14 mart 1976
- AKBAL, Oktay; "Bir Sanat Yuvası", Cumhuriyet, 14 Şubat 1982
- AKBAL, Oktay; "Birsel'i Okurken", Cumhuriyet, 28 Haziran, 1981
- AKBAL, Oktay; "Dergilerde", vatan, 25 Aralık 1951
- AKBAL, Oktay; "Edebiyat Kader Güzel", Cumhuriyet, 3 Temmuz 1985
- AKBAL, Oktay; "Geçmişe Dönüş", Cumhuriyet, 19 şubat 1976
- AKBAL, Oktay; "He'nin İki Gözü İki Çeşme", Vatan, 18 Ekim 1958
- AKBAL, Oktay; "Salâh Birsel ile", Cumhuriyet, 28 Ocak 1978
- AKSOY, Yaşar; "Karşıyaka'nın Verdiği Şair", Yeni Asır, 5 Mayıs 1986
- ALANCU, Tahir; "Ases", Vatan, 25 Mart 1961
- ANDAY, M. Cevdet; "Değinmeler", Cumhuriyet, 30 Ocak 1981
- ANDAY, M. Cevdet; "Yarınki Yaşamımız", Cumhuriyet, 25 Şubat 1977
- ARISOY, M. Sunullah; "Ases'in Düşündürdüğü", Ulus, 11 Mart 1961
- BAHAR, Mahmut; "Toplumcular Arasından İyi Şair Çıkmadı", Beklenen Vakit, 10 Kasım 1994
- BARLAS, Mehmet; "Jack'ten Ah Beyoğlu'na Vah Beyoğlu'na", Günaydın, 31 Mart 1976
- BAYAR, Zühtü; "Şef Akın Şiiri", Yeni Ortam, 11 Aralık 1972
- BİLGİNER, Recep; "Şimdi Ne Yapıyorlar?", Politika, 7 Ağustos 1976
- BOZKIR, Naci (Fethi Naci); "Salâh Birsel'in Şiirleri", Karadeniz Postası, 17 mart 1947
- DİNAMO, Hasan İzzettin; "Salâh Birsel'in Şiirleri", Yeni Ortam, 26 Kasım 1974
- DORMEN, Haldun; "Çeşitleme", Milliyet, 9 Ocak 1977
- DURBAS, Refik; "Salâh Birsel 100'ü Gece Denemelerini Yazıyor", Cumhuriyet, 1 Haziran 1985
- ERTOP, Konur; "Boğaziçi'nin Üteli /Üzü", Cumhuriyet, 9 Aralık 1982
- ERTOP, Konur; "Ey Kesikbaş", Cumhuriyet, 23 Ocak 1961
- GÖKDOVALI, Şadan; "Salâh Ustanın İçindekisi Paris'i de Aydınlatıyor", Cumhuriyet, 31 Mayıs 1984
- GRUDA, Yılmaz; "Dört Şair", Tanın, 30 Mayıs 1961
- GRUDA, Yılmaz; "Hacıvat'ın Şiirleri", Vatan, 28 Mayıs 1955
- GÜNYOL, Vedat; "İnsan ve Güç Düşüncesi", Cumhuriyet, 3 Mart 1976
- HIZLAN, Doğan; "Birsel'in Denemeleri", Cumhuriyet, 27 Aralık 1979
- HIZLAN, Doğan; "Salâh Birseli Üzerine", 29 Mart 1980
- İLERİ, Selim; "Deneme Üzerine", Cumhuriyet, 21 Ekim 1979
- İPLİKÇİOĞLU, Fikret; "Dünya İşleri", Anadolu, 9 Mart 1947
- K. Tarık Dursun; "Ya Salâh Birsel", Güneş, 29 Haziran 1987
- K. Tarık Dursun; "Zekânın Yazarı: Salâh Birsel", 22 Ekim 1976
- KARADOĞAN, Yaşar; "Yazın Ustalarıyla Söyleşi", Kıbrıs Postası, 20 Eylül 1980
- KARAY, Refik Halit; "Çorap Söküğü Diken Zavalı Kadın", Tan, 29 Mart 1942

- KAYA, Hasan; "Salâh Bîrsel ile Konuşma", Yeni Ulus, 26 Haziran 1976
- KEMAL, Mehmed; "Dil İşi", Cumhuriyet, 9 Nisan 1986
- KÖKDEN, Uğur; "Zaman Bağışlamıyor", Cumhuriyet, 18 Kasım 1994
- KUŞLU, Nihat; "Salâh Bîrsel", Haber, 2 Nisan 1951
- MEHTEROĞLU, Yurdakul; "Sen Beni Sev", Ulus, 5 Şubat 1958
- OKTAY, Ahmet; "Bir Şairin Değişimi", Milliyet, 3 Kasım 1987
- OKTAY, Ahmet; "Yaşlılık Günlüğü", Milliyet, 27 Ağustos 1986
- ORAL, Zeynep; "Salâh Bîrsel", Milliyet, 23 Ocak 1985
- ÖNGÖREN, Yeyssel; "Eylülde Akas Yaprakları", Öncü, 5 Eylül 1961
- ÖZARIKÇA, Barlas; "Has Edebiyatçının Tenselleşmesi", Güneş, 4 Mayıs 1987
- ÖZDEMİR, Emin; "Yabancıllık", Barış, 5 Temmuz 1973
- ÖZKIRIMLI, Atilla; "Kitap Kitap Kitap", Cumhuriyet, 31 Ocak 1976
- PEKÇEN, Yalçın; "Bîrsel ile Konuşma", Cumhuriyet, 1 Mart 1986
- PEKÇEN, Yaşar; "Bîrsel ile Konuşma", Cumhuriyet, 1 Mart 1986
- PULUR, Hasan; "44 Yıl Öncesinin Şiiri", Hürriyet, 28 Şubat 1986
- PULUR, Hasan; "Ahmet Rasim'i Salâh Bîrsel'den Dinlemek", Hürriyet, 26 Aralık 1981
- PULUR, Hasan; "Kahveler", Hürriyet, 3 Mart 1986
- RİFAT, Mehmet; "Salâh Bîrsel ile Beyoğlu Üzerine Bir Söyleşi", Güneş, 10 Haziran 1983
- SALİHOĞLU, Mehmet; "Kutu Kutu İçinde Bir Uzan: Salâh Bîrsel", Yeni Ortam, 4 Kasım 1972
- SELÇUK, İhsan; "Bir Zevallı Sarı At", Cumhuriyet, 23 Temmuz 1985
- SEYDA, Mehmet; "Salâh Bîrsel Üzerine Notlar", Aydınlık, 31 Mart 1980
- SİYAVUŞGİL, Sabri Esat; "Hacıvadin Karısı", Yeni Sabah, 29 Nisan 1955
- SÜER, İnci; "Salâh Bîrsel ile Konuşma", Güneş, 10 Haziran 1983
- SÜREYYA, Cemal; "Kahvengiz", Politika, 4 Mart 1976
- ŞENDİL, Sabin; "Şiirden Şairden", Cumhuriyet, 29 Aralık 1986
- ŞÜYÜN, Faruk; "Asansör: Bir Nüfus Kütüğü", Güneş, 29 Haziran 1987
- ŞÜYÜN, Faruk; "Salâh Bîrsel ile", Güneş, 14 Aralık 1986
- ŞÜYÜN, Faruk; "Şair-Denemeci Salâh Bîrsel", Güneş, 14 Aralık 1986
- TÜKEL, Selma; "Salâh Bîrsel ile Konuşma", Hürriyet, 18 Aralık 1986
- ULUDAĞ, Sevgül; "Salâh Bîrsel ile", Yeni Düzen (Kıbrıs), 25 Eylül 1986
- Vâ-Nû; "Kaynak'ta Neler Kaynıyor?", Akşam, 15 Haziran 1948
- YAĞCIOĞLU, Halim; "Cinnistan", Dünya, 9 Mart 1970
- YAŞIN, Mehmet; "Salâh Bîrsel'in İki Tutkusu", Milliyet, 24 Eylül 1986
- ZEKERİYA, Necati; "Salâh Bîrsel ile Söyleşi", Tan (Priştine), 30 Ocak 1982
- ZEKERİYA, Necati; "Şiire Devam Ama Önce Deneme", Milliyet, 24 Eylül 1986
- ZİYA, Galip; "Asansör", Milliyet, 2 Haziran 1987
- ZİYA, Galip; "Salâh Bîrsel", Yeni Yol (Trabzon), 13 Mayıs 1961
- ÖZLÜ, Demir; "Zamanın Süzgeci", Yeni Ortam, 27 Ekim 1974

KİTAPLAR - ANTOLOJİLER

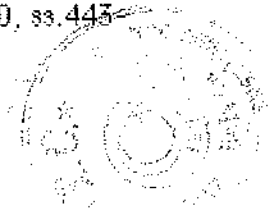
- ABASİYANIK, Sait Faik; Sevgiliye Mektup, Bilgi yay. haz. Muzaffer Uyguner, İstanbul 1993, 3. baskı, ss. 87-89
- AKBAL, Oktay; Şair Dostlarım, Varlık yay. İstanbul 1977, ss. 63-70
- AKSAM, Doğan; Şiir Dili ve Türk Şiiri, Beta yay. Ankara 1993, s. 173
- AKTAŞ, Şerif; Türk Dünyası El Kitabı, Edebiyat 3, Ankara 1992, 2. baskı, ss. 516-517
- ATAÇ, Nurullah; Dergilerde, TDK yay. Ankara 1980, s. 14, 15, 147, 148, 149, 159, 160, 161, 165, 166, 167, 223, 224,
- BATUR, Enis; Yazının Ucu, Yapı Kredi yay. İstanbul 1993, s. 179
- FUAT, Memet; Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi, Adam yay. İstanbul 1994, 8. baskı, s. 33
- KAPLAN, Mehmet; Cumhuriyet Devri Türk Şiiri, Kültür Bakanlığı yay. Ankara 1990, ss. 443-447
- KAPLAN, Mehmet; Edebiyatımızın İçinden, Dergâh yay. İstanbul 1978, ss. 259-269
- NECATİGİL, Behçet; Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü, Varlık yay. İstanbul 1992, 4. baskı
- OKTAY, Ahmet; Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı (1923-1950), Kültür Bakanlığı yay. Ankara 1993, ss. 461-484
- ÖZDEMİR, Emin; Yazın Türleri, Açıköğretim Fak. yay. Eskişehir 1991, ss. 137-144
- SEZGİN, Ahmet-YALÇIN, Cengiz; Türk Edebiyatında Ölümler Antolojisi, Ünlem yay. İstanbul 1993, s. 167
- TAHİR, Kemal; Edebiyat Üzerine notlar, Sanat Edebiyat 2, Bağlam yay. haz. C. Yazıcıoğlu, İstanbul 1989, s. 61
- TOPRAK, Füzûn; Ömer Faruk Toprak'ın Düzyazıları, Kültür Bak. yay. Ankara 1994, s. 73, 76
- UYGUNER, Muzaffer; Salâh Birsal, Altın Kitaplar, İstanbul 1991, 2. baskı

GENEL KAYNAKLAR

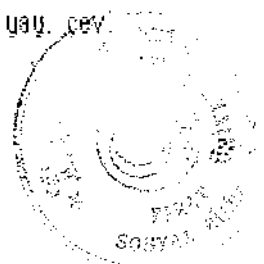
- ADLER, A.; Psikolojik Aktivite, Say yay. çev. B. Çorakçı, İstanbul 1993, 2. baskı
- AKARSOY, Bediâ; Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1988, 4. baskı



- AKSAN, Doğan; Her Yönüyle Dil-1,2,3 TDK yay. Ankara 1990
- AKSAN, Doğan; Türkçenin Gücü, Bilgi yay. İstanbul 1990 2.baskı
- AKSAN, Ömer.A; Dil Yanlışları, Yalçın-Emel yay. Ankara 1990, 3.baskı
- AKTAŞ, Şerif; Edebiyatta Üslup ve Problemleri, Akçağ yay. ankara 1993, 2.baskı
- AKTAŞ, Şerif; Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ yay. Ankara 1991, 2.baskı
- ALAIN ; Mutlu Olma Sanatı, Varlık yay. çev. Yaşar Nabi, İstanbul 1985, 8.baskı
- ALKAN, Erdoğan; Şiir Sanatı, Yön yay. İstanbul 1995
- ATAÇ, Murullah; Dergilerde, TDK yay. Ankara 1980, s. 14, 15, 147, 148, 149, 159, 160, 161, 165, 166, 167, 223, 224,
- BANGUDOĞLU, Tahsin; Türkçenin Grameri, Baha Matbaa, İstanbul 1974
- BARTHES, Roland; Göstergebilim İlkeleri, Kültür Bak.yay. çev.B.Yardar-M.Rifat, Ankara 1979
- BATUR, Enis; Şiir ve İdeoloji, Mitos yay. İstanbul 1993, 2.baskı
- BATUR, Enis; Yazının Ucu, Yapı Kredi yay. İstanbul 1993, s.179
- BOLAY, S. Hayri; Felsefi Doktrinler Sözlüğü, Akçağ yay. Ankara 1990, 5. baskı
- BOOKCHIN, Murray; Özgürlüğün Ekolojisi, Ayrıntı yay. çev.A.Türker, İstanbul 1994
- CANTZEN, Rolf; Devlet-Toplum, Ayrıntı yay. çev.Y.Ataman, İstanbul 1994
- CASTORIADIS, Cornelius; Dünyaya, İnsana ve Tabiata Dair, İletişim yay çev. H.Tufan, İstanbul 1993A
- CÜCEOĞLU, Doğan; Yeniden İnsan İnsana, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, 4.baskı
- DEVELLİOĞLU, Ferit; Türk Argo Sözlüğü, Bilgi yay. İstanbul 1970, 5.baskı
- DUBY, Georges; Erkek Ortaçağ, Ayrıntı yay. çev. M.A.Kılıçbay, İstanbul 1991
- EAGLATION,T; Eleştiri ve İdeoloji, İletişim yay. çev. E.Tarım, İstanbul 1995
- ELIOT, T.S.; Edebiyat Üzerine Düşünceler, Kültür Bak. yay. çev. S.Kantarcioglu, Ankara 1990
- ENGİNÜN, İnci; Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Dergâh yay. İstanbul 1983
- ERGİN, Muharrem; Türk Dili, Bayrak yay. İstanbul 1992, 6.baskı
- EROĞLU, Ebubekir; Modern Türk Şiirinin Doğuşu, Yapı Kredi yay. İstanbul 1993
- FORDHAM, Frieda; Jung Psikolojisi, say yay. çev. A. Yalçınar, İstanbul 1994, 2.baskı
- FREUD-JUNG-ADLER; Psikanalizin Üç Büyükleri, Mart yay. İstanbul 1994
- FROMM, E.; Sevginin ve Şiddetin Kaynağı, Say yay. çev.Y.Salman-N.İçten, İstanbul 1990, 5.baskı
- FROMM, E.; Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum, Say yay. çev.N.Arat, İstanbul 1992, 4.baskı
- FUAT, Memet ; Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi, Adam yay, İstanbul 1994, 8.baskı, s. 33
- GOETHE; Goethe Der ki- Seçmeler, Kültür Bak. yay. çev. G.Aytaç, Ankara 1986, 2.baskı
- HOBERMAS, Jurgan; Rasyonel Bir Topluma Doğru, Vadi yay. çev. A.Çiğdem-M.Küçük, Ankara 1992
- KANTARCIOĞLU, Sevim; T.S.Eliot'un Şiirlerinde İnsanın Kendisini Gerçekleştirme Teması, Kültür Bak. yay. Ankara 1981
- KAPLAN, Mehmet; Cumhuriyet Devri Türk Şiiri, Kültür Bakanlığı yay. Ankara 1990, ss.443-447



- KAPLAN, Mehmet; Tanpınar'ın Şiir Dünyası, Dergâh yay. İstanbul 1962, 2.baskı
- KEKLIK, Nihat; Felsefe, Çağrı yay. İstanbul 1978
- KOCAKAPLAN, İsa; Açıklamalı Edebî Sanatlar, MEB yay. Ankara 1992
- KREICH, A; Aşkın Anatomisi, Say yay. çev. M.Harmancı, İstanbul 1995, 3.baskı
- MAGILL, Frank; Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klâsiği, Dergâh yay. çev. V.Mutal, İstanbul 1992
- MAPDİN, Şerif; Türkiye'de Toplum ve Siyaset, İletişim yay. İstanbul 1991, 2.baskı
- MAYAKOVSKI-ELUARD; Saf Şiir Yoktur, Broy yay. İstanbul 1984
- MORAN, Berna; Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi, Cem yay. İstanbul 1991, 8.baskı
- NECATİGİL, Behçet; Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü, Varlık yay. İstanbul 1992, 4.baskı
- OKAY, Orhan; Sanat ve Edebiyat Yazıları, Dergâh yay. İstanbul 1990
- OKTAY, Ahmet; Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı (1923-1950), Kültür Bakanlığı yay. Ankara 1993, ss. 461-484
- ORWELL, George; Seçmeler, Kültür Bak. yay. çev. S.Çakmeçil, Ankara 1992
- PLEHANOV, G.V.; Sanat ve Toplumsal Hayat, Sosyal yay. çev.S.Mimoğlu, İstanbul 1987, 3.baskı
- PORZIG, Walter; Dil Denen Mucize-1, Kültür ve Turizm Bak. yay. çev. V.Ülkü, Ankara 1987, 5.baskı
- RUSSELL, Bertrand; Evlilik ve Ahlâk, Say yay. çev. V.Eranus, İstanbul 1993, 2.baskı
- SAFA, Peyami; Nasyonalizm Sosyalizmistisizm, a yay. İstanbul 1975
- SCHILLER; İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup, MEB yay. çev. M.Özgül, İstanbul 1990
- SEZGİN, Fatin; Dil ve Edebiyatta İstatistik, Dergâh yay. İstanbul 1993
- ŞERİATİ, Ali; Öze Dönüş, Seçkin yay. çev. K.Güneş, İstanbul, 1994
- TAHİR-ÜL MEVLEVİ, ; Edebiyat Lügati, Enderun Kitabevi, İstanbul 1973
- TANPINAR, A. Hamdi; Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh yay. haz. Z.Kerman, İstanbul 1992, 3.baskı
- TANPINAR, A.Hamdi; 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976
- TDK, Derleme Sözlüğü, TDK yay. Ankara 1965
- TDK, Tarama Sözlüğü, TDK yay. Ankara 1971
- TEYFİK Fikret; Rûbab-ı Şikeste, İnkılâp Kitabevi, haz. F. Uzun, İstanbul 1985
- TİMUÇİN, Afşar; Düşünce Tarihi, BDS yay. İstanbul 1982
- TİMURTAŞ, F.Kadri; Yeni Kelimeler Sözlüğü, Umur Kitapçılık, İstanbul 1979
- TKAE; Türk Dünyası El Kitabı, Edebiyat 3, Ankara 1992, 2.baskı
- UMBERTO, Eco; Açık Yapıt, Kabalıcı yay. çev. Y. Şahan, İstanbul 1992
- UYGUR, Nermi; İnsan Açısından Edebiyat, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, 3.baskı
- ÜNLÜ, Mahir; Kavramlar ve Boyutlar, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul 1977
- WEELEK, R - WARNER, A; Edebiyat Biliminin Temelleri, Kültür ve Turizm Bak. yay. çev. A.E.Uysal, Ankara 1983
- YALÇIN, Mehmet; Şiirin Ortak Paydası, Cumhuriyet Üniv. yay. Sivas 1991



YENİŞEHİRLİOĞLU, Şahin; Düşünce Kozmosu, Alkım yay. Ankara 1992

YENİŞEHİRLİOĞLU, Şahin; Felsefe ve Sanat, Alkım yay. Ankara 1982

