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

OKTAY RİFAT'IN ŞİİRLERİNİN VE ROMANLARININ İNCELENMESİ

DOKTORA TEZİ

DANIŞMANI
Doç. Dr. Ramazan KORKMAZ

HAZIRLAYAN
Tarık ÖZCAN

T 89129

ELAZIĞ - 1999

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)

OKTAY RİFAT'IN ŞİİRLERİNİN VE ROMANLARININ İNCELENMESİ

DOKTORA TEZİ

Bu tez 15 / 07 / 1999 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Ramazan KORKMAZ — Danışman
Prof. Dr. Şefik Aktaş — Üye
Doç. Dr. İbrahim Kavaz — Üye

Yukarıdaki Jüri üyelerinin İmzaları Tasdik Olunur.

Prof. Dr. Sabahattin KÜÇÜK
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖZET
DOKTORA TEZİ

OKTAY RIFAT'IN ŞİİRLERİNİN VE ROMANLARININ İNCELENMESİ

TARIK ÖZCAN

FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI

1999, SAYFA XIV-520

Bu çalışmada Oktay Rıfat'ın şiirleri ve romanları incelenmiş ve sanat anlayışına ışık tutulmuştur.

Gerek şair ve yazar hakkında yazılan kaynaklardan gerekse şair-yazarın kendi yazdığı kaynaklardan elde edilen bilgilerle 20. yüzyıl şair-yazarı Oktay Rıfat'ın hayatı, kişiliği, sanat ve edebiyat anlayışı tespit edilmiştir. Aynı zamanda Oktay Rıfat'ın şiirleri ve romanları incelenerek analiz edilmiştir.

Bu çalışma ile kültür mirasımızın önemli bir şair-yazarı hakkında geniş bir bilgiye sahip olunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Oktay Rifat, Yirminci Asır, Garip

ABSTRACT
A DOCTORATE THESIS

THE EXAMINANT OF OKTAY RIFAT'S POETRIES AND NOVELS

TARIK ÖZCAN

FIRAT UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
THE DEPARTMENT OF NEW TURKISH LITERATURE

1999, PAGE XIV-520

In this study, poetries and novels of Oktay Rifat of is examined and art understanding of his is brought to light.

Through information, acquired either by the present sources related with the poetr- writer or by the works writer/poetry; the life, personality, artistic and literaty aspect and influence of the twenty century poetry-writer Oktay Rifat have been determined. İn the examination part of the thesis, Oktay Rifat's poetries and novels is analysed.

With the work; an importan poetry-writer of on cultural heritage has been evaluated.

Key Words: Oktay Rifat, Twenty Century, Strange (Destitute)

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ XI

ÖN SÖZ XII

KISALTMALAR XIII

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. OKTAY RIFAT'IN MİZACI, HUSUSİ VE EDEBİ HAYATI, EDEBİ FİKİRLERİ VE ESERLERİ 4

1.1. Aile Muhiti ve Mizacı 5

1.2. Hususi ve Edebi Hayatı 10

1.2.1. Doğumu ve Çocukluğu 10

1.2.2. İlk ve Ortaöğrenimi ve Garipçilerin Tanışması 12

1.2.3. Üniversite Hayatı, Memuriyeti ve Garip'in Kuruluşu 13

1.2.4. Askerlik, Evlenme ve İlk Kitaplarının Yayını 16

1.2.5. Garip Sonrası ve Serbest Avukatlık 18

1.2.6. Emeklilik ve Sonrası 20

1.2.7. Ölümü ve Vasiyeti 21

1.3. Edebi Fikirleri 22

1.3.1. Şiir Nedir? 23

1.3.1.1 Şiirde Aşıklık – Kapalılık 23

1.3.1.2. Şiirde Anlam (Mana) 25

1.3.1.3. Şiir ve Dil 27

1.3.1.4. Şiirde Şekil ve Muhteva 29

1.3.2. Sanat ve Sosyal Meseleler 30

1.3.3. Sanat ve Kültür 33

1.3.4. Yeni ve Eski Edebiyat 34

1.4. Eserleri 36

1.4.1. Şiirleri 36

1.4.2. Romanları 39

1.4.3. Tiyatroları 39

1.4.4. Denemeleri ve Makaleleri 40
1.4.5. Çevirileri 40
1.4.6. Yabancı Dillerde Oktay Rifat 40
1.4.7. Kitaplarına Almadığı Şiirleri 41
1.4.8. İthaf Ettiği Şiirleri 47
İKİNCİ BÖLÜM
2. OKTAY RİFAT'IN ŞİİRİ 48
2.1. Oktay Rifat'ın Etkilendiği Kaynaklar 49
2.2. Şiirinin Var Oluş Safahatı 53
2.2.1. Şiire Eğilimi ve Garip Öncesi 53
2.2.2. Garip Dönemi 58
2.2.3. Toplumsal Gerçekçi Dönemi 66
2.2.3.1. Perçemli Sokak'tan Önceki Dönemine Ait Toplumculuğu 67
2.2.3.2. Perçemli Sokak'tan Sonraki Dönemine Ait Toplumculuğu 73
2.2.4. İkinci Yeni ve Sonrası 78
2.2.4.1. Gelenekten Kopma 79
2.2.4.2. Anlamsızlığın Anlamı 81
2.2.4.3. Öykü Konu 86
2.2.4.4. Güç Anlaşılma 87
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
3. ŞİİRİNİN TEMATİK VE YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ 90
3.1. Şiirinin Tema ve Konu Bakımından İncelenmesi 91
3.1.1. İç Âlem Unsurları 91
3.1.1.1. Aşk 91
3.1.1.2. Erotizm 99
3.1.1.3. Yaşama Sevinci 101
3.1.1.4. Özgürlük 104
3.1.1.5. Yalnızlık 108
3.1.1.6. Ölüm 113
3.1.2. Dış Âlem Unsurları 124
3.1.2.1. Nesne Sevgisi 124
3.1.2.2. Kent 133
3.1.2.3. Doğa Sevgisi 137

3.1.2.3.1. Kıra Yönelme 141
3.1.2.3.2. Deniz Sevgisi 145
3.1.2.4. Zaman Problemi 148
3.1.2.4.1. Zaman Gücü 148
3.1.2.4.2. Zamanın Yok Ediciliği ve Zamandan Şikâyet 149
3.1.2.4.3. Yaşlılık Duygusu, Eskime ve Çürüme 152
3.1.2.4.4. Zamandan Kaçış 156
3.1.2.4.4.1. Çocukluk ve Geçmiş Zamana Sığınma 156
3.1.2.4.4.1.1. Kendi Dışındaki Çocukların Dünyasına Bakış 157
3.1.2.4.4.1.2. Kendi Çocukluk Günlerine Sığınma 158
3.1.2.4.4.1.3. Geçmiş Her Türlü Zamana Dönme Arzusu 160
3.1.2.4.4.2. Mitolojik Evrene Kaçış 163
3.1.2.4.4.3. Düşler Beldesi ve Düşlere Sığınma 166
3.1.2.5. Diğer Konular 168
3.1.2.5.1. Tarihe Bir Sorgulama 168
3.1.2.5.2. İnsan Kadrosu 171
3.2. Şiirinin Yapı Bakımından İncelenmesi 176
3.2.1. Şiirinin Dış Yapı (Şekil) Özellikleri 176
3.2.1.1. Nazım Birimi 176
3.2.1.2. Nazım Şekli 185
3.2.1.2.1. Geleneğe Bağlı Nazım Şekilleri 186
3.2.1.2.2. Geleneğe Ait Nazım Şekillerinin Değiştirilmesiyle Elde Edilen Nazım Şekilleri 188
3.2.1.2.3. Yeni Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri 191
3.2.1.2.3.1. Düzenli Nazım Şekilleri 191
3.2.1.2.3.1.1. Sone 191
3.2.1.2.3.1.2. Düz, Çapraz ve Sarma Kafiyeden Oluşan Nazım Şekilleri 192
3.2.1.2.4. Serbest Düzenli Nazım Şekilleri 196
3.2.1.2.4.1. Eşit Dizeli Nazım Şekilleri 196
3.2.1.2.4.2. Karışık Dizeli Nazım Şekilleri 198
3.2.1.2.5. Düzyazı Şiir 204
3.2.1.3. Uzun ve Kısa Boyutlu Şiirler 206

3.2.1.3.1. Uzun Boyutlu Şiirler 209
3.2.1.3.2. Kısa Boyutlu Şiirler 212
3.2.1.4. Vezin, Kafiye ve Redif 214
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
4. OKTAY RİFAT'IN ŞİİRLERİNDE DİL VE ÜSLÛP 217
4.1. Dil 221
4.1.1. Sözcük Serveti 222
4.1.2. Dildeki Değişmeler 226
4.1.3. Cümle Hususiyeti 232
4.2. Üslûp 241
4.2.1. Garip'in Şairaneden Uzak Üslûbu 241
4.2.1.1. Farklı Dil Kullanımı (Dil İçinde Dil Anlayışı) 248
4.2.1.2. Humor, İroni ve Kara Mizah 249
4.2.1.3. Somut Dil 256
4.2.2. İkinci Yeni Dil 261
4.2.2.1. Otomatizm 261
4.2.2.2. Soyut Dil 265
4.2.3. Resim ve Renklerin Dili 269
4.2.3.1. Resim ve Şiir Dünyasına Yansıması 269
4.2.3.2. Renklerin Dili 272
4.2.4. Sapmalar 278
4.2.4.1. Yazımsal Sapmalar 279
4.2.4.2. Noktalama ve Sapmalar 284
4.2.4.3. Söz Dizimsel Sapmalar 285
4.2.4.4. Tarihsel Dönem Sapmaları 287
4.2.4.5. Diğer Sapma Türleri 289
4.2.5. İmaj Dünyası 291
4.2.6. Sembol 302
4.2.7. Şiirinde Ritm ve Ahenk Unsurları 307
4.2.7.1. Yinelemeler 309
4.2.7.1.1. Ses Bilgisel Yinelemeler 309
4.2.7.1.2. Biçimbirimsel Yinelemeler 311
4.2.7.1.2.1. Önyineleme (Anaphora) 311

4.2.7.1.2.2. Ardyineleme (Epistrophe) 315
4.2.7.1.2.3. Bağlaç Yinelemesi (Polysyndeton) 317
4.2.7.1.2.4. Koşut (Paralel) Yineleme (Symploce) 318
4.2.7.1.2.5. Zıt Paralel Yineleme (Epanalepsis) 320
4.2.7.1.2.6. Kıvrımlı Yineleme (Anadiplosis) 322
4.2.7.1.3. Diğer Yineleme Çeşitleri 324
4.2.7.2. Alliterasyon, Asonans 326
4.2.7.3. Kafiye, Redif ve Vezin 331
4.2.7.3.1. Kafiye ve Redif 331
4.2.7.3.2. Vezin 344
4.2.7.4. İsim ve Sıfat Tamlaması 349
4.2.7.4.1. İsim Tamlaması 349
4.2.7.4.2. Sıfat Tamlaması 353
4.2.7.5. Edebi Sanatlar 355
4.2.7.5.1. Teşbih (Benzetme) 356
4.2.7.5.2. İstiare (Eğretileme) 360
4.2.7.6. Anlatım Teknikleri 365
4.2.7.6.1. Öyküleme 365
4.2.7.6.2. Karşıtlık 368
4.2.7.6.3. Montaj Tekniği 371
4.2.7.6.4. Betimleme 374

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. OKTAY RİFAT'IN ROMANLARI 379
5.1. Romanların Tanıtımı 380
5.1.1. Bir Kadının Penceresinden 380
5.1.2. Danaburnu 381
5.1.3. Bay Lear 382
5.2. Romanlarda Olay Örgüsü 383
5.2.1. Bir Kadının Penceresinden 383
5.2.2. Danaburnu 385
5.2.3. Bay Lear 392
5.3. Romanlarda Zaman 395
5.4. Romanlarda Mekân 405

5.5. Romanların Tematik Yönden İncelenmesi 419
5.5.1. Cinsellik ve Erotizm 419
5.5.2. Yozlaşma ve Yabancılaşma 423
5.5.3. Sosyal Adaletsizlik ve Azgelişmişlik 426
5.5.4. Yalnızlık 428
5.5.5. Ölüm 431
5.6. Romanların Şahıs Kadrosu 433
5.6.1. Karakter Yapılarına Göre 433
5.6.1.1. Birinci Derecedeki Kahramanlar 433
5.6.1.2. Norm Karakterler 437
5.6.1.3. Kart Karakterler 440
5.6.1.4. Fon Karakterler 441
5.6.2. Tiplerine Göre 442
5.6.2.1. Asi Tipler 442
5.6.2.2. Dejenere Tipler 443
5.6.2.3. Bohem Tipler 444
5.6.2.4. İdealist Tipler 445
5.6.3. Sosyal Durumlarına Göre 446
5.6.3.1. Aydınlar 446
5.6.3.2. Kentliler 447
5.6.3.3. Köylüler 448
5.6.3.4. Kasabalılar 449
ALTINCI BÖLÜM
6. ROMANLARINDA DİL VE ÜSLÛP 451
6.1. Romanlarında Dilsel Etkilenme 452
6.2. Anlatım Düzeyinde Dil ve Üslûp İncelemesi 454
6.2.1. Bakış Açısı 455
6.2.2. Anlatım Yöntemleri 458
6.2.3. Anlatım Tarzları 460
6.2.4. Anlatım Teknikleri 462
6.3. Cümle ve Sözcük Düzeyinde Dil ve Üslûp İncelemesi 466
6.3.1. Cümle Düzeyinde Dil ve Üslûp İncelemesi 467
6.3.2. Sözcük Düzeyinde Dil ve Üslûp İncelemesi 475

6.3.2.1. Sembol 475
6.3.2.2. Yinelemeler 477
6.3.2.3. İsim ve Sıfat Tamlamaları 479
6.3.2.4. Sözcük Serveti 481
6.3.2.5. Özdeyiş 483
6.4. Resim ve Renklerin Dili 484
SONUÇ 486
KAYNAKLAR 489
EKLER 512
ÖZGEÇMİŞ 520

TABLO LİSTESİ

Tablo : 1- Şiirlerindeki İnsan Kadrosu	171-172
Tablo : 2- Şiirinin Bent Düzeni	182
Tablo : 3- Şiirinin Nazım Şekli	186
Tablo : 4/1.2- Şiirindeki Dize Sayısı	207-208
Tablo : 5- Şiirinin Renk Çizelgesi	273
Tablo : 6- Şiirinin Kafiyesi	331
Tablo : 7- Şiirinin Vezni	344

ÖN SÖZ

Oktay Rifat, insan tecrübesini dil vasıtasıyla estetize eden ve bunu sanatın alanına taşıyan güçlü bir şair ve yazardır.

Bu incelememiz, Oktay Rifat'in şiir ve roman dünyasını bir bütünlük içerisinde vermeyi hedeflemektedir. 1930'dan 1988 yılına kadar yoğun bir tempoyla şiir, roman ve tiyatro sahalarında güçlü eserler veren Oktay Rifat, çok yönlü bir sanatkârdır. Hatta onun ressam kişiliğinin de göz ardı edilmemesi gerektiği kanaatindeyiz.

Şiir ve romanlarında daha derin ve kapsamlı çözümlemeler yapabilme amacıyla çalışmamıza sanatkârın tiyatro eserleri dahil edilmemiştir.

Şair ve yazar Oktay Rifat'ın dünyasına yönelik tespitlerimizi daha sağlıklı bir biçimde yapmak için ailesiyle görüşmeyi istedik. Hanımı Sabiha Rifat'la yaptığımız görüşmeden çok faydalı bilgilerle dönerken bütün gayretimize rağmen işlerinin yoğunluğunu ileriye süren oğlu Samih Rifat'la görüşme imkânını elde edemedik. Hatta biraz fazla rahatsız etmiş olacağız ki ilgili şahıstan hiç de hak etmediğimiz kırıcı bir mektup aldık. Bunu, akademik çalışmanın güçlüğü ve güzelliği olarak değerlendiriyoruz.

Oktay Rifat, sıradan okuyucunun kolayca anlayabileceği bir şair ve yazar değildir. Farklı zamanlarda farklı şiir anlayışlarıyla karşımıza çıkması, Oktay Rifat okuyucularına belli bir perspektif kazanmış olmayı zorunlu kılmaktadır. Bu sebeple yazdıklarımızda objektif ve kusursuz kalmak için büyük bir çaba harcamamıza rağmen zaman zaman insan olmanın yanılgılarına düşmüş olabiliriz. Gittikçe genişleyen ve zenginleşen şiir iklimi içerisinde onu en doğru şekliyle anlamanın güçlüğünü yaşarken yazdıklarımızda objektif ve kusursuz kalmak için büyük bir çaba harcadık. Ancak insan olmanın yanılgılarına da zaman zaman düşmüş olabiliriz.

Çalışmamın her anında maddi ve manevi sıkıntılarımı birlikte paylaştığım eşime, şahsımın akademik muhite girmesine vesile olan ve her safhada teşvik eden insani ve mesleki yönünü örnek aldığım hocam Prof. Dr. Eyüp Günay İsbir'e, edebi dünyama ait bilgi birikiminin oluşumunda önemli katkısı olan hocam Prof. Dr. Şerif Aktaş'a, yüksek lisans programından beri ilmi gayreti ve önderliğiyle yetişmemde büyük payı bulunan hocam Doç. Dr. Ramazan Korkmaz'a sonsuz şükranlarımı arz ederim.

Elazığ-1999

Tarık ÖZCAN

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

KISALTMALAR

a.g.d. : adı geçen dergi

a.g.e. : adı geçen eser

a.g.g. : adı geçen gazete

a.g.gr. : adı geçen görüşme

a.g.ş. : adı geçen şiir

a.g.y. : adı geçen yazı

Aşk.M. . Aşık Merdiveni

b. : baskı

B.C.İ. : Bir Cıgara İçimi

B.K.P. : Bir Kadının Penceresinden

B.L. : Bay Lear

B.Ö.D.B. : Bir Öpüşün Dudağında Buluşmak (D.D.K., s.27)

B.S.B.D. : Bir Sapta Buluşan Doğrular (D.D.K., s.122)

B.Ş.H.Ş.HŞ.B.Ş. : Bir Şey Her Şeydir Her Şey Bir Şey (D.D.K., s.7)

C. : Cilt

C.D.T.Ş. : Cumhuriyet Devri Türk Şiiri

C.D.T.Ş.G.H. : Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Garip Hareketi

çev. : Çeviren

D.B. : Dana Burnu

D.v.Ç. : Dilsiz ve Çıplak

der. : derleyen

E.A.R..A.İ.D.R.G. : En Aykırı Rastlantı Alışılmış İmgeden Daha Rahatlatıcı Görünüyordu (D.D.K., s.42)

E.V.Ö. : Elleri Var Özgürlüğün

G. : Garip

Güz. : Güzelleme

haz. : Hazırlayan

hky.: Hikâye

K. : Kafiye

K.B.Y. : Koca Bir Yaz

K.i.T. : Karga ile Tilki

konuş. : konuşan

M.Eğt.B.Evi. : Milli Eğitim Basım Evi

M.K.İ. : Mısırkalyoniğne

Ö.S.K.A.Y.İ. : Özdevimin Sunduğu Külçeyi Akıl Yonmak İstiyordu (D.D.K., s.20)

P.S. : Perçemli Sokak

P.V.A. : Pol Valeri'ye Ağıt

R. : Redif

s. : Sayfa

S. : Sayı

ss. : Sayfa sayısı

T.C.D.D. : Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demir Yolları

Y.K.Y. : Yapı Kredi Yayınları

Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş. : Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler

Y.Ş. : Yeni Şiirler

yay. haz. : yayına hazırlayan



GİRİŞ

Oktay Rifat, yirminci yüzyıl edebiyatımızda kendisine yer edinmiş güçlü bir sanatkârdır. Şair, romancı ve tiyatro yazarı olarak yaşadığı çağın gerçekleriyle kendi tecrübesini birleştirerek sanatın diliyle ifade etmiştir.

Oktay Rifat, Türk edebiyatında hatırı sayılır bir yeri olan Garip hareketinin kurucularındandır. Onun kurucu kişiliği az da olsa II Yeni'nin coğrafyasına da uzanmıştır. Arayışlar Devri edebiyatımızın sürekli yeniyi ve güzeli arayan bir sanatkârıdır.

Cumhuriyetimizin kuruluş ve olgunlaşma dönemlerine şahit olmuş; hatta bu millî heyecana katkıda bulunmuş bir babanın evladıdır. Onun sanatkâr kişiliğinden yansıyan, Türk dilinin elli yıllık macerasıdır.

Çalışmamız, onun şiir ve roman dünyasına yönelik monografik bir nitelik taşımaktadır. Ancak bu monografinin içerisinde Garip, İkinci Yeni ve toplumcu gerçekçilik gibi... kaynaklara da yeterince müracaat edildiğini sanıyoruz.

Oktay Rifat'ın edebi çizgisinin başlangıcı olan Garip hareketi, Türk şiirini kendi coğrafyasına ve ayakları üzerine yerleştirme hareketidir. İşte bu hareketin payandalarından birisi de Oktay Rifat'tır. Garip'in kendi içerisine kapanıp kalmasından rahatsızlık duyan ve tepkisini açıkça belli eden de odur. Bunun için İkinci Yeni iklimine açılmış ve bununla da yetinmeyerek evrensel sanat anlayışına kadar uzanmıştır. Sanat yolunda yorulmak bilmeksizin elli yıl boyunca on altı kitaptan oluşan bine yakın şiir, üç roman ve yedi tiyatro eseri yazmıştır.

Yaşadığı süre, Cumhuriyet'in temellerinin atıldığı ve inkılâpların uygulamaya koyulduğu hassas bir dönemdir. Atatürk, İsmet İnönü, Adnan Menderes ve 1970-1980'li yılların Süleyman Demirel ve Bülent Ecevit'li yönetimlerine tanıklık eden Oktay Rifat, bu dönemlere has hususiyetleri eserlerine yansıtmıştır. Eserleri bu dönemlerin bir panoraması niteliğindedir.

Çeşitli gazete ve dergilerde kültür, dil, sanat, toplum ve şiir üzerine yazdığı denemeleriyle insanımızın kültür dokusunu zenginleştirmeye, Batılı dünya ve sanat görüşünü insanımıza tanıtıp benimsetmeye çalışmıştır. Sanatkâr olması buna ayrıca bir güzellik katar.

Araştırmamız, eserlerinden yola çıkarak Oktay Rifat'ı incelemek ve tanıtmak amacını taşımaktadır. Aynı zamanda monografinin verdiği imkân nispetinde döneme has edebi ve kültürel hareketlerin estetik alt yapılarıyla da münasebet kurulmaya dikkat

edilmiştir. Ancak hareket noktamızı "insan ve eser" anlayışı oluşturmaktadır. Eserden hareket ederek sanatkârın dünyasına yönelmenin faydalı olacağı gerçeği öncelikle bizi Oktay Rifat'ın yazdıklarıyla baş başa bıraktı.

Bilimsel çalışmanın bir alan çalışması olduğu gerçeğinden hareket ederek, konuyla ilgili diğer kaynaklara da müracaat edilmiştir. Oktay Rifat'la ilgili monografik bir çalışmanın yapılmamış olması dikkat çekicidir. Sadece Hakan Sazyek'in "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi" isimli çalışmasında hareketin bir üyesi olarak 1955'lere kadar olan edebi çalışması ciddi bir biçimde incelenmiştir. İlgili eserlerden yeterince faydalandığımıza inanıyoruz.

Araştırmamızın Oktay Rifat'ın şahsında elli yıllık Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatıyla paralel bir biçimde yürütülmesi, edebi hayatımızda merak ettiğimiz bazı hususların açığa çıkmasına, Türk edebiyatıyla Batı Edebiyatının münasebet tarzına ve her şeyden önce Oktay Rifat'ın sanatçı kimliğinin tanıtılmasına katkıda bulunacağı kanaatindeyiz.

Tezimiz altı bölümden oluşmaktadır. Oktay Rifat'ın Mizacı, Hayatı, Edebi Hayatı, Fikirleri ve Eserleri, Oktay Rifat'ın Şiiri, Oktay Rifat'ın Şiirinin Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi, Oktay Rifat'ın Şiirinde Dil ve Üslûp, Oktay Rifat'ın Romanları ve Oktay Rifat'ın Romanlarında Dil ve Üslûp.

Birinci bölümde şair-yazarın mizacını ve sanatkâr kişiliğini oluşturan unsurlar üzerinde durulmuştur. Ayrıca çocukluğunu, memuriyetini ve edebi hayatını kronolojik bir sıra içinde incelemeye çalıştık. Yazmış olduğu eserleriyle kültür hayatımızın gelişmesine katkıda bulunan denemelerini inceledik ve bir tahlile tabi tuttuk. Uzun edebi hayatı boyunca şiir üzerine yazdığı yazılarını derleyerek, edebi fikirlerini tasnif ettik.

Şiirinin geçirdiği evreleri incelerken "insan ve eser" münasebetinden yola çıkarak şiirlerine yöneldik ve sanatıyla kişiliğine ait bir çok ipucunu elde ettik. Bunları yaparken ciddi bir metin analizi, tasnifi ve mukayesesini gerçekleştirmeye gayret ettik. Öncelikle Milli Kütüphane, DTCF Kütüphanesi, İstanbul'daki Beyazıd Halk Kütüphanesi, Yapı Kredi Kazım Taşkent Kültür Merkezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Kütüphanelerine müracaat ederek gerekli kaynak taramasını yaptık.

Şiirine has diğer bölümler, metin tahlilini gerektirdiği için doğrudan eselerine yöneldik. Ancak teknik bir konu olan metin tahlilini yaparken, her bölümle ilgili yerli ve yabancı kaynaklara baş vurduk. Şiirlerinin tematik, dil ve üslûp bakımından

incelenmesinde gördüğümüz değişme ve gelişmelerin edebi şahsi gerçeklerini bulmaya çalıştık.

Roman dünyasıyla ilgili bölümün incelenmesinde, romanlarını yazdığı ve Danaburnu romanına çevre olarak seçtiği Balıkesir Altınova'ya giderek hanımı Sabiha Rifat'la görüştük ve faydalanabileceğimiz bilgilerin kaynağına ulaştık. Bu mekân incelemesi, romanlarını çözümlememizde bir hayli faydalı oldu.

Romanlarıyla ilgili yaptığımız incelemelerde yazmış olduğu romanlarını, konuyla ilgili yazılı kaynak ve insan realitesini göz önünde bulundurarak, roman teorisiyle ilgili bilgilerin rehberliğinde konuyu çözümlemeye çalıştık. Yazarın romancılığıyla ilgili ciddi bir kaynak eksikliğinin olması işimizi zorlaştırdı. Oktay Rifat'ın romancı kimliğiyle ilgili makale sayısı bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar azdır. Edebiyat tarihlerinde bile bu yönüyle ilgili yazı azlığı dikkatimizi çekmektedir. Buna rağmen beşinci ve altıncı bölümlerde, romanları üzerinde gerekli incelemeyi yaptığımız kanaatindeyiz.

Sonuç bölümünde Oktay Rifat'in Türk edebiyatındaki yeri ve önemi üzerindeki değerlendirmemizle birlikte edebi devreler arasındaki farklılığı ve gelişme çizgisi üzerinde durulmuştur.

Kaynakları ise muhteva ve metot bakımından faydalandığımız kitaplar, Oktay Rifat'tan bahseden kitaplar, Oktay Rifat'ın yazdığı süreli yayınlar ve Oktay Rifat'tan bahseden süreli yayınlar şeklinde ayırdık. Şair-yazar tarafından yazılan ve ölümünden sonra derlenerek yayınlanan "Şiir Konuşması" adlı kitabındaki denemelerin çalışmamıza önemli bir katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz. Biz, bununla da yetinmeyerek ilgili kitapta olan ve olmayan bir çok denemesini yayınlandıkları orijinal kaynaktan bularak değerlendirdik.

Kaynaklar kısmında belirttiğimiz bütün yazıları, tarafımızdan görülmüş ve incelenmiştir. Oktay Rifat'la ilgili belgeler, çalışmamızın en son bölümünü oluşturmaktadır.

Araştırmamız, Oktay Rifat'ın hayatına, şiirine ve roman dünyasına yönelik geniş bir alanı kapsamaktadır. Bunun için bir takım kusurların olacağı kanaatindeyiz. Ancak bilimsel araştırmanın ağırlığının verdiği hoş görüyle karşılanacağı inancını taşımaktayız.

BİRİNCİ BÖLÜM
OKTAY RİFAT'IN MİZACI, HUSUSİ VE EDEBİ HAYATI, EDEBİ FİKİRLERİ VE ESERLERİ

1.1. Aile Muhiti ve Mizacı

Oktay Rifat'ın ailesi anne tarafından Polonya; baba tarafındansa Macar asıllıdır.[1] Aile Lehistan Krallığı'na bağlı Borzecki köyünden gelmektedir. Bu sebeple ailenin genel soyadı "Borzecki" dir.

Polonya asıllı bu aileden ülkemize gelerek yerleşen, Oktay Rifat'ın anne tarafından dedesi Hasan Enver Paşa'nın babası Konstanty Borzecki ya da diğer adıyla Mustafa Celaleddin Paşa'dır. "Prusya'ya ait Wielkoposka'da Ruslara kaşı bağımsızlıklarını kazanmak için yapılan bir ihtilale katılan Konstanty Borzecki, Rusların Polonya'yı işgali üzerine önce Fransa'ya oradan da 1849 yılında Osmanlı İmparatorluğu'na sığınmıştır."[2]

Adını Mustafa Celaleddin olarak değiştirerek Rusya'ya iade işleminden kurtulduktan sonra asker olmak için de Müslümanlığı kabul ederek, yüzbaşı rütbesiyle orduya katılmıştır. Osmanlı-Rus savaşlarında büyük başarılar elde etmiştir. Dönemin Erkan-ı Harp komutanlarından Ömer Lütfi Paşanın kızı Saffet Hanımla evlenen Mustafa Celaleddin mirlivalığa (Tuğgeneralliğe) kadar yükselmiştir.

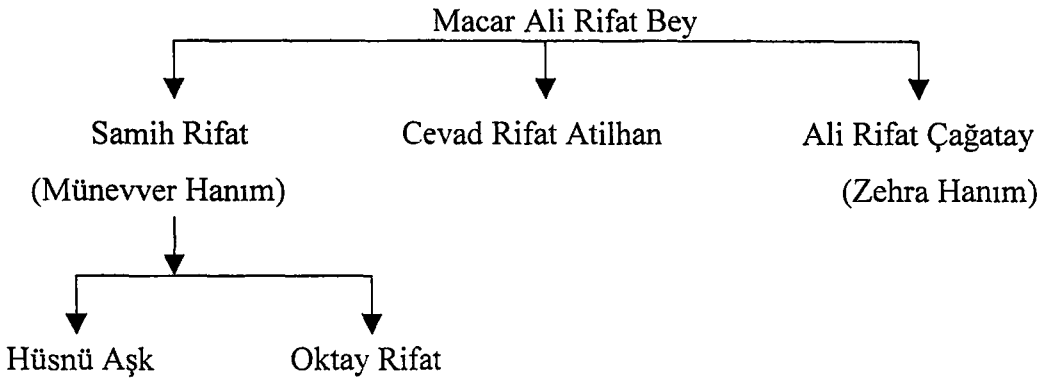
Arnavutluk–Karadağ cephesindeki bir çatışmada yaralanan Mustafa Celaleddin Paşa. 10 Ekim 1876'a ölmüştür. Türkiye'ye geldikten sonra gayr-ı müslimlerle ilişkiye girmemesi ve Türk tarihi üzerine yaptığı çalışmalarla dikkati çekmiştir.[3]

Mustafa Celaleddin Paşa'nın oğlu Hasan Enver Paşa'dır (1851-1929). Avusturya – Macaristan İmparatorluğu nezdinde ateşemiliterlik yapmış ve 1897 Türk-Yunan Savaşı'ndan sonra generalliğe yükselmiştir. 1901'de Boxer ayaklanmasına katılan müslümanları ikna etmek için Çin'e gönderilen heyetin başkanlığını da yapmıştır. Oktay Rifat'ın annesi, Hasan Enver Paşa'nın birinci hanımı Leyla Hanımdan olan Münevver Hanım; Nazım Hikmet'in annesi ise diğer kızı Ayşe Celile'dir.

---

[1] Mahmut Çetin, **Boğazdaki Aşiret.** İstanbul: Edille Yayınları, 1997, ss. 15 – 62
[2] Mahmut Çetin, a.g.e. , s.17
[3] Mahmut Çetin, a.g.e , s. 19

Oktay Rifat'ın baba tarafından soykütüğü şöyledir;



"Baba tarafından dedesi olan Macar Ali Rifat Bey, 1848 yılında Macaristan'da ihtilale kalkışan komutanlardan biridir. Osmanlı İmparatorluğuna sığınmış ve ihtida etmiştir."[4] Ancak O, Türkiye'de Bektaşiliği kendisine en uygun dünya görüşü olarak benimsemiş ve Bektaşi tarikatının prensiplerine göre yaşamıştır.

Oktay Rifat'ın babası Samih Rifat ise 1874 yılında İstanbul'da doğmuştur. Özel bir öğrenimden sonra, Koca Mustafa Paşa Rüştiyesinde orta öğrenimini tamamladı. Farsça, Arapça ve Fransızca öğrendi.[5] Dahiliye Matbuat kaleminde görev alan Samih Rifat, edebiyat öğretmenliği, Çanakkale mutasarrıflığı, Konya (1912) ve Trabzon (1913) valiliklerinde bulundu. Kurtuluş Savaşı yıllarında Yumurtacı Hasan Efendi namı altında İstanbul'dan Ankara'ya, Anadolu'ya geçti. Ankara'da askerlere, cephede erlere Mehmet Emin Yurdakul'la beraber nutuklar, şiirler söyler ve onları yüreklendirir.[6] Kurtuluş Savaşının kazanılması ile birlikte Ankara'ya yerleşerek Türkiye Cumhuriyetinin kültür ve eğitim politikasının belirlenmesi için Atatürk'le birlikte çalışmaya başlar. Aynı zamanda bir destan şairi hüviyetiyle çeşitli dergilerde şiirlerini ve Mektep, Maarif ve Hazine-i Fünûn mecmuasında yazılarını yayınlanmıştır. Bunun yanı sıra "Nadim" isimli bir romanı, "Türk Parkları", "Osmanlılarda Din Anlayışı", "Milliyet Desturları", "Divan-ü Lügat-i Türk Tercümesi", "Türk Lügatı" gibi önemli eserleri de mevcuttur. Maarif Vekaleti Telif ve Tercüme azalığı, reisliği ve müsteşarlığı yaptı. Türk diliyle ilgili çalışmalara katılarak, Türk Dil Kurumu'nun ilk başkanı oldu ve

---

[4] Mahmut Çetin, a.g.e, s.62
[5] Seyit Kemal Karaalioğlu, "Samih Rifat". **Resimli Motifli Türk Edebiyatı Tarihi**, C.4, İnkılap ve Aka Kitapevi, 1982, s.481
[6] "Oktay Rifat'la Konuşma", Ahmet Oktay(konuş.), **Şiir Konuşması**, İstanbul: Adam Yayınları, Ekim 1992, s.322

I. Dil Kurultayı'nı topladı. 29 Eylül 1932 tarihli oturumda Farsların aruzu bizden öğrenmiş olabileceklerini, bu vezni Türklerin Farslardan almalarının mümkün olamayacağı tezini ilk olarak ileri sürer. Aruzun milliliğini savunur.[7] Ancak o, hece veznine karşı değildir ve bu vezinle çok başarılı şiirler yazmıştır. Çanakkale milletvekilliği yaptığı sırada Ankara'da 3 Aralık 1932 tarihinde vefat eder.

Atatürk'ün ilk entelektüel grubundan olan Samih Rifat, dinmek bilmeyen bir büyük aşkla dil inkılâbına ait çalışmalara hasta yatağından sedyeyle gelmiştir.[8] Türkçülük ve Türk kültürü üzerine köklü incelemeler yapmakla kalmayıp aynı konularda milli destan örnekleriyle, hamasi şiirler de yazmıştır. Aileden gelen bir gelenekle Bektaşi nefeslerine karşı derin bir alaka duyan bu milli şairimizin erken denecek bir yaştaki ölümü, İnkılâplar Türkiye'si için bir kayıp olmuştur. Onun, Kurtuluş Savaşı yıllarında yazdığı, "Yaslı gittim şen geldim" adlı lirik şiiri, milletimizin hafızasında unutulmaz bir yer edinmiştir.

Milliyetçi ve vatansever bir insan olan Samih Rifat, aynı zamanda kuvvetli bir hatipti. 31 Mart hadisesinde Çanakkale'de, heyecanlı bir hitabede bulunarak, isyan eden askerin hareket ordusuna katılmasını sağlar.[9]

Samih Rifat'ın kardeşi Cevat Rifat Atilhan, emekli bir generaldir. İzmir'de Nisan 1933'den itibaren çıkardığı İnkılâp dergisinin her sayısında "Vatandaş Türkçe Konuş ve Konuştur." ibaresini yinelenirken, Cevat Rifat'ın Yahudi düşmanlığını teşvik eden bir hayli yazısı da yer almaktadır. Cevat Rifat'ın oğlu Atilla Atilhan "Aykurt Neşriyat" adı altında sağ yayınları neşrederken; diğer oğlu da sinemamızın Minyeli Abdullah gibi milli duyarlıklı senaryolarına imzasını atan senaristi Bülent Oran'dır.[10]

Samih Rifat'ın bir diğer kardeşi Ali Rifat Çağatay'dır. 1867 yılında İstanbul'da doğan Ali Rıza Çağatay, Türk Musikisi Ocağı'nın kurucusudur.(...) 1924 – 1930 arasında İstiklal Marşı onun bestesiyle okunmuştur. 52 bestesi bulunan udi Ali Rifat Çağatay, Avrupa'da bir müddet yaşadıktan sonra yurda dönerek Batı tekniğini, Türk müziğine uyarlamıştır.[11] Aynı ailenin şahıs kadrosuna anneannesi Leyla Hanımın kız kardeşi Zeki'yenin oğlu Ali Fuat Cebesoy, Hayriye Hanımın torunu Mehmet Ali Aybar

---

[7] Hasan Kolcu, "Türk Dil Kurultayı ve Vezin Meselesi", **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınlaları, 1993, s.259

[8] Zeynep Oral, "Uzaklara Gidiyordu Yetişemedi", **Sözden Söze**, İstanbul: Cem Yayınevi, s.100

[9] Hilmi Yücebaş, **Yedi Şairden Hatıralar**, İstanbul: Nuri Dizerkonca Matbaası, 1960, s.36

[10] Mahmut Çetin, a.g.e., s.60

[11] Mahmut Çetin, a.g.e., s.60

ve Abidin Dino'yu da katabiliriz. Kısacası Cumhuriyet döneminde Türk kültür hayatı üzerinde etkili olan bir ailedir.

Böylesine güçlü bir aile muhitinde yetişen Oktay Rifat'ın gerek dünya görüşünde gerekse sanatkâr kişiliğinde bu muhitin izlerini taşıması kadar tabii bir şey olamaz. Ancak onun üzerinde en çok etkili olan rahmetli babası Samih Rifat'tır. Kişiliğinin oluşumunda babası, dünya görüşünün oluşumundaysa aile muhitinin derin izleri bulunmaktadır. Bir dil bilgini ve şair olan babasının sanatkâr kişiliği üzerindeki tesiri, yönlendirici olmaktan daha çok özendiricidir. Bunu kendisi şöyle anlatıyor:

> "Zayıf, hastalıklı, ama inanılmaz bir enerji ve tutkuyla kendini okuyup yazmaya adamış bir adamdı babam. Ozanlık lanetli bir iştir. Babam bunu bilirdi ve bulaştırmak istemezdi beni. İlk şiirlerimden birini okumam için annem izin istediğinde, hiç de memnun olmadı, sertçe; 'Gelsin okusun' dedi. Ben okumaya başladım: baktım, babamın sakalı çarpıldı dinlerken. ' Vatan için olsaydı aferin! derdim, dedi."[12]

Ancak Oktay Rifat da her çocuk gibi babasından bir hayli etkilenmiştir. Kaldı ki Türk Dil Kurumu'nun kurucusu olan ve Türkiye Cumhuriyetinin dil ve kültür politikasında hatırı sayılır bir payı bulunan Samih Rifat gibi bir gönül adamından etkilenmemesi mümkün değildir. Dönemin idari ve kültürel muhiti içerisinde ciddi görevler yapan Samih Rifat, gittiği yerlere ailesini de götürdüğü için Oktay Rifat'ın bu muhitten etkilenmesi kadar tabii bir şey olamaz.

Oktay Rifat'ın aile muhitinin çok geniş ve kültürlü olduğunu belirtmiştik. Bu ailede "Les Turces anciens of meternes –Eski ve Yeni Türkler-" adlı eseriyle Atatürk'ü etkileyen Mustafa Celâleddin Paşa gibi bir asker ve yazar, Nazım Hikmet, Abidin Dino, Mehmet Ali Aybar ve Sabahattin Ali gibi Türk solunun fikir düzeyindeki teorisyenleri ve aileye çeşitli evliliklerle yakınlaşan Türkiye Komünist Partisinin önde gelen isimleri Zeki Baştımar ve Nihat Sargın gibi Marksizmin siyasi kanat sorumluları, bulunmaktadır. Yine çeşitli vesilelerle aileyle dostluk kuran Velet Çelebi İzbudak ve Yahya Kemal gibi kıymetli şair ve yazarlar da vardır. Hatta Yahya Kemal, Eski Şiirin Rüzgârıyla notunu düşerek "İthaf" şiirini babası Samih Rifat için yazmıştır."[13] Oktay

---

[12] Samih Rifat, "Baba Anıları"; **Oktay Rifat Kitabı**, İstanbul: Y.K.Y.; Ocak 1991, s.12
[13] Zeynep Oral, a.g.e., s.99

Rifat'a yazdığı övgü dolu 13 Haziran 1945 tarihli mektubu[14] bu dostluğun derecesini göstermesi bakımından önemlidir.

Boğaziçi'nde zengin bir aile çocuğu olarak yetişen Oktay Rifat'ın dünya görüşünde, bu akraba çevresinin etkisi yoğundur. "Sosyalistim. Şiir, sosyalizm ve yalandan sakınma, bana kişiliğimin temel direkleri gibi gelir."[15] ibaresinde anlatım bulan dünya görüşü ve kişilik özelliklerinin oluşumunda, bu çevrenin önemli bir etkisi görülmektedir. O, Mehmet Ali Aybar ve Abidin Dino'yla samimiyetini sürekli korurken, Nazım Hikmet'e mesafeli durmuştur. Ancak "Garip üçlüsüyle birlikte onun mahkûm edilmesi karşısında bir günlük açlık grevi yapmaktan da çekinmemiştir."[16] Gerçi bu mesafeli duruş her iki taraf için de söz konusudur. Nazım Hikmet onu pasif bulurken, o da ideolojik şiiri tasvip etmemesinin yanı sıra babasından aldığı etkilenmeyle hiçbir zaman devlete karşı olan herhangi bir faaliyetin içinde de yer almamıştır. Kaldı ki o, Nazım Hikmet'in şiirinden önce Batı şiiriyle tanışarak temasa geçmiş ve onu sevmiştir.

Oktay Rifat'ın kişiliğin oluşumuyla ilgili aşağıdaki ifadesi ilgi çekicidir:

> "Ben insanoğlunun, yeryüzüne gelirken, gökten bir kişilikle geldiğine inanmıyorum. Kişiliğimizi olaylar, geçirdiğimiz çeşitli deneyler, demin yukarıda sözünü ettiğimiz yapıkarşıt davranışlar yapıyor. Böyle kazanılan kişiliğe kişilik derim ben."[17]

Ancak şairin soydan gelen sanatkârane bir özelliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz. Hayatının ilk dönemindeki mutlu kişiliğinin oluşumunda, hiçbir maddi sıkıntı çekmeyen ve maddi problemlerinin bir çoğunu halletmiş bir aileye mensup olmanın verdiği rahatlığın büyük bir rol oynadığını sanıyoruz. Yine ailenin inanç konusunda Batılı standartlara bağlı olması, şairin kişiliğini etkilemiştir.

Anne tarafından gelen sağlıklı bir vücut -Nazım Hikmet'in annesi Ayşe Celile, Demokrat Partinin meşhur milletvekillerinden Şevket Mocan'ın hanımı Sara, Oktay Rifat'ın teyzesidir.-, baba tarafından gelen sanatkârane bir ruhla birleşerek kişiliğinin temel direklerini oluşturmuştur.

---

[14] **Oktay Rifat Kitabı**, İstanbul:Y.K.Y., Ocak 1991, s.19
[15] Cevat Çapan, "Oktay Rifat", **Adam Sanat**, S.43, Haziran 1989, s.16
[16] Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Orhan Veli, "Nazım Hikmet Meselesi", **Yaprak**, S.27, 1 Haziran 1 950, s.2
[17] Kemal Bekir, "Oktay Rifat'la Bir Konuşma", **Yeditepe**, S.32, 1 -15 Aralık 1960, s.7

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Başlangıçta dışa dönük bir kişilik yapısına sahip öfkeli, sert, kavgacı, bir o kadar da yaşama sevinciyle dolu , şakacı, güleç biriyken, sonra yılların getirdiği değişiklikler, yıpranmalar, yaşlanmalar, gittikçe daha az sevinç, daha az öfke, daha çok hüzün onun en belirgin kişilik özellikleridir.[18] Bunun yanı sıra yaşlanmanın doğurduğu sıkıntıyı atmanın tek yolu olarak gördüğü "alkole sığınma" ve batılı bir eğitimin kazandırdığı yalandan tiksinme anlayışı Oktay Rifat'ın mizacını oluşturan unsurlardan bazılarıdır.

Bunlara ilaveten disiplinli ve düzenli okumak. her gün mesaisinin büyük bir kısmını okumaya ve yazmaya ayırarak, sürekli eleştiriye açık olmak, onun şair – yazar kişiliğinin en önemli yanıdır. Kişilikten kaynaklanan kusurları hoş karşılayan Oktay Rifat, sanat adına yapılan kusurlara aynı hoş görüyü göstermez. Kendi kusurlarını da kabullenecek kadar çelebi bir mizaca sahiptir. "Parayı pulu sevmeyen Oktay Rifat, bilgisizliği üstünkörü bilgiye yeğ tutar."[19] Babadan gelme bir mütevazilik onun şahsiyetinin ana damarlarından birisidir. "(...) Ama belki de en güzel yanı açık oluşu. Olduğu gibi bir insandı. Bir de en güzel yanı insanlara, sokaktaki insana, kendi halindeki insana gösterdiği sonsuz ilgi, sonsuz saygı"[20] Onun en samimi dostları Marmara adasında birlikte balığa çıktığı Gega Ahmet, evinde kaldığı berber İbrahim Kafkaf, Beylerbeyili bakkal Raşit, Ayvalık'ta, Altınova'da çok sayıda tanıdığı köylüler, yoksullar ve balıkçılardır.[21]

Oktay Rifat'ın mizacı da şiirinin taşıdığı açıklığı, olgunluğu ve zenginliği taşımaktadır.

1.2. Hususi ve Edebi Hayatı

1.2.1. Doğumu ve Çocukluğu

Ali Oktay Rifat, eski tarihle 28 Mayıs 1330, yeni tarihle 10 Haziran 1914'te Trabzon'da doğdu. Babası, Trabzon valisi ve daha sonra Türk Dil Kurumu'nun ilk kurucu başkanlığını yapacak olan ünlü şair Samih Rifat'tır. Annesi, Hasan Enver Paşanın kızı ve Nazım Hikmet'in annesi Ayşe Celile'nin kız kardeşi Münevver Hanımdır.

---

[18] Samih Rifat, "Baba Anıları", **Oktay Rifat Kitabı**, s. 9
[19] Cevat Çapan, "Oktay Rifat", **Adam Sanat**, S.43, Haziran 1989, s.16
[20] Arif Damar, "Ama Oktay Rifat Öldü", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s.11
[21] Samih Rifat, a.g.e., s.12

Ailesi Manastır'da "Horozcu" adıyla anılan Oktay Rifat'ın hem babası, hem de annesi iki evlilik yapmıştır. Samih Rifat'ın ilk evliliğinden Hatif ve Zeynep adlı iki çocuğu dünyaya gelmiştir. Hatif, genç yaşta ölmesine rağmen döneminde meşhur olan bir tanburîdir; Zeynep Hanımsa, Hasan Menemencioğlu ile evlenmiştir. Hasan Menemencioğlu, 1941-1943 yıllarında ikinci Refik Saydam ve birinci Şükrü Saraçoğlu hükümetlerinde Adalet Bakanlığı yapmıştır.[22] Annesi Münevver Hanım, ilk evliliğini Kadri Bey ile yapmıştır. Bu evlilikten olan Seyda Yaltırım, Nazım Hikmet'in kız kardeşi Samiye Yaltırım'ın kocasıdır.

Samih Rifat, ikinci evliliğini Münevver Hanımla yapmıştır. Bu evlilikten Hüsn ü Aşk adında bir kız çocuğu ve Oktay Rifat dünyaya gelmiştir. Böylece aile iki kız ve üç erkek çocuğuna sahiptir. Birinci Dünya Harbi'nin başlamasıyla aile Trabzon'dan İstanbul'a gelmeye karar verir. Bunu Oktay Rifat şöyle anlatıyor:

> "Babam İstanbul'a geliyor ve aileyi de İstanbul'a getirtmek için bir telgraf çekiyor. Telgrafta Fransız vapuruyla gelmemizi istemiş. Bizimkiler aralarında münakaşa etmişler demişler ki : Bir de Gümüşyan vapuru var, onunla mı gitsek yoksa Fransız vapuruyla mı gitsek? Fakat babamın sözünü dinlemişler ve Fransız vapuruyla İstanbul'a gelmişler. İstanbul'a geldiklerinde bir de bakmışlar ki Osmanlı vapuru bombalanmış ve batmış. Böylece, babamın bir tedbiri sayesinde ölümden altı aylıkken kurtulmuşum."[23]

İlk çocukluğunu İstanbul'da geçiren Oktay Rifat, babasının Kurtuluş Savaşına katılmak için Anadolu'ya geçmesi üzerine müttefik güçler tarafından evleri basılınca annesi ve ağabeyiyle birlikte Antalya'daki babasının yanına giderler. Oradan da hasta olan babalarını alarak, Atatürk'ün bir tavsiye mektubuyla Ankara'ya doğru yola çıkarlar:

> "Ankara'ya bir yaylı içinde yirmi iki günde gittik. Yollar tehlikeli. İki tane jandarmamız var, biri yaylının önünde gidiyor, biri arkasında gidiyor. Açlık, yoksulluk... Ben bit içindeyim. Hatta kaldığımız hanlarda babamla annemin bitlerimi ayıkladıklarını hatırlarım. Polatlı dolaylarında önümüzde giden asker, yaylının önünde giden asker, atından sarktı ve yerden bir Yunan ölüsü kaldırdı. Demek ki düşman öncüsü ta oraya kadar gelmiş."[24]

Bu yolculuk, Ankara'ya kadar devam eder.

---

[22] Mahmut Çetin, a.g.e., s.57
[23] "Oktay Rifat'la Konuşma", Ahmet Oktay (konuş.), **Şiir Konuşması**, s.332
[24] a.g.gr., s.333

1.2.2. İlk ve Ortaöğrenimi – Garipçilerin Tanışması

Ankara'nın muhtelif semtlerinde oturan aile, daha iyi yetişsin diye Oktay Rifat'ı İstanbul'a gönderir. Dedesi Hasan Enver Paşa'nın İstanbul'da Fransızca eğitim yapan özel bir okulu vardır. Burada Fransızcayı söker.[25] Ondan sonra tekrar Ankara'ya gelir. Ankara'da adliye binasının yanında iki mektepten Latife Hanım İlk Mektebine yazılır. Gazi İlk Mektebi adını taşıyan diğer okulda da Orhan Veli öğrencidir.[26]

Oradan Taş Mektep'e, yani Ankara Lisesine geçen şair, bu arada Orhan Veli'yle olan samimiyetini ilerlettiği gibi, Melih Cevdet'le de tanışır. Bu tanışmasını yıllar sonra şöyle anlatmaktadır:

> "Orhan'ı ilk mektebin beşinci sınıfından beri tanırım. Asıl dokuzuncu sınıfta canciğer arkadaş olduk.(...) İkimiz de şiir delisi idik. Orhan zil çalar çalmaz yanıma gelir. "Teneffüsü gâvur etmeyelim Oktay " derdi. Şiir sözü edelim, şiir konuşalım demekti bu. Bir yıl sonra İstanbul'dan Melih geldi. O da bizim gibi şiire tutkundu. Üç kafadar çocukluktan delikanlılığa el ele geçtik."[27]

Ankara Lisesi'nde hocaları olan Ahmet Hamdi Tanpınar'dan epeyce etkilenirler.

Üç arkadaşın ilk edebi çalışmaları, Ankara Erkek Lisesinin yayın organı olan Sesimiz dergisindedir. Oktay Rifat'ın ilk yazısı, derginin altıncı sayısının onuncu sayfasında çıkan mensur şiir tarzındaki "Hepsi Var. Sevgilim Yok"[28] tur. İkincisi "Nesir" başlığı altında yayınlanan "Ağlayan Evler. İskelet Parmaklı Kadın"[29] isimli hikâye ve mensur şiir karışımı bir yazıdır. Aynı dergide yayınlanan bir diğer yazısı ise "Mide Karar Verirse"[30] başlığını taşıyan hikâye niteliğinde bir yazıdır.

Oktay Rifat'ın ilk şiiri, bu dergide yayınlanan "Mermer Merdivenler"[31] dir. Aynı dergide yazdığı "Yollar"[32] ve "Hasret"[33] şiiriyle birlikte, bu dönem şiirlerinde henüz etkilenme dönemini yaşadığı görülmektedir. "Bu şiirler, biçim ve içerik bakımından Beş Hececilerin şiirini çağrışmaktadır."[34] Ancak imaj dünyası ve muhteva bakımından Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar estetiğinden de izler taşımaktadır.

---

[25] a.g.gr.. s.333
[26] a.g.gr.. s.333
[27] Oktay Rifat, "Orhan Veli İçin", **Yeditepe**, S.13, 1 Aralık 1950, s.3
[28] **Sesimiz**. S. 6, İkinci kanun 1931, s.10
[29] A.g.d.. S.7, Şubat 1932, s.5
[30] A.g.d.. S. 8, Mart 1932, s.13
[31] A.g.d.. S.9, Haziran 1932, s.12
[32] A.g.d.. S.10, İkinci kanun 1932, s.5
[33] A.g.d.. S.13, Mart 1934, s.9
[34] Hakan Sazyek, a.g.e., s.42

Bu arada Oktay Rifat'ın babası Samih Rifat, Maarif Vekâleti Telif ve Tercüme azalığı, reisliği, müsteşarlığı, Türk Dil Kurumu'nun ilk başkanlığı, Türk Tarih Kurumu üyeliği, ikinci dönem Biga ve üçüncü dönem Çanakkale milletvekilliği görevlerinde bulunur. Çanakkale milletvekilliği yaptığı sırada 3 Aralık 1932 tarihinde vefat eder.[35] On sekiz yaşında olan Oktay Rifat için bu bir yıkımdır. Bir röportaja verdiği:

"On sekiz yaşımda idim, babam öldü yanımda.(...) Babamı çok severdim, ölümüne çok üzüldüm."[36]

cevabıyla üzüntüsünün büyüklüğünü vurgular. O, cesur, mert ve güneş gibi etrafını aydınlatan büyük bir Türkçünün evladıdır. Aynı zamanda mükemmel bir hatip, şair ve devlet adamı olan böyle bir babadan etkilenmemek mümkün değildir. Hasan Ali Yücel'in onunla ilgili tespitleri dikkat çekicidir:

"Samih Rifat, güneş gibi kudret dolu bir adamdı. Yakan, aydınlatan, ısıtan , can veren bir varlıktı..."[37]

Üç arkadaş Sesimiz dergisinin dışında Oktay Rifat'ın amcası Cevat Rifat'ın İzmir'de baş muhabirliğini ve yazı işler müdürlüğünü yaptığı İnkılâp dergisinde Nisan 1933 tarihinden itibaren yazı ve şiirlerini yayınlamaya başlarlar. Oktay Samih Rifat, adıyla yazdığı bu şiirleri: "Merdiven", "Kadife", "Komşunun Balkonu", "Kör Kuyu", "Kupa Kızı", "Bıçak Altında", "Tramvay", "Evler", "Serinleme" ve "Taşlıkta Akşam" adlarını taşımaktadır. Bunun dışında "Mim Hanımdan Bir iki Çizgi" ve "Karanlıkta Kaybolan Gölge" adlarını taşıyan, mensur şiirle hikâye arasında iki çalışmasına da rastlamaktayız. Üçlü bir edebi muhitin zemini, sağlıklı bir biçimde oluşturulmaktadır. 1934 yılında Ankara Erkek lisesini üçüncülükle bitirir.

1.2.3. Üniversite Hayatı – Memuriyeti ve Garip'in Kuruluşu

"Üç genç, lise öğrenimlerinden sonra bir süre şiir yazmaya ara vermiştir. Orhan Veli, 1933'te İstanbul'a giderek İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümüne kaydolur. İki arkadaşı ise Ankara'da kalır ve yüksek öğrenimlerine burada devam ederler. İkisi de Hukuk Fakültesindedir."[38] Oktay Rifat'ın Hukuk Fakültesine kayıt tarihi: 25.10.1933'tür. Bu arada, şairin 29.11.1933 tarihinden itibaren Ankara

---

[35] Seyit Kemal Karaalioğlu, a.g.e., s.481
[36] "Oktay Rifat'la", Nihat Kuşlu (konuş.) **Şiir Konuşması**, s.289
[37] Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Zeynep Kerman ve diğerleri (hazır.)., **Atatürk Devri Türk Edebiyatı**, C.1, Ankara : Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992, s.57
[38] Hakan Sazyek, a.g.e., s.4



Asliye Ticaret Mahkemesinde zabit katibi olarak çalıştığını görmekteyiz (Ek-6). 21.8.1934'te yirmi beş lira aylıkla asil memurluğa atanır. Buradaki görevine, hukuk tahsiline paralel bir biçimde devam eder. 4.8.1937 tarihinde Ankara Hukuk Fakültesini iyi dereceyle bitiren şair-yazar(Ek-2), 23.9.1937 tarihinde de zabit katipliği görevinden ayrılır.

Orhan Veli'nin İstanbul'da olduğu 1933-1936 yılları arasında üç şairin de sesi, soluğu kesilir. Ancak onun 1936 yılında Ankara'ya dönmesiyle şiir çalışmalarına yeniden başlarlar. Varlık dergisi Nahit Sırrı Örük ve Yaşar Nabi Nayır'ın yardımlarıyla 1936'nın son iki ayında üç şairin ürünlerini arka arkaya yayınlamaya başlar.[39] Oktay Rifat'ın bu dergideki ilk şiiri "Ezâ" dır. Ağustos 1937'ye kadar hummalı bir biçimde ilk şiirlerini veren üçlü, böylece Garip hareketine doğru, adım adım yaklaşarak, anılan hareketin estetik alt yapısını oluşturmanın arayışı içerisinde eylemde birliği tercih ederek kendilerini tanıtma imkânını sağlamışlardır. Ancak onlar, edebi dünya içerisinde kendilerine kalıcı bir yer aramaktadırlar. Bunun için de "akılları fikirleri kendilerinden öncekilerden bambaşka şiirdedir."[40] Buna, edebiyat dünyası içerisinde kendilerine yer açmak adını da verebiliriz.

Üçlünün uzun arayışlar sonrasında belirledikleri şiir anlayışları, birçok noktada birlikteliği taşımaktadır. Bu şiir anlayışının ortak paydasını yansıtması bakımından Oktay Rifat'ın anısı ilgi çekicidir:

> "(...) Başka, bambaşka bir şiir hasreti ikimizin de içinde. Ben yeni bir şiir yazmışım, Orhan'a okumağa pek cesaret edemiyorum. Çünkü ne vezni var ne kafiyesi. Hem de birkaç satırlık bişey. Adı: Saksılar.(...) Bir ara boş verip okuyuveriyorum. Orhan kolay coşmaz. Coşuyor. Şu işe bakın ki o da cebinden dört satırlık bir şiir çıkarıyor. Adı: Kelebek. Raymond Radiguet'ten tercüme etmiş. Bu sefer coşmak sırası bende. Sarmaş dolaş oluyoruz. O bambaşka şiire ilk adımı attığımızı biliyoruz. Üç dört günün içinde bu çeşit şiirlerden bir sürü yazıyoruz."[41]

Kendilerinden önceki şiir anlayışlarının tümüne karşı çıkan bu hareket, kısa zamanda dal-budak salarak köklenir. Örnekten poetikaya yönelme yönteminin takip edildiği Garip tarzı ilk on şiir "Şiirler" başlığı altında Varlık[42] dergisinde yayınlanır. Bu

---

[39] Hakan Sazyek, a.g.e., s.44
[40] Oktay Rifat, "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", **Son Yaprak**, 1 Şubat 1951, s.1
[41] Oktay Rifat, a.g.y., s.1
[42] **Varlık**, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453

şiirlerden "Ağaç" şiiri Orhan Veli ve Oktay Rifat tarafından ortaklaşa yazılırken, "Saksılar", "Bir Kadın" ve "Yıldızlar" şiirleri de Oktay Rifat tarafından yazılmıştır. Geriye kalan şiirler ise üçü Mehmet Ali Sel müstear adıyla Orhan Veli tarafından yazılmış ve o sırada yurt dışında bulunan Melih Cevdet Anday'a ithaf edilmiştir. Sonradan yayınladığı Garip kitabına da aldığı bu şiirleri, vezinsiz ve kafiyesiz şiirlerdir. Her iki şair, Varlık dergisinde soru-cevap yöntemiyle yazdıkları "Surealist Oyunlar"[43] başlıklı şiiri yayınlarlar. Kendi içerisinde "Nedir", "Ne Fark Vardır" ve "Ne Yapardık ?" başlıklarına ayrılan bu şiirin birinci ve üçüncü bölümlerinde Oktay Rifat soruları yöneltir, Orhan Veli cevaplandırır; ikinci bölümde ise bunun tersine bir yol takip edilmiştir.

1937 yılının Aralık ayı başlarında Maliye Bakanlığının bursundan yararlanan şair, "Sciences Politiques" konusunda doktora yapmak üzere Paris'e gider. Savaş nedeniyle Siyasal Bilgiler'deki doktorasını tamamlayamadan Türkiye'ye döner ve Türkiye'de ünlendiğini öğrenir. Bir yıl aradan sonra yeniden Paris'e doktorayı tamamlamaya gider ve bir gün Paris'te Mehmet Ali Aybar, Ercüment Kalmık, Metin Bengisu, Ragıp Sarıca bisikletlerine atlayıp işgal altındaki kentten kaçmak istediklerinde Alman askerlerince yakalanarak Türkiye'ye gönderilirler.[44] Bu kesin dönüşün arkasında, Paris'te bırakılmış bir yığın gençlik ve çapkınlık dolu hatıra bulunmaktadır. Onun doktorasını tamamlayamadığı Maarif Vekaletinin 30 Kanunievvel 1940/4/3709 sayılı yazısıyla Maliye Vekaleti Zatişleri Müdürlüğü'ne bildirilir.

1938-1940 yılları arasında Oktay Rifat'ın şiir hayatı yok gibidir. Bu süre zarfında, Paris'e gitmeden önce Varlık'ta yayınladığı birkaç şiiriyle, yetinir. "1938'de Yaşar Nabi Nayır'la olan anlaşmazlıkları Varlık dergisinden kopmalarına sebep olur.[45] Ancak kendileri de bir hayli tanınmış ve yapmak istediklerini şiirleriyle ortaya koymuşlardır. Oktay Rifat'ın bu dönemini Garip'in dışına taşımak mümkün değildir. Garip'in üç avaresi, üçüz kardeş gibi birbirlerine paralel bir biçimde hareket etmektedir. Sadece Oktay Rifat, Garip'in statik bir mektep fikriyle hareket etmesi hususunda arkadaşlarına karşı çıkar:

> "Bu yeni şiir çığrına bir ad takmayı düşünüyor bizimkiler.(...) Ben yazdığımız şiirlere genel bir ad takmayı doğru bulmuyorum. Firenklerin ecole

---

[43] A.g.d., C.5, S.103, 15 İlkteşrin 1937, s.487
[44] Zeynep Oral, a.g.e., s.102
[45] Hakan Sazyek, a.g.e., s.53

dedikleri şey, yine firenkçe söyliyeyim, bana statique, yaşamayan bir şey gibi görünüyor. Düşüncelerimi arkadaşlarıma yazıyorum. Orhan, Garip'in önsözünde bir iki satırla bunlardan bahseder."[46]

Bunun dışında müşterek hareket eden şairlerin, bu döneme has şiirlerini kollektif bir anlayışla yazdıkları görülmektedir.

Oktay Rifat'ın, Paris'ten dönmesiyle üçlünün edebi çalışmaları yeniden hızlanır ve Orhan Veli'nin arzusuyla 1941 yılının Mayıs ayında Garip adıyla çıkarılır. Oktay Rifat'ın, bu müşterek kitapta ikisi Orhan Veli'yle müşterek olmak üzere: "Kuş ve Bulut" ile "Ağaç yirmi üç şiiri bulunmaktadır. Aynı zamanda üçlünün şiir görüşlerinin bir yansıması olan ve çeşitli dergilerde yayımlanan makaleler, kitaba ön söz olarak konulur. Böylece Garip'in meşhur poetik görüşlerinin bir yansıması olan ön söz de tamamlanmış olur.

Uzun yılların birlikteliği ortak da olsa, bir şiir kitabına dönüşür. Müşterek bir edebi hayat, müşterek bir kitapla meyvesini vermiştir.

1.2.4. Askerlik, Evlenme ve İlk Kitaplarının Yayını

31.12.1940 tarihinde Ticaret Vekaleti Muhasebe Müdürlüğünde memuriyete yeniden başlayan Oktay Rifat (Ek-6), askerlik görevini yedek subay olarak yerine getirmek üzere İstanbul Tuzla Piyade Okulu birinci bölüğüne 6.5.1941 tarihinde intikal eder. Bu okuldan 3095 yaka numarasıyla mezun olan şair, yedek subay olarak 56774 sicil numarasıyla Zonguldak'taki 6. Kolordu 201. Piyade Alayına tayin edilir. 30 Eylül 1943 tarihinde askerlik görevini tamamlayarak, piyade teğmen olarak terhis olur. Galip Fuad, eleştirel mahiyette de olsa onun Zonguldak'ta askerlik yaptığına dair, bilgi verir.[47] Askerlik süresi içerisinde, büyük bir aşkla bağlandığı Zonguldak valisi M. Halit Aksoy'un kızı Türkan Dilber Aksoy'la 13. 2. 1943 tarihinde evlenir(Ek-3). Aynı yıl içerisinde onu, verem hastalığından kaybetmenin büyük acısını yaşar. Bu ölümün acısıyla "Telli Telefon" ve "Türkan'a Ağıt" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., ss.32-36) şiirlerini yazar. Bu ölümün bunalımını, birçok şiirine yansıtan şair, babasından sonra sevdiği kadını da kaybetmenin acısını yaşar. 24.11.1943 tarihinde Maliye Vekaleti Bütçe ve Mali Kontrol Umum Müdürlüğünde 2. Sınıf mümeyyiz olarak memuriyet hayatına tekrar döner. Garip hareketi bir durgunluğa girmiştir. Ancak Oktay Rifat, karısı Türkân'ın ölüm

---

[46] Oktay Rifat, a.g.y., s.2

[47] Galip Fuad, "Oktay Rifat'ın Şiirleri, **Yeni Zonguldak**, S.39, 28 Birinciteşrin 1942, s.6

hüznü ve yeni bir kadınla tanışmanın mutluluğu içerisinde ölüm ve aşk şiirleri yazmaktadır. Ölümle kendi içerisinde kapanan Oktay Rifat, ikinci ve son eşi Sabiha Omay'a yıldırım aşkıyla bağlanmanın mutluluğunu yaşamaktadır. Bu tanışmayı Oktay Rifat şöyle anlatmaktadır:

> "Sabiha'yı görür görmez onunla evlenmeye karar verdim ve tanıştığımızın ikinci günü kendisine izdivaç teklif ettim. Düşünmesi için de kendisine 24 saat mühlet verdim. Sonra 1945 yılında evlendik."[48]

Ankara'nın Karadeniz yüzme havuzunda başlayan bu tanışma, 19. 12. 1944 tarihinde yapılan evlenme töreniyle Oktay Rifat'ın ölümüne kadar sürecek mutlu bir aile muhitine dönüşür. İstanbullu Muhittin ve Servet Omay kızı Sabiha Omay'a aşık olan şair. Güzelleme kitabını ona ithâfen yazar. Bu kitaptaki şiirlerinin büyük bir kısmı: "Rüya", "Eski Zaman Aşığı", "İçim Yâr İle Dolu", "Bir Şarkı İcat Etsem", "Mor Kalem", yeni hanımına duyduğu sevgiyle yazılmıştır. Kandilli Kız Lisesi ve İstanbul Üniversitesi Romanoloji mezunu olan Sabiha Rifat'ın Fransızca'dan bir çok çevirisi bulunmaktadır. Oktay Rifat'la birlikte bir çok kitabı Fransızca'dan Türkçe'ye çeviren kültürlü bir insandır.

1945 yılı şairin aile ve edebi muhiti bakımından olumludur. Aynı yıl içerisinde Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş. kitabıyla Güzelleme kitaplarını yayınlayan şairin tek evladı olan Samih Rifat 24.11.1945 tarihinde dünyaya gelir. Aşk, meyvesini vermiş ve yeni bir varlıkla daha bir anlam kazanmıştır. Bir çok ansiklopedi ve edebiyat tarihlerinde yazıldığı gibi, Güzelleme'nin onun ilk şiir kitabı olduğu kanaatine katılmıyoruz. Bu konuda yaptığımız dergi ve kütüphane araştırmaları Hakan Sazyek'in ileriye sürdüğü: "Oktay Rifat'ın ilk şiir Kitabı da 1945'te yayınlanmıştır: Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler"[49] tezini doğrulamaktadır. Çünkü Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş. kitabındaki şiirlerin yayınlandıkları dergiler, Güzelleme'de, yayınlananlardan daha eski olduğu gibi, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'deki aşk şiirleri ilk hanımı Türkân Aksoy için, Güzelleme'dekiler ise ikinci hanımı Sabiha Omay'a ithâfen yazılmıştır.

Oktay Rifat, 22.5.1944 tarihinden 1.9.1947 tarihine kadar Basın Yayın Umum Müdürlüğü Etüt Heyeti Reisliğinde birinci sınıf mümeyyiz olarak görev yapar (Ek-6). Garip hareketi ufak-tefek sarsıntılarla devam etmektedir. Bu arada Oktay Rifat, Garip hareketinin poetik anlayışına aykırı olan Halk edebiyatı anlayışına uygun vezinli ve

---

[48] Sermet Sami Uysal, "Eşlerine Göre Ediplerimiz, **Şiir Konuşması**, s.329
[49] Hakan Sazyek, a.g.e.

kafiyeli şiirler de yazmaktadır. Garipçilerin şiirsel alandaki bu durgunlukları 1949'a kadar sürmüştür. Şiirsel anlamdaki anlayış farklılıkları, yavaş yavaş belirginleşmeye başlar. Ancak son bir hamle olan Yaprak dergisinin 1949 yılının ilk günüyle birlikte çıkarılmaya başlanmasıyla Garipçiler için 15 Haziran 1950' ye kadar sürecek olan yeni bir dönem başlar. Oktay Rifat, 1945 yılından itibaren yazmaya başladığı şiir üzerine denemelerini ve toplumsal nitelikli şiirlerini Yaprak dergisinde yayınlamayı sürdürür. Bu şiirler arasında "Dolma", "Hürriyet", "Güzel", "Mestanın Rüyası", "Ramazan", "Fadik Kuşla Kız" gibi daha sonra Aşağı Yukarı kitabına alacağı şiirleri bulunmaktadır. Bunların dışında Philippe Soupault'tan çevirdiği "Şarkı"[50], Prevert'ten çevirdiği "Sabah Keyfi"[51] ve "Türlüsü"[52] vb. isimli şiirler de bulunmaktadır. Aynı derginin üçüncü sayısında yayınladığı "Şair Kişiliği", dördüncü sayısındaki "Şair Düşünürlüğü", onuncu sayısındaki "Gerçek Saygısı" vb. gibi denemeleri, şair-yazarın edebiyat ve şiir üzerindeki görüşlerinin yoğunluğunu göstermesi bakımından önemli yazılardır. Yaprak dergisinin kapanması ve Orhan Veli'nin ölümü, Garip hareketinin uzun yıllar öncesinden gevşemeye başlayan hızının tükenmesine sebep olur ve 15 Haziran 1950 tarihiyle birlikte yirmi yıllık bir birliktelik ve bir edebi hareket son bulur.

1.2.5. Garip Sonrası ve Serbest Avukatlık

1.9.1947 tarihinden 4.6.1948 tarihine kadar Ankara'da Radyo Dairesi Müdürlüğünde şef olarak çalışır. Ankara'daki çalışma hayatı 1955 yılına kadar devam eder. Bu sürede daha önceden "Yaprak" dergisinde yayınladığı sosyal muhtevalı şiirlerini 1952 yılında Aşağı Yukarı'yla kitap haline dönüştürür. Yine aynı muhtevaya paralel şiirlerinin toplandığı Karga ile Tilki şiir kitabını 1954 yılında çıkarır. Bu kitap, kendisine 1955 Yeditepe Şiir Ödülü'nü kazandırır.

Batı şiirini bütün ayrıntılarıyla inceleyen ve okuyan Oktay Rifat, Garip çizgisinin kendi şiirini bir çıkmaza sürükleyeceğini görünce bu tür şiirden bütünüyle koparak, yeni bir şiir anlayışını kendisi için bir çıkış yolu olarak seçer. 1955 yılında acı ve tatlı bir çok hatırasını geride bırakarak İstanbul'a yerleşir. Bu değişiklik sanatına da yansımıştır. 1956'da çıkan ve içindeki hiçbir şiiri herhangi bir dergide yayınlanmayan Perçemli Sokak adlı kitabıyla yeni bir şiir anlayışına yönelir. Bir bakıma, Garip şiirine

---

[50] **Yaprak**, S. 8, 15 Nisan 1949, s.12
[51] A.g.g., S. 20, 15 Şubat 1950, s.12
[52] A.g.g., S. 21, 1 Mart 1950, s.1-2

tepki niteliğindeki İkinci Yeni şiir anlayışının önemli kitaplarından birisi olan Perçemli Sokak'la geçmişin bir özeleştirisini yapar. Aynı dönemlerde şiirin yanı sıra resim çalışmalarına da başlayan sanatkâr, acemilik döneminin ürünleri olarak gördüğü ilk resimlerini 1955 yılında Fuat İzer Atölyesi'nde sergiler. "Şiir evrelerim yaptığım resimleri etkiledi."[53] ibaresiyle de şiiriyle resmi arasındaki ilişkiyi belirtir.

Garip hareketinden bütünüyle kopan şair, Perçemli Sokak'la imgenin ve dilin alanına girer. Yeni şiir anlayışını ilgili kitaba yazdığı ön sözle belirgin bir hale getirir. Bu anlayışını 1958 yılında yayınladığı Âşık Merdiveni'yle sürdürür. "Bu kitapta, şiiri kurtarma isteği, yani şiire özgü endişeler ön sıraya geçiyor. Hatta kullandığı değiştirimlerle yer yer bir duyguyu, bir imajı, bir düşünüyü ortaya çıkardığı, tattırdığı söylenebilir."[54]

30.6.1959 tarihinde 64944 sicil numarasıyla T.C.D.D. Haydarpaşa Bölgesi Müdürlüğüne avukat olarak girer ve emekli olduğu 1.10.1972 tarihine kadar buradaki memuriyetine devam eder. Bu arada 1960'lı yıllardan itibaren Yunan ve Latin ozanlarına yönelerek onlardan yaptığı çevirileri 1963 yılında "Latin Ozanlarından Çeviriler" ve 1964 yılında "Yunan Antologyası" adıyla kitaba dönüştürür. 1949 yılında oynanan ancak yayınlanmayan "Oyun İçinde Oyun" piyesinden sonra, kitaba dönüştürülen ilk tiyatro oyunu "Bir Takım İnsanlar"ı 1961 yılında yayınlar. Tanin gazetesinde "Söz Gelişi" başlığı altında şiir ve kültür alanında deneme ve makaleler yazar. Daha önce Ulus, Cumhuriyet, Yaprak, Yeditepe, Esi gibi gazete ve dergilerde şiirle ilgili yazılarıyla dikkat çeken Oktay Rifat, Tanin'de "Anıtlarımız", "Mevlana ile Köylü", "Uzay Yolcusu" ve "Şapka" gibi muhtelif mevzularda yazılarını yayınlar. 4.3.1961 tarihinden 7.5.1961 tarihine kadar olan bu sürede Tanin gazetesinde on tane deneme nitelikli yazısını görmekteyiz. Muhteva bakımından güçlü olan bu yazılar, onun kültürel zenginliğini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

1960-1966'lı yıllar çeviri ve tiyatro çalışmalarıyla geçer. "Atlar ve Filler'le" "Çilli Horoz" isimli oyunlarını 1962 yılında yazan Oktay Rifat'ın bu oyunları, sahnelendikten yirmi yedi yıl sonra 1988 yılında ancak kitaba dönüştürülür. 1966 yılında yeniden şiire yönelen şair, Yunan ve Latin ozanlarından yaptığı çevirilerin birikimiyle biraz Yunan mitolojisine, biraz da topluma yaslanan Elleri Var Özgürlüğün kitabını yazar. 1969 yılında, ekim 1967'den – ekim 1969 tarihleri arasında Yeni

---

[53]Oktay Rifat, "Okul Eğitimi Son Değerleri de Yıkacak", **Şiir Konuşması**, s.322
[54]Ferit Öngören, "Durgun Şiir", **a Dergisi**, S.22/23, Kasım – Aralık 1959, s.6

Dergi'nin 37. sayısından 61. sayısına kadar yayınladığı şiirlerini "Şiirler" adıyla kitaba dönüştürür. Onun şiirinde bir aşama olarak kabul edilen bu kitabı, nesneden imgeye ve imgeden dile doğru gidişinin mükemmele vardığı noktadır. Duygusal yöndeki ağırlıksa hüzün ve yaşlanma duygusudur. Bu kitabıyla 1970 Türk Dil Kurumu Şiir Ödülü'nü kazanan şair, T.C.D.D.. Zat İşleri Genel Müdürlüğünün 1.6.1970 tarih ve 5607 numaralı onayıyla dördüncü dereceden müşavir avukat kadrosuna atanır. İş hayatındaki son terfisidir bu. Şiirin dışında hiçbir işi ciddiye almayan Oktay Rifat, bu sebeple memuriyet hayatına pek fazla kıymet vermez. Onun şiir üzerine kurulu bir dünyası vardır. Onunla yapılan bir röportajdaki şu cümleler dikkat çekicidir:

> "Oktay Rifat, aslen şair, sonra avukattır. Hatta onu sevenlerin çoğu avukat olduğunu bilmezler."[55]

1.2.6. Emeklilik ve Sonrası

1972 yılının şairin dünyasında ayrı bir yeri vardır. 1.10.1972 tarihinde T.C.D.D. Haydarpaşa Bölge Müdürlüğündeki müşavir avukatlık görevinden emekliye ayrılır. 29.11.1933 tarihinde başladığı memuriyet hayatından emekli olan Oktay Rifat, bundan sonra bütün enerjisini edebi alana aktarır. Zaten kendisi de memuriyetten fazla bir şey beklememiştir. Devlet Demir Yolları Genel Müdürlüğündeki 64944 numaralı sicil dosyasında yaptığımız incelemede, çeşitli hastalıklar sebebiyle alınan rapor çokluğu dikkatimizi çekti. Şairin yurt dışı yolculukları ve şiir çalışmaları münasebetiyle memuriyete gereken önemi verememesini normal karşılamak gerektiğine inanıyoruz. Çünkü o, "şiirin dışında her iş bana ikinci bir iş gibi geliyor."[56] ibaresiyle baştan beri tercihini şiirden yana yapmıştır.

Emeklilik ona zamanını bütünüyle edebi çalışmaya ayırma imkânını tanır. 1973 yılında "Şiirler" kitabının bir devamı olan "uzam" ve "zaman", "yaşam" ve "ölüm" problemlerini irdelediği "Yeni Şiirler" kitabını yayımlar. Dilde tam bir olgunluk ve süzülme kendisini bu kitabıyla hissettirmektedir. Yeni Dergi'nin Mart 1970-Aralık 1971 tarihleri, arasındaki 66- 87. sayılarında yayınladığı bu şiirleri,"onun şiir çizgisinde bir zirve olarak kabul edilmektedir."[57] Özellikle "Dağın Orda" başlığını taşıyan bölümdeki soneleri, görkemli parçalardır. 1974 yılında, Balıkesir'in Altınova kazasında Ankara

---

[55] "Oktay Rifat", İmzasız. (konuş.)**Şiir Konuşması**, s.300
[56] Cevdet Çapan, "Oktay Rifat", **Adam Sanat**, S.43, Haziran 1989, s.16
[57] Tuğrul Tanyol, "Oktay Rifat Üzerine Yazmamak", **Varlık**, S.1077, Haziran 1997, s.64

Üniversiteli Profesörler Tatil Sitesi'nde bir yazlık eve sahip olması, onun edebi çalışmalarındaki yönünü kentten kıra, toplumsaldan doğaya yönelmesine yol açar. Bu, kentten ve toplumsaldan bütünüyle bir kopuş değildir. Bir bakış açısı değişikliğidir. Altınova'nın pamuk tarlaları, doğal çevresi, köy muhiti ve denizi Oktay Rifat'ın edebi hayatına olumlu yönde yansır. 1976 yılında yazdığı Çobanıl Şiirler'den itibaren doğaya yönelen şair-yazar bu tutumunu, Bir Cıgara İçimi (1979), Elifli (1980), Denize Doğru Konuşma (1982), Dilsiz ve Çıplak (1984) şiir kitaplarıyla 1976 yılında yazdığı Bir Kadının Penceresinden ve bu yöreyi mekân olarak seçtiği Danaburnu (1980) romanlarında sürdürür. Yaşadığı çevrenin insanlarıyla çok çabuk uyum sağlayan Oktay Rifat, bu uyumu öyle ileriye götürür ki "Marmara köyünde, her sabah yapılan balıkçı müzayedesinin defterine adını 'Balıkçı Oktay Rifat' diye yazdırıp balık satmasıyla her zaman övünür."[58]

Yılların getirdiği olgunluk, şiir, tiyatro ve romanlarına bir ayna gibi yansımaktadır. Avukatlık yıllarında köylerde yaptığı keşiflerden ve bahçede çalıştırdığı işçilerden köy ve denize ait hususları öğrenen Oktay Rifat, bunları eserlerine yansıtmaktan büyük bir haz duyar. Ancak yaşlılığın getirdiği yıpranma ve ölüm endişesi onun alkole sığınmasına sebep olur. "Evinin koltuk ve sandalyelerini yapacak kadar iyi bir marangoz, mükemmel bir aşçı ve her türlü onarım işini yapacak kadar marifetli olan Oktay Rifat'ın en büyük sığınağı her akşam dostlarıyla kurduğu çilingir sofrasıdır."[59] Kaldı ki her şeyin üstünde iyi bir aile babası, yüreği insan sevgisiyle dolu bir dost, köklü bir aileden gelmesine rağmen sıradan bir hayat tarzını kendisine örnek edinen mütevazi bir insan ve en büyük ihtirası şiiri olan güçlü bir sanatkârdır.

"1980 yılında Bir Cıgara İçimi adlı şiir kitabıyla Sedat Simavi Vakfı ödülü'nü kazanır. Yine, Yağmur Sıkıntısı adlı oyunu Ankara Sanat Sevenler Derneği'nin Yılın En İyi Oyunu Ödülünü ve TRT 1970 Sahne Eserleri Yarışması'nda başarı ödülünü aldı. Danaburnu adlı romanına ise 1981'de Madaralı Roman Ödülü verildi."[60]

1.2.7. Ölümü ve Vasiyeti

1960'lardan sonra Milliyet Sanat, Cumhuriyet, Yazko Edebiyat, Yeni Dergi, Gösteri, Düşün gibi dergi ve gazetelerde şiir, deneme ve makalelerini yayımlayan

---

[58] Samih Rifat, "Baba Anıları" , **Oktay Rifat Kitabı**, s.12
[59] Sermet Sami Uysal, "Eşlerine Göre Ediplerimiz". **Şiir Konuşması**, ss.329 - 330
[60] Samih Rifat, "Oktay Rifat", **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**, Anadolu Yayıncılık,C.9,1985, s.47

Oktay Rifat, Artık ölümün yaklaştığını hissetmektedir. Bunu Enis Batur'a yazdığı 26.3.1987 tarihli mektubuyla şöyle ifade etmektedir:

> "Ölmeden önce son bir şiir kitabı çıkartmak istiyorum.(...) Çok önceden kendimi ayarladım.(...) Bu tempo ile gidersem kitabın bu yılın sonuna doğru hazır olacağını sanıyorum. Bunlar son şiirler olacak. Sanırım başka da şiir yazma yacağım."[61]

Son şiir kitabı "Koca Bir Yaz"ı bu endişeyle altı ay gibi kısa bir zamanda tamamlayarak, Ekim 1987'de yayınlar. Ancak çok yorgun düşmüştür. Bu yorgunluğa sanatkâr ve duyarlı yüreği dayanamayarak, "18 Nisan 1988 Pazartesi gecesi, geçirdiği bir kalp krizi neticesinde vefat eder."[62]

Oktay Rifat'ın son arzusu Orhan Veli'nin mezarının yanına gömülmektir. Şiire birlikte başladığı, birlikte kitap çıkardığı yakın arkadaşı Orhan Veli ile sanki bundan sonraki yaşamında da beraber olmak ister. Ancak diğer yakın arkadaşı Melih Cevdet'in deyişiyle 'bu yaman yaratıcının son arzusu gerçekleşemiyor.' İstanbul Belediye Başkanı Bedrettin Dalan'a sayısız başvuruya, Vali Cahit Bayar'ın araya girmesine karşın Orhan Veli'nin mezarının bulunduğu Aşiyan'da yer olmadığı bildirilir, ailesine. Belediye Başkanı toprak kayması olduğunu gerekçe göstererek Oktay Rifat'ın Aşiyan'a gömülemeyeceğini söyler ve Dalan "Babam bile olsa gömecek yer yok orada"[63] der. Son arzusu yerine getirilmeyen şair, romancı ve oyun yazarı Oktay Rifat, 20 Nisan 1988 Çarşamba günü Üsküdar Yeni Valide Camii'nde kılınan öğle namazından sonra 74 yaşında Karacaahmet Mezarlığında toprağa verilir.[64]

1.3. Edebi Fikirleri

Oktay Rifat, güçlü şair kişiliğinin yanı sıra tiyatro ve roman gibi edebi türlerde de eserler vermiştir. Bunlarla da yetinmeyerek edebi fikirlerini çeşitli gazete ve dergilere yazdığı makale ve denemeleriyle açıklamıştır. Araştırmamızla ilgili olan edebi fikirlerini şiir, sanat ve roman başlıkları altında inceleyebiliriz.

---

[61] **Oktay Rifat Kitabı**, İstanbul: Y.K.Y., Ocak 1991, s.16
[62] **Cumhuriyet**, S.22866, 19 Nisan 1988 Salı, s.1
[63] "Oktay Rifat Toprağa Veriliyor", **Cumhuriyet**, S.22867– 13, 20 Nisan 1988 Çarşamba, s.1
[64] "Oktay Rifat Toprağa Verildi", **Cumhuriyet**, S.22868, Nisan 1988 Perşembe, s.9

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

1.3.1. Şiir Nedir?

Oktay Rifat, çok uzun olan şiir macerasında şiirin pratiği ve teoriği üzerinde çok ciddi çalışmalar yapmasının dışında, birbirinden farklı poetikaların savunucusu olmuştur. Şiir coğrafyasındaki bu değişikliklerin temelini, onun zaman içerisinde temasa geçmiş olduğu Batı şiirinin kaynaklarında ve gelişen şiir zevkinde aramak gerektiğine inanıyoruz. Şairin zihniyetinde meydana gelen değişiklikler, onun şiir iklimini de etkilemiştir. Ancak şiir onun baştacı olmaktan hiçbir zaman uzak kalmamıştır. O, "şiir olmasaydı, yaşama dediğimiz oluşun çarklarından biri eksilirdi. Belki kıyamet kopmazdı ama insanlar sevişemez, öpüşemez, beğenemez, yarınların yeni düzenine şiirli dünyanın hızıyla kavuşamazdı."[65] ibaresiyle şiirin insani boyuttaki yücelişlerimizin en önemli kaynağı olduğunu belirtir. Bununla da kalmayarak şairle şiir arasında karşılıklı bir kişilik alış verişinin olduğunu; hatta şiirin şairini ve okuyucusunu doğurduğunu belirtir.

Garip döneminde, şiiri her türlü süsten arındırarak, tabi haliyle karşımıza çıkaran şair, İkinci Yeni döneminde ona kendi imaj dünyasının zengin ve renkli dil elbisesini giydirir. Şiirler kitabından itibaren şiirlik sevgili her iki kılığıyla da karşımıza çıkar. Altta hiç değişmeyen ve aynı kalan estetik ağırlıklı ve arka planı derin bir dünya görüşüyle işlenmiş Oktay Rifat'ın şiiri vardır. Garip'in ortak estetik anlayışından İkinci Yeni'nin hızlı dönemecine ve son dönemin evrensel nitelikli şiirine kadar kelime kanalları ve cümle nehirleriyle akan dildir. Bu şiir dili, durudur. Sadece İkinci Yeni döneminde, dış dünyanın yansıyan rengiyle nakış nakış işlenmiştir. Şuurlu bir dil nakkaşlığı, Oktay Rifat şiirinin ortak paydasıdır. Onun zenginliklerle dolu şiir iklimine has düşüncelerini şu başlıklar altında inceleyebiliriz:

1.3.1.1. Şiirde Açıklık - Kapalılık

Şiirde açıklık ve kapalılık hususunda Oktay Rifat'ın birbirinden farklı görüşleri bulunmaktadır. Garip döneminde açık ve aydınlık bir şiir anlatımını ortak bir poetika olarak benimseyen üçlüden birisidir. Bu açıklık, bir yönüyle de samimiyet fikriyle bağdaştırılarak, şiir için "ruhi otomatizmi" bir çıkış yolu olarak gösterirken, aynı zamanda "tahteşşuuru boşaltma ameliyesi"[66] olarak zikredilen bu hareketin temelinde, basitlik ve iptidailik yatmaktadır. Bu ilkenin en belirgin bir özellik olduğu Garip

---

[65] Oktay Rifat, "Şiir Olmasa", **Yeditepe Sanat Dergisi**, S.5, 1 – 15 Haziran 1959, s.5
[66] **Garip**, s.13

döneminde, Oktay Rifat, açıklığı eksen edindiği elle tutulur, gözle görülür şiirler yazmıştır. Her türlü süsten arınmış, aydınlık ve sade şiir anlayışını kendisine çıkış yolu olarak seçtiği Garip'ten Karga ile Tilki'ye kadar, şiirinin görünen yüzeyinde somut ve maddeci bir dünya; derinliğindeyse, karanlığın yer alamadığı aydınlığın ve ışığın kol gezdiği bir dil dünyasıyla karşılaşırız.

Kendisinden önceki şiir geleneğine her noktada karşı olmayı bir çıkış yolu olarak seçen Garip döneminde, mana artık şairin karnında değil, şiirin içinde Tur dağındaki ateş gibi parlamaktadır. Onu anlamak için yaklaşmak yeterlidir. "yaklaştıkça sınırları belli olan kavramlar, açıklıkları ve berraklıklarıyla anlaşılmanın mutluluğunu yaşarlar."[67]

Bu yeni şiirinde Oktay Rifat, o kadar saftır ki çevresine sürekli bir çocuğun penceresinden bakar. Evrene bakışında bir çocuğun hiçbir şey gizlemeyen masumiyeti, dili kullanışında basitliği ve sadeliği söz konusudur. Kendisine Ahmet Haşim'le ilgili sorulan bir soruya;

> "Sonra Haşim'in şiiri yalnız halka değil, aydına da kapalı. Çünkü aydının anladığı şeyi halk da anlayabilir. Haşim kapalı olmak da bir marifet, bir hüner görüyor ve şiirini adeta sanat olmaktan çıkarıyor; çünkü ben müşterisiz sanat tasavvur edemiyorum. Bu bakımdan Haşim'in şiirinde sanata zıt bir taraf buluyorum. Tekerlemelere, bilmecelere gelince, bence bunlar aydınlık şeyler."[68]

şeklinde verdiği cevapta, açık ve anlaşılır bir şiirden yana olduğunu belirtmektedir.

Değişme ve yenilenmeyi ilke edinen Oktay Rifat, İkinci Yeni'ye adımını attığı Perçemli Sokak'la birlikte, önceki şiir anlayışını yadsıyan yeni bir tavır takınır. Üstelik Garip'te müşterek bir poetikanın ürünü olan anlayış, yerini ferdi bir gayrete bırakmıştır. Perçemli Sokak, açıklık ve aydınlığın yerini kapalılığa ve şifre bir dile bıraktığı kitaptır. Kendi ifadesiyle:

> "Artık bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemez."[69]

Bunun için dilin kurulu düzenini bozarak, değiştirimlere gider. Amacı dili kilitlemek ve kapalı bir şiir yazmaktır. Bunu şöyle açıklar:

---

[67] Oktay Rifat, "Yeni Şiiri Müdafa: Yeniler ve Akıl: 3", **Cumhuriyet**, S.7467, 2 Haziran 1945, s.2
[68] O. Veli Kanık, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, "Aramızda Bir Konuşma: Şiirde Aydınlık", **Yaprak**, S.4, 15 Şubat 1949, s.1
[69] Oktay Rifat, **Perçemli Sokak**, s.173

"Şiir bir takım görüntülerle kurulur; akla, gerçeğin düzenine uygun olsun, olmasın bir şiiri şiir yapan bu görüntülerdir demek istiyoruz."[70]

Bu ibaresiyle gerçeğin gündelik düzenini değiştirerek, kapalı ve okuyucuyu sarsan bir şiirin peşinde olduğunu.belirtmektedir.

Oktay Rifat, II. Yeni döneminde deformasyon, başı sonu belli olmayan dize düzeni, birbiriyle anlamca ilgisi olmayan alışılmamış ve mantık düzenini boşlayan bağdaştırmalarla kendi içerisine kapanan bir şiir yazar. Amacı anlamsız ve saçmaya varmak değildir. O, bir kelâm sanatı olan şiiri, söylem düzeyinde yüceltmek ister. Bunun için yüceltilmiş dil, kendisini – günlük dili – aşan dildir anlayışından hareketle mevcut dili yıkarak, yeni ve bilmece bir dil kurar.

İkinci Yeni döneminden çok çabuk sıyrılan Oktay Rifat, "Şiirler" kitabından itibaren bir senteze ulaşmanın ustalığını yaşar. Şiirin, açık kapalı olmasından öteye, bir dil mimarisi olduğuna inanmanın verdiği anlayışla kısa, öz ve güzel şiir yazmanın peşinde koşmayı tercih eder.

1.3.1.2. Şiirde Anlam (Mana)

Her türlü yeniliğe açık olan Oktay Rifat şiirinin anlam alanında, şiir kültüründeki değişikliklere paralel bir takım farklılıkları görmemiz mümkündür. Garip'in "olduğu gibi ifade etme" anlayışı içerisinde, anlamsızlığın ayak izlerini görmemiz mümkün değildir. Ahmet Haşim estetiğinin tersini kendisine çıkış yolu olarak seçen Garip'in sade dünyasında, şiirin anlam alanı, somut ayaklar üzerinde yükselir. Garipçilere göre:

"Bu şiir, tamamiyle manadan ibarettir. Mana, insanın havassı hamsesine değil. ruhiyatına hitap eden ve bütün kıymeti manasında olan hakiki şiir unsurunun müzik ve saire gibi tali hokkabazlıklar yüzünden dikkatimizden kaçacağını da hatırdan çıkarmamalıdır.(...) Şiiri şiir yapan sadece edasındaki hususiyettir ve manaya aittir."[71]

Eda ve mana gibi şiire has iki farklı unsurun aynı anlamda kullanıldığı bu poetik anlayıştan yola çıkan Garipçiler, şiire has kelimeleri temel anlamlarıyla kullanmışlardır. Kelimenin anlam yüzeyinin mümkün olduğunca yan anlamdan uzaklaşması, bizi statik ya da durgun anlama götürmemeli. Çünkü onlar asıl anlamın potasında yoğrulmayı tercih etmişlerdir. Ancak Oktay Rifat'ın, Garip döneminde, şiirin anlam yönüyle ilgili

---

[70] Oktay Rifat, "Bir Şiirin Güzelliği", **Esi**, S.14, Şubat 1957, s.9

[71] **Garip**, "Ön Söz", ss.10 - 11

yazdığı makaleleriyle Garip'in poetik anlayışına zaman zaman ters düştüğünü söyleyebiliriz. Bu döneminde, ortak poetik üretimin dışına çıkarak yazdığı:

> "Üstelik yeni şair için duyuların yanında, akılla kurulan yapının hiçbir sanat değeri olamaz."[72]

ibaresiyle şiirin anlam alanının, aklın sınırlı sahasından insanın iç bölgelerine kadar genişletilmesi gerektiğini vurgulamıştır. İnsanı, içi ve dışıyla kavrayan lirik şiirden yana tavrını koyarak, aklın kurulu ve tek düze anlayışının boyunduruğundan kurtulan Oktay Rifat, anlamdan kaçarken, aslında şiirin birden çok ve kişiden kişiye değişen bir anlam zenginliğine sahip olması gerektiğini vurgular. Bunun için de akıl ve mantığın statükocu tavrından kurtulmak gerektiğini, belirtir.[73] Bu şekliyle mana, insandan insana değişen, sınırı pek de belli olmayan bir intiba, insanın şuuruna, okuduğu şiir cümlesinden düşen bir mürtesemdir.[74] Kendi döneminde oluşan Yeni Şiirin anlam yönüne böyle bakan Oktay Rifat, Garip döneminde yazdığı somut ve maddeci şiirlerinde,temel anlama dayanan elle dokunulur, gözle görünür nitelikleri tercih etmiştir. Bir bakıma yukarıdaki ifadeleriyle çelişkiye düşmüştür. Biz, bu ifadelerini onun şahsi mitinde yatan ileriye dönük samimi düşünceleri olarak değerlendiriyoruz. Orhan Veli'nin vefatından hemen sonra Garip'ten bütünüyle kopuşunu başka türlü izah edemeyiz. Garip döneminde, örtülü anlamdan kaçan şair, bu yüzden bir çok şiirinde dış dünyaya bir çocuğun ya da sıradan insanların gözleriyle bakar. Kendisinin anlatıcı olarak devreye girdiği şiirlerinde, daha derindir. Ancak her iki tarz şiirinde, kendisi ifade etmese de anlamın hatırı sayılır bir yeri bulunmaktadır.

II. Yeni dönemi, onun anlamla ölümcül bir kavgaya giriştiği dönemdir. Aslında bu kavga, şiirin alışılmış anlam alanına karşı bir saldırı niteliğindedir. Diğer bir yönüyle de bir kelimenin gözümüzün önünde uyandırdığı görüntüyü silme gayretidir. Alışılmış görüntüye rengini ve kokusunu veren sözcüklerin birbiriyle ilişkileri kesilerek işe başlanır. "Çünkü bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden anlamla da bağlı kalması istenemez."[75] Bunun için, dilde deformasyona, soyutlamaya ve anlamı yutan bir otomatizme gidilir. Aynı zamanda alışılmamış bağdaştırmalarla kurulan imge düzeniyle sözün mutlak düzeni yıkılır. Peçeye bürünen şiir diliyle anlamsızlığın içindeki yeni

---

[72] Oktay Rifat, "Yeni Şiiri Müdafaa:1", **Cumhuriyet**, S.7451, 17.5.1945, s.2
[73] Oktay Rifat, "Yeni Şiiri Müdafaa:3", **Cumhuriyet**, S.7467, 2 Haziran 1945, s.2
[74] Oktay Rifat, "Şiirde Mana", **Varlık**, S. 318, 1 Ocak 1947, s.6
[75] Oktay Rifat, "Önsöz", **Perçemli Sokak**, s.173

anlamlara veya farklı anlam iklimlerine doğru yelken açılır. Oktay Rifat'taki otomatizm, şuursuz sayıklama şeklinde değildir. Anlamsızlığın anlamına katlanan şair, anlamsız ve saçmaya tahammül edemez onun itirazı, şiirin dondurulmuş bir anlam kalıbı içerisinde değerlendirilmesidir. Çünkü ona göre:

"Yeni şiir, okuyucudan, hele eline bir şiir aldı mı okuyup atıvermek isteyen kolaycı aydından bir anlayış çabası bekliyor. Yeni şiirler, bu anlayışla okunursa çok şeyler bulacaktır içinde okuyucu."[76]

Yine "Anlamsız şiir, bir şey anlatmamak şöyle dursun, bize anlamlı şiirin anlatamadığı şeyleri anlatıyor, bizi insandan uzaklaştırmak şöyle dursun, bize insan gerçeğinin, dış gerçeğin ta kendisini vermeye çalışıyor."[77] diyen şair, çok anlamlı bir söylem tarzından bahsetmektedir. İkinci Yeni döneminde silinen anlamdan öteye, saklanan bir anlam dünyası vardır. Dille yapılan her eylemin altında, metnin okuyucuya sunduğu göndergesel anlamı saklama gayreti yatmaktadır. Ozanca dayatılan anlamın tehlikeli görüldüğü bir dönemde, anlamsızlığa kadar özgür olmak hoşa gitmese de bir tercih gerekçesidir. Ancak İkinci Yeni'yi bütünüyle böyle bir gerekçenin üzerine oturtmak yanlış olur. Nevzat Üstün'ün "içsel bireyci"[78] dediği bu akımın ana hedefi, çözülen anlamı, kapalı bir anlam yumağı haline getirmektir.

Oktay Rifat, hızla geçtiği İkinci Yeni durağından sonra sentezci tutumunun bir gereği olan anlamın bir sıcaklık olduğu şiirleriyle anlamın derin bir dil kuyusu oluşturduğu şiirlerini art arda sıralar. Son dönemindeki bu sentezci tavrı, her türlü yükten arınmayı hedeflemiş, usta bir şairin tavrıdır.

1.3.1.3. Şiir ve Dil

Garip'in monoteminden ve monoloğundan yola çıkarak, toplumcu dönemin Karga ile Tilkisi'ndeki oratoryosuna ulaşan Oktay Rifat'ın Koca Bir Yaz'a kadar olan şiir macerasında, daha çok Cumhuriyet dönemi Türk insanının sesi olmak üzere, Anadolu coğrafyasında geçmişten günümüze kadar yaşamış değişik milletlere mensup insanlarının içli sesini duyarız. Ancak bütün bu sesler, işlenmiş ve gittikçe olgunlaşan, süzülen bir Türkçe'yle verilmektedir. Onun şiirlerinde Türkiye Türkçesinin 1930'lardan 1988'lere kadar olan gelişmesini görmemiz mümkündür. Mevcut zamanın dilini, şiirin

---

[76] Oktay Rifat, "Yeni Ozanda Umut", **Şiir Konuşması**, s.189
[77] Oktay Rifat, "Anlam", **Yeditepe**, C.9, S.167, 8.12.1958, s.3
[78] "Açtığımız Büyük Anket", Fahir Aksoy (haz.), **Yeditepe**, S.17, 15 – 31 Ocak 1960, s.8

imkânları nispetinde muhafaza etmek ve Türkçemizi evrensel nitelikli bir şiir dili haline getirmek onun en büyük idealidir.

Oktay Rifat, şiir dilinin Türkçeleşmesi konusunda dönemin aşırı özleşme isteyen hareketlerine karşı mesafeli durmuştur. "(...) Dilimiz öz Türkçe'ye doğru gidiyor.(...) Demek ki bugün Osmanlıca ile düşünemiyoruz, düşüncemizi karşımızdakine anlatamıyoruz. Ama bu da dilimizde ne kadar Acemce, Arapça kelime varsa atalım demek değil. 'Merdiven' kelimesinin kökünü bilmemiz, düşünmemiz için de, anlaşmamız için de gerekli değil."[79] ibaresiyle ortaya koyduğu tavrını, sonuna kadar devam ettirmiştir.

Şiiri, bir kelam sanatı olarak kabul eden Oktay Rifat, şiire has güzelliğin konusundan çok edasından geldiğini, belirtir.[80] Garip döneminin bu eda anlayışı, her ne kadar manayla karıştırılırsa karıştırılsın sözü kullanma biçimi olan üslûptan başkası değildir. Garip döneminde her türlü süsten uzak ve arı bir dil, Şiirler kitabından itibarense ustalaşmış ve kendi içerisinde olgunlaşmış bir dili ön plâna çıkarır. Oktay Rifat'a göre:

> "Dil, bir düşünme, bir anlaşma aracıdır. Bir aracın iyiliği, kötülüğü, onun araç olarak, işe yarama derecesiyle ölçülür. Bu yüzden düşünmeye, anlaşmaya engel bütün kelimeleri ayıklayıp, yerlerine anlaşılır, yeni kelimeler bulmak zorundayız. Ama ayıklanacak kelimeler bunlardır, konuşma diline girmiş kelimeler değil.[81]

İşe, düşünme gücümüzü kısıtlayan Arapça, Acemce ve Frenkçe kelimeleri temizlemekle başlayan şair, daha sonra şiir dilini konuşma dilinden faydalanarak zenginleştirir. Onun şiir dilinin bu kadar sağlıklı ve tabii olmasının sebebi, konuşma diline yönelmiş olmasıdır. Bu anlayışının gerekçesini de şöyle izah etmektedir:

> "İşte aşırı Türkçecilerin yanıldıkları yer de burası. Onlar dilin arılaşmasını konuşma diline kadar götürmek istiyorlar. Halbuki bu dili değiştirmek şöyle dursun, kitap dilini o dile göre kurmalı."[82]

Edebi hayatı süresince, şiir dilini zenginleştirmenin yollarını arayan Oktay Rifat, bunun için sık sık yeniliklere ve değiştirimlere giderek, bu dile yeni imkânlar ve yeni

---

[79] Oktay Rifat, "Dilimizin Arınmasında Ölçü", **Yeditepe**, S.104, 1 Nisan 1956, s.1
[80] Oktay Rifat, "Şairin Kişiliği", **Yaprak**, S.3, Şubat 1949, s.1
[81] Oktay Rifat, "Kitap Dili, Konuşma Dili", **Yeditepe**, S.108, 1 Haziran 1956, s.4
[82] Oktay Rifat, a.g..m., s.4

kapılar açmanın yolunu aramıştır. Ancak bu çıkış yolunu ararken yöneldiği kaynak Türkçe'nin sentezci kaynağıdır. Ona göre:

"Türkçe'miz, çorak halkımız gibi yoksuldur."[83]

İşte bu yoksulluğa bir son vermek isteyen Oktay Rifat, şiir diline yenilikler katmasının yanı sıra, geçmişin unutulmuş dil malzemesini içinde bulunduğu zamanın şiir diline taşıyarak, mensubu bulunduğu dilin kollektif ifade tarzını, mitik yapısını, folklörünü yansıtmıştır. Oktay Rifat'ın şiir dili geçmişle şimdinin bütünleştiği bir söz evrenidir. O, evrenin içine girdikçe Anadolu'da kurulan ve bize yabancı olmayan uygarlıkların sesini duyarız.

Oktay Rifat'ın şiiri, gerçeğe bir bütün gözüyle bakarak, sürekli çağrışımlar ve tamlamalarla bu bütünlüğü vurgular; üstelik eski edebiyat dilinin gerçeği kavramaya yetmeyeceğini, karmaşık gerçeğe, onu bir anda kavrayan ya da kavrama yolundaki ozanın sezileriyle kurduğu bir dil düzeniyle varılabileceğinin[84] en güzel örneğidir. O, şiir dilini gize dönüştürürken, sayısız incelemelere açık ve her incelenişinde yeni bir anlam yüzeyiyle karşımıza çıkan bir şiiri amaçlar. Bunun için de şiir dilini edebi sanatların anlam incelikleri ve zengin bir imge düzeniyle işler. "Böylece kendi içerisine kapanan anlam, şiirsel ifadeyle açılarak"[85] barındırdığı birbirinden farklı güzellikleri okuyucunun dünyasına bahşeder.

1.3.1.4. Şiirde Şekil ve Muhteva

Garip'in poetik anlayışında, şiirin muhteva ve şekline ait meselelere de yer verilmiştir. Ortak poetik anlayışa göre, şiirde şeklin değişmesi çok mühim değildir ve bu değişiklikler küçük garipsemelerden sonra kolayca kabul edilmişlerdir. Güç kabul edilecek değişiklik, zevke ait olanıdır. Her türlü değişime rağmen bugüne kadar değişmeyen gerçek: Şiirin hitap ettiği sosyal sınıftır.[86] İşte bu gerçeği değiştirmek için harekete geçen Garip üçlüsü, şiirin muhtevasını değiştirmeyi hedef edinerek yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulan yoksul sınıfa yönelir. Bununla da kalmayarak yeni bir zevke ancak yeni vasıtalarla varılabileceğini belirten Garipçiler, şiirin muhtevasında düşündükleri değişikliği şekli için de gerekli görürler. Bu anlayıştan hareket eden Oktay Rifat, bu dönem şiirlerinde şekli boşlamasına rağmen muhtevaya

---

[83] Oktay Rifat, "Düz Söz Biçimleri", **Gösteri**, S. 54, Mayıs 1985, s.17
[84] Oktay Rifat, "Mecazlar", **Gösteri**, S.249, Haziran 1985. s.4
[85] Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.235
[86] **Garip**, "Önsöz", s.7

kıyamamıştır. Sadece bir alan değişikliğine gitmiştir. Yeniliğin bir vezin kafiye meselesi olmadığına inanan Oktay Rifat, yeniliğin şiirin muhtevasına, sanatçının daha çok şahsiyetine, duyuş ve hassasiyetine taalluk eden bir mesele, dünyayı görüş ve tefsir ediş şekli olduğunu belirtir.[87] Sözü şiire getiren şair, sanatta aslolanın muhteva olduğunu ve mantıklı yolun muhtevanın şekle değil, şeklin muhtevaya bağlı kalması olduğunu belirtir.[88]

Şiirle uğraşmayı ve yaşamayı birinci görevi olarak addeden Oktay Rifat, zamanla olgunlaşmanın verdiği bilinçle şekil ve muhteva arasındaki bağlantıyı fark eder. Böylece ne tek başına muhteva, ne de tek başına şeklin bir şiirin varlığı için yetmeyeceğini ve her ikisinin el ele iç içe olduğunu tespit eder. Ona göre:

> "Şekil, şiirin yapısı, maddesi, cismi; muhteva ise bu cismin taşıdığı duygu, düşünce yükü, heyecan, haz verme gücüdür."[89]

Sürekli kendisini yenileyen Oktay Rifat, uzun ömürlü şiirsel üretimi süresince, kendisini yapısı önceden belirlenmiş şiirsel bir form içerisine mahkûm etmez. Muhtevaya paralel bir şekil anlayışını benimseyen şair, uzun soluklu şiirlerinde, her türlü şekil endişesinden azâde bir yolu takip eder. Bazense muhtevaya uygun tipografik bir mekân anlayışını benimseyerek, şiirin muhtevasına uygun diyalektik bir yapı ile karşımıza çıkar. "Bu şiir, kuramsal öğeler içerse bile, kurduğu yapı ile sonuna kadar geçerli ve işler bir şiirdir."[90]

1.3.2 Sanat ve Sosyal Meseleler

Aslında şair tabiatlı ve hassas bir insan olan Orhan Veli, Garip'in ön sözünde, âdeta kendisini zorlayarak, şiir anlayışını marksist bir mecraya sokar.[91] Bu anlayıştan hareket eden Oktay Rifat; "öyle sanıyorum ki açlığın, hürriyetin, saadete ulaşmak uğrundaki sürekli çırpınmanın, kavganın da aşk kadar, ölüm kadar, hiç olmazsa bunlar kadar değişmeyen, aynı kalan bir tarafı vardır."[92] ibaresiyle ideolojik olmasa da sanatın toplumsal bir görevinin olması gerektiğini belirtir.

---

[87] Oktay Rifat, "Yeni Şiiri Müdafaa: I", **Cumhuriyet**, S.7451, 17.5.1945, s.2
[88] Oktay Rifat, "Muhtevaya Saygı", **Şiir Konuşması**, s.87
[89] Oktay Rifat, a.g..m., s.88
[90] Oktay Rifat, "Yaşamın Hesabını Tutmayı Öngören Bir Şiir Üzerine Gözlemler, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s.16
[91] Orhan Okay, "Garip", **Cumhuriyet Devri Poetikası**, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984, s.17
[92] Oktay Rifat, "Yeni Şiir ve Sosyal Meseleler", **Şiir Konuşması**, s.58

Garip ve toplumcu dönemlerinde ele aldığı sıradan insanların şahsında, topluma yönelen şair, bu duyarlığını sanat hayatının her safhasında sürdürmüştür. Ona göre:

> "Sanat sanat içindir diyenler, toplumu kalkındırma hizmetinde iş görebilecek bir kuvveti, yani sanat gücünü bu davada işe yaramaz hale getirmeye çalışıyorlar."[93]

Ancak sanatın sosyal olmasının onun güzel olmasına engel olamayacağını belirtir. Bu anlayış, onun şiir çizgisinin en belirgin özelliğidir. O, diliyle, kültürüyle velhasılı şiiriyle bir ömür boyu topluma hizmet etmeyi gaye edinir. Fakat sanatını ideolojiye fedâ etmeyi göze alamaz. Daha doğrusu sanatına kıyamaz. Perişan bir halk çoğunluğunun karşısında sanat sanat içindir ibaresini şiirsel bir dua gibi tekrarlamayı içine sindiremez. Çünkü sanatçı olduğu kadar bir vatandaş olduğuna inanır. Bunun için Anadolu insanının "Karga ile Tilki" gelenekselliğindeki Bir Cıgara İçimlik macerası, onun şiirinde en büyük ayrıntı gibi yerini almıştır. Şair yüreği kendi ölümlülüğünün acısından daha çok memleketinin ve köylüsünün yoksulluğuna sızlar.

Sanatı, bir toplum olayı olarak gören Oktay Rifat, sarsıntı adını verdiğimiz toplum olaylarının , yine bir toplum olayı olan sanata, biz istemesek de tesir edeceğini belirtir.[94] Böylece sanatına toplumsal bir hedef çizen sanatkâr, var olan gücünü olumlu yönde kanalize etmenin mutluluğunu yaşar.

Perçemli Sokak'ın girişine kadar toplumcu sanat anlayışını benimseyen ve sanatını buna göre ayarlayan Oktay Rifat, birden bire şiirsel bir U dönüşü yapar. 1955'e kadar; özlediğim şiir, toplum davalarını söz haline getiren şiirdir, diyen şairin bu dönüşünün kendisine göre haklı gerekçeleri vardır. Bunun en önemli sebebini şöyle açıklıyor:

> "Sartre, kendi deyimiyle, engage edebiyattan yanadır. Ama şiiri bundan ayırır. Onun kendine özgü kuralları olduğunu söyler.(...) Şiir konusunda ben de Sartre gibi düşünüyorum."[95]

Bu dönüşü, bütünüyle bir kopuş olarak değerlendirmek, yanlış olur. Çünkü Oktay Rifat, toplumdan ve toplumcu sanat anlayışından hiçbir zaman bütünüyle kopmaz. Bunu, bir bakış açısı değişikliği olarak görmek gerektiğine inanıyoruz. Şairin, bu kopuşunu eleştiren Suut Kemal Yetkin'e verdiği cevap ilgi çekicidir:

---

[93] "Oktay Rifat'la Bir Konuşma", İmzasız (konuş.)**Varlık**, S. 352, 1 Kasım 1949, s.8
[94] Oktay Rifat, a.g.gr., s.10
[95] **Oktay Rifat Kitabı**, İstanbul: Y.K.Y., Ocak 1991, s.48

"Ben hiçbir zaman şair denen adam, yalnız toplum davalarını ele alır, sevdaydı, ölümdü, yolculuktu, anıydı, bunların tümüne boş verir demedim. Deseydim, sevda, şiiri, anı şiiri, yolculuk şiiri yazmazdım. Şair yaşayan bir varlık olduğu için, toplum içinde de yaşadığı için, saadetimiz, bugünümüz, yarınımız topluma bağlı olduğu için toplumu düzeltmeye çalışanların safında, toplumun düzensizliğinden fayda umanlara karşı savaşır, dedim. Bu dediklerimin birinden caymış değilim." [96]

Tek düze bir muhteva anlayışının kendisini çıkmaza götüreceğini anlayınca, bir alan genişlemesine giderek şiirin muhtevaca zenginliğini tercih eder. Batı şiirini günü gününe takip eden Oktay Rifat'ın, sadece toplumsal konulara yönelmesinin şiirini şematik kılacağını fark ederek, böyle bir dönüş yapması, sanatının hayrına olmuştur. Fasit bir şiir çemberinin içerisinde dönüp durmaktan kurtulan şair, sonraki şiirsel zenginliğini ve güçlü şairliğini bu kararına borçludur. O, yine bir ayağı toplumda bir ayağı sanatın alanında Türk şiir coğrafyasında yürürken şair yüreği, insani olan her şeye duyarlı bir biçimde yaşamıştır. İnsanı ilgilendiren her şeyi sanatın alanına taşıyan Oktay Rifat'ın sesinde bireysel, toplumsal ve evrensel duygulanışlarımızın şiire dönüşmüş en güzel örnekleriyle karşılaşırız. Koca Bir Yaz'a kadar akan Oktay Rifat nehiri, nihayetinde bir okyanusa dönüşür. Onun bu şiir okyanusuna baktığımızda insanımızın 1930'dan sonraki elli yıllık duygusal ve kültürel kimliğini oluşturan unsurları görürüz. Böyle bir şiir kimliğinin toplumsal olmadığını söylemek büyük bir haksızlık olur. Kaldı ki Oktay Rifat, şiirimize evrensel bir nitelik kazandırmaya çalışan ve Batılı şairlerle boy ölçüşebilecek düzeyde olan çok az sayıdaki şairlerimizden birisidir.

Roman konusunda da yazara toplumsal bir sorumluluk yükleyen Oktay Rifat, Peyami Safa'nın, her roman sosyaldir, sözüne karşı çıkarak her romanın sosyal roman olamayacağını ve sosyal romanın bir takım özelliklerinin olması gerektiğini, belirtir.[97] Sosyal romanların, sosyal olayların şuuruna sahip romancılar tarafından yazılabileceğini belirterek toplumun gerçeklerini aksettirmeyen ve kişilerin yaşayışlarını inceleyen romanların sosyal romanla ilgisi olamayacağını söyler[98] Yazmış olduğu üç romanında da yozlaşan ve bozulan insani ilişkilerle birlikte, toplumsal az gelişmişliğin sosyal hayatımıza yansıyan olumsuzluklarını ele alması, yazarın sanat anlayışının sosyal

---

[96] Oktay Rifat, "Perçemli Sokak", **Varlık**, S.456, 1 Haziran 1957, s.7
[97] Oktay Rifat, "Sanat ve Sosyal Meseleler", **Şiir Konuşması**, s.53
[98] Oktay Rifat, a.g.m., s.53

yönünü, göstermesi bakımından önemlidir. Selim İleri'nin; "Oktay Rifat, üç romanında da tükenen toplumu yazdı."[99] ifadesi, yazarın romanlarının sosyal hayatla olan ilişkisini göstermektedir. Ancak ilk eserlerinden son eserlerine doğru gidildikçe toplumsallığın ideolojik zeminden koparak, köklü bir güzellik anlayışıyla bütünleştiğini görebiliriz.

1.3.3. Sanat ve Kültür

Oktay Rifat'a göre: "kültür, su gibi yerden kaynamaz. Kaynasa da bu ilkel kaynayış, başka kaynaklarla beslenerek, zengin bir ortamda büyüyüp gelişmedikçe bir folklor olmaktan öteye geçemez. Türk kültürünü Türk halkı kuracaktır. Hem de sadece kendi kendinden, kendi koşullarından aşılanarak kuracaktır. Ama Türk halkı, bu çabayı Batı kültürünün ortamı içinde göstermek zorundadır. Bu ortama sırt çevirir, verdiği sanat ürününü Batı anıtlarına göre değerlendirmeyi bilemezse, isterse ağzıyla kuş tutsun, tuttuğu kuşun hiçbir değeri olmaz."[100] Türkiye'nin yirminci yüzyıl anlamında bir tarım ve sanayi memleketi haline gelmesinin gözü kapalı ırgatın bilinçli işçi aşamasına varmasıyla gerçekleşeceğini belirtir.

Oktay Rifat, kültür konusunda tutucu değildir. Her şeyden evvel kültürün önemine inanmaktadır. Kültürsüzlüğü büyük bir karanlık olarak gören sanatkâr, bu karanlıktan kurtulmanın yollunu şöyle izah eder:

> "Bu karanlıkla savaşacak güçleri besleyen düşünceyi yine Batı'dan aktardık. Tanzimat'tan bu yana yüzlerini Batıya dönmek isteyenlerle yüzümüzü Batıdan çevirmek isteyenler arasında bir çekişmedir sürüp gitmiş.(...) Açmışız kapıları. Daha da açmalıyız, ardına dek. Çocuk değiliz, nenin neye yararlı, nenin zararlı olduğunu bilecek, ayırt edecek bir gelişmeye varmışız artık"[101]

Oktay Rifat, kültür konusunda gümrüksüz değildir. Ancak bu denetimi, kültürel bakımdan yetişmiş bir halkın yapabileceğini belirtmektedir.

Dikkat edilecek olursa uygarlık denilince Oktay Rifat'ın aklına Batı uygarlığı gelmektedir. Geçmiş uygarlığımızı "Osmanlı Uygarlığı" olarak zikreder. "Musikisi, şiiri, yapıları, minyatür, tezhip ve yazısıyla, felsefesi ve mistisizmasıyla kendi içinde tutarlı bir bütünlük oluşturan bu uygarlığın her uygarlık gibi doğduğunu, geliştiğini

---

[99] Selim İleri, "Oktay Rifat, Romancı", **Cumhuriyet**, S.26672, 16 Ekim 1988 Cuma, s.12
[100] Oktay Rifat "Sanat Ortamı", **Tanin**, Yıl:1,S.59, 30 Nisan 1961, s.2
[101] Oktay Rifat, "Kültür ve Emperyalizm", **Milliyet Sanat Dergisi**, S. 72, 22 Mart 1974, s.18

neticede öldüğünü ve artık aklı başında hiçbir aydının bu ölünün yolundan gitmeye kalkışmayacağını "[102] söyler. Ancak Osmanlı toplumunu hor görmez ve küçümsemez. Kültürün bir eğitim işi olduğunu vurgulayan sanatkâr, yeni neslin kendi milli eserleri ve Batılı kültürel değerlerle tanışmadıkça; aynı zamanda humanizmaya dayalı, halka dönük bir ulusal eğitim sisteminden geçmedikçe kalkınmamızın mümkün olamayacağını ifade eder.[103]

Kültür sömürücülüğüne de değinen Oktay Rifat, sömürücü toplumun kendi üstün kültürünü sömürgeye benimsetmeye kalkışmayacağını, bu takdirde sömürgenin üstün bir kültürünün getirdiği dinamizmle uyanacağını ve bunun da emperyalist ulusun işine gelmeyeceğini, söylemektedir.[104]

Oktay Rifat, düşüncenin karşıtlarıyla gelişeceğine inanmaktadır. Bunun için gelişme sürecinde olan ulusumuzun Batılı düşünceyi kavramadıkça kalkınamayacağı düşüncesini savunmuştur. Bir kültür adamı olarak onun en önemli hedeflerinden birisi, Türk insanının kültürel kimliğini Batılıya paralel bir seviyeye yükseltmektir. Bu hedef, altmış yıla varan sanat hayatının ulaşmak istediği zirvesidir.

1.3.4 Yeni ve Eski Edebiyat

Yeniliği, kendi sanatı için en önemli bir ilke olarak benimseyen Oktay Rifat, uzun sanat hayatı boyunca tercihini yeniden yana yapmıştır. Yeni kelimesini, 'eskinin karşılığı olan, modern' anlamlarıyla açıklayarak, aslında yenin bir zaman meselesi olmaktan daha çok bir tavır alış olduğunu ve eski çağlarda da yaşamış yeni şairlerin bulunduğunu belirtir.[105]

Böyle bir tanımdan yola çıkararak geçmiş edebiyatımızı kendi içerisinde ikiye ayırır. Ona göre Divan Edebiyatı, halktan uzak ve halka sırtını çevirmesiyle eski bir edebiyattır. "Divan şiirine tarafsız bir edebiyat denilebilir mi? Öte yandan büyük bir halk kalabalığı perişanlık içinde sürünüp giderken berikiler oğlandan, meyden dem vurmuşlar, salt oyundan ibaret bir sanat anlayışına varmışlar. (...) Sanat bahanesiyle haksızlığın, adaletsizliğin haliyle kalmasına yardım etmişler. Yani gerinin o günkü beylerinin emrinde çalışmışlar."[106] Buna karşılık zaman itibariyle Divan şiiriyle

---

[102] Oktay Rifat, "Sanat ve Propaganda", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.103, 25 Ekim 1974, s.17
[103] Oktay Rifat, a.g.m., s.28
[104] Oktay Rifat, "Kültür Sömürücülüğü", **Şiir Konuşması**", s. 258
[105] Oktay Rifat, " Yeni Şiiri Müdafaa:1, **Cumhuriyet**, S. 7451, 17. 5. 1945, s.2
[106] "Oktay Rifat'la Bir Konuşma", İmzasız (konuş.)**Varlık**, S.352, 1 Kasım 1949, s.8

paralel giden halk şiiri, halk edebiyatı var ki şair, elinden geldiğince halkın dertlerine derman olmaya çalışan bu edebiyata, sempatiyle bakar. Divan şiirini, oyun düşüncesinin bir yansıması olarak tarif ederken, bu edebiyata olan antipatisinin asıl nedenini açıklar:

> "Gelenekten hoşlanmam. Bana göre sanat her an yenileşen canlı bir nesnedir. Gelenekle pek bağdaşmaz."[107]

Ancak eski kaynakların sosyal manada şuurla incelenmesinin faydalı olacağı inancındadır.

Bizim halk şairlerimizde, gerçekten, üzerinde durulacak değerler, güzellikler bulan Oktay Rifat, onlarda güçlü bir gerçeklik duygusu bulur. "Konunun özüne işlemek, mahiyetini açığa vurmak, bilginin gördüğü işe benzer bir faaliyette bulunmak çoğu zaman büyük şairin harcı olduğu halde, nedense irili ufaklı halk şairlerinin hemen hepsinde bu özellik göze çarpıyor. (...) Konularının tam can alacak noktasını bulup söylemeye özen gösteriyorlar." [108] Eski şiirin içerisinde yeni şair olarak gördüğü halk şairlerinden sonra, şimdinin içerisindeki yeni şaire döner. Ona göre:

"Yeni şair, klasik gibi düşünceye; romantik gibi ihtirasa değer vermez. Yaşamayı duygularla yoğrulmak manasına alır, sevmeyi de böyle anlar, ölmeyi de. (...) Yeni şairlerin şiirleri kısadır; vezinsiz, kafiyesizdir. (...) Üstelik yeni şair için duyuların yanında, akılla kurulan yapının hiçbir sanat değeri olamaz."[109]

Yeni şairlerimizin hemen hepsinin, bu dünyanın sevincini, kederini dile getirdiğine inanır. Onun takdir ettiği yeniler, dış dünyadan duyu uzuvları aracılığıyla faydalandıkları için çok çabuk tükenen bir kaynağa bağlı olmanın mutsuzluğunu yaşamaktadırlar. Bu mutsuzluğun en ciddi sebeplerinden birisinin de yeni sanatçının sorumluluğunu duyduğu topluma yönelmesi olduğunu belirtir:

> "Duyarlı ve insancıl yönüyle yeni sanatçı, memleketin, köylünün acı durumu karşısında sanat sanat içindir gibi bir maval tutturarak eli kolu bağlı oturamaz. Çünkü sanatkâr da bir vatandaştır. Vatandaş ve sanatçı sıfatlarını birbirinden ayırmaya kalkan kafa, eski kafadır. (...) Sanatçının toplum hizmetinde şuurlu çalışması gerekir."[110]

---

[107] A.g.gr., s.8
[108] Oktay Rifat, "Alain ve Halk Şairlerimiz", **Şiir Konuşması**, ss.341-343
[109] Oktay Rifat, "Yeni Şiiri Müdafaa:1", a.g.g.,. s. 20
[110] Oktay Rifat, "Oktay Rifat'la Bir Konuşma", İmzasız (konuş.) , **Varlık**, S.352, 1 Kasım 1949, s. 8

Sanatçının sorumluluğuna inanan Oktay Rifat, sanatın halka inmesi gerektiği noktasında yeni sanatçılarla hem fikirdir. Bu anlayışı, sanatın her alanını kapsayacak bir genişliktedir. Duyarlı bir yüreğe sahip olan Oktay Rifat, sanatının her döneminde yüzünü yaşanılan âleme ve insana dönmüştür. Ancak evrensel insan gerçeğinden önce büyük bir hassasiyetle eğildiği kendi ülkesinin gerçekleri ve insanı, şiirinin atardamarıdır.

1.4. Eserleri

1.4.1. Şiirleri

1. Garip

1. baskı; Garip, Resimli Ay ,Matbaası T.L. Şirketi, İstanbul 1941, 63 s.
   1995 (PEN tarafından tıpkı basım)
   (Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday ortaklaşa yazmıştır.)

2. Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler

1. baskı; Nebioğlu Yayınevi, İstanbul tarihsiz (1945), 79 s.
2. baskı; Marmara Kitabevi, İstanbul 1946, 79 s.
3. baskı; Yeditepe Yayınları, İstanbul 1962, 58 s.
4. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1982. 250 s.
5. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1994. 250 s.

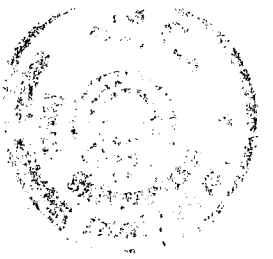
(Güzelleme, Aşağı Yukarı, Karga ile Tilki, Perçemli Sokak ve Âşık Merdiveni'yle birlikte basılmış ve "Üzerine" kelimesi "Üstüne" olarak değiştirilmiş)

3. Güzelleme

1. baskı; Çankaya Matbaası, Ankara 1945, 13 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1982, 250 s.
3. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1994, 250 s.

4. Aşağı Yukarı

1. baskı; Yeditepe Yayınları, İstanbul 1952, 70 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1982, 250 s.
3. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1994, 250 s.



5. Karga ile Tilki

1. baskı; Yeditepe Yayınları, İstanbul 1954, 60 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1982, 250 s.
3. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1994, 250 s.

Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki kitapları "İkilik" adıyla Çan Yayınları tarafından 1963 yılında 68 s. basılmış

6. Perçemli Sokak

1. baskı; Baha Matbaası, İstanbul 1956, 59 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1982, 250 s.
3. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1994, 250 s.

7. Âşık Merdiveni

1. baskı; Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1958, 46 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1982, 250 s.
3. baskı; Adam Yayınları İstanbul 1994, 250 s.

8. Elleri Var Özgürlüğün

1. baskı; De Yayınevi, İstanbul 1966, 64 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1983, 289 s.
3. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1994, 289 s.

(İkinci ve üçüncü baskılar Şiirler ve Yeni Şiirler Kitaplarıyla birleştirilerek yapılmıştır.)

9. Şiirler

1. baskı; Bilgi Yayınevi, Ankara 1969, 111 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1983, 289 s.
3. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1994, 289 s.

10. Yeni Şiirler

1. baskı; e Yayınları, İstanbul 1973, 118 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1983, 289 s.
3. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1994, 289 s.

11. Çobanıl Şiirler

1. baskı; Koza Yayınları, İstanbul 1976, 116 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1983, 250 s.

(Çobanıl Şiirler, Bir Cıgara İçimi ve Elifli birlikte basılmışlar)

12. Bir Cıgara İçimi

1. baskı; Ada Yayınları, İstanbul 1979, 75 s.
2. baskı; Ada Yayınları, İstanbul 1980, 75 s.
3. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1983, 250 s.

13. Elifli

1. baskı; Ada Yayınları, İstanbul 1980, 17 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1983, 250 s.

14. Denize Doğru Konuşma

1. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1982, 142 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1995, 142 s.

15. Dilsiz ve Çıplak

1. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1984, 141 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1995, 141 s.

16. Koca Bir Yaz

1. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1987, 127 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1991, 127 s.
3. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1996, 127 s.

17. Üçlerden Size

1. baskı; Sevinç Kitapları, Üsküp 1967

1.4.2. Romanları

1.Bir Kadının Penceresinden

1. baskı; Bilgi Yayınevi, Ankara 1976, 298 s.
2. baskı; Bilgi Yayınevi, Ankara 1981, 298 s.
3. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1992, 191 s.

2.Danaburnu

1. baskı; Karacan Yayınları, İstanbul 1980, 229 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1992, 199 s.

3.Bay Lear

1. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1982, 222 s.

1.4.3. TİYATROLARI

1. Birtakım İnsanlar

1. baskı; Varlık Yayınları, İstanbul 1961, 63 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1988, 323 s.

2. Kadınlar Arasında

1. baskı; Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul 1966, 96 s.
1. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1988, 323 s.

3. Yağmur Sıkıntısı

1. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1969,75 s.
2. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1988, 323 s.

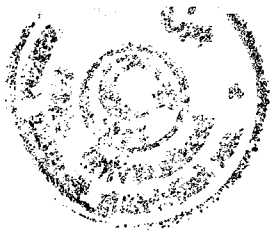
4. Toplu Oyunlar (Kadınlar Arasında, Birtakım İnsanlar, Atlarla Filler, Çil Horoz, Yağmur Sıkıntısı)

1. baskı; Adam Yayınları, İstanbul 1988, 323 s.

5. Oyun İçinde Oyun, 1949, basılmadı

6. Zabit Fatma'nın Kuzusu, 1965, basılmadı

7. Kıskançlık: Melih Cevdet Anday'la ortaklaşa yazılmış, basılmadı



1.4.4. Denemeleri ve Makaleleri

1. Şiir Konuşması, Adam Yayınları, İstanbul 1992, 356 s.

1.4.5. Çevirileri

1. Bir Kapı Ya Açık Durmalı Ya Kapalı (Alfred de Musset'ten) Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1943, 31 s.
2. Sevda Hekim (Moliere'den), Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1943, 36 s.
3. Klara Miliç (Turgenyev'den), çev. (Erol Güney'le birlikte), Mili Eğitim Basımevi, Ankara 1944, 100 s.
4. İlk Aşk, (Turgenyev'den), çev. (Erol Güney'le birlikte), Mili Eğitim Basımevi, Ankara 1944, 100 s.
5. Gecenin Sonu (François Mauriac'dan), Cumhuriyet Basım Evi, İstanbul 1945, 154 s.
6. Mutlak peşinde (Balzac'tan), çev. (Sabiha Rifat'la birlikte), M. Eğ. B. Evi, Ankara 1945, 312 s.
7. Louis Lambert (Balzac'tan), M. Eğ. B. Evi, İstanbul 1946, 164 s.
8. Modeste Mignon (Balzac'tan), M. Eğ. B. Evi, Ankara 1947, 407 s.
9. Batıdan Şiirler, çev. (Orhan Veli ve M.C. Anday'la birlikte), İstanbul Basımevi, İstanbul 1953, 74 s.
10. Elektra (Jean Giraudaux'tan), Maarif Basımevi, 1959, 133 s.
11. Kanaldaki Ev (Georges Simenon), Varlık Yayınları, İstanbul 1963, 61 s.
12. Latin Ozanlarından Çeviri, Çan yayınları, İstanbul 1963, 61s.
13. Yunan Antologyası, Çan yayınları, İstanbul 1964, 48s.
14. Şanlı aşıklar (Moliere'den), M.Eğ.B.Evi, İstanbul 1965, 71s.
15. Yunan Antologyası ve Latin Ozanlarından Çevirirler, Adam Yayınları, İstanbul 1986, 95s.
16. Gece Yazı (Batı Şiirinden Çevirirler), çev. (Samih Rifat'la birlikte), Adam Yayınları, İstanbul 1994, 98s.

1.4.6. Yabancı Dillerde Oktay Rifat

1. The Literary Review, Winter 1960-1961, Volüme: 4, Number: 2, New Jersey

Oktay Rifat, Salah Birsel, Cahit Sıtkı, İlhan Berk, Ziya Osman, Orhan Veli, Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreyya, Atilla İlhan ve Kemal Özer tanıtılıyor.

2. Abidin Dino, "Revue Litteraire Mensule-Litterature de Turquıe", Euorepe, 1984

Oktay Rifat, Nazım Hikmet, Orhan Veli, İlhan Berk, Can Yücel, Asaf Halet Çelebi,Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Haşim'le birlikte İstanbul tanıtılıyor.

3. Uldiz Berzinş,"Altı Çağdaş Türk Şairi-Güvercin Dolu Avlular, Riga-1988

Litvanya Yazarlar Birliğince basılan bu antolojide Nazım Hikmet, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat, Atilla İlhan ve Cemal Süreyya'nın şiirlerinden seçmeler yapılmış.

4. Ruth Christie-Richard McKane, Voices of Memory Selected Poems YKY-Rockingman Press İşbirliği İngiltere-1993, 120 s.

Oktay Rifat'ın birçok şiirinden seçme yapılmıştır.

5. Nermin Menemencioğlu, "The New Türkish Peom,"Wester Review, İowa, 1959

Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'ın kurduğu Garip hareketi tanıtılıyor. Oktay Rifat'ın "Uludağ Sokak Satıcıları" ve "Şehitlik II" şiirleri bu makaleye alınmış.

6. The Pocket Book of Twentieth Century Turkish Poetry, çev. Yusuf Mardin, Mınıstry of Culture Publications, Cultural Works Series /144, Ankara 1990 Karga (Crow) şiiri bu seçmeye alınmış.

7. Richard McKane, "Sonnet For Oktay Rifat", "Ayvalık" Türkiye Şiirleri, ss.101-107, Y.K.Y., İstanbul: Ekim 1994

1.4.7 Kitaplarına Almadığı Şiirleri

Oktay Rıfat'ın kitaplarına almadığı bir hayli şiiri bulunmaktadır. Özellikle acemilik ve etkilenme dönemine ait şiirlerini kitaplarına almadığını görmekteyiz. Bu konuyla ilgili olarak söylediği:

"Yayınlanmamış şiirim yoktur"[111]

ibaresi, dikkat çekicidir. Kendi şiirlerinin bir kısmını kabullenmeyen şairin, Yunan ve Latin ozanlarından yapmış olduğu çevirilerinin kendi şiiri olarak kabullenmesini istemesi şaşırtıcıdır.

Oktay Rıfat, incelememizde değerlendirmeye aldığımız, "Sesimiz" ve "İnkılap" dergilerinde yayınladığı şiirlerini kitaplarına almamıştır. Bu döneme ait şiirlerini, ayrıca

[111] Enver Ercan , "Yayınlanmamış Şiirim Yoktur", **Cönk,** Şubat 1989, s.12

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

"Şiire Eğilimi" başlığı altında inceleyeceğiz. Ancak aşağıdaki şekliyle tabloya dönüştürülebilir.

Derginin Adı	Şiirin Adı	Sayısı	Sayfası	Yayınlanma Tarihi
Sesimiz	Hepsi Var Sevgilim Yok	6	10	İkinci Kanun 1933
Sesimiz	Mermer Merdivenler	9	12	Haziran 1932
Sesimiz	Yollar	12	5	Birinci kanun 1932
İnkılap	Kadife	1	8	Nisan 1933
İnkılap	Komşunun Balkonu	2	14	Mayıs 1933
İnkılap	Taşlıkta Akşam	4	32	1 Temmuz 1933
İnkılap	Kör Kuyu	3	9	1 Haziran 1933
İnkılap	Kupa Kızı	3	9	1 Haziran 1933
İnkılap	Bıçak Altında	4	11	1 Temmuz 1933
İnkılap	Tramvay	4	11	1 Temmuz 1933
İnkılap	Evler	4	11	1 Temmuz 1933
İnkılap	Serinleme	4	11	1 Temmuz 1933

Sayı olarak kabarık olan bu şiirler arasında, estetik bakımından ilgi çeken şiirler de bulunmaktadır.

Kör Kuyu

Böyle bomboş mu derim
Uyuyan bu kör kuyu
Kıskanıyor hislerim
Bu deliksiz uykuyu

Kalp yok ki derdi olsun
Sen zevke giden yolsun
Bağrına adem dolsun
Uyu, kör kuyu,uyu

Evler

Gevele ıslık gibi dudağında adını
Uzanınca içinde yolların gizli derdi
Kalbur göğüslü evler ağlamanın tadını
Bir sokak fenerinin izinde bana verdi

Garip dönemine ait aşağıdaki şiirleri kitaplarında yer almamaktadır:[112]

- "Bir Kadın", Varlık, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453
- "Güvercin", Oluş, C.2, S.34, 20 Ağustos 1939, s.533
- "Ortaklık", Varlık, C.10, S.158, 1 Şubat 1940, s.367
- "Masal", Yücel, C.18, S.106, Ağustos 1945, s.194
- "Ağaca Dedim ki", Aile, C.1, S.1, İlkbahar 1947, s.18
- "Mahzun Tarafım" a.g.d., C.1, S.2, Yaz 1947, s.9
- "Mehmet Selim'i Takdim Ederim", Varlık, S.325, 1 Ağustos 1947, s.3
- "Sıkıntılı Bahis", Yaprak, S.14, 15 Kasım 1949, s.1
- "Güvercin (İlk yayımlandığı süreli yayın belirlenemedi), Turgut Uyar, Bir Şiirden Ada Yayınları, İstanbul 1983, s.119

Bunların dışında bu döneme ait

- "Ah", Varlık, C.12, S.214, 1 Haziran 1942, s.519
- "Te'vil", Varlık, C.12, S.214, 1Haziran 1942, s.519

şiirlerini de kitaplarına almamıştır. Bunların içerisinde aşağıdaki şiirleri ilgi çekicidir.

[112] Hakan Sazyek, C.D.T.Ş.G.H., s.359

Güvercin

San Marco meydanında dost olduğum güvercin
Bir Alman misillemesinde
Kurşuna dizilmediyse eğer
Venediğe gider
Ben kuşumu bulurum
Ben kuşumu bilirim
Milyon güvercin içinde

Şairin bu şiiri için yapılan değerlendirme önemlidir :

"Ne var ki ben bu şiirin, hem Oktay Rifat'ın şair ve insancıl yönünü bütünüyle temsil ettiğine, hem de Türk edebiyatının en güzel şiirlerinden biri olduğuna inanıyorum".[113]

Mehmet Selimi Taktim Ederim

Yaman olur Boyabadın eşkini
Mehmet Selim donsuz kalmış kış günü
Çeker çeker pırtılara bürünür
Poturundan kıçı başı görünür

Yaman olur Boyabadın rahvanı
Kızlar giymiş dallı güllü fistanı
Sarısı var yeşili var moru var
El oğlunda han hamam var karı var

Yaman olur Boyabadın tırısı
Yere batsın elâlemin karısı
Mehmet Selim yol döşemiş geçmeğe
Gelgelelim ayranı yok içmeğe

Bunlardan başka aşağıdaki şiirlerini de kitaplarına almamıştır:

- "Pencerede Bir Kadın", Yeni Dergi, S.99, Aralık 1972, s.243

[113] Turgut Uyar, "Bir Şiirden. Güvercin" **Papirüs**, S.33, Mart 1969, s.52

- "Un", Yeni Dergi., S.103, Nisan 1973, s.3
- "Tek Katlı Evler", Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, S. 60, Kasım 1985, s.60
- "O Yol Mavidir", Adam Sanat Dergisi. S.2, Ocak 1986, s.13
- "Oluşum", Adam Sanat Dergisi, S.4, Mart 1986, s.12

Tek Katlı Evler[114]

Vakitsiz evlerin kireç badanalı
Duvarları, kırsal beyazlığımız,
Eski bir yağmur mu hafiften başlayan
Yoksa solgun bir güneş mi damlara
Dağılıp güz kokusunda ağaçlara
Gündüzden geceye yağdığım

Ey suçüstü yalnızlığı evlerin

Oysa hiç gidilmemiş
Bir akşamüstüdür yalnızlık
Beni bulur sensiz, aynası kırık
Günlerini, kilidini kurcalarken
Bileziği unutulmuş ellerin

Yitirilmiş ne varsa hepsiyle
Uykunun uzaktan yalvarışı
Gibi dönüp baktığımız
Bir karanfil boşluğu bardakta

Kokusuz kaldığımız.

[114] **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 60, Kasım 1985, s.25



O Yol Mavidir[115]

Ben gündelik gülüşünün
Geçidinde şimdilik
Bir çiçekçi dükkânı gibi durmaktansa
Ahşap balkonumun mendilini
Bırakıyorum dizine
Gül kokuyor fistolu yastığın ardı

Dışarda güneşin çisentisi
Çakıp sönen denizin peşi sıra
Geçiyor yoldan bahçeye giriyor
Geçmiş günün merdiveni kırık dökük

Unutulmuş bir ağaca boyalı
Gözlerin yaprak kokuyor

Bu akşam yokmuşum gibi gölgesiz.

Oluşum[116]

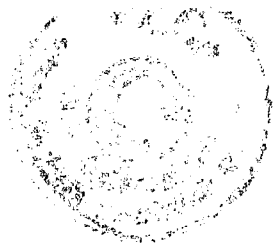
Binlerce kuş kanadı
Kırmızı açıyordu arılarla

Binlerce yudum gelincik
Başka bir yolun yolcusu
Yürüyordu ovalardan ovalara

Aydınlanıyordu geceyi tutan dam
Dökülüyordu alnımızın defnesi
Eski kulenin kıvrımlarına

---

[115] **Adam Sanat**, S.2, Ocak 1986, s.13
[116] **Adam Sanat**, S.2, Mart 1986, s.12



Ve aynalar içi sarayından
Sağ koluyla mayısa dayanmış
Denize bakıyordu biri
Tut ki bir yasemin dalı
Gibi uzatarak başını
Ev oluyordu sokağa cam oluyor
Kuşkunun toprağına ayak basıyordu.

1.4.8. İthaf Ettiği Şiirleri

Şiirin Yayınlandığı Dergi ve Kitap Adı	İthaf Edilen Şiir ve Kitabın Adı	Sayfası	İthaf Edilen Kişi
İnkılâp	Taşlıkta Akşam	s.32	Muzaffer Rifat'a
Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.	Gün Sonu Konuşması	s.15	Nurullah Ataç'a
Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.	Zafer	s.22	Samim'e
Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.	Name	s.30	C. Sıtkı'ya
Y.Ö.A.v.A.Ü..Ş	Kuş Gibi	s.34	Türkân'a (İlk karısı)
Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.	Hayatımı Düşündüm	s.35	Türkân'a
Şiirler	Az Gelişmiş	s.71	Metin Eloğlu'na
Şiirler	Büyük Zaman	s.138	Nermin Menemencioğlu'ya
Yeni Şiirler	Sustuğu Saatler	s.269	Nuşin Ayiter'e
Yeni Şiirler	Fatih ve Elma	s.279	Cevat Çapan'a
Güzelleme	Güzelleme Kitabının Tümü		Hanımı Sabiha'ya ithaf edilmiş
Çobanıl Şiirler	Patraklos'un Ölümü ve Atlar	s.114	Azra Erhat'a
Denize Doğru Konuşma	Büyümek İsteyen Kız	s.40	Elif'e (torunu)
Koca Bir Yaz	İlhan Koman İçin	s.73	İlhan Koman'a

İKİNCİ BÖLÜM
OKTAY RİFAT'IN ŞİİRİ

2.1. Oktay Rifat'ın Etkilendiği Kaynaklar

Oktay Rifat, bir şair için etkilenmeyi tabiî karşılar."Ozan, ozanlarla büyür"[1] diyen şair, diğer sanat dallarında görülen usta-çırak münasebetinin şiirin dünyasında da olması gerektiğini belirtir.

Şiir hayatının başlangıcından beri, Oktay Rifat'ın sanatçı kişiliğindeki etkilenmeyi yerli ve yabancı şairler olmak üzere iki başlık altında toplayabiliriz. Oktay Rifat'ın edebi hayatındaki ilk etkilenmeyi Garipçilerin tümünü kapsayacak biçimde Hakan Sazyek şöyle anlatıyor:

"Garipçilerin lise öğrenimi sırasında edebiyatla yakından ilgilenmeye başlamalarında öğretmenlerinin de rolü olmuştur. Halil Vedat (Fıratlı), Rıfkı Melûl (Meriç),Yahya Saim (Ozanoğlu), Ahmet Hamdi (Tanpınar) gibi şair ve yazarlar, o yıllarda Ankara Erkek Lisesinde öğretmendir. Üç genç şair, şiirin ilk kuramsal bilgilerini bu adlardan öğrenir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu işlevinin yanında, üç gencin özellikle 1936-1937 yıllarında hece vezni ile yazdığı şiirleri de etkilemiştir."[2]

Onun ilk şiirlerini yayınladığı Sesimiz dergisindeki "Mermer Merdivenler"[3] ve "Yollar"[4] şiirlerinden başlayıp da, en son eseri olan Koca Bir Yazdaki "Yıkım"(s.95) şiirinde dile getirdiği:

"Kuşlar sönüyor dallarda
dallarda bitmiyor mumları
usulca gömülecek biliyorum
tüylerinin alevi
damların ölmezliğine"(K.B.Y., s. 95)

dizelerinde, açıkça Ahmet Haşim'in etkisi görülmektedir. Hanımı Sabiha Rifat,10 Ağustos 1998 Pazartesi tarihli görüşmemizde, şairin Ahmet Haşim'e karşı büyük bir sevgisi olduğunu belirtmektedir.

Ahmet Haşim'in dışında birkaç şiirinde Necip Fazıl etkisi de kendisini hissettirmektedir. Yine, Sesimiz dergisinin "Ağlayan Evler İskelet Parmaklı Kadın"[5] başlıklı mensur şiirindeki "Bastonumun kaldırım taşlarındaki sesleri. Kalbim, sonra

---

[1] Oktay Rifat, " Sanat Ortamı", **Tanin**, S. 59, 30 Nisan 1961, s.2
[2] Hakan Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, 1.b., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mayıs 1996, s. 43
[3] **Sesimiz**, S. 9, Haziran 1932, s.12
[4] A.g.d., S.10, Birincikanun 1932, s.5
[5] A.g.d., S.6, Ocak 1932, ss. 6-7

ayaklarımın ucunda arkamdan beni bir hırsız gibi takip eden karanlık" ifadesiyle Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler'in "Anahtar" şiirinin aşağıdaki dizeleri:

" Ey bana bahçesini göstermeyen kalın çit
Ceviz kapılarını çaldığım sırlı konak
Gizli anahtarını avuçlarıma bırak
Çözül artık ey düğüm açıl artık ey konak" (s. 57)

dil ve üslûp özelliğiyle Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar" şiirinin "Yolumun karanlığa karışan noktasında/ Sanki beni bekleyen, bir hayal görüyorum." dizelerini hatırlatmaktadır. Dörtlükteki ifade özelliğiyse Necip Fazıl'ın şiirinde sık sık kullandığı hitabet cümlesini çağrıştırmaktadır. Bunun dışında daha koyu yazdığımız, Orhan Veli'nin: "**İstanbul'un mermer taşları/ Başıma da konuyor konuyor aman martı kuşları**" dizeleriyle Oktay Rifat'ın "Fenerin Balat'ın yoksul evleri/ yoksul evleri aman"(Dozer, K.B.Y., s.36) dizeleri arasında büyük bir benzerlik görülmektedir. Yine yerli kaynağını göstermesi bakımından kendisinin aşağıdaki ibaresi dikkat çekicidir:

"Muhip ve Cahit bizim ağabeylerimizdi. Yolu onlar açtı. Onlar olmasaydı, yaptıklarımızı yapamayabilirdik." [6]

Bu ifadelerinde, etkilenmekten çekinmeyen ve ustasına saygı duyan bir olgunluğu görmekteyiz. Beğendiği şairler arasında Yirminci Yüzyıl Türk Edebiyatının güçlü şairleri bulunmaktadır:

"Şairlerden Orhan Veli, Cahit Sıtkı, Metin Eloğlu, Nevzat Üstün, Nedret Gürcan ve Edip Cansever'i beğenirim" [7]

Oktay Rifat'ın etkilendiği yabancı kaynak bir hayli zengindir. Kendini bulma yolunda dünya şiirini takip etmeyi bir görev kabul eden şair, kalıcı olan her şiiri okumaktan büyük bir zevk almıştır. Bu konuda Doğan Hızlan'ın " Şiir kavramınızı, şiir kuramınızı Batıdan ve bizden etkileyen adlar oldu mu?"sorusuna şu cevabı vermektedir:

" Olmaz olur mu : Bir iki kez yazdım. Bir kez daha söyleyeyim. Türk ve Fransız yazınında, hele ilk zamanlarda, eteğine yapıştığım, yollarından yürümeye çalıştığım birçok ozanlar oldu. Bütün büyük ozanları sevdim."[8]

---

[6] Samih Rifat, "Baba Anıları", 1. b., **Oktay Rifat Kitabı**, İstanbul: Y.K.Y., Ocak 1991, s.10
[7] "Eşlerine Göre Ediplerimiz", Sermet Sami Uysal(konuş.), **Şiir Konuşması**, İstanbul: Adam Yayınları, Ekim 1992, s. 331
[8] Oktay Rifat, "İnsana İnanırım, İnsana İnandığım İçin De Kendime Güvenirim", Doğan Hızlan (konuş), **Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.1, 1 Aralık 1980,s.6

Onun kendi, ifadelerinden çıkardığımız bu isimler arasında: Baudelaire, Rimbaud, Mallarme, Supervielle, daha sonra Eluard, toplumsal taşlama alanında deyişlerinden yararlandığı Prevert, şiir zevkinden faydalandığı Poe, Valery ve İngiliz şairlerinden Keats, Rilke ve asıl baba ozan Homeros bulunmaktadır. Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'deki "Paul Valery'ye Ağıt"(s. 69) şiirinde, şaire has özellikler sayılmaktadır. Eluard'dan ciddi biçimde etkilenen Oktay Rifat'ın "Elleri Var Özgürlüğün" şiir kitabı ile Eluard'ın şiir kitabının bir bölümü olan "Özgür Eller"[9] arasında hem isim hem de muhteva benzerliği bulunmaktadır. Erdoğan Alkan'ın tümüyle doğru olmasa da bu konuda dikkat çeken tespitleri vardır:

> "Oktay Rifat, Perçemli Sokak'ta ' Seller akıyor şarıl şarıl / Eteklerinin camından / Dükkânlar sandal sandal sokakta" diyor. Şimdi Rimbaud'nun "Tufan" şiirine bir göz atalım: " Camlarından hâlâ sular akan büyük evde (...) Anacaddede kasap dükkânı kuruldu ve çekildi sandallar denize doğru.' İmgeler aynı, ufak tefek değişikler var, o kadar.[10]

Şiir hayatı boyunca, zaman zaman Rimbaud'a dönerek onu okumaktan büyük bir haz almıştır. Onun etkilendiği bir diğer kaynağı göstermesi bakımından Cemal Süreyya'nın aşağıdaki tespiti de dikkat çekicidir:

> "Oktay Rifat'ın Jules Supervielle bir şiir serüveni var. İlk şiirlerinden hemen sonra ona yaklaşır. Sonra, çok uzun bir süre (Aşağı Yukarı'dan Elleri Var Özgürlüğüne kadar) Supervielle'i unutmuştur sanki. Ve bir gün birden anımsar."[11]

Şiir kaynağını zenginleştirmek için sürekli okuyan ve bundan büyük bir haz alan bir şair için, bu tür etkilenmeler doğaldır.

Oktay Rifat, olgunlaşan şiir çizgisinde, eteğinden tuttuğu Batılı şairlerin etkisinden kurtularak, kendi şair kişiliğini bulur. Ancak Batılı şairleri okumaktan vaz geçmez. Şairin, şahsi düzeyde sayabileceğimiz bu etkilenmesinin dışında, daha köklü bir biçimde edebi akım etkilenmesi yaşadığını görmekteyiz. "Garip döneminden başlayarak, II. Yeniye kadar uzanan, hatta daha sonraki şiir mecrasında da kendisini görünür bir biçimde hissettiren kübizm, fütürizm, dadaizm ve gerçeküstücülük akımının bir hayli etkisinde kalmıştır. Ancak Garip akımı, sanatın gerekleri içinde

---

[9] Paul Eluard, **Şiirler**, çev. Sait Maden, 1.b., İstanbul: Cem Yayınevi, Ağustos 1993, ss. 177-198.
[10] Erdoğan Alkan, **Şiir Sanatı**, İstanbul:Yön Yayınları, Ocak 1995, s. 48
[11] Cemal Süreyya, **999. Gün Üstü Kalsın**, Broy Yayınları, Ekim 1991, s. 172

kalmayı tercih etmesiyle kübizme, şiirde kuralsızlığı esas almasıyla fütürizme bağlanırken, bu akımlar arasındaki bağlantının en kapsamlısı gerçeküstücülükle olmuştur."[12] Gerçekten de onun ve mensubu bulunduğu Garip akımının üyeleri Orhan Veli ve Melih Cevdet Anday üzerinde gerçeküstücülerin etkisi oldukça yoğundur. Bu etkilenmeyi, Garip akımının mizah, harikulâde, düş ve nesnelci yapısında görmek mümkündür. Garip'in gelenekselleşmiş insan kavramını yıkmasında dadaizmin, sıradan insan yaratma anlayışında da gerçeküstücülüğün önemli bir katkısı vardır. Bu etkilenmeyi Oktay Rifat şöyle anlatıyor:

> " Fransız sürrealistleri bu konuyu alabildiğine işlediler.(...) Gündelik hayatta bir olağanüstülük bulunduğunu ilkin onlar bize açıkça gösterdiler. Bizim ilk şiirlerimiz (O. Veli'nin, M. Cevdet'in ve benim) biraz da bu anlayışın etkisini taşır."[13]

Garip şiiriyle gerçeküstücülerin ilişkisini, Oktay Rifat'ın biraz da bu sözünde aramak gerekir. Yine bu döneminde yazdığı Gerçeküstücülük başlıklı denemesindeki şu ibareler, onun bu konuda ne kadar bilgili olduğunu göstermesi bakımından kayda değerdir:

> " Surrealiste'ler, şuuraltının karanlık dünyasına girmiş görünüyorlar. Hem yalnız bu karanlık dünyaya girmekle de kalmıyorlar, gün ışığına çıktıkları zaman, denizlerin diplerinde yaşayan bitkilere, hayvanlara benzeyen şuuraltı ürünlerini de beraber getiriyorlar. İnsanın gerçek yüzünü ancak rüyalarında, hülyalarında, çeşitli sayıklamalarında, birsamlarında tanımak kâbil olabileceğini söylüyorlar." [14]

Oktay Rifat ve Garipçiler, gerçeküstücülükle olan bağlantılarını inkâr etmeden sürdürmüşlerdir. Ancak yaptığımız incelemeler, gerçeküstücülüğü tümüyle uygulamadıklarını sadece gerçeküstücülüğün bazı ilkelerini şiirlerinde kullandıklarını göstermektedir. Bu konuda benzerliklerin yanı sıra ayrıcalıkların da olduğunu belirten Hasan Bülent Kahraman'ın tespitleri dikkat çekicidir:

> "Bu nedenle I. Yeni ozanları, gerçeküstücü şiiri yeterince kavramamış, kuşatmamış: çıkış noktasında o şiirle kimi bağlar kurduğu için, o akımın yaşadığı kimi gelişmeleri doğalcı (naturalist) bir yoldan yaşamasına karşın öylesi

---

[12] Hakan Sazyek, a.g.e., ss. 236-237
[13] Oktay Rifat, " Bir Çeviri", **Tanin**, S.24, 26 Mart 1961, s.168
[14] Oktay Rifat, "Gerçeküstücülük", **Yazko Edebiyat**, C.1, S. 6, Nisan 1981, s.52

bir yönelmenin evrensel planda ulaştığı sonul noktalara gidememiştir. Örneğin Gersbman'ın ifadesiyle gerçeküstücüler, dünyayı ve toplumu köktenci Marksist yorumlarla ele almıştır. Oysa I. Yeni ozanlarının yeni bir düzen yaratma gibi herhangi bir kaygıları ve girişimleri olmamıştır. (...) I. Yenicilerin gündelik edimleri içinde, gerçeküstücülerin geliştirdikleri 'çılgın aşk' tanımına uygun düşecek bir davranış biçiminin yer almadığını görüyoruz Gene de davranışlarının gerçeküstücülere yakın düştüğünü söyleyebiliriz."[15]

Oktay Rifat'ın Garip'ten kopuşundan hemen sonra Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki'de sınıfsal düzeyde Marksist bir etkilenmeyi yaşadığını görmekteyiz. Ancak buradan çok çabuk geçen şairimizin, gerçeküstücülüğü daha bilinçli bir biçimde uygulayan II. Yeni akımının öncüleri arasına katılması bu akımın onun şiir dünyasındaki yerini göstermesi bakımından önemlidir.

2.2. Şiirinin Varoluş Safahatı

2.2.1. Şiire Eğilimi ve Garip Öncesi

Oktay Rifat, hem baba hem de anne tarafından Osmanlı İmparatorluğunda ciddi devlet görevlerinde bulunmuş kültürlü bir aile muhitinde yetişmiştir. Babası Samih Rifat ise Türk edebiyatında yer edinecek kadar iyi bir şair ve yazardır; "Çocuk yaşındayken kalabalık ve hepsi de kültürlü, yabancı dil bilir bir ev içinde edebiyat ve şiir terbiyesi almış, başta babası olmak üzere ağabeyi ve ablalarından çok şey öğrenmiş, ortaokul ve lise öğrenimindeyken arkadaşları arasında kolayca kendini göstermiş, ırsî diyebileceğimiz bir kabiliyetle şiir yazmaya başlamıştır."[16] Böylesine elverişli bir aile ortamında yetişen şair, ilk etkilenmesini babasından almıştır. Konuyla ilgili aşağıdaki hatırası dikkat çekicidir:

" Her zaman sevgiyle ve hayranlıkla andığı babası üstüne sayısız öykü.(...) Ozanlık lanetli bir iştir. Babam bunu bilirdi ve bulaştırmak istemezdi beni. İlk şiirlerimden birini okumam için annem izin istediğinde, hiç de memnun olmadı, sertçe; 'Gelsin okusun' dedi. Ben okumaya başladım. Baktım, babamın sakalı

---

[15] Hasan Bülent Kahraman, "Garip Şiirini Modernist Şiir Bağlamında Yeniden Temellendirme Denemesi-III", **Varlık**, S. 1012, Ocak 1982, s. 54

[16] Baki Süha Edipoğlu, **Bizim Kuşak ve Ötekiler**, İstanbul: Varlık Yayınları, Ekim-1968, s.1-2



çarpıldı dinlerken. Aile dostu Velet Çelebi İzbudak ise ayağa kalkıp, bir Mevlevi semahına başlamıştı bu ilk şiirleri duyduğunda."[17]

Ailenin diğer üyesi olan amcası Cevat Rifat, o dönemde İzmir'de İnkılâp isimli bir dergi çıkaran güçlü bir yazardır. 1933 Yılında 6 sayı çıkan bu dergide Cevat Rifat'ın Yahudi tehlikesiyle ilgili yazıları dikkat çekerken, Samih Rifat'ın daha çok millî mücadele ve Türklükle ilgili yazıları ve destanları görülmektedir. Oktay Rifat'ın bu dergideki "Merdivenler", "Kadife", "Komşumun Balkonu", "Kupa Kızı", gibi şiirlerinde, Oktay Samih Rifat adıyla şiirlerini yazması babasının üzerindeki etkisini göstermektedir.

Babası Samih Rifat'ın Ankara'ya görev gereği taşınmasıyla birlikte aile Ankara'ya taşınır. Orhan Veli'yle ilk mektebin beşinci sınıfından itibaren tanışan Oktay Rifat, Ankara (Erkek) Lisesinin dokuzuncu sınıfında Melih Cevdet'le de tanışarak şiir çalışmalarına devam ederler.[18] Lise yıllarında başlayan bu arkadaşlıkları çeşitli edebi etkinliklerle dostluğa dönüşür. Okuldaki tiyatro çalışmalarında üç arkadaş rol alırken, aynı lisenin çıkardığı Sesimiz dergisinin sayfalarında her üçünün şiirlerine ve derginin edebi kurulunda Oktay Rifat'ın adına rastlamaktayız. Onun bu dönemdeki yerli kaynağını göstermesi bakımından kendisinin aşağıdaki ibaresi dikkat çekicidir:

> "Muhip ve Cahit bizim ağabeylerimizdi. Yolu onlar açtı. Onlar olmasaydı, yaptıklarımızı yapamayabilirdik."[19]

Bu ifadelerde, aynı zamanda etkilenmekten çekinmeyen ve ustaya saygı duyan bir olgunluğu görmekteyiz.

Böylece ilk etkilenmesini yerli kaynaklardan edinen Oktay Rifat, ilk şiirlerini de Ankara (Erkek)Lisesinin çıkardığı Sesimiz dergisinde yayınlamaya başlar. Bu dergideki ilk yazısı "Gecenin Söyledikleri Hepsi Var Sevgilim Yok" isimli mensur şiir tarzındaki denemesidir. Bu mensur şiirinde, yer yer Servet-i Fünun ve Ahmet Haşim'i hatırlatan bir ifade özelliği görülmektedir:

> "Bu gece bana sevdiğim bu gece aşkı hatırlatıyor. Ergânun var. Âşık var, maşuk var. Uzat parmaklarını öpeyim. Dinle! inliyor. Erganun, dinle...Gözlerimi oğuşturuyorum. Etrafıma bakıyorum. Erganun var, âşık var, maşuk var. Sevgilim yok."[20]

---

[17] Samih Rifat, "Baba Anıları", **Oktay Rifat Kitabı**, İstanbul: Y.K.Y. Yayınları, Ocak 1991, s.12
[18] Oktay Rifat, "Orhan Veli", **Yeditepe**, S.13, 1 Aralık 1950 , s.3
[19] Samih Rifat, a.g.e., s.10
[20] **Sesimiz**, S.6, Ankara Erkek Lisesi Mecmua Heyeti, İkincikânun 1933, s.10

On sekiz sayı çıkan bu dergide ikinci yazısı olan“ Ağlayan Evler İskelet Parmaklı Kadın”[21], başlığında her ne kadar nesir yazıyorsa da hikâye ve mensur şiir karışımı bir denemesidir. Üçüncü yazısı “Mide Karar Verirse”[22] adlı hikâyesidir. Başlangıçta vejeteryen olan Rıfkı Samim'in açlığı karşısında bu düşüncesinden vaz geçmesini anlatan hikâye, tekniği bakımından vasat, muhteva olarak, zamanı için yeni bir hikâyedir.

Bu dergide çıkan ilk şiiri daha doğrusu onun arşivlerde kayıtlı olan ilk şiiri “Mermer Merdivenler”[23] ismini taşımaktadır. Sembolik mahiyetteki yapısıyla Ahmet Haşim ve Beş Hececiler'in şiir özelliklerinden izler taşımaktadır:

“ Hayatın geçmesinden sanki haberdar gibi
her hissi kucaklıyor bu mermer merdivenler
Önünde yaşayacak günleri çok dar gibi
Her hisse baş vuruyor bu mermer merdivenler”

Ontolojik mahiyetiyle Ahmet Haşim'in merdiven şiiriyle çok yakın ilişkisi olduğunu söyleyebiliriz. Sesimiz dergisinde, geleneksel anlayışın estetik ölçülerine uygun olarak yazdığı “Yollar”,[24] ve “Hasret”[25] şiirleri, hece ölçüsü, kıta sistemi ve kafiye örgüsüyle geleneğe bağlı şiirlerdir. Ancak bu şiirlerde etkilenmenin yanı sıra gelecekte güçlü bir şairin izleri görülmektedir:

“ Belki de bir sükûtsun yıldızlı gecelerde
Belki toprak, belki su, belki de bir yapraksın
Bambaşka bir terkipte bir şuur tadacaksın
Bu yepyeni terkibe damlıyan gölgelerde”

(Hasret, s.9)

Bu etkilenmeden dolayı Sesimiz ve İnkılâp'ta yayınladığı şiirlerini, şiir kitaplarına almamıştır. Sesimiz dergisindeki şiirleri, ferdî tahassüs şeklindedir. Oktay Rifat'ın ve Garip'in diğer üyelerinin, yukarda bir vesileyle bahsettiğimiz İnkılâp dergisinde de yayınlanmış şiirleri bulunmaktadır. Ancak bu şiirlerin arasında, daha önce Sesimiz dergisinde yayınlananlar da bulunmaktadır. İlk sayısı Nisan 1933 tarihini taşıyan İnkılap dergisinin son sayısı Eylül 1933 tarihini taşımaktadır. Bu dergide, Oktay Rifat'ın daha

[21] A.g.d., S. 7, Şubat 1932, s. 5
[22] A.g.d., S.8, Mart 1932, s. 13
[23] A.g.d., S.9, Haziran 1932, s. 5
[24] A.g.d., S.10, Birincikanun 1932, s. 5
[25] A.g.d., S.12, Mart 1934, s. 9

önce Sesimiz dergisinde "Mermer Merdivenler"ismiyle yayınlanan şiiri "Merdivenler"[26] başlığı altında yayınlanmıştır. Sadece birinci dizesinde küçük bir değişiklik bulun maktadır. Diğer şiirlerine ilk kez rastlıyoruz. Bunlar sırasıyla iki kıtadan oluşan "Kadife"[27] ve ikinci sayısındaki "Komşunun Balkonu"[28] adlı şiiridir. Ferdî duyarlığı yoğun olan bu şiirde:

" Teneke kutularda üç ıtır dört karanfil
Komşunun balkonunda her temmuz mevsim bahar
Rengârenk çamaşırlar, kırmızı, yeşil, sarı
Komşunun ufak ve dar tahta bir balkonu var."

dizeleriyle, dili sağlıklı kullanma ve renk unsurları açık bir biçimde görülmektedir. Üçüncü sayısında yer alan "Kör Kuyu" ve "Kupa Kızı"[29] şiirleri,

Üzülme çilen doldu
Dikkat et kupa kızı
Maça beyinin oldu."

(Kupa Kızı)

dil ve üslûp bakımından Ziya Gökalp'in masal dünyasının etkilerini taşıyan şiirlerini anımsatmaktadır. "Kupa Kızı" şiiri, üçer dizelik bentlerden oluşmuştur. Aynı sayıda "Karanlıkta Kaybolan Gölge"[30] isimli bir denemesi de bulunmaktadır. Derginin dördüncü sayısında "Bıçak Altında, Tramvay, Evler, Serinleme"[31] isimli dört şiirini görüyoruz. Geleneksel anlayışa bağlı olan bu şiirlerde dış âlem karşısında hislenen mustarip bir ruhla karşılaşırız. " Bu şiirleri, büyük ölçüde hececi şiirin biçim ve içerik anlayışlarının izlerini taşımaktadır."[32]

Kendini bulma yolunda yazılmış olan bu şiir ve düz yazıları Garip'ten önceki döneme ait çalışmalarını yansıtması bakımından önemlidir. Bu döneminde, Oktay Rifat şiir niteliği bakımından, Garip'in diğer üyelerine göre daha olgun ve hazırlıklıdır.

Daha sonraki şiir çizgisini, Sesimiz ve İnkılâp'ta birlikte göründüğü Orhan Veli ve Melih Cevdet Anday'la birlikte devam ettirir. "Gündüz" dergisinin ikinci sayısında

---

[26] Oktay Samih Rifat, **İnkılâp**, S.1, Nisan 1933, s.5
[27] A.g.d., S.1, Nisan 1933, s.8
[28] A.g.d., S.2, Mayıs 1933, s. 14
[29] A.g.d., S.3, 1 Haziran 1933, s.9
[30] A.g.d,S.3,1 Haziran 1993, s.9
[31] A.g.d. S.4,1Temuz 1933,s.11
[32] Ali Şahinoğlu, "Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in İlk Şiirleri Üzerine Yeni Katkılar", **Adam Sanat Dergisi**, S. 142, Eylül 1997, s. 64

Sesimiz dergisinden sonra çıkan ilk şiiri olan "Portre"[33]yi yayınlar. Okul arkadaşlığından şiir arkadaşlığına dönüşen bu ilişki, 1936 yılında Yaşar Nabi Nayir'ın yeni bir şiir anlayışı getiren Melih Cevdet, Orhan Veli ve Oktay Rifat'a Varlık dergisinin orta sayfasını ayırmasıyla yeni bir boyut kazanır."[34] Burada Oktay Rifat'ın "Ezâ"[35] şiiri basılır. Kasım 1936'dan Garip hareketinin ilk örneklerini verecekleri Ağustos 1937'ye kadar olan dokuz aylık süre içerisinde Varlık'ta art arda şiirleri yayınlanmıştır. Bu şiirler içerisinde "Günler Geçmiş Buradan"[36] gibi insani duyarlığı olan güzel şiirleri bulunmaktadır.

Garip'e kadar olan bu ilk devrenin bir genel değerlendirmesini yapacak olursak ferdî düzeydeki bu etkilenmenin kaynağının daha çok yerli olduğunu görürüz. Ancak Garip dönemine yaklaştıkça ve arkadaşlıkları ilerledikçe şiirde yapmak istediklerinin bununla kalmaması gerektiğine inanan bu üçlü, sürekli bir araştırmanın neticesinde ger çeküstücülerle tanışırlar:

> "Yıl gene 1937. (...) Bizim evde balkonda amcamın gelini, bize Manifesto Du Surrealisme'ı satır satır okuyor. Türkçeye çeviriyor. (...) Yengem tercüme ediyor etmesine ya, yazarın ne demek istediğini pek kavrayamıyor. 'Ötesini siz anlayın çocuklar diyor'. Biz her cümlede uçuyoruz. Bu kitaptan Orhan'ın birçok şeyler öğrendiği inkâr edilemez. Ama onun Surrealisme ile ilgisi yok gibidir."[37]

Bir bakıma, arayıp da bulamadıkları bir şiir anlayışıyla karşılaşmanın verdiği büyük sevinci yaşamaktadırlar. Garip şiirine girmeden önce gerçeküstücülerle tanışan Oktay Rifat ve arkadaşları, Garip şiiri süresince, gerçeküstücülüğün tümüyle olmasa da bazı ilkelerini uygulamışlardır. Bu etkilenmede Paul Eluard'ı ve Aragon'u göz ardı edemeyiz. Oktay Rifat'ın şiir dünyasında bu batılı etkilenme, daha sonraki şiir çizgisinde büyüyerek ve hızlanarak devam edecektir.

---

[33] Oktay Rifat, "Portre", **Gündüz**, C.1, S.2, 15 Temmuz 1936, s.118
[34] Doğan Hızlan, "Melih Cevdet Anday Özel Sayısı", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 132, Kasım 1991 s.1
[35] Oktay Rifat, "Ezâ", **Varlık**, C. 4, S. 83, 15 Aralık 1936, s. 165
[36] Oktay Rifat, "Günler Geçmiş Buradan", **Varlık**, C.4, S. 86, 1 Şubat 1937, s. 110
[37] Oktay Rifat, "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", **Son Yaprak**, 1 Şubat 1951, s.2,

2.2.2. Garip Dönemi

Garip hareketinin üç şairinden birisi olan Oktay Rifat'ın bu hareket içerisinde önemli bir rolü üstlendiğini görmekteyiz. Uzun yıllar boyunca, eski şiiri kendi düşünce dünyalarında eleştirel bir incelemeye tabi tutan bu üçlü, kendilerinden önceki hececilerin kalıplaşmış, Nazım Hikmet'in toplumcu-gerçekçi; ideolojik-politik ve Ahmet Haşim'in öz-şiir anlayışına karşı çıkmaya karar vermişlerdir. Aslında etkilendikleri kaynakları yadsıyarak yapılan bu hareketi, biraz da var olmak için mevcudu yıkmak ya da karşı çıkmak şeklinde algılamak gerektiğine inanıyoruz.

Bu yadsımayı meşru bir zemine oturtamayan Garipçiler, 1937'de Orhan Veli'nin ağzından acımasızca :

" Bugüne kadar hiçbir şekilde şiir yoktur."[38]

diyerek kendilerinden önceki şiiri her bakımdan reddederler.

Bu hareket karşısında, her üç şairin birbirinden çok farklı düşünceleriyle karşı laşıyoruz. Oktay Rifat, bu hareketi, "Türk şiirini bir havalandırma hareketi[39] ve Batılı şiiri memlekete sokma gayreti"[40] şeklinde açıklarken bir başka görüşmesinde "kendilerinden önceki özüne yabancılaşmış şiiri yıkarak yerine yenisini koyma"[41] şeklinde açıklamaktadır. Oysa Melih Cevdet, hareketin kuruluşunu tesadüfle açıklamaktadır.[42] Ancak bu harekette Orhan Veli'nin ağırlığı ciddi bir biçimde kendisini hissettirmektedir.

Garipçilerin bu aradaki tutumu, ilgi çekicidir. Alışılagelmiş olan kuramdan şiire geçme yerine, bunun aksini yaparak şiirden kurama geçmeyi tercih etmişlerdir. Yani önce şiirlerini yazıp, sonra poetikalarını açıklama yolunu tercih etmişlerdir. İşte bu arada yapacakları hareket hakkında da iyice düşünme imkânını bulurlar. Yaptıklarıyla ve mevcut şiirle yetinmeyen bu şairler, kendilerini kabul ettirmenin yeni bir yoldan geçeceğine inandıkları için geleneksel Türk şiirini sarsmaya, kısacası eve, bacadan girmeye karar veririler. İşte bu aşamada, Oktay Rifat'ın ifadesiyle kendi yazdığı "Saksılar" şiiri meseleyi çözer:

"Ben yeni bir şiir yazmışım, Orhan'a okumaya cesaret edemiyorum. Çünkü ne vezni var, ne kafiyesi. Hem de birkaç satırlık bişey. Adı: 'Saksılar.'Bir ara

---

[38] Orhan Veli, M. Cevdet Anday, "Şiir Ölüyor mu" ?, **Ulus**, S.5898, İlkkânun 1937, s.7
[39] Oktay Rifat, "Biraz Garip, Biraz Orhan Veli", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.11, 1 Kasım 1980, s.28
[40] Mustafa Baydar, **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar 50 Sanatçı**, İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık, 1960 s.100
[41] Oktay Rifat'la, **Yusufçuk**, S.22, Ekim-1980, s.5
[42] Zeynep Oral, **Sözden Söze**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1990, s.153

boş verip okuyuveriyorum. Orhan kolay coşmaz. Coşuyor. Şu işe bakın ki o da cebinden dört satırlık bir şiir çıkarıyor. Adı. Kelebek. Raymond Radiguet'ten tercüme etmiş. Bu sefer coşmak sırası bende. Sarmaş dolaş oluyoruz. O, bambaşka bir şiire ilk adımımızı attığımızı biliyor."[43]

Böylece şekil alan bu hareketin, ilk on şiiri Varlık'ın 101. Sayısında "Şiirler" başlığıyla yayınlanıyor. Bu sayfada Oktay Rifat'ın "Saksılar", "Bir Kadın" ve "Yıldızlar" şiirleriyle Orhan Veli'yle müşterek yazdıkları "Ağaç" şiirini görmekteyiz. Diğer altı şiir Orhan Veli tarafından yazılmıştır. [44]Bu şiirlerden sadece Orhan Veli'ye ithaf ettiği " Bir Kadın" şiirini Garip kitabına almamıştır. Daha sonra Varlık dergisinin 103. sayfasında "Karga" ve "Karaca Ahmet" şiirini yayınlar.105. sayısında "Kırlangıç" ve 107. sayfasında "Peyizaj" ve "Uykusuzluk" şiirlerini yayınlayan Oktay Rifat, Garip dönemine ait diğer şiirlerini Ses, Yenilik, Sokak ve Oluş dergilerinde yayınlar. Garip dönemine ait bu şiirlerden "Hayranlık", "Kuzu", "Gelin", "Zurna", "Kuşdili" ve "Tecelli" şiirlerini, hiçbir yerde yayımlamadan doğrudan Garip kitabına almıştır.

Garip'in poetik anlayışı ve üç şairin ortak paydası, 1941 yılında yayınlanan ortak kitabın ön sözüyle edebi bir nitelik kazanır. Ancak bu kitabın çıkışı, Garipçiler arasındaki ayrılığın da bir başlangıcıdır. Oktay Rifat, Garip'in önsözündeki bazı maddelere karşı çıkar. Aslında o, şiirle ilgili düşüncelerin böylesine matbu bir metin haline getirilmesine karşıdır. Her ne kadar Melih Cevdet; "Oktay, Paris'e gidiyordu. Bu kitap Orhan'ın olsun, antoloji yapmış olsun Orhan! dedi. Orhan'sa üçümüzün adının konulmasını istiyordu. Bir kişi muhalif kalırsa olmaz dedim."[45] şeklinde açıklıyorsa da kanaatimce, Oktay Rifat, baştan beri her dönem şiiri gibi, Garip'in de bir gün tükeneceğini, tahmin ettiği için mektepleşme eğilimine karşıdır. İşin başında, böylesine bir dar kalıba girmeğe razı olmaz. Üç şairin yayınladığı şiirlerin genel bir niteliği şeklinde olan bu ön söz, döneminde büyük bir ilgi uyandırır. Yeni bir zevke yeni bir vasıtayla gidileceğini belirten bu ön sözde(s.7), kafiye ve vezin gibi şiirin geleneksel unsurları reddedilir. Şiiri her türlü süsten arındırma çabası, birinci amaç olarak belirlenir. Bu ön sözde, Oktay Rifat'ın mektep düşüncesine, zaman içerisindeki bir duruşu temsil etmesi, sürat ve harekete mugayir olması nedeniyle karşı olduğunun belirtilmesi de, dikkat çekicidir. Aynı ön sözde, sürrealistlerden bahsedilmesi

---

[43] Oktay Rifat, "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", **Son Yaprak**, 1 Şubat 1951, s.1
[44] **Varlık**, C. 5, S.101, 15 Eylül 1937, s. 453
[45] Memet Fuat, Oktay Akbal, "Melih Cevdet Konuşuyor ", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.46, Eylül 1984, s.4



Garipçilerin daha sonraki çalışmalarının kaynağını göstermesi bakımından kayda değerdir.

1941 yılında çıkan bu ortak Garip kitabında, Oktay Rifat'ın yazdığı yirmi bir, Orhan Veli'yle müşterek yazdığı on altıncı sayfadaki "Kuş ve Bulut" ve altmışıncı sayfada ki "Ağaç" şiiri olmak üzere toplam yirmi üç şiiri bulunmaktadır. Bu şiirler içerisinde Karga (s. 38) şiirinin aşağıdaki dizeleri dikkat çekicidir:

"Alışamadığım bir çiçek koklamak isterdim.
Lakin güle benzemesinden korkuyorum.
Beni niçin eteğimden çekiyorsun karga ?
Bunu mutlaka yapacağım."

Bu şiirde, "çiçek" kelimesi yeni edebiyatın, "gül" kelimesiyse eski edebiyatın sembolü olarak kullanılmıştır. Şairlerde, eski edebiyatın geleneksel yapısından kurtulma isteğinin büyük bir arzuya dönüştüğünü söyleyebiliriz. Ancak "karga" sembolüyle karşımıza çıkarılan eski edebiyat da anânevi niteliğiyle bizi eteğimizden çekmektedir. Bir bakıma eski alışkanlıklarımızdan kurtulmanın güçlüğü anlatılmaktadır. Son dizede, eskiden mutlaka kurtulmak istenildiği, vurgulamaktadır. "Ağaç" şiirindeyse, "ağaca bir taş atan" şairin asıl amacı, ağacın vasfında eski edebiyat anlayışını sarsmaktır. Garipçiler, bu konuda üzerlerine düşeni fazlasıyla yapmışlardır.

1937-1950 yılları arasında devam eden Garip hareketi süresince, Oktay Rifat, 1941'de "Garip"i, 1945'de "Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler" kitabını ve aynı yıl "Güzelleme"yi çıkarır. 1952'de yayınlanan "Aşağı ve Yukarı"yla birlikte Garip'in nüktesinden koparak-tümüyle olmasa da- toplumsala ve toplumsal eleştiriye geçer. Bu tavır farklılığından dolayı, ilk üç kitabı Garip hareketi çerçevesinde incelemeyi uygun bulduk. "Aşağı Yukarı" ve "Karga ile Tilki"yi de toplumsal gerçekçi anlayışla ele almanın uygun olacağına inanıyoruz.

Bu üç kitaptan, Garip'te : nesne ve gözlemcilik, Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler'in birinci kısmında: nesne ve lirizm; ikinci kısmında: metafizik özellikler ve Güzelleme'de: lirik unsurlar ağırlıklı yer tutar. Garipçiler için yapılmış olan aşağıdaki değerlendirme, şairin bu döneme has poetik anlayışını, açıklamaktadır:

> "Üç arkadaşın Türk edebiyatında yeni bir çığır açan ilk şiirleri hiç bir hayal ve düşüncenin karışmadığı saf duyuların çıplak olarak tespit edilmesinden ibaretti. Bunlarda dış âlem bir aynaya akseder gibi veriliyordu."[46]

[46] Mehmet Kaplan, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1975, s.175

Garip'teki şiirler, dış âlemin gözlenmesi karşısında duyulan derin hayranlık ve şaşkınlığın bir ifadesidir. Şair, içinde bulunduğu âlemi ilk defa görüyormuş gibidir. Bu yeni keşif, kendisiyle birlikte olağanüstünün şokunu da getirir. Nesne karşısındaki çocuk duyarlığı, sürekli ön plândadır. Oktay Rifat'ın 'Garip dönemi', içinde yaşanılan âlemi anlamaya ve çözmeye çalışan bir duyarlığı, yaşadığı andır. Ancak bu anlama eyleminde akıldan ziyâde duyulara müracaat eder.

Ekmek dizimde
Yıldızlar uzakta tâ uzakta
Ekmek yiyorum yıldızlara bakarak
Öyle dalmışım ki sormayın
Bazen şaşırıp ekmek yerine
Yıldız yiyorum" (Yıldızlar, Garip, s. 12)

Dalmak, dünyayla bir olmak, onun içine girmek ve kök salmak anlamındadır. Kişinin kendi varlığıyla yetinmemesi, benliğinin dışına çıkmasıdır. İçten dışa çıkmak hadisesidir. Bu döneminde şair, kâinatta kaos yerine kozmos görmektedir. Şairi şaşırtan en önemli sebeplerden birisi, kendi dışında var olan bu düzendir. Bu düzenin menşeini aramak yerine, bu büyüklük karşısında eşyaya ve çocukluğun saflığına sığınır. Akıl mı ? Garip'in önsözüne baktığımızda aklın yerine duyunun konulduğunu görürüz. Oktay Rifat bunu Montherlant'ın sözleriyle açıklamaya çalışır:

> "Akılla varabileceğim neticenin yarın değiştirilebileceğini biliyorum; tıpkı bir dalganın başka bir dalgayı örtmesi gibi. Duyu uzuvlarımla bir neticeye ulaşıyorum. Akılla hiç bir neticeye varamam. İnsan aldanmadan anlayamaz. İşte bu yüzden, gene de söylerim ki aldanmayan yalnız duyularımızdır. Üstelik yeni şair için duyuların yanında, akılla kurulan yapının hiçbir sanat değeri olamaz"[47]

Bunun için Garip'in şahıs kadrosu, akıldan daha çok duyularıyla hareket eden çocuklardır. Dünyayı tefsir edişteki bu değişiklik, Oktay Rifat'ın Garip dönemine ait önemli bir özelliğidir. Bu tefsirde, doğrudan duyular devreye sokulur. Aklın yerine beş duyu öne çıkarılır. Ancak aynı özelliklerin Garip'in üç şairinde de görülmesi, bunun şahsi bir meziyet olmadığını ve şuurlu bir tercih olduğunu göstermektedir.

Oktay Rifat, Garip döneminde daha çok ferdî duygulara yönelmektedir. Daha doğrusu bu duyguların kahramanları, o güne kadar Türk şiirinde görülmeyen "şehit olan bahriye neferi"(s.19), "Polonyalı Çocuklar"(s.23), "Zehra Kız"(s.26), "Türkân"

[47] Oktay Rifat, "Yeni Şiiri Müdafaa", **Cumhuriyet**, S.7451, 17. 5. 1945, s.2

(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.68) gibi sıradan insanlar; "potin, palto(s. 9), defter, bardak(s. 11) Telli Telefon(s. 32), Zurna(s.38) ve Pencere"(s.48) gibi sıradan nesnelerdir:

Klasik zevk anlayışından kaçınma gayreti içerisinde olan Oktay Rifat, bunu dil anlayışı ve şiirin şekliyle ilgili hususlara da yansıtır. Garip döneminin başlangıcında, anâneye her noktada karşı çıkar. Ancak o, mektepsizlik fikrini kabul ederken bir noktada tıkanıp kalmanın şiire vereceği zararı da önceden sezinlemiştir. Kısacası, daha başlangıçta Garip'in ilkeleriyle şiir dünyasında sürekli tutunmanın veya ayakta kalmanın mümkün olamayacağını anlamıştır. Bir başka yönüyle de statükocu anlayışa başından beri karşıdır. Bunun için Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'lerde metafiziği, Güzelleme'de lirizmi, Garip'in diğer üyelerinden daha yoğun bir biçimde kullanır. Ancak Hilmi Yavuz, "Garip döneminin en belirgin yönünün nesneci yanı olduğunu"[48] belirtir. Bu nesnecilik, mevcut dünya haline yöneliktir. Bu bakışta, yeni doğan bir çocuğun veya yeni gören bir gözün harikâsı vardır. Bununla birlikte Oktay Rifat'ın Garip'teki şiirleri, Garip ön sözünün ilkelerine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu şiirlerde, her türlü şekil endişesinden uzaklaşarak, şairâneden kaçınır. Hiç bir kayıt altına girmemeye çalışır. Yeni bir şekil ve yeni bir ölçü sistemi ortaya koymaz. Çünkü her türlü şekilden azade kalmak, bu yeni akımın omurgasını oluşturur. Basitlik ve iptidailik bu dönemin şiirlerinde çıkış noktasıdır.

Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş. ve Güzelleme'de hem Garip tarzında hem de Halk edebiyatı geleneğine bağlı vezinli ve kafiyeli şiirlerle karşılaşıyoruz. Garip kitabındaki katı tutumundan bütünüyle vazgeçmese de şiirin vezinsiz ve kafiyesiz olduğu gibi, vezinli ve kafiyeli de yazılabileceğine inanmaktadır. "Şiirleri birbirinde çok farklı ve çeşitlidir. Ölçülü uyaklı şiirlerin içinde 'Resim' gibi uzak ülkelere hasretin getirdiği zevkle yazılmış olanları, 'Anahtar, Ezâ, Halka' gibi şuurla ibhama sokulmuş olanları vardır. Eski ile yeni arasında ilk defa sağlam bir yol bulmak gayretine düştüğü zaman 'Saksıları' yazmış, 'Karga, Yıldızlar, Uykusuzluk' şiirlerinde inkılâpçı olmuştur. Bu şiirler, aynı zamanda Oktay Rifat'ın Surrealiste şairlerden bir şeyler çıkabileceğine inandığı zamanlarda yazılmıştır."[49] Ancak Oktay Rifat'ın, Garip döneminde tamamıyla Surrealist olduğunu söylememiz mümkün değildir. O, bazı şiirlerinde Surrealiste'lerden

---

[48] Hilmi Yavuz, "Oktay Rifat'ın Şiirlerinde Üç Evre: Nesne, İmge, Dil", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.91, Temmuz 1988, ss.21-22

[49] Orhan Veli, "Oktay Rifat'ın Kitabı", **Ülkü**, S.118, 16 Aralık 1946, s.20

yöntem bakımından faydalanmış ve daha sonraki dönemlerinde, bu faydalanmayı artırarak devam ettirmiştir. Örneğin Uykusuzluk şiirinin

"Gecenin kapısını hiçbir el kapayamaz
Demek yarı aydınlık kalacağım
Ve küçük dalgalar
Getirdiği vakit cesetlerimizi yan yana
Vücudunda başlayan kan deveranı
Vücudumu dolaşıp
Yine sana dönecek
Artık bize gece yoktur."

(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.49)

dizelerinde ölüm, gece ve cinsellik dilin bilmeceye kaçan niteliği içerisinde birleştirilerek, anlam yokuşa sürülüyor. Ancak bu şiir tümüyle Surrealiste değildir. Çünkü aklın kullanılarak anlamın yokuşa sürüldüğü bir şiirdir. Kısacası dizeler arasında bir anlam ilişkisi ve titiz bir işlenme anlayışı bulunmaktadır. Surrealiste'in bilinçaltını ortaya çıkaran ve usu dışlayan otomatizminden eser yoktur.

Oktay Rifat, Garip dönemindeki şiirlerinde yerli zevke ve halk edebiyatı unsurlarına önemli bir yer vermiştir. Onun bu döneminde görülen halk zevkine değer verme anlayışı, Koca Bir Yaz'a kadar şuurlu bir biçimde devam edecektir. Garip kitabındaki: Gelin(s. 36), Zurna(s.43), Tecelli(s. 44), Kuş Dili(s. 44); Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş. kitabındaki: Benim Yarim (s. 31), Telli Telefon(s. 32), Türkân'a Ağıt(s. 36) ve Güzelleme'deki: Rüya(s. 79), Mor Kalem(s. 83), Tekerleme(ss. 87-89) şiirleri, halk edebiyatından ve halk zevkinden izler taşımaktadır.

Garip döneminde, Oktay Rifat, sürekli bireysel midir? Hayır. Oktay Rifat'ın bir çok şiir kitabında ferdî olanla toplumsal olan bir helezon gibi iç içedir. Onları bazen ayırt etmekte zorlanırız. Garip dönemindeki Şehitlik(ss.19-21) şiiri, ölümün bizden alıp götürdüğü insanları, ölümün elinden kurtarma arzusunu, "Çocuk"(s.26) ve "Nanoç'un Çocukluk Resmi"(s.47) ölümün ve savaşların alıp götürdüğü mutsuz çocukların dünyasını anlatmaktadır.

O, Türk şiirini klişeleşmekten, özellikle de şairânelikten kurtarıp, gündelik yaşamın içine soktu ve yalın bir halk diliyle ince alaya yaslanarak tümüyle toplumsal

değilse de toplumsala kayan yergilerle şairenliğin yıkılmasında büyük bir rol oynadı.[50] Oktay Rifat'ın bu dönem şiirinde, şiirinin gövdesi yaşanılan hayatın içerisindedir. Ayaklarıysa yere değmektedir. Garip'te dıştaki objeye yönelen bu bakış, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş. ve Güzelleme'de kendi varlığına yönelir. Somuttan yola çıkan Oktay Rifat, soyutla-somutun birleştiği yerde kalmaya karar verir. Ancak Garip'te dış dünya karşısında duyulan hayranlık, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'in birinci kısmında günlük yaşam ve aşk acısına; ikinci kısmındaki şiirlerde yerini, eşyanın arka planında bir dünyanın olup olmadığı sorununa bırakmıştır:

"Göklerin aydın bahçesinde mi
Yeriniz nolur söyleyin nerde
Kayboldu gittiği beldelerde
Sonsuzluğa bıraktığım gemi"

(Halka, , Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s. 59)

Sonsuzluğun duyarsızlığı ve yitimi temsil etmesi, şairin sorularına cevap alamamasına vesile olmaktadır. Sonsuzluğa emanet edilen gemilerin dönüşüyse mümkün değildir. Ölüm, bir büyük sonsuzluk olarak şairin dünyasını meşgul ediyor. Mevcut eşya düzeniyle onu anlamanın imkânsızlığı da şairdeki endişe bulutunu yoğunlaştırmaktadır. Yine "Çözül artık ey düğüm açıl artık ey kilit" (Anahtar, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.,s.57) dizelerinde kullanılan, "düğüm ve kilit" gibi somut unsurlarla, şairin çözmek istediği soyut arka plândır. Çözül ve açıl edilgen fiilleri, şairin aldığı tavrın pasif olduğunu göstermektedir. Şair, bekleyendir. Dış dünya, kendiliğinden ona bütün sırlarını açacak ya da gizli anahtarlarını avcuna bırakacaktır. Ama bunun imkânsızlığı şairi, mutsuz etmeye yeter de artar bile. Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'in ikinci kısmındaki,"Anahtar,Ezâ, Halka"(ss.56-58) şiirlerinde, bu metafizik endişeyle her an karşılaşıyoruz. Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., kitabının diğer şiirleriyle Güzelleme'deki şiirler aşk ve ayrılık acısı gibi ferdî duyarlıkları dile getiren önceki şiirlerden daha güçlü ve halk edebiyatı geleneğine bağlı şiirlerdir. "Güzelleme" adıyla da bu izlenimi vermektedir. Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'in birinci kısmındaki bazı şiirleri: "Kuş Gibi(s.34), "Türkân'a Ağıt"(s. 36), "Anış"(s.37) ilk karısı Türkân'la olan eski günlerini ve onun ölümünün verdiği ayrılık acısını anlatırken; Güzelleme kitabı da ikinci eşi Sabiha'ya ithaf edilmiştir.

[50] Vedat Günyol, "Oktay Rifat'ımız", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s.7

Cinsellikten uzak bir aşk anlayışının ele alındığı bu şiirlerde, gençliğin ve şairliğin verdiği duygusal coşkunluk göze çarpmaktadır.

" Her dakikasını ayrı hatırlarım
Erenköy'de geçen zamanımın
Rüyama girer bir arada
İstanbul, bahar ve Türkân'ım"

(Anış, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s. 37)

Geçmişin mutlu günlerinin "İstanbul, bahar ve Türkân" şeklinde simgeleştirilmesi, bu kelimelerin şairin ruh kökenindeki değer hükümlerini açıklaması bakımından önemlidir.

Oktay Rifat, Güzelleme'de bir ömür boyu birlikte yaşayacağı Sabiha Rifat için aynı duyguları bir kez daha yaşar. Acılar unutulmuş yeni bir aşkı yaşayan şair yeniden hayata sımsıkı sarılmıştır:

"Yaktın beni deli ettin
Akıl komadın başımda
Sevda gönlümü sardı
Sebatım kalmadı işimde
(...)
Bazen ümit bazen tasa
Gözyaşı çoğu zaman
İçim yâr ile dolu
İçim taşıyor sevdadan" (İçim Yâr İle Dolu , Güz., s.81)

Sevdadan içi taşan şair, bu taşkınlığını şiire dönüştürerek bir duygu adamı olduğunu ifade eder.

Sanatın daha çok şahsi düzeyde algılandığı bu dönem şiirlerinde, eski şiirden bir gemiyle ayrılan Oktay Rifat, bu ilk devresinde Garip'ten Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'e oradan da Güzelleme'ye kadar uzanır. Ancak eski şiirden tümüyle kurtulur mu?. Onu da Ahmet Oktay'ın cümleleriyle açıklayalım:

> " Her dönem kendine özgü bir şiirsel söylem ürettiği için, sadece bir öncekinden farklı bir şairane olmuştur. 'Çünkü hatıralar kuşlar gibi/ Dal ister konacak' dizeleri söyleyiş açısından değilse bile anlamsal açıdan eski şiirden devralınmış bir şaireneliği dışa vurmaktadır."[51]

[51] Ahmet Oktay, **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950**, Ankara:Kültür BakanlığıYayınları,1993,s.1

Garipçiler arasındaki anlaşmazlığın, Garip hareketinin kitaplaşması anında başladığını belirtmiştik. Ancak asıl anlaşmazlığın temelini, Oktay Rifat'ın mekteplesme fikrine karşı çıkmasının oluşturduğunu da ayrıca söylemiştik. Hatta Garip'in ikinci baskısında bu anlaşmazlık öyle bir hâl alır ki Orhan Veli bu baskısına sadece kendi şiirlerini alarak kitabı bir savunma yazısıyla birlikte yeniden bastırır. Oktay Rifat'ın 'Garip'in zamanla okullaşıp bir çıkmaza gireceği' düşüncesi zamanla haklılık kazanır. "Konuşma dilinin rahatlığı, şimdi şiir için onlara yetersiz görünmektedir. (...) Kafiyenin ve yer yer benzetme ve istiarelerin eklenmesiyle Garipçilerin şiiri 1946'lardan başlayarak yön değiştirir. Halk türkülerindeki yapı ve duyarlığın vazgeçilmezliği anlaşılmış, mizahtan uzaklaşılarak lirik payanda; hayal, çarpıcı buluşlar ve düşünceyi yoğunlaştıran biçim kollayışları gene göz önünde tutulur olmuştur."[52] İşte bu arada çıkan Yaprak dergisi Garip ve Orhan Veli için son bir ümit olur. Yaprak'ın çıkmasında maddi desteği sağlayan Mahmut Dikerdem, derginin çıkışını şöyle açıklıyor:

"Yaprak dergisi 1948 yılı sonlarında, benim Ankara'da Selanik Caddesindeki evimde yapılan bir arkadaş toplantısında doğdu ve Kahire Büyükelçiliği Başkâtipliğine atandığım 1950 haziranında yayınına son verdi."[53] Yazı işleri müdürlüğünü Orhan Veli'nin üstlendiği bu dergi boyunca Garipçiler daha çok sosyal içerikli konulara değinirler. Derginin maddi imkânsızlık ve Mahmut Dikerdem'in yurt dışına atanması sebebiyle kapanması, başta Orhan Veli olmak üzere Garipçileri birbirinden iyice ayırır. Orhan Veli'nin ani vefatıyla dağılan topluluğun diğer üyeleri Melih Cevdet ve Oktay Rifat, ayrılarak kendi şiir anlayışları doğrultusunda çalışmalarına devam ederler.

2.2.3. Toplumsal Gerçekçi Sanat Anlayışı

Oktay Rifat, şiir macerası boyunca hiç bir zaman toplumsaldan tümüyle kopmamıştır. Ancak zaman zaman başka yollara sapmış ve başka kılıklarla karşımıza çıkmıştır. Fakat her döneminde az ya da çok toplumsal maceramızı dile getirmiştir. Bunun için Perçemli Sokak'ı merkez almak kaydıyla onun toplumculuğunu iki dönem halinde inceleyebiliriz:

1. Perçemli Sokak'tan önceki dönemine ait toplumculuğu,
2. Perçemli Sokak'tan sonraki dönemine ait toplumculuğu.

---

[52] Behçet Necatigil, "Garipçiler", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C. 3, İstanbul: Dergâh Yayınları, Ocak 1974, s.286

[53] Mahmut Dikerdem, "Anılarla Yaprak Dergisi : 3", **Milliyet Sanat Dergisi**, S. 36, 1 Kasım 1981, s. 24



2.2.3.1. Perçemli Sokak'tan Önceki Dönemine Ait Toplumculuğu

Oktay Rifat, şiir sanatına başladığı ilk günden itibaren toplum meselelerine karşı duyarlı görünmektedir. Onun Garip döneminde yazdığı :

" Ayağı kanasa tilkinin
Bir hâl olsa kuzuya
Oktay şu kurdun kuşun
Sana lazım mı derdi" (Vazife, Güz., s.118)

dizelerinde, evrende yapılan her kötülüğü, kendine dert edinmiş şair mizaçlı ve hassas bir insanın hüznünü görürüz. Aynı şiirin diğer dizelerinde:

" Sonra bana düşer tasası
Çocuğu soksa arı"

rastladığımız bu ifade, onun duyarlı ve sorumluluk üstlenen kişiliğini göstermesi bakımından önemlidir. Şair, daha sanatının başlangıç anında, kendi dışında cereyan eden olaylara karşı duyarsız kalamayacağının ilk örneklerini verir.

1937 yılında Ulus gazetesinin açtığı edebi ankete verdiği:

"Yeni şiir, eski sanatın kaybettiği veya kendisine kari yapmaya muvaffak olamadığı geniş kitlenin zevki üzerinde kurulacaktır." [54]

cevabı daha sonra Garip akımının poetikasının ana eksenini oluşturacak " Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak ve sanata hâkim kılmaktır." (Garip, s.7) ibaresinin bir işaretidir. Garip dönemi "Yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulan" insanların zevkini yansıtması bakımı dan toplumcudur. Ancak ideolojik değildir. Bu yapısıyla da kendisinden önceki 1940 kuşağı ve Nazım Hikmet çizgisinde değildir. Bunu Hikmet Altınkaynak şöyle ifade etmektedir:

" Garip akımının temelinde bir sınıfsallık bilinci yoktur. Ama halk çoğunluğuna seslenmek gibi bir amaç vardır."[55]

Oktay Rifat'ın ve Garip'in diğer iki üyesinin toplumcu çizgileri Yaprak'ın çıkış süresince hızlanarak ivme kazanır. Yaprak'ın ilk sayısında yer alan "Alış Veriş" şiirindeki:

---

[54] Oktay Rifat, **Şiir Ölüyor mu?** , Şiir Konuşması, s. 278
[55] Hikmet Altınkaynak, **Edebiyatımızda 1940 Kuşağı**, İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası Yayınları, 1977, s.43

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

" Tek ses verir çok ses alırız
Salon verir sokak alırız."[56]

dizeleri, belirlenen halkçı politikadan söylem düzeyinde de vazgeçilmediğini göstermektedir. Ancak bu söylem, Garip süresince estetik kaygılar nedeniyle ideolojik bir sapmaya yönelmemişir. Yaprak'ın birinci sayısında yer alan Oktay Rifat'a ait "Kervan" şiiri, geleneksel ağa ve köylü motifini işleyen toplumsal gerçekçi bir tutumla işlenmiştir:

"Biz yaya kalmışız bu kervanda
Beyler paşalar atlı
Dökülmüşüz yollara çoluk çocuk
Kimisi kel kimisi bitli" [57]

Yeryüzünün insanları arasındaki bu ikiliğin Oktay Rifat'ı rahatsız ettiği görülmektedir. Oktay Rifat, Yaprak'ta yayınladığı" Dolma"[58], "Hürriyet"[59], "Güzel"[60], Mestan'ın Rüyası"[61], "Ramazan"[62], "Fadik Kız'la Kuş"[63] , O Gün Bu Gün"[64], " Mehmet Bey,"[65] " İstanbul Şiiri"[66] adlı bu döneme ait şiirlerini, daha sonra "Aşağı Yukarı" ve "Karga ile Tilki" şiir kitaplarında toplayacaktır. Bu şiirler, muhteva bakımından insani özü öne çıkaran, sosyal çerçeve içerisinde kalmaktadır. "Aşağı Yukarı" ve "Karga ile Tilki" kitapları, Oktay Rifat'ın tümüyle toplumsal kalabildiği şiir kitaplarıdır. Ancak ayrıca üzerinde durmak istediğimiz bir husus da bu kitaplardaki şiirlerin, Garip'in ön sözünde yayınlanan poetikaya ne denli bağlı kaldığıdır. Garip hareketine ait şiirlerin "karşıtlık, şaşırtmaca, kara mizah ve alay"a dayanan kısa ve nesnel özellikleriyle fazlaca örtüşmeyen, bu iki kitap ve Yaprak dergisindeki şiirlerin, tümüyle Garip hareketi içerisinde anılması yanlış olur, kanaatindeyiz. Anılan şiirlerde toplumsal boyut, en başat öğe olarak dikkat çekmektedir. Üzerinde inceleme yaptığımız Oktay Rifat'ın, Garip'te

---

[56] **Yaprak**, S.1, 1 Ocak 1949, s.1
[57] A.g.g., S.1, 1 Ocak 1949, s.1
[58] A.g.g., S.3, 1 Şubat 1949, s.1
[59] A.g. g., S.5, 1 Mart 1949, s.1
[60] A.g.g., S. 6, 15 Mart 1949, s.1
[61] A.g.g., S. 10, 15 Mayıs 1949, s.1
[62] A.g.g., S.12, 15 Haziran 1949, s.1
[63] A.g.g., S.18, 15 Ocak 1950, s.2
[64] A.g.g., S.191, Şubat 1950, s.1
[65] A.g.g. , S. 25, 1 Mayıs 1950, s. 1
[66] A.g.g., S. 26, 15 Mayıs 1950, s.2

yayınlanan şiirleriyle, Yaprak'taki şiirleri arasında, yapı ve muhteva bakımından farklılıklar görmekteyiz.

Hakan Sazyek, Garipçilerin, Yaprak evresinden önceki evrelerde, toplum içerisin deki bireyi ön plâna çıkardıklarını, Yaprak evresinde ise toplumu önceleyerek, karşıt düşünceleri savunan kesimlere yönelik polemik yazıları aracılığıyla hareketlerini düşünce düzeyine taşıdıklarını belirtmektedir.[67] Bu sebeple Oktay Rifat'ın şiirinde Perçemli Sokak'tan önceki toplumsal özü, "Aşağı Yukarı" ve "Karga ile Tilki" isimli eserlerinin oluşturduğu görülmektedir. Kendisi de " Bu dönem, diyeceğim Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki dönemi toplumcu sanata en çok yaklaştığım dönemdir."[68] demektedir.

Aşağı Yukarı kitabının ilk şiiri olan "Farelerle İnsanlar," savaşların insanın dünyasında yaptığı tahribatı anlatan mizahi nitelikli bir şiirdir. Simgesel bir düzeyde kullanılan fare, aslında hitap unsurunun yöneldiği nesnedir. Anlatılmak istenen farenin şahsında insanın insana yaptığı kıyımdır:

Şükret fare
Bu kapana şükret
Yüzüme bakma öyle acı acı
Gözünü mü oydum
Derini mi yüzdüm
Hayanı mı burdum
(...)
Şunun şurasında minnacık bir kapan bu
Ne tank
Ne top
Ne tayyare" (s.95)

Bu kıyımın malzemesi olan tank, top ve tayyare gibi teknolojik araçların tahribatı, onun birçok şiirinde ele alınmıştır. Bu dönem şiirlerinde, toplumsallık daha çok "sosyal hiciv" niteliğindedir. Marksist sanatın bir gereği sanılan toplumsal eylem ya da ayaklanma fikri yoktur. Sadece gösterilen olumsuz bir manzara vardır. Eleştirel mahiyetteki bu şiirler, genel manzaranın iç açıcı olmayan özelliğini gözler önüne sererler. Bunlardan "Ramazan"(A.Y., s. 100) şiiri, toplumsal değerleri eleştiriye tabi tutarken; Hürriyet(K.i.T., s. 152) şiiri, hürriyetin yalancı bir dolma gibi insanlarımıza

[67] Hakan Sazyek, a.g.e, s. 72
[68] Eray Canberk , "Yaşayıp Ölmek Şiir ve Oktay Rifat Üstüne", **Varlık**, S.969, Haziran 1988, s.15

soyut bir varlık olarak yutturulduğunu, ancak uygulanmadığını belirtir. Yine "O Gün Bugün" şiirinde Osmanlı tarihinin savaş anlayışı eleştiriye tabi tutulurken,

" Tanzimat, Meşrutiyet Cumhuriyet
Dayan hey dizlerim dayan
Viyana Sevir Lozan
Ve dünya kadar nutuk
Ve dünya kadar ferman
Yine köylümüzün elinde kara saban
Yine halkımız yarı aç yarı tok
Perişan" (s. 97)

dizeleriyle de geçen zamanın ve değişen düzenlerin insanımızın hayat tarzında pek fazla bir değişiklik yapmadığı anlatmaktadır. "İstanbul Şiiri," sosyal eleştiri bakımından dikkate değer ve geniş hacimli bir şiirdir. Şiir boyunca dokuz kez tekrarlanan "İstanbul'un üstüne güneş doğdu" dizesiyle İstanbul'un mevcut çirkinliğinin ve karanlığının daha belirgin olması için güneşin getirdiği aydınlıkla-karanlık arasında karşıtlık oluşturuluyor. Aynı zamanda güneş bir leit motif konumunda manzarayı gösteren ana unsur olarak kullanılıyor.

" İstanbul'un üstüne güneş doğdu
Ela gözlü sekizinde bir besleme
İlk halıyı çırptı pencereden
(...)
Taksim meydanında sıra konaklar
Çıngır mıngır çıngır mıngır
Gölgesinde satıcılar pinekler
Çıngır mıngır çıngır mıngır
Fıkaradan geçilmiyor sokaklar" (s.104)

Aslında İstanbul'un şahsında sorgulanan ve bütün çirkinliği ortaya dökülen bir düzenin anlatımı söz konusudur. Şiir boyunca birbirine karşıt manzaralar, arka arkaya sayılıp dökülüyor. Sorgulanan sadece tarihi doku değildir. Bir dönem ve o döneme ait umumi manzaradır. Kullanılan dil ve malzemede halka ait unsurların varlığı dikkat çekmektedir. Aynı zamanda insan kadrosu da "besleme kız", 'işçi', "Erenköy'lü Arabacı Mestan", "Recep" ve "Nuri" gibi toplumdaki ekonomik yıkıntıdan paylarına

daha çok sıkıntı düşen insanlardır. Yine "Pandispanya Reklâmı"nda(A.Y.,s.96,) İslâmın geleneksel ruh anlayışı, ruhçu ve maddeci görüş açısından ele alınırken, Çocuğun Dişleri(s.119) şiirinde de çocuğun yemek için çıkan dişleriyle hiç bir zaman yiyemeyeceği ateş pahası yiyecekler, kara mizah vasıtasıyla dillendiriliyor. Alay, karadır ve şair toplumun bu umursamaz tavrıyla dalga geçmektedir. Ancak manzara, yaşadığı toplumun içinden seçilmiştir. Şairin yarattığı bir efsane değildi" Yergi gücü ağır basan bu şiirlerin arasında derin duyarlıklı, sarsıcı güzellikte ürünler vardır"[69]

Toplumcu anlayış aynı duyarlıkla "Karga ile Tilki" kitabında da kendisini gösterir. 1950 yılında yapılan bir edebi ankette; "Bu günün sanat şartları, bizden toplumun dertlerini ele alan şiirler istiyor. Bizde bu çeşit şiirler yazmaya çalışıyoruz. (...) Özlediğim şiir : Toplumun davalarını söz haline getirdikten başka daha da ileri giden şairin bir bakış olarak aşabileceği kadar şartlarını aşan şiirdir."[70] diyen Oktay Rifat, bu toplumcu tutumunu Karga ile Tilki'de de sürdürmüştür. Bu kitabın birinci şiiri olan Ahmet(s. 133) şiiri, militarist bir hava taşımakla birlikte, anlatıcı figür konumundaki şair, bu yoksulluğa son vermek için ikide bir "kuşağındaki tabancayı çekmeye davranan" Ahmet'e sabır ve itidalli olmayı tavsiye eder. Şair, halkın arasından seçtiği bir kahraman olan Ahmet'i, meydanlara salmaya kıyamaz. Aslında kıyamadığı sanatını militarist bir tutumla kullanmaktır. Sadece sesi biraz daha gür ve kararlı çıkmaktadır. Aynı kitaptaki "Mehmet Bey" şiiri de Oktay Rifat'ın daha olgunlaşan toplumculuk anlayışını yansıtması bakımından önemlidir. Şairin bu şiiri toplumculuğun bir başka bağlamda ve şiir katında nasıl yapılacağını sergilemesi bakımından da ilgi çekicidir:

" Mehmet Bey gözüne gözlük takar
Baston alır eline
Dolaşır caddelerde sevgilim
Salına salına

Herif küpünü doldurmuş
Belli usulle bilirsin
Bir dostu var ki vallahi
Yanında sen çirkin kalırsın" (s.134)

---

[69] Memet Fuat, "Oktay Rifat'ın Şiirimizdeki Yeri", **Hürriyet Gösteri**, S.52, Mart 1985, s. 78
[70] "Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'la Konuştuk", Nihat Kuşlu (konuş.), **Kaynak Aylık Şiir Dergisi**, S.29, Mayıs 1950, s.115

Sevgiliye hitap edilerek yazılan şiirin muhatabı Mehmet Bey, yiyici ve zengin sınıfın bir temsilcisidir. Şair, şiirin imkânı içerisinde, bu sınıfa olan kinini Mehmet Beyin şahsında kusmaktadır. "Dövmeli bu herifi" ibaresiyle de ilk kez bir lâ havle çeker. Arkasından da sıkıntılarını unutmak üzere "temiz bir rakı içmeye" gider. Eylem, yine ikinci plâna itilirken; söylem, şiirdeki yerini korumuştur. Bu kitapta da yoksul ve geçinme endişesi içerisinde olan sıradan insanların öyküsü anlatılmaktadır. Bir Boğaziçi çocuğu olan Oktay Rifat'ın yoksul halk kesimiyle bu kadar yakından ilgilenmesi dikkat çekicidir. Güçlü bir Bektaşi geleneğine sahip aileden gelmesi; Nazım Hikmet ve Mehmet Ali Aybar'la yakın akraba olması, toplumsal sanata yönelmesinde etkili olmuştu. Bunun dışında babadan gelen toplumsal meselelere karşı duyarlı olma anlayışının da etkisi vardır. 1947 yılına ait bir yazısında, "hemen bütün büyük sanatçıların sosyal meselelerle ilgilendiklerini, hatta belirli politik hedefleri uğrunda çeşit çeşit çarelere başvurarak mücadeleye giriştiklerini hatırlatması ve sanatkârın sadece ruh ve Allah meseleleriyle ilgilenmemesini ve toplumsal görevin daha önemli olduğunu vurgulaması"[71] bu konudaki düşüncesinin ne kadar köklü olduğunu göstermektedir.

Oktay Rifat'ın duyarlığı, sadece kendi ülkesinin insanlarını kapsamaz. O, "Telefon" şiiriyle, 1953 yılında Amerika'da yargılanan karı koca Rosenberg'lerin ölüm cezası karşısında bile onurlarından bir şey kaybetmeyen kişiliklerini ve onların bu asil davranışlarının yüceliğini anlatır. Şükran Kurdakul'un ifadesiyle:

> " Zorbalık karşısında analık duygusuyla insanlık duygusunu özdeşleştirerek yenilgiye kafa tutan"[72]

Rosenbergler'in şahsında haksızlığa uğrayan bütün mazlumların gözyaşlarına ortak olur. Şiirdeki

"Çocuklara bakma dayanırım
Gide gide çoğaldım halkım ben artık
Dağ taş kalabalık kalabalık
Satar mıyım onları onlar da çocuklarım"

(Karga ile Tilki, s. 147)

---

[71] Oktay Rifat, "Sanat ve Sosyal Meseleler", **Şiir Konuşması**, s.52
[72] Şükran Kurdakul, **Çağdaş Türk Edebiyatı/ Cumhuriyet Dönemi**, Broy Yayınları, Nisan 1987, s. 210



dizelerinde,"toplumsal gerçekçi edebiyatın zorbalığa karşı olan ideolojik ve Marksist[73] yaklaşımını görmekteyiz. Dar bencilliğin bir kenara atıldığı ve halka bağlılığın " Gide gide çoğaldım halkım ben" dizesiyle dile getirildiği şiirde, şair bir başkasının ağzıyla da konuşsa şiirdeki Marksist yaklaşım doğrudan doğruya onun dünyasına aittir. Ancak şairi bunun için suçlayamayız. Bu, bir dünya görüşüdür. Daha sonraki yıllarda yaptığı bir konuşmasında:

> "Sosyalistim. Şiir, sosyalizm ve yalandan sakınma bana kişiliğimin temel direkleri gibi gelir."[74]

diyen Oktay Rifat'ın bu şiiri, imge düzeni ve ifade özelliği bakımından edebiyatımızın güçlü şiirlerinden birisidir. Yine aynı kitaptaki "Hürriyet"(ss. 152-153) şiiriyle kitaba adını veren Karga ile Tilki(ss. 161-167) şiirlerinde "yerde bulamayıp da gökten istediği sıtmasız bitsiz hürriyet anlayışı", "çamaşır yıkamaktan dökülen tırnakları" ve "zamanlı zamansız sıtması ve para sıkıntısıyla" toplumsal hayatımıza ait kesitler verir.

Oktay Rifat'ın Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki dönemi, toplumsallık açısından yoğun şiirlerinin yazıldığı dönemdir. Oktay Rifat'ın bu döneminin genel özelliğini Rauf Mutluay şöyle özetliyor :

> "1954, bir duraklamayı duyurur. Oktay Rifat, imgelerini, söz oyunlarını bırakmış, apaçık bir halk diliyle konulu, tezli şiirler yazmıştır."[75]

Bu şiirlerin bir çoğunda şair, insanların eşit doğduklarını ancak toplumsal yapının bu eşitlik anlayışını bozduğunu belirterek, bu aksaklıkları, halk edebiyatı motiflerini kullanarak yansıtmaya çalışır ve halkın anlayacağı bir dille yazar. Aynı zamanda bir eğitimci görevini üstlenmiştir. Bu sebeple hitabet ve mevcut manzaranın olumsuz yapısının gösterimi yolu tercih edilmiştir.

2.2.3.2. Perçemli Sokak'tan Sonraki Dönemine Ait Toplumculuğu

Perçemli Sokak'la birlikte şair, toplumsallığın sığ ortamından bir geri çekilmeyi yaşar. Perçemli Sokak'ın ilk şiiri olan "Ahmet'e"(s. 171) şiiri hariç, bu şiir kitabı toplumsaldan bir zaman için ayrılış gibidir. Ahmet'le bir vedalaşma niteliğinde olan bu şiirde şairin;

---

[73] Anatoli Lunaçarski, **Sosyalizm ve Edebiyat**, çev. Asım Bezirci, İstanbul: Yön Yayınları, 1993, s.88
[74] **Oktay Rifat Kitabı**, İstanbul: Y.K.Y. Ocak 1991, s. 5
[75] Rauf Mutluay, **50 Yılın Türk Edebiyatı**, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1973, s.254



"Senin de bulutların olur
Kuzular gibi dizinin dibinde
Seni de şehirlerin olur
Kitap kitap göğün altında
Ekinin ekmekten başka düşündüğün
Davarın gütmekten başka düşündüğün
Ellerin karanfil sapına yatkın"

dizeleri, daha çok bir temenni niteliğindedir. Şair, Ahmet'in veya Ahmet'lerin geleceğinden ümidini kesmemiştir ve her şeyin bir zaman meselesi olduğunu belirtmek istemektedir. Ahmet'e 'karanfil sapına ulaşmak' için sabretmekten başka bir tavsiyede bulunmaz. Daha sonra da vedalaşarak yeni bir şiirsel kimliğin peşine düşer. Artık Garip'in üçlüsünden birisi olan Oktay Rifat, şiir macerasını tek başına sürdürmektedir. Perçemli Sokak'la başlayan toplumsaldan kopuş hareketi, Perçemli Sokak'tan sonra yer yer dönüşler halinde devam eder. Bu dönüş şiirlerinden biri, aynı zamanda bir kitap adı da olan "Elleri Var Özgürlüğün"(ss.9-11) şiiridir. Öpüşme ve düşünmenin yasak olduğu bir ortamın ele alındığı şiirde, insanımızın kara yazgısı anlatılır. Kurtuluş, kardeşçe bir gökyüzünün altında birlikte yaşamaktadır. Aynı şiirde, Marksizmin diyalektik anlayışına gönderme yapan şair:

"Yiğit sürücüleri tarihsel akışın
İşçiler, evren kovanının arıları;
Bir kara somunun çevresinde döndükçe
Dünyamıza özgürlük getiren kardeşler" (s. 11)

çalışan sınıfın temsilcisi olarak gördüğü işçileri, kapitalist tarihi değiştirecek, özgürlük erleri olarak görür. "Edebiyat, burada Marksist bir anlayışla sosyal yapının ve sınıf çatışmasının yansıdığı, edilgen bir üst yapı kurumu olarak görülmektedir."[76] Şimdiye kadar gösterimde olan Ahmet ve Mehmet'lerin yerini herkesi ilgilendiren genel davalar almıştır. Artık konuşan toplumun içindeki şairdir. Şair, bir gözlem öznesi olarak bütün bir toplumu incelemeye almıştır. Sesi daha gür, şiirsellik yine ön plândadır. Yine aynı anlayışla ele alınan "Üçüzler"(ss.58-59), "Yağmur"(ss.60-61), "Az Gelişmiş I"(s. 63), şiirleri toplumsal içeriklidir. Bu şiirlerden "Yağmur", "Az Gelişmiş I" şiirlerinde toplumsal geri kalışımızın sebepleri üzerinde duran şairimiz, sebep olarak cehaleti ve

[76] Berna Moran, **Edebiyat Kuramı ve Eleştiri**, İstanbul:Cem Yayınevi, Kasım 1994, s.44

yozlaşmış dini değerleri gösterir. Aynı anlayışla yazılmış olan Yeni Şiirler kitabındaki "Az Gelişmiş II" (s. 71) şiirinde

"Geri kalmak, bilimde, sanatta; yapraksız,
Çiçeksiz bahar gününde; acılı yıldız
Taşımak alında
Geri kalmak, gömülü dinsel kovuklarda,
Eli böğründe, aç açına, sele karşı,
Ele güne karşı."

toplumsal geri kalışımızın sebepleri üzerinde duran Oktay Rifat, bilimden uzaklaşarak her şeyi Tanrıdan bekleyen dinsel anlayışı, eleştiriye tabi tutar. "Cehaletin karanlık cenderesinde sıkışan bilisiz, bilinçsiz ve bitli bir halkın" acısını yüreğinde hisseden şair, "Ekmek"(s.113) şiirinde "tohumla samanın ayrılacağı güçlü ve toplumcu bir rüzgârın eserek, ortak paylaşımın ve sınıfsızlığın sembolik değeri olan ekmeğin özgürce yenildiği, sosyalist bir sofranın kurulmasını" ister. "Ovaya Doğru"(s. 165) şiirindeyse "güneş babamızın dizi dibinde iyi ve kötü günleri eşit bir biçimde paylaşma" arzundaki bir toplum özlemini dile getirir ve "Elçiler"(ss. 230-231) şiirinde, beklenmedik bir çıkış yaparak Marksizmin toplumsal eylem (praksis)[77] düşüncesine sıçrar. Tahkiye sanatının imkânlarından faydalanılarak "toplumsal yoksulluğun son kalan darılarını yiyen kapıkulu bezirgânlarının" karşısına baltası, yabası ve yanar çırasıyla bir halkı, bununla da kalmayarak, başları göğe yükselen dağlarımızı, karşı çıkarır. Anlatılan olmuş bir eylem değildir, sadece bir temenniden ibarettir. Kapitalist sınıfa karşı, bu şiire kadar uyuyan veya sadece mız mızlanan yoksul halk kesimi, ilk kez eyleme geçer. Nermi Uygur'un ifadesiyle :

> "Oktay Rifat'ın azgelişmişinde öfkeli bir başkaldırma, yaşama durumunu değiştirmeye iteleyen bir istem var. Belli bir düzene olmaz diyen bir ses yayılmış şiirin her yerine"[78]

"Batak" şiirinde, "insanımızın içindeki karanfili üleşen kara tırnaklı bataklık tacirlerinden kurtulma' dileğinde olan şairin 'kıratına binip Köroğlu olma dileğiyle" karşılaşıyoruz. Amacı, bu bataklıktan kendisini ve halkını kurtarmaktır. Şair,

---

[77] Mehmet Eröz, **Marksizm, Leninizm ve Tenkidi**, İstanbul: İrfan Yayınları, 1976, s. 127
[78] Nermi Uygur, **İnsan Açısından Edebiyat,** İstanbul: Remzi Kitabevi , 1985, s.24

Köroğlu'dur. Etken şair, uyuyan halkı kurtarmak üzere Köroğlu rolünü üstlenmiştir. "Elleri Var Özgürlüğün"kitabında:

"Kara kent, kara don! Al giyen beri gelsin
Beri gelsin avcıların vurduğu geyik!
Beri gelsin yoksula büyüyen Köroğlu"
(İsli Alınyazımız, E.V.Ö.,s.98)

toplumsal acılarımızdan kurtulmak için Köroğlu'nun gelmesini dileyen şair, çok geçmeden Yeni Şiirler kitabında "Köroğlu" olmaya karar vermiştir.

Çobanıl Şiirler, Oktay Rifat'ın şiir çizgisinde yoğun bir biçimde kentten kıra çekilmenin ürünüdür. Ancak bu toplumsaldan bütünüyle bir kopuş değildir. Bir alan değiştirmesidir. Pastoralı tercih eden şair, kırdaki insanların genel görünüşünü anlatarak bir bakıma mekânın hangi boyutunda olursa olsun toplumsaldan tümüyle kopamayacağını belirtmek ister. 1970'lerde "Şiir bir toplum ürünü değil, ozan bir toplum ürünüdür"[79] diyen Oktay Rifat, şairin toplumsal görevini şiir çizgisi boyunca hiç unutmaz ve köyde yaşayan yoksul insanların macerasını anlatır. Çobanıl Şiirlerin "Seslenen Köy"(s.14) şiirinde "yalnızlık ve yoksulluğun kucağına itilmiş uykusuz, öksüz ve dul bir köylüyle" karşılaşırız. "Ağa ve Karınca" (s. 65) şiirindeyse geleneksel ağa ve köylü motifi, karıncanın sembolleştirildiği, bir anlatıma dönüştürülür. Taneyi, ambarına tek tek taşıyan köylü ve öküz arabasıyla taşıyan ağa karşımıza çıkarılarak, trajik duygu tırmandırılır. Öyle ki bu sınıfsal ayrım "Yaşamla Ölüm"(s. 82) şiirinde, yaşamak veya ölmek düzeyinde korkunç bir hâl alır. Artık zenginlik yaşamın, yoksulluksa ölümün bir yüzüdür. Bir Cıgara İçimindeki, "Keçi"(s.170) şiirinde, tek parti yönetimince keçisi vergi olarak alınmak istenen köylünün hikâyesi anlatılırken; "Biz ve Onlar" (s. 172) şiirindeyse, dolaylı bir anlatımla, kentli ve köylünün şahsında, aynı topluma ait iki kesim arasındaki sınıfsal uçurumun derinlemesine anlatımı yapılır :

" - İçlerinden geçenleri anlıyorduk, söylemediklerini
-Yoksulsunuz, iğrençsiniz, diyorlardı,
-ne giysiniz var dolabınızda, ne iki türlü yemeğiniz, ne de paranız,
-Oysa biz alın terimizi bölüşürüz, yağma ve haraç bilmeyiz
-Bencillik en büyük bereket onlara, beylikleriyse en büyük dolap"

[79] Oktay Rifat, "Ozan Bir Toplum Ürünüdür," **Şiir Konuşması**, s. 302

Şiir boyunca, her iki sınıfa ait özellikler sayılıp dökülür. Ancak Oktay Rifat, köylüyü yoksul fakat bozulmamış değerleriyle karşımıza çıkarırken, kent hayatındaki yozlaşmaya büyük bir dikkat çeker. Bu tür şiirlerinde, köylünün yoksulluk ve cehaleti en başat özellik olarak dikkatimizi çeker. Ancak anlatıcı olarak yazar, aradan çekilmiş ve yerini köylüye bırakmıştır. Bu şiirleri, toplumcu açıdan değerlendiren Ahmet Oktay'ın ifadesi dikkat çekicidir:

" Oktay Rifat, yirmi yıl sonra toplumculuğa değilse bile toplumsala bir dönüş yapıyora benziyor." [80]

Şiir çizgisi boyunca az ya da çok Marksist anlayışın emekçi tarih anlayışını sürdüren Oktay Rifat, sanatında, şiirin ölçülerini her şeyin üstünde tutmuştur. Bunun için "ideolojik serap" onun şiir dokusunu zedelememiştir. Bir Cıgara İçimi'nin "Kaf" (s.181) şiirinde, içinde yaşadığı mevcut ortamdan memnun olmayan köylümüz, kendisine sömürünün ve haksızlığın olmadığı bir "O Belde" bulması için Keloğlan'a müracaat eder :

"Bezdik yüzlerin görmekten, gözlerine bakmaktan gece gündüz.
Bizi de götür, Keloğlan, padişah sarayının olduğu o kente,
gak deyince su, guk deyince et."

İnsanımızın, yokluğun kol gezdiği yaşanılan âlemden kaçıp bir başka âleme sığınma dileğini görüyoruz. Bu yeni âlemde, Marksist ölçülerden daha çok sanatın estetik ölçüleri geçerlidir. Bu dönem şiirlerinde, toplumun acılı manzarası gözler önünde canlandırılmaktadır. Yiyici sınıftansa hiç bir itiraz yükselmez. Şair tarafından bu sınıfın dünyasına yöneltilmiş sürekli bir saldırı söz konusudur. Çözüm mü? Çözümse kaf dağına ertelenmiştir.

Koca Bir Yaz'ın koca dünyasında "Kelepçeli Kadın"(s.80) ve "BMW"(s.33) şiirleri, toplumda bir türlü kabul görmeyen kadınımızın yoksul dünyasına yöneliktir:

" Gözleri sürmeli benzi soluk
kötü bir lavanta kokuyor
yanında ikiz kardeşleri
açlıkla orospuluk
yırtıcı kuşlar gibi dizilmişler
mahkeme kapısındaki sıraya"

[80] Ahmet Oktay, "Oktay Rifat Şiiri Üzerine Kenar Notları", **Yusufçuk**, S. 22, Ekim 1980, s. 4

Altmış yıllık şiir macerasında insana ait her konuyu şiirine taşıyan Oktay Rifat'ın toplumculuğunu sadece "Aşağı Yukarı" ve "Karga ile Tilki" şiir kitaplarıyla sınırlandıramayız. Toplumsallık onun şiir dünyasının her köşesine sinmiştir. Ancak toplumsallığın ideolojik bir saplantıya dönüşerek, şiir görüşünü köreltmesine asla müsaade etmemiştir.

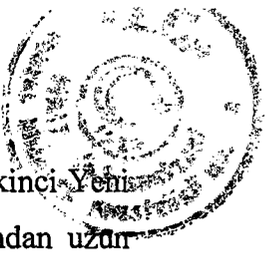
2.2.4. İkinci Yeni ve Sonrası

Garipçilerin birlikteliği zaman içerisindeki bazı sapmalara rağmen Orhan Veli'nin gayretleriyle Yaprak dergisi süresince devam etmiştir. Orhan Veli'nin 1954 yılındaki beklenmedik ölümünden sonra Garip akımını oluşturan Oktay Rifat ve Melih Cevdet arasındaki sanatsal birliktelik son bulmuştur. Bir bakıma Garip'in "şairane"liği dışlayan tavrını şiirsel söylem açısından sakıncalı bulan Oktay Rifat, geçmişteki gerçeküstücü tecrübesinden de faydalanarak 1956 yılında "Perçemli Sokak" şiir kitabını çıkarır. Perçemli Sokak'ın ön sözünde dile getirdiği:

> "Bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenmeyeceğinden anlamla da bağlı kalması istenemez. (...) Gerçeğin gündelik düzenini değiştirmek, yahut başka bir açıdan bakabilmek elimizde olsaydı, daha çok ilgi duyardık ona. İşte gerçeğin düzeninde yapamayacağımız bu değişikliği, kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmak bize bu açıyı sağlayacak, birbirine yabancı sanılan kelimelerin karşılıklı ışığında gerçek unuttuğumuz yüzüyle karşımıza çıkacaktır."(P.S., ss. 173-174)

ibaresiyle şiire ait sözcüklerin geleneksel düzeninde değişiklik yapmaya karar verir.

Yıllarca Garip(Birinci Yeni) içerisinde yer alan Oktay Rifat'ın, birdenbire Garip'e tepki olarak doğan İkinci Yeni içerisinde yer alması, çevresinde yadırganmıştır. Ancak onun şiir mecrasında yaptığımız inceleme gerçeküstücülere, Garip döneminden beri ilgi duyduğunu göstermektedir. Hatta Garip şiirinde, bu edebi akımın kara mizah, ironi gibi özellikleri çok sık kullanılmıştır. Her ne kadar kendisi; "İkinci Yeni 1956 kasımında yayınladığım Perçemli Sokak adlı şiir kitabımın basımından, bu tarihten sonra ortaya çıktı. Tersini söyleyen bu tarihten önce basılmış İkinci Yeni özelliği taşıyan tek bir satır varsa göstersin. Özür dilerim, var. (...) 1940'larda yazdığım bir şiir var: 'Karga'. 'Alışmadığım bir çiçek koklamak isterdim/ Güle benzemesinden



korkuyorum."[81] diyorsa da belirttiği gibi İkinci Yeni'nin kurucusu değildir. İkinci Yeni hareketi içerisinde yer almıştır. Hatta bu akımın önemli temsilcileri tarafından uzun yıllar boyunca eleştirilerek, İkinci Yeni üyeliği inkâr edilmeye çalışılmıştır. İkinci Yeni üzerine açılan bir soruşturmaya cevap veren Ece Ayhan; " Bay Horozcu, mahalleye yeni gelen kiracıların çocukları gibi süregelmekte olan bir oyunun başından başlamak istiyor, üstelik bu oyunun kurallarını bilmeden, salt öykünerek, dün dediğinin tam aksini söyleyerek, acemice yapıyor bunu." [82]ibaresiyle Oktay Rifat'ı öykünmecilikle suçluyor. Asım Bezirci de, "İkinci Yeni Olayı" isimli kitabında, Oktay Rifat'ın İkinci Yeni'nin bir üyesi olabileceğini ancak kurucusu olmadığını belirtiyor. İkinci Yenicilerin yayınladığı şiirlerin tarihi bir envanterini çıkararak bunu belgeleme yoluna da gidiyor. Nihayetinde de Oktay Rifat'ın İkinci Yeni'nin başlayış ve kuruluşunda olmasa bile, boyutlanıp güçlenmesinde payı olduğunu belirtiyor.[83]

Oktay Rifat'ın "Garip" döneminde yayınladığı "Uykusuzluk"(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.49) şiirinde, İkinci Yeni tarzına benzeyen bir hava vardır. Ancak tek bir şiirle bir edebi hareketin izah edilmesi mümkün değildir. Bunun için Oktay Rifat'ın Perçemli Sokak'la İkinci Yeni'ye şuurlu bir biçimde adım attığını söyleyebiliriz. Daha sonraki kitaplarından Âşık Merdiveni(1958) ve Elleri Var Özgürlüğün(1966) kitaplarında da İkinci Yeni anlayışını görmekteyiz. Bunların dışındaki şiir kitaplarında da İkinci Yeni'nin bazı özelliklerini görmemiz mümkündür. Örneğin: Çobanıl Şiirlerde(1976), İkinci Yeni'nin ontolojik anlayışını, Denize Doğru Konuşma'da(1982) da otomatik yazı düzenini uygulamıştır. Deformasyon ve soyutlamaysa eserlerinin önemli bir özelliğidir.

İkinci Yeni'nin ilkelerini göz önünde bulundurarak Oktay Rifat'ın şiirlerini inceleyecek olursak şu özellikleri görürüz:

2.2.4.1. Gelenekten Kopma

İçerik ve biçimce Türk şiir geleneğinden bağlarını koparan İkinci Yeni, Garip akımı gibi geleneğe yüz vermez.[84] Garip döneminde, Türk şiirinin geleneksel anlayışına karşı çıkan Oktay Rifat, toplumcu döneminde Türk halk edebiyatı motiflerinden yeterince faydalandıktan sonra, İkinci Yeni'yle tekrar geleneğin dışına çıkar.

---

[81] Oktay Rifat, "İnsana inanırım, İnsana İnandığım İçin de Kendime Güvenirim", **Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi,** S.1, 1 Aralık 1980, s. 7

[82] "İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor ?", Ece Ayhan(konuş.), **Argos**, S. 6, Şubat 1989 , s 140

[83] Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı,** İstanbul: Tel Yayınları, Ocak 1974, s. 82

[84] Asım Bezirci, a.g.e., s.12

"Gelenekten hoşlanmam"[85] diyen Oktay Rifat, Garip döneminde başlattığı geleneksel biçim kaygılarından uzaklaşma anlayışını, Perçemli Sokakta oldukça ileriye götürmüştür. Kafiye ve veznin imkânlarından bu dönemlerinde neredeyse hiç faydalanmayan şair, serbest tarzda şiirler yazmıştır. Öyle ki Perçemli Sokak'ta yazdığı ve rakamlarla isimlendirdiği XVIII(s. 191), XVIII(s. 192), XIX(s.193), XX(s. 194), XXXII(s. 206), XXXIV(s. 208) şiirlerini tamamıyla İkinci Yenicilerin her türlü şekil endişesini dışlayan anlayışıyla yazmıştır:

> "Yaslandığın camın ormanı, büyür parmaklarımın ucundaki sevinçle, şehirlerin akar damarlarından. Yüzüne gözüne sür yanan lambamızın mürekkebini, işte şafak söküyor eşyalardan, kapıların ardında, baş aşağı, korkusuz."(XVIII, P.S., s.192)

Perçemli Sokak'taki düzyazı şiirleri hariç diğer şiirlerinde, herhângi bir imla ve noktalama işaretini kullanmadığı ve böylece bilinçaltının saflığını hiç bir engel olmadan yansıtmak istediğini görmekteyiz. Aynı uygulamayı Âşık Merdiveni'nde de yapmıştır. "Sanatçı her çağda çeşitli eğilimlerden, düşüncelerden bazılarını seçmek, bunları niçin seçtiğini de etrafına anlatmak zorundadır. (...) Yoksa çeşitli yollar karşısında şaşırır kalır."[86] diyen şair, yeni bir şiire ulaşma yolunda bu tür bir değişime gittiğini belirtir. Bunun dışında geleneksel cümle yapısını alt üst eden deformasyona Perçemli Sokak'tan itibaren bir hayli yer vermiştir.:

"Beş bin metresinde gemilerin
Uzar ellerim ayaklarım
Alev çubuklara bağlı adamlar
Kemik gözlü ufacık
Dönerler fırıldak gibi rüzgârda" (IV, P.S. , s.178)

Yukarıdaki şiiri:

"Gemilerin beş bin metresinde
Ellerim ayaklarım uzar.
Alev çubuklara bağlı.
Kemik gözlü ufacık adamlar
Fırıldak gibi rüzgârda dönerler"

---

[85] "Oktay Rifat'la Bir Konuşma", **Varlık**, S.352, 1 Kasım 1949, s.8
[86] Oktay Rifat, "Sanatta Bilgi", **Esi** ,Yıl: 1, C. 6, S. 6, Haziran 1956, s. 2

şeklinde ifade ettiğimizde, cümleye ait unsurların birinci şiirde ne kadar yer değiştirdiğine şahit oluruz. Ancak yaptığımız bu değişiklik, şiiri düzyazıya yaklaştırır.

Perçemli Sokak'la başlayan gerçeğin gündelik düzenini değiştirme eğilimi, Âşık Merdiveni'nde aynı şekilde devam ederek, Elleri Var Özgürlüğün "Agamemnon"(ss.15-35) isimli şiirinde, düzyazıya dönüşme ve soyutlama tekniğinin yanı sıra otomatizmle kanatlanır. Amaç gelenekselden bir an önce uzaklaşmaktır. Çünkü geleneksel olan "usun kurulu düzenidir" ve şair usun belirlediği düzene karşıdır. Oktay Rifat'ın şiirde her türlü çeper endişesini dışlayan bu tutumunda, Garip'in uzun yıllar şairaneyi dışlayan tutumunun önemli bir etkisi vardır. Perçemli Sokak'la o, farklı bir şiir yazma anlayışını benimsemiştir. Garip'le yüzünü topluma dönen Oktay Rifat, İkinci Yeni'yle bir nebze de olsa şiire sığınmıştır.

2.2.4.2. Anlamsızlığın Anlamı

İkinci Yeni'nin poetikası niteliğindeki Perçemli Sokak'ın ön sözünde, "Bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemez" (P.S., s. 173) diyen Oktay Rifat, aslında şiirden anlamı silmek niyetinde değildir. Onun amacı şiirin anlamını çoğaltmaktır. Bu yönüyle de Valery'nin; "Şiirlerime ne anlam verilirse anlamları odur", ibaresine yaklaşır. Kendisi de; "Anlamsız şiir bir şey anlatmamak şöyle dursun, bize anlamlı şiirin anlatamadığı şeyleri anlatıyor."[87] ifadesiyle, kör bir anlamsızlık ya da usun tek bir anlamcılığı yerine, anlamda zengileşmeyi esas aldığını belirtmektedir. Bu uygulamayı şiirinde de gerçekleştiren Oktay Rifat, Perçemli Sokak'ta anlamı yokuşa sürerek okuyucuyu sarsan ve zorlayan örnekler verir:

> "Uykusuz camların kırmızı boynuzlu öküzü ellerimi yaladı mı yemyeşil kesilirim. Alnımın kuşları havalanır. İçim dışım gözle görünmeye başlar. Başkaları seyrime dalmış ne fayda, ben mühürlerin yalnızlığında erir giderim."
>
> (XVII, P.S., s.191.)

Birbirinden uzak unsurları, şiirin bünyesinde bir araya getirerek okuyucuyu dağıtan ve anlama gücünü zorlaştıran bu tür uygulamalar, aslında bir otomatizm değil, bir sözcük oyunudur. Gerçeküstücülerden izler taşıyan bu uygulama hakkında Mehmet Kaplan; "Kelimecilik hiç bir şeye inanmayan hayata, dile, gerçeğe, insana ciddi gözle bakmayan

---

[87] Oktay Rifat, "Anlam", **Yeditepe,** C. 9, S. 167, Aralık 1958 ,ss. 6- 8

bir davranışın ifadesidir."[88] anlatımıyla Oktay Rifat'ın bu tavrını oyun fikriyle açıklamaktadır.

Şiirden sürekli olarak aklı dışlamaya çalışan Oktay Rifat,"Anlam, bir sözün altındaki akla uygun şeyse, şiirin anlama bağlı kalması istenemez. Çünkü şiir, aklın dışında kalan şeyleri de anlatır." ifadesiyle aklı boşlayan bir tavır takınır. Bunun için onun bu dönem şiirlerinde, aklın bir ürünü olarak gördüğü ilk anda anlaşılan şiir veya tek bir anlam aktaran şiir anlayışına, karşı çıktığını görmekteyiz:

"Dökülür asmaların kurnasından
Ot saçlı üzüm gözlü
Yeşil papağanların kanı

Çırpınır cebimde ölürken
Sokak tane tane akşamları
Zıpzıptan büyük mahalle

Kurtların gecesi beyaz dişli
Tüyünü tüsünü emdiğim minare" (XIV , P.S, s. 188.)

dizelerinde, "asmaların kurnası", "üzüm gözlü yeşil papağanlar" ve "tüyü tüsü emilen minare" gibi anlamca birbirinden uzak unsurları, şiirin dünyasında bir araya getirerek bağdaştırır. Böylece, okuyucu şiiri anlamakta zorlanır. Bir bakıma, bilmece şiir dediğimiz anlamla savaşan ve özel bir şiir kültürü gerektiren şiir anlayışıyla karşı aşırız.

Âşık Merdiveni'nde de anlamsızın peşinde koşan Oktay Rifat'ta, tespit ettiğimiz bir konu üzerinde durmak istiyoruz. İkinci Yeni'nin önemli bir şairi olan İlhan Berk'in şiiriyle Oktay Rifat'ın şiirini mukayese ettiğimizde, İlhan Berk'in anlamsıza ve saçmaya daha yakın olduğunu ve otomat yazı anlayışını aslına daha uygun bir biçimde uyguladığı görülmektedir. İlhan Berk'te, anlamsız şiirler şuursuz sayıklama biçimindedir:

"geçiyordu soğuk tüccarları, bunalım tüccarları, deniz tüccarları, majestelerin sakalı, tüccarlar tüccarı, deniz tüccarları/4,6,8,/ alplerin ötesindeki

[88] Mehmet Kaplan, **Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, 1.b. İstanbul: Dergâh Yayınları, Şubat 1975, s.176



galya/ kral yolu ramses iki/ daha ağaçlı bir dünyada XII. Paris kralları/ küçük bir barbar kenti uncheuvreilassıs/ krezüs ve lidyalıların sonu."[89]

Oysa Oktay Rifat, en otomat ve anlamsız şiirinde bile şiirsel dokuyu zedelemeye kıyamadığı için "deliliğin dilini" kullanmaz veya bir diğer ifadeyle işi "şuursuz sayıklamaya" kadar vardırmaz. İşte onun en zorlu şiirlerinden birisi olan :

Bulutların çıkınında
Mis kokulu güvercinleri gökyüzünün
Çıldırtırlar insan gözlü kedileri
Ay doğar kuyulara yalın ayak
Telgraf tellerinde gemi leşleri" (I, P.S., s.175)

yukarıdaki dizelerinde, bir birlerinden uzak unsurların bir araya getirilmesiyle anlamın mümkün olduğunca kapalı tutulmaya çalışıldığını görmekteyiz. Ancak ilgili şiirde gerçeküstücülüğün, aklın hiç bir gümrük kontrolünü istemeyen otomat yazı anlayışına uyulduğunu sanmıyoruz. Daha doğrusu otomatizm, anlamı bütünüyle yutacak bir biçimde uygulanmamıştır. Çünkü çok ince bir işçilik isteyen bu imajları bulmak, bir hayli zaman ve akıl istemektedir. Şairin, anlamsıza varmaktan daha çok "olanın ve olağanın dışında bir üst gerçekçilik", peşinde olduğunu söyleyebiliriz. Bu da ancak gerçeğe yeni bir düzen ve anlam kazandırmakla mümkün olacaktır.

Âşık Merdiveni'ndeki şiirleri, Perçemli Sokak'la aynı özellikleri taşımaktadır. Şiirden düzyazı şiire kadar uzanan bu şiir kitabında anlam, şiirin labirentlerinde gizlenmiştir. "Çarşı Gülü"(s.228), "Tabutla Kuşlar"(s. 238), "Kırlangıç"(s.240), "Geyik"(s.242) ve" Güz Türküsü"(s. 243) şiirlerinde, "anlamı sıfırlayarak çoğaltma"yı amaç edinen bir şiir anlayışıyla karşılaşmaktayız. Bu şiirlerde :

"Tabut doğursa doğurur ama buruşuk / Yüzer yalnızlığa dikey ırmakta"(Tabutla Kuşlar, s.238), veya " Denizin boynuzundan sarkan balıkları / Yollara döşemeli gün batmadan" (Kırlangıç, s.240)

gibi anlamca kapalılığı kendisine ilke edinmiş dizeler bulunmaktadır. "Üstü örtük anlam", anlamsızlık mıdır ? Eğer öyleyse Oktay Rifat, Perçemli Sokaktan sonra hep anlamsızın peşindedir. Bu soruya yine Oktay Rifat'ın cümleleriyle cevap verelim:

"Bana kalırsa yeni şiir görüntüsü, tıpkı yeni resim görüntüsü gibi gerçeği yeniden kurma, başka bir deyimle yeni bir sanat gerçeği kurma çabasından

---

[89] İlhan Berk, "Us Çarşafı", **Mısırkalyoniğne**, İstanbul: Adam Yayınları, Haziran 1982, s.123



doğuyor. Bugünün sanatı artık tasvirci değil terkipçidir. Bu sayede hem gerçeği daha iyi anlıyoruz hem yeni özler, yeni anlamlarla zenginleşiyor sanatımız."[90]

Oktay Rifat'ın, geleneksel anlamı silerek, yeniden yaratmak konusunda şiirsel söylemde yaptığı bir diğer değişiklikse soyutlamadır. Şiirdeki görüntüyü çoğaltmaya çalışan Oktay Rifat, modern resmin getirdiği imkânlardan faydalanarak anlamı kapalı bir hale getirmek için soyutlamaya gider. Böylece sözcüklerin doğuracağı görüntü çizgiye dönüşür. Aynı zamanda bir ressam olan şairimiz, resme ait bir yöntemi şiire taşımış olur. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle:

"Modern ressamlar gibi Oktay Rifat da dünyanın alışılmış nizamını değiştirerek, yadırgama hissi uyandıran yeni bir âlem vücuda getiriyor." [91]

Resimde figürü silen Oktay Rifat, şiirde de alışılmış imge kalıplarını yıkarak geleneksel görüntünün dağılmasına vesile olur:

" Çıplak ayaklı çamların kedisi
Göründü mü avaz avaz pencerede
Çözülüverir yolların düğümü"

(XXXIX, P.S., s.213)

dizelerinde, anlatılmak istenen gecenin gelişidir. Ancak bir birleriyle ilişkisi olmayan sözcükler bir araya getirilerek, alışılmış imge düzeni bir değiştirime tabi tutuluyor. Böylece ferdi bilinçaltının yarattığı kendine özgü imge düzeni ve anlamca mesafeli olan sözcüklerin bir şiirde toplanması, hem anlamın hem de görüntünün dağılmasına sebep oluyor. Dağılan görüntüde anlam bütünüyle yitik değildir. Renkler, yeni ve birden çok anlam yaratmak üzere, şuurlu bir biçimde birbirine karıştırılmıştır. Aynı uygulamayı, Âşık Merdiveni'nin "Tabutla Kuşlar"(s. 238), "Yaz Penceresi"(s. 239) şiirleriyle Elleri Var Özgürlüğün "Agamemnon" (ss. 15-35) ve "Yakarıcılar"(ss. 38-44) şiirlerinde de sürdürmektedir:

"Aynalı gemiler, güneşimiz değdikçe düdük çalan usul usul, sonra hızla, sonra birdenbire; Danaos'un kızları onlar!

Yakarı değirmenleri rüzgârda, el değmemiş üçgenleri öğüten, tümleçsiz çağrışımsız.

İo ineğin soyu, acı akıtan yataklar denizimize; çalgı çalıyorlar yüzleriyle tanrılara, en korkunç resimlerde" (Yakarıcılar, E.V.Ö., s. 38)

---

[90] Oktay Rifat, "Yeni Şiir Görüntüleri", **Yeditepe**, S.123, 15 Ocak 1957, s. 3
[91] Mehmet Kaplan, a.g.e., s. 183

Şiiri okuyup da kafamızı yokladığımızda gözümüzün önünde hiç bir görüntünün canlanmadığını görürüz. Böylece sıfırlanan görüntü bizi anlamsızlığa götürürken, anlamaya çalışmak için gösterdiğimiz gayretle, şiirin anlam alanına yeni zenginlikler kazandırırız. Buna bir bakıma modern resmin "kolaj" yöntemi de diyebiliriz. "Birbirinden farklı alanlardan alınan figürlerin bir arada kullanılması sanatıdır. Amacı dış dünyadan alınmış görüntüleri, yeniden üretmemektir. Çünkü doğadan daha sanatkâr olan yoktur. O halde doğayı aşamayan ve taklitte kalan bir sanata gerek yoktur. Muhtelif nesnelerden alınmış parçaları veya kelimeleri bir araya getirerek yeni bir resim yapmak ya da şiir yazmaktır." [92]

Oktay Rifat'ın şiirinde serbest çağrışım unsurlarına da rastlamaktayız. Birbirinden uzak çağrışım alanlarından alınmış unsurlar dizelere yüklenerek, karşıt çağrışım dediğimiz, okuyucuyu dağıtan ve şok eden bir söyleme ulaşır:

"Ay doğar kuyulara yalın ayak
Telgraf tellerinde gemi leşleri" (I, P.S., s. 175)

Ayın kuyuda sebep olduğu derinlik ve naif söylem, çürümeye terk edilmiş gemi direklerinin ilgisiz anlatımıyla birleşince, beklenmedik bir zıtlık ortaya çıkıyor. Böylece aynı anda beklenmedik iki farklı bölgeye gitmek mecburiyetinde kalan okuyucu, sarsılarak yıkıma uğruyor. Aynı uygulamayı.

" Lambaların şiltesinde uyurlar
Ellerinde çitlenbik ağaçları" (XXVII, P.S., s.201)

dizelerinde de görmekteyiz. Örtülü öznenin birbirinden ayrı iki eyleminin, aynı anda verilmesi yolu seçilmiştir. Ancak iki eylem arasında muhteva farklılığı vardır. Birincisi uyuma halini yansıtırken; ikinci eylem, uyanık halde olması gereken öznenin bir eylem halidir. Böylece birinci dizedeki çağrışım unsuru, ikinci dizedeki çağrışım unsuru tarafından silinmeye çalışılmaktadır. Çarpışan iki ana unsur, görüntüyü sıfırlayarak, dizelerin anlam alnına ait çağrışım ağını onarılmaz bir hale getirirken, aynı zamanda görüntünün soyutlanmasını sağlamaktadır.

Oktay Rifat'ın şiirinde anlamsızlığın anlamı, şiirin anlam yönüne yeni zenginlikler katmak için uyguladığı bir yöntemdir.

---

[92] Yvonne Duplesis, **Gerçeküstücülük**, çev. İsmail Yerguz, Esen Çamurdan, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991, s.78

2.2.4.3. Öykü Konu

İkinci Yeni şairi olarak Oktay Rifat, şiirin geleneksel ölçüler içerisinde boy vererek büyümesine müsaade etmez. Aslında bu özellik, bir yönüyle de mensubu bulunduğu İkinci Yeni'nin ortak poetik anlayışının bir gereğidir. "İkinci Yeni şiirde anlamı, düşünceyi, demeci, konuyu, temi, hikâyeyi, tasviri -dolayısıyla içeriği- ya önemsemez ya da dıştalar."[93] Bir konuyu alarak geliştirmek aklın denetimini gerektirir ve yeniciler buna müsaade etmezler. Bu anlayış bir bakıma mantıkçı usun davulunu patlatıp yırtığına bakmayı öneren gerçeküstücülerden etkilenimler taşımaktadır.[94]

Oktay Rifat, çağımız şairinin gerçeği, aklın kalıplaşmış ana ilkelerine bağlı kalmayarak içgüdüsü ve hayal gücüyle anlatması gerektiğini belirtir[95] Öykülemeyi düzyazıya mahsus bir özellik olarak gören şair, bu sebeple İkinci Yeni döneminde şiirde tahkiye geleneğinden faydalanmaz. Hatta daha ileriye giderek anlatıyı grafiksel bir soyutlamaya dönüştürmek için anlatıdan tümüyle kopmayı tercih eder. Bu dönem şiirlerinde gördüğümüz deformasyon, özgür çağrışım, değiştirim gibi özelliklerin kullanım amacı, öykülemeden mümkün olduğunca kaçınmak içindir. Oktay Rifat, şiirin akılca işleyen bir akla müracaat etmesine karşıdır. Şiirin hiç bir şeyi açıklamak mecburiyetinde olmadığını belirten şairimiz, şiirin aradığı gerçeğin akli değil, duyulara bağlı gerçek olduğunu belirterek[96] kaba aklın, gerektirdiği öykülemeyi şiir dünyasından dışlamaya çalışır.

Perçemli Sokak'ta uygulayıma giren bu anlayış, Âşık Merdiveni'nde şiddetlenerek devam eder ve Elleri Var Özgürlüğün "Agamemnon"la(ss.15-35) "Yakarıcılar"(ss. 38-46) şiirlerinde de kendisini köklü bir biçimde hissettirir :

"Ölürse balıkları güneşin
Susuzluktan dağın ardında
Düşerse kuluçkaların altına
Bu ağır bulanık meydanda
Dişimde denediğim yumurtası kayıkların
Üşürse denizkızı mağazaları" (Değirmi, Âşık Merdiveni, s. 221)

---

[93] Asım Bezirci, a.g.e. s. 13
[94] Selahattin Hilav, Ergin Erterm, Onat Kutlar, **Gerçeküstücülük**, İstanbul: De Yayınevi, Ocak 1962, s.23
[95] Oktay Rifat, "Akıl", **Yeditepe**, C.9, S.171, 28 Şubat 1959, s.6
[96] Oktay Rifat, "Anlam", **Yeditepe**, C.9, S.167, 28 Aralık 1958, s.6

Şiir boyunca budanan bir anlatım vardır. Sürekli mevzi değiştirilerek, öykülemenin boy salmasına müsaade edilmez. Saçmaya kaçan anlatım, şiirde bir düzensizliğe neden olur ve bir fikrin geliştirilmesine müsaade etmez. Birbirleriyle anlamsız nesneler ve sözcükler gerçeğin gündelik düzenindeki dizilimlerinin dışına çıkarlar. "Balıkların güneşi", "kayıkların yumurtası" ve "denizkızı mağazaları" gibi alışılmamış bağdaştırmalar, şiirin alışılmış akışını önler. Böylece öykülemeye müsaade edilmez.

Yeni bir dünya ya da anlatım paktı arayan şaire göre; bir olayı öykülemek ya da açıklamak, şiirden sağlanacak duygusal heyecanı yok etmektir. Sanatında, nesnenin metafizik boyutuna her döneminde önemli bir yer veren Oktay Rifat, İkinci Yeni döneminde nesnenin genel görünüşünü anlatmaktan daha çok, arka planındaki gizemini yansıtmaya çalışmıştır. Bunun için bu döneminde, alışamadığımız bir duyu karışımıyla karşılaşmak ve beklediğimiz trajik öykülemeyi görememek elbette ki bizi şaşırtacaktır. Bu vesileyle şiirsel düzleme püskürtülmüş "bulutların çıkını", "kara dutları güneşin", "başakları evlerin", "damları doğrayan makas", "mavi mürekkebi sevdamızın", "güllerini kilidin", "asmaların kurnası", "uykusuz camlar", "balıkların güneşi"' gibi bağdaştırmalarla, öykülemenin getireceği anlam silinmeye çalışılır. Böylece okuyucuda bir şeyi anlamak yerine, bir ruh hali yaratmak düşüncesi geliştirilir. Bir bakıma bu, şiirden beklenen "bir anlama yaslanmak" gibi gündelik bir görevi de dışlamış olur. Öykülemenin dışına çıkan şiir. daha farklı ve zengin anlamlar kazanır.

İkinci Yeni döneminde Oktay Rifat, sürekli olarak düzyazıya ait olduğunu düşündüğü öyküleme tekniğinden kaçınmıştır. Öyle ki onun bu özelliğini, düzyazı şiirlerinde de sürdürdüğü görülmektedir. Bu tür şiirlerinde, öykülemenin bir gereği olan "-di'li geçmiş zaman" ekini kullanmadığı ve karşıt çağrışımlara, deformasyonlara baş vurarak olayın gelişmesini engellediğini söyleyebiliriz.

2.2.4.4. Güç Anlaşılma

Oktay Rifat'ın Garip döneminde takip ettiği, şiir dilini müreffeh bir zümrenin zevkini ifade etmekten kurtarmak anlayışı, İkinci Yeni'de yerini seçkinlerin anlayacağı bir dile bırakmıştır. Şairin, Garip döneminde karşı olduğu şiir dilini, yirmi yıl sonra kendisine çıkış noktası olarak seçmesi düşündürücüdür. Garip döneminde "Karga"(G., s.38) ve "Uykusuzluk"(G., s.42) adlı İkinci Yeni tarzında şiirler yazdığını belirterek, şiir çizgisinin başından beri bu anlayışını sürdürdüğünü söylemektedir. Ahmet Oktay ise; Perçemli Sokak'tan itibaren, Oktay Rifat'ın gündelik ve güncel olanda şiir için ölümcül

bir tehlike bulduğunu[97] ve bir diğer yazısında bu kopmayı, Demokrat Parti iktidarının siyasi baskısının yanı sıra, resimde beliren soyut eğilimlerin, müzikteki atanol araştırmaların şiir sanatına yansıması şeklinde açıklamaktadır.[98]

Şiir macerası boyunca, sürekli araştıran ve dünya şiirini takip eden Oktay Rifat'tan, Garip'in imgeden yoksun ve tıkız dili içerisinde kalması beklenilemezdi. İkinci Yeni'yle birlikte o da kapalı ve şairane bir söyleyişi tercih eder. Üstü örtük söyleyişlerle, şiir dünyasına yönelir. Öncelikle kendine özgü bir imge düzeni kuran şair, şiir dilini alışılmış kelime birleşimlerinden kurtarmayı amaçlar. Böylece şiirin dünyasına giren nesnelerin görüntüsü de dağılarak, ortalama anlamdan uzaklaşılır. Şiirin kapısı kapalı ve şifrelidir. Anlamsa şiirin derinliklerinde ozanlar için vardır. Hatta sıfırlanmıştır, diyebiliriz. Jacques Ellul'un " Söylem, çok anlamlıdır; asla açık değildir. O, bir kişinin bilinçsiz tecrübeler, arzular, hünerler ve bilgi yığınından, yalnızca kişininkiler içinde parçalar ayrılmak üzere doğar ve bu nedenle farklı bir anlam üretir. Bütün dil, az ya da çok, çözülmesi gereken muammadır."[99] ibaresini hatırlamamak elde değildir.

Oktay Rifat, Perçemli Sokak'la şiiri "puzzle"a yaklaştırır. Bunun için de şiiri kapalı tutacak dil özelliklerinden deformasyon, değiştirim, serbest çağrışım, zorlu bir imge düzeni ve sembolik bir anlatımı tercih eder. Bunu, sadece İkinci Yeni döneminde değil, "Şiirler", "Yeni Şiirler", "Denize Doğru Konuşma" adlı kitaplarında da uygular. Dilsiz ve Çıplak'a ait aşağıdaki şiirin bir çok benzerini görmemiz mümkündür:

"örtük, gel açıkça
bir gömlek daha soluk ikindiye,
tutunma duy barınma yayıl
mumyası yağmurun
deli balıkların ruhu
yaprakların kokusundan
odaya kaçan gölgeye" (Denize Bulanmış Atlar, D. v Ç., s. 76)

---

[97] Ahmet Oktay, "Oktay Rifat Üzerine Kenar Notları", **Yusufçuk**, S. 22, Ekim 1980, ss. 1-4
[98] Ahmet Oktay, "Yaşamın Hesabını Tutmayı Öngören Bir Şiir Üzerine Gözlemler", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 92, Temmuz 198, s. 178
[99] Jacques Ellul, **Sözün Düşüşü**, çev. Hüsamettin Aslan, istanbul: Paradgma Yayınları, Mayıs 1988, s. 36

Şiirdeki "yağmurun mumyası", " deli balıkların ruhu" gibi alışılmamış imge düzeni ve birbirinden kopuk nesnelere dayanan çağrışım ağı, anlamı yokuşa sürüyor. Anlamın sınırlarını zorlayarak, şiire has "erişilmez anlam" ya da "gize dönüşmüş anlam" uygulamasını sürdürüyor. Böylece yüceltilmiş şiir, Tanrısal bir söylem düzeyine yaklaşırken, şair de izini kaybederek "Zeus şair" konumuna yerleşiyor

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ŞİİRİNİN TEMATİK VE YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

3.1. Şiirinin Tema ve Konu Bakımından İncelenmesi

"Aşkım ben arı aşk halis düşünce"

(P.V.A.,Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.65)

3.1.1. İç Âlem Unsurları

3.1.1.1. Aşk

Oktay Rifat'ın şiir dünyasının başlangıcında aşk temi daha yoğundur. Onun ilk dönem şiirlerini yazdığı Sesimiz ve İnkılap dergilerinde, Ahmet Haşim izlenimi veren şiirsel denemeleri bulunmaktadır. Sesimiz dergisinde yayınlanan "Gecenin Söyledikleri, Hepsi Var, Sevgilim Yok"[1] mensur şiiri, onun bu temle yazdığı ilk şiiridir:

> "Bu gece bana sevdiğim bu gece aşkı hatırlatıyor. Erganun var, aşık var, maşuk var. Uzat parmaklarını öpeyim. Dinle! İnliyor. Erganun, inle. Gözlerimi oğuşturuyorum. Etrafıma bakıyorum. Erganun var, aşık var, maşuk var. Sevgilim yok."

Mensur şiir geleneğinden izler taşıyan bu şiirde, romantik ve şair bir ruhun, şiirin sınırlı imkânı içerisindeki şairane söyleşine şahit oluyoruz. Aşk ve çevre arasında bir alaka kurmaya çalışırken yaşanılan anda bunu bulamamanın sıkıntısını çekiyor. Etrafına bakan şair, her şeyin müsait olduğu bir çevrede sevgiliyi bulamayınca, yıkılıyor. Çünkü çevresi ancak sevgilinin varlığıyla bir anlam bulacaktır.

İkinci şiiri olan "Mermer Merdivenler"[2] de eşya ve insan arasında, sezgileriyle bir münasebet kuran şair, kadın ve merdiven arasındaki mecburi yakınlığı, hissi ve insani bir yakınlığa dönüştürüyor:

"Kalbine bastırarak bin bir güzel kadını
Öptü ayaklarından bu mermer merdivenler
İnleyerek son defa sevgilinin adını
Öptü ayaklarından bu mermer merdivenler"

Bir bakıma "merdiven", şairin yerinde olmak istediği sembolik bir unsurdur. Çünkü "öpmek", "kalbine bastırmak", "inlemek" gibi her türlü insani duyarlığı taşımaktadır. Bu döneminde yazdığı "Hasret"[3] şiiri de sevgiliye karşı duyulan hasretin şiire taşınmış anlatımıdır. "Garip öncesi şiirleri, biçim ve içerik bakımından Beş Hececilerin şiirini çağrıştırır."[4]

---

[1] **Sesimiz**, S. 6, İkincikanun, 1931, s.10
[2] A.g.d., S.9, Haziran 1932, s.12
[3] A.g.d., S.12, Mart 1934, s.4
[4] Hakan Sazyek, "Garipçilerin İlk Eserleri", **Adam Sanat**, S.80, Temmuz 1992, s. 55

Şair, "Sesimiz" dergisinden sonra yazdığı "İnkılap" dergisinde de aşk şiirlerine devam ederek "eşya ve cinsellik", "eşya ve kadın" münasebetini sürdürür. Onun "Kadife" şiirinde:

"Gel okşa beni derde
Yastığın kalbi vurur
Kadifeden minderde
Olgun bir göğüs durur"[5]

dizelerinde, eşya ile cinsi veya hissi bir bağlantı kurmak anlayışını görüyoruz. İnkılap dergisinin "Kupa Kızı" şiirinde "ılık bakışlarınla sevgiliye kavuşma tadı" içini yakan şairin, bu ilk şiirlerinde aşk ve hasret teminin ağırlık bastığını söyleyebiliriz.

Yaşadığımız dönemin güçlü bir şairi olan Oktay Rifat'ın şiir macerasına baktığımızda, ilk dönem şiirleri hariç diğer dönemlerinde, aşka pek yer vermediği görülmektedir. Cinsellikse çok kısa boyutludur. Oysa aşk ve cinsellik, onun romanlarının en yoğun konusunu oluşturmaktadır. Bunu, eşi Sabiha Rifat'la yaptığımız 10 Ağustos 1998 Pazartesi tarihli görüşmemizde bir soru olarak yönelttik. Ancak herhangi bir cevap alamadık. Romanın çok boyutlu olması ve her yönüyle insanı kucaklaması sebebiyle romanda cinselliğe gerekli yeri verdiğini sanıyoruz. Ancak şiirde aşk ve cinselliğe gittikçe daha az yer vermiştir. Hatta araştırmalarımız anında cinsel içerikli bazı şiirlerini kitaplarına koymadığını gördük.

Kendisi ile yapılan bir röportajda konuyla ilgili sorulara:

"- Hayatınıza çok kadın girdi mi ?
- Her erkeğin olabilir.
- Sevdiniz mi ?
- Evet." (Ş.K.,s.290)

cevabını veren Oktay Rifat, evcil ve iyi bir aile reisidir. Bu yüzden daima kalıcı olacağına inandığı şiirlerine mümkün olduğunca cinselliği sokmamaya çalışmıştır.

Oktay Rifat, Garip döneminde, çok güzel aşk şiirleri yazmıştır. Bu döneme ait "Ah" [6], "Tevil"[7], "Telli Telefon"[8] ve "Benim Yarim"[9] başlıklı şiirlerinde aşk, onu bizzat yaşayan anlatıcının hayatında meydana getirdiği değişiklikler yönünden ele alınmıştır.

---

[5] **İnkılâp**, S.1, Nisan 1933, s.8
[6] **Varlık**, C.12, S. 214, 1 Haziran 1942, s. 519
[7] A.g.d., C.12, S. 214, 1 Haziran1942, s. 519
[8] A.g.d., C.13, S. 217, 15 Temmuz 1942, s. 13
[9] A.g.d. C.13, S. 213, 15 Mart 1942, s. 350

Anlatıcı ise şairin yerine aşkı yaşayandır." "Ah" ve "Benim Yarim"[10] şiirlerinde, sevgiliye ait özellikler, anlatıcı figürün dünyasından bizlere sunuluyor. "Ah"ta, Divan edebiyatının geleneksel "sevilen acı çeker" anlayışı yansıtılırken, "Benim Yarim"(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.,s.31) şiirinde "hoppa", "rakı içen", "kadeh kıran", "çıtkırıldım" ve "alafranga" bir sevgiliyle karşılaşırız. Hovarda bir sevgili tipinin canlandırıldığı bu anlayış, Garip'in ironik yapısına uygundur. Şuh ve hafif meşrep sevgili tipi Nedim'i ve Orhan Veli'yi hatırlatmaktadır. "Telli Telefon"(s.32) şiiriyse Halk edebiyatına ait özellikleri taşıyan, edebiyatımızın en güçlü aşk şiirlerinden birisidir:

"Ne ettim de bâd-i sabâ ile yolladım
Gurbet elden nazlı yara selamı
Yetiş imdadıma telli telefon
Ayağına düştüm posta tatarı"

Sevgiliden alınmayan bir haberin suçunu "bâd-i sabâ'ya yükleyen şair, gelenekseli bırakarak modernden medet umuyor. Ancak gözü de "Kara bahtım söyler kahve telvesi" dizesiyle gelenekseldedir. Telli Telefon:

"Bir şey değil verem olup ölmesi
Üstümden hasretliği atamıyorum
Sensiz döşeklerde yatamıyorum"

dizeleriyle de modern bir ağıt niteliğini taşımaktadır. Şair bu şiirini, terdit sanatını kullanarak, beklenmedik bir biçimde bitirmiş ve duygusal derinliği yakalamıştır. Birinci karısı Türkân Aksoy'un ölümü için yazılmış bu ağıt nitelikli şiirin yanı sıra, ona ithaf edilmiş "Kuş Gibi"(Y.Ö.A.V.A.Ü.Ş., s. 34) şiiri, evlilik hayatının en güzel duygularını anlatır. Yine hasta olan karısını kaybetmek korkusuyla yazdığı:

"Karım daha dün girdi hayatıma
Kim var bana ondan yakın
Ne Melih ne Cahit işte yalnızım
Tenha iskelesinde Üsküdar'ın" (Y.Ö.A.V.A.Ü.Ş., s. 35)

dizeleri, ölümden daha çok sevilen varlığın kendi dünyasındaki önemini yansıtmaktadır. Bir aile ortamında ele alınan bu aşk anlayışının bünyesinde barındırdığı en önemli unsur, masumiyet ve sadakattir. Aynı zamanda, şairin yaşadığı dünyayla bu aşk

[10] Hakan Sazyek, **Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Garip Hareketi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Mayıs 1996, ss.140-141

aracılığıyla bağlantı kurduğunu görmekteyiz. Şair için aşk, hayatla sağlıklı bir ilişki kurmanın en ciddi yoludur. Böylesine güçlü bir bağdan yoksun olmak, onun için hayatı çekilmez kılar. W. Reich'in anlatımıyla:

> "Sevilen kişiyle dokusal ilintiyi yitirme korkusu, doğrudan doğruya yüzüstü bırakılma korkusuna yol açıyor." [11]

Böylece sevilen varlığı çevreyle mukayese eden şair, onu kendisine daha yakın buluyor. Sevilen varlığın kaybı, bir bakıma kendi yarısını kaybetmeyle birlikte yalnızlık duygusunu doğuruyor.

Şair, ilk karısı Türkân'ın ölümü üzerine yazdığı "Türkân'a Ağıt" (Y.Ö.A.V.A.Ü.Ş., s.36) şiirinde, sevilen varlığı kaybetmenin acısını yaşıyor. Aşkın kurduğu yuvayı, ölüm çabucak ayırmıştır. Şair, bu onulmaz yaranın kapanması için "ölüp gitmek" ister. Kendi varoluşunu, sevgilinin varlığına bağlayan şair, "ölmeyince unutulmaz" bu dert sebebiyle kendisine "ölümü yakıştırır." Ancak "ölenle ölünmeyeceğini" bildiği için de bir müddet sonra yaşanılan anın sıkıcılığından kaçarak geçmiş güzel anlara sığınır:

"Her dakikasını ayrı hatırlarım
Erenköy'de geçen zamanımın
Rüyama girer bir arada
İstanbul bahar ve Türkân'ım"(Anış,Y.Ö.A.V.A.Ü.Ş., s.37)

Son dizede, sevilen üç unsur, arka arkaya sayılarak, büyük mutluluk tablosunu tamamlıyor. Geçmişin tablosu mekân, zaman ve kahraman yönüyle bir bütünlük taşıyor. Sevgilinin olmadığı şimdiki ansa, şaire trajik yalnızlığını hissettirmektedir. Şair, "iki yalnızlığı değiş tokuş ederek, yaşamını bir potada eritebileceği, sevgiliyi aramaya çıkar."[12] Bunu da geçmişe sığınarak gerçekleştirir. Sevilen varlığı yitirme, yaşanılan anı kararturken; büyülü anlara dönme, hayatı aydınlatarak kalbi neşeyle doldurur. Şairse gönlünün şen olduğu ve şarkılar söylediği ana kavuşmanın hazzını yaşar. Çünkü zaman değiştirmesi "kalbinin sevdayla dolmasını" sağlamış ve kalbi bir kimlik değiştirmiştir. Acı çeken kalbi, aşkın diriltici havasını teneffüs etmektedir. Ancak dipte sevilen bir varlığı kaybetmenin hüznü de kök salmaktadır. Sevdiği varlık olan Türkân'ı, İstanbul ve bahar gibi olumlu unsurlarla bezemesi, onun ruh kökeninde bu unsurların yerini göstermektedir. "Rüya", "İstanbul", "bahar" ve "Türkân" şaire ait aşk evreninin temel

---

[11] W. Reich, **Kişilik Çözümlemesi**, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yayınları, 2.b., Ocak 1991, s.241
[12] Ortega Y. Gasset, **İnsan ve Herkes**, s.63

belirleyicisidirler. Oktay Rifat'ta aşk, dünyaya bağlanma biçimidir ve bu dünyayı anlatır. Aşk, gündelik ve harc-ı âlem bir duygu olmaktan öteye, şairin en önemli mutluluk kaynağıdır.

Bu dönemde yazdığı "Balkondaki Beyazlı Kadın" (Y.Ö.A.V.A.Ü.Ş., s. 65) şiirinde kadının, "manzaranın düğüm noktası" ve "sınırsız düzenin kalbi" olarak seçilmesi dikkat çekicidir. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle:

"Kadın bütün dünyaya açılan bir merkez konumundadır."[13]

Kendisini merkezin dışında bir noktaya yerleştiren şair, dünyayı kadına göre değerlendirmektedir. Her şey kadınla anlam bulmaktadır. Aynı algılamayı şairin:

"Sevdiğim devletli sultanım efendim
Emreyle şiirler söyleyim kapında" (Y.Ö.A.V.A.Ü.Ş., s. 67)

"Türkân İçin" şiirinde de görmekteyiz. Kadın, bu dönem şiirlerinde hayata ait güzelliklerin ana kaynağıdır. Gönlün sultanıdır. Şairin hayatına yağan bereketli bir nisan yağmuru, bereket ve huzurun kaynağı, baharın kendisi ve gönül ülkesinin gerçek sahibidir. Çünkü gönül ülkesi yaşamak için gerekli gücü, onun verdiği diriltici aşk kaynağı sayesinde bulmaktadır. Sezai Karakoç'un belirttiği gibi:

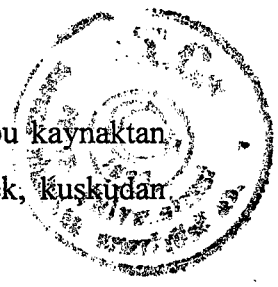
"Şair, cemiyette sıkıştıkca kadına sığınacaktır. Kadın, bu şiirde, putperest bedevinin hurmadan putudur."[14]

Bir bakıma bütün açmazların kilidi ve sığınağıdır.

"Güzelleme" şiir kitabını, ikinci hanımı Sabiha Omay'a ithaf eden şair, birinci hanımının ölümünden sonra, kendisini çabucak toparlamıştır. Çünkü ölen ile ölünmeyeceğini ve hayatın devam ettiğini bilmektedir. Yeni aşk, yeni bir hayat demektir. "Müjde usul boylu sunam/ Müjde eşime dostuma" (Güz, s.79) diyerek de hayata yeniden sarılmanın müjdesini eşine, dostuna dağıtmaktadır. Ölümün yıktığı hayatı, aşk yeniden kurmuştur. "Benimki sevda değil ateşten gömlek" (Eski Zaman Aşığı, s.80) dizesiyle de sevilmenin ateşinde kendisini tüketirken aşk, şairin dünyasında sürekli büyüyen bir ışık demeti şeklinde parlamaktadır.

---

[13] Mehmet Kaplan, **C.D.T.Ş.**, s.181
[14] Ahmet Necdet, **Modern Türk Şiiri**, İstanbul: Broy Yayınevi, Ağustos 1993, s. 85



Aşk, şairin ruhunu besleyen ana kaynak konumundadır. İlhamını bu kaynaktan alan şair, mutluluğunun buna bağlı olduğunu bilmektedir. Çünkü "sevmek, kuşkudan kurtulmak ve yüreğin gerçeğiyle yaşamaktır."[15]

"İçim yâr ile dolu
İçim taşıyor sevdadan" (Güz., s. 81)

söylemi, bu yeni aşkın onun dünyasındaki sarhoş edici, akıl koymayan ve sarsıcı güzelliğini anlatmaktadır. Bu döneminde aşkla hayat el eledir. Aynı zamanda şair, kendi duygularını ifade etmektedir. Başkası adına konuşmaz veya başkasını konuşturmaz. Aşk anlayışı, aile çevresinde gelişen ve evlilik düşüncesinin doğurduğu güzelliği taşımaktadır. Cinsellikten uzak ve saf bir aşktır. Şairin dünyasında değişen sadece kadınlardır. Aşksa devam etmektedir. Kaybedilenin yerini, kazanılan doldurmuştur. Tükenmez ve meşru bir kaynak olarak aşk, onun şair kişiliğinin oluşumunda önemli bir rol üstlenmiştir. Çünkü şiir için gerekli olan duygusal tırmanışa aşk aracılığıyla geçmektedir. Bir şair ve sevda adamı için önemli olan duygusal yoğunlaşma ve şiirsel boşalımın onun sayesinde gerçekleşmesi, aşkın Oktay Rifat'ın dünyasındaki önemini göstermektedir.

Şairin "Mor Kalem" (Güz., s.83)şiirinde, yazma gücü üzerinde aşkın diriltici rol oynadığı görülmektedir:

"Oktay der ki mor kalemin bir tane
Güzeller emrine gelmiş cihana
Gayri ela gözlüm olsun bahane
Haydi kalem nazlı kalem mor kalem"

Sevgili bir bahanedir ama yazma gücünü besleyen en önemli kaynaklardan birisidir. Kalem ve sevgili arasındaki bu yakınlık, onun şair kişiliğinden kaynaklanmaktadır. Bu döneme ait aşk şiirlerinde, Garip'in ironik ve şaşırtıcı etkisi çok azdır. Şair, Halk edebiyatı geleneğinden faydalanarak yazdığı şiirlerinde Karacaoğlan'ı hatırlatmaktadır. Beşeri aşk anlayışı, "ela gözlü", "deli olmak", "dalıp dalıp gitmek" gibi geleneksel motiflerle anlatım bulmuştur. Zaten kendisi de: "Ben eski zaman âşığıyım" (Güz., s. 81)dizesiyle aşk anlayışının ipuçlarını vermektedir.

Aşağı Yukarı'nın "Karıma" (s.93) şiiri, Oktay Rifat'ın iyi bir aile babası olduğunun en büyük delilidir. "Elmanın yarısı sen yarısı ben" dizesinde, Yunan mitolojisinin, kadın ve erkeğin başlangıçta bir bütün olduğu ve zamanla birbirinden

[15] Gaston Bachelard, **Ateşin Tin Çözümlemesi**, Ankara: Öteki Yayınevi, 1995, s. 108

ayrılarak iki parçaya bölünen insanın mutsuzluğunun temelinde, bu yitirilmiş bütünlüğe ulaşma gayretinin yattığına[16] telmih vardır. Yine aynı şiirde, "mutluluk, bastığın yerde biten bir çimendir" ifadesiyle, sevgilinin bu dünyaya ait olduğu belirtilmektedir. Çünkü anlatılmak istenen ayakları yaşanılan dünyaya basan sevgilidir. "Ayakları yere basmak", yaşamak ve var olmak demektir. Sevgiliyi, somut bir varlık olarak düşünen şair, var oluşunun, mutluluğunun ve dinamizminin onunla bütünleştiğine inanmaktadır. Şairin hayatı değerlendirmesi, doğrudan doğruya sevgilinin beşeri varlığına bağlı olarak değişiyor. Çünkü "sevgiliyle birlik" düşüncesine erişen Oktay Rifat bu birliği, yalnızlığın dayanılmaz acısının yok edeceğini bilmektedir. "Oktay Rifat'ın bütün şiirlerinde ortak olan lirizm";[17] bu döneminde gençliğin verdiği duygusal coşkunlukla en yoğun biçimdedir.

Şair, dişli rüzgârlara karşı büyüttüğü aşkın, bir damlacık da olsa kalemine ve kağıdına şavkı vuran aydınlık olduğundan emindir. O, stoacılar gibi dünyanın aşk sayesinde yeniden kurulabileceğine inanmaktadır. Sevgilinin varlığından başkası onu ilgilendirmemektedir. Yine, Şiirlerin "Seninle Sensiz" (s.83) şiirinde aşkı, insanı geliştiren en önemli ana unsur olarak görmektedir. Aşk sayesinde konuşan öznenin, kendisini geliştirdiğine inanmaktadır. Çünkü sevgilinin gelişi, beğenilme duygusunu içermektedir. Sevilenin seveni beğenmesi, şairin kendisine güvenmesine sebep olmaktadır. Onun için şair, "Az gelişmiş toplum gibi sen gidince" dizesiyle bu duygusunu dile getirir.

> "Oktay Rifat, aşkı kendisinden öncekiler gibi, çoğu hasta, kötü, şehvet dolu aşk değil. İnsanca, içten temiz ve gerçek bir aşk anlayışı şeklinde ele alır."[18]

Yazmış olduğu şiirleriyle dört yöne bölerek attığı sevgisi sayesinde, dünyayı yeniden kurmaya çalışır. Aşk, onun şiirleri aracılığıyla kurmaya çalıştığı bu evrenin en önemli yapı taşıdır.

"Yeni Şiirler" kitabıyla birlikte, yeni bir uygulamaya girer. Şirin konuşan öznesi olmaktan kaçınarak, kahraman anlatıcılara yer verir. Aşkı, tarihin alanına taşıyan şair, tarihe mal olmuş aşkların anlatımını onu yaşayan kahramanların ağzıyla anlatır.

---

[16] Şefik Can, **Yunan mitolojisi**, İstanbul :İnkılap ve Aka Kitap Evi, 1970, s.10
[17] Metin Cengiz, "Oktay Rifat Üzerine Yazabilmek", **Varlık**, S.1078, Temmuz 1997, s. 61
[18] Necdet Eruygur, " Oktay Rifat", **Yeditepe**, S.127, 15 Mart 1957, s.3

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

"Bu dünyayı seninle sevmişim, Hürrem!
Öldürür diriltirsin, Mesih'im Zührem!

Karun'ca mal yığsam ben neylerim sensiz,
Neylenir saltanat sensiz gözüm, gözdem!

Yüzgörümlük Eflak ve Buğdan, dilersen
Bu can var, esirgenmez, iste bir tanem!"

(Hürrem Sultana Gazel, Y.Ş., s.280)

Konuşan güçlü sesiyle Kanunî'dir. Şair, şiirinde Osmanlı dönemine ait dil ve üslûp özelliklerini de kullanmaktadır. Gazel tarzıyla yazılması ve yüksek bir perdeden konuşma özelliğini taşıması, şiire tabiilik kazandırmaktadır. Kendi dışına çıkan Oktay Rifat, aşkın diğer insanlarla birlikte tarih içerisinde de kıymetinden bir şey kaybetmediğini ve her zaman iktidarda olduğunu göstermektedir.

Oktay Rifat'ın şiirlerinde aşk, umudun ve sınıfsızlığın simgesidir. O, geliştirici kimliğiyle insanları gönül yoksulluğundan kurtarırken, gökyüzünün altında özlemle ama umutla yaşamamızı sağlar. Aşkın aydınlığıyla akşam arkada bırakılır. Şair, iç dünyayla dış dünyanın uyumunu aşk duygusunda bulmaktadır. Sevgiliden uzaklaştıkça mutsuz, ona yaklaştıkça mutlu bir insandır. Sevgilinin varlığı onun için önemlidir.

Çok düzenli bir aile ortamında büyüyen Oktay Rifat, ev içi aşk anlayışının örneklerini vermiştir. Onun şiirlerinde aşk, seçilmiş bir hayat tarzıdır. Son dönem şiirlerindeyse "aşkla ölüm el ele oynamaktadır." (B.Ö.D.B, D.D.K.,s. 27). Şair, yaşamın sınırında bir taşlıkta durmaktadır. Sağında aşk, solunda ölüm. Diriltici aşk ve yok edici ölümün arasında kalan şair, "Bir öpüşün dudağında yeniden dirilmek ister." Çünkü aşk, ölümü yenecek tek güçtür. Bunun için "varlığın özü olan sevilene yönelerek, sevenin varlığının sebebi olan mutlak gerçeğe yönelmesini sağlayacaktır."[19]

Oktay Rifat, aşka ait olumlama düşüncesini sürdürerek, kutsal aşk suyunun oluklardan oluklara (kalpten kalbe) aktıkça dünyanın daha sağlıklı olacağına inanan evrensel aşk anlayışıyla karşımıza çıkar. Böylece, aşk birlikteliğiyle bütün insanları evrensel bir aşk dini etrafında toplamaya çalışarak kalbini zenginleştirir. A. Kollantaı'a göre:

---

[19] Georges Bataille, **Erotizm**, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Ankara: Bilkanat, Basım Sanayi Ltd. Şti., 1993, s. 24

"Bizzat aşk büyük bir yaratıcı güçtür; onu duyan kişinin ruhu gelişir ve zenginleşir."[20]

Şairse yeni şiirler yazmak için kalbini zenginleştirecek bu önemli kaynaktan kendisini mahrum edemez.

Rukiye mi? Rukiye ise "sarı gözleri ve sarı saçlarıyla deniz rüzgarları gibi güneşli" şairin ışığı azalan aşk ekseninde döner durur. (K.B.Y., s.122)

3.1.1.2. Erotizm

Oktay Rifat'ın şiir dünyasında cinsellik ya da erotizmin sesi, çok kısıtlıdır. Erotik unsura ilk kez İnkılâp dergisindeki "Kupa Kızı" şiirinde yer verdiğini belirtmiştik. Ancak onun kitaplara giren ve cinsellik içeren ilk şiiri Garip dönemine ait "Uykusuzluk" şiiridir:

"(.....)
Ve küçük dalgalar
Getirdiği vakit cesaretlerimizi yan yana
Vücudunda başlayan kan deveranı
Vücudumu dolaşıp
Yine sana dönecek
Artık bize gece yoktur" (Garip, s.42)

Cinselliğin II. Yeni tarzında bir anlayışla ele alındığı şiirde, cinsel uyanışın erotik algılanışı bedensel bir uyanışla gerçekleşmektedir. Erotizm, yeniden var olmak ve bütünüyle uyanmak şeklinde algılanmaktadır. Aynı zamanda erotik duygu, müşterek bir anlaşma dili olarak kullanılıyor. Bir yönüyle de sevilenle bir olup onun içinde erimek ve tek vücut olmak anlayışını görüyoruz.

Andre Breton; "erotizm, insana tıpatıp uyan tek sanattır"[21] derken, erotizmin insanın dünyasındaki yerini belirtir. Oktay Rifat, çok az da olsa şiirlerinde erotizmi işlemiştir. Karga ile Tilki'nin "Pembe Yalı" (s.155) şiirinde kıvırcık salata gibi kızların rüzgâr estikçe iç gıcıklayan bacaklarının gösterimi vardır.

---

[20] A.Kollantai, **Marksizm ve Cinsel Devrim**, çev. K. Yalın, İstanbul: Tüm Zamanlar Yayıncılık, Nisan 1992, s. 121

[21] Enis Batur, **Yazının Ucu**, İstanbul: Y.K.Y., Kasım 1993, s. 127

Aşağıdaki şiirde, erotik görüntü cinsel birleşme boyutundadır;

"Türlü aşkla hohladım, sildim,
Pırıl pırıl ettim gecemde
Seni, bakır güğümler gibi;
Güneşler, denizler vuruyor
Göğsüne bulutlar geçiyor.
Alnına şimdi" (İkimiz, Şiirler, s.81)

"Aşkla hohlamak" ve "pırıl pırıl etmek" tamlamaları, erotik tınıyı hafifletiyor ve azgınlıktan alıkoyuyor. Ancak ortada da yapıp edilen bir şey var! Yani soyulan ve cilalanan bir kadın. Dış dünyaya ait eşyayla kadının cinsel organları arasında bir benzetme ilişkisi kurmuştur. Cinsel anın dış dünyanın iyi manzaraları ve iyi halleriyle tanımlanması bir bakıma erotik anı olumlama teşebbüsüdür. Kadınsa tabii öğelerle donatılmış bir ayna gibi yansıtıcı görevini üstleniyor.

Denize Doğru Konuşma'da sadece "Çamaşır"(s.123) ve "Şişeler"(s.128) şiirlerinde erotik unsuru kullanan şair, bu şiirlerinde, tecavüz unsurunu kullanarak "anarşist erotizm"e[22] kadar uzanmıştır.

"Uzak durun kızlar uzak
bir oğlak derisi yüzer gibi
sıyırırlar şalvarınızı kan saman fışkı
en hayin düşlere gebe bırakırlar sizi" (Çamaşır, s.123)

Bir tavsiye niteliğinde olan şiirde, yapıp edilmeyenin gizliden gizliye bir temennisi vardır. Ancak usta şair, konum değiştirerek bu işten yakasını kurtarmıştır. Sadece aşkın sağladığı özne ve nesne bütünlüğü, tecavüzle parçalanmıştır. Çünkü "Irza geçen erkek, cinsel temasın ara aşamalarını aşarak dişi ile arasında bir bağ kurulmasına izin vermemektedir."[23] Şiirde "bir oğlak derisi yüzer gibi sıyırmak" ve "en hayin düşlere gebe bırakmak" söylemleri, erotizmin bile şiirsel ifade de yer bulabileceğini göstermesi bakımından dikkate değer nitelikte güzel dizelerdir.

Buraya kadar kadın aşkı karşısında pasif bir konumda olan şair, aktif bir duruma geçmiş ve aşk, erotizme dönüşmüştür. Daha doğrusu duygusal aşkın yerini yapıp etmeler almıştır. Bunda bedensel olarak yaşlanmanın getirdiği bir çöküşü yaşayan

---

[22] Alexandrian, **Erotik Edebiyat Tarihi**, çev Işık Ergüden, İstanbul: Mitos Yayınları, 1993, s. 325
[23] Andre Maurois, **Yaşamak Sanatı**, çev Cemal Aydın, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1993, s. 98

şairin, kendisini cinsel olarak gerçekleştirme arayışının ipuçlarını aramak gerektiğine inanmaktayız. "Tecavüz, fallusun hükümranlığının gerçekliğini gösterir."[24] Dilsiz ve Çıplak'ın "Yabandan Gelen Kız" (s. 40) şiirindeki:

"Salaş köprüsünde gençliğinin
mavi damarlı memelerin buluyor elleri
soyunuyor, ev boş, boy aynasına karşı",

dizeleriyle masturbationa kadar uzanıyor. Aynada. narsist bir alakayla kendi cinselliğini bulan kadın, kendisini keşfetmenin hazzını yaşıyor.

Başlangıçta gençliğin verdiği yoğun bir aşk, sonrasında sınırlı bir cinsellik Oktay Rifat'ın şiirlerinde anlatım bulmuştur.

3.1.1.3. Yaşama Sevinci

Oktay Rifat'ın ilk dönem şiirlerinde çocuksu bir saflığın doğurduğu dünyaya bağlı olmanın sevinci ve mutluluğu sergilenir. Hayatı sevinçle karşılayan şair, yaşamanın olağanüstülüğü ve şaşkınlığı içerisindedir. Bunun için kendi varlığının farkına vardığı yaşanılan dünyada olmanın sevincini yaşar:

"Teşekkür etmeliyim yağan kara,
Bugüne, bu sevince.
Kara bastığım için şükür;
Şükür, gökyüzüne ve toprağa;
İsmini bilmediğim yıldızlara,
Suya ve ateşe hamdolsun!" (Şükür, Garip, s. 29)

Şairin teşekkürünün muhatabı olan unsurların büyük bir kısmının dış dünyaya ait "yağan kar, gökyüzü, bugün, bu sevinç, toprak, yıldızlar, su ve ateş" gibi doğal ve kozmik unsurlar olması onun bu döneminde, yaşadığımız dünya ile sağlıklı bağlar kurduğunu göstermektedir. Yaşaması için gerekli gördüğü bu unsurların varlığı onu, dış dünyaya daha bir bağlıyor. "Kara basmak" varlığı gözle görülen bu dünyaya ait bir unsurla bağlantı kurmaktır. "Ayak basmaksa" kendi varlığını içten hissetmektir. Hayatın kendisini bir başka unsurda hissettirmesi ya da hayatın işaret taşlarından birisine rastlamanın verdiği mutluluktur. Kısacası kurulu evren şaire yaşamanın keyfini veriyor. "Garip hareketinin, yaşama sevincini tema edinen şiirlerinde, bu sevincin küçük

[24] Anthony Giddens, **Mahremiyetin Dönüşümü**, çev. İdris Şahin, Ayrıntı Yayınları, Ağustos 1994, s.114

olaylarla yakalanmaya çalışıldığı dikkati çeker. İkinci Dünya Savaşının yol açtığı büyük yıkım, onu anlık mutlulukla yetinme durumuyla baş başa bırakmıştır."[25]

Oktay Rifat, Garip döneminde hayata büyük ümitlerle bağlı bir insandır. Yaşama sevinci, ilk gençlik günlerinin en belirgin duygusudur. Hayatın en küçük ayrıntıları bile onu mutlu etmeye yetmektedir. Kendi varlığının en küçük yapı birimi olan "ense, kirpik, saç, elmacık kemiği" (s. 29) gibi her insanda var olan en belirgin organlara sahip olmak bile onu mutlu etmeye yeter. Bu yaşama sevinci, kendisiyle birlikte yaşanılan dünyaya bağlılığı da dile getirir. Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş. ve Güzelleme'de bu yaşama sevincinin belirleyici unsurları içerisinde kadın, çocuk ve doğa gibi unsurları da görürüz. Elleri Var Özgürlüğün "Agamemnon I-II-III"(ss. 15-35) şiirlerinden itibaren bu sevinç, yerini ölüm korkusu ve eskime duygusuna bırakır.

Şair, bu döneminde dış dünyayla sağlıklı bir ilişki kurmuştur. Metafizik bir dünyaya inanmaması onu tümüyle dış dünyaya yöneltir. Henüz genç olması nedeniyle hüzün çok uzaklardadır. Bunun için şairin ben'iyle dış dünya arasındaki bağlar "sevinç, olağanüstülük, şaşkınlık, hayranlık, mutluluk" gibi güçlü duygularla örülmüştür. Ancak bu soyut duyguların dayanağı nesnel ve maddeci bir dünyadır. Onun bu dönemiyle ilgili şu ibareler ilgi çekicidir:

> "Oktay Rifat da zaman zaman Dağlarca'yı andırıyor ama, onun gibi gizemci değil. Dünyaya, sevgiliye, yaşama sıkı sıkıya bağlı görünüyor."[26]

Dış dünyaya ait "küçük bir lavanta çiçeği", "gelincik" ve "birdenbire başlayan gökyüzü" (G.,s. 42) şairin dünyayı "düşünmeden sevmesi" için yeter de artar bile. Henüz ölüm sözcüğü sözlüğüne girmemiştir. Ona göre, diri olmak ve yaşamak, dünyaya ait bir şeydir. Bunun için yaşama sevincinin kaynağı, bütün gücünü dış dünyadan alır. "İskele' şiirinde, dünyaya sevinçle bakan şair, bu ruh halini, çevresindeki doğal ve kültürel nesneler aracılığıyla yansıtır" [27]

"Denize baksam
Kayığın hatırı kalır
Ağaca baksam
Bulutun
Peki ya iskele" (Y.Ö.A.V.A.Ü.Ş.,s.13)

---

[25] Hakan Sazyek, **C.D.T.Ş.G.H.**, s.127
[26] Tuncer Uçarol, "Garip Şiiri ve Doğuşu", **Varlık**, S.1010, 1 Kasım 1991, s.37
[27] Hakan Sazyek, a.g.e.,s.146

Dış dünyayla kendi ruhu arasında uyum bulan şair, yaşama sevincine evrensel bir nitelik kazandırır. Bu döneminde daha çok nesnelere dönüktür. Daha doğrusu nesneleri inceleme ve tanıma safhasındadır. Nesneler ona, kendi varlığının ayrı bir bütün olduğunu ve yaşaması için kendileriyle sürekli bir işbirliği içerisinde olması gerektiğini hatırlatmaktadır.

Oktay Rifat'ın yaşama sevinci, çok geçmeden hayatın her anına ve her durumuna yönelir. Yaşanılan dünyaya bağlanmak şeklinde gördüğümüz bu duygu, dünyaya ait her şeyi sevmek şeklindedir. Ona göre, sadece ölüm, dünyaya has bir şey değildir. İçinde doğduğu dünyayla organik bir bağlantısı olduğunu gören şair, yaşamak için geldiği ve bir parçası olduğuna inandığı bu dünyaya sımsıkı bağlanır. "Doğa içinde nesnelerin birbirleriyle ve insanlarla hısımlık bağlarının farkına varmış, üstünde bir an düşünmeye fırsat bulamadan sevivermiştir, her şeyi."[28]

Dünyayla daha güçlü bağlar kurmaya çalışan şair, aşka yönelir ve dünyaya ait bir varlıkla bütünleşir. Böylece yaşama sevinci ruh kökenine kadar siner:

"Kuş gibi uçarım yollarda
Koluma takınca karımı
İçimden geldi mi dinlemem
Beline atarım elimi" (Kuş Gibi, Y.Ö.A.V.A.Ü.Ş., s.34)

"Kuş gibi uçmak", "koluna takmak" ve "beline el atmak" sahiplenmenin verdiği büyük sevinci yaşamaktır. Şairin dünyasının yönlendiricisi olan bu ibareler, kadınla kurulan münasebetin yaşama sevinci üzerinde olumlu bir tesir yaptığını göstermektedir. Duygusal hayatının gelişiminde önemli bir rol üstlenen kadın sevgisi, yaşama sevinicini bulduğu en önemli kaynaklarından bir tanesidir.

"Aşağı Yukarı" ve "Karga ile Tilki" kitaplarında yaşama sevinci "yaşama umudu", " direnç" ve "başkaldırı" ile birleşir. Ancak bir farklılık vardır. Artık şair, şaşkınlık ve hayranlığın getirdiği şoktan kurtulmuştur. Bireysel benliğinin dışında başka insanların varlığını fark etmesi, kendi dışına çıkmasını neden olmuştur. Hayata toplumsal bir pencereden bakması, yaşama sevincini azaltmaz. Aksine yaşama sevincini Fadik Kızla, Dursun Ağayla ve Ahmet'le paylaşarak onlarla birlikte mutlu olmak ister. Bu döneminde, sevinmek için dünyaya gelmiş olmak yeterli değildir. Yaşama sevincinin gayesini, ülkesinin insanlarına layık görülmeyen hürriyet ve barışı

[28] Cemal Süreyya, "Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi", **Papirüs**, S.39, 30.9.1969, s.72

gerçekleştirme tutkusuyla bağdaştırır. Gerekirse bu aşk ve bu sevinci yaşamak için uğruna ölünmesi gerektiğini belirtir:

"Yaşamak mademki bu kadar güzel
Dövüşülür uğrunda ölünür
(...)
Anladım ki hürriyet aşkı barış aşkı
Yaşama sevincinden ayrı değil"(Sandalda, K.i.T., s.149)

Toplumsal bir nitelik kazanan bu anlayışı, duyarlı yüreğinden aldığı güçle şiir çizgisinin sonuna kadar evrensel bir nitelik kazanarak devam eder. Ancak hemen arkadan sevdiği insanları(babası ve hanımını) birer birer kaybetmenin ve ölümlü olduğu gerçeğini görmenin büyük hüznü beklemektedir. Yaşlanmanın doğurduğu olumsuz ruh haliyle Elleri Var Özgürlüğün'den itibaren acı ve hüzün duyguları, onun şiirinin en temel duyguları olarak karşımıza çıkar. Bu duyguların bu kadar güçlü olmasının sebebi; şairin hayatla olan bağlarının çok köklü olmasından kaynaklanmaktadır:

"Güneş yalnız dirileri ısıtır
Güneşin kıymetini bil" (Son Söz, A.Y., s.130)

dizelerinde, dış dünyayla ilişkisinin bir ölüm kalım meselesi düzeyinde olduğunu öğreniriz. Şair, yaşanılan dünyayı ölümden kurtuluşun ve hayatın kaynağı olarak görür. Ona göre, hayat bu dünyaya aittir ve ölünce de hayatımız biter. Bunun için hayata ait her şeye sımsıkı sarılır. Yaşama sevinciyle dolu olan şair, hayattan kopmayı bir türlü kabullenemez. Bu nedenle ölüm gerçeği karşısında ürpererek acısını büyütür. Yaşama bütün yönleriyle sarılması, acısını hafifleteceği yerde gittikçe çoğaltır. Çünkü ölüm kaçınılmaz bir son olarak yaklaşmaktadır.

3.1.1.4. Özgürlük

Özgürlük temi toplumsal nitelikli şiirlerinde güçlü bir anlatım imkânı bulmuştur. Oktay Rifat'a göre; sanat, tarih boyunca ya hürriyet ve toplum adaleti düşüncelerinden yana, yahut bunlara karşı savaşmıştır. Yani her zaman ya ileriyi, ya geriyi tutmuştur. Bunun tersi olamaz. Hürriyet ve hürriyetsizlik. toplumda adalet veya adaletsizlik, politikası, hukuk düzeni, felsefesi, sanatıyla bir bütün teşkil eder. Toplumda bir adaletsizlik varsa bunun emrinde olan bir sanatta vardır. Sanat tarafsız kalamaz. Tarafsız kaldığı zaman hürriyetsizliğe, adaletsizliğe göz yumar.[29]

[29] Oktay Rifat'la Bir Konuşma", **Varlık**, S.352, 1 Kasım 1949, s.8

Özgürlük anlayışını toplumsal düzeyde ele alan şair, Aşağı Yukarı Karga ile Tilki ve Elleri Var Özgürlüğün isimli şiir kitaplarında, bu temaya yeterince yer verir. Bu eserlerde, özgürlük probleminin ele alınış tarzı, sosyal eleştiri niteliğindedir. Yöntem olarak daha çok kara mizah ve ironiden faydalanılmıştır:

" Şu zeytin yağlı dolma
Yemek değil rezalet
Rezalet rezalet
HÜRRİYET MÜSAVAT ADALET" (Yalancı Dolma, A.Y.,s.98)

Verili özgürlüğü kabullenmeyen şair, mevcut düzenin kendi insanına sunduğu hürriyet, müsavat ve adaleti yeterli bulmaz. Hatta bunların yönetim tarafından kandırılan halka, yalancı bir dolma gibi yutturulduğunu belirtir. Birbirlerini bütünleyen bu üç unsuru arka arkaya sıralaması, toplumsal yapımızın panoramasını yansıtmak arzusundan kaynaklanmaktadır.

Sosyalist bir dünya görüşünü benimseyen Oktay Rifat, özgürlük anlayışını daha çok ideolojik bir zemine oturtmuştur. Onun için hürriyetin rüzgârlı bayrağı sevdasının aydınlığını oluşturur. Bu sevda, ideolojik de olsa netice de büyük bir insan ve toplum sevgisinin üzerine kurulmuştur. Karga ile Tilki'de aynı toplumun bireyleri arasındaki trajik sınıflanmayı gören şair, bu öldürücü ayrımı ironik bir anlatımla verir:

"Hadi ordan
Hain-i vatan
Sümüklü cenabet
Hürriyet var bu memlekette hürriyet
Yenişehir'de hürriyet
Kavaklıdere'de hürriyet
İçerde hürriyet dışarda hürriyet
Gelsin hürriyet gitsin hürriyet
Mis Sokağı'nda çakır gözlü Hürriyet
Karpuzu yar göbeğinden
Hürriyet çıkar içinden
(...)
Kulakların hür değil mi kulakların
Kulaklarda hürriyet
Kuşlarda tavuklarda sineklerde hürriyet



Bu memleketin sinekleri
Bu memleketin sinekleri hür
Bu memleketin aydınları hür
Gelgelelim bizim Kara Memiş'in(...)

Hiç açma Kara Memiş'ten
O köftehor da hür
Hür işte baksana
Bitleriyle hür
Sıtmasıyla hür
(...)
Canım ciğerim mavi gök
Bu hürriyet bize çok
Sen bize rahmetinle birlikte sıtmasız bitsiz
Ağanın öküzleri gibi semiz
Gelinin memeleri gibi dolgun
Bize yaraşır
Bize uygun
Bir hürriyet gönder" (Hürriyet, K.i.T.,ss.152-153)

İlk üç dizedeki ifade özelliğinden anlatıcının el öyküsel bir anlatıcı olduğunu çıkarmaktayız. "Yenişehir'de Hürriyet/Kavaklıdere'de hürriyet" dizeleriyle gerçeklik duygusu yaratılıyor. Daha sonra gelen "Karpuzu yar göbeğinden /Hürriyet çıkar içinden" dizeleriyle olması mümkün olmayanın ileri sürülmesiyle hürriyetin trajik boyutunun insafsızlığı vurgulanıyor. Aynı zamanda soyut bir unsur olarak hürriyetin tahrip edici gücünün nereye kadar uzandığı anlatılmaktadır. Her şeye sinen bir büyük hürriyetsizlik yokmuş gibi gösterilerek, kara alayın tersine söylem tarzından istifade ediliyor. Olması gerekenle olanın yer değiştirdiği bu anlatımla toplumsal yapı eleştiriye tabi tutuluyor. Son bentte hürriyetin Tanrı'dan dilenmesi, umutsuzluğun boyutunun korkunçluğunu ve bir toplumun yüzlerce yıldır yerde araması gereken değerleri gökte arayan yanlış tavrını sergilemektedir. Karşılaştırmalarla da hürriyet bakımından toplumsal yapımızdaki çelişki daha belirgin bir hale getirilmektedir.

İnsanın ve toplumun varoluşunu özgürlükle eş tutan Oktay Rifat, bir çok şiirinde hürriyeti kişileştirerek topluma sahip çıkan bir insan konumuna yerleştirir:

"Isıt beni hürriyet inancım
Isıt beni bu gecelik
(...)
Dışarda zulüm
Dışarda işkence" (Sarmaş Dolaş, K.i.T.,s.154)

Hürriyet, şairi her türlü dış tehlikeye karşı koruyan bir insan konumuna yerleştirilmiştir. Bu koruyucu gücün olmadığı ortamı, tehlikeli ve zulüm düzeni olarak gören şair, bunun için hürriyetin insana güven veren ortamının gelmesini ister.

Elleri Var Özgürlüğün kitabı, toplumsal huzurun bu en önemli kaynağı üzerinde siyasal nitelikli de olsa yeterince durmaktadır. "Ürünün ağacından ayrıldığı" ve "emeğin dallarının kırıldığı" bu ölü ortamda, "tarihin yiğit sürücüleri olan işçilerin evren kovanın arıları gibi bir kara somunun etrafında döndükçe" ulusal kurtuluşun gerçekleşeceğini ve özgürlüğün düşmanlarının çok güçlü olduğunu söyler. Oktay Rifat, kurtuluşun ancak özgürlüğün kişileştirilecek kadar güçlü bir konuma sahip olmasıyla gerçekleşeceğini belirtir:

"Elleri var özgürlüğün
Gözleri, ayakları;
Silmek için kanlı teri,
Bakmak için yarınlara,
Eşitliğe doğru giden." (Elleri Var Özgürlüğün. s. 10)

Özgürlüğün düzenlediği bir toplumun gerçek ve güçlü bir toplum olacağının belirtildiği bu dizelerde, özgürlüğe "el", "göz" ve "ayak" gibi organlar aracılığıyla "düzenleyici", "gözleyici" ve "gezici" özellikler bahşedilir. Bu şiirinde, özgür olmayan bir ortamın olumsuzluğunu göstermesinin yanı sıra, böylesi bir ortamı oluşturanlara karşı direnmek gerektiğini belirtir. Şiirin son dizelerinde, özgür bir ortamda gökyüzünün hiçbir sınıf ayrımı tanımayan maviliği altında insanımızın kardeşçe yaşamasını temenni eder:

"Gel yurdumun insanı görün artık
Özgürlüğün kapısında dal gibi
Ardında gökyüzü kardeşçe mavi!" (A.g.ş., s.11)

İnsanın henüz bütünüyle ele geçiremediği gökyüzünü, özgürlüğün mekânı olarak seçmesi dikkat çekicidir.

Oktay Rifat, Philippe Dandi'nin "İlkel, Batı İktidar Söylemi" olarak adlandırdığı

nesneler üzerinde güç kazanan insanın, insanlar da nesneymiş gibi onları şekillendirip yönetilecek aletler olarak görmesine karşıdır.[30] Bunun için özgürlüğün insan dünyasındaki vazgeçilmezliğini vurgulayarak, yaşadığı toplumun insanlarını bilinçlendirmeye çalışır. Çünkü nesneleşen insanın sürüleşeceğini bilmektedir. Onun aydınlık kafasıyla duyarlı yüreğinin katlanamayacağı tek şeyse yaşadığı toplumu bir sürü olarak görmektir.

3.1.1.5. Yalnızlık

Oktay Rıfat, Garip döneminde "yalnızlık" temi üzerinde pek fazla durmaz. Çünkü şair, gençliğin verdiği yaşama umuduyla doludur. Hayata hayran olan Oktay Rıfat, yüzünü yaşanılana dönmüştür. Sadece, "Name"[31] şiirinde, "evinde dönüşüne sevinecek ve yemeğini pişirecek kimsesi olmayan" şair, yalnızlığını o denli büyütür ki "kendisini bile unutur." Kendi yalnızlığının potasına dalarak, kendi varlığından bî-haber olur. Bu yalnızlığında acıdan daha çok, benliğe dalma söz konusudur. Aynı dönemde yazdığı "Su Gibi Geçen Günler " şiirindeki:

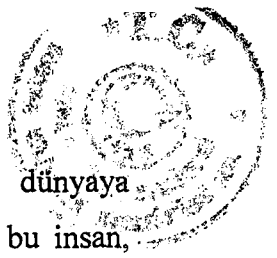
"Bende beşikte yattım
Salıncakta uyudum
Meme emdim
(...)
Bütün sevdiklerim öldü
Günler su gibi geçti
Anasız babasız kaldım " (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.27,.)

dizelerinde, insanın doğum anındaki yalnızlığıyla ölüme yalnız gidişinin trajik öyküsü anlatılmaktadır. Birey, bu dizelerde yalnızlığa yazgılıdır. Şair, hayata gelen her insanın bu tabii yalnızlık halini, şiirine problem olarak taşımıştır. İnsan gelişiminin tabii bir neticesi olan bu tür yalnızlığı, kendisine gaile edinen sanatkâr, aslında, yalnızlığından daha çok su gibi geçip giden günlerden şikâyetçidir. Bu anlayış, varoluşçuluk felsefesini hatırlamaktadır:

---

[30] Zygmunt Bauman, **Özgürlük**, çev. Vasıf Erenus, İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1997, s.65

[31] **Varlık,** C,12, S.214, 1 Haziran 1942, s. 519



"İnsanoğlu, sebebini bilmeden ve kendi arzusu dışında dünyaya gelmiştir. Tesadüfen kendine yabancı olan dünyaya gelmiş bulunan bu insan, Tanrısız ve yardımcısız bırakılmıştır"[32]

İşte kendi varlığını kurmak zorunda olan bu insanı, dünyada büyük zorluklar beklemektedir.

Paul Valery (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s. 70) şiirinde, "varlık hayal yokluk yalan" diyen Oktay Rıfat, aslında Tanrısız varoluşçuluğa bağlanmanın verdiği bulantı ve yalnızlığı yaşamaktadır. Varlık, yokluk problemi, onu, "yalnızlığın, içinde ateşten şarkı olduğu, tek çıkar yol olan hiçliğe"(a.g.ş.) götürür. Nihilizmin içinde bir de yaşama umutsuzluğu olunca yalnızlık dayanılmaz bir hal alır Zaten bu yalnızlığı: "Niye şaşıyorsunuz, gerçek anlamsızdır."[33] diyen J.P Sartre, dünyanın anlamsızlığını vurgulayarak bir kat daha dayanılmaz bir hale getirmiştir.

Perçemli Sokak'ın XVII. şiirinde, dış âlemindeki değişmenin kendisini ilgilendirmediği; hatta kendisini, dış çevreden soyutladığı bir büyük yalnızlıkla karşılaşırız:

"Başkaları seyrime dalmış ne fayda, ben mühürlerin yalnızlığında erir giderim."(s.191)

Dış dünyayla bütünlüğünü kaybetmiş olan şair, işlevselliğini yitirerek bir seyir nesnesi durumuna düşen mühürlerin yalnızlığını taşıyor. Toplum karşısında takındığı bu tavır, sanatkârane bir tavırdır. Kalabalıklar içerisinde kendisini yalnız hissederek, kendi içine dönmüştür. Bir bakıma dış çevreye yabancılaşmıştır. Bu büyük yalnızlık, onun kendisini yaşadığı topluluk içerisinde bir yabancı olarak görmesinden ve bir yaratma anının verdiği kendi iç ikliminde yolculuğa çıkmasından kaynaklanmaktadır.

"Elleri Var Özgürlüğün" de umutsuzluk, karamsarlık, kötümserlik başat düzeydedir. Bu olgu eşyaya, insanlara ve yaşama sevecenlikle yaklaşan Oktay Rifat'ın bakış açısındaki değişimi gösterir. Şiirler 'de "Konuştukça bir yaprak dökümü sende" derken yalnızlığı, mutsuzluğu çoğaltır. Bireysel karamsarlığın arkasından çıkamaz[34]

Agamemnon (E.V.Ö., s.20) şiirinde "Her yol yalnızlığa çıkar böğründe denizin" dizesiyle dünyaya bırakılmışlığın dayanılmaz yalnızlığını hisseden şair, aslında ölüm karşısındaki yalnızlığının ürpertisini duymaktadır. Nereye giderse gitsin, bir büyük

---

[32] İsmail Çetişli, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Isparta: Fakülte Kitabevi Yayınları, 1997, s.137

[33] Paul Foulque, **Varoluşçunun Varoluşu**, çev. Yakup Şakan, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları Şubat 1976, s. 73

[34] Ahmet Ada, "Şiirin Sivilleşmesi ve Oktay Rifat", **Yusufçuk**, S.22, Ekim 1980, s. 3

boşluk duygusunun doldurduğu, ıssız bir evren vardır. Kendisini ne kadar seçerse seçsin, ölüme yalnız yürüyeceğini bilmektedir. Tanrı'ya inancını yitiren şair, dayanaklarının sağlam olmadığını bilmektedir. Nihilist anlayış, onun dünyadaki varoluş gayesini açıklayamadığı için mutsuzdur. Çıkılan mitolojik seferlerden de eli boş dönünce, yalnızlığı bir kat daha büyür.

Acılar ve endişe içindeki sanatkâr, sürekli bir eksilme ve yitimin içinde olduğunu bilmektedir. "Temelli bitmek" (E.V.Ö., s.15) düşüncesi, şairin kafasını kurcalarken, "Bunca yalnızlıkla barışmak içinse, vay bize"(s.21) dizesiyle de ölümle iç içe yaşamanın en büyük yalnızlık olduğu düşüncesine kadar uzanır. Aslında bu kökleriyle bağlı olduğu topraktan koparılmış ve yalnızlığa terkedilmiş (s.23) insanın sağır ve topal bir dünyada ölümden beter bir hayatı yaşamaya mahkûm edilmesidir. Her türlü dayanaktan mahrum olan bir dünyada yaşamak, onun realiteye olan güvenini yitirmiştir. Çünkü neticede onu, boy verdiği topraktan koparacak olan ölüm en büyük ve kaçınılmaz gerçek olarak orta yerde durmaktadır. Heidegger'in anlatımıyla:

> "O, korkunun içinde ölümün kaçınılmazlığıyla ve dünyanın olasıl hiçliğiyle yüz yüze gelmiştir... Bütün geçici tutamakları ortadan kalkan insan, kendini ölümün içine atılmış hisseder."[35]

Yalnızlık duygusunun en önemli kaynaklarından birisi de kuşkudur. Kuşku ve kuşkunun doğurduğu acı, şairin yalnızlığını sürekli kılar. Artık "bütün yataklar, yalnızlığın denizine acı akıtmaktadırlar."(Yakarıcılar,E.V.Ö.,s.38). Onda Nietzsche'nin, hayatı ümitle kurma anlayışına rastlayamayız. Sadece Perçemli Sokak'ta "Ahmet'e" (s.171) sabır tavsiye eder. Aslında şairin dünyasındaki yalnızlık, kendiliğinden oluşmamıştır. Bu safhadaki yalnızlığı, daha çok dış dünyanın ve kendi varlığının sağlam bir temele sahip olmadığına inanmasından kaynaklanmaktadır. Şairin gelip geçici varlığı, dünyaya kök salamamıştır, "Tanrıysa sadece sözcüklerde vardır." Ürperti içerisindeki şair, var oluşunu seçemez. Çünkü "tam bir insan değildir" ve kusurlu yaratılmıştır. Bu da "evrenin ortasında kendisini çırılçıplak hissetmesine "(Geceyle Gündüz, E.V.Ö., s.47) yol açar. Şiiriyse bu "yalnızlığının bir türküsüdür." Evrendeki konumunu sorgulayınca şoka girer. Çünkü bu konum, şairin ebedi yaşama düşüncesine set çeken eksik bir hayattır. Ortega Y. Gasset bunu şöyle ifade ediyor:

---

[35] Wilhelm Weischedel, **Felsefenin Arka Merdiveni**, çev. Sedat Umran, İstanbul: İz Yayıncılık, 1993, s. 360

"Yaşamı, kendi kendimize biz vermeyiz, tam kendimizi bulduğumuz anda onu da birlikte buluruz. İnsan apansızın, nasılını nedenini bilmeksizin, önceden haber almaksızın, önceden tasarlamadığı, kestirilemeyen koşullar toplamında varlığını sürdürmek durumunda olduğunu keşfederek şaşar."[36]

Şairin bu şaşkınlığı bir hayli uzun sürmüştür. Çünkü o, varoluşunun nedenini ve gerekçelerini açıklayamaz. İnanç dünyasından Tanrı'yı kovması bu tür sorularının cevapsız kalmasına neden olur.

Çocukça bir hayranlık ve şaşkınlıkla Garip'ten çıkan Oktay Rifat, zamanın götürdükleriyle acılı bir yalnızlığa gömülür. Bu yalnızlığın kaynağı sanatkârın şâhsi benidir. Her nereye bakarsa "taş kesilmiş bir yalnızlığı görür." Bir hayli derin olan bu yalnızlık, ruh kökenine kadar sinmiştir. Yaşlanma duygusunun doğurduğu bu yalnızlıktan kaçmanın imkânsız olduğunu gören şair, acıyla "vay benim alınyazım, ıssızlığım" (Gün Usulca, s.87) diyerek, yalnızlığın kendisi için bir kader olduğunu belirtir. Şair, ölüme ve yalnızlığa yazgılıdır. Bu, dayanılmaz yalnızlık yükünün ağırlığını hafifletmek için ya dış dünyaya sığınacaktır ya da Tanrıya. Tanrıya inanmayan Oktay Rıfat, baştan beri kendisini manevi yalnızlığa mahkûm etmiştir. Fiziki âleme sığınır. Ancak kurduğu bağlantının kendi fiziki varlığını ayakta tutmaya yetmediğini görünce maddi yalnızlığının doğurduğu acıyla kıvranır.

Şiirler kitabında yalnızlık, hüzün, kötümserlik ve mutsuzluk gibi birbirini çağrıştıran duygular, sarmal bir biçimde ilerler. Cemal Süreyya'nın bu konudaki tespitleri dikkat çekicidir:

"Şiir'lerde tam bir tema değişikliği görüyoruz. Bu kitabın temel eğilimi bir kötümserlik, hatta diyebilirsek, bir mutsuzluktur. Bir yerde bunu toplum düzeninin bozukluğuna 'darağacı suratlı toplum'a, bağlamak istiyor. Ama asıl nedenin bireysel olduğunu, yaşla gelen birikimlere de bağlandığını söyleyebiliriz(...) Mumun titreşimleri: sayılıdır; gece bir akrep gibi iner duvardan(...)Ufuk artık gökle yerin birleştiği yerdir. Birey ve onun çözümlenmez alın yazısı ön plâna geçmiştir."[37]

Şair, ben'inin çölünde yalnızlığını yaşamaktadır. Öldürücü yalnızlık, "bir aynaya da dökülmüştür."(Taşlar,Y.Ş., s.239) Aynaya bakan şair, aynanın derin kuyusundan yansıyan kendi yalnızlığını görmektedir. "Yalnızlık, bir yağmur gibi yüreğinin

---

[36] Ortega Y.Gasset, **İnsan ve Herkes**, çev. Neyire Gül Işık, İstanbul: Metis Yayınları, Ekim 1995, s.55
[37] Cemal Süreyya, **Şapkam Dolu Çiçekle**, İstanbul: Yön Yayıncılık 1991, s.100

derinliklerine düşerken" (Güneşin Kuşları, Y.Ş., s.192,) aynaya şairin ben'inden yansıyan yalnızlık, tüm evreni kaplamaya başlamıştır. Beşeri çürüme olgusu ise düşünce dünyasını kaplayacak yoğunluktadır. Şairdeki yalnızlık duygusunun ana kaynağı, ölüm düşüncesinden beslenmektedir. Yoksa yaşanılan dünyaya karşı, olumsuz bir bakış açısı yoktur. Doğrudan doğruya kendi varlığının dünyadaki temel bulmazlığı ve evrenin kendi dışındaki devinimi, bu yalnızlık duygusuna daha trajik bir nitelik kazandırmaktadır.

Bazı şiirlerinde, yalnızlığı bir mekân değişimi boyutunda ele alan şair:

"Kaçınılmaz bir sıladır yalnızlık
Kişi bir gün kendine dönse bile"

(Geceye Doğru, Ç.Ş., s.111)

dizelerinde, yalnızlığı "kendi ben"inden bir uzaklaşma ve dönme şeklinde tanımlarken aslında gizliden gizliye de bir sıla ve gurbet ikilemini ifade etmektedir. Aynı dizelerde, yalnızlığın kişinin kaçınılmaz sonu, olduğu düşüncesine de değinilmektedir.

"Elifli'de ise yalnızlık: Öyle koygun, öyle yoğun ki, hayvanlara, nesnelere değin her şeyi içine almıştır. Varlıklı, sıcak ve insanlı günlerin ardından yaylada kalan farelerle kediler -birlikte!- acınacak şaşkınlık ve bırakılmışlık içerisindedirler. Evler, evlerin türlü döküntüsü, eski bir kundura, çürümüş ip, testi kırığı, çarpık bir iskemle, otlar, otlar... her şey bir bırakılmışlık içerisinde, yalnızlığı yaşamakta, yan yana bir başınalığı somutlamaktadır."[38]

Elifli, kıra ve kır insanın dünyasına sinmiş bir büyük yalnızlığın öyküsüdür. Yalnızlık, şairin dünyasını o kadar çok meşgul eder ki denklemini bile kurar:

"Şu denklemi yazdı, kuşsuz, ağaçsız, yolsuz nedense:
Güneş (Yamaç+Sürü+Köpek)=Çobanın yalnızlığı"

(Denklem, Elifli, s.210)

Kuş, ağaç ve yol, hayatın simgesi olarak karşımıza çıkarılırlarken, sessizliğin bir kervan gibi gittiği güneş, yamaç, sürü ve köpekse yalnızlığın simgesel değerleridir.

Dilsiz ve Çıplak'la birlikte, şairin dünyasını bir çürüme düşüncesi doldurmuştur. İnsanın, evrende bir başına bırakıldığı ve terk edildiği duygusunu yoğun bir biçimde yaşar. Varoluşçuluğun "Kişi zaten tesadüfle dünyaya gelmiş, yalnız, umutsuz, terkedilmiş bir yaratıktır."[39] ibaresini çağrıştıran bu anlayış;

---

[38] Ramis Dara, "Oktay Rifat'ın Şiirleri", **Türk Dili**, C.44, S.363, Nisan 1982, s.163
[39] Ahmet Kabaklı, "Varoluşculuk", **Türk Edebiyatı**, 3.b.,C.1, Türkiye Yayınevi, 1973, s. 400

"bir boşluk ortasındaydık
bütün sözcükler çekip gitmiş
gelmekten ve gitmekten başka
çaresi olamayan bir olta koltuğunun altında"

(Son Hızla dönüyordu, D.v.Ç., s.53.)

dizelerinde, tek düze bir hayatın sağırlaşmış ilişkilerinin doğurduğu büyük yalnızlığı yaşama, şeklinde anlatım bulur. Hayat, şair için neticesi belli olan bir gel gitten ibarettir. Suya sarkıtılan oltanın tutuğu ve tutacağı tek kurbansa, sonu belli olan bir hayatın bitmesini bekleyen insandan başkası değildir. İnsani ilişkilerin sıfırlandığı ve yabancılaşma olgusunun öne çıktığı bu şiirlerden birisi de kitaba adını veren "Dilsiz ve Çıplak (s.7) şiiridir. Oktay Rifat, şiirde üçüncü çoğul şahıs düzeyinde kullandığı "duymazlar, bakmazlar, giderler" sözcükleriyle üç eylem tavrını seçmiştir. Bunlardan ilk ikisi olumsuz eylem tavrını, üçüncüsüyse bu sağır ilişkilerin doğurduğu muhatap olmama halini anlatmaktadır. Öznenin dışındakiler sağır ve kördür. Ancak bakmazlar derken, şuurlu bir ilgisizliğin olduğunu belirtmekte – bakma-görme meselesi- ve giderler sözcüğüyle de terk edilme ve yalnızlık halini ifade ediyor. Geride kendi kaderine terk edilen özne, "yağmur bacaklı dilsiz ve çıplak bir kız"dır. Şiirde, "insani anlamların kaybolduğu, donmuşluğun ve kalıplaşmanın doğurduğu yabancılaşma"[40] ve yalnızlık ölüm düzeydedir.

Son şiirlerine doğru yalnızlık başkaldırarak, bir mum gibi şairin gecesine damlar. Yalnızlık, artık geceye bürünerek gelmektedir. Ya da "gece yalnızlığını biraz daha sivriltmektedir." (Lodosçu, K.B.Y., s.69).

"bir gemi neden giderse engine,
o kan pıhtısı yalnızlıkta ondandır."

(Bir Gemi, K.B.Y.,s.110)

dizelerinde şair, sessiz geminin ömür limanına epeyce yaklaştığını ve damarlarındaki akan kanının yavaşladığının farkındadır.

3.1.1.6. Ölüm

Ölüm düşüncesi, her insanın dünyasında olduğu kadar, Oktay Rifat'ın dünyasında da yer bulmuştur. Ancak o, bir sanatkâr olduğu için bunu şiirine taşımış ve bu sebeple sanatının potasında daha çok yoğurmuştur.

---

[40] Selahattin Hilav, "Yabancılaşma", **Edebiyat Yazıları**, İstanbul: Y.K.Y., Kasım 1993, s. 165

Ölümle ilgili bir soruya "insanın yok olmasıdır"[41] ve ölümden korkar mısınız? şeklindeki soruya da : "Hayır." cevabını veren Oktay Rifat'ın Garip dönemi şiirlerinin sözlüğüne, ölüm düşüncesi, ilk kez "Karaca Ahmet"[42] şiiriyle girmiştir. Ölüm öncesiyle sonrasının karşıt bir biçimde sunulduğu şiirde, ölümün sildiği hayatın trajik mahiyeti anlatılmaktadır.

"Akşamları parka çıkmaktı
En büyük eğlencesi
Şair; Orhan Veli'yi
Melih Cevdet'i severdi hayatında
(...)
Şimdi burada yatıyor"

Sıradan bir insanın sıkıntı içinde geçen hayatının vurgulandığı şiirde ölüm, ironik anlatımın çarpıcılığının sağlanması yolunda bir işlev yüklenir. "Şair, şiirin sonunda karşıtlık yöntemini kullanarak hayat ve ölümü hem birbirleriyle ilişkili hem de birbirinden farklı kılar."[43]

Oktay Rıfat, "Şehitlik"[44] şiirinde ölüm sonrasına uzanarak, ruh ülkesini hayatın içine taşır. Bu dönem şiirlerinde, ölmek ve yaşamak düşüncesi iç içedir. Tarz olarak çok farklıdır. Her iki dünyaya ait özellikler sayılıp dökülürken, III. kısımda iki dünyayı birleştirme eğilimi vardır. Ölüm düşüncesi, bu şiirlerde bir hayli hafifletilmiştir. Teşhis ve intak sanatlarının imkânlarından faydalanılan bu şiirde, monoloğdan oratoryoya kadar, farklı konuşma biçimlerini uygulamıştır.

Şehitlik'deki "uzunluğuna kollarımın haritası" dizesiyle ölümle hayatın bitmediği ve ruhsal hayatın devam ettiğini belirten şair, "Kuzu" şiirinde ölüm hadisesine, diyalektik materyalist felsefe açısından yaklaşarak:

"(...)Ölüler beyhude gayretiniz! / Otların karnında kolay / Tekrar güneşe çıkmak / İş bu otlayan kuzuda ."(Garip, s.36)

İnsanın ölümden sonra aynı nitelikle hayata tekrar dönmesinin imkânsızlığına inanan şair, hayata tekrar gelmenin ancak bir başka mahiyete bürünmekle mümkün olabileceğini ifade etmektedir. "Ölerek kendisini yadsıyan bir geyik ya da ceylanın

---

[41] "Oktay Rifat'la", **Şiir Konuşması,** Nihat Kuşlu(konuş.), İstanbul: Adam Yayınları, Ekim 1992, s. 288
[42] **Varlık**, C.5, S.103, 15 Birinciteşrin 1937, s.487
[43] Hakan Sazyek, a.g.e., s.131
[44] **Varlık**, C.9, S.151, 15 Birinciteşrin 1939, s. 200

toprağa karışması, yine materyalist felsefi sistemin nitelik değişmesinin nicelik değişmesine dönüşümünü işaret eder. Toprak altında çürüyen gövde, değişik biçimler kazanır ve bitkiler içinde adeta birer gübreye dönüşür. Kökleri aracılığıyla bu maddelerle beslenen tohum ve bitkiler yadsımanın yadsımasını gerçekleştirerek can kazanır, büyür.(...) Ancak o, söz konusu dönüşümün topluma bir katkıda bulunabildiği , yani bir yararlılık işlevi kazanabildiği zaman önemli olacağı görüşünü belirtir."[45]

Bu dönem şiirlerinde, bir med-cezir olayı görülmektedir. Her iki dünya arasındaki geçişler, ya ruh aracılığıyla ya da başka bir şekilde yeniden var olmak, biçiminde ortaya çıkıyor.

Garip'in " Gün Sonu Konuşması"(ss. 31-32) şiirinde, kendi ben'iyle ağaç ve kuş arasında bir diyaloğa giren şair, ağacın toprağa girince tekrar ağaç olma imkânının yanında, ölüm karşısında kendi çaresizliğini dile getirdiği :

"Ve diyorum işin acele
Bir gün ne el kalacak tutmak için
Ne yürümek için bacak
Ne bulutların seyri
Ne de bir hatıra dünyamızdan"

dizelerinde, ölümlü olmanın acısını ilk kez kendi benliğinde duyar. Doğanın kalıcılığı yanında, kendi varlığının genel geçerliği şairi, bir hayli sarsar. Mukayeseden mağlup çıkmıştır. Doğadaki bu kendini yenileme hususiyetini, şahsında göremeyen ve ölümü tükenişin kendisi olarak gören şairin, çok kısa bir zaman içinde Şehitlik'teki ruh anlayışından bu yeni anlayışa ulaşması bizleri şaşırtır. Daha önceki anlatımı ölüm gerçeğiyle yüz yüze gelmemiş genç bir insanın oyun düşüncesini çağrıştırır. Fiziki varlığının son bulmasıyla birlikte, kendi varlığındaki her şeyin yok olacağına inanan Oktay Rıfat, bu acıyla sehl-i mümtenîye ulaşır.

"Çünkü hatıralar kuşlar gibi
Dal ister konacak" (A.g.ş, s. 32)

Şair, hatıraların yaşaması için o hatıraların sahibi olan insanların yaşaması gerektiğini belirtiyor. Çünkü hatıraların barınağı insanın zihnidir ve ölüm, insana ait ne varsa silip süpürerek, kendi varlığının anlam bulduğu insan bedenini yok etmektedir.

Oktay Rıfat'ın şiirinde ölüm düşüncesi eskime, çürüme ve hüzün duygusuyla

[45] Hakan Sazyek, a.g.e, s.134

birlikte görülmektedir. Bu duygular, şiir çizgisi içerisinde birbirini besleyerek ve gittikçe güçlenerek yer almaktadır. Forster; "insan ömrü, iki karanlık uç arasında geçiyor."[46] derken, doğum ve ölüm arasındaki hayatın acılarına parmak basmıştır.

Oktay Rıfat, "Gelin" (G., s.37) şiirinde, Zehra kızın ölümünü anlatırken: "Zehra Kıza ne oldu ?/ Suya gitti / Sudan geldi / Gelin oldu. / Servi boyluma ne oldu?/ Öldü/ Ak sadeler giyindi. /Vay benim köse sakalım!" dizelerinde, şiirin muhtevasıyla şekli arasında bir bağlantı kuruyor. "Ne oldu" art yinelemesi ve "gitti-geldi" zıt yinelemesiyle çocukluktan gençliğe geçiş ve yaşamakla-ölmek arasındaki gidiş gelişler anlatıl maktadır. İlk dört dizede, yaşamın tabii hali nokta işaretiyle bitirilirken, yeni bir soru cümlesiyle ölümün kapısı aralanıyor ve hayatla ölümün amansız çarpışması, şok tekniğiyle veriliyor.

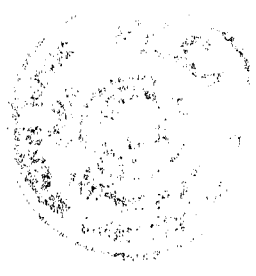
Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'in "Eza" (s.58) ve "Halka"(s.59) şiirlerinde, dış dünyadan şairin dünyasına yükselen bir "eza" söz konusudur. Bunun sebebi, gittikçe daralan halkadır. Ölüm düşüncesi ve varlık ötesi problemi, şairin zihnini sürekli meşgul etmektedir. Sorularına cevap alamaması da endişe ve hüznünü artırmaktadır. Dış dünyanın unsurlarıyla olumsuz bir münasebet vardır. "Dalga boğarken", "kuşlar başının üstünde dönüyor" ve "sahil tek düze bir şekilde hayatı çekilmez kılıyor". Bu sıkıcı hayat, şairin dünyasını bir ölüm halkası gibi kuşatarak yaşanmaz bir hale getiriyor. Şairin yaşama umudu, gittikçe azalmaktadır. Hüzünse, ölümlü olmanın getirdiği en büyük duygu olarak , onun dünyasındaki yerini alıyor.

"Paul Valery'ye Ağıt" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s. 69) şiirinde, " Her ümitten damlayan aynı zehir" dizesiyle, sarıldığı veya bağlandığı her şeyin altından ölüm düşüncesinin çıktığını görmektedir. Ölüm düşüncesi, hayatı çepeçevre kuşatmıştır. Ölümün bu yükü hayatı çekilmez kılmaktadır. "Bu, bir yönüyle bireyin sonu, özne ya da ruhun merkezini yitirmesidir."[47]

Aynı dönemde, ilk karısı Türkân Aksoy'un evlendikten kısa bir zaman sonra ölümü üzerine şair, ilk kez ciddi boyutta sarsılır. Çünkü ölüm, sevdiği bir insanı kendisinden koparmıştır. Sevgilinin yok oluşu, şairin dünyayla olan en önemli bağının kopmasına sebep olmuştur. Böylece sevgilisiz, anlamını yitiren dünyada yaşamak istemeyen şair:

---

[46] E.M. Foster, **Roman Sanatı**, çev. Ünal Aytür, İstanbul: Adam Yayınları, 1982, s. 87
[47] F. Jameson, J.-F. Lyotord, J. Habermas, **Postmodernizm**, Necmi Zeka (der.), İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990 s.75



"Bana artık ölüp gitmek yaraşır
Kanar durur ciğerimin yarası"

(Türkân'a Ağıt, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s. 36)

dizeleriyle onun olmadığı bir dünyayı ölüme eş değer tutarken, acısının da ebedi olacağını söyler. Çoğalan acısıyla birlikte sevdiği insana ağıt yakar. "Ölüme mahkûm olmak çok korkunç şeyse de bir hiç uğruna, anlamsızlığın kurbanı gibi mahkûm olmak da bütünüyle katlanılmaz bir durumdur."[48] Ölüm, şairdeki yaşama ümidini ortadan kaldırıyor ve daha sonraki şiirlerinde gördüğümüz hüznün, önemli bir kaynağıdır.

Oktay Rıfat'ın, Orhan Veli'ye ayrı bir sevgisi vardır. Onun ölümüyle ikinci kez yıkılan şair, bu zamansız ölümlere bir anlam veremez ve bu acıyla ölen varlığa ellerini, gözlerini verme yoluyla bir hayat bahşetme teklifinde bulunur:

"Gel gel kardeşim Orhan
Benim ellerimi al
Benim gözlerimi kullan"

(Ağıt, Aşağı Yukarı , s129)

Böylece az da olsa acısını hafifletmenin bir yolunu bulmuştur. .

Beklenmedik ölümlerle sarsılan şairin dünyasında, ölüm yavaş yavaş ağırlığını koyar. Ancak ölümün arkasındaki felsefi boyutla uğraşmaya hiç niyeti yoktur. Ölüm, bir karabasan gibi gelerek, sevdiklerini bir bir elinden alır ve götürür. Böylece bireysel varlıkları tükenir. "Artık her ağacın arkasında ölüm vardır ve kulelere dayanan merdivenler sağlam değildir."(Evvel Zaman İçinde, Aşk. M., s.230). Kurulmak istenen estetik evrenin merdivenlerini, ölüm rüzgârı dağıtmaktadır. Dünyasının her köşesine sinmiş olan ölüm düşüncesi, kendisiyle birlikte bir büyük yalnızlık duygusunu doğurur ve en büyük hakikat olan ölüm, şairin en büyük yalnızlığı olarak hayatı çekilmez kılar. Çünkü ölümün arka planına inanmayan Oktay Rıfat'ın ölüm karşısında düştüğü yer korkunç kaos'tur.

Elleri Var Özgürlüğün, "Agamemnon I, II ve III"(ss. 15-37) şiirlerinde, ölüm düşüncesi reel dünyadan kaçarak, mitik bir evrene sığınma dileğini doğurur:

"Daha öteye, doğru bağırıyorlar, daha öteye, çaresiz masallara doğru! Dinsel kovuklara büzülsek de öteye!" (s.18)

Bu bir sığınma iç güdüsü ya da bir kaçıştır. Ancak oynanan bir maske oyunudur. Maske değişse de ayna hep aynı görüntüyü veriyor:

---

[48] Milan Kundera, **Roman Sanatı**, çev. İsmail Yergüz, Afa Yayınları, Haziran 1989 s.60

Bu bir sığınma iç güdüsü ya da bir kaçıştır. Ancak oynanan bir maske oyunudur. Maske değişse de ayna hep aynı görüntüyü veriyor:

"Maskeler takıyorlardı yüzümüze, acılı ya da gülünç"

(s.19).

Şair, maskeyi giymenin kendi elinde olmadığını bilmektedir. O, sadece bir oyuncudur. Yönetmense, henüz adını bir türlü koyamadığı. kendi kaderine hükmeden güçlerdir. Üstte, en üstte şairin dünyasından hiç gitmeyen ve camlardan bakan sürekli kuşku vardır. Ölümden kurtulmak için bir sürü gerekçe sayar:

"Oysa biz kurduk zamanı
Biz kurduk zamanı öyle ya!
Baltayı ve ateşi çıkardık deliksiz kayadan
Sevgiyi üfledik doğaya." (A.g.ş., s.19)

Bu kadar güçlü bir konuma sahip olan insanın ölüme yazgılı olması, şairi ürpertir. Böylece bir "O Belde" arayışına çıkar. Bulunan belde, önceden verili olan Yunan mitolojisinin mitik evrenidir. Amaç, puzzle'da gözden kaybolmak ya da ölümü sunan Tanrıdan kaçarak, bu labirent mekânda kendisini bulamayacakları bir biçimde gizlenmektir. Fakat şair, bu evrenin de sağlam olmadığını bilmektedir. "Ölüm, en kaçınılmaz tarafımızdır."[49] Hektor'uyla, Aşil'iyle o çevrede de insanlar ölüme yazgılıdır. Orada da "Yoklar çoğalır durmadan. ölümü çalar boynuz ve kös" (s.20). Böylece bir karabasan gibi çöken ölümden kurtulmak için şair, burayla öte arasında med ve cezire başlar. Bu gidiş, düzenli bir gidiş değildir. Gidiş–gelişlere farklı istasyonlar ve doğaya ait unsurlar karışır. Özellikle Tanrı fikrini sağlam bulmayan şair, her iki dünyada materyalist dünya görüşünün simgesel anlatımları olan doğaya ait unsurları kullanır:

"Kargıyı daldırsak toprağa yeşerir: zor tutmak tunca bağlı; nice yaprak kısık gözlerinde ovanın, mayısla kamaşmış" (s.22)

Bir çıkış yolu olarak mitolojinin Tanrılarla savaşan kahramanlarıyla özdeşleşir. Aşil'e seslenir :

"Sen bağlarsın tarihsel günlere bizi, sensin bizi birey kılan; seninle susadım ve acıktım" (s.29).

---

[49] Ortega Y.Gasset, a.g.e., s. 34

Ölümle savaşmak birey olmanın ve var olmanın en sağlıklı yolu olarak karşımıza çıkarılır. Ancak temeller sağlam değildir. Çünkü ölüm orada bütün gerçekliliğiyle dururken mitolojinin mitik kahramanları kül olmuştur :

"bir kervan ki çıngıraklarıyla iç ezer, her akşam seyrettiğimiz, her akşam bulutların ardında" (s.30)

Ölüm, iç ezici çehresiyle bir kervan gibi yaklaştıkça yaklaşır. Çalınan her kapıdan boş dönülmüş ve maddesel olan hiçbir şey ölüm düşüncesini silememiştir. Çünkü maddesel olan ölümlüdür ve ölüm, daima en üsttedir:

"Büyütmek için gelmiş sanki! Beslemek ve doyurmak, kurt, kuş, ağaç, insan ne varsa, en büyük ölümle." (s.31).

Artık varlığın her köşesine sinmiş olan ölümü görmemek, mümkün değildir.

Mitolojiden umduğunu bulamayan şair, bu kez de kendisi için en büyük sığınak olan şiire sığınır. Ona göre:

"Dil, yüzyıllara karşı kor. Kitaplar kolay kolay eskimez."[50]

Ancak o bedensel varlığının evrenden silinmesine tahammül edemez ve çaresizlik içinde haykırır:

"Kimsin sen!(...) N'etmeli? Nasıl etmeli? Nasıl bir kükreyişle çıkmalı demir kozadan? Nasıl, nasıl! Dağlar var yüzde yüz dışımızda, ışıklar, kitaplar unuttum." (s.35)

Kendisini saran bu ölüm kozasından çıkmak isteyen şair, ölümü sorgulamaya başlıyor. Kozadan evrene çıkmak ve yeniden doğmak düşüncesi, şairin en büyük dileğidir. Ancak "nasıl" sorusuna cevap alamaz. Öyle ki ölüm düşüncesinin doğurduğu bu baskı, dış dünyayla olan bağlantısını bir an da olsa keser. Tanrısal gerçeği bir türlü kavrayamayan şair, ölüm düşüncesinin doğurduğu hiçlikle yıkılır. "Ölümün, yaratılışımızın bir koşulu olduğu"[51] gerçeğini bir türlü kabullenemez. Geçen her zamanın onu ölüme bir adım daha yaklaştırdığının farkındadır. Bireysel düzeyde hayat ve ölüm arasındaki kavgayı ölümün kazanacağını bilmektedir:

"Ve son bir hiç demekse, bu işte! Bu işte en büyük anlam, güçlü ölüm, bayrağı gittikçe yücelten yarış doruğa "(s.35)

Şair, bu dizelerle varoluşçuların; "biz yokken hayat yoktur, ölünce de olmayacaktır."[52]

---

[50] Oktay Rifat, "Dilimizin Arınmasında Ölçü", **Yeditepe**, S.104, 1 Nisan 1956, s. 1
[51] Montaigne, **Denemeler**, çev. Sebahattin Eyübolu,Cem Yayınevi, Nisan 1993, s.146
[52] Ahmet Kabaklı, "Varoluşculuk", **Türk Edebiyatı**, C.1, Türkiye Yayınevi, 1973, s. 402

anlayışına bir hayli yaklaşmaktadır.

Beşeri ıstırabın en önemli kaynağı olan ölüm karşısında Oktay Rıfat, en güzel dizelerini yazmaktadır. Ölüm problemine bir hayli kafa yormuş ancak çözümleyememiş bir insanın iç sıkıntısı ve hüznünü yüreğinde taşımaktadır. Cemal Süreyya, onun ölüm karşısındaki bu tavrını şöyle anlatıyor:

> "Kötümserlik bir süreç içinde hazırlanarak değil, birdenbire doğuyor. Kişi ister istemez patolojik bir neden arıyor, bunda ne dersek diyelim Oktay Rıfat'ın daha sonraki şiirlerinde çoğalacak olan umutsuzluk, ölüm, bir bakıma hayata karşı güvensizlik duygusu yalnızlık teması , ilk bu şiirde (Agamemnon) ortaya çıkıyor.(...) Güçlü ölüm, artık en büyük anlamdır onun için. Hiçliği, içi ezilerek, yalnız içi ezilerek değil aynı zamanda ondan fena halde korkarak fark ediyor Oktay Rıfat."[53]

Oktay Rıfat'ın şiirinde "Elleri Var Özgürlüğün" kitabıyla birlikte "ölüm, hüzün ve eskime" düşüncelerinin yoğunluk kazandığını görüyoruz. Bu üç unsur "Şiirler" de ivme kazanarak Koca Bir Yaz'a kadar derinlemesine ve genişliğine akıp durmaktadır.

Şiirler'de, kötümserlik bir karabasan gibidir. Artık her şeye, bir ölüm düşüncesi sinmiş ve yaprak dökümü başlamıştır. Yalnızlıksa gitgide artarak şaire, her noktada ölümü hatırlatmaktadır. Ölüm ve yalnızlık şairin alınyazısı niteliğindedir. "Vay benim alın yazım, ıssızlığım" (s.87) dizesiyle, kendi kaderine ağlayan şair, her şeyin birden bire geçişine üzülmektedir. Çünkü hayata kendisini bağlayan ip, koptu kopacak kadar çürüktür.

"Boş boş! Sevgiler ucuz, kitaplar nafile" (s.88)

dizesinde, ölümün karanlık boşluğundaki anlamsızlığa düşer. Hayatı yaşanılır kılan sevgi ve bilgi gibi unsurların zamanımızda yeterli ilgiyi görmemeleri de bu boşluk duygusuna trajik bir mahiyet kazandırır.

"Vedalar öncesi Hintli'lerde var oluş acı çekmektir,"[54] şeklinde belirlenen anlayış, Oktay Rıfat'ın bu dönemindeki tavrını açıklar niteliktedir. "Hayatı, insanları ilk kez bir kalabalık, daha doğrusu bir uğultu olarak görmeye başlıyor"[55]:

"Koltuk oturmak için değil, bu fincan
Çirkin, bu tatsız çay, bu ekmek zehirli

---

[53] Cemal Süreyya, "Oktay Rifat'ın Şii r Çizelgesi", **Şapkam Dolu Çiçekle**, İstanbul: Yön Yayınları, Kasım 1991, s.100

[54] Mircae Eliade, **İmgeler-Simgeler**, çev Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Haziran 1992, s.67

[55] Cemal Süreyya, a.g.e., s.101

Ölü kuşlara benziyor sözcükler"

(Kimi Gün, Şiirler, s. 110)

Ölüm ve yabancılaşma eşyaya sinmiştir. Sözcüklerse anlamlarından koparılmış ve hiç bir şey ifade etmemektedir.

Duyu merkezine yerleşen ölüm fikri, belirli bir rolü üstlenmektedir ve yalnızlık, hüzün, eskime vb. duygularının kaynağını oluşturmaktadır."Yaşam–ölüm sorunları yeni klasikçiliğe yönelik bir tavırla bireyin ve doğanın serüvenini bu ulamlar açısından incelemeye çalışır."[56] Bazen ölüm sorununa kısır bir döngü açısından bakan şair, insani ilişkilerin yozlaştığı bu ölü ortamın tek tüze akışını :

"Bu sessiz döngüden yok öyle gitmece,
Döner Aslı, döner Kerim" (Döngü, Y.Ş, s. 267)

ölmeden ölmek boyutunda ele almıştır. Yeni Şiirler'de, Kanunî Sultan Süleyman ve Yavuz Sultan Selim'in ağzından konuşarak, onların şahsında ölüm problemine değinir:

"Taşlarsa, ölümsüz tanrılarla sarmaş
Dolaş, Girit'ten, Kargamış'tan başa baş
At sürerler bu yana Sonsuz'la. O gül

Akşamsız bir günün ardında hani el?
Hani dün kokladığım saç, hani badem
Gözlü güzel, hani Hürrem, nerde Kösem!"

(Taşlar, Y.Ş., s. 274)

Taşların zamana karşı koymasının yanında, Kanuni Sultan Süleyman zaman karşısındaki mağlubiyetine yanmaktadır. Yavuz'sa zamanın bir çeki taşı gibi üstünde dönerek ölümü hatırlatmasından dolayı dertlidir(Mısır Dönüşü, s. 274). Bir bakıma başkasının ağzından konuşan şair, ölüm karşısındaki tavrını ortaya koymaktadır. Aynı kitapta, hayatın gerçeğinden kopup "bir resmin çerçevesinde yaşama şansını yakalayabilen Fatih'in", "bu cüce hayat tarzı"na karşı yönelttiği isyan dolu söyleyişi de mevcuttur (Fatih'in Resmi, s. 277)

Elifli'de yokluk, hiçlik ve ölüm düşüncesinin doğurduğu hüzün ve acıdan kaçıp kurtulmak için, gökyüzünün sonsuzluğuna sığınma dileğini gösteren aşağıdaki dizeler:

"Tahtalar dökülüyor ne denli sağlam çıkılsa yıllardan sonra

---

[56] "Oktay Rifat", **Yusufçuk**, S.22, Ekim 1980, s. 5

ve otlar, dikenler, ısırganlar bürüyor duvar diplerini.
Ama şu bulutlar, maviliğin içinde, yıllardan sonra da
gelip geçecek göçük ya da yeni duvarların üstünden."

(Vidalar, Elifli, s. 56)

yeryüzündeki çürümenin boyutunu göstermesi bakımından önemlidir. İnsanın ayaklarını bastığı evrenin, sağlam ve güvenilir olmaması, ona olan güvenini sarsıyor. Şairin kendi dünyasında gördüğü çürüme, ölüm düşüncesinin merkezi bir konuma yükselmesine yol açmaktadır. Ancak, erişilmesi imkânsız olan büyülü gökyüzünün hep aynı tazeliğiyle kalışı, ona karşı çekilişini ve özlemini çoğaltmaktadır. "İnsan gibi, insanla ilgili şeyler de ölümlü. İnsan elinden çıkma her şey, ya dökülür, ya çürür düşer. Göğün maviliği ve bulutlarsa kalıcı"[57].

İnsanın ölümlü oluşu yanında, doğanın ölümsüzlüğü düşüncesini Elifli'nin "Ölen"(s. 211) şiirinde de işlemektedir. Şiir boyunca, ölü ve ölüm sözcüklerinin beş kez yinelenmesi, bu düşüncenin onun dünyasında kök saldığını, göstermektedir. Şair, doğanın dingin yapısı içerisinde ölüm düşüncesinden uzaklaşabileceğine inanmaktadır. Ancak bir nebzecik geri itilir, hepsi bu. "Altta, şairin mutsuzluğu yürekler acısıdır ve çağın karasını o da şiirine çalmıştır." [58]

"Ne gider insandan insana
Başı bozuk üç beş haber
Görünüm zarflarında
Mutsuzluğu yürekler acısı " (Haber, B.C.İ., s.138)

Denize Doğru Konuşma'nın "Bir Öpüşün Dudağında Buluşmak" (s.27) şiirinde, aşk ve ölüm hadisesini hayatın içerisinde birleştiren şair ;

"eşikle sofa, güneşle mermer, aşkla ölüm
el ele oynarken yalınayak taşlıkta"

aşkla ölümün hayatı kuran ve yıkan özelliklerini yansıtmaktadır. Montaigne'nin "Doğumla ölüm başlar; son günümüz ilkinin sonucudur[59] ifadesini çağrıştıran bu dizelerde, aşkla ölümün birbirine bu kadar yakın olması şairi şaşırtmaktadır.

Oktay Rifat, ölüm karşısında kayıtsız değildir. Onun için aşk, ölüm ve hayat yaşadığımız dünyaya aittir. Ötesi yoktur. Yaşlanmaksa çürümenin başlangıcıdır.

---

[57] Dara, "Oktay Rifat'ın Şiirleri", **Türk Dili**, C.44, S.363, Nisan 1982, s. 168
[58] Doğan Hızlan, "Söyleyişte Ustalık", **Yazılı ilişkiler**, İstanbul: Altın Kitaplar Basımevi, 1983, s.78
[59] Montaigne, a.g.e., s.147

Yaşlılık, nesnel gerçeklikle ilginin kesilmesi ve dünyanın dışına düşmektir. Yaşlanma düşüncesinin doğurduğu, "ölmeden ölmenin kahredici yükü" altında dünyaya bakan şair, "kan içinde bir kumsal", "gıcırtılı kapılar", "bir ölünün cansız parmakları gibi yollar" (Sessiz Kıyıda, D.v.Ç., s.46) görür. Artık çürüme eşyaya da sinmiştir. Kendi kaderine ve eşyaya sinen bu çürüme ve eskime duygusu, ölümün ayak sesleridir. Eşyanın uzam ve zaman içindeki bu konumu, şairin yaşanılan dünyanın temellerini sağlam bulmamasına ve ümitsizliğe düşmesine vesile oluyor. Çünkü "çinko kararmaya", "lehim paslanmaya yüz tutmuş" ve "yaşam örümcekleriyle, akrep fokur fokur kaynayan batakta yüzmeye başlamıştır." (Saate Bakmak, D.D.K., s.37). Kendisini merkeze koyan şair, kendi ben'inde başlayan çürümenin dünyayı da sardığını görmektedir. Ancak eşyanın dökecek göz yaşı ve söyleyecek sözü yoktur. Duyarlılık şairin kalbindedir. Hayatın çirkinliklerini örten çinko (neşe, ümit, mutluluk vb.) zamanla kararmaya ve insanı hayata bağlayan bağlar gevşemeye başlamıştır. Dışındaki sebeplerle şairin hayattan kopuşu korkunçtur. Çünkü kopuş, sonsuz bir karanlığa gömülmektir. Bu dizelerde, eşyadan bir kopma söz konusu değildir. Aksine eşya ve insan arasında müşterek bir alın yazısı (kader birliği) kurulmuştur. Yaşadığı dünyadan tehçire zorlanan şair, büyük yokluğa sürgün edilmenin acısını duymaktadır.

Şairi, bu döneminde şiir yazmaya iten en önemli muhteva, "insan anlığının başlıca kaynağı ya da eyleme geçirici ilkesinden birisi olan acıdır."[60] Ölüm ve çürüme düşüncesinin doğurduğu bir acının dönemecinde oturan şair, evreni bu açıdan değerlendirmektedir. Hayatsa, mavi bir yıldızı göstererek durmadan akmaktadır. Duyarsız akış ve trajik son, işte şairin kahroluşu, bundandır :

> "dere başka ağaç başka / yeniden diz / ama unutma / yoksulluk yüzeyde / acı dipte" (Senin Bulutların Var, D.v.Ç., s.49)

En altta sürekli duran ve temel kuran acı durmaktadır. Garip döneminin hayata mutluluk penceresinden bakan şairini, artık acılar teslim almıştır. Çünkü en dipte de ölüm durmaktadır.

Dünyayla ölümsüz bağlar kurmak isterken, zamanla bu bağların sağlam olmadığını anlayınca büyük boşluğa düşer :

> "(...)
> Çürük ihtiyarların oyduğu / taşa oyduğu boşlukta uyuklamak /

---

[60] David Hume, **İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme**, çev. Aziz Yardımcı, İstanbul: İdea Yayınevi, 1993, s.254

denizi düşünmek seni düşünmek / çilesiz bırakıyor beni"

(Kahvedeki Adam, K.B.Y., s.109)

Şair, ölümün yok ediciliği karşısında, somut ve bireysel hayata yönelmektedir. Ölüm değersiz ve yok edicidir. Onun doğurduğu boşluk duygusunu dolduracak kaynaklardan mahrum olması da bu boşluğu gittikçe büyütmektedir. Oktay Rifat, Albert Camus'nün "Ölümü ve absurde hayatı onaylayıcı ve bu onaylamadan da bir mutluluk kaynağı seçen tavrını tercih etmiyor."[61] Ölümü, olumsuz bir değerlendirmeye tabi tutuyor :

"Çıplak ayaklı balıkçıya / bırakarak sonsuzluğu öldü balık / balıkçı da ölecek günün birinde / başka birine kalacak bu kumsalda / balığın balıkçıya bıraktığı / ne tuhaf elden ele" (Emanet, K.B.Y., s.14)

dizelerinde, ölümün evrensel işleyiş tarzı karşısında hayatın sonsuzluğuna, insanın geçiciliğine tuhaf ve şaşkınlıkla bakan biri vardır Ölümse hâlâ bütün gizemiyle karşısında durmaktadır. Zeynep Oral'ın ifadesiyle :

"Şimdi dinlenme zamanı sevgili Oktay Rifat. Övüttüğünüz tüm güzelliklerin izi bizde, bizimle nasılsa"[62]

Ölüm problemi, her insan gibi Oktay Rifat'ın dünyasında da büyük bir yer tutmaktadır. Bu duygu eskime, çürüme, hüzün. acı vb. gibi muhtelif duygularla beslenerek Elleri Var Özgürlüğün'den Koca Bir Yaz'a kadar yoğun bir biçimde yer almıştır. Ancak o, güçlü bir sanatkâr olmasının avantajını kullanarak, böylesine güçlü bir temayı insani duyarlığıyla yoğurarak, başarılı bir biçimde şiirin dünyasına taşımıştır.

3.1.2. Dış Âlem Unsurları

3.1.2.1. Nesne Sevgisi

Oktay Rifat'ın şiirinde nesne önemli bir yer tutar. İlk dönem şiirleri olan Sesimiz ve İnkılap dergilerinde yayınlanan şiirlerindeki nesne düzeni, Ahmet Haşim ve Necip Fazıl estetiğine bağlıdır. Eşyada bir hissilik bulan şair, kendisine ait çeşitli ruh halleriyle nesne arasında bir ilgi kurar. Teşhis sanatının da kullanıldığı bu tür şiirler, Sesimizin "Mermer Merdivenler",[63] "Yollar",[64] İnkılabın "Komşunun Balkonu",[65] şiirleridir.

---

[61] Ali Osman Gündoğdu, **Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi**, Birey Yayıncılık, Mayıs 1995, s.99
[62] Zeynep Oral, **Sözden Söze**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1990. s.109
[63] **Sesimiz**, S. 9, Haziran 1932, s.12
[64] A.g.d., S.10, Birinci kanun, 1932, s.5
[65] **İnkılâp**, S. 2, Mayıs 1933, s. 14

Garip döneminde, nesneyle olan bağlantısı hayranlık ve şaşkınlık düzeyindedir. Nesneden herhangi bir imge yükselmemektedir. Sadece onları keşfetmenin verdiği gariplik ve şaşkınlık söz konusudur;

"Potinlerime paltoma
Teşekkür etmeliyim
Teşekkür etmeliyim yağan kara,
Bugüne, bu sevince
Kara bastığım için şükür..
Şükür, gökyüzüne ve toprağa" (Şükür, Garip, s. 29)

Dış dünyaya yönelen bilinç, nesnelerle çevrili bir evrende yaşadığını görmektedir. Üstelik bu nesnelerle karşılıklı bir ilişki içerisindedir."Potiniyle, paltosuyla, yağan kar, gökyüzü ve toprağıyla" her şey onu çepeçevre kuşatmış ve onun varlığını sürdürmesi için anlamlı bir dünyayı oluşturmuşlardır. Varlığım varlığınıza bağlı, anlayışından yola çıkan şair, onlara şükretmektedir.

Yeni bir evrende yaşama umuduyla dolu olan şair için nesneler, hayatın işaret taşlarıdır. Bu döneminde, kendisini incelemekle işe başlayan Oktay Rifat, ensesinden alnına, yüzünden elmacık kemiğine kadar en ufak ayrıntıya dikkat eder. Daha sonra kendi ben'inin merkezinden çıkarak, "Ne güzel insan yüzü/ Ya dünyamız. Bütün bu mevsimler" (Hayranlık, G., s. 29) dizeleriyle, diğer insanlara, dünyamıza ve evrene yönelir.

Oktay Rifat'ın Garip döneminde, nesne apaçık ortadadır. Onu olduğu gibi göstermeye çalışan, şair, her türlü süsten azâde tutmuştur. Maddeci ve somut anlayışla hareket ederek mevcut eşya düzeni karşısında şaşkın ve hayran bir haldedir;

"Kitabın yanında defter
Defterin yanında bardak
Bardağın yanında çocuk"(Yıldızlar, G., s. 30)

Yukarıdaki dizelerle anlatılan bu doğal düzeni sorgulamaya davet etmektedir. Ancak o, buradan bir tanrı fikrine ulaşamaz. Yeryüzündeki bu nesnel düzenden hareketle gökyüzünü sorgular. İki ayrı dünya arasındaki bu kopukluk, onu ürküttüğünden yer ve gökyüzünü birleştiren bir nesnel düzen fikrine ulaşır:

"Fakat neden kravatım, kitaplarım
Ve şu küçük cigara tablası
Yıldızların yanında değil" (A.g.ş.)



Kâinatta, ilahi bir düzenin varlığını, kabullenemez. Ancak mevcudu anlayamamanın verdiği büyük bir şaşkınlığı yaşar. Kendi varlığının, gözüyle gördüğü nesnel dünyayla anlam bulduğunu ve o dünyaya herhangi bir müdahalede bulunmasının imkânsız olduğunu yavaş da olsa anlamaya başlamıştır. Aynı zamanda mevcut düzenin nesne dizilimine akıl sır erdiremez. Sadece uzaktakine yaklaşma eğilimini duyar. Bu hareketi, çocukça bir uzaktakine yaklaşma sevdasıdır.

Bu döneminde içine doğduğu evreni bir çocuk merakıyla incelemeye koyulmuştur. Yoksa dinsel bir yaklaşım tarzı değildir. Bir tanıma eğilimi ya da uzaktakine erişme dileğidir.

Oktay Rifat, mevcut düzeni seyre dalarken "bazen şaşırıp ekmek yerine yıldız yiyecek kadar" (Ekmek ve Yıldızlar, G., s. 30) hayranlık içerisindedir. Nesnelerden hayat fışkırmaktadır. Evrenin seyrine dalan şair, sadece seyretmektedir. Ufak tefek temennilerin dışında herhangi bir değiştirme dileği yoktur. Ancak bu şaşkınlığını çabucak üzerinden atan şair, Nurullah Ataç'a ithafen yazdığı "Gün Sonu Konuşması" (G., s. 31)şiirinde, yeni bir uygulamayla dış dünyaya ait varlıklarla insanlar arasında bir mukayeseye girişir. Ağaçla kuşun diyaloğunda anlatılmak istenen nesnenin kalıcılığı ve insanın geçiciliğidir. Nesneler dünyasına dalan şair, korkunç yazgısının trajik akıbetini fark eder ve ürperti duyar. Ağaç, "zamana alışık yapraklarıyla toprağa karışınca tekrar ağaç olmasının çaresini bilirken", "mesafe kuşun kanadının altındadır." Aynı zamanda nesnelerin insanlardan herhangi bir karşılık beklemeksizin hizmet ettiğinin farkına varır. Kendi varlığının gelip geçiciliğinin yanında tesellisi "köpeğinden daha sadık ve kin beslemeyen" nesnelerin varlığıdır.

Oktay Rifat'ın Garip döneminde, "Kuzu"(s. 36) şiiri, diyalektik niteliğiyle dikkat çekmektedir;

"Ölüler, beyhude gayretiniz
Otların karnında kolay
Tekrar güneşe çıkmak,
İş, bu otlayan kuzuda."

dizelerinde, diyalektik materyalizmin "Varlığın diyalektik bir süreci takip ettiği"[66] anlayışından yola çıkılmıştır. Şairdeki çelişki "Gün Sonu" şiirinde olduğu gibi, ölümü ve yok oluşu sadece insanlara mahsus görmesidir. Hayatı, bir nesne arkasından

[66] İsmail Tunalı, **Marksist Estetik**, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, Kasım 1993, s.4

algılayan şairin bu tutumu, materyalist bir dünya anlayışından kaynaklanmaktadır. "Marksın sözünü ettiği meta fetişizmi olgusunu eksiksiz biçimde betimler"[67]

Nesnelerle donanmış bir evrenin yurttaşı olmak, şair için yeterli mutluluk kaynağıdır. Ancak nesnenin zaman karşısındaki direncine sahip olmamak veya nesneyle bütünleşmemek şairin üzülmesi için yeter de artar bile. Nesneler yavaş yavaş çağrışım değerleriyle şairin dünyasını doldururlar. "Bir telgraf direği, şaire, kırlangıcı hatırlatırken, bir kırlangıçta yolculuğu" (Kırlangıc, G.,s. 40) hatırlatmaktadır. Ancak nesne daha çok bir ressam gözüyle algılanmaktadır. Ev içinden daha çok doğanın içinde gezen şair, nesneyi tüm somutluğuyla anlatmaktadır.

Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'in "Tomurcuk"(s.60) ve "Tabak"(s.71) şiirlerindeyse nesneyi betimleme anlayışı ön plâna çıkmaktadır. Ancak "Tomurcuk"ta nesneye has koku özelliği de devreye girer. "Tabak"taysa sofranın işlevselliği içerisinde şiire dönüşmüşlük vardır. Nesnenin üstlendiği görevi, Güzellemenin "Mor Kalem"(s.83) şiirinde de görmekteyiz. İnsani bir çok özelliği kaleme bahşeden şair, ondan kendine ait bir takım görevleri yerine getirmesini ve duygularının tercümanı olmasını ister:

Boş kağıdı çizik çizik çizersin
Güzelleri övmesini bilirsin
İsteyince bülbül olur ötersin
Haydi kalem nazlı kalem mor kalem"

Pek çok vasıfla donatılan kaleme, kişileştirilme yoluyla canlılık kazandırılmıştır. Doğrudan şairin şiir dünyasına taşıdığı nesneler, başlangıçta "geleneksel resim anlayışının nesneyi görme ve tekrarlama anlayışını yansıtır."[68] Diyebiliriz ki Oktay Rifat, Garip döneminde nesneyi tespit etmektedir. Bu bir envanter çıkarmak şeklinde değildir; bire bir ilişki şeklindedir. Yine bu döneminde nesneden gözyaşı yükselmez. Başlangıçta şiirin aynasından yansıyan fenomenler, sadece ontolojik bir anlatım bulurlar. Birbirleriyle münasebet halinde ya da tek başlarına şiirin aynasından yansırlar. Ancak bir bunalım kaynağı olarak değil, bir var olma belirtisidirler. Bir bakıma öznel bilince yeni bir dünyada olduğunun haberini verirler. Şair, bu yüzden onları genel geçer bir varlık olarak algılamaz ve "Kuzu(G., s.37), "Telli Telefon"(s.32), "Zurna"(G., s.43), "Kırlangıç"(G.,s.40)"Karga"(G.,s.38),"Saksılar"(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.,s.52),"Kadeh"(K.i.T.,

[67] Ahmet Oktay, "Kaçış ve Katlanış.2", **Çağdaş Eleştiri**, S.9, Kasım 1982, s.43
[68] İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul: Remzi Kitabevi 1992, s. 164

s.139), "Bulut"(K.i.T., s.141) ve "Kanarya"(K.i.T.,s.156) isimleriyle şiir dünyasına taşır.

Perçemli Sokak (1956), yeni bir anlayışın başlangıcıdır. II. Yeni'nin soyut anlayışına dönen şairin bu döneminde, modern resmin imkânları doğrultusunda nesne parçalanarak ya da çizgiye dönüştürülerek geleneksel görüntüsünden uzaklaştırılır. Zaten şairin amacı: "Sözcüklerin bize sunduğu alışılmış görüntünün genel düzeninde bir değişiklik yapmaktır."[69] Böylece anlamı ve görüntüyü örtmek için nesnenin geleneksel görüntüsünü ortaya çıkaracak sözcük bileşimlerinden kaçınılır ve bir araya gelmesi mümkün olmayan sözcükleri birleştirerek:

"İşte kara dutları güneşin
Papatyaların renkli camları
Başakları evlerin
Tren yolunda eğri büğrü
Damları doğrayan makas" (11, P.S., s.176)

"Kara dutla güneş", "papatya ile renkli cam", "evle başak" gibi alışılmamış bağdaştırmalarla nesnenin genel görünüşünde bir zıtlık ve anlam kargaşalığı yaratır. Böylece ilk anda birbirleriyle uyuşması mümkün olmayan iki farklı nesne yanyana getirilerek nötrleştirilir ve soyutlama yoluyla görüntü silinir. Neticede özgün bir imge düzeni kurulurken, nesnede içerik bakımından yeni sentezlere kavuşur. Oktay Rifat'ın bu tavrını Hilmi Yavuz şöyle açıklıyor:

> "Oktay Rifat, Garip evresinde bir sözcüğün anlamını imlediği nesnede ararken, II. Evresinde (Perçemli Sokak'ta), onun imgesinde temellendirmeyi amaçlamaktadır. Bu, onun da kesinlediği gibi gerçeklikten kopuşu değil, olsa olsa gerçekçiliğin unuttuğumuz yüzünün ortaya çıkmasını sağlayacaktır."[70]

Şair, yeni bir evren yaratırken eskisini yıkıyor. Yaptığı ise eskinin bir devamı değildir. Kendi estetik anlayışı doğrultusunda kurduğu (Tanrısal bir bakışla) yeni bir evrendir. Ancak bu yeni evrende, okuyucunun görüş açısı sisle kapalıdır. "En büyük özelliği de okuyucuya bir şey anlatmayan doğa üstü imgelerle doludur."[71] Şairin seçtiği nesneler, sessiz soluksuzdur. Sadece isimleri okunur. Ancak sesleri, sedaları çıkmaz. "Zavallı hokka kalem" (s.185), "Tahta bacaklı masa" (s.185) fenomenolojiden

---

[69] **Perçemli Sokak**, s.174
[70] Hilmi Yavuz, "Oktay Rifat'ın Şiirnde Üç Evre: Nesne, İmge ve Dil", **Hürriyet Gösteri**, S.92, Temmuz 1998, s. 22
[71] Asım Bezici, a.g.e., s.27

ontolojinin alanına süzülüp gelmişlerdir. Bu tavır aslında Malewitsch'in,'Süprematizm' anlayışını çağrıştırmaktadır:

> İçeriksizliğin kristalleşmesi, nesneler dünyasının değerini yitirdiği yerde ortaya çıkar."[72]

Aslında anlatılmak istenen sadece görüntüde kalan nesnenin, şair tarafından muhtevaca yoksul bırakılmış olmasıdır. Bunun için nesne önce hiçlenir; yani güzel görüntü dünyası ortadan kaldırılır. Daha sonra tanrısal bir eylemle yeniden yaratılır. Böylece varlığın metafizik yönü ortaya çıkar. Kübizimden de büyük bir etkilenme taşıyan bu tavır, İkinci Yeni'nin genel sanat anlayışıdır. Ancak bu kolay değildir. Çünkü içi boşaltılan nesne şiirin alanına taşınmıştır, bir kez. Bütün soyutluğuyla sanatın alanına taşınan nesneyi toparlamak artık mümkün değildir. Soyutlamayla her türlü zenginliğini kaybeden nesneyi, çizginin dünyasındaki yoksulluk beklemektedir. Nesneye yeni bir anlam zenginliği kazandırmak amacıyla yola çıkan şairin İkinci Yeni ikliminde, nesne sürekli bir perhizin getirdiği cılızlığı yaşamaktadır.

Garip döneminde nesnenin kendi içinde bütünlüğü söz konusuyken; İkinci Yeni döneminde bu bütünlük parçalanmıştır. Sanatçı için gerçek realist yaratım bu parçalanmadan sonra başlayacaktır. Bu parçalanmışlığın sebebini Mehmet Kaplan şöyle açıklıyor:

"Oktay Rifat'ın şiirlerinde, eşya mühim bir yer tutar. Sık sık kullandığı bazı şeyler "Telgraf Telleri", "Tren yolu", "eğri büğrü makas", "alev çubukları", "saat", pirinç karyola", onun mekanik bir kâinat görüşüne sahip olduğunu hissettiriyor. Başka şairlere sonsuzluk veren Tanrı, hürriyeti hatırlatan gökyüzü, ona bir eşya gibi görünüyor.

"Bu takma gök hepimizin (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.31)
Gök susmayan çıngırak (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.34)

Bu anlayış modern felsefeyle modern resimden kaynaklanmaktadır. Modern felsefe, dünyanın insanı, insanın dünyayı yarattığı tezini ileri sürer. Esas itibarıyla şuuraltına dayanan akıl ve mantığı aşan gerçeküstücülük de alışılmış dünya tablosunu yok eder."[73]

Ancak bu yok ediş kâinattan bir öç alma şeklinde değildir. Malzemesi dil olan bir alanda, irreel bir âlem yaratmak için geleneksel düzeni yıkmaktır. İşte şairin Perçemli Sokak ve Âşık Merdiveni'yle İkinci Yeni durağında yapmak istediği budur.

---

[72] İsmail Tunalı, a.g.e., s.183
[73] Mehmet Kaplan, **C.D.T.Ş.**, s.184



Bunun için okuyucunun karşısına nesneleri deforme edilmiş bir biçimde çıkarır ve mimesisten kaçınır. "Böylece estetik obje dediğimiz sanat eseri arka plana itilmiş, onun karşısında yer alan ve kişiden kişiye değişen estetik haz öne çıkarılmıştır."[74] Fakat aşırı derecede soyutlamaya gidildiğinden şairin bu dönem şiirlerinde varlığın metafizik boyutu, gölgelenmiştir. Nesne o kadar çok parçalanmıştır ki artık onunla yeni bir nesne yaratmak şöyle dursun. Eski nesneyi oluşturmak için parçaları bir araya getirmek mümkün değildir.

İkinci Yeni durağını çabucak geçen Oktay Rifat'ın, son şiir kitabı Koca Bir Yaz'a kadar olan çizgisinde, ekzotik nesne düzeninin ağırlıklı yer tuttuğunu söyleyebiliriz. Artık nesneler dünyasına açılmıştır. Hem bir nesneyle yetinmek niyetinde de değildir .Öznel varlığının beş duyusunu da kullanarak nesneyi parantez içine alır:

"Anlamak için aynalara koşmak neye!
Ellerle yetinmeli, Yoklamak taşları,
Dudakla sürtünmek, gözle bulmak rahatça
İbriği açıp bakıyorum: çay mı ben mi!
Benimle ilgili ve bensiz aydınlığın
Sesini duyuyorum, yakın, daha yakın" (Beni Çeker,Şiirler, s.130)

Şair artık kendi varlığına inanmakta ve dış nesneyi duyular merkezinden geçirerek algılamaktadır. Nesneyle bire bir temasa geçmiştir ve dokunup elledığı, gözle gördüğü ya da sesini duyduğu dış dünyaya ait şeyler, onun için vardır; gerisi yoktur. Nesneyi algılamak yetiyor ona. Viktor Şklovski'nin, Tolstoy için söylediği: "Tolstoy en azından Merejkovski için nesneleri gördüğü gibi sunan. onları kendileri içinde gören, ama biçimlerini bozmayan bir sanatkârdır. Ve sanki nesneyi ilk kez görüyormuş gibidir."[75] Oktay Rifat'ın İkinci Yeni dönemi hariç, diğer dönemleri için yukarıdaki ibareleri söyleyebiliriz.

Garip'in tekil nesnesi, yerini nesneler geçidine bırakmıştır. Artık "Balığı ekmeği, bulutu ve denizi"yle (Balık Ekmek, Y.Ş., s. 214) çoğalan nesneler zinciri vardır. Garip döneminde şairi mutlu eden nesne, Yeni Şiirler'le birlikte evrendeki trajik

---

[74] İbrahim Kavaz, "Varlık Tabakaları İçinde Sanatın Yeri," **Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 6, S. 1, 1993, s. 185

[75] Tristan Todorov(der.) **Yazın Kuramı**, s.72,



boşluğu örtmeye yetmez. "Yaprak kıpırdamaz", "Çakıl yanar", "Fincan düşlere götürür" ve "bir böcek sürekli öter." Nesnelerin, bunun dışında bir fonksiyonlarının olmaması şairi sarsar. Doğanın bu tekdüze akışı, şairi rahatsız eder. "Kesik kanar" ibaresiyle alttan alta bir sorgulama başlamıştır. Doğanın kendi dışındaki "zamanı aşan" akışı ona ölümlülüğünü hatırlatırken şair, birdenbire doğanın (nesnenin) dışına düştüğünü fark eder. Nesne kendi âlemindeyken şairse, kanayan yüreğiyle ölümlü olmanın acısını çekmektedir.

Şair, kendisiyle birlikte acı çeken bir doğa ve ağlayan bir gökyüzü görmek istemektedir. Nesneyi, insani bir duyarlık içerisinde görmek isteyen şair, nesnedeki bu duyarsızlığı fark ederek, insani duyarlığının acısını içine çekmektedir. İstemeyerek de olsa nesnenin insani duyarlıktan yoksun olduğu gerçeğini kabullenir:

"Testiden öteye ne var! Testi, testi kadar, hepsi bu." (Testi, B.C.İ., s.151)

Tanrıya inanmayan şairin dünyasındaki bu derin boşluğu, nesne dolduramamaktadır. "Saat tik tak işlerken, zaman acımasızca geçiyor" ve "cezveden ibriğe", "evlerden sokaklara" kadar sinen "büyük boşluk"ta (İlinti, Elifli, s.223) şairin dünyayla olan ilintisinin kesilmesine sebep oluyor. Burada A. Robbe Grillet'in:

"Sağır eşyanın diline uymayan bir dil kullanıldığı ölçüde, nesnelliğin elde edilmesi de bir düş olmaktan kurtulamaz."[76] cevabi nitelikteki ibaresi, konumuzu açıklar, sanıyorum. Şair, eşya ve doğal unsurların bir mukayesesini yaptığı "Vidalar" (Elifli, s.299) şiirinde, "tahtanın çürümüşlüğü yanında" "bulutlar ve gökyüzünün kalıcılığını" görerek yeni bir şoka giriyor. Ancak şairin sığınağı parçalanmıştır. Tanrısal bir evrene inanmayan Oktay Rifat'a, evrenin nesnel düzenine inanmaktan başka bir çıkar yol kalmamıştır.

Yüzünü yaşanılan hayata dönerek, Çobanıl Şiirler, Bir Cıgara İçimi, Elifli, Denize Doğru Konuşma, Dilsiz ve Çıplak'tan Koca Bir Yaz'a kadar, somut ve maddeci bir dünyanın envanterini tutar.

"Doğanın yamacını, sürüyü, köpeği ekledi,
güneşle çarptı hepsini, denize gökyüzüne baktı uzaktan"

(Denklem, Elifli, s.210)

dizelerinde, tam bir fotograf realizmine gidiyor, dediğimiz anda "denizin yeşil dolaklı askerleri" "gökyüzü çadırları", "geyikleri bulutların", "kurtları denizlerin" (B.B.D., D.D.K., s.121) alışılmamış bağdaştırmalarıyla İkinci Yeni'nin Perçemli Sokak'ına kadar

[76] A.Robbe Grillet, **Yeni Roman**, çev. Asım Bezici, İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989, s. 15

uzanırsınız. Nesneler, zaman zaman bizim bu görünüşümüz de var, ifadesindeki bayramlık kıyafetleriyle karşımıza çıkarlar. Oktay Rifat'ın bu döneminde nesneler dilsizdir. Sadece şair tarafından resim sanatının çerçevesi içerisinde betimlenirler ya da şairin onlara bahşettiği özelliklerle kalırlar. Onlardan yükselen bir ah! Ya da dökülen gözyaşı yoktur.

Dilsiz ve Çıplak'ta, doğaya ait nesneler hakim düzeydedir. "Yumurta gibi beyaz gün", "göçmen kuşlar", "dört kırmızı güvercin ve hep o kavak", "soysuz otları", "ay mı doğmuştu yoksa", "bakardık martılar ölü" ve "yaz bir bakışla bakardı" (Küçük Trenler, D.v.Ç., s.28-31) dizeleri, nesnenin metafizik boyutunu imliyor. Aynı uygulamayı Dilsiz ve Çıplak'ın "Bir Toplantıdan Notlar" (ss.136-137) şiirinde de görüyoruz.

Oktay Rifat'ın , nesnelerle olan ilişkisinde bir temenni niteliğinde de olsa "ruh bilim ve metafiziği, her an eşyaya ekleme, onlara daha az yabancı bir görünüş , daha anlaşılır, daha güvenilir bir yön verme"[77] gayreti vardır. Fakat bu temenniden öteye gitmez. Nesnelerin tinselliğiyle ilgili herhangi bir şey göremeyiz. Bu da onun resam kişiliğinden gelme, sürekli tasvirde kalma anlayışından kaynaklanmaktadır. Tasvirin dünyasından çıkıp tahlile ulaşamaz. Maddeci ve materyalist şair, yine de nesnelere inanmaktadır ve nesnelerin oluşturduğu düzeni görmektedir. "Hepsini çıkardığında da geriye kalanın bir hiç ,bir çıplaklık" (Yine Görmek, D.v.Ç., s.69.) olacağını bilmektedir. Cemal Süreyya'nın belirttiği gibi:

> "Doğa içindeki nesnelerin birbirleriyle ve insanlarla hısımlık bağlarının farkına varmış, üstünde bir an düşünmeye fırsat bulamadan sevivermiştir, her şeyi; işi aceledir; günler su gibi geçer; her şey birden bire olur."[78]

Şiir ikliminin getirdiği nesnelerde, Oktay Rıfat'ın ressam kişiliği, renk, ışık ve tasvir düzeyinde bu nesneler dünyasına yansımaktadır. Bu nesneler dünyasına, Garip döneminde ışık, Perçemli Sokak'tan itibaren ışık ve renk hakimdir. Bir bakıma nesneler, şairle kardeş olmuşlardır ve şairin dünyasındaki temel belirleyicidirler. Şairin acısı, Garip dönemindeki diyaloğun kesilmesidir. Somuta dönüşmüş kaba realizmin ortasında bir yerde duran şair , nesnelerin formu ve fonksiyonelliği üzerinde düşünedursun Koca Bir Yaz da gelip geçmiştir. Doğa gezgini ve deniz dalgıcı Oktay Rıfat, denize ait nesneler dünyasını da şiir dünyasına taşımaktan büyük bir zevk duyar. Sandalı, orfozu ve mavi aşkıyla denizin içinden konuşur. Sokak arasındaki evine "yaşamak ne güzel",

---

[77] A.Robbe Grillet, a.g.e., s.15
[78] Cemal Süreyya, "Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi", **Papirüs**, S.39, 30 Eylül 1969, s.72

"dünya ne güzel"(Market, K.B.Y., s.115) diyerek dönerken, "hiçbir kişisel sivriliş kollamadan,tamamıyla arınmış, onurlu ve pürüzsüz bir anlatımla; nesneleri, olguları, kendine özgü, yepyeni ve eksiksiz bir biçimde bize tanıdık gelen bir dünya oluşturmak üzere benzersiz bir uyumda birleştirir."[79]

3.1.2.2. Kent

Bir Boğaziçi çocuğu olan Oktay Rifat, köklü bir kent kültürüne sahiptir. Bu kent anlayışı, İstanbul'un şahsında bireysel ve toplumsal düzeyde anlatım bulur. Doğan Hızlan onun kentliliği konusunda şunları söylüyor :

> "Oktay Rifat, bir İstanbul şairidir. Şiirinde yer alan mekân, bu mekânın tanımladığı dil ve deyimler, bunu güçlü biçimde kanıtlar."[80]

Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'in "Hayatımı Düşündüm" (s.35) şiirinde "Beni delimi edeceksin İstanbul "dizesindeki sitemle şairin sözlüğüne giren yaşanılan anın kenti, "Kadıköy baştan başa çocukluğum" dizesiyle de şairin dünyasındaki anlamlı yerini alır. Ancak sevgilisiz bir tenhalığı barındıran İstanbul, "Anış"(s. 37) şiirinde, ilk hanımı Türkân'ın varlığıyla, şairin rüyalarına giren bir bahar kenti, hüviyetini kazanır :

> "Rüyama girer bir arada
> İstanbul bahar ve Türkân'ım" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.37)

Birinci tekil şahıs düzeyindeki şair anlatıcı, bu üç unsuru bir arada kullanarak, onların kendi dünyasındaki önemlerini belirtir. Kentin, İstanbul düzeyinde algılandığı bir diğer şiir de "İstanbul Türküsü"dür (Güzelleme, s.102). Sevgilinin şahsına "top çiçeğim deste gülüm canım İstanbullum" dizesiyle yapılan övgünün bir yönü de İstanbul'a yöneliktir. Şiir dünyasının ilk yıllarında, sevdiklerinin ve hatıralarının yaşadığı belde olan İstanbul'a karşı olumlu bir tavrının olduğu gözlenmektedir.

Oktay Rifat, İstanbul'a karşı olan bu sempatisinden çok çabuk vazgeçer. Aşağı Yukarı'nın 346 dizeden oluşan İstanbul Şiiri, sevilen kentin toplumsal düzeyde yoğun bir biçimde eleştiriye tabi tutulduğu uzun boyutlu bir şiirdir. "Kameranın içindeki şair"[81]geçmişin güzel anılar beldesini bırakarak, İstanbul'da gördüğü olumsuzlukları anlatır. Şiir boyunca dokuz kez tekrarlanan "İstanbul'un üstüne güneş doğdu" dizesinden sonra İstanbul'un içler acısı durumu anlatılır. Birinci dizenin görevi,

---

[79] Jale Baysal, "Oktay Rifat'a Övgü", **Çağdaş Eleştiri**, S. 2, Şubat 1985, s.16
[80] Doğan Hızlan, "Tekrardan Korkan Usta: Oktay Rifat", **Yusufçuk**, S.22, Ekim 1980, s.2
[81] Enis Batur, **Yazının Ucu**, İstanbul: Y.K.Y., Kasım 1993, s.104

doğuracağı karşıtlıkla kendisinden sonra sahnelenen ölü ortamı aydınlatmaktır. Bu dizenin kendisinden sonra getirilen :

> "İstanbul'un üstüne güneş doğdu / Bir kamyon koptu Baruthane deresinden / İçinde kırk tane işçi vardı / İşe gidiyorlardı / Bir hususi söktü İstiklal caddesinden / İçinde bir herifle bir karı vardı / O işe gidiyorlardı"
>
> (s.107)

diğer dizelerle aykırılık oluşturulması sağlanarak kara mizaha varan bir anlatım sağlanmıştır. Doğan Hızlan'ın ifadesiyle :

> "Aşağı Yukarı'daki İstanbul şiirleri, onun İstanbul'u nasıl anlattığının en iyi örnekleridir. İstanbullu, kentli şair Oktay Rifat'ın da bu yanını kuşkuya yer bırakmaksızın kanıtlar. İstanbul şiiri sanatta tedahüle karşı Oktay Rifat'ın rağmına söyleyeyim – bir senfoni gibidir. İstanbul şiirinde acının mizahı vardır, kara mizahı."[82]

Şair, toplumsal gerçekçi bir tutumla İstanbul'u sosyal bir eleştiriye tabi tutar. "Fıkaradan geçilmeyen sokakları" ve "gündeliği bir soğan ekmeğe giden insanları"yla, manzara iç açıcı değildir. Şairin, birdenbire yön değiştirmesinde toplumsal bir tavrı seçmesinin önemli bir payı vardır. İstanbul Şiiri'nde (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.107) İstanbul'un insanından hayvanına kadar her tarafına sinen yoksulluk ve sınıf ayrımının öldürücü boyutu ele alınmıştır. Metropol, karmaşıklığı ve kaosu çağrıştırırken; anonimliğiyle de duygulara ve davranışlara olumsuz bir muhteva kazandırmıştır. Kendimizi, duygunun öldüğü ve insanın insana yabancılaştığı, hatta arabacı Mestan'ın atı Düldül'e yabancılaştığı, bir kentin karşısında buluruz. "Bireyi, toplumuna bağlayan düzeyin kendisi değişmiş ve insanlar kendilerini satın aldıkları metalarda tanımaktadırlar." [83]

Bu şiirden itibaren, şairin kent anlayışında, sorgulayıcı bir tavır takındığını görmekteyiz. Kenti, aşkınlaştırmaktan daha çok eleştirmeye yönelik bu anlayış, "İsli Alınyazımız" (Şiirler, s.98) şiirinde, içinde bulunduğu kent ortamını düzeltmekten daha çok, eleştiren ve idealize edilmiş bir kentin peşinde olan insanımızın yazgısını anlatır :

> "Kara kent, kara don! Al giyen beri gelsin!
> Beri gelsin avcıların vurduğu geyik!
> Beri gelsin yoksula büyüyen Köroğlu!"

---

[82] Doğan Hızlan, a.g.y., s.2
[83] Herbert Marcuse, **Tek Boyutlu İnsan**, çev. Aziz yardımlı, İstanbul: İdeal Yayınları, 1990, s.10

Oktay Rifat, bu anlayışıyla; "kenti karakterize eden çizgiyi politik kılar."[84]

İstanbul şairi Oktay Rifat, yaşadığı kentin bozulmasından dolayı kahırlı yüreğini şiirin dünyasına taşır ve realite karşısında masala sığınan insanımızın içler acısı durumunu yansıtır. Kentin, kendisini kuran insanı ezmesine tahammül edemez. Ancak bu olumsuz ortamın oluşmasında, bizim de suçumuzun olduğunu belirtmekten geri kalmaz. Çünkü ona göre:

"Biz yazdık bu kenti böyle dolambaçlı
Sonunda yine biz yırttık, buruşturduk." (Bu Kent'te, Şiirler, s.62).

Kenti yapanın da onu, buruşuk bir kâğıdın sunduğu çirkinliğe kavuşturanın da biz olduğunu belirtir. Kendi yaptığı labirentinde, kendi kusuruyla yolunu kaybeden insanın trajedisini anlatmaktadır. Artık karşımızda kokuşmuş bir kent vardır.

Yeni Şiirler'le birlikte, kaotik kentin karşısına yeni bir alternatifle çıkar : Doğa ya da kır. Başlangıçta bu bir mukayese şeklindedir. :

> "Bense kara suratlı kentlerin / Mutsuz, yılgın, insanı boş / (...) Dert de sende sevgi de, umut da / Yürürse senden yürür dalıma / Tomurcuğa güneşe açan su" (Sen Yalnızlığında III, Y.Ş., s. 177)

Kentin karanlık ve her türlü insani ilişkiye kapalı sosyal ortamında kendisini geliştirme imkânı bulamayan şair, bu ölü ortamın getirdiği mutsuzluk, duyarsızlık ve yılgınlığın kendi kaderi haline gelmesinin acısını yürekten hissetmektedir. Bu körelmiş ve sağır ortam, kişinin mutlu olması için yeterli verime sahip değildir. Aksine her türlü insani üretime kapalı, ölü bir topraktır. Şair, umudunun tükendiği bu yerde, bir çıkış yolu bulmanın mutluluğuyla kıra yönelerek, mutluluk dalının tomurcuğuna gidecek suyun kaynağının kır olduğunu belirtir. Kır ve kentin uzlaşmazlığı, şiir boyunca görülmektedir. Bu uzlaşmazlığın temelinde hayata bakış açısıyla yaşayış şeklinin farklılığı, önemli bir rol oynamaktadır. Bu uzlaşmazlık içerisinde şair, tercihini kırdan yana yapar ve kır insanıyla bütünleşmek, onun en büyük arzusunu oluşturur. Onsuz bir hayatı, "kopuk bir urgan ve kör bir kuyuya" (A.g.ş., s.178) benzetir. Körlük ve kopukluk kentin şaire vadettikleridir. Gülzar Haydar'ın ifadesiyle :

> "İnsanların geleneklerinden koparılıp apartman dairelerine hapsedildiklerini bir düşünün. Tedavi hastalıktan kaynaklanır, fakat hastayı da sakat bırakır."[85]

---

[84] Kürşat Bumin, **Demokrasi Arayışında Kent**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları 1990, s.22
[85] Gülzar Haydar, **Şehirlerin Ruhu**, İstanbul: İnsan Yayınları, 1991, s.9

Kent hayatının yabancılaştırdığı hayat tarzını ölüm düzeyinde algılayan şair, alın terini, denge, ışık ve yeşillerin en kutsalı buğdayın boy verdiği kırı, ikinci hayat düzeyinde değerlendirir. Neticede bir kentli olarak "ekmeği ve tütünü kardeşçe bölebileceği" kır insanıyla bütünleşme arzusunu itiraf eder. Bunun gerekçelerini de sıralar. Şiirin yolu, kırsala gelip dayanmıştır. Bunda, "kokulu bir dağ çileği olan evrenin çekiciliğiyle, bir kurt sürüsü olan kentin"(İskemlenin Ayakları, D.D.K., s.188) insana saldırganlığının etkisi büyüktür. Bu kaçışın bir diğer sebebini de Ahmet Oktay şöyle açıklıyor :

> "Oktay Rifat'ın şiddet olaylarının tırmandığı, siyasetin cinayet işlenerek yapıldığı, soyut düşüncelerin aşkınlaştırıldığı bir dönemde kırsal yaşama yöneldiği görülür. Çobanıl Şiirler 1976, Bir Cigara İçimi 1979, Elifli 1980 tarihini taşıyor. Somut insanal pratikleri dışlayan, yaşamı küçümseyen bir şiir üretildiği günlerde Oktay Rifat'ın kenti reddederek kırsal kesime, o kesimin çalışkan insanına yönelerek bizi somut dünyanın gerçekliğiyle karşı karşıya getirmeyi ön gördüğü söylenebilir."[86]

"Eliyle yoğurduğu kentte bir büyük yalnızlığın ucunda duran özne", (Buralara, D.D.K., s.137) kent yaşamının doğurduğu apartmanı bir in'e benzetir. Korkunç ve karanlık inse, özneye ürpertiden başka ne verebilir? İne girmek ve orada ölümü beklemek, insanın kabullenemeyeceği bir şey olduğuna göre. şairin gözyaşlarının boşuna aktığını söyleyemeyiz. Böylesine bir ortamın bireyi ya insani özünde var olan değerleri inkâr ederek kendisine yabancılaşacak ya da içinde yaşadığı ortamı kabullenmeyerek bu olumsuz ortamdan bir çıkış yolu arayacaktır. Şair, etken bireyin yapması gerekeni yaparak, önce sosyal ortamı bir eleştiriye tabi tutar; sonra da kıra yönelerek, canını kurtarmaya çalışır. Onun bu tavrını toplumsal düzeyde yapılan bir eleştiri ve ileriye sürülen bir teklif olarak kabullenmenin doğru olacağı kanaatindeyiz.

Garip'in yaşama umuduyla dolu olan şairini, çaresizlik içinde ağlatan tek sebep acaba kentin kalabalıkları mıdır ? Akıp giden zaman nehrinin, ellerinde ve yüzünde eskimesinin bu hesabın içerisinde bir hayli etkili olduğunu sanıyoruz. Sevilen kent, sorgulanan bir duruma düşmüştür ve üstte sürekli toplumsal eleştiri vardır. Bu eleştiriden elbette ki insani duyarlığı törpüleyen kurmaca kent nasibine düşeni alacaktır. Ancak önemli olan şairin ilk ve son dönemlerindeki bakış açısı farklılığıdır. Birinci döneminde sevgilinin varlığıyla yaşanılır kılınan kent; hemen arkasından gelen

---

[86] Efay Canberk, "Yaşayıp Ölmek, Şiir ve O.Rifat Üstüne", **Varlık**, S. 969, Haziran 1988, s.15

toplumcu döneminde kara mizahın dünyasına taşınarak, sarsılmıştır. Bu değişikliğin ilk sebebini Oktay Rifat'ın fiziksel varlığının tükenişiyle; asıl önemlisini, dünya görüşünde meydana gelen değişiklikle açıklayabiliriz.

3.1.2.3. Doğa Sevgisi

Oktay Rifat'ın şiir dünyasında bizi şaşırtan çok şey vardır. Bunlardan birisi de kentte doğup büyüyen şairin şiirinde, kır ve köy hayatından çok canlı sahnelerin bulunmasıdır. Araştırmalarımız sırasında, bu sorunun cevabını Sabiha Rifat'tan aldık:

> "Oktay Rifat, Mahmut Makal'ın 'Bizim Köyünü' okuyarak, köye ait birçok ayrıntıyla tanışmıştır. Altınova'daki yazlığa taşındıktan sonra da civar köylüler ve balıkçılarla görüşürdü. Bu tür sıradan insanlarla konuşmak ona büyük bir zevk verirdi." [87]

Garip ve öncesi döneminde, kent içerisindeki doğaya ait unsurlara hayranlıkla bakarak, onlardan yükselen sırrı çözmeye çalışan Oktay Rifat, yazdığı şiirlerle kent ve doğa uyumunu yansıtmaktadır. Daha doğrusu, çocuksu bir ruhun neşesiyle gördüğü manzarayı, şiire dönüştürmektedir. İlk dönemine ait "Yollar" (Sesimiz, s.5) şiirinde yolların vardığı yer, doğaya ait dağlar ve bir dere çukuru gibi yerlerdir.

Garip'e ait şiirlerinden "Yıldızlar" (s.30), "Kırlangıç"(s.38) ve Ağaç'ta doğayı hayranlıkla izleyen şair, ona ait unsurların ölümsüzlüğünü keşfederek iç geçirir. Ancak henüz kendisi de gençtir ve ölüm çok uzaktır. Yine de bir mukayese yapmaktan çekinmez :

> "Benzemezler insan dostlarıma / Ağaçlar gölgesini esirgemez / Güneş köpeğimden daha sadık / Dizlerime sıçrar, ellerimi ısıtır / Hele kuşlar! / Avcılara bile kin beslemezler." (Gün Sonu Konuşması, G., s.32.)

Doğayı metafizik boyutuyla algılayan bu anlayış , "Kuzu" (G., s.36) şiirinde de devam eder. Doğadaki nesnenin bir tasvirini daha çok, onun içselliğini ortaya çıkarma anlayışı söz konusudur. Ancak seçilmiş bir tavır değildir; birdenbirelik ağır basmaktadır. Doğayla ilk kez karşılaşan insanın ümidi ve sevinci vardır.

Garip'in Oktay Rifat'ı liriktir ve bu lirizm, dış dünya karşısındaki duyusal deviniminden kaynaklanmaktadır. Şair, sadece görmüyor, duyuyor ve yazıyor. "Penceredeki Saksılar" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.52) ya da "dalındaki bir tomurcuk" (s.60, A.g.ş.) onun duygusallığının başlaması için yeter de artar bile. Yeşil bir dal, şairin

---

[87] Tarık Özcan, "Sabiha Rifat'la Özel Görüşme", 10 Ağustos 1998

uykusunu ikiye bölmeye yetmektedir. "Sokakla evin bütünleştiği bu anlayışta, haz en önemli konumdur. Bir pencere önünün tekilliğinde varoluşuna ilişkin ruhsal / bedensel doyumunu sağlar, doğal öğeler bile evin uzantılarına dönüşür."[88]

Toplumcu anlayışla yazdığı "Aşağı Yukarı" ve "Karga ile Tilki"de doğanın özellik değiştirerek, insani bir kılığa büründüğünü görmekteyiz. Doğa, teşhis ve intak sanatının yardımıyla önce canlı kılınır, daha sonra da insanlarla diyaloğa girer. "Fadik ile Kuş" (A.Y., s.124) ve "Bulut" (K.i.T., s.141) şiirlerinde doğa, Anadolu insanının kaderini belirleyici ve baskıncı kişiliğiyle ortaya çıkar. Doğayla insan arasında, uyumdan çok uyumsuzluk vardır. Ağaç, meyvesini vermez, bulutsa yağmurunu esirger. Dramatik şiir öğelerini barındıran bu şiirler, bünyesinde öyküleme ve oyun düşüncesini de barındırmaktadır. Diyaloğun kesintiye uğramadığı tahkiye geleneğinden faydalanılarak yazılan bu şiirler, manzum ve geleneksel halk hikâyesi anlayışıyla yazılmıştır :

"Aldı bulut

Ben bulutlar şahı, yücelerde gezen, rüzgârlardan hile sezen, sizin bu semtlere kırk yılda bir uğrayan, o da tenezzülen bir...bir...bir bulutum.

"Aldı Esma Bacı
Aman bulut canım bulut
Kulun köpeğin olan bulut
Tane kıpırdamaz toprakta
Yağmurda bütün umut" (Bulut, s.114)

"Doğa ve insan diyaloğu olumlu olmasa da Oktay Rifat'ın bu tip şiirlerinde, gerçek ve alay atbaşı, birlikte gitmektedir(...) Yağmura bağlı ve yağmurla gülen bu köylüler onun mısralarından çıkıp şekil buluyorlar."[89] Yağmurun yağması için göğe tabanca sıkıyorlar.

Perçemli Sokak'la başlayan leylak kokusu, şairin dünyasını sarmaya yeter. Bir doğa gezginine dönüşen Oktay Rifat, Âşık Merdiven'inde "dağların köpüğünde", "ormanların kaygan sütünde", "beyaz ve mavinin dünyası doğada" koşarken, bir taraftan da işaret eder:

"İşte taş, işte yosun, işte atmadan vurduğum ibibik" (İbibik, s.220).

---

[88] Ahmet Oktay, "Oktay Rifat Üzerine Kenar Notları", **Yusufçuk**, S.22, Ekim 1980, s. 4
[89] Necdet Eruygur, "Oktay Rifat", **Yeditepe**, S.127, 15 Mart 1957, s.3

Doğa, onu hayata bağlayan yeni bir kaynaktır. Artık doğanın içinde konuşmaktadır ya da konuşturmaktadır. "Balıklı" (s.241), "Gelincik" (s.237) şiirlerinde, tasvir edilen bir doğa vardır. "Eşik" (s.241) şiirinde "çocukluğumun güzel günleri, büyük bir bahçeli evde geçti" derken, doğaya karşı duyduğu ilginin ipuçlarını vermektedir. Âşık Merdiveni'nde birdenbire gürbüzleşen ve yeşeren doğa, Elleri Var Özgürlüğün'de doğa içinde yaşayan insanıyla birlikte karşımıza çıkar. Şair, sadece doğayı anlatmaz, doğadaki insanın toplumsal durumunu da yargılar. Sabanın bile dönmediği toprakta, aç ve susuz gezen insanımızın kaderine yanar. Doğayı işleyemeyen ve ondan faydalanamayan insanımızın trajedisini yansıtır.

Şiirler kitabının "Ekmek"(s.113) ve "Ovaya Doğru"(s.165) şiirlerinde, doğaya ait samanla tohumu ayırarak, güneşin sunduğu eşitliğin insanlara örnek olması gerektiğini belirtir. Yeni Şiirler'in "Elçiler" (s.231) şiirindeyse, halkın hayatını (darılarını) yiyen bezirgânlardan kurtulmak için " yönetilen değil, kendini düzenleyen diyalektik ve Marksist bir doğayı göreve davet eder."[90]

Böylece dinamik, devingen ve toplumsal bir boyut kazanmış bir doğa anlayışıyla karşılaşırız:

"Yürüdü eski zaman dağlarımız,
Kaldırdılar başlarını göğe dek,
Geyikli ve hovarda, dumanlı, gür" (Elçiler, s.231)

Kendi içerisinde bir dinamizm kazanan doğa, etken ve genel bir özne olarak toplum adına hareket edecek ve haksızlıkları önleyecektir.

Oktay Rifat, Şiirler ve Yeni Şiirler kitabında, doğayı sadece siyasi boyutuyla algılamaz; doğa, darağacı suratlı toplumdan bir kaçış ve sığınma mekânı olarak karşımıza çıkabilir. Kendisine ölümü hatırlatan insani doğasından kaçarak, ölümsüz doğaya sığınmak Oktay Rifat'ın bir başka nedenidir. Şiirlerin "Gün Doğdu mu" (s.116), "İnsan ve Doğa" (s.75), "Ziller Davullar" (s.143), "Kuşlar Havalandı" (s.116), "Suda Güneş" (s.118), "Beni Bekliyor" (s.120) ve "Yukarda" (s.158) şiirleri, doğayı seven bir şairin doğa içindeki serüvenini anlatıyorlar. "Akşamları mor kilime bağdaş kurup oturmak ve göksel mavinin altında uzanıp yatmak", "mayısın mavi horozlarının ötüşü", "suyun çağıltısını duymak" ve "kırlangıcın bir elinde çiçeklenmiş badem dalı, bir elinde çayır çimenle gelmesi", şairin mutluluk evreninin kurulması için yeterlidir. Bulutlardan

---

[90] Mehmet Küçük, **Modernite, Versus, Postmodernite**, s.17

yükselen kekik kokuları içinde, düş gezgini şair, yürüdükçe ışık, renk ve hareket de onunla birlikte yürümektedir.

Yeni Şiirler'se, kendi içerisinde olgunlaşmış bir doğanın, şairin dilinde anlatım bulmasıdır. Yeşilin sevinci içinde, doğanın aynasında kendine bakan şair, içindeki ormandan çıkarak dağlara ve dere boylarına uzanır. (İnmişler Tek Tek, s.197). Yine de doğayı tümüyle çözemez ve seslenir :

> "Yoksa düşüncenin iç dünyamıza denk / Akışında mı gizli! / Ey doğa, / Ey kusursuz sadeliği gizemlerle / Kilitlenmiş kervansaray, yıldız dolu / Çekmece ağzına dek / Ey sevgi" (Yine Bu Sabah, Y.Ş., s.238)

Ölümsüz olan her şeyin doğanın içinde olması ve düzenli işleyişi, onu sevmesine, ona hayran olmasına yetiyor. Doğa onun için çözülmesi gereken "gizemlerle kilitlenmiş bir kervansaray" ve sevgi dünyasıdır. "Gizem"li her şeyin insanı çektiği gibi, doğada şairin iç dünyasına benzer akışıyla onu kendisine doğru çekmektedir. Ahmet Oktay; "Oktay Rifat'ın bu dönem şiirlerinde, doğayı bir dekor olmaktan çıkardığını ve şiirinin temel öğelerinden biri haline getirdiğini. (...) Doğaya çözümleyici bir yöntemle yaklaşmadığını, orada açıklanması, yorumlanması gerekli gizler görmediğini ve kendi dışında var olan doğayla bütünleşmeye, doğayı bireyselliğinin bir parçası kılmaya çalıştığını belirterek, bunun bir nevi, bambaşka nitelikler kazanmış bir panteizm olduğunu"[91] söylemektedir. Bu sözler yukarıdaki şiir için olmasa da çoğunlukta doğrudur. Zaten şairin mutsuzluğu doğal da olsa kendine özgü dayanakları olan doğal bir düzen kuramamasından kaynaklanmaktadır. Çünkü kendisini doğanın uzantısı gibi görse de neticede doğal düzene eklenmiş bir varlık olduğunu ve ölümün zamanı geldiğinde kendisini bu düzenden çekip alacağını bilmektedir.

Yeni Şiirler'in "Dağın Orda"(ss. 243-281) bölümünü oluşturan sonelerinde doğa, pencereden bakan şairin dünyasında bir boşluğu doldurmaktadır. Doğa karşısında alınan ya da belirlenen bir tavır yoktur. Doğanın içinde onunla bütünleşen öznenin yapıp ettikleri vardır. Şair, doğayla bütünleştiği sürece mutlu ve huzurludur. Tek tasası; her akşam bir gün daha güneşe uzaklaşması ve "o buluta girip çıkılan nar çiçeği vakitlerin tükenmesidir" (Güneş ve Bahçe. s.253). Şair için "yazın erimesi," ömrün son bulması demektir. "Doğal düzene ölümlü olması sebebiyle bütünüyle uyamayan şair, ona uymayanlar için verilen ceza niteliğindeki mutsuzluğun vurduğu damganın"[92] izlerini

---

[91] "Oktay Rifat'la Konuşma", Ahmet Oktay(konuş), **Şiir Konuşması** , s.335

[92] Alan Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, çev.Hülya Tufan, İstanbul: Y.K.Y., Mart 1995, s.28

silmeye çalışmaktadır. Bunun için karşımıza geleneğin bülbülü yerine günümüzün kanaryasını çıkarır :

"Türküsünde kafesinin anahtarı, / Sıyrılır öttükçe, uçar gider o gül /
Bahçesinde tünekten, ne çubuk ne tel, / varır bir ağaca yapraklanır deri.
Ağaçsa savrulur tüyden, kanatsı dal, / Mercan gaga makasında GÜNEŞ darı, / Akşam bir kanaryadır ve Zaman sarı / O türkünün aynasında gizem ve fal" (Kanarya ve Bahçe, Y.Ş., s. 256)

Gerçi vakit yine akşam ve zaman sarıdır. Ancak yüreğin sonsuza kavuştuğu yerde, kanaryanın tüyleri aşkla yüzüne kavuşmaktadır. Mercan gaga, bir darı gibi güneş darıyı (zamanı), ne kadar tüketirse tüketsin aşk, onun hayata daha bir sıkı bağlanmasını sağlayarak hayatı, yeniden kurmasını sağlayacaktır.

3.1.2.3.1. Kıra Yönelme

Çobanıl Şiirler'le kıra çekilen şair, her şeyi doğanın parantezine alır. Modern Karacaoğlan, doğa aşkını ve görüntüsünü şiire taşır. "Çobanıl Şiirler, doğaya tutulan bir Oktay Rifat'ın, Yunan ve Latin ozanlarındakini andırır aralıkta, o öz sağlamlığında ama çağdaş şiirin incelmişliklerini de dize yapısında taşıyan ürünlerdir."[93] Ancak insansız bir doğa değildir. Kentten kıra çekilen Oktay Rifat, insansız bir doğayı düşünemez. Doğanın düzeni içerisinde, onu anlamlı kılan insana, şair yüreği kıyamaz. Bunun için anlatılan, doğa içindeki "Kasaba" (s.13), "Seslenen Köy" (s.14), "İnekler" (s.17), "Adam ve Kısrak" (s.24), "Irgatlar" (s.36), "Çift Sürenler" (s.58), "Ay Işığı" (s.76), "Horozun Sesi" (S.80), "Gök" (s.85), "Koyunlar" (s.86), "Sığırla Keçi" (s.89) ve "Kıyı"dır. (s.99)

Oktay Rifat, kır hayatına ait bütün unsurları, şiirinin doğasında işlemeyi ihmal etmez. Bu kır hayatının insan ve hayvan kadrosu çok geniştir. Ancak anlatıcı, şairin kendisidir ve doğayı olduğu gibi yansıtır. Doğanın bir tavrı yoktur. Sadece anlatıcı figürün penceresinden yansıtılır. Her şiiri, doğanın anlık görünümünün bir tablosunu içerir ve bütün şiirleri okununca, bu anlık manzaraların birleşmesiyle kır hayatı tamamlanır. Bazen de şair, "kamyon, kısrak, Fadime kız, bulut" gibi unsurları leit motif olarak kullanır ve doğanın görümünü bu unsurlar arcılığıyla alıntılarız.

---

[93] Doğan Hızlan, "Tekrardan Korkan Usta: O. Rifat", a.g.d., s.4

Çobanıl Şiirler'le birlikte resim fikri ön plâna çıkar. Ancak somut nesneler, şiirin imkânı içerisinde hiçbir deformasyona uğramadan, olduğu gibi verilir. Şair, doğanın içine dalmakla kendi acılarını unutmuştur :

> "Hendeğin yamacına oturdu / Aynasını çıkardı cebinden / Bıyıklarına baktı / Bir tarlakuşu geçmeseydi üstünden / Daha da bakacaktı"
>
> (Bıyık, Ç.Ş., s.21)

Kendi güzelliğine narsist bir alâkayla dalan özneyi, başının üzerinden geçen bir tarlakuşu uyandırmaya yetmiştir. Böylece "kendi ben"inden dış âleme yönelmiş ve orada kalmıştır. Artık "davarını yayarak meşe dallarının altına uzanan çoban, taşlı tarladaki ırgat ve bir tay gibi koşan gök" (Gök, Ç.Ş., s.85), bir şiir nesnesi olarak onun dünyasındaki ağırlıklı yerlerini almışlardır. Şiirsel üretim, bütünüyle bir yansıtma eylemine dönüşmüştür. Ancak tavır, ne kadar doğallık taşıyorsa o kadar da kırsaldır. "Çobanıl Şiirler'de köy ve kasaba insanıyla (bakkalı, kasabı, berberi, çamaşır yıkayanı, gurbete gideni, ırgatı...vb.) türküleriyle, mezar taşlarıyla, hayvanlarıyla doğanın içinde, onunla birlikte yaşamdan ölüme, ölümden yaşama devamlı bir devinim içinde veriliyor. (...) Bu nedenle Çobanl Şiirler'i, adına karşın, salt doğa şiirleri sayamıyorum ben. Köy ve kasabanın doğasal, çerçevesel görünümüyle birlikte, köy insanı da gerçekçi, toplumsal durumlarından soyutlanmadan verilir. (...) Bütün bu kasabadan, köyden tablolar, gebre, mertek, avrat, yunmak (yıkamak), ağa, mintan, çıkın, hatıl... vb. yadırgamadan kolaya, ucuza kaçmadan kullanılan kesim sözcükleriyle verilir."[94]

Oktay Rifat, kent insanına kırsal bir dünyanın varlığını haber vererek, onları, aşınmış taşlara ve gölgeye davet ediyor (Sokak,Ç.Ş., s.90). Duygusal yoğunluğun, yerini nesnelerin tasvirine bıraktığı bu kitapta dil, Garip döneminin sadeliğini taşımaktadır. Ancak baştan sona kadar dingin olan kır, Garip'in birdenbireliğinin şokunu taşımaz.

Bir Cıgara İçimi, Elifli ve Çobanıl, Şiirler, ortak bir muhtevayı yansıtırlar. Kır dünyasının insanlarına yönelik bu kitaplarda şair, kendi hayat tarzının dışındaki bu insanlara sempatiyle bakar. Yalnızlık ve yoksulluğun tepeden tırnağa kol gezdiği bu üç kitabın insanları, doğal çevreleriyle birlikte şairin anlatım dünyasını bütünüyle doldururlar. Aynı zamanda "Marksist bir anlayışla doğa, insan çabasının bir aracı, gövdesinin organlarını tamamlayan bir araç olur."[95]

---

[94] Mehmet Hicri Doğan, **Şiirin Yalnızlığı**, İstanbul: Broy Yayınları, s.217

[95] Ernest Ficher, **Sanatın Gerekliliği**, çev. Cevat Çapan, Ankara: V Yayınları, Kasım 1993, s.16

"Taflanla dönük penceremin / yaprak aydınlığında nar meşe / Açtım
özlemlere getirilmiş / Ağzını ağzımdaki güneşe" (Öpüş, B.C.İ., s.146)

dizelerinde kır ve insan, birbiriyle ayırt edilmeyecek bir biçimde kaynaşmıştır. Şair, insana ait unsurları kıra bahşeder:

"Dilalem Çengisinin bahçesine bak, kütüklerde üzümlere bak,
salkımların türküsünü çalgısını dinle,
Ki kırk telden çalarlar büyülü tanelerle"(Dilalem Çengisi, B.C.İ., s. 167)

Artık "kırk telden çalan salkımların şarkısını ve türküsünü" dinleriz. "Oktay Rifat, İkinci Yeni şiir döngüsünden çıktıktan ya da ayrıldıktan sonra şiirlerinde insan-doğa buluşması, bu buluşmadan doğan güzellikler, çekicilikler sürekli bir billurlaşmaya doğru yol alır. Kırsal alan, kırsal kesimdeki görünümleri dünyaları avuç içi kadar olan insanların yaşam biçimleri heyecanlı bir biçimde şiire dökülür. 'Dağdan salınarak iner', 'aynasından pelit, bulut, baca', 'kıl heybe, turna katarı, küllü erik pestillerini' bir çırpıda ekleyelim. Bu tür canlandırmalar, Oktay Rifat'ın şiirlerinde insanın doğayla nasıl iç içe geldiğini, doğayla nasıl el ele verdiğini yalın bir biçimde sergiler. İnsan doğa kaynaşmasındaki sıcaklıklardır sürüp giden"[96] Yukarıdaki sözler Elifli'nin tanıtımı için söylense de aslında bu üç eserin genel çizgisini yansıtması bakımından önemlidir. Ancak Elifli'de şair, doğanın bütünüyle derinliklerine iner. Kır ve köy bütün şiire dönüşür :

"Kıl heybelerde bazlama, tuz ve erik, / Ova düzünde bir katar turna /
Öterken kara tavuk, kokarken kekik, / Böğürtlenli yoldan inerler art arda"
(Eşekliler, Elifli, s.194)

"Bir katar turnası", "kokan kekiği", "böğürtlenli yolu", "yıldızlı görünümü" (s.201) "kanlı bayrağını diken güzü" (s.203), "dört nala koşan kırmızısı ve mavi kişneyen kısrağıyla" (s.228) otların, dikenlerin, ısırganların oluşturduğu doğal bir dünyaya gireriz. Somut bir şiir anlayışı, şiirin parantezine alınmıştır. Ramis Dara, bu üç eser için "Belki bir sanatçının yaz ve kır dinlenmesi de diyebiliriz buna"[97] teşhisini koymakla pek yanılmamıştır. 1974'ten beri yaz tatilini geçirdiği Balıkesir Altınova Ankara Üniversiteli Profesörler Kooperatifindeki, evine gittiğimizde yeşillerle çevrili bir

---

[96]Abdulkadir Bulut(tanıtan) "Oktay Rifat, Elifli", **Çağdaş Eleştiri**, S.2, Nisan 1982, s. 54
[97] Ramis Dara, "Oktay Rifat'ın Şiirleri", a.g.d., s.168

manzarayla karşılaştık; etrafta da pamuk tarlaları gözle görünür bir yer kaplıyordu. Şairin doğayla ya da kırla ilgili şiir kitaplarını 1976'dan sonra yazması da çevresi ve eserleri arasında bir etkileşimin olduğunu göstermektedir. Bu konuda ressam kişiliğinin seçici zevkini de ihmal etmemek gerektiğine inanıyoruz. Çünkü doğa ve kır hayatına ait ağaç, güneş ve gelincik gibi unsurlar, "bir resimden çıkmış gibidir" (Gelip Geçen Biri, Elifli, s.197).

Oktay Rifat, bu ince kır çizgisini son eseri Koca Bir Yaz'a kadar sürdürür. El emeği ve alın terinin geçerli olduğu bu saf insanların bir avuç dünyalarına inmek, şairin haz duyarak yaptığı eylemdir.

Denize Doğru Konuşma, Dilsiz ve Çıplak'la Koca Bir Yaz'da kır ön plândadır. Ancak Denize Doğru Konuşma'yla başlayan bu döneminde, kırın insansızlaştırıldığını görmekteyiz. Kır insanı, doğa içerisinde görmemezlikten gelinirken doğaya ait öğelerden deniz, dikkat çekecek bir biçimde yoğunluk kazanmıştır. Ancak doğa, bir teselli kaynağı olmaktan öteye, ona ölümlülüğünü hatırlatmaktadır:

Üfürülmüş bir saksağan karaltısının kol gezdiği kırda, yalnızlık tıka basa doludur (B.Ş.H.Ş.H.Ş.B.Ş., D.D.K.,s. 8). Şair, bir yönüyle kırın içinde kendi ölümlüğüne yanarken diğer yönüyle de doğanın kalıcılığına sığınır. Ancak öznel bilinç, sürekli var olan kırın yanında cüce kalmaz, sadece hayıflanır. Kırın kendi ben'inden geçirerek yeni sentezlere girişirken, birbirinden farklı manzaralarla karşımıza çıkar. "Öyle ki bu, sözcüklerden yapılmış bir kurgusal görüntü değildir; natüralist bir görüntüdür daha çok. Sanki karşımızdaki görüntüye bakarak ve doğayı bir model olarak kullanarak resmi sözcüklere dökmektedir"[98]

Oktay Rifat, "Şiirler"le birlikte girdiği kırın içerisinde Koca Bir Yaz'a kadar büyük bir zevkle kalır. Kır, onun şiir atlasının en büyük coğrafyasıdır. Bu kır, bazen insanla dolu, bazense insansızlaşır. Ancak hep sevgiyle incelenen, sevgiyle gezinilen mekândır. Oktay Rifat, Picasso'nun yaptığı gibi doğayı öğelerine ayırıyor ve bunları sonradan birleştirerek, bu öğelerin bizi etkileyen özel veya gizli sebeplerini aktarıp gerçeklerini derinleştiriyor. Bu yöntemle, gerçek yeniden hayal edilecek ve yeniden yaratılacaktır:

---

[98] Tuğrul Tanyol, "Bir Şiir Ustası", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 92, Temmuz 1998, s.2

"Gözlerim değince tarladan mısıra,
bir su akıyor içimden otlar arası"
(B.Ş.H.Ş.H.Ş.B.Ş., D.D.K., s.11)

Kendi ben'iyle kır arasında kurulan psikolojik ilişki, aslında şairin ruhunu kıra yansıtmasından kaynaklanmaktadır. Bunun için bu döneminde kırla bire bir ilişkisi kuran şair, araya kimseyi sokmaz. Denize Doğru Konuşma'yla birlikte az da olsa natürmortun alanına giren şair, bu ölü doğaya, benzetmeler aracılığıyla bir dinamizm kazandırır:

"çık yollara bahçeler çilli,
yaz kırmızı ibikli
güneş mavi bir gemi resmi" (Buralara, D.D.K., s. 138)

Ancak dilin dünyasında, kıra kendi estetik anlayışına uygun bir biçim veren şair, kırın güçlü olduğunu ve ne yaparsa yapsın onun kendi kurulu düzeni içerisinde kendi kanunlarına uygun bir biçimde akacağını anlamıştır:

"Şiirler biter bir gün
denizkestaneleri kalır ahtapotlar" (Sessiz Kıyıda, D.v.Ç. s.46)

Erich From, bu tavrı şöyle açıklıyor:

"İnsan doğanın bir parçasıdır, ama onu aşmak zorundadır. Ne kadar yadsımaya çalışırsa çalışsın, sonunda ölüm olduğunu fark eder."[99]

Dilsiz ve Çıplak'ta, sarısı ve moruyla kanayan bir güneş, bahçede savrulup dururken"(s.108), koca bir yazı tüketmenin hüznü içinde öteki yazlara (s.8) kavuşmanın temennisi vardır. Ancak mevsimler bir kül bırakarak geçmiştir (K.B.Y., s.116) ve rüzgârsa ağaçlarla birlikte şairin dünyasını sallamaktadır.

3.1.2.3.2. Deniz Sevgisi

Oktay Rifat, son üç şiir kitabı Denize Doğru Konuşma, Dilsiz ve Çıplak'la Koca Bir Yaz'da denize olan ilgisini şiire taşıyarak, doğanın bu unsuru üzerinde daha çok durur. Enver Ercan'ın "Son üç şiir kitabınızda da denizle iç içesiniz. İstanbul şairi oluşunuzdan mı kaynaklanıyor bu?" sorusuna verdiği:

"Deniz'le, İstanbul'la iç içe yaşamış olmaktan kaynaklanıyor. Denizden ve İstanbul'dan ne zaman uzaklaşsam, denizi ve İstanbul'u özlüyorum"[100]

---

[99] Erich From, **Özgürlük Korkusu**, s.38
[100] Enver Ercan, "Oktay Rifat", **Şair Çünkü Onlar**, İstanbul: Kavram Yayınları, Şubat 1990 , s.33

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

cevabıyla denize olan ilgisinin sebebini açıklamaktadır.

Deniz, bu kitaplarda merkezi bir mekân konumundadır; her şey ona göre diziliyor ve ona yakınlığıyla anlam buluyor. "Martı denizi kaparak havalanıyor."(D.D.K ., s.44), "bir çocuk kollarını denize doğru açıyor."(s.45). Şair, "güneşi, denizi, bulutu anlıyor."(D.D.K., s.52). Çünkü ruhuyla bu mekânlar arasında bir uyum söz konusudur. Bazense deniz, teşhis sanatının yardımıyla bir kadın kimliğine bürünüyor :

"Büyük kulaklı, rıhtıma çömelmiş, / bir kadındır deniz / uçurmuş martılarını memesinden." (D.D.K., Denize İnmek, s.116)

Martısıyla, kayığıyla bütünleşmiş olan deniz, bir ölü deniz değildir. Çünkü bir nesne konumundadır ve martı bir çığırtkan gibi çocuklara deniz satar. Çocuk ve deniz arasındaki bu yakınlık, denizin saflığından kaynaklanmaktadır. Cinsel çağrışımlardan uzak olan deniz, daha çok tabii konumuyla karşımıza çıkarılmaktadır. Oktay Rifat'ın şiirlerindeki denizin sessiz bir berraklığı taşımasını su simgeciliğiyle açıklayabilir:

"Suyun hareketinde canlılık, dinginliğinde dinçlik ve berraklığında saflık bulunur"[101]

Yeni Şiirlerde, güneş yüklü takadan ve yelesi ak köpüklü attan denizi anlatmalarını isteyen şair, mutluluğa erişmenin ancak denizin hüküm sürdüğü bir düzenle mümkün olacağına inanmaktadır. Bir sanatkâr ve insan olarak denizle kendi ruhu arasında tam bir uyum bulur. Büyük bir yakınlık duyduğu denizin, şahsi psikolojisi üzerinde olumlu bir etkisi vardır. Denize Doğru Konuşma'nın ilk şiirlerinde de, bir deniz sevdalısının sevdiği unsur karşısındaki aşıkane tavrını sergilemektedir. Öyle ki şair için deniz, en olumlu bir sığınaktır. Bir evin sıcaklığını ve samimiyetini taşır:

" Denizin duvarına çiziyoruz evlerimizin
bacalarını, güneşlerini saçakların"

(Duvar ve Otlar, D.D.K., s. 34)

Şair, tam bir uyum içerisinde olduğu denize karşı, olumsuz bir değerlendirmede bulunmaz. Bu dönem şiirlerinde deniz, bir çoğalmanın sembolüdür. Daha doğrusu, şiirlerindeki tabii dekor içerisinde en yoğun bir biçimde yerini almıştır. Mavi bir patlama, bu tabii dekorun renk ve ses cephesini oluştururken denize doğru koşan çocuksa ona, kendi saflığını ve masumiyetini kazandırır. Durudur deniz. O duruluk

[101] Titus Burekhardt, **Aklın Aynası,** çev. Volkan Ersoy, İstanbul: İnsan Yayınları, 1987, s.125

içerisinde, şairin biraz sonra bir karabasan gibi çökecek, umutsuzluğunu göremeyiz. Ancak çok az bir zaman kalmıştır.

Dilsiz ve Çıplak'ın "Deniz ve Ağaç"(s.19), "Deniz, Kadın ve Baykuş" (s.23), "Herkes Biraz Denizdi" (s.60), "Bir Deniz Resmi İçin" (s.67) ve "Denize Bulanmış Atlar" (s.76) şiirlerinde, doğal görünümün manzarasını çizen şair, denizin yanına martıyı ve ağacı yakıştırır. Doğal dengeyi bozan her unsuru, denizin ve ağacın yanından uzaklaştırır:

"deniz yaklaşıyor birdenbire
döküyor çivit rengi mavisini
baykuşa ve kadına
mavi masmavi
dönüyorlar geldikleri yere
arkalarına bakmadan."(Deniz Kadın ve Baykuş, D.v.Ç., s.23)

Resim sanatının şiire yansıtılmasıyla oluşturulan bu dizelerde deniz, sessiz fakat baskıncı karekteriyle ön plâna çıkmaktadır.

Koca Bir Yaz 'da "İstanbul'u denizden koklayan"(s.34) şair, denizin içindeki sazlar, yosunlar ve deniz kestanelerini deşifre ederken, karşımızda ağzı var dili yok bir denizi görürüz. Denize Doğru Konuşma'nın son şiirleriyle birlikte, yaşlılığının getirdiği yıpranma düşüncesi denizin genel görünüşüne yansır:

"Deniz kör bir martının
mavi kanadına kurmuş çadırını."

(Her Kapıya Bir Anahtar, D.D.K., s.108)

Bu dizelerde, şairin denizle olan iç uyumunu kaybetmeye başladığını söyleyebiliriz. "Kör bir martı", çevresiyle olan uyumunu kaybetmiştir. Uyum için gerekli olan enstürmanını kaybeden şair, denizden uzak düşmüştür. Bir başka ifadeyle denizle kurduğu sağlıklı diyaloğun yerini, kör ve sağır bir ilişki almıştır. Kişiliğindeki yıpranmanın etkisiyle denizi olumsuz bir değerlendirmeye tabi tutar. "Çadır kurmak", "yuva edinmek ve kök salmak" anlamındadır. Bu yönüyle, denizden yana herhangi bir uyumsuzluk söz konusu değildir. Deniz, her zamanki haliyle karşımıza çıkarılmaktadır. Şairse, tensel ve tinsel bir krize girmenin verdiği olumsuzlukla evrene bakış açısında bir değişime gider. Yaşlanmanın getirdiği olumsuz ruh hâli, en azından dış çevreye karşı olan ilgisinin bir kayıtsızlığa dönüşmesine yol açıyor.

Koca Bir Yaz'ın coğrafyasında, kilitli bir deniz vardır. Bu bir yönüyle, içe dönüşün getirdiği dış dünyayla ilişik kesme şeklindeyken; diğer yönüyle de denizin muhtevaca yeni zenginlikler kazanması demektir.

Romanlarında deniz ve su unsuruna, sembolik manada büyük bir derinlik kazandıran Oktay Rifat'ın şiirlerinde bunu başardığını, söyleyemeyiz. Onun şiirlerinde deniz, bir anlatım nesnesi olarak yeterince yer alırken, çok farklı anlamları koynunda barındıramamanın sıkıntısını yaşar.

3.1.2.4. Zaman Problemi

3.1.2.4.1. Zamanın Gücü

Oktay Rifat, zamanın hükmedici gücünü, şiir iklimine trajik bir biçimde taşıyan şairimizdir. O, zamanı derinlemesine ve yatay bir biçimde bütün işlevselliğiyle kullanmıştır.

"Bir zaman fırtınası, dün, bugün, yarın
Uçuştu yapraklarında çınarların." (Güzdü, Y.Ş., s.273)

dizelerinde, zaman, etken kimliğiyle ortaya çıkarak "doğum, şimdi ve ölüm" oyununu diyalektik bir nitelikte insan üzerinde oynamaktadır. Çınar, zamana karşı savaşan ya da karşı koymaya çalışan insanı simgelemektedir. Simgesel varlığımızla anlam bulan zaman, dünümüzü, bugünümüzü ve geleceğimizi bir bir koparark gücünü vurgulamaktadır.

"Bir kuş kafesi gibidir zaman"

(Mahallede Esen, Y.Ş., s.22)

dizesiyle de insanın zaman içindeki konumu belirlenmiştir. İnsanı kuşatan ve saran zaman içerisindeki maceramız hayatın ta kendisidir. Yaşamak için ihtiyacımız olan zaman, ne yazık ki doğumumuzla birlikte ölüme yaklaştığımız zamandır. İlk günümüz, son gün için atılmış bir adımdır. Bir zamanın içinde doğmak ve bir zamanın içinde ölmekse şairin kaderidir. Ancak ölüme karşı koymak da zamanla mümkündür. Ölüm zamanın dışına çıkmak ya da atılmaktır. Bunun için zaman kafesi içerisinde var oldukça yaşamak imkânı bulabiliriz. Zamanla uğraşmak, tümüyle kendimizle uğraşmaktır. Çünkü zaman, insan üzerinde oyununu oynamaktadır ve nereye gidersek gidelim bir zamanın içinde varlık buluruz. İnsani varlığımız, bir zaman ve mekân boyutuyla anlam bulmuştur. Oktay Rıfat, içinde yaşadığı dünyada yaşamaktan memnundur. Iztıraplarının

temelinde de bu dünyadan ayrılmak mecburiyeti yatmaktadır. Aslında zamanın var olmasından daha çok zamanın elini bırakması, onu kahretmektedir.

Yeni Şiirler'le birlikte genişleyen ve çoğalan bir zaman, şairin dünyasının sarmaya başlar. "Akış halindeki zamanın anlarını saptar."[102] Zaman doğanın dışına düşmemiştir. Aksine varlığını onunla hissettirir. Ya "zaman, kekik kokularını karmaktır" (Yaban Gülü, Y.Ş., s.223) ya da "sarı güller gibi pencereden sessizliğe sarkmaktır" (Mavi Kapı, Ç.Ş., s.9). Zamanın soyut varlığı, nesnelerde bıraktığı izlerle kendisini belli etmektedir. Zaman unsurunun karşımıza sürekli olarak sarı renkle birlikte çıkarılması da zamanın insan üzerinde doğurduğu ölüm düşüncesinin şiire bir yansımasıdır.

Oktay Rifat'ın şiir dünyasında, zaman problemini çözümlemek için onun fiziki gelişmesini göz önünde bulundurmanın gerekli olduğu kanaatindeyiz. Onun şiirinde zamanı şu başlıklar altında inceleyebiliriz: 1. Zamanın yok ediciliği ve zamandan şikâyet, 2. Zamandan kaçış ve geçmiş zamana sığınma, 3. Zamanın genişliği ve gücü

3.1.2.4.2. Zamanın Yok Ediciliği ve Zamandan Şikâyet

Sonsuz olmak ister insan, çünkü onun tam tersidir. Bu sebeple zaman onun en büyük sorunudur. Ölümsüzlük, zamana hâkim olmaktır. Zamansa kendi düzeninde akıp gider. "Koşmanın temel ritmi zamandır."[103] İşte bu temel ritmi Oktay Rifat:

> "Ben de beşikte yattım / Salıncakta uyudum / Meme emdim / Geceleri arpa boyu büyüdüm / Adam oldum elim ekmek tuttu / Bütün sevdiklerim öldü / Günler su gibi geçti / Anasız babasız kaldım böyle"
>
> (Su Gibi Geçen Günler, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.27)

dizelerinde, günlerin su gibi geçip gitmesiyle vermeye çalışır. Ayrıca zaman ve ölüm problemini de birlikte ele alarak, zamanın getirdiği ölüm gerçeği karşısında sızlanır. Fiziksel büyüme bir zaman içerisinde yavaş yavaş gerçekleşirken; şair, önceleri gençliğin verdiği coşkunlukla akıp gidenin kendi zamanı olduğunu fark etmemiştir. Ne zaman ki ölüm, sevdiklerini bir bir elinden alınca, fiziksel gelişmenin büyümeyle birlikte sona yaklaşma olduğunu öğrenmiştir. Ancak geçmişi de yaşayan öznenin kendisidir. Anlatımdaki ayrıcalıklı özne, bu olup bitmelerin zamanın bir gereği

---

[102] Tuğrul Tanyol, "Bir Şiir Ustası", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 92, Temmuz 1998, s.28

[103] Ortega Y.Gasset, **İnsan ve Herkes**, Ekim 1995, s.10

olduğunu fark edince, sanki kendisine ait ferdi zaman boyutunda yapıp ettiği hiçbir şey yokmuşçasına, pasif bir tavır takınmıştır. Zamanı kurmayan şair;

"Şimdi 1951 / 3 Nisan 1951 / Yarın 4 Nisan 1951 /
Mayıs derken haziran" (Şimdi, K.i.T., s.150)

dizelerinde, zamanın dışımızdaki bu duyarsız akışını, anlatmaktadır. Bir bakıma zaman hep ilerleyendir. Onun macerasında geriye dönüş yoktur. Şairin çizdiği zaman denizi, o kadar geniştir ki "bütün tekneler, onun rıhtımına bağlı ve ölümdü, yaşamaktı, mutluluktu, türlü sorun onun rüzgarlarında savrulur." (Büyük Zaman, Ş., s.138). Böylesine bir zamanın akışı içerisinde insan hayatı, bir anlık duraklamanın getirdiği kısalığa sahiptir:

> "Büyük zaman akışı içerisinde, her varoluş geçici, uçucu ve yanılsamadır. İnsanlar sürekli olarak Vişnu'nun gövdesinden doğmakta ve suların yüzeyinde patlayan bir kabarcık kadar çabucak yok olmaktadırlar."[104]

Yukarıdaki inanış, insanın zaman içindeki konumunu ve zamanın insan hayatı karşısındaki üstünlüğünü göstermesi bakımından önemlidir. Oktay Rıfat da şiirleriyle insanın zaman içerisindeki konumunu sorgulamaktadır. Zaman ve insan problemi karşısında duyarsız kalmayarak, zamanın insan hayatındaki tahribatı üzerinde durmaktadır. Onun son şiirlerindeki derin hüznünün sebebi de bundan kaynaklan maktadır:

"Mevsimler ve günler onunla geçici,
(...)
Onu duydukça ürperir telli kavak,
Zaman kokar servi sandıkların içi."

(Dağda Keçiler, Y.Ş., s.26)

şiirinde, anlatım bulan zaman, aynı zamanda kendi evlatları olan mevsimleri ve günleri de bir bir yutmaktadır. Ancak bütün bu yokluğun farkında olan insanın kendisi olduğu için, geçip giden zamanın hem kıyımını hem de acısını çekmek, ona düşmektedir.

"Oktay Rıfat, insan bireyinin uzam-zaman içindeki serüvenini söysel sanatlar düzeyinde irdeliyor."[105] Bu bir çözümleme midir? Sanmıyorum. Zaman karşısında şairin aldığı net bir tavır yoktur. Sadece şiire taşınan bir acı ya da gözyaşı vardır.

---

[104] Mircae Eliade, **İmgeler, Simgeler**, s.57
[105] Ahmet Oktay, "Oktay Rifat Üzerine Kenar Notları", a.g.d., s.1

Şair, "Yeni Şiirler" kitabında, yeni bir yöntemi dener. Bir başkasının kılığına girerek zamanın baskısını onların diliyle anlatır. Bu kişiler, aslında fiziksel varlıklarıyla ölen, ancak manevi varlıklarıyla zamanı aşarak yaşama gücünü bulan Yavuz Sultan Selim ve Fatih Sultan Mehmet gibi padişahlardır:

> "Kırk Macarlı odalık, bel, kasık, meme, / Dizsem karşıma nafile / Ne Çaldıran, / Ne Şam, Mısır, su serpmez yavuz gönlüme, / Bir çeki taşı gibi üstümde zaman" (Mısır Dönüşü, s.275)

Ölüm düşüncesi, dış dünyaya ait bütün güzellikleri yok ediyor ve hiçbir maddi unsur, onun boşluğunu dolduramıyor. Yavuz Sultan Selim, zamanın kendi varlığını, hiçbir ünvan tanımaksızın bir çeki taşı gibi öğüttüğünü görmektedir. Şan, şeref, mal ve mülk gibi dünyevi değeri olan şeylerinse, ölüm karşısında çaresiz olduklarını belirtmektedir. Ölüm, bir yönüyle var olanın değerini düşürmektedir. Yine "Fatih ve Zaman" şiirindeki:

> "Karardı servi ve surda yeniçeri, / Yürüdü ölüler üstünde biten çim / Toprağıma. Yeniktim, akşamdı içim." (Fatih ve Zaman,Y.Ş., s.278,)

dizeleriyle, çağ açıp çağ kapayan bir padişahın ölüm ve zaman karşısındaki duygularına tercüman olunmuştur. "Dalından Bizans'ı koparan padişah, bir resmin çerçevesinde zamana yenik düştüğünün farkındadır." (Fatih ve Elmas,Y.Ş., s.279) En büyük gerçek olan ölüm, zamanın içerisinde gizlenmiştir. Yavuz Sultan Selim, bunu bilmenin ezikliğini yaşarken; Fatih Sultan Mehmet'se ölüm ötesinden konuşmaktadır. Her şeyi yenen fakat zamana yenilen kahramanların acısı büyüktür. Zamanın bu acımasızlığını Eliade şöyle açıklıyor:

"Zaman, karadır, çünkü irrasyonel, katı ve acımasızdır."[106]

Zamanın yok edici özelliğinden bir şikâyet şeklindeki bu şiirler, Koca Bir Yaz 'a kadar devam eder. "Yıkık Çeşme Yazıtları"(s.56) şiirinde, "Sanatın ve yaşamın düşmanı zaman" diyen şair, zamana farklı bir açıdan bakarken kendi ölümlülüğüne de yanar.

Şair, zamandan şikâyet ederken bu, sadece zamanın yok ediciliğiyle sınırlı kalmaz. Bazen onun işleyişinden ve kendi dışındaki akışından da şikâyetçi olur:

> "(...)gitmek gitmek gitmek, / bu saati bozmak istiyorum / işlemesin varsın söğüdün altında" (Nerde, . D.D.K., s.132)

Bu akışı durdurmak, zamanın gidişine engel olacağı için, onun simgesi olan saati durdurmak ister. Çünkü zamanın geçişini bize haber veren saate ait işleyiş düzenini durdurmanın, zamanı durduracağına inanmaktadır. Oysa her saatin içinde bir zaman

---

[106] Mircae Eliade, a.g.e., s.54

vardır. Ancak her zamanın içinde bir saate gerek yoktur. Zaman her şeye rağmen kendi mecrasında durmaksızın akar. Saat, zamanı tayin eden bir araçtır; onu durdurmak ya da devam ettirmek özelliğine sahip değildir.

Dilsiz ve Çıplak'ta; "günlerimiz bir zencinin elinde"(Bezelye Çiçekleri, s.24) dizesiyle, zamanın insan hayatını karartarak kemirdiğini ve insan hayatı üzerinde kesin bir hakimiyeti olduğunu belirtmektedir.

"Günlerimiz beyaz bir lalenin
sarı tozları gibi akıp gider."
(Oraları Aklından Çıkmıyordu, s.90)

dizelerinde şair, güzel günlerinin, farkına varmadan ince bir çiçek tozunun uçuculuğu ve mevsimlik geçiciliğiyle çabucak yitip gittiğini belirtmektedir. Aynı zamanda geniş zamanın verdiği imkânla somut varlığının şimdisini değerlendirmektedir. Çünkü "insan somutluğu geçmişle gelecek arasındaki bu yerde yani şimdi de bulunur."[107] Bu sebeple bütün kıyımlar, kavgalar şimdi içerisindedir. Zaman ve insanın kavgası, zamanın birimleri içerisinde acımasızca devam ederken şair, çaresizlik içinde kendi varlığının yitimine katlanmanın acısıyla yaşar.

"Koca bir yaz geçirdim" (s.7) diyen şair, ilk defa zaman üzerinde kendisinin tasarruf etme gücünün olduğuna inanırken, zamanla kıyasıya boğuşmasının yorgunluğu da dipten dibe dünyasını sarmıştır.

3.1.2.4.3. Yaşlılık Duygusu, Eskime ve Çürüme

Oktay Rifat'ın şiir çizgisinin birinci evresi olan Garip döneminde, coşkunluk kendisini hissettirirken; üçüncü evresini oluşturan Şiirler'le birlikte hüzün ve ümitsizlik duygusu ön plâna çıkmıştır. Yaşlılık duygusunun doğurduğu eskime, hayatı bir başka perspektiften algılamasına sebep olur.:

"Yıldız dolar, döner yaprak, döner gece / Rüzgârında döner kağıt, döner kalem, / Bu sessiz döngüden yok öyle gitmece, / Döner Aslı, döner Kerem" (Döngü, Y.Ş., s.267)

Hayatın kısır bir döngüden ibaret olduğunun anlatıldığı şiirde, "yok öyle gitmece" ibaresiyle de yaşanılan mekâna bağlılığın mahkûmiyet düzeyinde olduğu belirtil mektedir. İnsan kaderini bir kaosa indirgeyen bu anlayış, hayatı çekilmez bir yük olarak

[107] Reha Çamuroğlu, **Dönüyordu; Bektaşilikte Zaman Kavrayışı**, Metis Yayınları, Ekim 1993, s.88

değerlendirmektedir. Bu Sartre'cı anlayışla yola çıkan şair, mekânik bir döngünün, insafsızlaşmış acısını tâ yüreğinde duyar. Bu sağır döngü, dilsiz dünya, hep aynı vakitte gelen akşam, bir karabasan gibidir. Hep aynı "Kerem ve Aslı" hikâyesinin tek düze, tıkız sevgi anlayışında kalan insan, monotonluğun dar çemberinde döner de durur. "Söylenen hep aynı türküdür ve artık bezginlik vermektedir." (Yaşam Üstüne Türküler, Ç.Ş., s.103). Halbuki şaire göre evren daha yenidir ve bu kadar çabuk tükenmesi onu şaşırtır. "Sandık daha açılmamış" ve sırları ortaya dökülmemiştir. Dünya çok çabuk ihtiyarlatılmıştır. Algılayan bilinç ve anlatan dil, tek boyutlu olunca, dünyada kısırlaştırılmıştır. Bu ortamdan ölümün dışında kaçış mümkün değildir. Ortega Y.Gasset'e göre:

> "Kaçışı olmayan şey bir şey yapmak zorunluluğu ve en çok da sonuçta en acılı olan şeyi yapmaktır : Seçmek(...) İşte ölüm kesin, kurtuluşumuz yok, bundan daha büyük seçeneksizlik olur mu ?"[108]

En büyük seçenek ve seçeneksizlik bir aradadır. Neticede bütün yollar ve seçenekler ölüme çıkmaktadır. Bu dar, kendi üzerine kilitli dünyanın şiiri de kısık sesli, parça parça ve kısadır. Aslında ihtiyarlayan şairin öznel bilinci, kısılansa soluğu kesilen sesidir. Ancak şair, fiziksel varlığında meydana gelen değişikliğin doğurduğu olumsuz ruh haliyle mevcut dünyayı değerlendirmektedir:

> "Her gün daha dolaşık, dükkânlar bir gemide / Bir gemiye boşaltır kadehlerindeki tortuyu. / Bizlerse bir değirmen kanadına takılmış döneriz / o yerle gök arası fırıldakta" (Ö.S.K.A.Y.İ.- 2, D.D.K., s.21,)

Her günle birlikte dönen dünya, bir önceki günün tortusunu (kiri, pasını), bir diğer güne, yükünü birbirine boşaltan gemiler gibi devreder. Böylece, tortulaşan hayat yükü, her gelen günle birlikte büyüdükçe büyür. İnsansa bu yükün altında ezilerek, dünya değirmeninde tek düze bir hayatın içinde döner, durur. Şair, kara talihlidir. Çünkü dünyayı anlamaya çalışırken, büyük bir anlamsızlığın, içine düşmüştür. Bunun sebebi, onun için ölümün yitim olmasıdır. "Yaşamaksa, hiçliğe mahkûm olmaktır."[109] Son dönem şiirlerinde hayatı olumlamayan şairi, bu noktaya saplantı halindeki ölüm düşüncesi getirmiştir.

---

[108] Ortega Y.Gaseet, **İnsan ve Herkes**, s.59

[109] İsmail Çetişli, "Varoşculuk", **Batı Edebiyatı ve Edebi Akımlar**, Isparta: Fakülte Kitabevi, 1997, s.138

Dünyanın yaradılışında ilahi bir nizamın varlığını kabullenmeyen Oktay Rifat, yok oluşun ebediyen olacağına inandığı için, dünyaya ait bağlarının sağlam olmadığını görünce yıkılmıştır. Her şeyden önce kendi varlığının temelini oluşturan fiziksel bağları sağlam değildir. Bu sebeple dünyayla kurduğu ilişkisinde bir güven kaybına uğramıştır. Dünyanın karşısına bu ölümlü varlığıyla çıkmayı da:

"Ama bir kaya gibi koruyordu seni
şiirin aşınmaz zamanı" (Şiirin Zamanı, D.v.Ç., s.129)

dizeleri hariç, bir türlü başaramamıştır. Şair, şiirleriyle ölümsüzlüğe eriştiğinin farkında değildir.

Dilsiz ve Çıplak'ın "Dipte Neler Var" (s.85) şiiri onun hayata bakış açısını yansıtması bakımından önemlidir.

> "(...) balıklar mıydı ki şiirlerim / bir martı gibi silkiniyor / dalarak avlanıyordu / zorla alıyordum gagasından / bakıyordum bir ustura, bir saat kösteği, / bir tarak, kırık bir fincan, / bırakıyordum yerlerine / hoyratsı, hastamsı gecemsi, / o yine dalıyordu / demek bunlar diyordum, / bu ustura, bu saat kösteği / bu tarak, bu kırık fincan."

Şiirle hayatın içine dalan şair, oradan hayatı kurmaya yarayacak sağlam değerlerle çıkamaz. Kullanılan malzeme "bir ustura", "bir saat kösteği", "bir tarak ve bir kırık fincan"dır. Bu dağınık malzemeler, sağlıklı bir bağ kurmaya yetmez. Ya kesici ya da içleri boşaltılmıştır. Somut olan bu eşyalarla hayatını düzenleyemeyen sanatkâr, neticede kırık fincanlarla baş başa kalır. Kesilen ve parçalanan ilişkiler yumağı, hayatı sağlıksız bir ilişkiler yumağı haline dönüştürür. İster istemez Gorgias'ın :

"Bir şey yoktur, olsa da bilemeyiz, bilsek de başkasına bildiremeyiz"[110]

ifadesinde anlatım bulan kör nihilizminin karşısında kendimizi buluruz. Hayatı bir hiç olarak gören şaire hayat, çekilmez ve katlanmaz yüzüyle görünüyor. İçi boşaltılan hayat, işlevselliğini yitirir. Bireysel yaşamanın labirentine dalan Oktay Rifat, "labirentin içeriğini ifşa etmemesi ve gittikçe büzülerek kaosa dönüşmesiyle"[111] bunalıma girer. Evrene yükselmek yerine, kaosun karanlığına düşünce "belirsiz yaşamın yükünü çeken beygirler, yorgun düşer ve bardak çatlar."(Çukurlar, D.v.Ç., s.124). Nesneler, şaire ve

---

[110] Macit Gökberk, **Kant ile Herder'in Tarih anlayışları,** İstanbul: Y.K.Y., Ocak 1997, s.74

[111] Jill Purce, "Labirent ve Dans", **Parapsikolojik İncelemeleri Dergisi**, C.1, S.1, Ocak-Şubat-Mart 1988, s.50

dünyaya yabancılaşır. İnsan ve nesne fonksiyonelliğindeki düzen fikri ortadan kalkar. İşte böylesine kırık ve kopuk, öncesi ve sonrası belli olan bir dünyada yaşamak, şaire bağışlanmış ve ödül olarak sunulmuş bir hayat yerine, "bırakılmış ve zoraki itilmiş varoluşçu,"[112] olumsuz bir hayatı hatırlatmaktadır. Hayatın ötesi boş ve bir tren gibi geçip gidiyorsa, çekilmez bir yük olarak insanı ölmeden öldürür. Büyük boşluk duygusu, insanı, bütün tutamaklarından mahrum bırakmış ve dünyayı yaşanmaz kılmıştır. Ancak bu boşluk hayatın doğurduğu boşluk değildir. Hayatın ötesinin doğurduğu boşluk duygusudur. Ötesi olmayan bu dünya, ölümsüzlük ardındaki şairi memnun etmiyor. Çünkü bu dünyayla olan bağları ölünceye kadardır. Ondan ötesi yoktur. Neticede ölümün galip geldiği tek düze bir oyun oynanmaktadır.

Koca Bir Yaz'ın dünyasına girdiğimizde bu çürüme olgusu artarak yoğunlaşmaktadır:

> "Geçen günü çöpe atıyorum / yaşanmış kullanılmış ne varsa / martı kanadı çakının ağzı / tabaktaki yeşil erikler / çöpe gidiyor, sevgilim çöpe/ aç bir atın çektiği arabayla gidiyor / saçlarımız, tırnaklarımız, aşklarımız / yediğimiz balıkların kafası / tavuk kemikleri limon kabukları / sardalye kutuları, okunmuş gazete / çöpe gidiyoruz her gün biraz daha / moloz yığınlarının oraya
>
> Bakıyorum bir şişe kırığı / deniz feneri gibi birden bire / gök mavisiyle çakıp sönen / Çöpe gidiyor." (K.B.Y., Çöp, s.94)

Eşya ve doğadaki çürümeyi insan hayatında da gören şair, sürüklenişin bir yok olmaya doğru, gittiğini görmektedir. Çöplük, değersizliğin ve yok oluşun simgesidir. Aslında yok olan aç bir atın (ölümün) çektiği bir arabayla her gün biraz daha ölüme yaklaşan şairin evrenidir. Sürükleniş ebedi ve süreklidir. Şair, bu trajik akışta kendisini martı kanadı, tavuk kemiği ve limon kabuğuyla eşdeğer bir yere koymaktadır. Bu nesneler, değersizliğin ve çürümenin sembolüdür. Bu akış, değerli ve değersiz diye herhangi bir seçme yapmamaktadır. Her şeyi önüne katarak alıp götürmektedir. Bu, ölümüne akış, hiçbir engel tanımıyor. Maddi ve manevi varlığımız, bütünüyle bir yok oluşa sürüklenirken ölümse, doymak bilmiyor. Şair, bu tek düze akışın doğurduğu gidişi, dünyadan bir atılma olarak kabul ediyor. Dünyanın dışında yeni bir dünyada vücut bulma olayına inanmayan Oktay Rifat, ölümün bir hal değiştirme değil, bir çürüme, bir

---

[112] Emmanuel Mounier, **Varoluş Felsefesine Giriş**, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Alan Yayıncılık, Mayıs 1986, s.126

yok olma olduğunu belirterek, doğanın bizi değersiz kıldığını belirtmektedir. Yetiştiği çevresi ve aile muhiti bu düşüncesini besleyen en önemli kaynaktır. Bu fikirler, dünyada sadece dünyaya ait bir nizamdan daha çok, bir nizamsızlık fikrinin olduğunun örnekleridir. Şuurdan yoksun olan dünya, seçici değildir ve bu nizamsızlık onun karakterinde vardır, düşüncesinden kaynaklanan bu anlayış, şairin ıztırabının temel noktasıdır. Çünkü onun şiirlerinde ölüm, bu kaosun bir neticesi gibi görünüyor. En önemlisi de bu gidişin bir an için değil, sürekli ve ebedi oluşuna inanmasıdır.

Şairin köklü ıztırabı, insana bu tek düze akıbeti yakıştıramamasından kaynaklanmaktadır. Bu değerlendirmede Marx'ın yabancılaşma konusunda söylediği : "Kendi gücünün öznesi olmayan ve toplumun kısıtlayıcı çemberinden kurtulamayan insan kendisine, hem cinslerine ve doğaya yabancılaşır"[113] ibaresini de göz ardı etmemek gerekmektedir.

Her şairin dünyasında az ya da çok anlatım bulan eskime ve çürüme düşüncesi, ölümden sonraki dünyanın var olma dayanaklarını yitirmiş Oktay Rifat'ın şiirinde, bu anlayışın doğurduğu boşluk duygusuyla birlikte çok yönlü bir anlatım bulmuştur.

3.1.2.4.4. Zamandan Kaçış

3.1.2.4.4.1. Çocukluk ve Geçmiş Zamana Sığınma

Oktay Rıfat'ın şiirinde, çocukluk ve geçmiş zaman özleminin hatırı sayılır bir yeri vardır.

Kendisine yöneltilen:

"-Çocukluğunuzu hangi yaşınızda terkettiniz? sorusuna verdiği

"-Çocukluktan çıkmış değilim.

"-Mesela?

"-Çocukluktaki zevklerim hâlâ devam eder."[114] cevabı, onun çocukluğa dönük kişilik özelliğini yansıtması bakımından önemlidir.

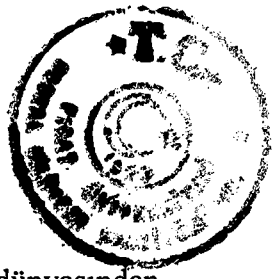
Bu konudaki tavrını üçe ayırarak inceleyebiliriz:

1. Kendi dışındaki çocuklar ve zaman problemi,
2. Çocukluğu ve geçmiş zamana sığınma,
3. Geçmiş her türlü zamana dönme arzusu.

---

[113] Erich Fromm, **Kişilik Sorunu**, çev.Yasemin Kalaylıoğlu, İstanbul: Düşünen Adam Yayınları, Şubat 1994, ss.58-59

[114] "Oktay Rifat'la", **Şiir Konuşması**, Nihat Kuşlu (konuş.), s.290



3.1.2.4.4.1.1. Kendi Dışındaki Çocukların Dünyasına Bakış

Çocuk ve zaman problemine, kendi dünyası ve diğer çocukların dünyasından bakan şair, orada ölümün kol gezdiği acımasız bir ortamı görür. Kaldı ki çocukluk onda dünyaya yeniden gelişi, mutluluğu ve yaşama umudunu çağrıştırmaktadır. Böylece yeniden dünyaya geliş, yeni bir zamana sahip olmak demektir. Aynı zamanda, çocukluğa dönüş, içinde yaşanılan zamanın baskısından ve öldürücü tazyikinden bir kaçıştır. Bir bakıma, zaman değiştirme eylemidir. Bu şekliyle, ölümün doğuracağı acı, az da olsa hafifleyecektir. Bunun dışında, zamanın çocuğun dünyasında yaptığı tahribatı göstererek, acımasızlığını ele aldığı şiirleri de çoktur. Bu tür şiirlerinde, çocuk ve ölüm zıtlığı oluşturularak, zamanın merhametsizliği vurgulanmaktadır :

" Öldü, öldüğünü bilmiyor
İki eli yanına geldi; götürecekler,
Gitmem diyemiyor.
Tadamadı helvadan ve lokmadan,
Bir teşekkür olsun edemedi
Tabutunu taşıyan dostlara
Ah, ölümü kimseninkine benzemiyor!

(Sübyan, G.,s.37)

"Öldü öldüğünü bilmiyor", ibaresiyle çocuğun saflığı ve masumiyeti; "tadamadı helvadan ve lokmadan" ibaresiyle de zamansız ölümü anlatılıyor. Zaman, bir karabasan gibi henüz hayatın ne olduğunu bile anlayamadan çocuğun dünyasını karartmış ve aç bir kurt gibi genç ve yaşlı demeden önüne gelen her şeyi silip süpürmektedir.

Çocuğun dünyasını merkez edindiği Garip dönemi şiirlerinde, "anlatıcı figür olarak seçilen çocuğun gözünden çevrenin yansıtılması ve çocuksu bir tavır takınılması tercih edilmiştir."[115] Orhan Veli'yle birlikte yazdıkları "Ağaç" (G.,s. 60) şiirinde, attığı taşın ağaçtan düşmesine üzülen çocuksu bir saflık vardır. Çocukluğun masum duygularını ifade eden bu tür şiirlerinde, yaşanılan âlemi çocuğun dünyasından sunmuştur. "Ekmek ve Yıldızlar" (s.30) şiirinde de çocukluğun safiyetini âleme olan hayranlık da yakalamıştır:

---

[115] Hakan Sazyek, a.g.e., s.124

"Bazen şaşırıp ekmek yerine / yıldız yiyorum."

Aynı dönemde yazdığı "Sübyan" (G.,s. 37) şiirinde, çocuğun kendi ölümünden habersizliğinin acısı anlatılırken "Nanoç'un Çocukluğu" (s.40) şiirindeyse, kendi şair ben'ini bir değerlendirici veya bir yansıtıcı gibi kullanarak, başka çocukların acısını paylaşır. "İkinci Dünya Savaşı dolayısıyla kaleme aldığı "Yaramaz Çocuklar" ve "Cepheye Giden Çocuk" şiirlerinde, figür olarak çocuğa yer verilmesi, onu savaşın kurbanları arasında göstermesi ana temayı acıma duygusunu yoğunlaştırarak destekleme amacından kaynaklanır."[116]

Aşağı Yukarı'nın "Çocuk" (s.120) şiirindeyse çocuğun büyümesi, babası kadar olması ve ölmesi çarpıcı bir biçimde, arka arkaya sıralanmış ve "büyüme, olma" sözcükleriyle climax (duygu tırmanması) sağlanırken "ölür" sözcüğüyle bu tırmanış zirveden aşağıya düşmekle son bulmuştur. İlk iki sözcükle son sözcük arasındaki korkunç farklılık(trajik yıkım), daha belirgin bir biçimde ortaya konularak, insanın macerasındaki terslik ya da anlamsızlığa "çocuk ve ölüm" ibaresiyle derinlik kazandırılıyor.

Çocuk ve zaman problemine, Garip döneminde ölüm ve zaman açısından bakan şair, çocuğun ölümünü zamansal açıdan izah edememenin şaşkınlığını yaşar.

3.1.2.4.4.1.2. Kendi Çocukluk Günlerine Sığınma

Bütün çocukların dünyasına, kendi şair penceresinden bakan Oktay Rıfat, ikinci bir tarz olarak kendi çocukluğunun güzel günlerini yâd eder:

> "Çocukluğumdaki sokaklar geçiyor yoldan / Sefertaslı arka çantalı / Mektepten dönmemi bekliyorum / Deminden beri kahvede"
>
> (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.54)

Geçmişin arkasından koşan şair, 'yitirilmiş mutlu an'ı aramaktadır. Yaşanmış an, bir görüntü olarak şimdiki ana ait unsurlarla çağrışıma girerek, gelmektedir. Ancak görüntü ayniyle vaki değildir. Sadece şairin şuurundadır.

Şair, geçen zamanın kendisini yaşanılan andan ve dünyadan sürekli uzaklaştırdığının farkındadır. Oysa o, maddeci dünya görüşüyle dünyaya ağaçlar gibi "kök salmak" istemektedir. Dünyaya bağlanmak, eskimemek ya da yok olmamak onun

---

[116] David Hume, **İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme**, çev. Aziz Yardımcı, İstanbul: İdea Yayınevi, 1993, s.254

en büyük dileğidir. Akan zaman, ölümü çağrıştırdığına göre, geride "mavi bir boncuk gibi parlayan geçmiş zamana" (Boş Arsalar,Y.Ş.,s.211) sığınmaktan başka çare yoktur. Çünkü geçmişin içerisinde gençlik ve çocukluk vardır:

"Ağaca çıksak / Yerde kalmazdı pabucumuz / Hey gidi günler"

(Eski Zaman, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.53)

"Ağaca çıkmak" yerle olan irtibatı keserek, bir hülya evrenine sığınmaktır. Şair, materyalist bir dünya görüşüne sahip olduğu için bunu, dünyayla ilişkisini keserek "ezeli hakikatle temasa geçmek"[117] şeklinde yorumlayamayız. Ancak, realitenin sembolik anlatım bulduğu "yerde kalmak"tan kurtularak, bir hayali evren içinde yaşamanın doğurduğu mutluluk anı anlatılmaktadır. Kısacası, dünyada kalarak, hülya içinde yaşama anlayışı söz konusudur. Çocuğun dünyaya ait "ölüm, çürüme vb." duygularından azâde olduğu anlatılmaktadır. "pabucun yerde kalmaması" ise dünyaya ait ölüm, eskime vb. gibi duygularla, irtibatı kesme halidir. Şair, çocuğun bu duyguları fazla önemsemediğini ve kendine has bir evrende yaşadığını anlatmaktadır. Son dize, çocukluktan uzaklaşmanın verdiği hayıflanma duygusu üzerine kurulmuştur.

Güzelleme'deki "Ben Değilim" (s.84) şiirinde, şimdiki zamandaki mevcut halini beğenmeyen şair, ölçü olarak çocukluğunun "uçurtmalı, tahta kılıçlı" güzel günlerine uzanır. Aynı şiirinde "Bu resimler ben değilim" dizesiyle de mevcut fiziki durumunun şairi rahatsız ettiği görülmektedir. Zamanın tahrip edici izleri, şairin dünyasına yansımıştır. Bundan kurtulmanın yolu, çocukluğa dönmek ya da çocukluğun doğurduğu ruh hâlini yaşamaktır. Fiziksel yönüyle mümkün olmayan bu hareket, ancak zamansal bir sapmayla mümkündür:

"Bilyalı bir düdük cebimde. Samatya,
Çocukken çaldığım, ben uyurken o kuş,
(...)
İşte kümesin telleri, işte yitik
Günlerimiz, mor salkımı orta katın,
(...)
İlk gördüğüm meme basma entariden,
Vavlarla eliflerle, iç içe gülle.

[117] Ahmet Hamdi Tanpınar, " Şiir ve Rüya", Zeynep Kerman (hazır.), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, , İstanbul: Dergâh Yayınları, Ocak 1992, s.35

(...)

Durgun, öyle bir akşam olsa yeniden,

Büyüsem, evler ışıklarını yaksa,

Üfleyerek içsem çayımı sıcaksa"

(Düşsel Bir Gezintiden, Y.Ş., s. 244)

İstanbul'un, Samatya semtinde geçirdiği çocukluk yıllarını anlatmaktadır. Şiirin çerçevesine, eski zamana ait olan unsurları, hemen hemen hiç değiştirmeden sokmuştur. "Şairin yerli bir malzemeyi, yabancı bir şekille (Sone) ele alması da estetik bakımdan önemlidir."[118] Şair, bilinçaltının mutlu çocukluk günlerine ait unsurları, şiirin dünyasına taşıyarak çocukluğa dönme arzusunu dile getirmektedir.

3.1.2.4.4.1.3. Geçmiş Her Türlü Zamana Dönme Arzusu

Oktay Rıfat, geçmiş zamana sığınma anlayışını, sadece çocuklukla sınırlandırmıyor. Geçen her güzel ana sığınmaya ve dönmeye çalışıyor. Sesimiz dönemine ait "Hasret"[119] şiirinde mikrokozmos olarak gördüğü sevgilisiyle birlikte yaşadığı eski günlere ait anları özler. İçinde bulunulan zamansa aynı mekâna dönmek mümkün olmadığı için şaire hüzün vermektedir. Mekâna ait her eşya, şaire çağrışım değeriyle birlikte sevgilinin varlığını hatırlatırken; sevgiliyi, ilgili mekânda görememek de büyük ıztırap vermektedir. Nietzche'nin ifadesiyle:

"Geçmiş, daima bir kâhin olarak konuşmaktadır."[120]

Güzelleme'deki şiirlerine, birinci hanımı Türkân Aksoy'la birlikte geçirdiği güzel günler, köklü bir biçimde yansımıştır. Şuuraltındaki geçmiş, rüya aracılığıyla şimdiye taşınır. Böylece geçmişe hayaller yoluyla gitmeye çalışan şair, bu kez rüya tekniğini kullanır ve " içinde bulunduğu zamanı rüya yoluyla aşmaya"[121] çalışır. Amacı kendisini mutlu edecek "İstanbul, bahar ve Türkân'ı" (Anış, s.37) bir araya getirmektir.

Âşık Merdiveni'nin "Eşik" (s.241) şiirinde çocukluğunun güzel günlerine bir pencereden bakan Oktay Rıfat, Şiirler'de "Emine"ye(s.167) yöneltilmiş aşk şiiriyle geçmişi ve şimdiyi sorgular:

"Uzun günler! Sevgiler saksıların / O sardunyaların yerini tutmadı"

---

[118] Mehmet Kaplan, **C.T.D.Ş.**, S.185
[119] **Sesimiz**, S.12, Mart 1984, s.9
[120] Mehmet Küçük, **Modernite, Versus, Postmodern**, s.137
[121] Mehmet Kaplan, **Tanpınar'ın Şiir Dünyası**, İstanbul: Dergâh yayınları 1982, s. 63

Geçmişte yaşanan aşkların yerini hiç bir şey doldurmamıştır. Her tahta eşikten bahçesine girdiği Emine, gençlik arzularının bir sembolü olarak karşımıza çıkarılıyor. Yaşanılan andan kaçan şair, geçmişten şimdiye dönmek istemez. Çünkü şimdinin aynası, geçmişin bir daha geri gelmeyeceğini ve yıkıntı olduğunu göstermektedir. Oysa kaba realiteden kaçan şair, geçmişte teselli bulmak niyetindedir. Ancak hatıraların dalı çürümeye başlamıştır. Acı içerisindeki şair sorar :

"(...)
Hani gün boyunca akan su! Hani sen,
Nerde rüzgârlara bürünmüş Emine"

Sorgulama, "şairin ben"inden geçmişin bütün nesnelerine yöneltilir. Şair, akıp gidenin kendi tarihinin uzak anılar ülkesi olduğunu fark ederek hayıflanır. Dış nesnenin trajik akışıysa özneye, yok oluşu ve yitimi hatırlatmaktadır. İşte şair, bu yüzden geçmişi yeniden kurmak istemektedir. Ağlamak mı? Yitime yazgılı şair, sürüp giden evren içindeki yok oluşuna niçin ağlamasın?

Geçmiş, gittikçe zenginleşmektedir ve geçmişin kuyusu derindir. Şair, gittikçe zenginleşen bu geçmişle çok az kaldığına inandığı gelecek arasında, bir tercih yapmak mecburiyetindedir. İşte bu tercihinde, yönünü yaşanılan zamandan geçmişin yaşanmış anlarına döner:

" Geçmiş bir vakti çalmaya başlar, ansızın,
Uzak yazlarına asılı yarasalar
Gibi eski günlerinde duran saatler.
Dolaşır seslerle anıların iğneli
Karıncaları etimde. Düşer üstüme
(...)
Özlem, kuyruğu kısık, kaldırır burnunu
Ve ulur. Tüylerini okşarım usulca.
(...)
İrin rengi bir ay yuvarlanır damlarda.
Şimşeklerle aydınlanan camlarda
Uzamış yüzler belirir: sen, hepsi de sen !"

(Ansızın, Y.Ş., s. 199)

Artık her şey şimdiyi kemirip, geçmişi emzirerek büyütmektedir. Saatler ve anılar, her şey...Anılar, bir yarasa gibi şairin bilincine asılmıştır. Duyduğu her ses, geçmişin içerisinden gelmekte ve şairin dünyası, geçmişin üzerine kuruludur. Anılar, bir karınca gibi bedenine üşüşmüş ve dış doğaya ait her unsur, geçmişle bir çağrışım ağı kurmaktadır. "İnsan ömrü iki bölümdür, birinci yarısında gelecek zamana, ikinci yarısında ise geçmiş zamana özlem duyarız."[122]

Şairin ardında kalanlar, dönüp bakmasa da her akşam eve gelirler. Geçmiş, hayatın yaşanmış yarısıdır. Kendine ait bu hayata sımsıkı sarılan insan, aslında kendi tarihinin ve varlığının kökenlerine inmekten başka bir şey yapmamaktadır. Bir bakıma bu, kendine dönme eylemidir. Ya da geçmişi yeniden yaşama. Gelecek yoktur. Çünkü yaşanmamıştır. Şaire göre, gelecek, belirsiz ve karanlıktır. Daha doğrusu, yitimdir ve sonludur. Fiziksel ve ruhsal varlığını tahrip edecek olan gelecekten kaçan şair, şimdinin kendisini geleceğe götürdüğünü bildiği için hep "dondurulmuş an" olan belleğin geçmiş zamanına sığınma gereğini duyar. Geçmişe, ihtiyarlıkla birlikte daha çok ihtiyaç duyulur. Çünkü hayatın büyük bir bölümü aşkları ve anılarıyla orada yatmaktadır. "Geniş zaman içinde çalışan Oktay Rıfat, yeni dönem şiirleriyle birlikte hem yaşanmış hem de yaşanmakta olan zamanı işler. Ancak özleme duygusunu, hiç zorlamadan yüreğe salar. Bir çeşit sıla özlemi uyandırır insanda"[123]

Gelecek zamanla birlikte sürekli bir gurbete itildiğine inanan Oktay Rifat'ın sılası, yaşanılmış ve geçmiş uzak anılar ülkesidir:

> "Perili evler vardı eskiden / Kimse tutmaz onları / Sesler gelirdi sabaha dek / sabaha dek düğün dernek / bir mum alevi dolaşırdı camları / (...) şimdilerde ne gizem ne giz" (Kiralık, K.B.Y., s.20.)

Geçmişin örtülü zamanı, bir masal atmosferiyle anılar eviyle birleştirilir. "Zamanın soluklarının üstünde gezdiği bu ev, geçmişin akışkanlığında eriyip gitmiştir."[124] Oktay Rifat, bu erime içtenliğini anlatır. Aynı şiirde, yaşlanmanın ve zamanın getirdiği gerçeği, bütün çocuksu düşlerimizden arındırarak olduğu gibi görme veya ele alma anlayışı da eleştirilmektedir. Geçmiş zaman ve mekân gizeme dönüşerek, çocuksu dünyanın evreni izah etme anlayışıyla bütünleşmiştir. Şimdiyse, insanın mekânı

---

[122] Erdoğan Alkan, **Düş Gezgini Nerval**, İstanbul: Broy Yayınları, Mayıs 1994, s.28

[123] Eray Canberk, "Dilsiz ve Çıplak Üzerine", **Düşün[Bizim Belde Toplum Sanat]**, S.10, Ocak1985, s.11,

[124] Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, çev. Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1996, s.80

gizemden kopardığı, hayatı hiçleştirdiği andır. Şairin yaşanılan andan kopmasının önemli sebebi de budur.

Koca Bir Yaz'ın dünyasından "anıların ağaçlı yolları, denizleri, bahçeler ve küçük dereleri akmaktadır." (Gezinirken, s.78) Gidip gidip denize bakan şairse, aslında azalan bir geleceğin penceresinden, geçmiş zamanın gizemler saçan kokulu evrenine bakmaktadır.

3.1.2.4.4.2 Mitolojik Evrene Kaçış

Oktay Rifat, 1966'da yayınladığı "Elleri Var Özgürlüğün" şiir kitabıyla mitolojik bir dünyaya adımını atar. Memet Fuat'ın belirttiği gibi :

> "Yunan mitolojisine yaslanarak yazdığı uzun dizelerle kurulmuş, güçlü yoğun şiirlerdir"[125]

Yunan ve Latin ozanlarından çeviriler yaparak, "bu çevirilerin kendi şiiri olarak kabul edilmesini vasiyet eden şair"in[126] dünyasında, bu mitolojik ve edebi kaynağın önemli bir yeri vardır.

Elleri Var Özgürlüğün "Homeros İçin"(s.14) şiiriyle mitolojik evrenin kapısından içeriye giren Oktay Rifat, Agamemnon I, II ve III şiiriyle (ss.15-35) bu evrenin labirentine girer. II. Yeni şiir akımının otomat yazı anlayışının uygulandığı şiirde, mitolojinin dünyasını soyutlayarak bir çizgiye dönüştürür. Zeus'u ve Agamemnon'u bulmak için girdiğimiz mitik evrenin labirenti, gittikçe büzülür ve düğümlenir. Ha buldum, ha bulacağım! derken beşeri ve Tanrısal seslerle sağa sola koşarak kan ter içerisinde kalırız. Kaybolmanın korkusu ve labirentin merkezini bulmanın sevincini yaşarken, büyük bir şok geçiririz. Mitolojinin Tanrıları ve kahramanları yerine, şair karşımızdadır. Şiir boyunca Agamemnon'la şairin kişilikleri ve dünle bugün iç içe sarmal bir biçimdedir. Kişiden kişiye ve zamandan zamana geçişler öyle bir hâl alır ki hangi kişinin karşısında ve hangi zamanda olduğumuzu karıştırırız. Bir bakıma, şuur kaybına uğrayarak her taraftan ve her yerden yankılanan bir ses çoğalması karşısında, şiir ve anlamla olan irtibatımızı kaybederiz:

> "Güneşi de götürürler, ağacı da; sayarlar kolumuzdan işgücünü iterler,
> iterler öteye; utançsız yaşamak için, seyrelmeye ve eksilmeye doğru.

---

[125] Cevat Çapan, "Oktay Rifat", **Adam Sanat**, S.43, Haziran 1989, s.18

[126] Oktay Rifat, "İnsana İnanırım, İnsana İnandığım İçin de Kendime Güvenirim", **Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.1, 1 Aralık 1980, s.6

Oysa biz kurduk zamanı! Zeus tanrı bizi görür, susar bizim için tahtında kaygısız, şimşekten daha çevik, bereketli yağmurdan daha ince."(s.19)

(...)

Silahla fışkırıyorduk, yenik, kanla döner bayramın acıkan değirmeni. Bu kelle, bu kuyruk, bu dalak! Böyle buyurmuşsa tanrılar elden ne gelir!"(s.21)

Şiirdeki otomatizm, gittikçe hızlanarak devam eder. Ancak kurulmak istenen mitolojik evrenin temeli, sağlam değildir ve labirent döner dolaşır, şairin kaçıp kurtulmak istediği ölüme ulaşır:

"Ve son hiç demekse, bu işte! Bu işte en büyük anlam, güçlü ölüm, bayrağı gittikçe yücelten yarış doruğa"(Agamemnon III, s.35)

Oktay Rifat'ın şiirinde "hayal gücüne dayanan mitolojik estetik kültür"[127] bir din boyutunu kazanmamıştır. Aksine şair, mitolojide insanı ve onun değerlerini aramaktadır. Zaten şairin, mitolojik sığınakta ulaştığı nokta kör bir ölümdür. Aynı kitaptaki "Yakarıcılar"(ss.38–44) şiirinde ise Yunan mitolojisine bir gönderme yaparak şiirin dokusunu belirler. Olay: Amcaları Aegyptos'un elli oğluyla zorla evlendirilmek istenirken Mısır'dan kaçarak Argos'a sığınan Danaos'un elli kızının öyküsü üzerine kuruludur. Şair anlatıcının dillendirdiği dizelerde, "insan, uzam ve zaman" problemi sorgulanırken; şiirin alanı genişletiliyor

"Danaos'un kızları onlar, dişi ırmaklar, barbar borular güçlü rüzgârlar çalan,/Elli ak güvercin, özgürlükle kızlığın buluştuğu gökte, en sessiz avluda"(s.39)

Bu iki şiirde, II. Yeni'nin soyutlama, otomatizm ve deformasyon gibi ilkelerini uygulayan şair, mitolojinin yitik evrenini iyice belirsiz kılar. Amacı, dünyayı anlamından soyutlayarak, onun ölümlü anlamının doğurduğu acıyı hafifletmek ve içinde yaşadığı evrenin baskıncı karakterinden bir nebze de olsa kaçarak, mitolojik bir evrene sığınmaktır. Ancak ne kadar uğraşırsa uğraşsın, bilinçaltına yerleşmiş ölüm düşüncesiyle, sürekli yüzleşmek mecburiyetinde kalan şair, kendisini anlamsızlığın ve saçmanın karşısında bulur.

Çobanıl Şiirlerin "Mamut"(s.107), "Eurydkę" (s.113), "Patraklos'un Ölümü ve Atlar"(s.114) şiirleri de konusunu Yunan mitolojisinden almıştır. Anadolu

[127] Alaeddin Şenel, **Eski Yunanda Siyasal Düşünce**, Ankara: Sevinç Matbaası 1968, s. 3

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

coğrafyasındaki mitolojik unsurlarla karşılaştıkça, çağrışım ağları onu, geçmişin Yunan kentlerine götürür. Her izlenim ve ses, Babil'den, Bizans'tan ve bir Hitit avlusundan yansıyan eski günleri, şimdiki zamana geri getirmektedir. Şair, yaşanılan andan kopmadan mitolojiyi kendi zamanına taşımaktadır. Hâldeki realiteyi yumuşatma ve mitolojiye sığınma gayretinden kaynaklanan bu anlayış, bazen geçmişin bu kahramanlarıyla bir kader birliği yapmasına da yol açar:

> "O masal günleri Daphnis ve Arkadya / Çobanları kitaplardan kestiğimiz / (...) Küçük yaştan düştüğümden mi sevdaya / Unmadım Orpheus'la bahtımız ikiz"(Eurydyke, s.113)

Bir masal atmosferi içinde de olsa mitolojik unsurlar, şimdinin aynasında kolaj usulüyle birleştirilirler. Ancak bir değinme veya dokunma niteliğindedir. Agamemnon ya da Yakarıcılar'daki süreklilik ve derinlik yoktur. "Patraklos'un Ölümü ve Atlar" şiirindeyse, Truva savaşının muhtelif sahneleriyle kahramanlarına yer verilmiştir. Şiirin muhteva ve şeklinin(Sone) yabancı olması, dikkat çekicidir. Şair, yüreklerine kavganın uğultusu düşen bu kahramanların arkasından sıcak gözyaşlarını döker.

Erich Fromm, rüyalarımızın bir çoğunun içerik ve biçim bakımından mitoslara benzediğini belirtmektedir.[128] Oktay Rifat için mitoloji, bir bakıma rüyaya sığınma ve rüyanın doğurduğu ruh hâlini yakalamaktır. Agamemnon ve Yakarıcılır'da ise rüyanın dili olan bilinçaltını deşifre etme anlayışı, ağırlık kazanmaktadır.

Yeni Şiirler'in "Gök Çatı"(s.272) şiirinde, bir resim şiir anlayışıyla mitolojiye yönelen şair, "Ölü kumruları, gülleriyle Sur'u, Sayda'yı ve Babil'i" şiirin alanına taşırken; "Antonius'la Kleopatra'yı da İstanbul'un hâldeki gök-çatısına taşır. Bununla kalmayarak tarihimize bir gönderme yapar ve bir gurbet uğruna Mançurya ya da Çin'e yaptığımız seferleri anımsatır. Mitolojiyle tarihi birleştirme eğilimi, sırıtır. Çünkü tarih bizimse de sayıp dökülen mitolojik kahramanlar, bizim değildir. Talih belki bizi aynı topraklar üzerinde zamansal bir sıralamayla birleştirmiş olabilir. Ancak tarih ayırmıştır. Şairin bu tavrı, tarih ve mitolojiyi birleştirme eğilimden kaynaklanmaktadır. Bunu, "mitolojilerin bünyesinde var olan insana has düşsel arzu"[129] ibaresiyle açıklayabiliriz.

Oktay Rifat'ın şiirlerinde mitoloji, bilinçaltına ait özlemlerini dile getirmede ve ölümlü dünyadan kaçtığında sığındığı önemli bir anlatım aracıdır.

---

[128] Erich Fromm, **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, çev. Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten, İstanbul: Arıtan Yayınevi, Kasım 1990, s.19

[129] Erdoğan Alkan, **Şiir Sanatı**, s.269

3.1.2.4.4.3. Düşler Beldesi ve Düşlere Sığınma

Oktay Rifat'ın estetik anlayışında rüya motifi önemli bir yer kaplamaktadır. "Düş bir sırrın açığa vurulması, ama, eksik terimlerle açığa vurulmasıdır."[130] Şair, bir düş gezginidir. Oktay Rifat, Güzelleme'de yazdığı "Rüya" (s.79) şiirindeki :

"Ben bir rüya gördüm akşam / Yeşil giymişim üstüme /
Besbelli şiir yazarım / Kalem almışım destime"

dizeleriyle "şiir ve rüya" ilişkisinin kendi dünyasındaki önemine değinmektedir. Rüya içinde şiir yazmak ya da rüya halinde yaşamak, şairin en tabii halidir. Bilinçaltı, hem rüyanın hem de şiirin anavatanıdır. Bunun için bu ikiz kardeşi bir arada görmek bizi şaşırtmamalı. Şair, şiir yazmaya başladığı andan itibaren rüya haline girmiş demektir. Kendi iç dünyasını rüya yoluyla keşfe çıkan şair, bu mikrokozmosun sığ dalgalarıyla boğuşarak ve sarp dağlarını aşarak kan-ter içerisinde geri döndüğünde, elinde sadece birkaç dizelik bir şiir vardır :

"Biz her akşam döşeklerde sarmaş dolaş / Başlarımız en ürkek yıldıza yaslı / Düşlere harcarız bütün paramızı" (Her Akşam, E.V.Ö., s.51)

"Paramızı düşlere harcamak" ibaresiyle şiir için harcanan emeğin önemi vurgulan maktadır. Şair, şiirin bilinmeze doğru bir yolculuk olduğunu belirterek, yapılan bu yolculuğun planlanmış bir yolculuk olduğunu söylemektedir. "Akşam ve başın yıldıza yaslanması" ise rüya halinin anlatımıdır. Belki de bu rüya hali Tanpınar'ın ifadesiyle :

"Zihnin bazı imkânsız vuzuh anları uyanık hâlde görülen bir rüyadan başka bir şey değildir. Vecd rüyadır."[131]

Şairin, şiir ve rüya arasındaki ilişkiden bahsetmesi dikkat çekicidir. Rüya içinde şiir yazmak ya da şiir içerisinde rüya halini yansıtmak; ikisi de aynı amaca hizmet ermektedir. Şiirde geçen "akşam, ürkek yıldız, düş" gibi sözcükler şairin şiir ikliminde, bu sözcüklerin yerini yansıtması bakımından önemlidir. Renk, ışık, hareket ve rüya hali onun şiir estetiğinin önemli sözcükleridir.

---

[130] Metin Kayahan Özgül, **Türk Edebiyatında Siyasi Rüyalar**, Ankara: Akçağ Yayınları, 1989, s.3

[131] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şiir ve Rüya", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, İstanbul: Dergâh Yayınları, Ocak 1992, s.32

Tanpınar; "şiirde bir rüyayı anlatmaktan daha önemlisinin, rüyanın doğurduğu duygu keşifliği altından eşyayı görebilmek olduğunu"[132] belirtmektedir. Oktay Rifat da:

"Bir elim düşlerin yastığı altında
Bir elim avucunda eski günlerin (Bir Yarım, Şiirler, s.121)

dizeleriyle soyut unsurları "düşlerin yastığı" ve "eski günlerin avucu" şeklinde somuta dönüştürerek, dilde sıradan insanların yapamayacağı bir imaj dünyası kuruyor. Aynı zamanda sürekli bir rüya halinde yaşama anlayışıyla karşılaşıyoruz. Şair, koca bir ömrü şiir bahçesinin düşleri arasında geçirmiştir. Eski günlerse bir rüya perdesi arkasında gizlenerek, gelmektedir.

Jung ve Silberer'e göre; rüyalar, kaynakları geçmiş yıllara uzanan arzuları temsil etmektedirler; ama, rüyalar aynı zamanda geleceğe de yönelmişlerdir ve rüya gören kişinin hedef ve düşüncelerine de ışık tutmaktadırlar[133] Oktay Rifat, Yeni Şiirlerin "Düşsel bir gezintiden" şiirinde (ss.244-246) kendi çocukluk günlerine uzanan bir gezintiyi düşsellikle bağdaştırarak, açıklamaya çalışır :

"Bilyalı bir düdük cebimde Samatya, / Çocukken çaldığım, ben uyurken o kuş, / Tohumları etek dolusu bırakmış / Küçük bahçelere, gelincik, papatya"

Geçmiş ona bir rüyayla ya da rüyanın doğurduğu ruh haliyle birlikte; çocukluksa uyku ve rüya haliyle gelmektedir. "Şair, çocukluk dünyasına ait bir çok unsuru, modern resme has bir tablo şeklinde şirin çerçevesine sokabilmiştir"[134] Şiirde kullanılan bütün malzeme, bir rüya halinin oluşmasına yardımcı olmaktadır. Şairin hayatına ait bu rüya yörüngesi gittikçe genişleyerek, evrensel nitelikli insan gerçeği haline gelir. O, rüya yoluyla geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir köprü kurarken; aynı zamanda, rüyalar aracılığıyla içinde bulunduğu zamandan geçmişe zamansal sapmalar yapar. Bir bakıma rüya, şair için estetik bir taşıyıcı bilinç (asansör özne) görevini üstlenmiştir :

"yürürüm düşlere bata çıka / deniz kızlarıyla gerdeğe girer / sarı liralar toplarım kumsalda" (Lodosçu, K.B.Y., s.69)

Şairin, "düşlerinde deniz kızlarıyla gerdeğe girmesi ve sarı liralar toplaması", onun düşleriyle de olsa dünyaya bağlı olduğunun bir göstergesidir. Oktay Rifat'ın rüyaları,

---

[132] Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.34
[133] Erich Fromm, a.g.e., s.112
[134] Mehmet Kaplan, "Oktay Rifat", **C.D.T.Ş.**, s.185

dünyanın herhangi bir haline bağlı olan tutkularından ya da geçmişe ait özlemlerinden kaynaklanmaktadır.

Koca Bir Yaz'ın "Uyku"(s.15) şiirinde, kendi rüya evreninden çıkan şair, rüyayı insani bir öz olarak da ele alır. Dış dünya karşısında çekilen ıztırapların ancak bir rüyayla teselli bulacağını belirttiği:

> "Sur dibinde / tek gözlü hanede / Odun kömür Hak getire / ama pide gibi döşekte / apış arasına girdi mi elleri / gül gibi kızlar düşünde"
>
> (Uyku, K.B.Y., s.15)

dizelerinde rüya, dış hayatta gerçekleştirilemeyen içtepilerin anlatım bulduğu, ikinci bir dil olarak karşımıza çıkarılıyor. Rüyalar ve düşünceler yumağının çözülmesi ve pratiğe dökülen kaçış mekânlarıdır. Bu sebeple anlatılmayanın anlatılması ve yapılmayanın yapılması rüya sahibini mutlu etmeye yeter de artar bile. Sigmund Freud'un ifadesiyle:

"Ya bilinçsiz içe tıkma pek güçlü olur ve gerçeğe bağlı bilinci ezer ya da pek çetin, dayanılmaz bir gerçek önünde tehdit edilen "ben" bilinçsiz dürtünün, kollarında isyanla ileri atılır. Düşün zararsız psikosu, dış dünyadan bilinçle istenmiş anlık bir vazgeçiştir."[135]

Oktay Rifat'ın şair bilinci, bir sanatkârın en önemli kaynağı olan rüyadan yeterince faydalanmıştır. Onun şiirinde rüya, bir anlatım dili olduğu kadar, kaçış anlarının sığınak mekânlarıdır. Şair, rüyaları aracılığıyla geçmiş ve şimdi arasında bir köprü kurarak, hareket etme serbestliğini kazanır. Bu bir bakıma şiirinin alanını genişletmesini de sağlar. Böylece rüyalar aracılığıyla şiirini dil ve muhtevaca zenginleştiren Oktay Rifat, sanatına estetik bir nitelik kazandırır.

3.1.2.5. Diğer Konular

3.1.2.5.1. Tarihe Bir Sorgulama

Oktay Rifat, kendisiyle yapılan bir röportajda "Tarih sizi ilgilendirir mi?" sorusuna "Etmesi lazım ama, fazla tarih düşkünü değilim[136] cevabını vererek, tarih karşısındaki tavrını bir nebze de olsa belirlemiştir. O'nun Osmanlı tarihi hakkındaki düşüncelerini şiirlerinden çıkarabiliriz.

Aşağı Yukarı'nın "O Gün Bugün" (s.97) şiirinde "İlk padişah Sultan Osman'la şiire başlayan şair;

---

[135] Sigmund Freud, **Psikanaliz Üzerine**, çev. A.A.Öneş, İstanbul: Say Kitap Pazarlama, 1993, s.34
[136] "Oktay Rifat'la", Nihat Kuşlu (konuş.) **Şiir Konuşması**, s.291



"Pasarofça Karlofça Kaynarca / (...) İleri be kardeşim ileri / Mebahtı Pireveze Plevne / Ilgıt ılgıt kanım damlar çimene / (...) Tanzimat Meşrutiyet Cumhuriyet / Dayan hey dizlerim dayan / Viyana Sevir Lozan / Ve dünya kadar nutuk / Ve dünya kadar ferman / Yine köylümüzün elinde karasaban / Yine halkımız yarı aç yarı tok / Perişan"

Anadolu'daki tarihimizin Osmanlı'dan Cumhuriyete kadar olanını, bir değerlendirmeye tabi tutar. Sosyal eleştiri niteliğindeki bu şiirde, Osmanlı tarihini bir kan gölü; Cumhuriyeti de halktan kopuk bir hareket olarak tanımlar ve her iki devletin başındaki yöneticilerin hatalarının bedelini halkın ölüm ya da açlıkla ödediğini belirtir. Osmanlı tarihini bir savaş ekonomisi, Cumhuriyet tarihini de günübirlik politik ve nutuk hareketi olarak eleştiriye tabi tutması dikkat çekmektedir.

Yeni Şiirler'in "Dağın Orda" bölümündeki "Taşlar" (s.274), "Mısır Dönüşü" (s.275), "Fatih'in Resmi" (s.277), "Fatih ve Zaman" (s.278), "Fatih ve Elma" (s.279) ve "Hurrem Sultan" (s.280) şiirlerinde, Osmanlı tarihine tekrar dönüş yapar. Kendi kendisinin dışına çıkarak, Fatih Sultan Mehmet ve Yavuz Sultan Selim gibi tarihi şahsiyetlerin ağzından konuşur. Ahmet Oktay'ın ifadesiyle: "Bu şiirlerinde geçmişi zamansal bir uzaklaşma olarak değil, yaşanabilir bir imkân olarak görüyor."[137] Bu şiirlerden "Mısır Dönüşü" (s.275) ve "1509 Depremi" (s.276) vaka tarihlerinin dil özellikleri ve şahısların yaşadığı tarihi zamana uzanmakla diğerlerinden ayrılırlar. Şair, içinde bulunulan zamandan hicret ederek Yavuz Sultan Selim zamanına veya 1509 yılına dönmüştür:

"Doldur kadehimi, Hasan Can! Güneşe / tutsam derimi, ısıtmıyor. Bu mintan / Kefenden daha soğuk! Versem ateşe / Girit ve Rodos'u, kızoğlankız, civan" (Mısır Dönüşü)

Yahya Kemal'i hatırlatan bu tavır, ölmüş kahramanın şimdiden geçmişe uzanması şeklindedir. Geçmiş güzel günlere dönen Fatih, şimdinin içindeki ölümlü haline bakarak

"Ben Sultan Mehmet, Avni, tuğlarla yüce.
Bir resimde kaldım cüce, ben değilim" (Fatih'in Resmi)

diyerek üzülür. "Tragedya yazan eski Yunan ozanları gibi kahramanlarının ağzından ya da onların içine girerek konuşma"[138] tekniğini seçmiştir. Zaman zaman da bayraktan,

---

[137] "Oktay Rifat'la Konuşma", Ahmet Oktay (konuş), **Şiir Konuşması**, s.336
[138] Ahmet Oktay, a.g.e., s.337

yeniçeriden, İstanbul'dan ayrı düşen şehzade Cem'in acılarını dile getirir. (Hiç Böyle Y.Ş., s.234.)

Koca Bir Yaz'la, tarih tenkittir, anlayışını kabullenen Oktay Rifat, Osmanlı tarihindeki kıyımları ve talanları anlatır:

> "Beşir Ağa'nın mücevher kakmalı / sekiz yüz saati vardı / alaturkaya ayarlı / (...) otuz milyon bıraktı öldüğünde / otuz kuruşa alınmış köle."
>
> (Kızlarağası, K.B.Y., s.43)

Bir kölenin, Osmanlı düzeninde, kızlarağası olmasındaki sırrı çözemez ve düzeni sorgular. Yeni Şiirler'de mazi ile kurduğu olumlu bağları, Koca Bir Yaz'da koparan şair, "Benden Önce (s.47) ve 18.8.1846 (s.61)" şiirlerinde, Osmanlı dönemindeki "şehzade ve padişah katletme" olaylarına değinir. Lanetleme, bu döneminde tarihin her köşesine uzanır. "Padişah" (K.B.Y., s.38.) şirinde, bu eleştirinin dozu, çok ağırdır:

> "Birinci Selim kanı, severdi / İkinci Selim şarabı / Üçüncü Selim'in sazda sözde aklı / Dördüncü Selim diye biri yok"

"Kanı ve şarabı sevmek", "sazda sözde aklı olmak" gibi üç olumsuz ibareyle, tarihi doku kan, alkol ve bir fuhuş bataklığına dönüştürülür. Tarihe, Marksist bir dünya görüşünün penceresinden bakan şairin, Cumhuriyet'le ilgili bir şiir yazmaması dikkat çekicidir. Tarih onun için sadece bir şiir malzemesi olmak görevini üstlenmiştir. Ancak bu malzeme, insafsızca kullanılmıştır. Mehmet Eröz'ün bu konudaki düşüncesi dikkat çekicidir :

> "E. Bernstein bir tarihi maddeci olmasına rağmen şunu söylemekten çekinmez; hiçbir tarihi maddecilik anlayışı, insanların tarihlerinin kendilerinin olduğu gerçeğini ortadan kaldıramaz."[139]

Oktay Rifat, Türk tarihine şartlanmış bir biçimde bakar. Bu bakışın en önemli sebebiyse mensubu olduğu Marksist dünya görüşünün sığ gerçekçiliğidir. Marksist anlayışın milli tarih karşısında aldığı tavır; ideolojik ve bilimsel objektiflikten uzak olduğu için o, bu tarihi bir yağma ve talanın tarihi olarak değerlendirir. Böylesine olumsuz bir biçimde ele aldığı tarihi dokuyu şiir sanatının verdiği imkânla toplumsal eleştiriye tabi tutar.

---

[139] Mehmet Eröz,"Tarih ve Sosyoloji", **Elazığ: Fırat Üniversitesi Tarih Kollokyumu Dergisi**,1987,s.128

3.1.2.5.2. İnsan Kadrosu

TABLO:1-ŞİİRLERİNDEKİ İNSAN KADROSU											
Sesimiz ve İnkılap Dönemi	Garip	YÖAvAÜŞ	Güzelleme	Aşağı Yukarı	Karga ile Tilki	Perçemli Sokak	Aşık Merdiveni	Elleri Var Özgürlüğün	Şiirler	Yeni Şiirler	Çobanıl Şiirler
Kırmızılı Kadın S.2, s.14, Leyla Mecnun S.10, s.5, Anne S.12, s.9,	Çocuk (s.30)-s(37), Gelin (s.37), Karaca Ahmet (s..38), Nanoç Çocuk (s.40),O.Veli M.Cevdet (s.38), Avare (s.38), Muhasebe Memuru (s.44)	Polanyalı Çocuk (s.25), Melih (s.35), Cahit (s.35), Türkan (s.36), Füzuli (s.67), Nedim (s.67)	Sülün Bey (s.87), Alyanak Artin (s.88)	Sabiha Rifat (s.93), Sultan Osman (s.97), Ahmet (s.101), Mehmet (s.101), Ali (s.101), Veli (s.101), Salih Reis (s.104), Hasan (s.108), Erenköyl ü Mestan (s.108), Recep (s.108), Ali (s.114), Mıstık (s.118), Fadik Kız (s.124), Mr. Pickwick (s.127), Orhan Veli (s.129)	Ahmet (s.133), Mehmet Bey (s.134), Hıdır (s.135), Veznedarın Müşerref (s.135), Pir Sultan (s.137), Köroğlu (s.137), Hasanlar, Aliler Veliler (s.138), Apostol (s.139), Esma Bacı (s.143), Fadime (s.144), Recep (s.145), Ahmet, Mehmet (s.148), Ali Bey (s.152), Kara Memiş (s.153), Turgut Reis (s.155), Orhan Veli (s.155), Bakkal Tanaş (s.159)	Ahmet (s.171)	Komşu kızı (s.209), Çocuklar ve Simitçi (s.224)	Homeros (s.14), Agamemnon (s.15), Priamos (s.18), Hektor (s.18), Diomedes (s.38), Zeus (s.19), Danaos (s.38), Phrynikhos (s.38), Aisklıylos (s.38), Sultan Murat Korkut, Mustafa, Cem Sultan (s.54)	Köylü ile Kentli (s.161), Emine (s.167)	Niko (s.224), Cem Sultan (s.234), Ahmet Haşim (s.271), Hürrem Sultan (s.275), Kösem Sultan (s.275), Hasan Can (s.275), Yavuz Sultan Selim (s.275), Fatih Sultan Selim (s.277), Kanuni Sultan Süleyman (s.280)	Bakkal (s.20), ArapAhmet (s.25), Fadime Kız (s.30), Kız (s.38), Adam (s.57), Ağa (s.64), Hürmüz, Şerif Zilha (s.71), Köroğlu (s.85), Mehmet Efendi (s.91), Ahmet, Hasan Zülküf, Dursun (s.110), Orhan Kafka (s.111), Nadya (s.113), Patroklas, Peleus (s.114)

TABLO:1-ŞİİRLERİNDEKİ İNSAN KADROSU				
Bir Cığara İçimi	Elifli	Denize Doğru Konuşma	Dilsiz ve Çıplak	Koca Bir Yaz
Gemici (s.162), Dağlılar (s.166), Dilalem Çengisi (s.167), Adamlar (s.177), Gelip Geçen Biri (s.197)	Kız (s.193), Basma Entarili Kadın (s.199), Gündelikçi Kadın (s.200), Nizipli Kadın (s.201), Çoban (s.210), Köylüler (s.227), Bebe (s.229), Kadınlar (s.231), Hatçe (s.232), İçenler (s.239), Kosacılar (s.245), Adam (s.246,247)	Karanfilli İşçi (s.35), Elif (s.40), Harç Çeken İşçiler (s.115), Kadın (s.117), Köylüler (s.130)	Odalıklar (s.12), Kadın (s.23), Telefoncu (s.22), İki Aylak (s.25), Yabandan Gelen Kız (s.40), Çocuk (s.65), Şarkı Söyleyen Kadın (s.82), Minibüsteki Kadın (s.83), Yürüyen Bir Kadın (s.97), Büyük Kız (s.112), Sofadaki Çıplak Kızlar (s.115), Sakat Çocuklar İspiro, Büyükanne (s.118,119), Bir Kız Çocuğu (s.128)	Çocuklar (s.9), Gurbetçi (s.16), Balıkçı (s.17), Demir Özlü (s.18), Hemşinli (s.19) Köroğlu (s.21), Balıkçılar (s.25), Emanetçi Sultan (s.26), Nekre Muhsin (s.27), Tıraşı Uzamış İhtiyarlar (s.29), Düşünen Kadın (s.35), Sultan Selim, Avni Baba (s.37), I Selim II, Selim III, Selim (s.39), Kızlarağası Beşir Ağa (s.45), Mabeynci Cüce Mustafa (s.47), Üçüncü Mustafa (s.48), Zübeyde Sultan, Üçüncü Ahmet, Numan Paşa (s.49), Sürmeli Ali Paşa (s.55), Çiçekçi Çingene Kız (s.57) Cellat Kara Ali, Padişah ile Rahim (s.61), Serasker Ali Paşa, Acem Ozanı Örfi, Arap Ozanı Hariri, Vasıf (s.65), İkinci Osman, Asasbaşı Kalender Uğru (s.66), Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha (s.71), İlhan (s.73), Çocuk Fatih (s.75) , Kelepçeli Kadın (s.81), Çiçekçiler, Sebzeciler, Balıkçılar (s.97), Kadın Çocuk Adam (s.104), Kahvedeki Adam (s.109), Büyükannem(s.111), Deniz ve Balıkçı (s.121), Rukiye(s.122), Beyazlı Bir Kadın (s.123)



Oktay Rifat'ın, şiir çizelgesini incelediğimizde, onun şiirlerinde Anadolu coğrafyasında, yaşamış olan geniş bir insan kadrosuyla karşılaşırız. "İnsana inanırım"[140] diyen Oktay Rifat, şiirlerinde insanı bireysel eğilimleri ve toplumsal konumuyla ele alarak, bazen onun evren karşısındaki kara yazgısına ağlamış; bazense hayat karşısındaki mücadelesini hayranlıkla dillendirmiştir.

Garip döneminde sıradan insanların yaşayışını ele alan Oktay Rifat'ın insan kadrosunu "Çocuklar (s.30-,41), gelin (s.37), bahriye neferi, asker, Polanyalı bir gedikli çavuş (ss.33-35) sıkıntıya gelemeyen avare (s.38) ve hiçbir zaman muhasebe memurluğu yapmamış olan Oktay Rifat'ın " Tecelli" (s.44) şiirindeki,

"Nedir bu benim çilem / Hesap bilmem / Muhasebe de memurum...."

karşıt unsurlarıyla tanıttığı "sıradan insanlar", oluşturmaktadır.

Üst perdeden konuşmayan insanların ele alınışlarının, Garipçilerin genel bir tutumları olduğunu bilmekteyiz. "En büyük eğlencesi akşamları parka çıkmak olan" (Karaca Ahmet, s.38,) bu insanlar, şiir ve hayat içerisindeki sadelikleriyle herkesi şaşkına çevirir. "Sıradan ve işsiz insanların iç ezikliklerini yansıtan Garip döneminde Oktay Rifat, insanın kılığına kıyafetine önem vermediğini anlatmaya çalışmıştır."[141] Bu insanlar, "yaşamak için mütemadiyen didinen insanlardır." (Garip, s.7). Şevket Rado, "bu insan tipini kaygusuz ve dış dünyaya aldırış etmeyen nadir bir inci"[142] şeklinde alayla karışık bir biçimde tasvir eder.

Y.Ö.A.v.Ü.Ş.'le Güzelleme'de de aynı insan kadrosunu görürüz. Bu kadroda birinci hanımı Türkân Aksoy (s.36) ağırlıklı bir yer tutar. Melih Cevdet (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.35) Cahit Sıtkı Tarancı (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.35), Fuzuli ve Nedim (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.67) gibi yaşayan ve ölen şairler, kadroyu tamamlar. Türkân'la ilgili şiir, onun ölümü karşısındaki ruh halini yansıtır. Daha sonra kendi bireyselliğinin acısını bastırarak Sülün Bey ve Alyanak Artin'e döner (Güzelleme, ss.87-88). Onun bu insancıl tavrını Vedat Günyol şöyle ifade ediyor:

"Oktay Rifat, bütün yaşamı boyunca, hep kendi yaşamını ve insanlığın yaşamını anlamaya çalıştı.[143]

Anlamaya çalışmak ve anlatmak, onun insan karşısındaki en belirgin tavrıdır

---

[140] Oktay Rifat, "İnsana İnanırım İnsana İnandığım İçin de Kendime Güvenirim", A.g.d., s.6
[141] Hakan Sazyek, a.g.e., s.119
[142] Şevket Rado, "Süleyman Efendi Ailesi", **Akşam**, S.8089, 30 Nisan 1941, s.5
[143] Vedat Günyol, "Oktay Rifatımız", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.7, Temmuz 1998, s.7

Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki, insan tekinin şahsında, topluma ait problemlerin ele alındığı ve sorgulandığı şiir kitaplarıdır. Ancak isimleri unutulmamıştır. Ahmet, Mehmet, Ali ve Veli'lerin yer edindiği bu kitaplarda "Kara bir kamyonla susaya çıkan Ahmet, Mehmet, Ali ve Velinin öyküsü"(s.101) Perçemli Sokak'a kadar devam eder. Artık avare ve dünyaya şaşkın şaşkın bakan insanın yerini, içinde bulunduğu durumu yargılayan insanlarla, Mehmet ve Ali Bey'ler (K.i.T., ss.134-138) gibi yiyici insanlar almıştır. İşte şiirinin genel manzarasındaki insanlar, hayatları sömürülmek ya da sömürmekle geçen bu insanlardır.

"Bu dönem insanları, birlikte yaşanmışlık izlenimi uyandıran kırsal kesimin insanlarıdır."[144] Anlatılan, çul çaput içerisindeki Esma Bacı'yla Fadime'nin öyküsüdür (Bulut, K.i.T.,s.143). Özne konumundaki bu insanlar, kendi dertlerini anlatırlar. Anlatıcı figür aracılığıyla, hem onların dünyasına hem de içinde yaşadıkları toplumun acılarına tanık oluruz. İnsanımızın konumunu yansıtan Oktay Rifat, gözyaşı dökmese de toplumsal çöküntüyü ya da sınıfsal uçurumu göstermesi bakımından önemli bir görevi üstlenir.

Perçemli Sokak ve Âşık Merdiveni, soyuta dönüşen çizgisiyle insanın yerine, insani duyguları getirip yerleştirmiştir. İnsansızlaştırma, bu dönem şiirinin genel eğilimi olduğu için şiirin alaca karanlığında gerçek ya da sözde bir özneye rastlayamayız. Sadece Perçemli Sokak'ın ilk şiiri "Ahmet'e" de(s.171) bir temenni niteliğinde de olsa Ahmet'in şahsında insanları unutmadığını söyler. Cevat Çapan'ın dediği gibi:

> "Salih Reisin Deniz Kızı çantası, Erenköylü arabacı Mestan, gömleklere, yakalara balina satan Ali, Dursun Ağa, Fadik Kız, Agamemnon, Fatih Sultan Mehmet,Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman ve daha nice ilginç oyun kişisi Oktay Rifat'ın evrensel sahnesinde boy gösterirler. Çünkü o da, Shakespeare gibi, bir sahne olarak görür bütün dünyayı, kadınlarla erkekleri de bir oyuncu"[145]

Elleri Var Özgürlüğün'de insan kadrosunu "Agamemnon, Hektor, Danaos, gibi Yunan mitolojisinin yarı tanrı, yarı insani özelliklerle donatılmış kahramanları oluşturur. Tanrıların belirlediği kaderi yenmek için büyük bir mücadeleye girişen bu kahramanların macerasında, sık sık ölümün soğuk yüzüyle karşılaşırız. Etken

---

[144] "Bilinçaltı Dediğimiz Rruhsal Bölge Bilinç Dışıdır Bilinmez ki Akılla Taklit Edilsin", Enver Ercan (konuş.) **Düşün**, S.10, Ocak 1985, s.11

[145] Cevat Capan, **Hep O güldürünün Etkisindeydi**, Oktay Rifat Kitabı, İstanbul: Y.K.Y., Ocak 1991, s.31

konumdaki bu insanlar, bizim toplumumuzun adına olmasa da evrensel insan gerçeği, adına eylemlerini gerçekleştirir. Aynı kitapta, insan ve özgürlük problemine de ciddi bir biçimde değinir.

Yeni Şiirler'in insan kadrosunu Osmanlı İmparatorluğunun yönetici kesiminden seçerek Fatih Sultan Mehmet, Kanunî Sultan Süleyman ve Yavuz Sultan Selim gibi padişahlarla Hürrem ve Kösem Sultan gibi padişah zevcelerini şiirlerine sokar:

"Karardı servi ve surda yeniçeri,
Yürüdü ölüler üstünde biten çim
Toprağıma.Yeniktim, akşamdı içim."(Fatih ve Zaman, Y.Ş.,s.278)

dizelerinde Fatih'in zaman karşısındaki durumunu sorgulayan Oktay Rifat, böylece insanın ölümlü olmasının acısını bir kez de bu kahramanın ağzından dinler. "Tarihsel özenin kendisini anlattığı bu şiirlerde, Oktay Rifat ne aradıysa insan için aradı.[146] Tarihi şahsiyetlere, Koca Bir Yaz'da: I.,II.,III. Selim (s.39), Üçüncü Ahmet (s.49), II. Osman (s.66) ve bunun yanı sıra Numan Paşa (s.49), Sürmeli Ali Paşa (s.55) ve Serasker Ali Paşa (s.65) adlarıyla yer verilir.

Çobanıl Şiirler'den Koca Bir Yaz'a kadar kırsala çekilen şair, Hürmüz'lerin, Şerifelerin, Zilha'ların (Ç.Ş.,s.71.) dünyasından Dilalem Çengisine (B.C.İ.,s.167.); dağlılar(B.C.İ.,s.166.) ve köylülerin sessiz sedasız hayatlarından balıkçıların (K.B.Y., ss.17-97) ve Emanetçi Sultan'la (K.B.Y. s.26) Rukiye'nin (K.B.Y.,s.122) dünyalarına kadar uzanır. Çobanıl Şiirler'den itibaren anlatılan insanların, pastoralda didinen insanlar olduğunu görürüz. Ancak bu olumsuz hayat tarzı karşısında aldıkları herhangi bir tavır yoktur. Etken birey, bu insanların dünyasına yönelen şairin kendisidir. Mehmet Fuat bu durumu şöyle izah ediyor:

> "Oktay Rifat son dönem şiirlerinde yurdumuzun insanlarını, özellikle kırsal kesim halkımızı anlatmaktaki büyük başarısı, ayrıntılara inen gözlem gücüyle de büyük bir hayranlık uyandırdı."[147]

Elifli'de, kıl heybelerindeki bazlama ve erikle yola çıkan bu lastik pabuçlu ve yırtık pantolonlu(Eşekliler,s.194) insanların yürüyüşü, Koca Bir Yaz'da, İstanbul'un ırgat pazarlarına kadar uzanır(Sığır.s.78)."Tüm bu umarsız görünen insanlar, ayrıca

---

[146] Ahmet Oktay, "Yaşamın Hesabını Tutmayı Öngören Bir Şiir Üzerine Gözlemler", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s.16

[147] Memet Fuat, "Oktay Rifat'ın Şiirimizdeki Yeri", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.52, Mart 1985, s.79

ozanın kendisi, şiirinde barınan ev'in kiracısına benzerler, yeryüzünde."[148] Şair, bu döneminde yoksul, ümitsiz ve ağzı var dili yok insanların adına konuşur ve sessiz seyir nesneleri halindeki bu insanların hayatlarından bizlere kesitler sunar.

Oktay Rifat'ın şiirinde Türkiye coğrafyasında yaşamış ve yaşayan insanların bir resmi geçidiyle karşılaşırız.

3.2. ŞİİRİNİN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

3.2.1. Şiirinin Dış Yapı (Şekil) Özellikleri

3.2.1.1. Nazım Birimi

"Nazım biçimlerinde ölçü olarak kullanılan parçaya nazım birimi denir. Divan şiirinde nazım birimi beyit (kimi biçimlerde dize), Halk şiirinde dörtlük ve yeni Türk şiirinde de dizedir."[149] Biz, bu incelememizin daha sağlıklı olması için "bent"i de nazım birimi içerisine koymayı uygun bulduk.

Oktay Rifat'ın kitaplarına giren şiir sayısı 895'tir. Dergilerde ve romanlarında yayınlanan şiirleriyle birlikte bu sayı 950 civarındadır. Şairin Garip dönemine ait 66 şiirinden biri düzyazı şiir, otuz biri dörtlük, biri altılık, on ikisi farklı, beşi dokuz ve daha fazla, on altısı da sekiz ve daha az dizeden oluşan tek blok halindeki bentlerden kurulmuştur. Bu döneminde beyiti, nazım birimi olarak kullanmadığı görülmektedir.

Garip döneminde yazılan şiirler, gerek dizedeki sözcük sayısı, gerekse şiirdeki dize sayısı bakımından bir hayli tasarrufa uğramıştır. Hakan Sazyek'in ifadesiyle:

> "Bu kısalığın hece sayısında da söz konusu olduğu görülür. Ayrıca, dizeler arasındaki uzunluk farklılığı da Garip şiirinin dize yapısında dikkati çeken bir başka özelliktir. Şiiri, sözcük ve hece sayısı bakımından oldukça farklı uzunluktaki dizelerle kurma tutumu, hareketin ilk evresine ait şiirlerde dikkat çeken, bir başka özelliktir."[150]

Sesimiz, İnkılâp ve Garip dönemlerine ait şiirlerin dizelerini oluşturan sözcük sayılarını gösteren aşağıdaki çizelgeyi incelediğimizde;

---

[148] Uğur Kökden, "Güneş Damlıyor Mürekkebinden", **Varlık**, S.969, Haziran 1983, s.16
[149] Cem Dilçin, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Ankara: T.D.K. Yayınları, 1983, s.95
[150] Hakan Sazyek, a.g.e, s.176

	1. Sözcüklü k dize sayısı	2. " "	3. " "	4. " "	5. " "	6. " "	7. " "	8. " "	9. " "	10. " "
Sesimiz				10	13	14	7	1	2	1
İnkılâp		8	12	12	11	4	6	5		
Garip	5	36	84	83	24	10	1			

Garip döneminde, şairin sözcük tasarrufu yaptığını söyleyebiliriz. Etkilenme dönemini yaşadığı Sesimiz ve İnkılâp'taki şiirlerinde dizeyi üç, dört, beş ve altı sözcükten kuran şair, Garip döneminde iki, üç ve dört sözcükle kurmuştur. Sözcük kadrosunun bu kadar dar tutulması, aslında Garip döneminin dizeyi, vezni ve kafiyeyi dışlayan poetik anlayışların bir gereğidir. Garip'in ön sözündeki:

> "Şiirde hücum edilmesi lazım geldiğine inandığım zihniyetlerden biri de mısracı zihniyettir. Bir şiirde bir tek berceste mısraın kifayetine itikat şeklinde tezahür eden ve ilk bakışta insana basit görünen bu zihniyet, şiirin kötü bir hususiyetine bağlanışın gizli bir ifadesi olduğu için mühimdir."[151]

ifadesiyle şiirde, dizeci anlayışın yerine bütünlüğü benimsediklerini göstermektedir. Garip'in ilk dönemine ait şiirlerinin ölçüsüz olması da dizelerdeki sözcük sayılarının farklılığına sebep olmuştur.

Oktay Rifat'ın şiirinde, dizedeki sözcük sayısının azlığı, toplumcu dönemine ait Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki adlı şiir kitaplarıyla, İkinci Yeni döneminde yazdığı Perçemli Sokak'ta da devam eder. Karga ile Tilki'de iki sözcükten ibaret dize sayısı doksan dokuz, üç sözcükten oluşan dize sayısı 224, dört sözcükten ibaret dize sayısı yüz yetmiş iki, beş sözcükten oluşan dize sayısı seksen bir ve altı sözcükten oluşan dize

---

[151] **Garip**, Ön Söz, s.14

sayısı yirmi sekizdir. Bu sayı Perçemli Sokak ve Âşık Merdiveni'nde aşağıdaki şekildedir:

	1. Sözcüklük dize sayısı	2. // // // //	3. // // // //	4. // // // //	5. // // // //	6. // // // //	7. // // // //	8. // // // //	9. // // // //	10. // // // //
Perçemli Sokak	2	33	88	86	26	4	1	1	-	-
Aşık Merdiveni	-	8	43	55	21	14	2	-	1	1

Dikkat edecek olursak aynı estetik endişe Garip'ten Âşık Merdivenine kadar devam etmiştir. Ancak Perçemli Sokak'la birlikte düzyazı şiirin alanına girmesi, dizenin alanını dar tutma anlayışını, tehdit etmeye başlamıştır. Garip döneminin bir yudumluk "Gelin"(s.37), Sübyan(s.37), Kırlangıç(s.40) şiirlerinden Perçemli Sokak'ın düzyazı şiirlerine kadar dizeyi oluşturan sözcük kadrosunda şuurlu bir sınırlama vardır.

Perçemli Sokak'ın ve Âşık Merdiveni'nin düzyazı şiirleriyle genişlemesine boyut kazanan şiirleri, Elleri Var Özgürlüğün "Agamemnon I,II,III" şiirlerinde (ss.15-35), coğrafyasını enine ve boyuna oldukça genişletir. Artık dizenin haddi ve hududu kalmamıştır:

> "Gemileri sıyırtarak yürüdük, dere içine vardık; birer cigara sardık eksik ve yamuk parmaklarımızla; tütünle seyrelen zamana çömeldik taşlara verdik belimizi" (Agamemnon I, s.15)

Ancak bu konuda tam bir istikrar yoktur. Çobanıl, Şiirler'deki dizelerin %55'i üç sözcükten oluşurken Bir Cıgara İçimi'nin birinci ve ikinci bölümleri arasında sözcük sayısı bakımından büyük farklılıklar vardır.



Bir Cıgara İçimi	1. Sözcük dize sayısı	2. // // // //	3. // // // //	4. // // // //	5. // // // //	6. // // // //	7. // // // //	8. // // // //	9. // // // //	10. // // // //	11. // // // //
I. Bölüm	3	35	78	49	24	2	1				
II. Bölüm	4	-	9	14	73	90	81	40	31	5	3

Aynı eser içerisindeki bu farklılıklar, şairin Garip dönemi hariç, diğer dönemlerinde net bir tavrının olmadığını göstermektedir. En son eseri olan Koca Bir Yaz'ın dizelerindeki sözcük sayısının Garip dönemini çağrıştırması, şairin bu konuda seçici olmadığının bir kanıtıdır. Ancak "Kurtlar İnlerken"(Ç.Ş.,s.39), Çobanyıldızı (Ç.Ş.,s.41), Kamyon (Ç.Ş., s.45) ve Horoz(Ç.Ş.,s.47) gibi özel bir nesneyi anlattığı şiirlerinde kısa dizeler kullanırken doğanın genel görünüşünü çizdiği şiirlerinde uzun dizeler kullanmaktadır.

Şiirin nizamındaki bu farklı uygulamalarını dize sayısında da yürüten Oktay Rifat'ın Garip dönemindeki şiirlerinin büyük bir bölümü oldukça kısadır. Bu dönemine ait tek blok halinde yazılan yirmi bir şiirinden on altısı sekiz ve daha az dizeden oluşmuştur. Örnek olması bakımından sadece Garip kitabındaki Oktay Rifat'a ait şiirlerin dize kuruluşları ve uzunlukları aşağıya çıkarılmıştır:

Kitabın Adı	Şiirin Adı	Sayfası	Dize Sayısı	Dize Dağılımı
Garip	Şükür	s.29	8	Blok
//	Hayranlık	s.29	8	//
//	Yıldızlar	s.30	8	//
//	Ekmek ve Yıldızlar	s.30	6	//
//	Gün Sonu Konuşması	s.31	40	8/10/11/4/7
//	Şehitlik I	s.33	15	5/5/3/2
//	Şehitlik II	s.34-35	22	10/5/2/4/1
//	Kuzu	s.36	12	4/4/4
//	Gelin	s.37	8	7/1
//	Sübyan	s.37	7	Blok
//	Karga	s.38	9	4/3/2
//	Karaca Ahmet	s.38	8	Blok
//	Bir Otelin İki Odası	s.39	16	4/4/4/4
//	Kırlangıç	s.40	6	Blok
//	Nanoç'un Çocukluk Resmi	s.40	10	Blok
//	Pencere	s.41	12	4/4/4
//	Peyizaj	s.42	5	Blok
//	Uykusuzluk	s.42	8	Blok
//	Zurna	s.43	6	Blok
//	Kuşdili	s.44	7	Blok
//	Tecelli	s.44	8	Blok

Tabloda görüldüğü gibi, dize sayısında uzun boyutlu şiirlerden mümkün olduğunca kaçınılmıştır. Melih Cevdet Anday'ın ifadesiyle:

"Garipciler, ilk evrede, şiirin kısa olması gerektiği görüşünü benimse mişlerdir."[152]

Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'le Güzelleme'deki şiirler, Garip kitabındaki kadar kısa boyutlu değildir. Örneğin Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'de "Günler Geçmiş Buradan"(s.66) ve "Sıla"(s.68): yirmi dizeden, "Paul Valery'ye Ağıt"(s.69): yirmi sekiz dizeden, "Gemi I"(s.72): otuz ve "Gemi II"(s.74,75): yirmi dört dizeden oluşmaktadır. Ancak "Anahtar" (s.57), "Resim" (s.64) ve "Balkondaki Beyazlı Kadın"(s.65) gibi sekiz dizeden oluşan şiirlerde bulunmaktadır. Güzelleme'deki şiirlerde de aynı özellikleri görmekteyiz.

Toplumcu dönemine ait şiirlerini yazdığı Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki kitaplarında, üç yüz kırk altı dizeden oluşan "İstanbul Şiiri" (A.Y., ss.104-117.), yüz yirmi dizeden kurulan "Fadik ile Kuş" (K.i.T., ss.124-127), seksen dizeyle birlikte düzyazı bölümleri de bulunan "Bulut" (K.i.T., ss.141-145.), elli altı dizelik "Çıplak Bir Adam" (K.i.T., ss.155-158) ve yüz otuz altı dizeden ibaret "Karga il Tilki" (ss.161-167) şiirleri uzun boyutlu şiirleridir. Manzum hikâye niteliğindeki bu şiirlerde, Nazım Hikmet'in "Memleketimden İnsan Manzaraları ve Apollainiere'in "Zone" şiirleriyle Mayakovski'nin uzun soluklu şiirlerini hatırlatan toplumcu bir söyleyiş özelliği yatmaktadır. Halkçı söylem tarzının kullanıldığı bu şiirlerde, şiir ve düzyazı iç içe kullanılarak bir devingenlik kazandırılmıştır. Örneğin Karga ile Tilki şiiri 20 dize/Düzyazı/30 dize/Düzyazı/16 dize/41 dize/15 dize/2 dize/6 dize/8 dize/7 dize/Düzyazı/1 dize şeklindeki dizilimiyle ilgi çekicidir. Bir yazısında; "sanatta sağlam mantıklı yol muhtevanın şekle değil, şeklin muhtevaya bağlı kalmasıdır. Ancak şekil ve muhteva bakımından birbirine uygun, Halk hizmetinde halkın yücelmesi, aydınlığa çıkması için çabalayan eserlerdir ki ölümsüzlüğe kavuşur, yarına kalır."[153] diyen şairin, daha sonraki dönemlerinde yazdığı şiirlerinde, Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki kitaplarındaki kadar uzun dize anlayışıyla yazılmış şiirlerine rastlanmamaktadır.

Perçemli Sokak'la yeni bir döneme giren şairin, bu kitapta yazdığı kırk iki şiirden altısı düzyazı şiir, diğer otuz beş şiirden iki dizeli : bir, üç dizeli : beş, dört dizeli : iki, beş dizeli yedi, altı dizeli: üç,yedi dizeli:iki, sekiz dizeli:altı, on dizeli:üç,on bir dizeli:bir, on iki dizeli: iki, on üç dizeli : bir, on dört dizeli : bir, on altı dizeli: bir şiiri bulunmaktadır. Bir önceki dönemin dize sayısındaki fazlalık anlayışına uyulmamıştır. Âşık Merdiveni'nde dize uzunluğu Perçemli Sokak'taki gibidir.

---

[152] Hakan Sazyek, a.g.e., s.177
[153] Oktay Rifat, **Şiir Konuşması**, s.87

Tablomuzda (4/1-2) görüleceği gibi şair, daha çok altıdan on altıya kadar olan dize sayısı üzerinde çalışmıştır. "Şiirler" kitabından itibaren dize uzunluğunu yaygınlaştırarak ve giderek daha çok şiir yazmaya başlaması dikkat çekicidir. En çok sekiz dizeli: yetmiş dokuz tane ve on dört dizeli: seksen yedi tane, şiir yazmıştır. Özellikle son iki eseri olan Dilsiz ve Çıplak'la Koca Bir Yaz'da her türlü uzunlukta ve sayıca en çok: yüz sekiz ve yüz on beş şiir yazması, Oktay Rifat'ın gittikçe daha çoğalan şiir yazma isteğini ve çalışma temposunu göstermektedir.

Şaşırtmacaya ve ironiye dayalı şiirlerinin dize uzunluğunda, kısalığı tercih eden şair, denize, doğaya ve topluma açıldıkça genişleyen muhtevayla birlikte, kısa dizeden uzun dizeye geçmiştir. Bu dönemlerinde çarşaf gibi bir doğa, deniz ve bunlara paralel dizeler vardır. Dış dünyaya ait "BMW"(s.33), "İstanbul"(s.34), "Ihlamurlar"(s.42), "Kadınlar"(s.45), "Yıldız"(s.96) her şeyi kayda geçirme endişesi, şairin dünyasını sarmaya başlamıştır. Ya da ölümün yaklaşan ayak sesleri, karşısında dünyaya son bir bakıştır bu...

Tablo:2-Şiirinin Bent Düzeni

	2 Dize	3 Dize	4 Dize	5 Dize	6 Dize	7 Dize	8 Dize	9 Dize	10 Dize	Düzyazı Şiir	Farklı Bent Düzeni	8 den Fazla Dizeler	8 ve Daha Kısa Dizeliler	Sone	Genel Toplam
Sesimiz			3							1					4
Garip			3								3	3	13		22
YÖAvAÜŞ			20		2						9	1	3		35
Güzelleme			8									1			9
Aşağı Yukarı	1	1	4		2		1					8	3		20
Karga ile Tilki			1	1			2	1	1			13	3		22
Perçemli Sokak	1	5	3	12	5	1	2			6			7		42
Aşık Merdiveni	1		1							7	4	2	9		24
İnkılap		2	3								3				8
Elleri Var Özgürlüğün	1		1	2	1	1				5	5	2	8		26
Şiirler		2	1	6				2			16	30	32		89
Yeni Şiirler	2		2		1			1			9	32	12	27	86
Çobanıl Şiirler	2	1	7		2					2	6	24	55	5	104
Bir Cıgara İçimi	1									37	7		19	1	65
Elifli		1								41		1		10	53
D. D. K.											43	14	6		63
Dilsiz ve Çıplak				2	2		1	1			81	11	10		108
Koca Bir Yaz		2									54	31	27	1	115
Toplam	**9**	**14**	**57**	**23**	**15**	**2**	**6**	**5**	**1**	**99**	**240**	**173**	**207**	**44**	**895**

Not: İkinci bölümdeki sekiz dizeden az ya da fazla şiirlerin incelenmesinde bent düzeninin olmaması esas alınmıştır.

Oktay Rifat, şiir macerası süresince beyit, üçlük, dörtlük, beşlik, altılık, yedilik, sekizlik, onluk vb. gibi dize kümelenmesini nazım birimi olarak kullanmıştır. Yüz otuz iki şiirinden dokuzu beyit, on dördü : üç, elli yedisi: dört, yirmi üçü : beş, on beşi : altı, ikisi : yedi, altısı : sekiz, beşi : dokuz, biri : on dizeli bentlerden(Tablo-2) oluşmuştur. Bunların dışında iki yüz kırk şiirinde belirli bir bent düzeni uygulanmamıştır. Yani şiir boyunca bentlerdeki dize sayısı değişmektedir:

Kitabın adı	Şiirin Adı	Sayfası	Bentlerdeki Mısra Sayısı
YÖAvAÜŞ	Şehitlik	s.19	4/4/3/2
Karga ile Tilki	Elimi Gördüm	s.133	7/12/7
Aşık Merdiveni	İbibik	s.220	2/9
Şiirler	Bayraklarımı Çektim	s.103	6/1/6/1/6/1
Çobanıl Şiirleri	Sözcükler	s.108	7/6/7
Bir Cıgara İçimi	Dağın Ardı	s.145	3/4/1/3
Denize Doğru Konuşma	Eğilirken	s.29	9/8/3/5
Denize Doğru Konuşma	Bir Dosta Büyü	s.30	5/8/1
Dilsiz ve Çıplak	Kapı Çalanlar	s.98	4/10/7/4
Dilsiz ve Çıplak	İlk Buluşma	s.120	4/2/6/6
Koca Bir Yaz	İki Aylak	s.25	3/3/2/2/3
Koca Bir Yaz	Yol	s.56	2/4/5/3/1

Bu tür şiirlerinde, birbirinden çok farklı bent düzenleri görülmektedir. Şair, aynı zamanda küçük ve büyük bloklar halinde de şiirler yazmıştır. Bu şiirleri, üç yüz seksen tanedir. Şiirlerinin genel ortalaması yanında %42 gibi bir yer kaplaması şairin bu tür şiir yazımına önem verdiğini göstermektedir. Bunlarda yüz yetmiş üç tanesi dokuz ve daha fazla dizeden oluşmaktadır. İki yüz yedi tanesiyse sekiz ve daha az dizeden ibarettir(Tablo-2). Yine yukarıdaki tablomuz, blok tarzına "Şiirler" kitabından itibaren önem verdiğini göstermektedir. Ancak bloklar halindeki bu şiir anlayışının kaynağını, onun toplumcu anlayışla yazdığı Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki kitaplarındaki "İstanbul Şiiri" (A.Y., ss.104-117), "Telefon" (K.i.T., ss. 141-145), "Hürriyet" (K.i.T., ss.152-153) ve "Karga ile Tilki" (ss.161-170) gibi şiirleri oluşturmaktadır. "Bu tür

şiirleri, sözcükler arasında olmaktan çıkıp bloklar arası bir nitelik taşımaya başlamaktadır.[154]

Blok şiirlerinde nazım birimi olarak dizeyi tercih etmiştir.

Oktay Rifat'ın nazım birimi olarak beyiti esas aldığı şiirlerinin sayısı dokuzdur. Bunlara iki dizeden ibaret, üç şiirini de ilave edersek toplam on ikidir. Beyit, en az kullandığı nazım birimidir. Bu nazım birimini:

Kitabın adı	Şiirin Adı	Sayfası
Aşağı Yukarı	Sabah Türküsü	s.104
Perçemli Sokak	XXXI	s.205
Elleri Var Özgürlüğün	Siz	s.55
Aşık Merdiveni	Yavuz	s.227
Yeni Şiirler	Güzdü	s.273
// //	Hürrem Sultan'a Gazel	s.280
Çobanıl Şiirler	Mavi Kapı	s.94
// //	Akşam Sofrası	s.95
Bir Cıgara İçimi	Meşelik	s.147

şiirlerinde kullanmıştır. Beyit esasıyla yazdığı şiirlerinin bir kısmı tarihi bir muhtevaya sahiptir.

Şair, Halk edebiyatı nazım birimi olan dörtlüklerle elli yedi şiir yazmıştır. Dörtlüğü, birim olarak ilk şiirlerinde kullanmıştır. Bir Cıgara İçimi'nden itibaren dörtlüğü, nazım birimi olarak kullanmamıştır. Bunun yerine bir üçlük ya da bir beşlikten ibaret şiirler yazmıştır. Dörtlüklerle yazılan şiir sayısı elli yedi tane olup bunun yirmi tanesi Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'de, sekizi de Güzelleme'dedir. Daha çok halk ağzı konuşmaya ya da "koşma", "semai" gibi Halk edebiyatı nazım şekillerine yer verdiği bu kitaplarında, "dörtlük" nazım birimini kullanmıştır. Dörtlüğü, nazım birimi olarak kullandığı Y.Ö.A.v.A.ÜŞ.'deki "Anahtar"(s.57) "Eza"(s. 58), "Halka"(s.59), "Günler Geçmiş Buradan"(s.66), "Türkân İçin"(s.67), Güzelleme'deki "Rüya"(s.79), "İçim Yar İle Dolu"(s.81), "Mor Kalem"(s.83) şiirlerinde lirizm ve şiire ait uyum ve estetik kaygı en üst düzeydedir. Dörtlükler arasındaki bağlantı daha çok muhteva düzeyindedir.

[154] Cemal Süreyya, "Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi," **Şapkam Dolu Çiçekle**, İstanbul: Yön Yayınları, Kasım 1991, s. 92

Aşkın ve ölüm acısının ağırlıklı yer tuttuğu bu şiirlerinde, kafiye ve vezin unsuru aracılığıyla bütünlük duygusu uyandırılmıştır. Bunların dışında dörtlüklerin ilk dizesi, şiirin kuruluşunda merkezi bir rol üstlenmiştir. Örneğin Güzellemenin "Bir Şarkı İcat Etsem"(s.82) şiirinde "Bir Şarkı İcat Etsem" dizesi, her dörtlüğün ilk dizesi olarak yinelenmiş ve böylece şiirin oluşmasında ilk adım ya da giriş görevini üstlenmiştir. Yine "Eski Zaman Aşığı"(Güz., s.80) ve "Ben Değilim" (Güz.,s.84) şiirlerinde de aynı uygulama mevcuttur. Bu dörtlüklerdeki bütünlük Karacaoğlan'ı andıran:

"Oktay der ki mor kalemim bir tane
Güzeller emrine gelmiş cihana
Gayrı ela gözlüm olsun bahane
Haydi kalem nazlı kalem mor kalem"

(Mor Kalem, Güz., s.83)

bir ifade tarzıyla da kuvvetlendirilmiştir. Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş. kitabında dörtlüklerle yazılan şiirlerin sayısal dağılımları şöyledir : Bir dörtlük : dokuz, iki dörtlük : yedi, altı dörtlük : iki, yedi dörtlük : bir ve sekiz dörtlükten kurulanlar : bir tanedir.

Garip döneminde, dizeci zihniyeti dışlayarak yola çıkan Oktay Rifat, toplumcu, İkinci Yenici ve sentezci dönemlerinde de bu tutumunu sürdürerek beyit, dörtlük ve bent gibi nazım birimlerini iç içe kullanarak şiir serüvenini sürdürmüştür. Ancak unutmamak gerekir ki şiir dizenin toprağında boy verir. Bu filizlenmeyi de Oktay Rifat'ın birçok şiirinde görmemiz mümkündür.

3.2.1.2. Nazım Şekli

Oktay Rifat'ın şiirlerini nazım şekli bakımından incelerken dize sayısı dokuz ve daha fazla olanı uzun, sekiz ve daha az olanıysa kısa şiir kategorisine dahil ettik. Amacımız şiirdeki yapı unsurlarına dikkat çekerek, muhteva ve dille olan bağlantısını tespit etmektir. Çünkü "bir edebi metni, sadece yapı bakımından değerlendirmeye tabi tutmak veya edebiliğini burada aramak doğru değildir. Yapıyı, muhteva ve dilden ayrı düşünemeyiz."[155]

[155] İsmail Çetişli, **Cahit Külebi ve Şiiri**, Ankara: Akçağ Yayınları, 1998, s.215

Tablo:3-Şiirinin Nazım Şekli

	Koşma	Ağıt	Semai	Türkü	Kıta	Tekerleme	Ninni	Yeni Nazım Şekli	Sone	Düzyazı Şiir	Serbest Şiir	Toplam
Sesimiz								3		1	-	4
İnkılap					3		1	4				8
Garip								3			19	22
YÖAvAÜŞ	1	3				1		28			2	35
Güzelleme	1		1			3		3			1	9
Aşağı Yukarı				1		1		3			15	20
Karga ile Tilki						1		21				22
Perçemli Sokak								29		6	7	42
Aşık Merdiveni								7		7	10	24
Elleri Var Özgürlüğün								15		5	6	26
Şiirler								89				89
Yeni Şiirler								59	27			86
Çobanıl Şiirler								12	5	2	85	104
Bir Cıgara İçimi								6	1	37	21	65
Elifli								2	10	41	-	53
Denize Doğru Konuşma											63	63
Dilsiz ve Çıplak											108	108
Koca Bir Yaz									1		114	115
Toplam	**2**	**3**	**1**	**1**	**3**	**6**	**1**	**284**	**44**	**99**	**451**	**895**

Not: 1. Yeni Nazım Şekliyle klasik nazım şekillerinin dışında bir dize dizilimine sahip ölçülü ve ölçüsüz nazım şekilleri vurgulanmaktadır.

2. Bu bölümdeki serbest şiir tabiriyle vezinsiz ve belirli bir dize dizilimi olmayan şiirler vurgulanmaktadır.

Altmış yıla varan şiir macerası süresince, çok çeşitli nazım şekillerini deneyen Oktay Rifat, uzun soluklu olmasının yanı sıra; geleneksel nazım şekillerinden yabancı nazım şekillerine kadar uzanan güçlü bir şairdir. Aynı zamanda geleneksel nazım şekilleri üzerinde kendi tasarruf yetkisini kullanarak, bir takım değişiklikler yapmıştır. Bunları göz önünde bulundurarak şiirlerini yapı bakımından şu başlıklar altında inceleyebiliriz.

3.2.1.2.1. Geleneğe Bağlı Nazım Şekilleri

Oktay Rifat, şiir hayatı boyunca geleneğin halkasına takılmamaya özen göstermiştir. Garip döneminde, şiirin yapısına ait her türlü şekil endişesini bir yana bırakarak, herhangi bir kayıt altına girmemeye özen göstermiştir. Buna rağmen az da olsa kullandığı geleneksel nazım şekillerinin büyük bir çoğunluğunun, bu döneme ait olduğunu görmekteyiz. Şair, bu döneminde, halk şiirine özgü nazım biçimlerinden

faydalanmıştır. Özellikle Halk edebiyatının anonim bir nazım şekli olan 'tekerleme'yi bir hayli kullanmıştır. "Tekrir sanatından geniş ölçüde faydalanan tekerlemenin"[156] ilk örneği Garip döneminde Orhan Veli'yle birlikte yazdıkları"Ağaç"[157]şiiridir Güzelleme'de "Tekerleme"(ss.87-89) başlığı altında yazdığı üç şiiri bulunmaktadır. Bunlardan birincisi 6/4/4 dizeden oluşurken, ikincisi blok halindeki on beş dizeden , üçüncüsü ise 4/4 şeklindeki bir dize dizilimine sahiptir. Bu şiirlerdeki:

> "Lüleburgaz çamurunu/Karamadım karamadım/ Komşu oğlu Sülün Beye/ varamadım varamadım/ Ben beyimi ince belden / Saramadım saramadım/Varan varsa bir iki / Saran varsa bir iki / İncir ağacının boduru / Has bahçeye dikili/ İnciri baldan / İncili kaftan / Sürmeli sultan / A benim canım Sülün Bey"
>
> (s.87)

ifade tarzının anonim bir özellik taşıması, şairin tabiileşme arzusunun bir neticesidir.

Oktay Rifat'ın, Halk edebiyatına yakınlığı, Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki şiir kitaplarında da devam eder. "Ağa Tekerlemesi" (A.Y., ss.118), "Fadik ile Kuş" (A.Y., ss.124-128.) ve Karga ile Tilki (ss.161-167) şiirlerinde tekerleme unsurları bazen şiirin tümünde, bazense bir bölümünde hakimdir. Bu tekerlemelerin bünyesinde:

> "Süphaneke sünbülteke / Anan keçi baban teke / Estepeta /
> Mestepeta / Minha / Püüüüüf" (Karga ile Tilki, s.166)

gibi olağanüstünün dünyasına kayan söyleyişlere de rastlamaktayız. Bu tür şiirlerinde, kırsal kesimin insanlarına yönelmiştir. Olağanüstüyü, İstanbul'un Lamartin caddesinden kıra taşıma arzusu vardır.

Garip döneminin üç şairi arasından Türk halk şiiriyle ilişkisi en çok olan Oktay Rifat'tır. Ancak "Oktay Rifat, Karga ile Tilki'yle birlikte halk şiiriyle olan ilişkisini kesmiştir."[158] Bu ilişki, sadece geleneksel formların yenilenmesi şeklinde devam etmiştir. Oktay Rıfat, Garip döneminin "Türkan'a Ağıt" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.36,) şiirinde, "koşma" nazım şeklinin bir örneğini vermiştir. Aynı zamanda "ağıt" türünün önemli bir örneği olan bu şiirin son dörtlüğünün ilk dizesinde, mahlasını da kullanmıştır:

---

[156] Seyit Kemal Karaalioğlu, **Resimli Motifli Türk Edebiyatı Tarihi**, C.1, Inkılap ve Aka Basımevi, 1980, s. 252

[157] **Varlık**, C.5, S.101, 15 Eylül 1937, s.453

[158] Hakan Sazyek, a.g.e., s.205



"Oktay der ki yaralandım gaziyim/Nerelerde eğleneyim gezeyim/Gayri rüyasını görsem razıyım/Yok bu derdin be kardeşler çaresi"

Kafiye düzeninin xaxa/ bbba/ ccca/ ddda şeklinde olması ve dörtlüklerden kurulmasıyla kusursuz bir halk edebiyatı nazım şekli örneğidir. "Ayrıca söyleyişte halk edebiyatının kalıp ifadelerinden geniş ölçüde yararlanmıştır."[159] Şairin, Güzelleme'de yazdığı "Mor Kalem" (s.83) şiiri de tam bir "koşma" örneğidir. Her dörtlüğün son dizesi "Haydi kalem nazlı kalem mor kalem" dizesiyle nakarat oluşturacak bir biçimde devam etmektedir.

"Garip hareketinin Türk halk şiiriyle olan ilişkisinde odak noktası olan şair, Oktay Rıfat'tır. Halk şiiri, onun, burada değerlendirilen şiirlerinin büyük bir bölümünde bir çıkış noktası olarak kalmamış; biçimin ve söyleyişin eğemen formu düzeyine ulaşmıştır. Oktay Rıfat, söz konusu ürünlerinde halk şiirinden yararlanmamış, onun bizzat örneklerini vermiştir. Kitabına koyduğu Güzelleme başlığının bir aşık edebiyatı nazım türünün de adı oluşu, onun halk şiirine ilgisinin düzeyini belirginleştiren bir başka hususdur."[160]

O, halk şiirine yönelmekle "halkla şair arasındaki uçurumun kapanacağına"[161] inanmaktadır. Halk şiiriyle verdiği örnekler, az olmasına rağmen bunların içinde çok güçlü olanları bulunmaktadır.

3.2.1.2.2. Geleneğe Ait Nazım Şekillerinin Değiştirilmesiyle Elde Edilen Nazım Şekilleri:

Oktay Rıfat'ın şiir dünyasında geleneksel nazım şekillerini değiştirerek, onlara yeni bir boyut kazandırma anlayışının önemli bir yeri vardır. Bunu ilk şiirlerinden itibaren uygulamaya başlamıştır.

Şairin, şiir hayatı boyunca elli yedi şiirinde dörtlüğü nazım birimi olarak seçtiğini görmekteyiz. Ancak bu elli yedi şiirinden on tanesinde, Halk edebiyatı nazım şekillerini uygulamıştır. Diğerlerinde bu geleneksel yapılarda kendine özgü ufak çapta değişiklikler yapmıştır. Garip dönemine ait "Vazife (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.18) şiirinde, onun bu özelliği ilk kez göze çarpıyor. On dörtlükten oluşan bu şiirinin ilk üç dörtlüğü yedili hece vezni ile yazılmıştır. Aynı zamanda son dörtlüğünde mahlas kullanması şiiri,

---

[159] Hakan Sazyek, a.g.e., s.198
[160] Hakan Sazyek, a.g.e., s.205
[161] Oktay Rifat, "Muhtevaya Saygı", **Şiir Konuşması**, s.89

halk edebiyatına yaklaştırırken; düzensiz kafiye yapısı ve dördüncü dörtlükten itibaren bozulan hece vezniyle dikkatimizi çekmektedir :

> "Rengi üzümden kara/ Beli iğneden ince/ Bu yükle çıkılır mı/ Yokuşlardan karınca// Nedir bu dünya hali/ Nedir bu bozuk düzen/ Dün çıktı yumurtadan/ Bugün sevdalı kumru// Kaşla göz arasında/ Şahin kapar kırlangıcı/ Ceylan kanına girer/ Su başında canavar// Bütün yük benim üstümde/ Düşünmek lazım hepsini ayrı ayrı / Dünyasından habersiz/ dünyaya gelen yavru" (s.18)

Oktay Rıfat, on birli hece vezniyle yazdığı "Telli Telefon "(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.32) şiirinde, "koşmaya" ait nazım şeklini uygulamıştır. Ancak on birli hece vezninin uygunluğuna rağmen, dörtlük düzeninin bozularak dize sayısının 4/5 şeklinde dizilmesiyle koşmadan ayrılır. Şair dörtlükle yazdığı "Kuş Gibi" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.3), "Hayatımı Düşündüm" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.35) ve "Anış" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.37) gibi şiirlerinde, bazen vezni bozarak, bazen de kafiyeyi dışlayarak, halk şiirine ait nazım şeklinden ayrılmıştır. "Anahtar"(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.5) ve Eza" (s.58) gibi bazı şiirlerindeyse muhteva bakımından halk şiirinden ayrıldığını görmekteyiz. Aynı kitaptaki "Sıla" (s.68) şiiri on birli hece vezni ve konusuyla koşmaya benzerken, abab/ cdcd/ efef/ hihi/ jkjk şeklindeki kafiye örgüsüyle koşmadan ayrılmaktadır. Dörtlüklerle yazılan "Paul Valery'ye Ağıt" (s.69) şiiri de abab/cdcd/efef/ghgh kafiye düzeni ve konunun ele alınış tarzı bakımından "ağıttan" ayrılır.

Güzelleme'nin "İçim Yar İle Dolu"(s. 81) şiiri de gerek konusu gerekse dörtlük düzeni ve genel ifade özellikleri bakımından "semai"ye benzemektedir.

> "Yaktın beni deli ettin/ Akıl komadın başımda/ Sevda gönlümü sardı/ Sebatım kalmadı işimde// Dostlar bu ne haldir/ Dalıp dalıp gidiyorum/ Uyku değil gaflet değil/ Ben bu derdi biliyorum// Bazen ümit bazen tasa/ Göz yaşı çoğu zaman/ İçim yar ile dolu/ İçim taşıyor sevdadan" (s.81)

Fakat hece veznindeki bozukluk ve kafiyesindeki tutarsızlıkla bütünüyle "semai"ye uymaz.

"Sanatta biçim, sanatçıyla elindeki malzemenin, bu malzeme ister taş, ister sözcük olsun, karşılıklı çekişmesinden, boğuşmasından meydana geliyor"[162] diyen Oktay Rıfat, her türlü şekli uygulamanın yanı sıra, şiirde aşırı şekilciliğin getireceği dar alan sıkıntısından kurtulmak için gerekli tedbirleri almış ve kendine özgü şekil

[162] Oktay Rifat, "İthaf, Biçim ve Direnme Üstüne", **Tamin**, S.18, 18 Mart 1941, s.2

değişiklikleri yapmıştır. Perçemli Sokak'tan Çobanıl Şiirler'e kadar uzanan İkinci Yenici ve sentezci dönemlerinde, geleneksel nazım şekilleri üzerinde, şiirde rahat ve kuralsız bir söyleyişe ulaşmak için değişiklik yapmayı sürdürür. Perçemli Sokak'ın iki dörtlükten kurulu XXVII. (s.201) şiirinde kafiye, vezni dışlayarak serbest şiire yaklaşır. Aynı uygulamayı Aşık Merdiveninin "Evvel Zaman İçinde" (s.230) şiirinde de sürdürür. Çobanıl Şiirlerin "Ağ"(s. 104) şiirinde sekiz dizeden oluşan (iki dörtlükten) şiirin, dört dizesini yedili, diğer dizelerini altılı, sekizli ve dokuzlu hece vezniyle yazması, şiiri abab/cbbb şeklindeki kafiye düzeniyle birlikte koşmaya yaklaşır.

Oktay Rıfat, bir Divan edebiyatı nazım şekli olan gazelle de şiir yazmıştır. Ancak, aruzun kalıpları yerine hece veznini kullanarak, gazelin bünyesinde de gerekli değişikliği yapmıştır. Yeni şiirlerin "Hürrem Sultan'a Gazel" (s.280) şiiri aa/xa/xa/xa/xa şeklinde kafiyelenişi ve

"Bu dünyayı seninle sevmişim, Hurrem!
Öldürür diriltirsin.Mesihim,Zühre'm!"

ifade tarzıyla tam bir gazel anlayışıyla yazılmıştır. Ancak on ikili hece vezniyle yazılarak aruz vezninin dışlanması onu farklı kılmıştır. Yine Bir Cıgara İçimi'nin "Ozan"(s.134) şiiri de xa/xa/xa şeklindeki kafiye düzeniyle, bir gazeli andırmaktadır.

Oktay Rıfat'ın tek dörtlükten ibaret, yani kıta düzeniyle yazılmış üç şiiri bulunmaktadır. Fakat bunlar kıta düzeninin gerektirdiği aruz geleneğine bağlı değillerdir. Bir kısmı hece vezniyle yazılmış ve dörtlük geleneğine bağlıyken, önemli bir kısmı da serbest yazılmalarıyla geleneği dışlayan bir özelliğe sahiptir. Perçemli Sokak'ın XXV(s.199), XXVII(s.201); Âşık Merdiveninin "Yaşadıkça" (s.223) Kapı ve Çocuk (s.231) gibi şiirleri bu anlayışla yazılmış şiirlerdir.

Şiir meydanında, altmış yıl süresince at koşturan Oktay Rıfat, her türlü şekil yeniliğine açık kişiliğiyle sürekli kendisini yenileyerek karşımıza çıkmaktadır. Bu, Oktay Rıfat nehrinin farklı coğrafyalardan geçişinden başka bir şey değildir. Dipte hep o vardır...



3.2.1.2.3. Yeni Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri

3.2.1.2.3.1. Düzenli Nazım Şekilleri

3.2.1.2.3.1.1. Sone

Oktay Rıfat, nazım biçimi olarak soneyle de şiirler yazmıştır. Toplam kırk dört sone yazan şair, Yeni Şiirlerin "Dağın Orda" (ss. 243-281) bölümünde yazdığı yirmi yedi sonesiyle bu nazım biçiminin en özgün örneklerini vermiştir. Sonelerin, şairin şiir macerasında özel bir yeri bulunmaktadır. Bu tür şiirlerinde, dil ve biçim kusursuzluğuna çok dikkat etmektedir. Vezin, kafiye ve ölçü mükemmelliği kendisini göstermektedir. Her ne kadar Mehmet Kaplan; "bu tür şiirlerin de mevcut biçime uymanın doğurduğu bir zorlamanın olduğunu"[163] belirtiyorsa da; aslında bu zorlama, yaptığı işin ciddiyetine inanan şairin titizliğinden kaynaklanmaktadır.

Sürekli dille boğuşan şair, şiirin bir dil işi olduğunu öğrenmiştir. "Dağın Orda" (s.243), "Düşsel Bir Gezintiden" (ss.244-246), "Deniz Bu" (s.247), "Pencere" (s.248), "Ağaçlı Yol"(s.251), "Güneş ve Bahçe"(ss.252-253), "Yaz Yağmuru" (s.255), "Kanarya ve Bahçe" (s.256) gibi çok ciddi sone örnekleri bulunmaktadır. Bu şiirler, gerek şekil ve gerekse ahenk bakımından yabancı olmakla birlikte, mevzu bakımından yerlidir. Bunların arsında "Mısır Dönüşü" (s.275), "Fatihin Resmi" (s.277), "Fatih ve Zaman" (s.278), "Fatih ve Elma" (s.279) gibi bütünüyle kendi tarihimize ait soneler mevcuttur.

Bunların yirmi dört tanesi on ikili, üç tanesi de sekizli vezinle yazılmıştır. İçlerinde "Kanarya ve Bahçe" (s.256) gibi Türk edebiyatının en güçlü soneleri bulunmaktadır.

> "Türküsünde kafesinin anahtarı./ Sıyrılır Öttükçe,uçar gider o gül/ Bahçesine tünekten ne çubuk ne tel,/ Varır bir ağaca yapraklanır deri.//Ağaçsa savrulur tüyden, kanatsı dal,/ Mercan gaga makasında GÜNEŞ darı,/ Akşam bir kanaryadır ve Zaman sarı/ O türkünün aynasında gizem ve fal.// Taşın karşılıklı toprağından etin,/ Sesindeki yazlardan ikiz, iç içe,/ Öterken avucunda bereketin,/ Kavuşur Sonsuz'a yüreği, değdikçe./ Doruğunda yalnızlığın ve yokuşun,/ Aşkla yüzüne kendi tüyleri kuşun.

Dile ait unsurların titizlikle işlendiği ve lirizmin ana duygu olarak taçlandırıldığı bu şiirler; "hem konu, hem de deyiş yoğunluğunu birlikte taşıyor."[164]

---

[163] Mehmet Kaplan, **C.D.T.Ş.**, s.185
[164] Rauf Mutluay, "Oktay Rifat'ın Şiirleriyle", **Cumhuriyet**, 25 Aralık 1973, s.6

Çobanıl Şiirler'deki beş sonede aynı özelliklere sahiptir. "Geceye Doğru" (s.111), "Kadın ve Çocuk"(s.112), "Eurydyke"(s.113), "Patraklos'un Ölümü ve Atlar" (s.114), "Ayna Lamba ve Gece"(s.115), "Kapı"(s.116) adlarını taşıyan bu sonelerde, Yunan mitolojisi önemli bir yer tutmaktadır. Klasik sone biçiminde değişiklik yaparak çapraz kafiye ölçüsünü uygulamıştır. Sadece Bir Cıgara İçimi'ndeki "Bir Kıyı Boyunca"(s.128) sonesinde, kafiye ve vezni dışladığını görmekteyiz.

Elifli'deki on sonesinde; "Eşekliler"(s.194), "Yürüyen"(s.195), "Fesleğenli Görünüm"(s.196), "Gelip Geçen Biri"(s.197), "Uykuya Doğru"(s.198), "Dönüş" (s.199), "Gündelikçi" (s.200)."Yıldızlı Görünüm"(s.201), "Denizde"(s.202) ve "Güzbaşı" (s.203) doğayı konu olarak seçmiştir. "Tuz Kokan Yamaçtan" "Havran pazarına kadar uzanan" soneleriyle insanımızın günlük hayatını yansıtır. Sonelerinde noktalamayı titiz bir biçimde uygulamaktadır. Dilin duru bir su gibi aktığı bu şiirlerinde, sade bir dil kullanılmıştır. Her bent, manzarayı ayrı bir yönüyle tamamlamaktadır. Sadece bir kaçında cümle düzeyinde birbirine geçiş söz konusudur. Yeni Şiirler'de soyut unsurlarla bezenmiş olarak karşımıza çıkan soneler, Elifli'de somuta dönüşmüş doğayı yansıtır. Konu ve biçim bütünlüğünün esas olarak ele alındığı soneler, şairin olgunluk dönemi eserleridir.

3.2.1.2.3.1.2. Düz, Çapraz ve Sarma Kafiyeden Oluşan Nazım Şekilleri

Yeni Türk Edebiyatı nazım şekillerinden olan düz, çapraz ve sarma kafiye biçimiyle Oktay Rıfat az da olsa şiir yazmıştır. Bu sayı, düz kafiyeyle: on iki, çapraz kafiyeyle: yirmi ve sarma kafiyeyle: on ikidir. Yaptığımız incelemede örüşük kafiye çeşidine rastlanmamıştır. Garip ve İkinci Yeni dönemlerinde kafiyeyi reddeden bir anlayışla şiirler yazan Oktay Rıfat, şiirinin genel macerasında daha çok serbest şiir yazmıştır. Başlangıçta "Yeniliğin bir vezin-kafiye meselesi olduğunu sananlar aldanıyorlar(...) Yenilik şiirin muhtevasına, sanatçının daha çok şahsiyetine, duyuş ve hassasiyetine taalluk eden bir meseledir. Yenilik, dünyayı görüşte,tefsir ediştedir."[165] diyerek, kafiye karşısındaki tutumunu açıklayan şair, "sone" hariç, sonuna kadar bu tutumunu sürdürmüştür. Sesimiz ve İnkılâp'taki etkilenme taşıyan şiirleri hariç, Garip döneminin Güzelleme'ye kadar yazdığı şiirlerinde, ciddi bir kafiye anlayışı ve kafiyenin nazım şekli oluşturacak bir biçimde kullanıldığı şiirleri yok denecek kadar azdır. Çünkü Garip'in ön sözü kafiyeyi bir ahenk unsuru olarak reddeder. "Bir şiirde eğer takdir

[165] Oktay Rifat, "Yeni Şiiri Müdafaa", **Cumhuriyet**, S.7451, 17.5.1945, s.2

edilmesi lazım gelen bir ahenk mevcutsa, onu temin eden vezin ve kafiye değildir. O ahenk, vezinle kafiyenin haricinde ve vezinle kafiyeye rağmen mevcuttur."[166]

Ancak Garip'ten önceki döneminde "Sesimiz" dergisinde yayınlanan:

"Mermer Merdivenler" (S.9, s.12,1932) :abab/cbcb/dbdb/ebeb)

"Hasret" (S.12, s. 9, Mart 1934) :abab/cdcd/efef

İnkılap'taki "Kadife" şiiri (S.1, s.8, 1933) :abab/cdcd

Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'deki "Tomurcuk"(s.60), "Sıla"(s.68) ve "Paul Valery'ye Ağıt"(s.69) şiirleri çapraz kafiyeyle yazılmıştır. Çapraz kafiyenin halk edebiyatı nazım birimi olan dörtlüğü gerektirmesi, bu milli sesin yakalanması bakımından önemlidir. Diğer şairlerimiz gibi Oktay Rıfat da bu geleneksel kafiye örgüsüyle çok daha güzel şiirler söylemiştir.

Yeni şiirlerin "Bahçe" (s.250), "Ayna"(s.257), "Bana Benzer"(s.270) şiirlerinde çapraz kafiyeyi kullanan şair, hiçbir zaman biçimciliği ön plâna çıkarmamıştır. O, yazdığı dokuz yüz elli şiir arasından çok cüzi bir kısmını, kafiyenin dünyasına taşımıştır. Dünya şiirini adım adım takip eden Oktay Rıfat, kendisini şekil endişesinden uzak tutmasını başarmıştır. Şiirin bir form meselesinden daha çok bir dil meselesi olduğu kanaatindedir. Bunun için de geleneksel biçimi sarsmaktan korkmamıştır.

Çobanıl Şiirler'in "Kıyıdan Karşıya Bakanlar" (s.67) Ağ (s.104), Geceye Doğru (s.111) vb. şiirlerinde çapraz kafiyeyi uygulayan şair,

_____	üstümüzde	a	_____	güneş	c
	K			K	
_____	özlem-in-in	b	_____	rüzgârda	d
	K R			K	
_____	biz de	a	_____	taş	c
	K			K	
_____	kim-in-in	b	_____	hovarda	d
	K R			K	

[166] **Garip**, s.6

aynı kitaplarda, düz ve sarma kafiyeyi de şiirin alanına taşımıştır. Tabloya bakıldığında şairin aynı kitabında birbirinden farklı düz, çapraz ve sarma kafiyeye yer verdiğini veya serbest yazdığını görmekteyiz. Sonelerini de arka arkaya belirli kitapların belirli bölümlerinde yayınlaması, sanatkârın şiiri, peygambere bir vecden daha çok bir çalışma ve gayretin ürünü olarak kabul ettiğini göstermektedir. Şiirin alanına hünerden daha çok alın teriyle giren şair, bu işçiliğini imaj dünyasına da taşımıştır.

Düz kafiye örgüsünü en çok Çobanıl Şiirler'de kullanan Oktay Rıfat, sarma kafiyeye Y.Ö..A.v.A.Ü.Ş.'de önemli bir yer vererek bu kafiye örgüsüyle yazdığı on iki şiirinden dokuzunu bu kitabına almıştır. Yeni Şiirler'de yazdığı "Ev"(s.254) şiiri, düz kafiye bakımından dikkat çekicidir:

"İçerirken evin somut a — Pencere, camlara düşen c
K — K
Yalnızlığı bir tabak dut a — Boş eski hangi maviden, c
K — K

1 — 2

Yokluğunda arıları, b — Yazlar bahçede biteli d
K — K
Aynalar, gülleri sarı b — Ağacın esmeyen dalı d
K — K

Genellikle beyit nazım biriminde görmeye alıştığımız düz kafiye örgüsü, dörtlüklerin dünyasına taşınmıştır. Böylece kurulan şiirde, anlam bütünlüğü daha iyi bir biçimde sağlanarak, bütünlük duygusu geliştirilmiştir. Aynı kitaptaki "Ahmet Haşim'i Anınsama"(s.271) şiiri de onlu dize uzunluğunun yanında, düz kafiyeyle yazılarak blok şiir örneği verilmiştir. Böylece bütünlük bu kez, Ahmet Haşim'in bütün hayatını anlatacak bir biçimde şiirin yapısına yansıtılmıştır. Çobanıl Şiirler'in "Mavi Kapı" (s.94) ve "Akşam Sofrası"(s.95) şiirlerinde ise: aa/bb/cc/dd/ee düz kafiye örgüsüyle dış dünyaya ait unsur, şiirin bütünlüğü göz önünde tutularak bir beyit içerisinde ele alınmış ve beyitlerin birleşmesiyle bir tablonun bütünlüğü şiirsel anlatımla sağlanmıştır. Kısacası figürlerin birleşmesinden oluşan bir tablo söz konusudur. "Buğday Boşaltan Gemiler"(s.110) şiirinde, mekânsal bakımdan(dize uzunluğu) geniş olan şiirin bu coğrafyası, aslında İstanbul'un gittikçe ağırlaşan hayat şartlarını yansıtırken, düz kafiye yardımıyla da bu tek düzelik verilmeye çalışılmıştır.



a a b b c c d d e e f f g g h h ı ı j j

Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'in II. bölümünü oluşturan "Anahtar"(s.57), "Eza"(s.58), "Halka"(s.59), "İthaf I"(s.61), "İthaf II"(s.62), "Resim"(s.64), "Günler Geçmiş Buradan"(s.66) ve "Türkân İçin"(s.67), şiirleriyle, Çobanıl Şiirler'in "Kadın ve Çocuk(s.112) gibi lirizmin yoğunluk kazandığı şiirlerinde, sarma kafiyeyi nazım şekli olarak kullanmıştır. Kafiye ve vezni reddettiği Garip kitabının ardından kafiyeli şiirlerinin çoğunu yazması, geleneğin şairin bilinçaltındaki yerini göstermesi bakımından önemlidir. Ancak geleneksel kafiye anlayışına karşı çıkan Oktay Rıfat :

> "Şair kafiyenin esiri değil, kafiye şairin esiridir. Şair, her istediğini ama her istediğini söyleyebilecek, kafiyede zamanı gelince kulağa hoş gelmek ödevini görecektir."[167]

şeklindeki ibaresiyle kafiyenin şiirindeki konumunu belirtmektedir. Bir nazım şekli olarak yer yer kafiyeden faydalanmıştır. Bu, onun şiirde ne kadar usta bir söyleyişe sahip olduğunu göstermektedir.

"Muhteva, yapı ve dil üçlüsünü ferdi bir tarzda sentez ederek, kendisine özgü üslubunu kuran sanatkârın bu üç temel unsuru üzerinde önemlilik-önemsizlik ayrımına kalkışmak, edebi eserin bütünlüğünü bozmaktan başka bir şeye yaramayacaktır.[168] Bunun için önemli olan şairin bunları kullanış tarzı ve unsurların şahsi mitolojisindeki yeridir.

---

[167] Oktay Rifat, "Alain ve Halk Şairlerimiz", **Şiir konuşması**, s.344
[168] İsmail Çetişli, **Cahit Külebi ve Şiiri**, Ankara: Akçağ Yayınları, 1998, s.214

3.2.1.2.4. Serbest Düzenli Nazım Şekilleri

Oktay Rifat, sekiz yüz doksan beş şiirinden üç yüz seksen şiirini bloklar halindeki dizelerden, iki yüz kırkını değişik dizilimdeki nazım şekillerinden, yüz otuz ikisini beyitle başlayıp onlu dizeye kadar uzayan (üç, dört, beş vb.) nazım birimlerinin oluşturduğu düzenli nazım şekilleri ve doksan dokuzunu da düzyazı şiirle yazmıştır. Tablo-3'te şiirinde kullandığı nazım şekillerinin dağılımı gösterilmiştir. Serbest ya da düzenli bu şiirlerinden altı yüz yetmiş sekizi yirmi ve daha az, yüz yirmi iki tanesi de yirmiden daha fazla dizeden oluşmuştur. Uzun şiirlerinin genel yüzdesi %16'dır. Bu şiirlerini şu başlıklar altında incelememizin uygun olacağını sanıyoruz.

3.2.1.2.4.1. Eşit Dizeli Nazım Şekilleri

Bu nazım şekilleri, iki, üç, dört, beş, altı, yedi, sekiz, dokuz ve on dizeli beyit, dörtlük ve bent birimleri halinde kurulmuştur. Yüz otuz iki tane olan bu tür şiirlerin üzerinde, nazım birimlerini incelerken kısaca durmuştuk.

Oktay Rifat, nazım şekli oluşturacak biçimde, bu şiirlerindeki dize sayılarını sabit tutmuştur. Perçemli Sokak'taki "XII" (s.186), "XXXV" (s.209), "XL" (s.214), "XLI"(s.215) şiirlerini beş dizeli en az iki bentten kurarak, bir nazım şekli haline dönüştürmüştür. Bu şiirlerin tümü de vezinsiz ve kafiyesizdir. Sadece nazım birimi bakımından bir ölçü (dize sayısı) göz önünde bulundurulmuştur. Halbuki aynı kitapta beşli dizenin esas alındığı bent sayısı, on ikidir. Ancak sekiz tanesinde sadece tek bent esas alınmıştır. Şair, eşit dizeli nazım şekilleri içerisinde en çok elli yedi tane yazdığı dörtlü nazım birimine önem vermiştir. Bunu yirmi üç taneyle beşli bentlerden oluşan nazım şekli takip etmektedir. Bunun kitaplara göre dağılımı:

> Karga ile Tilki: bir, Perçemli Sokak: on iki, E.V.Ö.: iki, Şiirler : altı, Dilsiz ve Çıplak : iki'dir. Bunu on beş tane ile altılı nazım şekli izlemektedir. Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.: iki, Aşağı Yukarı: iki, Perçemli Sokak: beş, E.V.Ö.: bir, Yeni Şiirler: bir, Çobanıl Şiirler: iki, Dilsiz ve Çıplak: iki'dir.
>
> Şiirde her türlü denemeyi göze alan Oktay Rıfat, şekil konusunda ısrarcı değildir. Ancak Boris Eyhenbaum'un ifadesiyle:
>
> "Yeni biçim, yeni bir içeriği dile getirmek için değil, estetik özelliğini yitirmiş eski biçimin yerine geçmek için ortaya çıkar."[169]

---

[169]Tzveton Todorov(der.), **Yazım Kuramı**, İstanbul: Y.K.Y., 1993, s.46

Oktay Rifat da kendisini sürekli yenileyen bir şair olması nedeniyle bu yeniliğin önemli bir kaynağını şekil değiştirmekte bulmuştur. Onun şiir çizgisinde gördüğümüz sürekli değişme dileğinin önemli bir sebebi budur.

Sayısal bakımdan eşit olan dizelerle çok güçlü şiirler yazan Oktay Rifat, şiirin gerektirdiği kompozisyon fikrine sadık kalmıştır. Bir yönüyle de serbest şiirlerinde kafiye ve vezin eksikliğinin doğurduğu ritimsizliği, redifin ve dize sayısındaki organizasyonun verdiği imkânla telafi etmeye çalışmıştır. Onun dokunaklı ve dört bentten oluşan "Telefon"(K.İ.T., s.146-147.) şiiri, her bendi özenle işlenmiş ve birinci bendinde bireysel, ikinci bendinde ailesel, üçüncü bendinde evrensel insan sevgisiyle geliştirilerek, son bendinde şiirin finalini oluşturan lirik bir temenniyle son bulur. Bu tür toplumcu şiirleri şahıs kadrosu bakımından kalabalık olduğu için ses yönüyle oratoryoya dönüşmüş ve bu şiirin şekline de yansımıştır. Bentler arasındaki muhteva birliği hiçbir zaman koparılmamıştır. Her bent, bir önceki bendi geliştiren ve onu kendisine çıkış noktası yapan bir anlayışla yazılmıştır. Bentler arasındaki bağlantı organiktir; suni değildir. Bu organize içerik birlikteliği, dil, redif, dize eşitlikleri, bazen de bentler arasında bağlantı kuran cümle yapısıyla üniter bir hale getirilmiştir.

Şiirler kitabının "Kuşlar Havalandı"(s.116) ve "Bu Kentte"(s.123) şiirleri, dokuz dizeden oluşan 9/9 ve 9/9/9 şeklindeki bir bent düzeniyle kurulmuşlardır. Bentler arasındaki disipline on iki heceden oluşan hece vezni de katkıda bulunmaktadır. Şiirlerdeki bütünlük duygusunun sağlanmasında bentlerin birinci dizelerindeki "ayırdım," "sürdüm" (s.116) ve "biz yazdık," "benimdir," "geçer üstümüzden" (s.123) ibarelerinde belirgin bir biçimde ifade edilen özne birliği ve etken öznenin şiir süresince kendisini hissettirmesinin katkısı çoktur. Bu tür şiirlerindeki birinci tekil şahıslı anlatıcı aslında, üçüncü çoğul şahıs adına konuşmaktadır. Yeni şiirlerin "Döngü" (s.267) , Dilsiz ve Çıplak'ın "Parmaklık" (s.54) şiirleri de dokuzlu bentlerden oluşmuşlardır. Döngü on ikili hece vezni ile; parmaklıksa serbest bir biçimde yazılmıştır.

Garip'ten Koca Bir Yaz'a kadar şiirin yolunda sürekli çoğalarak yürüyen Oktay Rıfat, hiçbir konuda statükocu olmadığı gibi şiirin şekli mevzuunda da olmamıştır.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

3.2.1.2.4.2. Karışık Dizeli Nazım Şekilleri

Şiirin geleneksel biçimi ve yapısını ilk sarsan Rimbaud'dur. Fırtına diyordu, Rimbaud duvarlarda gedikler açar, evleri yıkar. Günlük gerçeklerden kopan yeni şiir kendine yepyeni bir dünya yarattı.[170] Bir Rimbaud hayranı olan Oktay Rıfat, şiir macerası süresince Fransız ve dünya şiirini dikkatli bir biçimde takip etmiştir. Batı şiirinin şekli sarsma ve geleneği yıkma anlayışından etkilenerek iki yüz kırk şiirinin şekli üzerinde kendine özgü değişiklikler yapmıştır.

Bu değişimin genel eğrisine baktığımızda Garip döneminde on iki şiirin biçiminde değişiklik yapan şair, diğer bütün değişiklerini Âşık Merdiveni'nden itibaren yapmaya başlamıştır. Şiirin şekline ait bu değişiklik Denize Doğru Konuşma'da: kırk üç, Dilsiz ve Çıplak'ta: seksen bir ve Koca Bir Yaz'da: elli dört şiir (Tablo-2) üzerinde yapılmıştır. Dünya şiirini tanıdıkça kendi şiirini daha çok olgunlaştıran şair, şiirin şekline ait problemleri ikinci plana atmıştır. Doğan Aksan'ın ifadesiyle :

> "Şiirde şekle ait unsurlar, sanatçıyı, duygu, düşünce ve imgelerini belli kalıplara dökmeye yöneltmekte, şiire bir takım sınırlamalar getirmektedir."[171]

Oktay Rıfat, şiirini bu kısır şekilci anlayıştan kurtarmak için şiirlerinin bent düzeninde bir takım değişikler yapmıştır.

Kitap ve Şiir Adı	Bent Düzeni
Garip'in "Çocuk"(s.) şiirinde:	6/1
// "Gelin"(s.) şiirinde:	7/1
Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'in "Şehitlik I" (s.19) şiirinde:	5/5/3/2
// "Şehitlik II"(s.20) şiirinde:	5/5/5/2/3/1
Karga ile Tilki'nin "Ahmet"(s.133) şiirinde :	4/6
// // "Yolda"(s.136) şiirinde :	9/6
// // "Elimi Gördüm" (s.148) şiirinde :	7/12/7
// // "Sandalda" (s.149) şiirinde :	10/8/8
Perçemli Sokak'ın "XIII" (s.187) şiirinde :	3/2/3
// // "XIV" (s.188) şiirinde :	3/3/2
// // "XXVIII" (s.202) şiirinde :	4/5/5
// // "XLI" (s.215) şiirinde :	5/5/6

---

[170] Ernest Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, s.89
[171] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Ankara: BeTa Basım Yayın A.Ş., Nisan 1993, s.244



Aşık Merdiveni'nin "Kırlangıç" (s.240) şiirinde : 4/5/5/4/1

// // "Güz Türküsü" (s.243) şiirinde : 4/4/5

E.V.Ö.'ün "Yağmur" (s.61) şiirinde : 6/3/4/4/4/4/1

// "En Derin Kutular" (s.64) şiirinde : 6/4

Şiirler'in "Gün Usulca" (s.87) şiirinde : 5/1

// "Güneşle Aylar" (s.88) şiirinde : 9/2

// "Bayraklarımı Çektim" (s.103) şiirinde : 6/1/6/1/6/1

// "Sokakta" (s.107) şiirinde : 3/3/1

// "Gözlerinin Yanında (s.114) şiirinde : 2/2/4/2

// "Beni Bekliyorlar" (s.120) şiirinde : 9/9/2

Çoban Şiirler'in "Sözcükler" (s.108) şiirinde : 7/6/7

// // "Buğday Boşaltan Gemiler" (s.110) şiirinde : 6/8/6

Bir Cıgara İçimi'nin "Bir Düşte Anımsama" (s.140) şiirinde : 4/5/1

// // // "Dağın Ardı" (s.145) şiirinde : 3/4/1/3

// // // "Kaf" (s.181) şiirinde : 5/1/5/1

DDK.'ın "Oturanlar" (s.28) şiirinde : 6/9/8/3

DDK.'ın "Eğilirken" (s.29) şiirinde : 9/8/3/5

Dilsiz ve Çıplak'ın "Ötekiler" (s.14) şiirinde : 3/3/2/2

// // "Yol" (s.56) şiirinde : 2/4/5/3/1

// // "Vapur " (s.28) şiirinde : 2/3/2/1/2

// // "Dozer" (s.36) şiirinde : 4/2/6/5/1

// // "Mavili" (s.37) şiirinde : 3/2/6/3

// // "Ihlamurlar" (s.42) şiirinde: 6/3/1/3

Koca Bir Yaz'ın "İlhan Koman İçin" (s.73) şiirinde : 1/3/2/6/1

Yukarıdaki şiirlerde görüldüğü gibi birbirinden çok farklı bentleri aynı şiir içerisinde kullanmıştır. Bir bakıma şiirini şekle kul olmaktan kurtarmıştır.

"Hiçbir şiir başlamadan güçlenemez"[172] diyen Oktay Rıfat, hem kendi geçmişinden hem de dünya şiirinden taşıdığı unsurlarla şiirini sürekli zenginleştiriyor. Değişik dizilimdeki bent düzeni ile şiire ritmik bir özellik kazandırırken bir yönüyle de muhtevayla-şekil arasında bir ilişki ağı kurmaktadır. Şiirler'in "Gün Usulca"(s.87) şiirinde bir gecenin kente getirdiği trajik boşluğu :

---

[172] "Oktay Rifat'la, **Yusufçuk**, S.22, Ekim 1980, s. 5



"Gün usulca karardı pencerede,
Gece oldu. Lambaya bakıyordum
Camda, yalnızlığı gördüm derinde.
Baktım ki başı boş bir sokak, mutsuz,
Taş kesilmiş yüzümde,ellerimde.

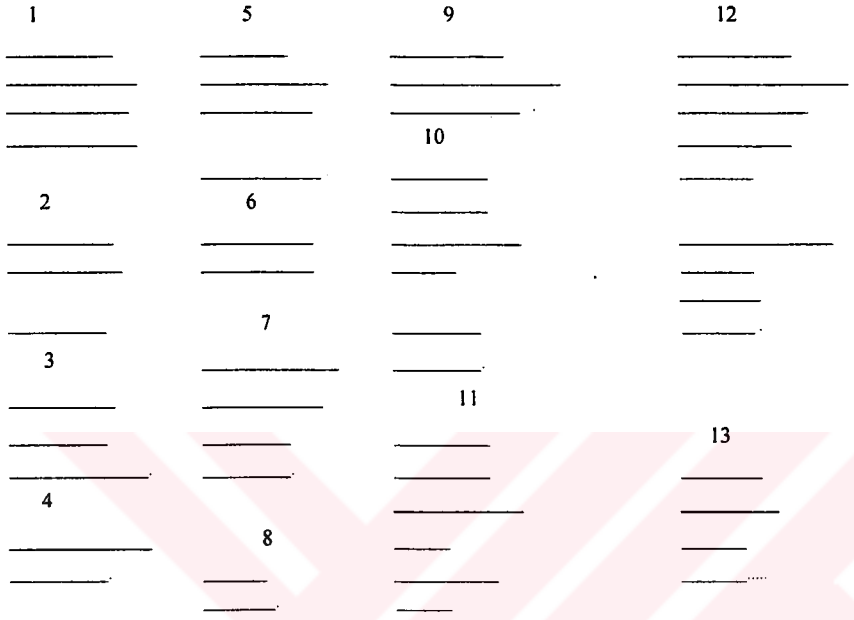
Vay benim alın yazım,ıssızlığım!"

beş dizeden oluşan bir blokla gösteren şair, son dize ile kentten ayrı düşmüş veya kentle uyum sağlayamayan tek başına kalmanın doğurduğu yalnızlık duygusunu, şekil aracılığı ile anlatır. Aynı uygulamayı "Bayraklarımı Çektim"(Şiirler, s.103) şiirinde de görüyoruz. Kentin kaotik yapısını bloklar halinde gösteren şair, "Çekirge" , "Dağ" , "Ova" , "Sel" , "Toprak" , "Ot" ve "Ağaç" gibi alternatif tabii öğeleri tek dize halinde onların karşısına çıkararak kendine göre şekille muhteva arasında bir paralellik kuruyor. Aslında şair, dizeleri, konuya uygun bir biçimde dizerek Aşağı Yukarı'nın "Fadik ile Kuş" (ss.124-128) şiirinde "Tipografik Mekan"[173] uygulamasını gerçekleştirmiştir:

Çelerden dili dolaştı Fadik'in
Ağaç sordu
Ne yersiniz sizin köyde
Ekmek yerik
Başka
Tarhana yerik
Başka
Başka ekmek yerik
Ağaç kızdı
Bana bak Fadik
Doğru söyle
Başka ne yersiniz köyde
Erik yemez misiniz erik
Yerik

[173] Walter J. Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, çev. Sema Postacıoğlu Banan, Metis Yayınları, Eylül 1995, s.153

Çıplak Bir Adam (K.İ.T., ss.158-159) şiirinde dizelerin dizilimi, yoksul bir adama çıplaklığını hatırlatacak bir biçimdedir. Uzun boyutlu şiirlerinin bir kısmını rakamla numaralandırarak, bölümlerine ayıran şair, Dilsiz ve Çıplak'ın "Küçük Trenler" (ss. 28-31) şiirinde de on üç bölüme ayırdığı şiirin her bendini bir trenin vagonlarına benzetmiştir. Aynı zamanda, dizeleri farklı bir genişlik ve uzunlukta kurarak, trene uygun olan hareket tarzını şekille vermeye çalışmıştır:



Trenin hızlanması, tekrar harekete geçmesi ve durması bentlerin şekliyle anlatılmıştır.

Şairin, "edebi normdan sapması"[174] onun kişiliğinde başlangıcından beri varolan oyun fikrinin bir neticesidir. "Can"(D.v.Ç., s.57) şiirinde, bir kuşun bahara doğru uçuşunu şekil ile izah etmeye çalışarak tipografinin amacı olan anlatıdan kaçınır ve dize yerine boş sayfayı inceleyerek modern ya da postmodern anlayıştaki beyaz mekâna (sayfaya) dikkat çeker.

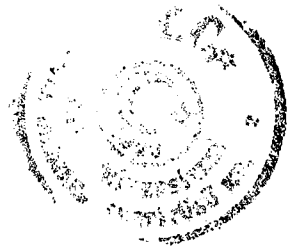
Oktay Rifat, karışık dizeli nazım biçimlerinin bazılarını numaralandırarak bölümlere ayırmaktadır. Bu şiirlerinin sayısı yirmi altıdır. Bunlar: Bir Şehri Bırakmak (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., ss.40-41): üç bölüm, on sekiz dize, Elleri Var Özgürlüğün(E.V.Ö., ss. 9-11): on bölüm, kırk dört dize, Üçüzler (E.V.Ö., s.58): üç bölüm, yirmi üç dize, Sen Yalnızlığımda (Y.Ş., ss.175-181): yedi bölüm, seksen sekiz dize, Düşsel Bir Gezintiden (Y.Ş., ss.244-246): üç bölüm, kırk iki dize, Güneş ve Bahçe (Y.Ş., ss. 252-253): iki

[174] Şerif Aktaş, **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, Ankara: Akçağ Yayınları, Mart 1986, s.143

bölüm, yirmi sekiz dize, Bir Şey Her Şeydir Her Şey Bir Şey (D.D.K., ss.7-15): beş bölüm, yetmiş iki dize, Bir Düş Başucunda (D.D.K., ss.14-16): üç bölüm, yirmi altı dize, Özdevimin Sunduğu Külçeyi Akıl Yonmak İstiyordu (D.D.K.,ss.20-22): üç bölüm, kırk dört dize, Anlam Bir Sıcaklıksa (D.D.K.,ss.44-84): kırk dört bölüm, dört yüz sekiz dize, Duvar ve Otlar (D.D.K., ss.32-34): üç bölüm, kırk yedi dize, Bir Lamba Yanıyor (D.D.K., ss.93-96): üç bölüm, altmış dört dize, Dilmeceler (D.D.K., ss.103-105): beş bölüm, otuz bir dize, Balık Alan Kadın (D.D.K., ss.126-127.): iki bölüm, yirmi iki dize, Şişeler (D.D.K., ss.128-129): iki bölüm, otuz üç dize, Buralara (ss.137-138): iki bölüm, kırk sekiz dize, Yağmurla Gelen (D.v.Ç., ss.9-11.):altı bölüm, kırk dört dize ,Küçük Trenler (D.v.Ç., s.28-31): on üç bölüm, elli yedi dize, Denize Bulanmış Atlar (D.v.Ç.,ss.76-81): on üç bölüm,yüz üç dize, Bir Toplantıdan Notlar (D.v.Ç., ss.136-137,.): altı bölüm, yirmi iki dize, Kalıntılar (D.v.Ç., ss.116-117.): üç bölüm otuz beş dize, Eski Bir Tren Penceresinde (K.B.Y., s.10): yedi bölüm, on altı dize, Gün Batımı (K.B.Y., s.77): üç bölüm, dokuz dize, Siste (K.B.Y., ss.92-93): üç bölüm, yirmi beş dize, Güneşli (K.B.Y., s.108): üç bölüm yirmi beş dize, Bir Karanfil (K.B.Y., s.119): dört bölüm, dokuz dize, Eski Bir Tren Penceresinde (K.B.Y., s.10.): yedi bölüm, on altı dizedir.

Şekille muhteva arasındaki ilişkiden bahsetmiştik. Muhtevaya bir iç dinamizm kazandırmak ya da görsellikten faydalanmak gibi muhtelif amaçlarla yazılan bu tür şiirlerin bir kısmında, bentler arasındaki anlam ilişkisi kopuktur. Bölüm başlarındaki rakamlar başlık görevini üstlenmişlerdir. Hatta Perçemli Sokak'taki kırk bir şiirine herhangi bir başlık koymaması ve birden kırk bire kadar numaralandırması dikkat çekicidir. Şairin bu tavrı, şiir üzerindeki tasarruf gücünü göstermesi bakımından önemlidir. Denize Doğru Konuşma'da yazdığı şiirlerindeyse bilmeceye uzanır. Bu anlayışa, labirent şiir diyebiliriz. Şekil yardımıyla muhteva farklı coğrafyalara yayılarak, anlam yokuşa sürülmektedir. Okuyucu, şiirin bu parçalanmış ve geniş coğrafyasına girerek, yaşanılan andan kopuyor ve şairin yarattığı evrende yeni bir yolculuğa çıkıyor. Elbette ki zor ve çileli bir yolculuktur. Oktay Rifat'ı anlamak için her şeyden önce şiir hususunda donanımlı olmak gerektiğine inanıyoruz.

Şairin şiir yolunun karışıklığını görmek için bu tür şiirlerinden Denize Doğru Konuşma'daki "Duvar ve Otlar" (ss.32-34) şiirini, şekil bakımından inceleyelim. Kırk yedi dizeden oluşan bu şiirin şekle ait dizilimi aşağıdaki gibidir.



3		8		4	
4		6		4	
4	1.Bölüm	6	2.Bölüm	5	3.Bölüm
1		1		1	

Üç dizeden oluşan ilk bent, bir tasvirin eşit uzunluktaki tek düzeliğini taşımaktadır. Bahar mevsiminin tasvirinden sonra "Sessizlik burada akşamken" dizesiyle giriş yapılan ikinci bentte, bu sessizlik, birbiriyle eşit uzunluktaki eylemsiz dört dizeyle sağlanmaktadır. Şair, daha sonraki dörtlükte doğa içindeki kendi tavrını belirleyerek "dutu silkeliyor", "kilime basıyor." Her bölümün sonunda bir dizeden oluşan yinelemeyle de dış dünyaya ait "dam, duvar ve ot" la özne arasında, bir ilişki kuruyor ve bu ilişkiyi şiir boyunca değişen özneler aracılığı ile kesintisiz olarak sürdürüyor. İkinci bölümün birinci bendinde öznenin kendisine yabancılaşmasını anlatan şair, dışında tuttuğu özne ile bir uyum arıyor ve bunu da doğada buluyor. Bu iç hesaplaşma, ikinci bölümün ikinci ve üçüncü bentlerinde uzayan ve kısalan dizeleriyle veriliyor. Her bölümün sonunda yinelenen dizeyle de bilinçaltının uyum nesneleri olan "dam, duvar ve ot"larla ilişki kuruluyor. Oktay Rifat, doğayla insan ruhu arsındaki uyumu muhteva ve şekil arasında kurduğu ilişkilerle vermeye çalışıyor. Muhteva deli dolu akmıyor. Sürekli olarak cümle nehirleri ve sözcük kanallarının gidişini muhtevaya uygun bir biçimde düzenliyor . Otomat bir şiir ya da metin konusunda söylediği:

"Otomatik yazıyla meydana gelen metin gökten inmez. Düzeltilemez, üstünde çalışılamaz diye bir yasakta yoktur. Zanaatçı yanımıza çok fazla güveniyorsak üstünde dilediğimiz kadar oynayabiliriz."[175] ibaresi, şeklin gidişini tamamıyla tesadüfe bırakmak niyetinde olmadığını göstermektedir. Denize Doğru Konuşma her ne kadar otomatizme dayansa da şairin bu otomat uygulamada bile şiire kıyamadığını daha öncede belirtmiştik. Ancak ilgili şiirin üçüncü bendinden itibaren özne "ben ve sen"e dönüşürken, doğaya ait sesleri duymaya çalışan özne ya da özneler, kulaklarını doğadan gelecek seslere kabartarak beklerler. Aynı şiir içerisinde parçalanan özne, bütünlüğünü yitirirken aslında sarsılan şiirin dünyasına girmekte güçlük çeken okuyucu olur. Bir bakıma az da olsa "sürrealizmin her türlü şekli dışlayan neredeyse anarşizme varan

[175] Oktay Rifat, "Otomatik Yazı" , **Şiir Konuşması**, s. 265

başkaldırıcı ve yıkıcı anlayışından"[176] Oktay Rifat'ın şiir dünyasına yansıyan küçük izleri, takip etmek mecburiyetinde kalırız.

3.2.1.2.5. Düzyazı Şiir

Şiirde her türlü denemeyi göze almaktan çekinmeyen Oktay Rifat, düzyazı şiirle doksan dokuz şiir yazmıştır. Batı kaynaklı olan bu şiir anlayışı, Fransız edebiyatının onun şiir evrenine bir yansımasıdır. Ancak bu şiirlerden Sesimiz'de yayımlanan "Gecenin Söyledikleri Hepsi Var. Sevgilim Yok."[177] bir mensur şiir olmasıyla geleneğe bağlıdır.

Düzyazı şiirlerinin altı tanesi Perçemli Sokak'ta, yedi tanesi Aşık Merdiveni'nde ve beş tanesi Elleri Var Özgürlüğün'de, iki tanesi Çobanıl Şiirler'de, otuz yedi tanesi Bir Cıgara İçimi'nde ve kırk bir tanesi de Elifli'de yayınlanmıştır. "Şiir bir özdür, düz yazıyla da verilebilir. İçeriktir önemli olan. İçerik derken kavramsal içeriği, başka bir deyimle, anlamı değil duyarlılık yükünü anlatmak istiyorum."[178] diyen şair, İkinci Yeni'nin önemli kitaplarından Perçemli Sokak'ta ilk kez ciddi biçimde düzyazı şiirler yazmıştır. Bu şiirlerin güçlü bir ifade özelliği vardır:

> "Uykusuz camların kırmızı boynuzlu öküzü ellerimi yaladı mı yemyeşil kesilirim. Alnımın kuşları havalanır. İçim dışım gözle görünmeye başlar. Başkalarımı seyrime dalmış ne fayda, ben mühürlerin yalnızlığında erir giderim." (XVII, s.191)

"Uykusuz camların kırmızı boynuzlu öküzü" isim tamlamasıyla alışılmamış bir bağdaştırma yapan şair, erotik duygunun bedendeki yükselişini ve yıkımındaki yalnızlığını anlatırken yeni bir imaj ve yeni bir dil anlayışıyla karşımıza çıkar. Perçemli Sokak'taki düzyazı şiirlerde, bilinçaltı otomatizmi kendisini sık sık hissettirir. Vezinsiz ve kafiyesiz bu düz yazıları, şiire yaklaştıran dilin kullanılış biçimidir. "XVIII" (s.192), XIX(s.193), XX(s.194), XXXII(s.206) ve XXXIV(s.208) şiirleri, aynı anlayışla yazılmış düzyazı şiirlerdir.

Âşık Merdiveni'nde yazdığı düzyazı şiirlerinde, daha sade bir dil kullanan şair, iç ahengi yinelemelerle sağlayarak şiirsel akışı korumuştur. "Düzyazı şiirlerinde

---

[176] Mehmet H.Doğan "Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri", **Varlık Edebiyat ve Sanat Dergisi**, S.1048, Ocak 1995, s.15

[177] **Sesimiz,** S.6, İkincikanun, 1931, s.10

[178] "Şiir Bir Özdür, Düzyazıyla da Verilebilir", Doğan Hızlan(konuş.), **Cumhuriyet**, S.20245, 16 Aralık, 1980, s.4

Rimbaud'un "Esrik Gemi ve Tufandan Sonra", "Tufan" gibi şiirlerinin ve düzyazı şiirlerinin etkisini görebiliriz."[179] Ancak bu etkilenme yazarın kişiliğini silecek bir boyutta değildir. "Yayla'da"(s.233) şiirinde "bilmeyiz" yinelemesiyle düzyazının şiire dönüşmesi sağlanırken, "güneş" sözcüğü de dört kez yinelenerek bu amaca hizmet etmiştir.

Elleri Var Özgürlüğün "Agamemnon I,II,III" (ss.15-35)," Yedi Dağın Ardındaki" (ss.36-37) ve "Yakarıcılar" (ss.38-44) şiirleri, mitolojinin bilmeceye dönüşen dünyasını, dil otomatizmi ve geniş boyutlarıyla iyice belirsiz bir hale getirirler. Düzyazı şiirleri içerisinde en ciddi çalışmaları, bu kitaptadır. Bu şiirlerde, her yönüyle tam bir özgürlük hakimdir. Perçemli Sokak'taki düzyazı şiirlerinden daha kaliteli olmalarının yanı sıra, İkinci Yeni anlayışına daha uygun bir biçimde yazılmışlardır:

"Ozanca bir mutluluk bu, en dik duvar, oralar dökülmek için.
Oysa ozan en büyük taş aramızda,ne biz oyuz, ne o biz!"

(Yakarıcılar, s.41)

Bir Cıgara İçimi ve Elifli'deki düzyazı şiirler, her iki kitabın ikinci bölümlerini oluşturacak kadar çoktur. Dize anlayışı kendisini hissettirmesine rağmen gerek düzyazıya yaklaşan ifade özelliği gerekse vezin ve kafiye yokluğu, ilgili şiirleri düzyazı şiire yaklaştırır. Hatta bazen dil ve cümle kuruluşu, bu şiirlere nesir endişesiyle bakmamıza sebep olur:

> "Manava gidiyordu bezelye almak için./ Mutfak kapısını kilitliyordu, sokak kapısını oldum bittim kilitli tutar./ Terliklerini çıkarıp pabuçlarını giyiyordu, başında örtü" (Bir Günün Durgunluğu, B.C.İ., s.178).

Aynı kitaptaki "Damlar ve İnsanlarımız" (B.C.İ., s.182), "Basamak'ta"(B.C.İ., s.182) "Mevsim Başında Yalı Kahvesi" (B.C.İ., s.185), "Çocukla Köpek"(B.C.İ., s.186), Elifli'nin "Kaval"(s.207), "Ölen"(s.111), "Erkenden"(s.212), "Başını Sallayan At"(s.213), "Bakmak"(s.214), "Kıyıda"(s.216) ve "Köpek" (s.217) düzyazı şiirleri de aynı özellikleri taşımaktadır. Tahkiye ve tasvirin ağırlıklı yer tuttuğu bu şiirler, konuşma diline yaklaşan ifade özellikleriyle dikkat çekmektedir. Tasviri yapılan nesne, bütün yönleriyle gözlerimizin önünde canlanmaktadır.

Şairin özellikle, "Bir Cıgara İçimi" ve "Elifli" de yayınladığı düzyazı şiirleri, yukarıda saydığımız özelliklerinden dolayı nesire bir hayli yakın ifade özelliğini taşırlar:

---

[179] Erdoğan Alkan, **Ateş Hırsızı: Arthur Rimbaud**, İstanbul: Broy Yayınları, Ocak 1993, s.192

Adını bilmedikleri otları yiyorlar sarmısaklı yoğurtla
otlar ovada bitende sebil, yaza doğru.
Akkız, hindibağ, semizot ya da bir başkası ne fark eder !
Kedileri, köpekleri de adsız, koyunları, keçileri de.
-Benim adım Hatçe, diyor iri memeli kadın.
Bir taşın üzerine çökmüş tren yolunun böğründe
İnekleri güdüyor. Bir kuş uçuyor havada." (Tren, Elifli, s. 232)

Tahkiye ve tasvirin ağırlıklı bir yer tuttuğu bu tür şiirleri, şiirden çok nesire yakındır. Ancak şiirinin genel çizgisini gözönünde bulunduracak olursak, birçok şiir kitabında yazdığı, başarılı düzyazı şiirlerinin olduğunu söyleyebiliriz.

3.2.1.3. Uzun ve Kısa Boyutlu Şiirler

Oktay Rifat'ın şiirlerini, yirmi ve daha az dizeden oluşanını kısa boyutlu; yirmi bir ve daha çok dizeden oluşanını uzun boyutlu (Tablo-4/1.2) şiirler şeklinde ayıracak olursak altı yüz yetmiş sekiz şiirinin kısa, yüz yirmi ikisinin uzun boyutlu olduğu görülür. Garip kitabında kısa boyutlu şiirlerle yazmaya başlayan şairimiz, gittikçe daha çok uzun soluklu şiirler yazmıştır. Ancak bu konuda kesin bir tavır yoktur. En çok uzun boyutlu şiir yazdığı Denize Doğru Konuşma'da uzun boyutlu şiir sayısı: otuz bir; kısa boyutlu şiir sayısı ise: otuz ikidir. Ancak ilk şiir kitaplarında çok az gördüğümüz uzun boyutlu şiirlerine, son kitaplarında daha çok yer vermektedir.

TABLO:4/1.2- ŞİİRİNDEKİ DİZE SAYISI

	2 Dizeden Oluş.	3 " "	4 " "	5 " "	6 " "	7 " "	8 " "	9 " "	10 " "	11 " "	12 " "	13 " "	14 " "	15 " "	16 " "	17 " "	18 " "	19 " "	20 " "	21 " "	22 " "	23 " "	24 " "
Sesimiz							1								1								1
İnkılap			3			1	1				1				1				1				
Garip			1	1	3	2	8	1	1		2			1	1						1		
YÖAvAÜŞ				1	2	1	5	4		1	4		1		5		1		4				3
Güzelleme							1				4			1	2				1				
Aşağı Yukarı		1	2		1	1	2		1		1			1			1		2				3
Karga ile Tilki				1	1	1			2				1	1	3				4				1
Perçemli Sokak	1	5	1	8	3	2	6		3		3	1	1		1								
Aşık Merdiveni	1	1	4	3				2		1	2	2		1				1					
Elleri Var Özgürlüğün	2	1		2	2	1	3		3	1	1		2									1	
Şiirler	6	3	1	4	8	8	9	7	10	6	1	2	3	2	3	1	1		3	1	1		4
Yeni Şiirler	1	1		2	1	2	6	5	4	5	5	1	28	2	4	1	2	2		3			
Çobanıl Şiirler		12		13	10	14	10	5	9	6	4	3	12		3			1					
Bir Cıgara İçimi		1		7	8	4	1	3	2	1			1										
Elifli		1			3	3	6	5	6	3	4	3	14	3						1			
Denize Doğru Konuşma		1		2	1	1	2	2	4	4	2	4	2	2	2	1	1	1		2	1	2	
Dilsiz ve Çıplak	1			4	4	11	1	3	5	6	4	3	7	3	8	3	7	4	5	2		2	2
Koca Bir Yaz		2		5	11	6	13	14	7	5	3	15	14	6	2	4	1			3			2
Toplam	**12**	**29**	**12**	**53**	**58**	**58**	**75**	**51**	**57**	**39**	**41**	**34**	**86**	**23**	**37**	**10**	**14**	**9**	**22**	**12**	**3**	**5**	**16**

TABLO:4/1.2-ŞİİRİNDEKİ DİZE SAYISI

	25 " "	26 " "	27 " "	28 " "	29 " "	30 " "	31 " "	32 " "	33 " "	34 " "	36 " "	37 " "	38 " "	42 " "	44 " "	45 " "	48 " "	56 " "	61 " "	62 " "	64 " "	68 " "	72 " "	88 " "	102 " "	104 " "	120 " "	136 " "	346 " "	408 " "
Garip																											1			
YÖAvAÜŞ				2		1																								
Güzelleme																														
Aşağı Yukarı			1		1																						1		1	
Karga ile Tilki		2									1					1		1								1		1		
Perçemli Sokak																														
Aşık Merdiveni							1								1															
Elleri Var Özgürlüğün							1								1															
Şiirler			1			2													1	1										
Yeni Şiirler		1						2	2	1		1		1		1						1		1						
Elifli																														
Denize Doğru Konuşma	1	4	3	1	1	2	3	1		1	1	1	1	1			1				1		1							1
Dilsiz ve Çıplak	5	3	1	2		3	1	1	1						1	1							1		3					
Koca Bir Yaz	1															1														
Toplam	**7**	**10**	**6**	**4**	**2**	**8**	**6**	**4**	**3**	**2**	**2**	**2**	**1**	**2**	**3**	**4**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**2**	**1**	**3**	**1**	**2**	**1**	**1**	**1**

3.2.1.3.1. Uzun Boyutlu Şiirleri

Oktay Rifat'ın uzun boyutlu şiirlerini Aşağı ve Yukarı'dan itibaren görmeye başlıyoruz. Toplumcu dönemine ait bu dönem şiirlerinde daha önceden Nazım Hikmet, Apolloniaire ve Mayakovski etkisinin olduğuna değinmiştik. Ancak "Yaprak"[180] gazetesinde Philippe Saupault'tan yaptığı "Georgia" ve Aragon'dan yaptığı altmış beş dizelik "Broceliande'a yakın taştan bir şehre yağan yalancı yağmur üzerine"[181] şiirlerinin çevrisinin şairi etkilediği kanaatindeyiz. Üstelik anılan şiirlerden Aragon'a ait olanının toplumsal bir nitelik taşıması da şairin kaynaklarını göstermesi bakımından kayda değerdir. Garip'in üç şairinin de Nazım Hikmet ile yakinen ilgilenmeleri ve onun tutukluluk halini protesto etmek için açlık grevi yapmaları, ister istemez kendisiyle birlikte bir etkilenmeyi de getirmektedir. Kaldı ki Oktay Rifat'la Nazım Hikmet'in teyze oğlu olduklarını bir kenara atmamak gerekir. Ancak bu etkilenmeyi şiir dünyasına "çıktıkları Garip kitabında hissettirmeyerek, kendilerini ispatlayan bu şairlerden Oktay Rifat'ın 1950-1955 dönemine ait şiirlerinde bu etkilenmenin izlerini rahatlıkla görebiliriz.

Aşağı Yukarı'daki şiirlerden "O Gün Bugün"(s. 97): yirmi yedi, "Kervan"(s. 99): yirmi dört, "İstanbul Şiiri"(ss.104-117): üç yüz kırk altı, "Ağa Tekerlemesi" (s.118): yirmi dört, "Çocuğun Dişleri" (s.119): yirmi dört, "Güzel" (s.122): yirmi dokuz ve "Fadik ile Kuş"(ss.124-128): yüz yirmi dizedir. Toplumcu dönemine ait bu şiirlerinde, yoksulluk içerisinde iğne ipliğe dönmüş insanımızın yoksulluğu şekle de yansıtılarak, dizelerdeki sözcük kadrosu sınırlı tutulmuştur:

"Ne yersiniz sizin köyde
Ekmek yerik
Başka
Tarhana yerik
Başka
Pancar yerik
Başka
Başka ekmek yerik" (Fadik İle Kuş, A.Y., s.125)

Genişlemesine dar bir alanı kapsayan bu şiirler, derinlemesine bir dil nehiri gibi uzadıkça uzar. Aynı zamanda Türkiye coğrafyasına has dış hususiyetler, şiirlerin

[180] **Yaprak**, S.9, 1Mayıs 1949, s.1
[181] A.g.d., S.15, 1Aralık 1949, s.1

şekline de yansıtılmıştır. Bununla da kalınmayarak şiirlerde özne tarafından sunulan trajik durum, şekle ait unsurlarla çizilmiştir. Bu şiirlerinde, manzum halk hikâyeciliği geleneğinin çok güzel örnekleri bulunmaktadır ve Aşık edebiyatının atışma geleneği de yaşama şansını yakalamıştır:

" (...)
Aldı bulut
Ben bulutlar şahı, yücelerde gezen, rüzgârlardan hile sezen ,
1.Bölüm sizin bu semtlere kırk yılda bir uğrayan,o da tenezzülen bir ...
bir...bir bulutum
(...)
Aldı Esma Bacı
Aman bulut canım bulut
Kulun köpeğin olam bulut
2.Bölüm Tane kıpırdamaz toprakta
Yağmurda bütün umut
Ha paşam yağ
Ha gülüm yağ
Dökül Esma Bacı'nın üstüne"(Bulut, K.i.T., ss.142-143)

Yağmur, seçimden seçime Anadolu'ya "kırk yılda bir tenezzülen uğrayan devlet erkanının simgesel bir anlatımıdır". Bu olay, bürokrasinin kendi kesesini doyuran fakat dışarıya karşı kısır kişiliğiyle bağdaştırılarak, şiirin birinci bölümünü oluşturan yayvan dize(düzyazı şiir) düzeninde anlatım bulmuştur. Esma Bacının diyaloga dönüşen siteminde "kulluğa razı olan yoksulluğu," şiirin şekliyle iğne ipliğe çevrilmiştir. Toplumcu dönemin bu şiirlerinde, ses monologdan kurtularak diyaloga dönüşmüştür. Özne, gözyaşı dökmenin yanı sıra, derdini anlatan bir etkinliğe sahiptir. Ses, zaman zaman oratoryoya ve senfoniye dönüşmektedir. Geleneksel öğelerin ağırlıklı yer aldığı bu şiirlerde, dramatik şiire has hususiyetleri de görmemiz mümkündür. Daha sonra üzerinde duracağımız Karagöz ve Hacivat'a ait dil özellikleriyle, tekerlemelere mahsus anonim dil özelliklerinden faydalanılmıştır.

Tahkiyeye ait her türlü özelliğin şiirin alanına uygulandığı bu tür şiirlerde, okuyucunun anlayamayacağı hiçbir şey yoktur; her şey apaçıktır. 1952 yılında "Özü biçimden ayırt etmeye imkân olmadığı için sanat eserine bağlı güzelliğin sadece

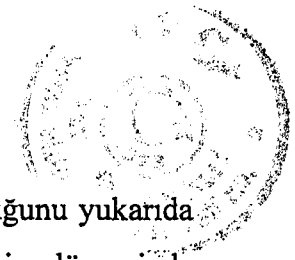
biçimden ileri geldiğini söylemek doğru değildir. Bir şiirin güzelliği sadece biçiminden gelseydi, mesela Fuzuli'nin bu dizesini Türkçe bilmeyen bir İngiliz'in de beğenebilmesi gerekirdi. Halbuki mana bilinmeyince biçimin de tadına varamıyoruz"[182] diyen şair , dört yıl sonra Perçemli Sokak'la birlikte şiirde gerçeğin gündelik düzenine ait olan anlam ve şekle karşı büyük bir savaşa girişir. Ancak Oktay Rifat'ın şiir çizgisinin başlangıcından beri şekil konusunda tutucu olmadığını ve dörtlükten düz yazı şiire kadar her türlü şekille şiirler yazdığı görülmektedir.

Şiirler kitabı ile birlikte uzun boyutlu şiir anlayışına daha yoğun bir biçimde yer veren şair, bu kitabındaki on bir şiirini bu anlayışla yazmıştır. "Gelen" (s.97): yirmi iki dize, "Bayraklarımı Çektim" (s.109): yirmi bir dize, "Bu Kentte" (s.127): yirmi yedi dize, "Beni Çeker" (s.130): yirmi dört dize, "Uysal Bir Köpek" (s.136): yirmi dört dize, "Büyük Zaman" (ss.138,139): otuz dize, Gün Doğdu mu? (s.147): altmış iki dize, "Mayıs Girer" (s.152): otuz dize, "Ovaya Doğru" (s.165): yirmi dört dize, "Yanyana Başlarımız" (s.166): yirmi dört dize, ve "Emine" (ss.167,169): altmış iki dizeyle yazılmıştır. Bu şiirlerden beş tanesi tek bentten oluşan blok halinde yazılmış, diğerleri bentlerden oluşmuştur. Bentler arasındaki bağlantı daha çok konu birlikteliği halinde ortaya çıkıyor. Şiirlerin blok halinde yazılışıyla doğa gezgini şairin doğayı şiire taşıma anlayışı arasında paralellik bulunmaktadır. Baskıncı doğa, şiirin şeklini de bütün yönleriyle kuşatarak onun hareket yeteneğini tek düze bir hale sokmuştur.

Şair, bu tür uzun şiirleri dışında, daha önceden bahsettiğimiz şekliyle bentlere numara vererek uzun şiirler de yazmıştır. Yirmi altı tane olan bu şiirlerden sadece dört tanesi kısa boyutludur. Bunların içerisinde kırk dört bölüm ve dört yüz sekiz dizeden oluşan "Anlam Bir Sıcaklıksa" (D.D.K.,ss.44-84) gibi en uzun boyutlu şiiri bulunmaktadır. Her rakamın yerine bir başlık koyarsak kırk sekiz tane şiir oluşturulabilir. Ancak istenilirse bu bentler arasında suni bağlar da kurulabilir. Fakat bu tür şiirleri arasında muhteva ve şekil birliğinin olduğu "Yağmurla Gelen" (D.D.K., ss.9-11) ve "Küçük Trenler" (ss.23-31) gibi uzun boyutlu şiirler de mevcuttur.

---

[182] Oktay Rifat, "Nurullah Ataç'a", **Şiir Konuşması**, s.95



3.2.1.3.2. Kısa Boyutlu Şiirler

Oktay Rifat'ın altı yüz yetmiş sekiz şiirinin kısa boyutlu şiir olduğunu yukarıda belirtmiştik. Sesimiz'den başlayarak Aşağı Yukarı'ya kadar olan Garip döneminde yazdığı yetmiş sekiz şiirinden (Tablo-4/1.2) yetmişi kısa boyutlu şiir olup sadece dokuz tanesi uzun boyutludur ve bu oran %84'tür. Küçük boyutlu şiirler içersinde tek blok halinde yazılan şiirleri olduğu gibi, çeşitli nazım şekilleri ve Yeni Türk edebiyatı nazım şekilleriyle yazılmış şiirleri de bulunmaktadır.

Kısa boyutlu şiir sahasında, en çok seksen iki tane yazdığı on dört dizeli ve altmış dokuz tane yazdığı sekiz dizeli şiirler üzerinde çalışmıştır. Kısa boyutlu şiir sayısı Çobanıl Şiirler'de : yüz iki, Bir Cıgara İçimi'nde: yirmi sekiz ve son eseri olan Koca Bir Yaz'da: yüz sekizdir. Koca Bir Yaz'daki yüz on beş şiirinden yüz sekizinin kısa boyutlu olması, şairin son bir kitap yazma gayretinden kaynaklanmaktadır. Çünkü en çok uzun boyutlu şiirlerini Koca Bir Yaz'dan önceki Denize Doğru Konuşma, Dilsiz ve Çıplak adlı şiir kitaplarında yayınlamıştır. Enis Batur'un mektubundaki soruları, son bir kitap yazmak istiyorum diyerek; kısa bir cevapla geçiştirmesi de bu yüzdendir."[183]

Kısa şiirlerinden Garip döneminde yazılanlarda, dış dünyanın büyülü güzelliği karşısında kendisinden geçmiş çocuksu bir ruhun izlenimleri anlatılmaktadır. Bu tür şiirlerinde karşıtlık tekniği kullanılarak, betimlenen nesnenin kendi ruhsal dünyası üzerinde yaptığı etkiler anlatılmaktadır. Bu şiirler, Garip döneminin şiiri her türlü süsten arındırma anlayışıyla yazılmışlardır."Şükür"(s.29,G.), "Hayranlık"(s.29), "Yıldızlar" (s.30), "Ekmek ve Yıldızlar" (s.30), "Gelin" (s.37) şiirleri, bu anlayışın ürünleridir. Dönemin ifade özelliğini yansıtması bakımından "Kırlangıç"(s.40,G.) şiirini örnek olarak verebiliriz:

> Bir telgraf direği bana / Kırlangıcı hatırlatır; / Bir kırlangıç, yolculuğu. /
> Halbuki kırlangıç eskiden, / Bana ekseriya / Evimi düşündürürdü.

Garip dönemine ait bu şiirlerde, şiirde sadelik, her türlü süsten arınma ve her türlü ölçüyü dışlama anlayışı sürekli ön plândadır. Şiiriyet yok edilmiş ve mümkün olduğunca kısa ve blok halinde şiir yazılması esas alınmıştır. İroni ve karşılaştırma tekniğinin dışında bu anlayışla yazılan şiirleri Çobanıl Şiirler'in " Kamyon Geçerken" (s.11): yedi dize, "Dağ"(s.12): altı dize, "Seslenen Köy"(s.14): üç dize, "Küçük Köy"(s.16): yedi dize, İnekler"(s.17): üç dize, "Kısrak"(s.18): dört dize, "Kaplumbağa"(s.19): üç dize, "Bakkal"(s.20): sekiz dize, "Bıyık" (s.21): beş dize,

---

[183] **Oktay Rifat Kitabı**, İstanbul: Y.K.Y., Ocak 1991, s. 16

"Türküler" (s.23): yirmi üç dize, "Arap Ahmet" (s.25): üç dizedir. İlgili kitapta sadece üç dizeden ibaret şiirlerin sayısı: on iki ; beş dizeden oluşanlarınsa: on üçtür. Sözcük bakımından da dar bir kadroya sahip olan bu şiirlerde, şairaneden kaçınılmıştır:

"Gurbet türkülerini severdi en çok/ Dağlar arası asfalt yollarda / Hurda otobüslerde çalınan" (Türküler, Ç.Ş., s.23.) Kafiye ve veznin dışlandığı kısa metinli şiirlerde, açıklama en önemli anlatım tarzıdır. Anlık tasvirler, görüntüyü netleştirirken, amacın doğal nesneleri kaydetmek olduğunu anlarız:

"Bir kuş geçiyor/ Kara bir kuş / Batan güneş tekerinin üstünde"(Ç.Ş., Kuş, s.55) Bulut'u, beygiri, çizmesi, kuşu, adamı, evi ve tırpanıyla nesnelerin bir envanteri çıkarılır. "Görünüm betimlemeleri, canlılar ve cansızlar, dünyası, yaşanmış ve yaşanmakta olan zaman; özlem duygusu içinde veriliyor."[184]

Son eseri olan Koca Bir Yaz'da, aynı özelliklere sahip kısa şiirler yazmıştır. Bunların çoğu, blok halinde tek bentten oluşmuştur. Şiir hayatı süresince, dokuz dizenin altında tek blok halinde yazdığı şiir sayısı iki yüz yedidir. Bu, bütünüyle olmasa da şairde bir disiplin fikrinin varlığını gösterir. Koca Bir Yaz'daki "Duvar" (s.14): yedi dize, "Uyku" (s.15): altı dize, "Kahvede" (s.16): yedi dize, "Yurttaş" (s.18): altı dize, "Kum kapı"(s.40): altı dizeden oluşan bu şiirlerinde, resmin imkânıyla yapılan bir anlatım söz konusudur. Bir şey anlatmaktan daha çok bir şeyi çizmek ya da göstermek amaç edinilmiştir.

Perçemli Sokak'ın yedi şiiri, tek bentten oluşan kısa boyutlu şiirlerdir. Dilin ikinci yeni doğrultusunda imgeye ve deformasyona dayandığı bu şiirlerde, görüntü sıfırlanır. Sisler içindeki nesne, soyuta dönüştükçe görüş mesafemiz daralır. Ancak zaman zaman dağılan sisin arkasından ruhumuza uygun bir manzara görmenin mutluluğunu yaşarız:

"Köşe başını tutan leylak kokusu
Yakamı bırak ta gideyim"(XXXVI, s.205)

Perçemli Sokak'la birlikte her türlü şekil endişesi ortadan kalkar.

Hegel:

"İnsan yaptığı şeydir."[185]

---

[184] Eray Canberk, Yaşayıp Ölmek Şiir ve Oktay Rifat Üstüne, **Varlık**, S.969, , Haziran 1988, s.15

[185] Maurice Blanchot, **Yazımsal Uzam**, çev. Sündüz Öztürk Kavşar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1993, s.202

derken sanatkârla eseri arasındaki yakınlığa dikkat çekmektedir. Oktay Rifat'ı, yaptıklarıyla yargılamaya kalktığımızda değişimi ve yeniliği ilke edinen ve sürekli diri kalmak isteyen bir sanatkârla karşılaşırız. Bir şair için ayakta kalmanın bundan başka yolu var mı?...

3.2.1.4. Vezin, Kafiye ve Redif

Vezin, kafiye ve redif, şiirin dış ve iç yapısını belirleyen temel unsurlardandır. Zira sanatkâr, vezin kafiye ve redifi elde etmek için, ister istemez sözcük, cümle, dize, nazım birimi, nazım şekli gibi şiirin dış ve iç yapısını meydana getirecek olan unsurlar arasında seçme, ayıklama ve düzenleme yapacak; muhtevanın sunuluşunu buna göre tanzim edecek; dolayısıyla metnin dış ve iç formunun rastgele oluşumuna müdahalede bulunacaktır.[186]

Oktay Rifat'ın vezin ve kafiye konusunda şiir macerası boyunca birbirinden faklı uygulamalara girdiğini görmekteyiz. Garip döneminde: "Vezinle kafiyenin her şeye rağmen birer kayıt olduğunu da kabul edelim. Bunlar şairin düşünce ve hassasiyetine hükmettikleri gibi lisanın şeklinde de değişiklikler vücuda getirirler. Nazım dilindeki nahiv acayiplikleri vezin ve kafiye zaruretinden doğmuştur."[187] ibaresini söyleyen üçlüden biri olarak, vezni ve kafiyeyi boşlayan bir tavır takınmıştır. Ancak Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'ler ve Güzelleme gibi Garip dönemine ait kitaplarında, vezinli ve kafiyeli çok güzel şiirler yazdığı gibi, vezinsiz ve kafiyesiz güzel şiirler de yazmıştır. Şair, şiirle uğraştığı süre boyunca çoğunlukla serbest şiir yazmayı tercih etmiştir. Fakat bu anlayışına sürekli sadık kalmamıştır.

Garip hareketinden önceki Sesimiz ve İnkılap dönemlerinde yazmış olduğu şiirler, geleneksel vezin, kafiye ve redif anlayışına uygun olarak yazılmışlardır. Sesimiz'de çıkan dört şiirden ikisi tam, biri zengin ve biri de düzensiz kafiyeyle; İnkılâp'ta çıkan sekiz şiirden dördü tam, biri zengin ve üçü de düzensiz kafiyeyle yazılmışlardır. Yine Sesimiz ve İnkılâp'ta yayınlanan on iki şiirden ikisi: yedili, dokuzu: on dörtlü hece vezniyle; birisi mensur şiirle yazılmıştır. Şairimiz, başlangıçta geleneğin sıkı bir takipçisidir. Ancak Garip hareketinin başlamasıyla birlikte vezin ve kafiyeyi boşlayan bir tavır takınır.

---

[186] İsmail Çetişli, a.g.e., s.228
[187] **Garip**, s.6

"Garip hareketinin iki evresine ait şiirlerde, bilinen yapıyla kafiye hemen hiç yoktur. Dolayısıyla Garipçilerin bu bağlamdaki poetik görüşlerini büyük ölçüde uygulamaya dönüştürdüklerini söyleyebiliriz. (...) Oktay Rifat'ın bu evredeki şiirleri arasında herhangi bir ses uyumunu içermeyenler çoğunluktadır. Bunun yanında onun, dize sonu ses uyumunu kullandığı şiirleri de vardır. Ancak bu ses uyumu düzensizdir."[188]

Garip'te redif, ahengi sağlayan ana unsur olarak ortaya çıkar. Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'deyse vezin ve kafiye kendisini hissettirir. Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'in otuz beş şiirinin on dokuzu kafiyeli, altısı redifli, onu serbest ve on dokuzu vezinli yazılmıştır. Güzelleme ve Aşağı Yukarı'da da durum aynıdır. Ancak Aşağı Yukarı'dan itibaren hece vezniyle yazılan şiir sayısı gittikçe azalırken, redif bir ahenk unsuru olarak ağırlığını koymaya başlamıştır.

Perçemli Sokak, veznin ve kafiyenin bütünüyle dışlandığı bir şiir kitabıdır. Redifse şiirin gelenekten gelen en önemli yapı taşı olarak varlığını muhafaza etmektedir. "Sesin manadan tamamıyla ayrılarak incelenmesi görüşü de yanlıştır."[189] Bunun için şiiri geleneksel anlamdan soyutlayarak yazan şairin muhtevada yaptığı bu değişim, sese de yansıyarak vezinsiz ve kafiyesiz şiirler yazılmasına sebep olmuştur. Bunun sebebi "İkinci Yeni'nin içerik ve biçimce Türk şiir geleneğiyle olan bağlarını koparmasıdır." [190] İkinci Yenicilerin etkilendiği sürrealizmin otomat yazı düzeninin de şekle ait unsurların sarsılmasında önemli bir tesiri bulunmaktadır. Ancak onların eski biçimi sarsarken bunun yerine formalizme kayacak kadar yeni bir biçim anlayışını getirdiklerini de unutmamak gerekir.

Elleri Var Özgürlüğün kitabı hem toplumcu ve İkinci Yeni'yi çağrıştıran düz yazı şiirleri, hem de vezinli ve az da olsa kafiyeli şiirleriyle bir sentez kitabıdır. Şiirler kitabıyla öne çıkan dil anlayışı, şiir üzerine her türlü denemeyi göze alır. Oktay Rifat şiirinin tarihi bir bakıma dilinin tarihidir. Şiirler kitabının seksen dokuz şiirinden yetmiş ikisi vezinli, yirmisi redifli ve üçü de kafiyelidir. Bu oran Yeni Şiirler'le Çobanıl Şiirler'de artarak devam eder. Yine bu şiir kitaplarındaki sonelerinde mükemmele varan bir vezin ve kafiye uyumu söz konusudur. Şiir dili, bu nazım şeklinde çok titiz bir biçim endişesiyle birlikte işlenmiştir. Kapalı ve açık kafiyeler, ahenk oluşturmak amacıyla

---

[188] Hakan Sazyek, a.g.e., s.183

[189] R.Wellek, A.Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, çev. Ahmet Edip Uysal, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Aralık 1983, s.208

[190] Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, s.12



simetrik bir biçimde dizelere yerleştirilmiştir. Şiirsel ritmin ana unsuru olan vezin ise kusursuz bir ölçülülüğü taşımaktadır.

Son kitapları olan Denize Doğru Konuşma, Dilsiz ve Çıplak'la, Koca Bir Yaz'da şiirsel olgunluğun zirvesine ulaşan şair, şiirin bir dil işçiliği olduğunu anlayarak dil tarlasında kan ter içinde çalışmaya devam eder. Vezin, kafiye ve redif gibi unsurlarsa şiir için gerekli unsurlar olmaktan çıkmıştır.

Biz, burada sadece şairin şiir çizgisinde vezin, kafiye ve redif gibi unsurların yerini göstermeye çalıştık. Ayrıca dil ve üslûp bahsinde bir ritim ve ahenk unsuru olarak konuya yeniden döneceğiz.



Oktay Rifat'ın şiir dünyasında dil ve üslûbun yerini ararken şiir çizgisinin kronolojik bir gelişmesini takip etmemiz gerekliliğine inanmaktayız. Çünkü o, birbirinden farklı zamanlarda farklı dil anlayışlarını benimseyerek, bu dil anlayışını kişiliğiyle bütünleştirip dile mührünü vurmasını bilmiştir. Ancak altta hep işlenen ve sürekli geliştirilmeye çalışılan bir dil sevgisi bulunmaktadır. Şairin dili kendisinin yapabilme gayreti, sonuna kadar devam etmiştir. Dil, yapı ve muhteva üçlüsünde kendisine göre bir senteze giderek, özgün olmaya gayret etmiş ve tam duruldum derken yeni bir hamle ile yeni bir anlayışın peşine düşmüştür.

Altmış yılı aşkın şiir hayatı süresince Oktay Rifat, daima kendini aşmak için gayret sarf etmiştir. "Oktay Rifat'ın Garip'ten Bir Cıgara İçimi'ne uzanan şiir çizgisini okurken, son kırk yıllık şiirimizin dilinin de sivilleşmesine tanık oluruz."[1] Biz, bu çizgiye Elifli'den Koca Bir Yaz'a kadar olan eser kadrosunu da dahil edebiliriz. Onun son eserleri, dilin arılaştığı ve herkesin anlayacağı ortak ülke diliyle yazılmıştır. Sadece bu dil, zaman zaman coğrafya değiştirmiştir.

Oktay Rifat'ın sanat anlayışı ve kanaatlerinde meydana gelen değişiklik, şiir diline ve muhtevasına yansımıştır. Birinci döneminde etkilenmenin doğurduğu geleneksel estetiğin ortak paydası olan bir anlayışla Ahmet Haşim estetiğine bağlanır. Sesimiz ve İnkılâp dönemlerinde yazdığı şiirleri "Mermer Merdivenler", "Yollar", "Hasret", "Kör Kuyu" ve "Kupa Kızı" gibi şiirleri gerek dil ve yapı, gerekse muhteva bakımından geleneğe yaslanan şiirlerdir.

Garip döneminde, Cumhuriyet'in getirdiği fikri zenginlik, halkla bütünleşme ve kendisinden önceki hececi geleneğin etkisiyle dili şaireneden kurtararak sade ve yalın bir dille yazmayı amaçlayan Oktay Rifat, bu anlayışını muhtevaya da taşıyarak, şiiri her türlü yükten kurtarmaya çalışır. Dilde hedeflenen arınma çabası, yapı ve muhtevaya da yansıtılır. "Eskiye ait her şeyin, her şeyden evvel de şairanenin aleyhinde bulunan"[2] bu anlayış, Garip'in müşterek bir tutumu olmakla birlikte sanatkârın üslûbuna da yansımıştır. Bu dönemde Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'le Güzelleme'nin bazı şiirlerinde hece veznine ve kafiyeye dönme gayreti dille de bütünleşerek, halk edebiyatına ait "koşma, güzelleme" vb. gibi edebi türlerle de şiirler yazmıştır. Kısacası şekle ait bu değişiklik, şairin dilini ve muhtevasını da etkilemiştir.

---

[1] Ahmet Ada, "Şiirin Sivilleşmesi ve Oktay Rifat", **Yusufçuk**, S.22, 1Ekim 1980, s.3
[2] **Garip**, s.15

"Oktay Rifat'ın şiir çizgisinde muhtevayla birlikte dil ve yapı da ona paralel bir biçimde değişmektedir."[3] Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki'de toplumcu anlayışa yönelen şair, halka ait bir dil kullanmıştır: "Yine halkımız yarı aç yarı tok", "ekmek derdinde on bin çocuk döküldü kaldırıma" (İstanbul Şiiri, ss.104-117), "Kimler alır bu davarı kimler yer/ Malum değil orası" (Çocuğun Dişleri, s.119) dizeleri, muhtevadaki değişikliğin şairin diline yansıyan örnekleridir.

Kullanılan bu dil, şairin Garip döneminden sonraki halkçı tavrının netleşmesinden kaynaklanmaktadır. Dil ve muhtevadaki bu değişim, bu dönem şiirlerinin şekline de yansıyarak, büyük çoğunluğa hitap eden şiirinin şeklinde bir boylanmaya yol açmıştır. Çarşaf gibi uzun boyutlu şiirler birbirini takip eder. Aynı zamanda halkın anlatım tarzı olan tekerlemelerden de bol bol faydalanmıştır. Bunun sebebini şöyle açıklıyor:

> "Tekerlemelere, bilmecelere gelince, bence bunlar aydınlık şeyler. Anlaşılmaz gibi görünmeleri zihni çeşitli mânalar üzerinde dolaştırmalarından ileri geliyor.(...) Oysaki bunlar mânayı genişletme bakımından daha da aydınlık oluyorlar."[4]

Şerif Aktaş: "Üslûp, içeriğin ferdi biçimde ifâde edilişini sergileyen metnin dışında araştırılamaz."[5] ibaresiyle metni ören şairin metin içerisindeki hareket tarzına dikkati çekmektedir. Elbette ki kendi şiir kozasını ören şairin bu dil evinde, onun psikolojik hususiyetlerinin yanı sıra, malzemeyi kullanış biçimine de dikkat etmek gerekir. Toplumcu döneminde şiir dilinde hiçbir tasarrufa (kısıtlamaya) gitmeyen şair, hemen onun arkasından Perçemli Sokak'la girdiği İkinci Yeni döneminde bir hayli cimridir. Çünkü Batıyı takip eden şairin şiir anlayışında büyük bir değişme olmuştur. Şiiri, ideolojinin emrine sokmanın zaralarını gören Oktay Rifat,yeni bir anlayışa girerek İkinci Yeni durağına gelmiştir. İmgeyle donattığı şiirinin yeni bir yapısı, muhtevası ve dili vardır. Dilin gündelik düzenini değiştiren şair, bunu şiirinin her alanına yansıtarak vezin, kafiye ve anlamla ilgili yeni bir uygulamaya girişir. Böylece edebi normdan ayrılarak, yeni bir dil, yapı ve muhteva yaratma yolunu tercih etmiştir. Bu anlayışını Âşık Merdiveni ve Elleri Var Özgürlüğün kitaplarındaki düzyazı şiirlerinde de uygulayan şair, gelenekten bütünüyle ayrılmıştır. Dilde soyutlanmaya giderken, cümle

---

[3] Eray Canberk, "Yaşayıp Ölmek Şiir ve Oktay Rifat Üstüne", **Varlık**, S. 969, Haziran 1988, s.14
[4] "Aramızda Bir Konuşma", Oktay Rifat ve diğerleri, (konuşan.), **Yaprak**, S.4, 15 Şubat 1949, s.1
[5] Şerif Aktaş, **Edebiyatta Üslüp ve Problemleri**, Akçağ Yayınları, Mart 1986, s.55

yapısında deformasyona başvurmuştur. "Gerçeği yeniden kurma, başka bir deyimle yeni bir sanat gerçeğe kurma çabasına girişiyor."[6]

İkinci Yeni'nin kabul görmez öncülerinden birisi olan Oktay Rifat'ın, tam bir gerçeküstücü anlayışla şiir yazdığını söyleyemeyiz. Çünkü onun imge düzeninin içi genellikle boş değildir ve bir iki şiiri hariç, pek çok şiirinde dille ölümüne giriştiği bir mücadelesi vardır. Muhtevayı silmeye çalışan şair, imgeye tümüyle kıyamamıştır. Onun bu dönemdeki anlamsız şiir anlayışını açıklaması bakımından Eluard'ın bir şiiri için söylediği:

"Eluard'ın şiiri anlamsızdır ama nice anlamlıları geride bırakır."[7] ibaresi önemlidir.

Oktay Rifat'ın Garip kitabındaki üslûp özelliği, ferdi olmaktan öteye Garip üçlüsünün kollektif üslûbunun etkisindedir. Her üç şairin o döneme ait şiirlerini incelediğimizde bu üslûbu belirleyen ortak özellikler görebiliriz. Ancak Garip dönemine ait "Gün Sonu Konuşması" (s.31), Şehitlik I-II (ss.34,-35) ve Güzelleme'deki vezinli, kafiyeli şiirleri, toplumcu döneminde yazdığı Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki kitaplarındaki şiirleriyle birlikte kendi üslûp özelliğini yansıtmaktadırlar. Fakat Garip dönemine ait şiirleri, kendilerinden önceki şiir anlayışından ayrı üslup özelliğiyle Türk şiiri içerisinde ayırt edici bir yere sahipken, toplumcu dönemine ait şiirleri, gelenekten bir hayli malzeme taşıdığı için orijinal değildir. İkinci Yeni döneminin kendine özgü kollektif bir üslûbunun olduğunu biliyoruz. Oktay Rifat, şiirlerinde bu döneme has üslûp özelliklerini yansıtmakla birlikte bütünüyle anlamsıza ve saçmaya kaçmayarak, ayrıca kendine özgü bir imge düzeni kurmakla İkinci Yeni'nin içinde ferdi bir üslûp kurabilmiştir. İkinci Yenicilerin onu bir türlü kabullenememelerinin bir sebebi Birinci Yenici olmasıysa; bir diğer sebebi de şiirlerinde, gerçeküstücü anlayışı bütünüyle uygulamamasından kaynaklanmaktadır. Bunu kendisi de:

> "Hemen şunu belirtelim ki Perçemli Sokak'taki şiirler gerçeküstücü değildir. Çünkü gerçeküstücü şair, aklın gerçeği anlamamıza engel olduğuna inanır. Halbuki Perçemli Sokak'taki şiirler akıl şiirleridir."[8]

---

[6] Oktay Rifat, "Yeni Şiir Görüntüleri", **Yeditepe**, S.123, 15 Ocak 1957, s.3
[7] Oktay Rifat, "Bir Şiirin Güzelliği", **Esi**, S.14, Şubat 1957, s.9
[8] Oktay Rifat, "Perçemli Sokak-1", **Varlık**, S.456, 1Haziran 1957, s.7

ifadesiyle itiraf ediyor. Fakat bu cümlelerin tümüyle doğru olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü İkinci Yeni döneminde yazdığı şiirlerine ait malzemenin büyük bir kısmını gerçeküstücülerden almıştır.

Son döneminde, şiirin bir dil işi olduğuna inanan şair, geçmiş çalışmalarından da faydalanarak bir senteze ulaşır. Şiir dili olgunlaşmış ve yapıya ait herhangi bir endişesi kalmamıştır. Şiirin muhtevası ve yapısı ile bütünleşmiş bir akıcı dil çoğunlukla doğanın içerisinden seslenir. Bu dil, Türkiye coğrafyasında yaşayan herkesin anlayabileceği ve kendisinden bir şeyler bulabileceği sıcaklığı, samimiyeti taşımaktadır. Ne kadar gize bürünürse bürünsün bu dilden yansıyan "Koyunlar"ı (Ç.Ş., s.86), "Aşk"ı (Ç.Ş., s.87), "Sokak"ı (Ç.Ş.,s.90), "Minare"si (B.C.İ.,s.124.), "Postacı"sı (B.C.İ.,s.126), "Kedi"si (B.C.İ., s.139), "Atlı"sı (Elifli, s.219), "Kadın ve Takası"yla (Elifli, s.223) bizim dünyamıza, bizim denizimize ve bizim koca bir yazımızın içerisindeki dilsiz ve çıplak insanımıza aittir.

Son üç kitabında hiçbir dil endişesi taşımayan şairin, bütünüyle serbest şiire yönelmesinde ve muhtevada herhangi bir seçiciliğe gitmemesinde, dönemin özgür sanat anlayışlarının önemli bir katkısı bulunmaktadır.

4.1. Dil

4.1.1. Sözcük Serveti

Oktay Rifat'ın şiirlerinde kullandığı sözcük kadrosu, onun sanat ve dil anlayışının tekevvününü göstermesi bakımından kayda değerdir. Onun Sesimiz ve İnkılâp dönemlerinde Ahmet Haşim estetiğine bağlı şiirler yazdığını belirtmiştik. Bu döneme ait şiirlerinde kullandığı "ram olmak", "gümüş renkli teller", "mehtabın bakışları", "her hissi kucaklamak", "alnında yanan dert", "rüyalarını seyretmek", "beyaz hulya", "terkibe damlıyan gölge", "akşamın çeşmede soğuması" ve "taşlığa baygın düşmek" gibi tamlamaları oluşturan sözcük kadrosu, ondaki bu etkilenmeyi göstermesi bakımından önemlidir.

Garip döneminde "mısracı ve kelimeci zihniyet"e karşı savaş açan şair, "Yüz kelimelik bir şiirde yüz tane güzellik arayan[9] geleneğin karşısında yer alarak, şiire yeni bir vokabüler sistemi getirmenin arayışına düşer. Böylece şiire, o güne kadar kimsenin cesaret edemediği "potin, palto, ense, saç, elmacık kemiği, kitap, defter, bardak, kıravat, cigara tablası, helva, lokma, tabut, kavak, çiçek," gibi sözcükleri sokar. Divan şiirinin

[9] **Garip**, s.15

"gül" anlayışına karşı "çiçeği", "servi"sine karşı da "kavağı" çıkarması, bu dönemdeki dil anlayışının geleneğe karşı duyulan bir tepkiden güç aldığını göstermektedir. Ancak bu döneminde daha sonra değiştireceği "sübyan" ve "peyzaj" gibi yabancı menşeli sözcükleri de kullanmıştır. Onların bu sözcük anlayışlarına karşı dönemlerinde büyük bir tepki oluşmuştur. Yusuf Ziya Ortaç, bu tür şiirlere " zabıta raporu"[10] adını verirken Rauf Mutluay bu anlayışın Türk şiirine verdiği zararı şöyle anlatıyor:

> "Şiir deyince yalnız küçük olayların, yalnız alelâde bir dille anlatılması akla gelir olmuş, 'basitlik, alelâdelik,' şiirin ölçüsü olmuştur.(...) Korkunç şekilde birbirlerine benzerler hepsi de ... Şair kişilikleri neredeyse silinmiştir ortalıktan. İmzalar olmasa hangi şiir kimindir tanınamaz"[11]

Garip döneminin kolektif anlayışının doğurduğu ortaklık ve basit sözcük kullanımı, hayatı şiire sokma gayretinin bir çabasıdır. Ancak hayatın içine halk yerine "avare insan" sokulmuştur. Oktay Rifat'ın şiir dünyasının Aşağı Yukarı'ya kadar olan devresinde, yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulan halkın kendisi yoktur. Aşağı Yukarı'dan itibaren halkın konuşma dili ağırlıklı yer tutmaya başlar. Şair anlatıcının denetiminde halk kesiminden "Arabacı Mestan", "Fadik Kız" ve "Ali" şiir kadrosundaki yerlerini alarak konuşmaya başlarlar.

Oktay Rifat'in Garip ve toplumcu döneminde halka ait ağırlıklı bir sözcük kadrosu mevcuttur. Ancak onun şiir çizgisinin her safhasında halkın konuşma diline ait sözcük, deyim ve ibarelerle karşılaşırız:

Garip:
Sübyan(s.37)
ana(s.29)
döşek(s.29)
Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.:
zembil(s.30)
acap(s.45)
gafil(s.48)
çelimsiz(45)
lakırdı(s.66)
hiylem(s.79)

Karga ile Tilki:
çıfıt(s.151)
köftehor(s. 153)
şilte(s.154)
hallendim(s.156)
potin(s.156)
sokum(s.165)
Şiirler:
gıcırdamak(s.97)
tezek(s.148)
çapak(s.148)

sigiyor(s.175)
Elifli:
heybe(s.194)
pabuç(s.194)
bazlama(s.194)
ağu(s.196)
fistan(s.198)
hecin(s.200)
Denize Doğru Konuşma:
bebe(s.85)
havut(s.61)

---

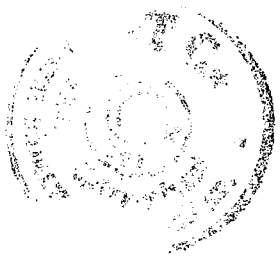
[10] Hikmet Feridun Es, "B.Yusuf Ziya Diyorki..." **Akşam**, S.7316, 1 Mart 1939, s.7
[11] Rauf Mutluay, **Elli Yılın Türk Edebiyatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 117



Güzelleme:
canevi(s.83)
gayrı(s.83)
Aşağı Yukarı
amanın(s.99)
alimallah(s.102)
ulan (s.103)
minhuzur(s.112)
susa(s.102)
besleme(s.104)
pineklemek(s.104)
bıldır(s.108)
ayine-i devran (s.109)
zirzop (s.112)
kıranta(s.116)
çarık(s. 124)
urgan(s.178)
Yeni Şiirler:
bakraç(s.190)
mintan(s.219)
kancık(s.219)
entari(s.224)
hülle(s. 244)
yaşmak(s.262)
Çobanıl Şiirler:
karadon(s. 15)
şalvar(s.15)
gebre(s.24)
yunmak(s.41)
bıkını(s.92)
düven(s.115)
Bir Cıgara İçimi:
car(s.166)
Koca Bir Yaz:
brıçka(s.87)
kirve(s.165)

Şairin genel dil anlayışı içerisinde, halka ait sözcük kullanımı dikkat çekecek kadar çoktur. Her döneminde bu tür sözcük kullanımının çok olması onun dil anlayışının ve sözcük seçiminin kaynaklarını göstermektedir. Yine Arapça ve Farsça kökenli sözcükleri ve terkipleri kullanarak:

Taam(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s. 34)
ayine-i devran(A.Y., s.109)
nâmütenahi(G., s.42)
minhuzur(A.Y., s.112.)
canib-i rahmet(A.Y., s.127.)
rayihâ-yı keriham(K.i.T., s.163)
musahabeti(K.i.T., s.162.)
Ey yaran-ı memduh-u safa(K.i.T., s.164.)
Şecere-i Vakvak,K.i.T., s.162.)
Ey huzur-ı hazıran



Bezm-i irfan vakt-ı safa-yı canan(K.i.T., s.166.)
sabah-ı şerif(K.i.T., s.163.)
raviyan-ı ahbar münakalan-ı asar(K.i.T., s.167.)
destine(K.B.Y., s.21.)

bilinçaltında var olan Osmanlıcayı şiir diline taşımıştır. Saraya yakın bir aile çocuğu olan Oktay Rifat'ın, geçmişin edebi dilinden bu kadar malzemeyi şiirine taşımasını tabii karşılamak gerekir. Bu dilin, anlatıma ironi katmak amacıyla kullanılması da ayrı bir özelliğidir. Şair aynı şiirde "hello, raven, my dear, gun, yes" gibi İngilizce sözcükleri de kullanmıştır. Aynı şiir içerisinde birbirinden çok farklı dillere ait sözcük kullanması devri için önemli bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşağıdaki yazısında ileriye sürdüğü:

> "Dil davasının tek bir amacı olabilir, oda dilimizi, bir düşünce aracı olarak, çağımızın gelişmiş dillerinin gücüne ulaştırmak.[12]

ibaresi, onun bu konudaki hassasiyetini göstermektedir.

İncelemelerimiz, Oktay Rifat'ın dilde tasfiyecilik hareketine başlangıcından beri karşı olduğunu göstermektedir. Bunu, 'yanıt yerine cevap' sözcüğünü kullandığı için kendisini eleştiren Nurullah Ataç'a verdiği :

> "Ataç neden herkesin bildiği, anladığı cevaplandırmak, kelimesi üzerine bilmediğimiz, anlamadığımız, kökünü tanımadığımız için de tıpkı Arapça, Acemce kelimeler gibi anlamadan kullanmak zorunda kalacağımız bir kelimeyi kabul ettirmek istiyor bize? Bunu açıklayabilir mi?"[13]

cevabi niteliğindeki yazısından anlıyoruz. Çok az kullanılan bu tür sözcükler şunlardır:

Göksel (Ş., s.105)
Aycıl (Ş., s.143)
Esrik (D.D.K., s.14)
Yabanıl (D. v. Ç., s.113)

Görüldüğü gibi bine yaklaşan şiir sayısı içerisinde beş sözcüğün olması dikkat çekmektedir.

---

[12] Oktay Rifat, "Meselâ", **Yeditepe**, S.106, 1 Mayıs 1956, s.1
[13] Oktay Rifat, "Cevap", **Yeditepe**,S.112, 1Ağustos 1956, s.1

Oktay Rifat, şiirlerini yaşayan Türkçe ile yazmıştır. O, öztürkçe sözcük yerine yaşayan dilin içerisindeki sözcükler arasında "aynanın çayırı" (D.D.K., s.83)", "sıkıntının penceresi" (s.26, DvÇ.), "kilitli bir denizin kirpikleri",(K.B.Y., s.104.) gibi alışılmamış bağdaştırmalar yaparak, özgün ifade kalıpları bulmuştur. Yalın ve pürüzsüz bir dil anlayışıyla gittikçe olgunlaşan şiirler yazmıştır. Onun bu dil özelliğine belirtmesi bakımından

> "Dilinin yaygın geçerliliği, hiçbir çevrede yadırganmayışıyla da kanıtlıyor kendisini. O dil ki, gittikçe çocuklarımızın unuttuğu, onlara unutturulan bir ana dil."[14]

ifadeleri önemlidir. Halka ait konuşma özelliklerini yansıtmasının yanı sıra İstanbul Türkçesinin en güzel örneklerini vermiştir. Son dönem eserlerinden Denize Doğru Konuşma, Dilsiz ve Çıplak'la, Koca Bir Yaz, ortak ülke dilinin en yetkin örnekleriyle oluşturulmuştur.

Şairin sözcükseçimindeki tercihinin en belirgin özelliği, onun dış dünyaya bağlı olan nesneci tavrıdır. Onun şiir anlayışının birbirinden farklı dönemlerinde yazdığı aşağıdaki eserlerinin ilk "iki yüz kırk bir (241) sözcüğü" üzerinde yaptığımız tahlile göre şiirlerindeki sözcük çeşidi kullanımı şöyledir:

	İsim	Fiil	Sıfat	Zarf	Edat	Ünlem	Bağlaç	Zamir	Toplam
Garip	129	60	16	17	4	2	10	3	241
	%53	%24	%6,6	%7	%1,6	%0,8	%4	%1,2	
Karga ile	149	41	24	14	8	4	1	____	241
Tilki	%61	%17	%9,9	%5,8	%3	%1,6	%0,4	%0	
Perçemli	128	37	49	16	6	____	2	3	241
Sokak	%53	%15	%20	%6,6	%2,4	____	%0,8	%1.2	
Koca Bir	123	63	19	16	7	1	5	7	241
Yaz	%51	%26	%7,8	%6,6	%2,9	%0,4	%2,07	%2,9	
Toplam	529	201	108	63	25	7	18	13	964
	%54	%20	%11	%6	%0,7	%0,7	%2,5	%1,3	

[14] Uğur Kökden, "Güneş Damlıyor Mürekkebinden", **Varlık**, S.99, Haziran 1988, s.16

Tabloda, isim soylu sözcüklerin %54 gibi genel bir ortalamayla en büyük kullanımı kapsadığı görülmektedir. Şiir çizgisi içerisindeki farklı dönemlerine ait bu kitaplarında, aynı cins sözcük çeşitlerinin kullanımları bakımından büyük farklılıkların aksine yakınlıkların olması dikkatimizi çekmektedir. İsim soylu sözcüklerin kullanımı %50'yle %65, fiil soylu sözcüklerin kullanımıysa %15'le %25 arasında değişmektedir. Sadece Perçemli Sokak döneminde kullanılan sıfat soylu sözcük oranı diğer dönemlerden farklılık göstererek %20'ye çıkmaktadır. Bunun sebebi; şairin varlığı farklı imajların arkasından görmek için bu döneminde, daha çok sıfat kullanmak gereğini duymuş olmasıdır. Toplumcu döneminde şahıs zamiri kullanmaması da dikkat çekicidir.

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere, şiir dünyasında değişimi ve yeniliği esas alan Oktay Rifat, gözlemci kişiliğiyle dış dünyaya bağlı bir şairdir. Onun bu özelliğini sözcük kadrosunda görmemiz mümkündür.

4.1.2. Dildeki Değişmeler

Oktay Rifat'ın şiir dili üzerine yaptığımız incelemeler, özellikle onun ilk eserlerinin dilinde bir değişiğme gittiğini göstermektedir. Zaman içerisindeki bu değişimin sebebini, şairin dil anlayışındaki değişiminde aramak gerektiğine inanıyoruz. Ferdi etkilenmenin ağırlık kazandığı ilk döneminde, Ahmet Haşim estetiğine bağlı olarak şiir yazan şairin üslûp özelliğinde bu etkilenmenin derin izleri kendisini belli etmektedir. Garip döneminde bu etkilenmeden tümüyle sıyrılan Oktay Rifat, halkın konuşma diline ait kaynaklarından şiir diline bir hayli malzeme taşımıştır. Ancak onun şiir dilinde başlangıcından beri var olan İstanbul Türkçesi, son eserine kadar en çok kıymet verdiği dil kaynağıdır. Sürekli işlenen Türkiye Türkçesi, Anadolu coğrafyasının muhtelif yörelerinden aldığı dil malzemesini Türkçe okyanusuna taşır. Değişen, gelişen ve zenginleşen duru dil, yüreğimizi yıkayacak kadar saf, duygularımızı okşayacak kadar bizdendir.

Şairin gittikçe güzelleşen dilinde, zamanın getirdiği bir olgunlaşma her yönüyle kendisini belli etmektedir. Bu gelişmeyle birlikte dilindeki değişme de azalmıştır. Bu, bir bakıma dilde kendisini bulan şairin olgunlaşmasının neticesidir. Onun başlangıç dönemi eserlerinde görülen dildeki değiştirmelerin, Türkçeleştirme arzusunun bir gereği olduğunu söyleyebiliriz. Bunun dışında bir gelişmenin neticesi olarak kabul edebileceğimiz bu değişmeler, şairin şiirini ham haliyle bırakmadığının nişaneleridir. Kaldı ki bu değişmeler, bazen sözcük ve dize bazense metin düzeyinde

gerçekleşmektedir. Aynı metin üzerinde, aynı sanatkârın yapmış olduğu bu değiştirmeler, onun gelişme çizgisini ve niyetini göstermesi bakımından önemlidir.

Oktay Rifat'ın şiirindeki bu değişmelere geçmeden evvel Türkçeleşme yolunda onun bir tasfiyeci olmadığını bir kez daha belirtelim. Döneminde, dil anlayışı bakımından daha mutedil davranmayı tercih etmiştir. Onun aşağıdaki ifadesi:

"Bence bu gidiş, dilimizin bütün yabancı asıldan türeme kelimelerini ayıklamak gidişi, bozuk düzen gidiş. (...) Yazı dilimizle konuşma dilimizin arası gittikçe açılıyor[15] dil hususundaki hassasiyetinin bir ölçüsüdür. Dildeki değişme dileğini, mevcut dili aşmak anlayışı yerine; konuşma ve yazı dilini birleştirerek mükemmele varmak, gayreti olarak görmek gerektiğine inanmaktayız.

Bu değişmeler şunlardır:

İlk Hali	Değiştirilmiş Hali
Mermer merdivenler	Merdivenler
Kalbine bastırarak binbir güzel kadını	Bastırarak kalbine binbir güzel kadını

(Sesimiz,s.9, s.12, 1932, dergi / İnkılâp, s.1, s.5, 1933, dergi)

İlk Hali	Değiştirilmiş hali
Potinlerime ve paltoma	potinlerimle paltoma
(...)	(...)
Kara bastığım için şükür;	Yere bastığım için şükür
Şükür gökyüzüne ve toprağa;	Şükür, gökyüzüne ve toprağa
İsmini bilmediğim yıldızlara,	İsmini bilmediğim yıldızlara
Suya ve ateşe hamdolsun!	Suya ateşe hamdolsun

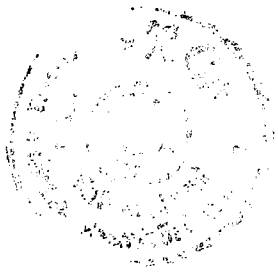
(Şükür, 1941 kitap / 1962 kitap)

Bulutlar, telli kavak ve İstanbul!	Bulutlar telli kavak
	Ya İstanbul

(Hayranlık, 1941 kitap / 1962 kitap)

Kitabın yanında defter vardır;	Kitabın yanında defter
Defterin yanında bardak	Defterin yanında bardak
Çocuk bardağın yanında	Bardağın yanında çocuk
(...)	Çocuğun yanında kedi

[15] Oktay Rifat, "Meselâ", **Yeditepe**, S.16, 1 Mayıs 1956, s.1



Ve bir beyaz karanfil...	Ve uzakta yıldızlar
Fakat neden kıravatım,kitaplarım	(Yıldızlar,1937 dergi / 1962 kitap)
Ve şu küçük cigara tablası	
Yıldızların yanında değil?	

Ağaçların ve evlerin üstünde başım	Ağaçların evlerin üstünde başım
Bilmem sıla ve gurbet farkı	Bilmem sıla gurbet farkı
Ve diyorum: "İşin acele!	Diyorum ki işin acele

(Gün Sonu Konuşması, 1941 kitap / 1962 kitap)

Biri diyor ki: Ben de askerim	Biri diyor ki ben de askerim
"Ne farkım var diğer ölülerden	Ne farkım var öteki ölülerden
Diğeri diyor ki:	Biri de diyor ki
"Uzunluğuna kollarımın hatırası,	Uzunluğuna kollarımın hatırası

(Şehitlik I, 1941 kitap / 1962 kitap)

Ve derhal konuşuyor:	Hemen de konuşuyor
"Üzerimden kaputumu aldılar,	Üstümden kaputumu aldılar

(Şehitlik II, 1941 kitap / 1962 kitap)

Not: Bu şiire 1941 baskısında olmayan 1962 baskısında sekiz dizelik "Şehitlik III" diye ilave bir şiir yazılmıştır.

<u>İlk Hali</u>	<u>Değiştirilmiş Hali</u>	
Bir geyik veya ceylan kalbidir	Belki geyik belki ceylan kalbidir	Belki bir geyiğin kalbidir
(...)	(...)	(...)
Dünden itibaren.	Dünden beri	Dünden beri

(Kuzu, 1941 kitap, 1962 kitap, 1994 kitap)

Servi boyluma ne oldu?	Selvi boyluma ne oldu

(Gelin, 1941 kitap, 1962 kitap)

Sübyan	Çocuk

(Sübyan, 1942 kitap, Çocuk, 1962 kitap)

Lâkin güle benzemesinden korkuyorum.	Güle benzemesinden korkuyorum
Sen ömrüm hercümercinde	Sen ömrün kargaşasında

Daima aydınlık ve güzelsin,	Hep aydınlık ve güzelsin

(Karga, 1941 kitap, 1994 kitap)

Ve en rahat, anasının serdiği yatakta uyurdu	Anasının serdiği döşekte uyurdu

(Karaca Ahmet, 1941 kitap / 1994 kitap)

Günlük yolculuğuna çıkmadan evvel	Günlük yolculuğuna çıkmadan önce
(...)	(...)
Şarkı söyler kendi kendine bazan	Şarkı söyler kendi kendine bazen
(...)	
Zayıf yüzlü ve çelimsiz bir çocuk	İnce yüzlü ve çelimsiz bir çocuk

(Bir Otelin İki Odası, 1941 kitap / 1994 kitap)

Bana ekseriya	Bana evimi düşündürürdü
Evimi düşündürürdü	

(Kırlangıç,1941 kitap / 1962 kitap)

<u>İlk Hali</u>	<u>Değiştirilmiş Hali</u>
Nanoç'un bana bir gece yarısı	Nanoç'un bir gece yarısı
Gösterdiği resme bakıp	Gösterdiği resme bakıp kendi kendine
(...)	(...)
"Ve altın bukleleri vardı	Altın bukleleri vardı
"Ve reçelli	Reçelli

(Nanoç'un Çocukluk Resmi, 1941 kitap / 1994 kitap)

Peyzaj	Manzara
(...)	(...)
Ve nâmütenahi gelincik.	Ve alabildiğine gelincik
(...)	(...)
Birden bire başlayan gökyüzü	Birden bire başlayan gökyüzü

(Peyzaj, 1937 dergi / 1994 kitap)

Demek böyle yarı aydınlık kalacağım	Demek yarı aydınlık kalacağım
(...)	(...)

Sende başlayan kan deveranı	Vücudunda başlayan kan deveranı
(...)	(...)
Tekrar sana dönecek	Yine sana dönecek

(Uykusuzluk, 1941 kitap, 1994 kitap)

Bugün gördüğüm rüya, bu billur mahfaza	Bu gördüğüm rüya, bu billur mahfaza
(...)	(...)
Bahçeler ve sahil ve güneş hülyamda	Bahçeler ve güneş ve sahil hülyamda

(Eza, 1936 dergi / 1994 kitap)

Bahsedeceğim Güzel şeyler düşünmek	Bahsedeceğim Elbet tahayyül etmek
Zamanı yolundan çevirir sevgilim	Yaşamaktan daha güzeldir sevgilim
(...)	(...)
Bir dost anar gibi düşünmek baharı	Çocuk sevinciyle düşünmek baharı
(...)	(...)
Duruşundan gülüşünden sana senden	Sana kayıp şehirlerden sana senden

(İthaf III,1962 kitap, 1994 kitap)

siz kısa bir entarinin	sen kısa entarinin
anlaşılmasından habersiz	anlaşılmasından habersiz
bana bakıyordunuz	bana bakıyordun
bense yetişilmez hızla	bense yetişilmez hızla
başlanmış geceyi bölüyordum ikiye	başlanmış geceyi biçiyordum ikiye

(Sessiz Kıyıda, 1984 dergi, 1995 kitap)

neden içimde kendinin yaşadığını	neden içinde yaşadığını
mavi bir suya gömülüyordu yavaş yavaş	mavi bir suya gömülüyordu yavaş
görülenleri hepsi.	görülenleri hepsi

(Görmek Kolay Değildi, 1984 dergi / 1995 kitap)

Arabalı Kadın	Minibüsteki Kadın
Hızla kapatıyordu kapısını arabasının	Hızla kapatıyordu kapısını arabanın

(Minibüsteki Kadın, 1984 dergi / 1995 kitap)

Yuvarlak ve beyazdı yumurta	Yuvarlak ve beyaz
(...)	(...)
O sardalye kokuyor asmanın altında	balık kokuyor çardağın altı
(...)	uyanık komşular
Gün bir sağnak gibi boşanmada	gün ıslak ağlarda
	çil hamsiler gibi boşanmada

(Değişmeyen Düzeni Dünyamızın, 1984 dergi / 1995 kitap)

Duvar	Duvar
(...)	(...)
bir gemi resmi çizdim altına	bir gemi resmi çizdim üstüne
gemi aldı götürdü seni	balıklarını dizdim
denizini silip bozduğu.	gemi aldı götürdü seni
	tükürdüm mavisine
	sildim denizlerini bozdum

(Duvar, 1987 dergi/ 1996 kitap

Oktay Rifat'ın şiir dilinde yaptığı değiştirmeler "imlâ ve noktalama, şiir başlığı, dize ve metin" düzeyindedir. Bu tür değiştirmeler, noktalamanın getirdiği sınırlamayı önlemek, önceden yanlış yazılan sözcüklerin doğru yazımını gerçekleştirmek, şiir dilini gereksiz külfetten kurtarmak ve halkın konuşma dilinde benimsenmemiş yabancı sözcükleri atarak, Türkçeleşmek anlayışından kaynaklanmaktadır. Fazlalıklardan arınma ve şiir dilinin gerekli kıldığı musikî kaliteyi yakalamak için şair tarafından şuurlu bir biçimde gerçekleştiren bu çalışmaların nihayetinde, gittikçe daha olgunlaşan ve güzelleşen bir dil dünyasının içerisinde kendimizi buluruz. Sanatkârın dil üzerindeki bu tasarrufu, onun dile bakış açısını yansıtması bakımından önemlidir. Şiir dilini, her noktada yeniden bir denetime tabi tutması, bu konudaki hassasiyetini göstermektedir. "Şiir bir kelam sanatıdır. Şiirin güzelliği söylenişinden gelir."[16] diyen şair, gerekli gördüğünde büyük parçaları değiştirmekten de çekinmemiştir. Daha güzel yazma

[16] Oktay Rifat, "Şiir Konuşması", **Yeditepe**, S. 22, 1 Ekim 1952, s. 7

yolunda "ben yazdım oldu" düşüncesinden kaçınan şaire, saygıdan başka ne duyulabilir ki ?

4.1.3. Cümle Hususiyeti

Oktay Rifat'ın şiir dünyasının, cümle düzeyinde karekterize edilebilecek birçok özelliği vardır. Onun cümle yapısında "Tabii dilin imkânlarından sapma ya da dili ferdi biçimde kullanma"[17] anlayışıyla her an karşılaşabiliriz. Cümleler arası ilişkilerde gittikçe daha yoğun bir biçimde "Mekâna ait ilişkiler"[18] ağırlıklı yer tutmaktadır. Ancak şiir çizgisindeki gelişmeci tavrını, cümle anlayışına da yansıtmıştır. Sürekli gelişen ve yenilenen dinamik bir cümle yapısı vardır.

Ferdi özlemlerini dile getirdiği Sesimiz ve İnkılap dergisindeki şiirlerinde, cümle kuruluşu %65 devrik, %38 kurallı olacak biçimdedir. Şiire has cümle yapısı ya bir ya da iki dizeyi kapsamaktadır ve dize geleneksel anlayışın gereği olan cümleye hakimiyet özelliğini sürdürmektedir. Bu döneminde yazdığı, "Mermer Merdivenler" şiiri, bütün cümlelerinin devrik olmasıyla dikkat çekmektedir. Genel bir çizelgeyle bu döneme ait cümle yapısını aşağıdaki şekilde gösterebiliriz:

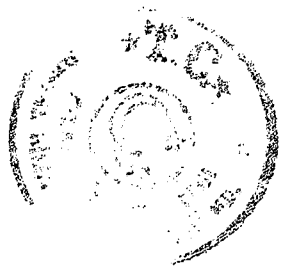
	Devrik	Kurallı	Basit	Bileşik	Toplum
Sesimiz ve İnkılâp	65	38	71	32	103

Altmış beş devrik, otuz sekiz kurallı cümle yazmış olması, onun bu döneminde şiire has "Heyecan cümlesi"[19] kullandığının en güzel örneğidir. Yine bu dönem şiirinde, karışık ve kompleks cümleler yerine daha çok basit cümlelerle yazmayı tercih etmiştir. "Mermer Merdivenler" şiiri hariç, diğer şiirlerinin tümünde devrik ve kurallı cümleleri iç içe kullanmıştır. Yine "Mermer Merdivenler" şiirinde hiçbir noktalama işaretini kullanmaması dönemi için erken bir yeniliktir.

İlgili şiirlerde arka arkaya gelen iki cümleden biri kurallı, diğeri devrik yapılarak yüklemlerin anlamca güçlenmesi sağlanır:

---

[17] Şerif Aktaş, **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, s. 143
[18] Şerif Aktaş, a.g.e., s.43
[19] Mehmet Kaplan, **Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser)**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1993, s.248



"Renkler karıncalandı ıslandı kirpiklerin"
Özne Yüklem Yüklem Özne

Öncelenen öğe, anlamca da ön plâna çıkmıştır. Bazense cümlenin başında kullanılan yüklemden sonra, birden çok özne arka arkaya sıralanarak, öncelenen yüklem, söylenen her özneyle birlikte kendisini hatırlatmanın gücünü taşımaktadır:

"Masasında saati, tesbihi, derecesi
Yüklem Özne Grb.
Tablada son içtiğim cıgaranın külleri
Yüklem Özne Grb.

Cümlenin unsurlarında yapılan bu yer değişikliklerinin amacı "Nazım cümlesinin gerektirdiği ritmi ve ahengi artırmanın"[20] yanı sıra, şiirsel coşkuyu artırmaktır. Zıtlık ve derecelemenin uygulandığı cümlelerde de duygusal şok ve etkilenme yaratmak amacı güdülmüştür.

Garip döneminde, şiir cümlesinin sözcük kadrosu bakımından darlığı ve kısa boyutlu oluşu, dikkatimizi çekmektedir. Bazı cümlelerde yüklem "Kıvrımlı yineleme (anadiplosis)"[21] şeklinde, bir önceki dizenin son ve bir sonraki dizenin ilk sözcüğü olarak yinelenmiştir.

"Potinlerime ve paltoma
Teşekkür etmeliyim.
Teşekkür etmeliyim yağan kara
(...)
Kara bastığım için **şükür**;
Şükür, gökyüzüne ve toprağa" (Şükür, s.29,G.)

Yinelemeli yüklemlerde amaç, yükleme ait eylem unsurunu pekiştirmektir. Böylece bir duygu veya eylem hali, cümlede daha güçlü bir konuma yükselecektir. Bu, konuşma dilinin sentaksta bir nizam tanımayan cümlesinde, yüklemi hissettirmenin ya da vurgulamanın bir yoludur. Garip'in cümle yapısı, konuşma cümlesinin bütün hususiyetini taşır. Aynı zamanda heyecan cümlesine has özellikleri de bünyesinde

[20] İsmail Çetişli, **Cahit Külebi ve Şiiri**, s.262
[21] Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Ankara: Doruk Yayımcılık, 1997, s.106

barındıran bu cümlelerde cümle unsurları, tam olarak ya da yerli yerinde kullanılmamıştır.

"Kitabın yanında defter **vardır**,
Defterin yanında bardak.
Çocuk bardağın yanında,
Çocuğun yanında kedi
Ve bir beyaz karanfil" (Yıldızlar, G., s. 30)

Şiirin, birinci ve ikinci dizelerinde kendisini hissettiren "vardır" yüklemi, üçüncü dizesinden sonra kendisini hissettirmemektedir. Üçüncü dizede öncelenmesi gereken "bardağın" sözcüğünün, bir sonraya atılması ve yüklemsizlik şiirsel ritmi yaralayarak; tek düze bir anlatımın monotonluğuna yol açıyor. Bu döneme ait cümle yapısında cümlenin ana unsuru olan yüklemin sık sık sondaki yerini terketmesi, Garipçilerin kollektif anlayışlarının şiir diline bir yansımadır. Şiir dilinde kafiyenin, veznin ve şairanenin getireceği her türlü ritm ve ahenk unsuruna düşman olan bu anlayış; şiir dilini basite indirmiştir. Her türlü nizam endişesinden uzak kalınarak yazılan şiirler, konuşma dilinin kaygısız dilini doğurmuştur. Acemiliği taklit eden bu şiirleri üzerinde, Oktay Rifat'ın büyük çapta değişiklikler yapması düşündürücüdür.

"Hayranlık" (G., s.29) şiirinde, sekiz dize içerisinde iki kez yüklem kullanan şair, "Kuşdili" (G., s.44) şiirinde, yedi dizelik metinde beş kez yüklem kullanmıştır. Hatta tasvirin yoğun bir biçimde yer aldığı "Peyzaj" (G., s.42) şiirinin ilk üç dizesinde nokta kullanmasına rağmen yüklem kullanmamıştır:

"Küçük bir lavanta çiçeği
Sarışın arı
Ve namütenahi gelincik."

Konuşma dilinin tabii akışına uymuş yüklemsiz ve yargısız cümlelerdir bunlar.

Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'de kullanılan cümle yapısı, mantıki cümle yapısıyla heyecan cümlesine ait özellikleri aynı şiir içerisinde barındırmaktadır. Garip tarzı yazılan cümlelerin uzunluğu dikkat çekmektedir. "Name" (s.30) şiirindeki gibi dört dize boyunca devam eden cümleler olduğu gibi, "Su Gibi Geçen Günler" (s.27) şiirindeki gibi her dizesi bir cümle olan şiirler de bulunmaktadır. Garip kitabında eksiltilere,

vurgu ve tonlamaya giderek vezin ve kafiyeyi dışlayan cümle unsurları, musiki kalite bakımından yetersizken Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'in Garip tarzından ayrılan şiirlerinde, cümlenin unsurları ritm ve ahengi oluşturacak bir biçimde dizilmişlerdir. Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş. kitabındaki şiirlerin ölçülü olması en azından farklı uzunluktaki cümle anlayışını ortadan kaldırmıştır. Bu kitapta, "beşikte yattım" , "eve dönsem", "benim yarim", "ne ettim", "hesap bilmem", "kuş gibi uçarım", "beni deli mi edeceksin", "ciğerimin yarası", "her dakikasını ayrı hatırlarım" ibarelerinden, öznenin birinci tekil şahıs olduğunu öğrenmekteyiz. Şair, kendi beninin acılarını ve mutluluklarını anlatmaktadır ve özne konumundadır. Kendisinden yola çıktığı şiirlerinde, daha lirik bir hüviyete bürünmektedir.

% 70'e varan devrik ve basit cümle anlayışı bu dönemin en belirgin cümle anlayışlarından birisidir. Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş'deki bazı şiirleriyle Güzelleme'deki şiirleri, cümle yapısı, ifade özelliği ve muhteva bakımından kardeş gibidir. Geleneksel ifade kalıplarıyla örülmüş cümleler, şiirselliği lirizmle doyasıya besler. Bazen bir dizenin içerisine iki basit cümle yerleştirilmiş;

"Yaktın beni deli ettin
Y Y
Uyku değil gaflet değil" (İçim Yar İle Dolu, Güz., s.81)
Y Y

bazense tekerlemelerin verdiği imkânla aynı yüklem arka arkaya iki kez "karamadım karamadım", "varamadım varamadım", "saramadım saramadım" şeklinde yinelenerek trajik duygu tırmanması sağlanmıştır. Güzelleme'deki yüz on yedi cümleden altmış sekizinin kurallı, kırk dokuzunun devrik; yüz beşinin basit, on ikisinin bileşik bir yapıya sahip olması, şairin kullanmış olduğu geleneksel kalıpların getirdiği bir ifade özelliğidir. Cümle unsurlarının düzenli bir biçimde kullanıldığı bu tür şiirlerde, vezin ve kafiyenin de yardımıyla mükemmel bir cümle organizasyonun doğurduğu musiki mevcuttur.

Toplumcu dönemine ait Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki isimli eserlerinde cümleler, uzun ve birkaç dizeyi kapsayacak biçimde kurulmuştur. Konuşma dilinin doğurduğu cümleler, şiire ait uyum unsurlarını onuncu köye kovmuş ve düzyazının ifade özelliğini yüklenmiştir:

" Trene gelince
Çalımından olacak

Bir kat daha arttı gürültüsü
Bir aralık gösteriş olsun diye
Raylardan çıktı tarlalardan yürüdü" (İstanbul Şiiri, A.Y., s.106)

Bu kitapta, şiir cümlesiyle alakası kesilmiş ve manzum hikâye geleneğinin bir devamı olan cümlelerle kurulmuş bir hayli şiir bulunmaktadır. Zaten cümlenin öznesi değişmiş ve şairin yerini Fadik'ler, Ahmet'ler, Ali'ler almıştır. Mevcut cümledeki bu kırık döküklük, öznenin değişmesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü özne konumundaki insanlar, kültürel ve madden donanımlı insanlar değildir:

"Bir uşak vardı
Sıtmadan öldü beyim
Sıtma beyim ecel
Evet beyim" (İstanbul Şiiri, A.Y., s.108)

Konuşma dilinin doğurduğu yargısız ve yüklemsiz cümlelerdir. Şair, günlük dilin musikîden mahrum olanını kullanmıştır. Oysa T.S. Eliot:

> "Şiir dili, konuşma dilinin ve ondaki musikinin en kusursuz şeklini sunmak zorundadır."[22]

ibaresiyle konuşma dilinin musikîye olan yakınlığına parmak basmaktadır.

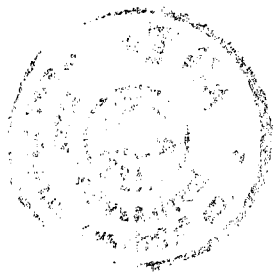
Perçemli Sokak'la yeni bir dil anlayışını benimseyen şairin dünyasında, yeni bir cümle anlayışıyla karşılaşıyoruz. İkinci Yeni akımın kural tanımazlığı, cümleye ait her unsuru sarsarak ve deformasyona tabi tutarak deli dolu akmaktadır. Cevdet Kudret'in anlatımıyla :

> "Şair, gerçeğe başka bir açıdan bakabilmek için, kelimenin gündelik düzenini bozarak, yeni cümleler yaratıyor. Bu görüntüler, alıştığımız gerçeğe uymadığı için de cümleler anlamsız gibi görünüyor. Ama şair anlama değil, ifadeye önem veriyor."[23]

Oktay Rifat, geleneksel şiir cümlesini deformasyona tabii tutarak alt üst ediyor. Buna öğelerin yerini değiştirmekle başlıyor :

"Döğdükçe karanlığı balık
Yüklem Özne

[22] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, s.49
[23] Cevdet Kudret, "Açık-Kapalı", **Varlık Dergisi**, S.515, 1 Aralık 1959, s.9



Uçar gök hafifçe"
Yüklem Özne (IX, , P.S., s.183)

Cümlenin özne ve yüklemini bazen birbirine yaklaştırarak, bazense uzaklaştırarak anlamı yokuşa sürüyor. Bir yönüyle de vurgulu öğe, cümlenin başına doğru kaydırılarak cümle içerisinde önem sırasına göre yeni bir dizilim gerçekleştiriliyor. Böylece "Gele neksel görüntüyü değiştirerek aklın ve gerçeğin düzenine uymayan bir görüntüye dil sayesinde ulaşıyor."[24]

Şiirin bir dil işi olduğunu inanan şair, dil üzerinde yeni bileşimlere giderek geleneksel dilin sunduğu görüntüyü değiştiriyor; hatta siliyor. Bunu yaparken de cümlenin geleneksel düzeninde, kendine özgü bileşimlere ya da değiştirimlere gidiyor. Bazı cümlelerinde özneyle yüklemin yerini değiştirirken :

" Erir bakındıkça gözlerinin mumu
Yüklem Özne
Böyledir bu şehrin saatleri "
Yüklem Özne Grubu (XII, P.S, s.186)

bazı cümlelerinde de yüklem, tamlama halindeki nesneyi parçalayarak, araya girmektedir :

Hepsini yak lambaların
Yüklem

Cümleyi, "lambaların hepsini yak" şeklinde düzenli bir hale getirdiğimizde şairin nesneyi ortadan ikiye böldüğünü görürüz.

"Bana kalırsa yeni şiir görüntüsü, tıpkı yeni resim görüntüsü gibi gerçeği yeniden kurma, başka bir deyimle yeni bir sanat gerçeği kurma çabasından doğuyor."[25] diyen Oktay Rifat, gerçeği yeniden kurarken alışılmış kalıpların dışına çıkmasını başarmıştır. Yeni şiire ait küçük parçalardan başlayarak, cümleye ve şiirin tümüne yaydığı bu yeniliği, bütünüyle Perçemli Sokak'takine benzemese de sürdürmüştür.

Anlamsıza varma yolunda, cümleye ait her unsurda değişiklik yapmaktan çekinmeyen şairin ;

"Uyu denize benze
Y Y

[24] Oktay Rifat, "Bir Şiirin Güzelliği", **Esi**, S.14, Şubat 1957, s.9
[25] Oktay Rifat, "Yeni Şiir Görüntüleri", **Yeditepe Edebiyat ve Sanat Gazetesi**, S.123, 15 Ocak 1957, s.3



Çarşafların değirmeninde undan beyaz" (XVI.P.S., s.190)

Dolaylı Tümleç

"Undan beyaz çarşafların değirmeni" tamlamasını ters çevirmesi, cümlenin tabii akışını kesintiye uğratarak, anlaşılmasını zorlaştırıyor. Cümleye ait bu özelliklerini, Âşık Merdiveni, Şiirler, Yeni Şiirler, Denize Doğru Konuşma, Dilsiz ve Çıplak'la, Koca Bir Yaz'da da sürdüren şair, dizenin cümle üzerindeki hakimiyetini kaldırarak, dilediği yerde başlayıp istediği yerde biten cümleler kurmuştur. Anjambemant onun için önemli bir ifade gücüdür. Böylece daha rahat ifade etme imkânını elde eder ve cümle, dizeye hakim olarak, özgürlüğüne kavuşur:

"Kıyısında söğüdünün gölgesi var ya,
Yeter bana. Dilin var, ağzın var. **Benimse**
Keçilerim var, cam gözlü, dağda güttüğüm." (V, Y.Ş., s.179)

Anjambemant, onun, şiirinde çok ciddi yer verdiği önemli bir özelliktir. Şiirler kitabından itibaren yoğunluk kazanan bu ifade tarzı, Fransız edebiyatını günü gününe takip eden Oktay Rifat'ın şiir cümlesinde çok canlı örneklerini bulur. Şiirler'in "Bayraklarımı Çektim" (s.103) , "Değilim" (s.105), "Beni Bekliyor" (s.120) ve "Yolcu" (s.142) şiirlerinde anjambemantın getirdiği rahat ifade etme anlayışıyla karşılaşıyoruz. Yeni Şiirler'in birçok şiiriyle birlikte, soneyle yazılmış şiirlerinde, kafiyenin oluşmasında anjambemantın büyük bir kolaylık sağladığını görmekteyiz:

"O buluta girip çıkmalar, o sedef,
O nar çiçeği vakitler sendin. Kendin
Açar, kendin kapardın geceyi. **O küf**
O karanfil kokusu havada sendin."

(Güneş ve Bahçe, Y.Ş., s.253.)

Diyebiliriz ki şiir dili içerisinde anjambemantın doğurduğu ifade imkânından en iyi şekilde faydalanan şairlerden birisidir.

Oktay Rifat'ın bazı cümleleri yargısız ve yüklemsizdir. Perçemli Sokak'ın "VIII" (s.128) şiirinde gördüğümüz bu tür uygulamayı, Bir Cıgara İçimi'nin "Minare" (s.124) ve "Bir Düşte Anımsama" (s.140) şiirlerinde de görmekteyiz. Şiir dilinde sınırsız bir değiştirime giderek, sürekli yeni kalmayı amaçlayan şair, bazen birbiriyle ilişkili iki dizenin arasına yeni dizeler sokarak, anlamı ötekileştiriyor:

"Meşelikten odun yüklü katır,
Bir yaprak düşerken, suda tahta
Kapının üstündeki buluta,
Dağdan sallanarak iner, bakır" (Katır ve Kız, Elifli, s.193)

Altılı çizili dizeler, anlamca birbiriyle ilişkili olup araya giren dizelerle bu anlam ilişkisi zayıflatılmıştır. Dilsel kodun bu çözülüşü, anlamın eriyerek dağılmasına ve şiirin gize dönüşmesine sebep olmaktadır. Kilitlenen cümleyi açmak, bir şiir kültürü istediğinden bu tür şiirleri çözmek, özel bir okuyucuyu gerektirmektedir. Ancak bunun yanında her insanın anlayacağı düzeyde açık ve anlaşılır şiirleri de bulunmaktadır. .

Cümleye ait hiçbir yeniliği yeterli bulmayan şair, aynı özne için birden çok yüklem kullanarak, yapılan eylemi kuvvetlendirir. Bu eylem çokluğu, öznenin kişiliğinin gerçekleştirdiği eylemle birlikte öne çıkmasını sağlıyor:

"Burada biri durmuş benden önce
Ö Y
denize bakmış
Y
işemiş tükürmüş
Y Y
Şeytan almış götürmüş" (K.B.Y. Benden Önce, s.47)
Y Y

Bütün yüklemlere sorulan "kim" sorusunun muhatabı olan özne, daha belirgin bir konuma kavuşuyor. Şiir cümlesine vurulan çeşitli aşılarla, Türk şiir cümlesi zenginleştiriliyor. Aynı kökten çıkan şiir cümlesi, farklı durumlar arz etse de neticede Oktay Rifat'ın kurduğu şiir cümlesidir. Garip döneminde Türk şiir cümlesini sarsarak her türlü yükten arındıran Oktay Rifat, Perçemli Sokak döneminde bu şiir cümlesine muhtelif sıfatlarla bezenmiş yeni libaslar giydirir. Daha sonraki dönemlerindeyse bu



cümleye, Türkiye coğrafyasını gezdirerek, entelektüel bir nitelik kazandırır. Artık dipte hep İstanbul Türkçesinin şiir diline yansımış cümle anlayışı bulunmaktadır.

Noktalamanın uygun kullanılmadığı bu cümlelerde, noktalamadan sapmanın doğurduğu anlam kaymalarıyla da her an karşılaşmamız mümkündür:

"Yeni yaprak çit cam, çocuk penceresi,
bir kadın denizinden yaz
çoktan uyanmış geziniyordur."
(Anlam Bir Sıcaklıksa, D.D.K., s.54)

"çit cam" ve "çocuk pencere"ibarelerinin arasına virgül konulmaması, hatta birçok şiirinde noktalamayı kullanmaması, cümlede bir anlamsızlığa yol açıyor. Oktay Rifat'ın cümlesinde gördüğümüz deformasyon, bilinçli bir dil eylemidir. Şairin edebi normdan sapmasının temelinde mizacından kaynaklanan sebeplerden daha çok, takipçisi olduğu dünya şiirinde meydana gelen değişmelerin rolü vardır.

Onun cümle yapısında gördüğümüz önemli bir özellik de "dır,-dir" ekini kullanmayarak, cümlenin yükleminde bir eksiltmeye gitmesidir. Garip kitabındaki "Gün Sonu Konuşması" (s.31), Karga ile Tilki'nin "Kadeh" (s.139), Perçemli Sokak'ın "XXIX" (s.203), Koca Bir Yaz'ın "Balıkcı" (s.17) şiirleri, hep bu anlayışla yazılmıştır.

Düzyazı şiirlerindeyse cümleler, yinelemeler, değiştirimler ve iç kafiyelerle nesirden uzaklaştırılmış ve şiirleştirilmiştir. Hatta bunların bir kısmını alt alta koyduğumuzda şiir dizesi oluşturacak bir özelliğe kavuşurlar.

"Yaslandığın camın ormanı,
büyür parmaklarımın ucundaki sevinçle,
Şehirlerin akar damarlarımdan.
Yüzüne gözüne sür yanan lambamızın mürekkebini,
İşte şafak söküyor eşyalardan,
Kapıların ardında, baş aşağı, korkusuz.
Güneş çukurlar açıyor yüzünde." (XVIII, P.S., s.192.)

Oktay Rifat'ın son şiir kitabı Koca Bir Yaz'ın yüz elli cümlesinde yaptığımız incelemenin neticesinde:

	Devrik Cümle	Kurallı	Basit	Bileşik	Toplam
Koca Bir Yaz	79	71	105	45	150

şairin, kurallı ve devrik cümleleri birbirine çok yakın bir oranda kullanırken, basit cümle kullanımına itibar ettiğini görmekteyiz. Kompleks ve karışık cümleden kaçınan şair, şiir çizgisinin genelinde yalın cümle kullanmayı tercih etmiştir.

Şiirler'den Koca Bir Yaz'a kadar aynı şiir anlayışını sürdüren Oktay Rifat'ın şiir cümlesinde, Cumhuriyet dönemi Türkiye Türkçesinin altmış yıllık gelişme çizgisini görmemiz mümkündür.

4.2. Üslûp

Oktay Rifat, güçlü şair kişiliğiyle, Türk diline damgasını vurmuş önemli bir sanatkârdır. Ferit Edgü'nün aşağıdaki ibaresi:

"Oktay Rifat için, şiir bir sözcük sanatı olduğu kadar, bir ses sanatıdır. Türkçenin sesini yakalamış kaç çağdaş şair sayabiliriz ondan başka?"[26]

Oktay Rifat'ın Türk dili içerisindeki yerini göstermesi bakımından önemlidir. İşin kolay tarafına kaçmayan ve altmış yıl boyunca dille ölümüne bir kavgaya girişen şairin, şiir dilindeki gelişme çizgisini ve bu çizgi içerisindeki üslûp özelliklerini daha iyi takip edebilmek için aşağıdaki başlıklara ayırarak incelememiz gerektiğine inanıyoruz.

4.2.1. Garip'in Şairaneden Uzak Üslûbu

Garipçilerin kollektif bir üslûplarının olduğunu daha önceden belirtmiştik. Bu anlayış, şairaneden uzak ve konuşma diline yaklaşan bir dil anlayışını kendisine çıkış yolu olarak seçmiştir. Oktay Rifat, bu kollektif üslûp içerisinde kalmak kaydıyla kendisine özgü bir üslûp oluşturan güçlü bir şairdir. "Büyük bir işlerlik ve akışkanlık kazandırdığı Türkçeyle, dilimizin önde gelen akıncı beylerinden"[27] birisi olan şair, Garip ve toplumcu dönemlerinde aşağı yukarı aynı dil anlayışıyla şiirlerini yazmıştır.

---

[26] Ferit Edgü, "Oktay Rifat'ın Şiiri Üzerine Bir Söyleşiden Parçalar", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat. Dergisi,** S.92, Temmuz 1988, s.23

[27] Uğur Kökden, "Güneş Damlıyor Mürekkebinden", **Varlık,** S.969, Haziran 1998, s.16

Melih Cevdet de, "Onun hayatı boyunca tek bir dil anlayışıyla şiirlerini yazdığını"[28] belirtmektedir. Ancak biz, yukarıda yazdığımız gerekçelerden dolayı onun dil ve üslûbundaki ayırt edici özellikleri üzerinde duracağız.

Şaireneden sakınan Oktay Rifat, kendisinden önceki Ahmet Haşim estetiğinin ortak paydası olan imaja, şairane hülyalara, dildeki yüksek perdeli ve ölçülü söyleyişe kapılarını kapatır. Orhan Okay'ın ifadesiyle: "Şiiri söz sanatına yaklaştıran Garipçiler, Ahmet Haşim'in sözden ziyade musikiye yakın olan şiir lisanına tepki göstererek bir reaksiyon poetikası"[29] kurmuşlardır.

Şairane lisanı atarak, yerine her türlü süsten arınmış bir dil kurma anlayışını, Oktay Rifat'ın şiir dilinde de görüyoruz. Bu döneminde bazen bir çocuğun bazense bir muhasebeci ya da sıradan bir insanın ağzından konuşan şair, dili her türlü yükten arındırır. Yaşadığına teşekkür eden bir Türkçeyle "dizindeki ekmeğe" ve "uzaklardaki yıldızlara" (s.30, G.) hayranlıkla bakar. Ancak onun dildeki bu tasarrufu, döneminde eleştiri almıştır. "Gün Sonu Konuşması" şiirini bahane eden Orhan Seyfi Orhon'un eleştirisi dikkat çekicidir:

> "Vezinden, kafiyeden, fikirden, histen, hayalden, şekilden... Hâsılı, sanat namına neler hatıra gelirse hepsinden münezzeh bu şiirleri neyle ölçebilirim?"[30]

Gerçekten de bu dönem şiirlerindeki dil ve üslûp özelliği - Özellikle Garip kitabındakiler – yüzyıllarca süregelen bir şiir anlayışının tersini yazmak şeklindedir. Dil ve üslûp endişesinden sıyrılan şair, konuşma dilinin hiçbir özen gerektirmeyen cümlelerini yan yana getirerek koyar:

> "Bir telgraf direği bana
> Kırlangıcı hatırlatır;
> Bir kırlangıç yolculuğu." (Kırlanğıç, G., s.40)

Hergün her yerde karşılaşacağımız sıradan cümlelerdir, bunlar. Üslûpsuzluğu üslûp edinen bu anlayışta, geleneksel şiir dilinden sapan şairin amacı, aslında mevcut dille savaşarak, şiir dünyasında kendisine yer bulmaktır. Kaldı ki bunu da başarmıştır.

---

[28] "Melih Cevdet Anday Şiir Dünyasını Anlatıyor", Konur Ertop(konuş.), **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.132, Kasım 1991, s. 7

[29] Orhan Okay, **Cumhuriyet Devri Poetikası**, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1984, s.25

[30] Orhan Seyfi Orhon, "Edebiyat Sohbeti", **Akbaba**, S.375, 27 Mart 1941, s.4

Şaireneden kaçan şair, sadece Garip döneminde bu üslûp özelliğini sürdürmez. toplumcu dönemine ait "Aşağı Yukarı" ve "Karga ile Tilki" kitaplarında da bunu devam ettirerek "Çobanıl Şiirler'in birinci bölümünü oluşturan (ss.7-95) şiirleriyle son kitabı Koca Bir Yaz'da da aynı dil ve üslûp özelliklerine sahip bir çok şiir yazar:

Sur dibinde / tek göz hanede / odun kömür Hak getire /
ama pide gibi döşekte / apış arasına girdim mi elleri /
gül gibi kızlar düşünde" (Uyku, K.B.Y.i, s.14)

Bu saydığımız kitaplardaki yüzlerce şiir, Garip'in şaireneden uzak dil anlayışıyla yazılmıştır. Bu şiirler, yapı bakımından da aynı anlayışın ürünleridir. Kafiyesiz, vezinsiz ve hiçbir şekil endişesi taşımayan şiirlerdir. Şairin, ilk eserlerindeki dil ve üslûp özelliğini, son eserinde de uyguladığı görülmektedir. Ancak bu, onun çok zengin dil ve üslûp özelliklerinden sadece birisidir.

Oktay Rifat, şaireneden kaçındığı şiirlerine, halk diline ve kültürüne ait bir hayli malzeme taşımıştır. Bunlardan bir kısmı sözcük grubu, tamlama ve deyim niteliğindeyken:

Arpa boyu büyümek: Geceleri arpa boyu büyüdüm
(Garip, s.27)

Aksadeler giyinmek: Aksadeler giyindi
(Garip, s.27)

Kadeh kırmak: Kadeh kırar
(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.31)

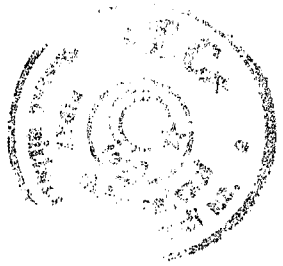
Ayağına düşmek: Ayağına düştüm posta tatarı
(Y.Ö.A.v.A.Üç.Ş., s.32)

Üstünden hasretliliği atamamak:Üstümden hasretliği atamamak
(Y.Ö.A.v.A.ÜŞ.,s.32)

Verem olup ölmek: Bir şey değil verem olup ölmesi
(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.32)

Akıntıya gitmek: Boyun eğmiş akıntıya gidiyor.
(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.36.)

Dalda kurumak: Açmadan dalda kurudu filiz
(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.59)



Kulaktan kulağa elden ele gitmek: Gitsin kulaktan kulağa elden ele

(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.67.)

Çın çın ötmek: Çın çın öter üstünde kaşık

(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.74,.)

Yaprakların rüyasına dalmak: Yaprakların rüyasına dalmış direk

(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.74)

Pul pul kesilmek: Sular pul pul kesildi hışırtısından

(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.75.)

Sevda çekmek: Sevda çeker düşünürüm ağlarım

(Güzelleme, s.80)

Kor düşmek: Bir kor düşmüş ışıl ışıl yanar içimde

(Güzelleme, s.80)

Gönül çekmek: Bir yolu var gönül çekmenin de

(Güzelleme, s.80)

Akıl komamak: Akıl komadın başımda

(Güzelleme, s.81)

İşlerin çapan olması: Bize gelince işler çapan hemşerim

(Aşağı Yukarı, s.99)

Şakımaya başlamak: Şakımaya başladı bülbül gibi

(A.Y., s.105)

Taklak atmak: Taklak atan

(A.Y., s.106)

Kıç atmak: Habire kıç atıyordu sarıkız

(A.Y., s.109.)

Curnal yazmak: Curnal yazıyor

(A.Y., s.118.)

Seyrine bakmak: Seyrine baktık

(A.Y., s.118)

Baş ucunda fır dolanmak: Baş ucunda fır dolanır

(A.Y., s.135)

Belim bıkınım kırıldı: Belim bıkınım kırıldı

(Karga ile Tilki, s.136)

Tepeden tırnağa donanmak: Tepeden tırnağa donandım

(K.i.T., s.140)

Naçar kalmak: Köylü naçar kaldı cacık pişirdi

(K.i.T., s.142)

Davar gütmek: Davar gütmekten başka sevdiğin

(K.i.T., s.171)

Çapaya durmak: Çapaya durduğu tarlalar yürüyor

(Elifli, s.195)

Bu, dil ve üslûp kullanımı, muhtevaya paralel olarak yürümektedir. Bir İstanbul çocuğu olan Oktay Rifat'ın halk ağzına ait bu türlü kullanımları, dikkat çekecek kadar çoktur. Cemal Süreyya'nın belirttiği gibi:

> "Şair, bu döneminde, büyük parçalar üzerinde çalışarak, kelimeler arası değil, deyimler arası ilgi ve bağlantılar kurmaya çalışmaktadır."[31]

Oktay Rifat, sadece bununla kalmayıp halkın konuşma diline ait ibareleri de şiirine taşımıştır. Bunların büyük bir kısmı, köy muhitinde kullanılmaktadır:

Vay benim köse sakalım

(Garip, s.26)

Benim yârim iki dirhem bir çekirdek

(Y.Ö.A.v.A.Ü., s.31)

Ne ettim de bâd-ı saba ile yolladım

(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.32)

Kara bahtım söyler kahve telvesi

(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.32.)

Türkânım sağ beraberimde

(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.37,.)

Aman Aman yok mu bunun çaresi

(A.Y., s.105)

Elini öpeyim beyim

(A.Y., s.107)

Yolcu yolunda gerek

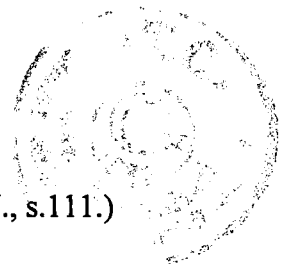
(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.43.)

Vay ölüsü kandilli

(A.Y., s.110)

---

[31] Cemal Süreyya, "Oktay Rifat'ın Şiirnde Fırsat Rantı", **Pazar Postası**, S.2, 8 Ocak 1956, s.7



Kalem almışım destime
(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.79.)

Dostlar bu ne haldir
(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.81.)

Gayrı ela gözlüm olsun bahane
(Güzelleme, s.83)

Aman aman bahane
(Aşağı Yukarı, s.102)

Top çiçeğim deste gülüm
(A.Y., s.102)

Aman aman badem şekerim
(AY., s.102)

Cup arabacının koynuna
(A.Y., s.111.)

Ne denir Allah'ın işi /
Kesesine güvenen borazancıbaşı
(A.Y., s.119.)

Ver elini çekelek / Ben sana küselek
(A.Y., s.124)

Dalları nah belim gibi
(A.Y., s.124)

Ekmek yerik / tarhana yerik
(A.Y., s.125)

Anam avradım olsun
(A.Y., s.133)

Mek parmak mek parmak daha / Sonu selamet
(A.Y., s.133.)

Kulun köpeğin olam
(K.i.T., s.143.)

Atlamak nene
(K.i.T., s.158.)

Hoppala yavrum yaz geldi
(K.i.T., s.161.)

Uy lili vay lili
(K.B.Y., s.19.)

Mensubu bulunduğu Garip akımı içersinde, Halk edebiyatının ve kültürünün genel söyleyiş düzenini en iyi şekilde şiirine yansıtan Oktay Rifat'tır. Öyle ki bu unsurlar, Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki kitaplarında bloklar halinde alıntıya dönüştüğünde, zamanında hoş karşılanmamış ve şiiri için tehlikeli bulunmuştur. Ancak günümüz şiiri içerisinde değerlendirildiğinde, onun şiir dünyasında bu tür söyleyişlerin, ayrı bir

çeşnisi olduğunu görmekteyiz. Bu unsurlar, bazen onun şiirlerinde musikî kaliteyi artırıcı bir görevi üstlenirken, bazense şaireneden bütünüyle kaçmanın basitliğini doğurmaktadır. Ancak o, Enver Ercan'ın kendisine yönelttiği "Bir köylü olmamanıza rağmen, halkın dilini şiirinize böylesine başarılı bir biçimde nasıl yansıtıyorsunuz?" sorusuna "Halkımı tanıyabilmişsem ne mutlu bana"[32] gibi muğlak bir ifade vermiştir.

Şiirinde birbirinden çok farklı dilleri kullanan şair, halk kültürünün anonim ifade kalıplarından tekerlemeye ve masala ait dil ve kollektif üslûp unsurlarını şiirine taşımakta hiçbir sakınca görmez. Özellikle toplumcu dönemine ait şiirlerinde bu malzemeden bolca faydalanır. Bu tür şiirleri, Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki kitaplarındadır:

İnciri baldan / İncili kaftan / Sürmeli sultan (A.Y., s.87)
Ay gönül / Vay gönül / Birden beşe say gönül (A.Y., s.87)
Çıngır mıngır çıngır mıngır (A.Y., s.104)
Astığı astık / Kestiği kestik / Apışıp kalmış / Mustafa mıstık (A.Y., s.118.)
Çıttara mıttara / çıtı pıtı pıttara (K.i.T., s.163.)
Süphaneke sünbülteke / Anan keçi baban teke /
Estepeta / Mestepeta / Püüüüüf (K.i.T., s.166.)
Tekerel mekerel (K.B.Y., s.18.)

Hakan Sazyek'in Oktay Rifat'ın halk şiiriyle ilişkisini belirttiği aşağıdaki ifadesi dikkat çekicidir:

> "Garip hareketinin Türk halk şiiriyle olan ilişkisinde odak noktası olan şair, Oktay Rifat'tır. Halk şiiri, onun değerlendirilen şiirlerinin büyük bölümünde bir çıkış noktası olarak kalmamış; biçimin ve söyleyişin egemen formu düzeyine ulaşmıştır. Bir başka deyişle, Oktay Rifat, söz konusu ürünlerinde halk şiirinden yararlanmamış, onun bizzat örneklerini vermiştir. (...) Şairin bu ilgisi, halka yönelmeyi amaçlayan Garip hareketiyle uyuşan bir yönelim olarak değerlendirilebilir. [33]

Tekerleme unsurları, onun şiirinde tek düze giden ifade kalıbını, bu monotonluktan kurtarmak için bir kilit görevini üstlenmektedir. Ancak "Güzel

---

[32] Enver Ercan, "Oktay Rifat", **Şair Çünkü Onlar**, İstanbul: Kavram Yayınları, Şubat 1990, s. 30
[33] Hakan Sazyek, a.g.e., s.205

leme"deki Tekerleme (ss.87-89) şiiriyle, "Eşraf Tekerlemesi"nde [34] bu türün en yoğun örneklerini vermiştir. Bu şiirlerindeyse sürekli tekerlemenin doğurduğu, bir monotonluk görülmektedir.

Şair, toplumcu dönemine ait bazı şiirlerinde, masal ve La Fontaine'nin fabl geleneğinin gerektirdiği ifade hususiyetine dayanan bir dil ve üslûp özelliğini kullanmıştır. Karga ile Tilki (ss.161-167) şiiri, masal, tekerleme ve fabl'a ait dil unsurlarının büyük bir kısmını bünyesinde barındırmaktadır:

> "Dört iklim yedi bucak seyran eder / Seyran eder şehzadem / (...) Çinü Maçini / (...) Şu bizim İstanbul'da / Lamartin Caddesindeki ağaç / La Fontaine'i bilir / Bu yüzden elinde booolca / Karga bulundurur / (...) Çıttara mıttara / Çıtı pıtı pıttara" (ss.162-163)

Halk edebiyatına ait değişik anlatım yollarını, bir şiirin bünyesinde toplayan Oktay Rifat, böylece şiire, farklı dillerin doğuracağı dinamizmi kazandırmak istemiştir

4.2.1.1. Farklı Dil Kullanımı (Dil İçinde Dil Anlayışı)

Oktay Rifat'ın Karga ile Tilki kitabındaki "Karga ile Tilki şiiri"(161-170), çok dikkat çekicidir. Bir dil çoğalmasını gördüğümüz bu şiirinde şair, Osmanlıca, İngilizce ve Türkçe gibi dilleri aynı şiirin içerisinde kullanmaktadır. Dil bakımından devri için çok ileri bir anlayışla yazılan bu şiirde, şair anlatıcı, manzum hikâye geleneğiyle kurduğu şiirini, bir dil yumağı haline getiriyor ve şiir çözüldükçe yeni bir dille karşılaşan okuyucu sarsılarak, yeni bir dil dünyasına giriyor. Şair, bir bakıma geleneksel dilin belirlediği tek anlamdan kurtularak, bir anlam çoğalmasına ulaşmak isterken dille oynamayı da ihmal etmiyor:

> "Hello Raven / Hello Karga / Sabah-ı Şerifleriniz good morning olsun / Rayiha-yı keriham burnuna dolsun / Çıttıra mıttara / Çıtı pıtı pıttara / Basmaz mısın mantara / Şaka bir tarafa, my dear karga, demin seninkini gördüm." (s.163)

Dildeki bu değişim okuyucuyu şoka sokmaktadır. "Dil ile oynamak, gerçeği olduğu gibi değil, dil vb. yollar aracılığıyla yeniden kurmak edebiyatın, hele hele şiirin ana görevlerinden biri ve başlıcasıdır."[35] Bu şiirde, İkinci Yeni'den bahsetmek için erken olabilir. Ancak postmodernist bir uygulamanın ağırlığı kendisini hissettirmektedir.

---

[34] **Varlık**, S. 324, 1 Temmuz 1947, s.3
[35] Mehmet H.Doğan "Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri", **Varlık**, S.1048, Ocak 1995, s.16

Dildeki parçalanma, aslında şairin toplumdaki modernist olgunun doğurduğu yitimi göstermek içindir. Dağılmak toparlanmak içindir ve şair de bunu başarmaya çalışıyor.

Oktay Rifat, aynı şiirin dokusu içerisinde tekerleme, masal ve fabl'a ait anlatım özelliklerine başvururken, Karagöz ve sihir dilini de kullanmaktadır. Şiirin ironik tavrının bir gereği olan bir üst sınıfa yöneltilmiş "ince alay"[36] da dikkat çekmektedir.

> Raviyan-ı ahbar, mürakalan-ı asar rivayet / ederler kim, tilki peyniri olduğu gibi / yutmamış ne hikmetse, cık kadarını yine / kargaya sunmuş." (s.167)

Şair, Karga ile Tilki şiirinde, Türkiye coğrafyasında konuşulan bütün dillerin bir sentezini yaparak, bir dil atlasını çıkarmıştır.

4.2.1.2. Humor / İroni ve Kara Mizah

Oktay Rifat'ın şiir dünyasında humor / ironi ve kara mizah, Garip dönemine ait bir özelliktir. Onların bu dönemlerindeki ironik tavrını açıklaması bakımından Melih Cevdet Anday'ın aşağıdaki sözleri dikkat çekicidir:

> "Biz üç arkadaş şiir yazarken nasıl şaka ediyorduk, bilemezsiniz... Dünyayı şakaya alıyorduk. Gerçekten devrimci bir şiir olduğunu sonra anladım. Çünkü bu şiir alaydan çıkmıştı. Alay etmezseniz hiçbir şey çıkaramazsınız. Biz düpedüz alay ettik."[37]

Bu olay aslında, kendilerinden önce asırların süzgecinden geçerek kendisine özgü kayıtlar sistemini kuran geleneksel şiirin kurallarına karşı yöneltilmiş bir dalga geçme hareketidir. Ancak özünde bir saldırıyı da birlikte taşımaktadır. Çünkü "her şaka, bazen belli belirsiz de olsa bir saldırı öğesi içerir.(...) Saldırma ve savunma duygularına hemen hemen bütün mizah öğelerinde rastlanır."[38]

Garip dönemine ait "Yıldızlar" (G., s.30) ve Şehitlik (ss.34-34) şiirlerini, Oktay Rifat, "humorun, varlığın olağan görünüşünü yıkma ya da beklenmeyenle şaşırtma"[39] tekniklerini kullanarak yazmıştır:

> "Kitabın yanında defter vardır,

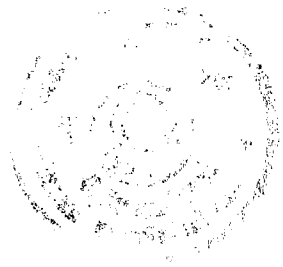
---

[36] Umberto Eco, "Postmodemism, Irony, the Enjoyable", **Modernism, Postmodemism**, Longman Group UK limited, Newyork, 1993 , p.277

[37] Zeynep Oral, "Zaman Okyanusunda Yolculuk", **Sözden Söze**, Cem Yayınevi, İstanbul-1990, s.154

[38] **Ana Britannica**, C.16, s.156

[39] Selahattin Hilav, Ergin Ertem, Onat Kurtar, **Gerçeküstücülük**, İstanbul: De Yayınevi, Ocak 1962, s.35



Defterin yanında bardak.
Çocuk bardağın yanında,
(...)
Fakat neden kıravatım, kitaplarım
Ve şu küçük cigara tablası
Yıldızların yanında değil?" (Yıldızlar)

Geleneksel şiirin "yücelmiş duyguları, yücelmiş bir dille klasik kurallar içerisinde işlemeyi" göz önünde bulunduran anlayışı karşısında yukarıdaki şiir, basit ve alelâdeyi beklenmedik bir biçimde bitirerek humorun dünyasına taşımaktadır. "Şehitlik" şiirinde öldükten sonra, üzerinden kaputu alındığı için üşüyen "bir şehidin ifadesi geleneksel ruh anlayışını kabul etmeyen bir humorla birleşmektedir. Yine Garip kitabındaki "Tecelli" (s.44) şiiri, kendi içerisindeki aykırılığı ve beklenilmezliğiyle ironik anlayışla yazılmış önemli bir şiirdir. Bir önceki dizede kurulan gerçek, bir sonraki dizede beklenmedik bir özellikle açıklanarak, alaya alınmıştır:

> "Nedir bu benim çilem! / Hesap bilmem / Muhasebede memurum. / En sevdiğim yemek imam bayıldı / Dokunur. / Bir kız tanırım çilli / Ben onu severim / O beni sevmez."

Şiirin ifadesindeki 'tersini söyleme' anlayışı, humor/ironinin doğmasında önemli bir etkendir. Dünyanın genel gidişine karşı yöneltilmiş ince bir alay sezilmektedir.

Şair, henüz kara mizahın alanına girmemiştir. Bireysel kusurlara ya da insanda gördüğü zıtlıklara bıyık altından gülmektedir. Bu tavrı, bu dönemindeki nikbin anlayışının bir neticesidir. Aynı anlayışı "Karaca Ahmet" (G., s.38) şiirinde de sürdürmektedir. "Oktay Rifat ve arkadaşlarının başlangıçta, kendini tüketmiş bir şaireneliğe karşı yalınlığı öne çıkararak, bir çeşit realizme dayandıkları ve giderek ironiye kaydıkları kolayca gözlenebilir bir olgudur."[40] Ancak, sorun henüz sosyal bir muhteva konumunda ele alınmadığı için saldırı, kara mizah boyutunda değildir. Geleneğin belirlediği kör noktayı alaya almak şeklindedir.

Oktay Rifat, "Polonyalı Çocuklar" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.23..) şiirinde, yergi ve alayı bir arada verir. "Dört dize boyunca çocuklara düşüncesizce verilen ürkütücü cezaları sıralar. Son iki dizede ise bu cezalarla Alman ordularının Polonya'yı işgali

[40] Turan Alptekin, "Oktay Rifat, Şiir ve Mecazlar Üzerine Düşünceler", **Gösteri**, S.94, Eylül 1988, s.10



arasında sürpriz bir bağlantı kurar. Polonyalı insanların mağdurluğunu, çocuk-ceza-savaş ilişkisinin yarattığı acıma duygusunun eşliğinde düşündürür."[41]:

"Yaramazlık eden çocukları / Kömürlüğe kapatırlar /Hırsızlara verirler /Tavana asarlar bacağından / Peki ama hepsi de mi yaramaz / Polonyalı çocukların"

(Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.23)

Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki'de kara mizahın kapkara ve acımasız dünyasına giren şair, alayın dünyasında eleştiriye daha çok yer verir. Garip kitabında, bireysel düzeyde bir yergiye yönelen Oktay Rifat, Aşağı Yukarı'yla birlikte toplumsal boyutlu bir yergi ve alaya yönelir. Bu bazen toplumun geleneksel inanç dünyasına, bazense şimdiki haline yönelmiş bir kara mizahtır. Gittikçe yoğunluk kazanan kara mizah, bir yönüyle de acının ve göz yaşının kara mizahıdır. "Bu kara mizahın belirli bir özelliği de, tohumunda görülen koyu umutsuzluktur. (...) Bu umutsuzluk dozu, onu inanç olgusundan kaynaklanan bütün değerleri acımasız kalarak sorgulamaya, dahası yerin dibine batırmaya yöneltir."[42]

Kara mizahla yazılmış şiirleri, insanı arı sokması gibi inciten bir dille yazılmıştır. Acı, alay ve eleştiri, onun doğasını oluşturan unsurlardır. Aşağı Yukarı'nın "Farelerle İnsanlar" (s.95) şiirinde, insanın insana yaptığı kötülüğü, insanın kendisinden daha aciz bir varlık olan farelere yapması, tersine bir söyleşin doğurduğu alay ve yergiyle birlikte dile getirilir. Kara mizah, çıngıraklı bir yılan gibi bu kitaptaki şiirlerde, okuyanı sokmaya başlar. "Pandispanya Reklamı"nda (A.Y., s.96) ruhçu görüşü savunanlarla dalga geçen şair, "O Gün Bugün" (A.Y., s.96) şiirinde ise milli tarih anlayışımızı, sadece bir barbarlık ve kan dökmesi şeklinde değerlendirerek, sosyal eleştirinin dünyasına kara bir gözlükle girer ve günümüzle bağlantılı tarih fikrini reddeder. Günümüzü, merkez olarak seçen şair, geçmişten günümüze doğru gelen tarihi akışı, olumsuz bir şekilde eleştirerek kara mizahın dünyasına taşır. Tarihin, halkın değil; devletin tarihi olduğunu belirterek; ezileninse yönetenler adına savaşan yönetilenler olduğunu söyler:

"(...) İleri ileri arş ileri / Kırım seferi Rus seferi Irak seferi / (...) İleri be kardeşim ileri / İnebahtı Preveze Plevne / Ilgıt ılgıt kanım damlar çimene / İleri ileri / Mısır seferi Yemen seferi Kanal seferi / Tanzimat Meşrutiyet Cumhuriyet / (...) Viyana Sevir Lozan / Ve dünya kadar nutuk / Ve dünya

[41] Hakan Sazyek, a.g.e, s.217
[42] Enis Batur, "Kanlı Bir Kristal: Kara Mizah", **Yazının Ucu**, İstanbul: Y.K.Y., 1993, s.79

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

kadar ferman / Yine köylümüzün elinde kara saban / Yine halkımız yarı aç yarı tok / Perişan"(O Gün Bugün, A.Y.,s. 96)

Arka arkaya sıralanan dizeler arasındaki anlam zıtlıkları, okuyucuda bir şok tesiri yapmaktadır. Oktay Rifat'ın birçok şiirinde son dizede kullanılan terdit sanatı; bu tür şiirlerinde, şiir içerisine taşınmıştır.

Oktay Rifat, sosyal eleştiri yaptığı şiirlerinde kullandığı kara mizah ve humor / ironiyle eleştiri boyutunun daha etkili ve kalıcı olmasını sağlamıştır. Böylece gülünç olanın yanlışlığı ve eleştiri haklılığı içerinde şair eleştiri oklarını bir toplumun dününe ve bugününe yaydığı gibi, içinde bulunulan zamanda da farklı alanlara taşıyarak zenginleştirmiştir. Ancak onun birçok şiirindeki tavrı Sartre'ın belirttiği gibi:

"İnsanın bir edimle olumladığı bir şeyi, aynı edimle olumsuzlamasıdır."[43]

"Kervan" (A.Y., s.99), "İstanbul Şiiri" (A.Y., ss.104-117) ve "Çocuğun Dişleri" (A.Y.,s.119) şiirleri, Sartre'ın belirttiği tarzda yazılmış, sosyal eleştiriyi ön plânda tutan şiirleridir. Bu şiirlerde, umumi manzara önce abartılarak olumlanır ve hemen arkasından gerçek görüntü konularak, olanla olması gereken arasındaki uçurum, kara mizah ya da humorun oklarına hazır hale getirilir.

"Kervan" şiirinde "Biz yaya kalmışız bu kervanda / Beyler paşalar atlı" diyen şair, "dost toprağın" üzerindeki bu "ikiliği" bir türlü hazmedemeden, bu "efendi-köle" ilişkisini kara mizahın dünyasına taşır. "Çayırlarda, bıngıl bıngıl kuzular ve etli danaların içerisinde bitli ve pireli bir hayat yaşayan insanımızla" onların hayatını semiren beyler ve paşaların hayatını sorgulayan şair, bu traji-komik manzarayı biri birine zıt sahnelerle gözler önüne serer. Burada, acayip olanın yerilmesini, tercih etmiştir. "Geberin" sözcüğüyle de kara mizahın öfkeyle buluşturan saldırısına ulaşır. Ancak bu şiirde, kara mizahın temel unsurlarından olan umutsuzluğu "Yağma yok kör şeytan / Yaşamak tatlı" dizeleriyle aşmıştır. Bir bakıma şair, henüz umudunu yitirmemiştir.

"Aşağı Yukarıda"ki İstanbul Şiiri'nde acının mizahı vardır, kara mizahı. Güçlü bir tempoyla süren şiirin karamsar bölümlerini, terdit sanatına örnek olsun diye Oktay Rifat, 'İstanbul'un üstüne güneş doğdu' diye bitirir ve öteki bölüme bağlar. Bir senfoni gibidir."[44] Arada kullanılan diğer bölümlerse bu doğan güneşin sayesinde görülen İstanbul'un gerçek yüzüdür:

---

[43] Hilmi Yavuz, "Okuma Notları", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.129, Ağustos 1991, s.34
[44] Doğan Hızlan, "Söyleyişte Ustalık", **Yazılı İlişkiler**, Altın Kitaplar Basımevi, 1983, s.74



"İstanbul'un üstüne güneş doğdu
Kapılar açıldı birer ikişer
Ekmek derdinde on bin çocuk
Döküldü kaldırıma" (s.113)

Şair, "İstanbul'un üstüne güneş doğdu" ibaresine mizah unsurunu yüklerken, bir olumlama yapmaktadır. Ancak bu ibareden sonra bütün olumsuz renkleriyle ortaya konulan manzaranın görevinin, bir önceki olumlu manzaranın zıtlığını artırarak, kara mizahı yoğunlaştırmak, olduğunu gösterir. Böylece bu çatışma unsuru, şiire daha trajik bir boyut kazandırırken, toplumsal bir yaramız bütün acılarıyla ortaya dökülür.

Aynı kitaptaki "Çocuğun Dişleri"(s.119) şiirinde, humor/ironinin en güzel örneklerinden birisi verilmiştir. Humora ait espri yeteneğinin bütün yönleriyle sergilendiği bu şiirde, bir dalga geçme söz konusudur:

"Çocuğun dişleri çıkmış
Yeşil yeşil ıspanaklar için
Ateş pahası şeftaliler kirazlar erikler için"

Alayın en önemli ifade vasıtası olan "neden ve sonuç arasında bir aykırılık yaratmak", tekniğinin kullanıldığı bu şiirde, Oktay Rifat'ın humoru sosyal eleştiriye yönelmiştir. Dişlerin çıkması gibi tabii bir hadiseyi yine tabii bir neticeye bağlayan şair, üçüncü dizede olması gerekenin imkânsızlığını belirterek, tabii olanın gülünçlüğünü ortaya kor. Böylece "gülünce karşı biriken tepkisini açığa vurur."[45] Ancak bu tepkinin sosyal içerikli olduğunu unutmamak gerekir. Aynı şiirin finalinde:

"Çocuğun dişleri çıkmış
Ne denir Allah'ın işi
Kesesine güvenen borazancıbaşı"

dizeleriyle alay ve yergi unsurlarını güçlü bir gözlem ve zekâ inceliğiyle birleştirerek humorun zirvesine ulaşmıştır.

---

[45] Oktay Rifat, "Perçemli Sokak", **Varlık**, S.456, 1 Haziran 1957, s.7

Oktay Rifat, Karga ile Tilki kitabında da aynı uygulamaya devam eder. "Karga ile Tilki'de baskın olan kara-alay Brecht'gil anlamında bir yabancılaştırma efekti işlevi görmektedir."[46] Bu kitaptaki "Mehmet Bey" (s.134), "Tekerleme" (s.135), "Hürriyet" (s.152) ve "Karga ile Tilki" (ss.161-167) şiirlerinde, toplumsal düzende yıllardır yerleştiği için artık benimsenen birçok olumsuz unsuru kara mizah ve ironinin dünyasına taşır. "Mehmet Bey" şiirinde, bürokrasinin işleyiş düzenini "gözüne gözlük, eline baston" yakıştırmasıyla simgeleştirdiği Mehmet Bey"in şahsında ele alan şair, "vatanlarıyla çiftliklerini birbirine karıştıran" bu sözde yurt severleri, kara alayla karalar. Bununla da kalmayarak, kara mizahın bir unsuru olan saldırı öğesini kullanarak; "Dövmeli bu herifi sevgilim / Sokak ortasında akşamüstü" dizeleriyle eyleme geçme niyetini ifade eder.

Oktay Rifat, özellikle Garip ve toplumcu dönemlerinde gençliğin verdiği zekâ dinamizmiyle humor / ironi ve kara mizaha önemli bir yer vermiştir. Çünkü humor bir zekâ ürünüdür. Aynı zamanda olayların ruhuna nüfuz etme gibi bir derinliği gerektirir. Kaldı ki zeki olmasının yanı sıra yaşadığı toplumu çok iyi tanıyan şair, malzemesini tahlil ettiği kendi toplumundan almaktadır. Bu da onun humor / ironi anlayışının "siyasal içerikli olduğunu"[47] göstermesi bakımından önemlidir. "Hürriyet" şiirinde kastedilenin tersini söyleyerek, konu hakkındaki siyasi tercihini belirgin bir biçimde ortaya koyar:

> "Hadi ordan / Hain-i vatan / Sümüklü cenabet / Hürriyet var bu memlekette hürriyet / Yenişehir'de hürriyet / Kavaklıdere'de hürriyet / Mis sokağında çakır gözlü hürriyet / Karpuzu yar göbeğinden / Hürriyet çıkar içinden / Dişle Gümüşhane elmasını / Dilinle hürriyet / Burnundan hürriyet / Kulakların hür değil mi kulakların / Kulaklarda hürriyet./ (...) Gel gelelim bizim Kara Memiş'in / Hiç açma Kara Memiş'ten / O köftehor da hür / Hür işte baksana / Bitleriyle hür / Sıtmasıyla hür."(s. 152)

Humorun siyasal içerikli olması, saldırının toplumsal bir boyut kazanmasına sebep olmaktadır. Olması gerekenle olan arasındaki trajik farklılık humor vasıtasıyla eleştirel

---

[46] Ahmet Oktay, "Yaşamın Hesabını Tutmayı Öngören Bir Şiir Üzerine Gözlemler", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s. 18

[47] Eray Canberk, "Şiirimizde Humor", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.52, Mart 1985, s.78

bir biçimde sunulmaktadır. Bu yöntem, acının kara mizahını daha belirgin bir biçimde gözler önüne sermektedir.

Şair, Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki'de humor / ironi ve kara mizahı manevi değerleri eleştiriye tabi tutarken de kullanmaktadır. "Ramazan"(A.Y.,s.100) şiirinde, geleneksel ramazan inancını alaya alan şair, "Ruhlar"(A.Y.,s.121.) şiirinde de inanmadığı ruh anlayışını:

"Tanrının katında dizi dizi insan ruhu
Çocuk ruhu ihtiyar ruhu
Tuz ruhu nane ruhu lokman ruhu"

önemli olanı, bir takım benzetmelerle basite indirgeyerek alaya alır. Ancak daha çok, toplumun maddi düzeninin işleyişinde gördüğü aksaklıkları eleştirirken humor / ironi ve kara mizahı başarılı bir biçimde uyguladığını görmekteyiz. Yoksul ve yönetilen insanlara karşı derin bir merhamet duygusuyla dolu olan şairin eleştiri okları, toplumu yöneten ya da onların hayatını sömüren duyarsız ve istismarcı burjuva sınıfına yöneltilmiştir.

"Yalancı Dolma"(A.Y., s.98.) şiirinde "topluma yutturulan yalancı bir dolmaya" benzettiği "hürriyet, müsavat ve adalet" duygularını, kafiyenin verdiği imkânla humor / ironinin dünyasına taşıyan şairin diğer kitaplarında, bu tür şiirleri yok denecek kadar azdır. Sadece son kitabı Koca Bir Yaz'ın "Ağda" (s.22) ve "Sığır" (s.70) şiirlerinde humor/ ironi vasıtasıyla sosyal eleştiriye yönelir. "Ağda" şiirinde, kuaför Selim'in şahsında, toplumsal değişmenin birdenbire oluşan değişikliğinin doğurduğu olumsuz boşluğuna hafif yollu saldırıya geçen şair, "Sığırlar"'da kara mizahın diliyle, yoksul insanların büyük şehirlerdeki olumsuz konumunu, akrebin saldırganlığıyla veriyor:

"Dağ gibi yapıları gördükçe beş kat on kat. / şaşırıyor şaşırmasın mı / ne gördüyse burada gördü / ırgat pazarına her sabah gidip dikiliyor / (...) sığır diyor adamın biri / arabanın önüne çıkıyor ezilecek / babana rahmet sığır size göre düpedüz sığır / İstanbul kaldırımları bunlarla dolu / sığırlar geliyor bayanlar baylar dokunmasın / dokunmasın yağlı boya."

Kara mizah kahreder. İnsani özün yabancılaştığı ve ölümün kol gezdiği büyük şehrin tirajı-komik görüntüsü "ben"i yaralıyor. Yabancılaşan özne, kendiliğinden ikiye bölünen ya da parçalanan kendi insanımızdır. Sosyal akrabalık bağlarının sıfırlandığı

toplumun, bu birlikteliği sağlayamayacağına inanan şaire, sadece "değmesin!" demek düşüyor. Birbirine değmeyen ve birbirini anlamayan insanların aynı coğrafyadaki var oluşuna kara bir alayla bakmak da şair duyarlığın bir neticesi olsa gerek.

"Oktay Rifat, şiirlerinde mizah öğesini kullanmakta ayrı bir başarı ve yatkınlık göstermiştir."[48] Bir döneminde, humor/ironi ve kara mizahın penceresinden baktığı insanımızın dünyasında, çok ciddi ve yürek sızlatan manzaralar görmüştür. Bir sanatkâr olarak bunu şiire taşımasından daha tabii ne olabilir?

4.2.1.3. Somut Dil

Oktay Rifat'ın şiir dili, onun şiir çizgisi bütünüyle göz önünde bulundurulacak olursa genellikle - Perçemli Sokak ve Âşık Merdiveni hariç – somut ve maddeci bir şiir dilidir. Garip öncesi döneminde "Sesimiz"de yayınladığı şiirlerinin "Mermer Merdivenler" ve "Yollar"; İnkılâp'takilerin "Komşunun Balkonu", "Kör Kuyu", "Kadife", "Tramvay" ve "Evler" isimlerini taşımaları, onun bu döneminde bile somut bir dil anlayışına yöneldiğini göstermektedir.

Garip döneminde nesneye yönelen şair, dış dünyaya ait unsurlar karşısında büyük bir hayranlık duyar. Her şey onun için güzeldir. Bu güzellik haritasını bulutlar, telli kavak, İstanbul, defter, kitap, yıldızlar, ağaç, deniz, iskele ya da küçük bir lavanta çiçeği gibi unsurlar oluşturur. "Toplu bir Oktay Rifat şiiri okuma işlemi gösterir ki, o bir çok temayı, birçok konuyu dizeye getirmiştir. Ama bunları sözlük kavramından daha ileri bir söyleyişle kullanmıştır. Şehitlerle ilgili şiirleri, onu soyut bir duygu olmaktan somuta indirgemiştir."[49]

Somutu, şiir diline taşıyan şair, bu döneminde nesneyi genel geçer bir varlık olarak görmez. Aynı nesnenin somut varlığını, ayrıntılarıyla bezemeye çalışır.

"Küçük lavanta çiçeği
Sarışın arı
Ve alabildiğine gelincik" (Manzara,G., s.14)

Kurşun askerlerin dünyasında kâğıt bir gemiye binen şair, şiir evreninin limanını somut sözcüklerle oluşturur. Bir yanda "Zehra Kız" diğer yanda meme emen ve beşikte

---

[48] Ferit Öngören, **Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, s.76

[49] Doğan Hızlan, "Tekrardan Korkan Usta: Oktay Rifat", **Yusufçuk**, S.22, Ekim 1980, s.2

yatan çocukla tamamlanan görüntü, dilin ekranına olduğu gibi yansır. Ekranda en ufak bir karaltı ya da dağılma yoktur. Her şey ayniyle vakidir. Cevat Çapan'ın deyişiyle:

"Somut, dobra, düşünmeye elverişli çağrışım ağı onarılmış ve yaşama sevinciyle etekleri zil çalan bir dildir." [50]

Görüneni çizmek, anlayışının doğurduğu bu dilde, Perçemli Sokak'a kadar dil, zihinde bir tasarım uyandıracak niteliktedir. Aynı zamanda bir ressam olan Oktay Rifat, bu döneme ait şiirlerinde, kolaj tekniğini uygulamaz. Onun "Bir Otelin İki Odası" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.45) şiiriyle, Necip Fazıl'ın "Otel Odaları" şiirini karşılaştıran, Ahmet Oktay, her iki şiirden şu dizeleri alıyor.

"Bir merhamettir yanan
daracık odaların
İsli lambalarında, isli
lamblarında
(...)
Bir sırrı sürüklüyor terlikler
tıpır tıpır
İzbe sofalarında izbe
sofalarında" (N. Fazıl)

Oktay Rifat ise şöyle giriyor şiirine; bir söyleşi havasında:

"Benim gibi çay pişirir
sabahları elbet
Günlük yolculuğuna
çıkmadan önce
Nece konuşur kimbilir
Uzaktan bir memleketten
Gelmiş olmalı
ayak seslerini dinlediğim
olur" (O. Rifat)

İki şiir üzerinde bir genellemeye giden Ahmet Oktay'ın tespitleri ilgi çekicidir:

---

[50] Cevat Çapan, "Oktay Rifat", **Adam Sanat Dergisi**, S.43, Haziran 1989, s.19



> "Görüldüğü gibi, Necip Fazıl kent yaşamının bir olgusuna şiirsel düzlemde dikkat çekerken alabildiğine genelliyor sorunu. Bireyselliği ortadan kaldırıyor, aşkınlaştırıyor. (...) Trajik ve metafizik bir içeriği algılamaya yöneliyor. Merhamet, sır ve yinelemelerle de öngörülen gizemsi atmosferin kurulması sağlanıyor.
>
> Oktay Rifat ise somut ve pratik bir yaşam anı betimliyor: Bireyler düzeyinde alımlıyor otel uzamını ve zamanını. Çay pişiren, şarkı söyleyen insanlar var, karşımızda." [51]

Günlük hayattan alınan bu dil, hayatın kendisi gibi akıcı ve dinamiktir. Perçemli Sokak'ın öncesinde ve sonrasında kendi yatağında çeşitli kollara ayrılarak akan bu dil nehri, o kadar durudur ki içerisindeki her şeyi gördüğünüzü ve ulaşabileceğinizi sanırsınız. Elinizi uzattıkça erişilmez bir derinliğin varlığıyla karşılaşarak ürperirsiniz. Durudur şiir. Ancak derindir...

Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki'nin "İstanbul"unu, "bir kervanın çıngırak sesleri"yle geçen Oktay Rifat, o kadar somut bir dil kullanır ki soyut bir unsur olan insan ruhunu, "Ruhlar"(A.Y., s.121.) şiirinde "nane ruhu", "tuz ruhu" şeklinde somuta dönüştürür. "Sağımıza Pir Sultan"ı, solumuza "Köroğlu"nu (s.137) alarak doğanın içerisindeki doğa ve insan manzaralarına doğru yürürüz.

Perçemli Sokak'ın soyut ortamından çok çabuk geçen Oktay Rifat, mecazların ve eğretilemelerin dünyasına girer. Çobanıl Şiirler'se tam bir doğa gezgininin dile dönüşmüş dünyasıdır. Şiir ve kuş cıvıltıları içerisinde yürürken dağ, kasaba, küçük köy, inekler, tarla, evler ve mezarlık, Fadime Kız, atlı, ırgatlar, çoban yıldızı, boğa vb. unsurlarla manzara tamamlanır.

> "Kara bir ata binmiş bulut / Dörtnal inerken gökten / Demirci çekici bırakır elinden / Tavuk başını kaldırır ve gıdaklar / Kararır ovaya doğru / Kasaba gündüzün yarısı / Bulut geçip gider / Güneş görünür yeniden / Dağlar uzak yeniden." (Bulut, Ç.Ş., s.51)

"Çobanıl Şiirler'in birçok şiirinde insanların, hayvanların, kamyonların devinimlerini somut bir biçimde görüyoruz. (...) Dizelerde, sözcüklerin akıl sır ermeyen büyülü bir birleşimiyle devinim somutlaşıveriyor birden bire" [52]

---

[51] Ahmet Oktay, "Yaşamın Hesabını Tutmayı Öngören Bir Şiir Üzerine Gözlemler", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s.17

[52] Mehmet H. Doğan, **Şiirin Yalnızlığı**, İstanbul: Broy Yayınları, Nişan 1986, s.218

Bir toz ve duman bulutunun içerisinde kalmadan onun çizdiği yolda yürüyebilirsiniz. Ancak dil ötede değil, hep en öndedir. Bir dilin dünyasına girmiş nesneler ya da bir keçi sürüsüyle birlikte dağdan inen kara yeldirmeli kadın, ipe asılı yunmuş mintanının sarkan iki kolu arasından gösterime girer (Ç.Ş.,s.41). Benzetmeleri, hep somuttur. Çizilen insan "Bir çam gibi boylu / Bir boğa gibi güçlü / Bir başak kadar sarı'dır (Ç.Ş., s.37). Kendisinin ifadesiyle:

> "Maddeci ve gerçekçi bir anlayışa dayanır benim şiirim. Bu anlayış kişiliğimin özentisi değil, özüdür."[53]

Dış dünyanın manzarasını dille resmeden şair, İkinci Yeni hariç, soyuta ve grafiğe yanaşmaz. Çizilen tabloların dış dünyada karşılıkları vardır. Ancak sanatın alanına taşındıklarını unutmamak gerekir. Ortada dilden ve sözcükten başka hiçbir şey yoktur. Bu, sadece dış dünya karşısında alınan bir tavırdır.

Şair ve ressam Oktay Rifat, dil hamurunu yoğurarak onunla doğaya ve insana ait tablolar çizer. "Daha çok bir peyzaj çalışması olan bu şiirsel tablolarda Türkçemiz, bütün Türkiye ve insanları, bütün memleket, bir yerde gider ve evrensel olana ulaşırlar. Gökçatı, bütün insanları örter. Dünyamız Sur'dan, Sayda'dan, Kleopatra ve Antonius'un bir akşam vakti gemilerinden seyrettikleri Nil'den, Bizans'tan, İstanbul'dan, bozkırdan Çin'e ve Mançurya'ya doğru uzanır. (...) Bütün anlattıklarından sonra, isimsiz, ünvansız, elbisesiz, çırılçıplak insana ulaşırsınız."[54] Sadece bununla kalmaz, şiiri daha çok somutlaştırmak için sözcüğün ve metnin şekliyle oynar. Birbirinden farklı dizilimleri deneyerek, tipografik bir uygulamaya girişir ve şiiri somut bir oyuna dönüştürür.

Bir kılığa bürünen söz, artık zavallı değildir. Çünkü o, ölümsüz kılınmıştır. Şair nesnenin envanterini çıkarırken, aynı zamanda onu, yazının aynasına taşımıştır. Dondurulmuş bir metnin dünyasına taşınan "Şiirler", "Yeni Şiirler", "Denize Doğru Konuşmalar", "Dilsiz ve Çıplak" bir dünyayla "Koca Bir Yaz"dan arta kalanlar, son dönemeçte dökülen gözyaşlarının arasından gösterilen koca bir dünyadır. Oktay Rifat, evrenin merkezindedir. Şair, maddenin metafiziğini arar. Ancak kurduğu yine somut ve dobra dor bir dünyadır. Aşkınlaştırılmış, Tanrısal bir düzenle olan bağlarını koparmıştır. O, en soyut şiirlerinde bile izini kaybettirmenin peşindedir. Çünkü takip edildiğinin (okunduğunun) farkındadır. Dünyadan vazgeçmek gibi bir niyeti yoktur.

---

[53] "Oktay Rifat'la", **Yusufçuk**, S.22, Ekim 1980, s.5
[54] Jale Baysal, "Oktay Rifat'a Övgü", **Çağdaş Eleştiri**, Yıl:4. S.2, Şubat 1985, s.17



Sadece biraz daha gizemli olmak veya mevcuda, kendisine göre yeni bir şekil vermektir, amacı.

Onun yoksul insanı için çizdiği evren, "gak deyince suyun, guk deyince et"in (Kaf, B.C.İ., s.181) bulunduğu somut bir evrendir. Kısacası dış dünyanın benzeri olan bir dünyadır. Şiirinin oluşmasında da "Doğa elbirliği eder" (K.B.Y., s.22). Somutu somutla anlatma, onun şiirinin en belirgin özelliklerinden birisidir. Bazen "bir şemsiye bir gelincik olabilir" (D.D.K., s.47); bazense somutun somutu doğurduğu anlar vardır:

"Mavna kayıklamış
arkasında yavru bir alet." (D.v.Ç., s.28)

Ancak soyutu somutlaştırdığı şiirlerinde daha başarılıdır:

"gündüzün derisini yüzüyorlar" (D.v.Ç., s.68)

dizesinde gündüzle somut bir unsur olan deriyi birleştirerek özgün bir imaj kuruyor. Şair olarak bu tarz, onun imaj yaratma usullerinden birisidir. İmkânsızı mümkün yapmak, onun dil sayesinde başardığı bir şeydir. Şair, "Bir öpüş su içiyor maşrapasından gecenin" (D.D.K., s.7) ya da "gün ıslak ağlardan / çil hamsiler gibi boşanmada" (D.v.Ç., s.99) dizelerinde, "gecenin maşrapası" tamlaması ve "gündüzün ağlardan çil hamsiler gibi dağılması" ifadesiyle kendisine özgü, orijinal bir dil somutlaştırmasına gitmektedir. Bu, dili kendisinin yapmak ya da nesneler arasında şair mizacına uygun yeni birleşimleri gitmek adına da olsa, bir yeniden yaratma eylemidir. En iyimser bir ifadeyle, dil üzerinde ferdi tasarruf hakkını kullanmaktır.

Oktay Rifat'ın zengin dil ve üslûp özelliği içerisinde somutlaştırmak, onun önemli bir özelliğidir. Ancak tek çıkış yolu değildir. Dilin bin kılığa büründüğü bir şiir dünyasında, bir kıyafet değiştirme şeklidir. Son şiir kitabı Koca Bir Yaz'ın şiir başlıklarından bazılarının: "Çocuklar, Balık, Duvar, Kahvede, Hemşinli, Ev, Vapur, BMW, Dozer, Padişah, Ihlamurlar, Çakıl, Üçüncü Selim, Çeşmeler, Kedi, Kaniş, Tilki, Minder, Çöp, İn, Mektup, Market" başlılarını taşıması, onun gittikçe daha çok somuta dönüşen ve bağlanan dil dünyasını göstermesi bakımından önemlidir. Doesburg 'De Stijl' dergisinde yayınladığı bir yazısında; "Yeni sanattan yaşama girmesi ve insanın çevresini oluşturması bekleniyordu!"[55] ibaresiyle birlikte ilk kez 1930'da somut sanat

[55] Nazan İpşiroğlu, a.g.e., s. 81

deyimini kullanıyor. Oktay Rifat da aynı tarihten itibaren somut şiir anlayışına yönelmiş ve ufak tefek kopmalarla son şiir kitabına kadar bu anlayışını devam ettirmiştir. İkinci Yeni tarzında yazdığı şiirleri hariç, şiirlerinin somut unsurları, bir tablonun düzenini taşır. Bunun için "Çiçekçi çingene kızın yanına cıgaranın tütünü ve uzun saplı gül" (K.B.Y., s.57) uyumlu bir biçimde yerleştirilmiştir.

Oktay Rifat'ın şiirinde yaşam, somut bir tabloya dönüştürülürken; o tablonun içerisinde "Pencereden bakan bir kadını, evine dönen bir adamı ve sokakta oynayan bir çocuğu" (K.B.Y.,.s.60) görmenin mutluluğunu yaşarız.

4.2.2. İkinci Yeni Dili

4.2.2.1. Otomatizm

Otomatizm, Oktay Rifat'ın İkinci Yeni döneminde kullandığı bir yazı biçimidir. Garip döneminde :

> "Bütün bunlar gösteriyor ki sanat pek de öyle otomatizm işi filan değil, bir cehit ve hüner işiymiş." [56]

şeklindeki bir ibareye imza atan Oktay Rifat, 1956 yılında yazdığı Perçemli Sokak'la birlikte otomatizmi, bir çıkış yolu olmasa da bir anlatım biçimi olarak benimsemiştir.

Bilinçaltını ifşa etmek isteyen şair, bir yönüyle de aklın kurulu düzenine karşı çıkmıştır. Dilin alışılmış düzenini yıkarak, yerine yeni bir dil kurmayı amaçlamış ve böylece, "gerçeğin gündelik düzeninde yapamayacağı değişikliği dilin gündelik düzeninde yaparak" [57] bir üst dil kurmaya çalışmıştır.

Geleneksel dilin ve aklın çeperinin yıkıldığı bu otomat dil anlayışını uyguladığı ilk eseri Perçemli Sokak'tır. Perçemli Sokak'tan önce otomatizmi uyguladığı "Uykusuzluk" (G., s.42) ve "Karga" (G., s.51) adlı şiirleri de mevcuttur. Ancak bunlar birer denemeden öteye geçmemiştir. Şuursuz sayıklama halindeki otomatizm az da olsa Perçemli Sokak'la birlikte başlar:

> "Duyulmayan seslerin mavisinde uykucu kanat, / öğleüstü, vakitsiz işareti güzel günlerin, keçi ayaklı balıklara / inat köpüklerin güneşinde yepyeni, şehir halsiz sokaklarıyla, küflü bulutlarıyla halatların duvarında faydasız, kolayca paramparça / Gök susmayan çıngırak" (XX, P.S., s.194).

---

[56] **Garip**, s.214
[57] **Perçemli Sokak**, "Ön Söz", s.174

Mehmet Kaplan, "Oktay Rifat'taki otomatizm fikrinin gerçeği değiştirme temayülünden kaynaklandığını belirtmektedir."[58] Ağızdan yuvarlanan sözcükler, oyun düşüncesini doğuracak biçimde bir araya gelmektedir. Bunun bir tesadüf olduğunu söylemek mümkün değildir. Bunun için Oktay Rifat'ın şiir dünyasındaki otomatizmin, aklın tümüyle dışlandığı bir otomatizm olduğunu söylemenin yanlış olacağı kanaatindeyiz. Çünkü o en anlaşılmaz sözcük bileşimlerinde bile dikkatli bir seçim yapmaktadır:

"Yaslandığın camın ormanı büyür parmaklarımın/
ucundaki sevinçle, şehirlerin akar damarlarımdan. Yüzüne/
gözüne sür yanan lambamızın mürekkebini, işte şafak /
söküyor eşyalardan, kapıların ardında, baş aşağı, korkusuz.
Güneş çukurlar açıyor yüzünde." (XVIII, P.S. , s. 192)

Yukarıdaki şiirde "yaslandığın camın ormanı", "parmaklarımın ucundaki sevinç", "şehirlerin akar damarlarımdan", "lambamızın mürekkebi" gibi alışılmamış bağdaştırmalar, çok ciddi düşünce sürecini gerekli kılan, orijinal imajlardır.

Oktay Rifat'ın şiir dünyasında otomatizmin, Âşık Merdiveni ve Denize Doğru Konuşma adlı kitaplarında da en önemli anlatım yolu olarak kullanıldığını görmekteyiz. Yarı otomatizm diyebileceğimiz bir dil, şiirsel akışın en belirleyici özelliğidir. Şairin kurduğu evren, belli – belirsiz bir toz – duman içerisindedir. "Düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan ruhsal otomatizm"[59] kendisini hissettirir. Ancak estetik kaygı şiirin üstünde en son belirleyici olarak durmaktadır. Kısacası şiirin yazılmasında en önemli unsur estetik kaygı olduğu için bu kitaplarda, tam bir ruhsal otomatizm yoktur.

Oktay Rifat'ın, otomatizmi aslına daha uygun bir biçimde kullandığı şiirleri, toplumcu anlayışla yazdığı Elleri Var Özgürlüğün şiir kitabındaki düzyazı şiir niteliğinde olan "Agumemnon I, II, III" (ss. 15- 34) ve "Yakarıcılar" (ss. 38-44) şiirleridir. Mitolojinin mitik karakterinden faydalanan şair, geçmişten koparılmış anları şimdiki zamanla birleştirerek bir kaos yaratır. Okuyucu, aynı anda birbirinden farklı zamanlara yolculuk yapmanın şokunu yaşarken labirentte kaybolur. Gözün gözü görmediği bir mekânda, yolculuk yapmanın şaşkınlığını yaşarız:

---

[58] Mehmet Kaplan, "Oktay Rifat", **C.D.T.Ş**, s.178.
[59] Selahattin Hilav, Ergin Ertem, Onat Kutlar, a.g.e., s. 27

"Bakalım tel örgüler ardından, akken yoğurt bakracının bezi,
Işıkken en büyük Dam, şıpşakçı resim alırken şuna buna! /
Kimi gün taşta, kimi gün beton üstünde, bütün kuşlarımız
çeker gider, suyumuz tükenir testide akşamüstü;
Bir lokum durur güllü tabakta – Bilinmez ne gibi
durur!-, daldaki yemiş emer geceyi bizler için,
Bizler için öyle ya! Agamemnon güler bu işe, Diomedes
Kılıçlarını kuşanır, ölümsüz destanların konusu olmak için."

(Agamemnon I, s.16)

Şiir içerisinde özne, sürekli değişmekte ve değişik mekânlardan seçilmektedir. Kameradan yansıyan görüntünün otomat bir biçimde değişmesi, soyutlamaya ve anlamsızlığa varan bir şiirle karşılaşmamıza yol açmaktadır. Geleneksel şiire başkaldıran şair, Batı şiirinin geleneksel kaynağını oluşturan Yunan mitolojisine uzanırken, "klasik geleneği yadsıyan ancak sözlü halk yazımıyla peri masallarına dayanan Rus fütüristlerinin yöntemini denemiştir." [60] Çünkü her türlü özgürlük bir masal ülkesine uzanır. Kendisi de otomatik yazıya müracaat etme gerekçesini şöyle açıklamaktadır:

"Otomatik yazı yaratıcılığın tek yöntemidir gibi bir savda değilim. Sadece yeni olanaklar getirdiğini söylüyorum" [61]

Bu, tek gerekçe olmasa da önemli bir gerekçedir.

Modern Türk Edebiyatının önemli şairlerinden Oktay Rifat için otomatik yazı, şiirde yeni bir imkândır. Bu imkânı çok iyi değerlendirerek şiir dilini, bilinçaltı bahçesine sokmayı başarmıştır." [62] Mantıkçı usun davulunu patlatıp yırtığına bakmayı öneren gerçeküstücüler gibi şair, ruhsal otomatizmin yanı sıra, başı sonu belli olmayan cümleler kurarak, şiir cümlesine ait öğelerin yerlerini değiştirip anlamsızlığın anlamına ulaşmaya çalışır:

---

[60] Nedim Gürsel, "Geleneğe Başkaldıran Şiir", **Başkaldıran Edebiyat**, İstanbul : Y.K.Y., Nisan 1997 s.205

[61] Oktay Rifat, "Otomatik Yazı", **Şiir Konuşması**, s.267

[62] Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, s. 30

"Boşalmış şeytan minareleri, hiç iskeletleri onlar, yaklaştıkça öfkeli denizleri duyuran zamana.
Apollodoros bilir onları, elli eşit ad, karmaşık; Hyperm-
nestra en büyük taş aralarında."

(Yakarıcılar, E.V.Ö., s.43)

Ancak otomatizm bir türlü kanatlanamaz. Çünkü şairin anlamsızlığın doğuracağı çok anlamlılığa tahammülü vardır. Fakat şaçmaya asla yoktur. Bunu da şöyle açıklar:

"Otomatik yazıyla meydana gelen metin gökten inmez. Düzeltilemez, üstünde çalışılamaz diye bir yasak da yoktur. Sanatçı yanımıza çokça güveniyorsak üstünde dilediğimiz kadar oynayabiliriz."[63]

Şiir üzerinde oynama ya da şiire kıyamama onun en kıymet verdiği şeydir. Bu oyun fikri, Perçemli Sokak'ı başarısız kılmıştır. "Belki de şiirler, ön sözün daha iyi anlaşılması, ön sözlü olması amacıyla tez elden şişirilmişti. (...) Bir çok mısralarda kelimeleri değiştirdiğimizde alışılmış düz söyleyişler bulabiliriz."[64]

Bu başarısızlık, Âşık Merdiveni'nde imge düzenin tabiileşmesi ve Denize Doğru Konuşma'da ise "otomatizmle dile getirilen lirizmin, yürekten bilinç altına kaymasıyla"[65] başarıya dönüşmüştür:

"Mızıka, ilkel boncuk, sokakta
düşürülmüş acı biber ya da zencefil
ruhun bölünüşü yapraklarına
bostan korkuluğu kargalar için" (Bilmek, D.D.K., s. 122.)

Kontrollü ve kısmi otomatizm fikrinin doğurduğu şiir, tam bir gerçeküstücü uygulama değildir. Oktay Rifat'taki otomatizm düşüncesi, daha çok modern resmin ana unsurlarından birisi olan soyutlamaya bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Her türlü koşullanmadan uzak bir çizim ve yazımın peşinde olan şair, bilincin baskısından kurtularak "kendiliğinden yazının rastlantı ile kotardığı işbirliğinin (...) ultra modern bir

[63] Oktay Rifat, a.g.e., s.265
[64] Ferit Öngören, "Durgun Şiir", **a dergisi**, Kasım /Aralık 1959, s.5
[65] Oktay Rifat, "Okul Eğitimi Son Değerleri de Yıkacak", **Gösteri**, S.51, Şubat 1984, s.58

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

yazı tekniğinin klasik bir ritme uyabileceğini kanıtladı."[66] Bu ritm, musikiden öteye, resimi tercih eden şairin dünyasında modern tablolar halinde tecelli eder. Aralıksız fırça vuruşların belirlediği resim, otomatik dilin şiirsel konjöktöre yansıyan soyut tablosudur.

Şiir tablosunun karşısında ilham perisi beklemeyen şairin "Sürrealist Oyunlar"la[67] başlattığı şiir macerası, Denize Doğru Konuşma'nın otomatizmiyle kör bir karanlığa saplanıp kalmaz. Hatta, Perçemli Sokak'ın amaç otomatizminden Denize Doğru Konuşma'nın araç otomatizmine ulaşır. Oktay Rifat'ta otomatizm, dil nehrinin genel akışı (seyri) içerisinde, mevsimsel özellikler taşıyan sel taşkınlıklarıdır.

4.2.2.2. Soyut Dil

Oktay Rifat'ın çok yönlü kişiliğinin bir yönü de soyut sanat anlayışına yansımıştır. Şair – ressam Oktay Rifat, Perçemli Sokak'la girdiği İkinci Yeni akımının önemli bir özelliği olan "soyutlayıcı çağdaşlığa adım atıyor. Resimde figürden kaçınmaya kadar varan biçim özgürlüğü şiirde anlamdan kaçınmayla birleşen bir sözcük pervasızlığına dönüşüverdi."[68]

Anlamdan kaçınma ya da geleneksel görüntüyü silme anlayışının doğurduğu bu tavır, aslında İkinci Yeni akımının önemli özelliklerinden birisidir. Perçemli Sokak'ın ön sözünde soyutlamaya gidişinin gerekçeleri üzerinde yeterince duran şair, modern resmi şiire taşır. Aslında onun şiirinde soyutlama, anlamı tümüyle silmek ya da sıfırlamak şeklinde değildir. Şiirsel dilin doğuracağı alışılagelmiş anlamın dışında, yeni bir anlam boyutuna ulaşma kaygısı, şeklindedir. Ancak bu anlam, her adımda değişen iç içe bir anlamlar yumağı şeklinde ve her yeni adımın yeni bir anlam doğuracağı biçimde bir çok anlamlılıktır. Soyutlama, bir dil soysuzlaşması biçiminde değildir. Bunun için şiire bütünüyle kıyamamıştır; dahası İkinci Yeni durağını çabucak ve dikkatli bir biçimde geçmiştir.

Oktay Rifat, şiir dilinde soyutlamayı "gerçeğin gündelik düzeninde yapamayacağını kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yaparak sağlamaya

---

[66] Enis Batur, "Türkçe Şiirin Doruğunda Oktay Rifat", **Oktay Rifat Kitabı**, Y.K.Y., İstanbul: Ocak 1991, s.25

[67] **Varlık**, C.5, S.103, 15 Birinciteşrin 1937, s.437

[68] Sezer Tansuğ, "Munis İddiasızlıklarıyla Oktay Rifat'ın Resimleri", **Oktay Rifat (Resim Sergisi Kitabı)**, İstanbul : Y.K.Y., 1994, s.2



çalışır."[69] Bunun için de sözcükler arasındaki alışılmış bağdaştırma düzenini bozmakla işe başlar:

> "Bulutların çıkınında / Mis kokulu güvercinleri gökyüzünün / Çıldırtırlar insan gözlü kedileri / Ay doğar kuyulara yalınayak / Telgraf tellerinde gemi işleri" (I, P.S,s.175)

"Bulutların çıkını", "insan gözlü kediler" ve "telgraf tellerinde gemi leşleri" gibi bağdaştırmalar, dilin kurulu düzeni içerisinde bir araya gelmeleri mümkün olmayan bağdaştırmalardır. Bu yöntemle, dış dünyayı kendi benine göre algılayan şair, yeni bir estetik evren yaratmanın peşindedir. Bunu Jawlensky'nin ifadesiyle açıklarsak:

"Sanat yapıtı bir dünyadır, doğanın bir taklidi değildir."[70]

Dış dünyanın görünüşüyle ilgisini kesen şair, kendisine özgü soyut bir biçimler dünyasına girer. Amacı duyuların belirlediği objeler dünyasından kurtularak, ben'in biçimlendirdiği bir dil dünyasına ulaşmaktır. "Böylece mevcut doğadan, nesnelerden ve onların duyular yoluyla kavradığımız biçimlerinden uzaklaşan yeni dünya, sanatkârı tinsel kriz korkusundan alıkoyan ve estetik bir haza ulaştıran soyutlama içtepisinin belirlediği bir dünya olacaktır."[71] Oktay Rifat'ta bu soyutlama, Perçemli Sokak ve Aşık Merdiveni'nde yeni bir gerçek ya da bir üst gerçek kurma şeklindedir. İçerisinde oyun düşüncesini ne kadar barındırırsa barındırsın dış gerçekle ilişkisini keserek, yeni bir gerçek kurma anlayışıdır, bu. Anlam silinir ve yeniden yaratılır. Yeniden yaratılanı dışarıda aramak boşunadır. Çünkü o, yenidir ve dış gerçekten kaçılarak örülmüştür. Şairin bu tavrı, Tanrısal bir tavırdır. Dış gerçek, Tanrıyı yaratmamıştır. O, Tanrının kafasında tasarım olarak önceden vardır. O halde şair de evrenden malzeme almadan Tanrısal bir tavırla yeni bir evren yaratabilir. Bu evren, dış dünyaya taşınmak yerine, dile dönüşmüş, soyut ve benzeri olmayan bir evrendir. Ancak dilin dışında malzemesi olmayan şair, bunu dilin dünyasında soyutlamaya giderek başarmaya çalışır:

> "Bacaların da kuşları var / Toplu iğnelerden körpe / Yağmurların evinde / İkiz aynası çocukların" (XXVII, P.S s. 201)

Bu soyutlama anında 'birleşmeyeni birleştirerek' görüntüyü siler ve 'alışılmış anlamı sıfırlar' ya da alışılmış anlamın dışına çıkar. Bu tavrını kendisi şöyle açıklıyor:

---

[69] **Perçemli Sokak**, s.174

[70] İsmail Tunalı, "Genellikle Soyutluk üzerine", **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul : Remzi Kitabevi, 1992, s. 130

[71] İsmail Tunalı, a.g.e., ss.125-130



"Bana kalırsa yeni şiir görüntüsü, tıpkı yeni resim görüntüsü gibi gerçeği yeniden kurma, başka bir deyimle yeni bir sanat gerçeği kurma çabasından doğuyor. (...) Bu sayede hem gerçeği daha iyi anlıyoruz, hem yeni özler, yeni anlamlarla zenginleşiyor sanatımız."[72]

Akla uygun görüntüden kaçan şair, şiiri soyuta dönüştürmek için geleneksel biçim ve dil unsurlarını parçalayarak, anlamca uzak unsurları bir araya getiriyor. Böylece, biçim ve dil sarsılıyor. Birbirinden uzak iklimlere giden okuyucu, kaybolan görüntünün arkası sıra koşarken, birden çok anlamla karşılaşma ya da şiiri anlayamamanın güçlüğünü yaşıyor. "Bu aşkın nitelik, soyut sanatı, bir yandan güncel hareket ve sıkıntıların dışına çıkarırken, ona Tanrısal bir ağırbaşlılık sağlarken, aynı zamanda onu real insana ve real topluma yabancılaştırır."[73]

Gerçeği eleyerek, yeni bir gerçeğe ulaşmayı hedefleyen Oktay Rifat, başı, sonu belli olmayan, fiilsiz ya da yargısız cümlelerle dilin düzenini bozuyor :

"Tabut doğursa doğurur ama buruşuk / Yüzer yalnızlığa dikey ırmakta /
Su umut usta başak usta saban / Bizim için bize doğru bizden yana"

(Tabutla Kuşlar, Âşık Merdiveni, s. 238)

Yukarıdaki dizeleri oluşturan şiir cümleleri, hem semantik hem de söz dizimi ve morfolojik bakımdan bir dizi yanlışla doludur. Kekeme ve saçma bir dil, anlamsızlığı besleyen önemli bir kaynak haline getirilmiştir. Oktay Rifat'ın bu tür uygulamalarını 'Mehmet Kaplan şöyle açıklamaktadır:

"Bu görüntüler, yazarın önsözünde söylediği gibi, gerçeği bize başka bir açıdan gösteriyor, daha doğrusu bize eşya ve insan hakkında yeni bir görüş veriyorlar mı? Öncede söylemiş olduğumuz gibi, bir şâir, kelime oyunları vasıtasıyla varlıkları değiştirebilir. Fakat bu, masallarda görüldüğü üzere, gerçek dışı görüntüler doğurur."[74]

Kendi gerçeğini kurmaya çalışan şair, aslında gerçekten bir hayli uzağa düşmüştür.

Elleri Var Özgürlüğün mitolojik nitelikli şiirleri olan Agamemnon I, II, III ve Yakarıcılar'da (ss.15-45) birbirlerinden farklı zaman ve mekânları mikroskobik parçalara bölerek, şimdiki zamanın eşliğinde birleştirir. Böylece, aynı anda birbirinden çok farklı zaman ve mekâna uzanan okuyucu, mekân ve zaman kavramlarını

---

[72] Oktay Rifat, "Yeni Şiir Görüntüleri", **Yeditepe**, S.123, 15 Ocak 1957, s.3
[73] İsmail Tunalı, a.g.e., s.125
[74] Mehmet Kaplan, **C.D.T.Ş.**, s.179

kaybedecek bir biçimde dağılır. Bu, bir bakıma mevcut mekân ve zamanla olan ilişkinin kesilmesidir:

"Evcil mumyalar onlar, raflarda büyüyen. aşkla bilenmiş
Yaşamla ortak,
Mısır'dan Argos'a dek, tuzla fosforla canlı, aşmak gücüyle zamanı,
Kusursuz denizinde dizelerin, Phrynikhos'dan, Aeskhylos'dan bu yana,
Bizim illere doğru, kıskanç Hera'dan bozkıra doğru;
Aydınlıksa küçülüyor sokuldukça; oysa onlar yine var, yine bütün, her zaman kızoğlankız!" (Yakarıcılar, E.V.Ö., s.38-39)

İnsanlar, hem birbirlerinden hem de kendilerini belirleyen çağ, çevre, yer ve toplumdan soyularak sunulur; sözden kaçmaya eğilimli soyut bir dil kullanılır."[75]

İkinci Yeni'nin gerçeküstücülerden etkilenerek uygulamaya koyduğu soyutlama sanatını, Oktay Rifat, Denize Doğru Konuşma isimli eserinde otomatizmle birlikte uygulamıştır. Otomatizm, şuursuz sayıklamaya yaklaşan bir tarzda devam ederken, görüntünün sık sık değişmesi soyutlamaya sebep oluyor. Böylece yeni bir realite kısacası estetik bir realite kuruluyor:

"Öfkenin kapısını açan çocuk
gezdirirken elini mandalda
çapraz gölgesini buluyordu korkusunun.
Sönüyor hamuru aydınlığın ekşiyor maya."

(E.A.R.A.İ.D.R.G., D.D.K.,42)

Aynı zamanda modern resmin imkânlarından faydalanılarak kurulan bu realite, "aklın belirlediği realiteye ters düşen, kısacası akıl ve mantığı aşan gerçeküstücülükte, alışılmış dünya tablosunu yok eden bir realite anlayışıdır."[76] Şiirinde modern resme has unsurlara yer veren Oktay Rifat, soyutlamaya, okuyucuyu zorlamaktan daha çok, kendisine özgü bir dil ve evren kurmak maksadıyla gitmiştir. Bu yoldaki ilk tavrı, Mondrian'ın soyut sanatı tanımlarken belirttiği: "yok etme ve yıkmak (destruction)"[77] şeklindeyken, ikinci tavrı Tanrısal bir bakışla yıkılanın küllerinden yeniden bir şiir dili ve yeni bir evren yaratmaktır. Perçemli Sokak'ta deformasyona giderek, soyutlama

---

[75] Asım Bezirci, **İkinci Yeni Olayı**, s.21
[76] Mehmet Kaplan, a.g.e., s.184
[77] Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu a.g.e.,s.56,

yoluyla şiirin doğuracağı görüntüyü yıkan şair, Elleri Var Özgürlüğün "Agamemnon I,II,III" ve "Yakarıcılar" şiirlerinde de bu uygulamasını devam ettirir.

Âşık Merdiveni ve Denize Doğru Konuşma'da soyutlama, yıkmaktan daha çok mevcudu değiştirerek yerine yenisini kurmaya yöneliktir. Ancak Lessing'in, Laokoon'da söylediği gibi:

> "Şiir, plastik sanatların bağlı olduğu yasalardan farklı yasalara bağlıdır. Her sanatın kendine göre bir sınırı vardır. Onları işlerken imkânlarını ve sınırlarını göz önünde bulundurmak gerek. Resim için bile tartışma konusu olan soyutluğu, anlamlı kelimelerle yazılan şiire nasıl uygulayabiliriz."[78]

Oktay Rifat'ın şiirlerinde soyutlama, şiirin hem biçimine hem de içeriğine yansımıştır. Bu soyutlamanın önemli sebeplerinden birisi de, nesneleri duyusal görünüşlerinden çözümlemek, diğer bir sebebiyse nesnelerin çözümlenmesiyle biçimin sarsılması ve özgürlüğüne kavuşmasıdır. Bunun yoluysa: "Taşı toprağı, canlıyı cansızı başka bir düzende"[79] daha doğrusu başka bir dil düzeninde bir araya getirmektir.

4.2.3. Resim ve Renklerin Dili

4.2.3.1. Resim ve Şiir Dünyasına Yansıması

Oktay Rifat'ın şair kişiliğinin yanı sıra, ressam olduğunu da unutmamak gerektiğine inanıyoruz. Çünkü bu iki sanat dalı, onun dünyasında birbirlerine paralel bir biçimde yürümektedir. Onun şiirine yansıyan ressamcı kişiliğine ait özelliklerini bilmeden şiirini çözümlemek, ya da bunun tersi olan şair kişiliğini göz önünde bulundurmadan resimi hakkında tespitler yapmak bizleri yanıltabilir. Bu konuda söylediği:

> "Şiirde çağdaşlığı ararken müziğe, resme, yontuya bakmak bizi hem uyarır, hem de güvenle götürür gideceğimiz yere. Genç ozanlara derim ki: Öteki çağdaş sanatlarla şiiriniz arasında bir bağlantı kuramıyorsanız kusuru kendinizde arayın. Hoşa giden değil, sarsıcı, çarpıcı"[80] ibaresi resim ve şiir ilişkisini açıklaması bakımından önemlidir.

İlk resimlerini 1955 yılında Fuat İzer Atölyesinde sergileyen Oktay Rifat, 27 Ocak 1984'te İstanbul B/M Galerisinde bir başka resim sergisi düzenler. Ölümünden

---

[78] Cevdet Kudret, "Açık – Kapalı II, **Varlık Dergisi**, S.516, 15 Aralık 1959, s. 6
[79] Oktay Rifat, "Perçemli Sokak", **Varlık**, S.456, 1 Haziran 1957, s.7
[80] Oktay Rifat, "Dosya", **Oktay Rifat Kitabı**, İstanbul: Y.K.Y., Ocak 1991, s.93

sonra oğlu Samih Rıfat'ın öncülüğünde 15 Şubat – 12 Mart 1994 tarihleri arasında Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisinde, özel eşyasını ve tablolarını içeren önemli bir sergi düzenlenmiştir. Tabloları, Yapı Kredi Kültür Merkezi tarafından yayınlanan "Oktay Rifat Kitabı"[81] ve "Oktay Rifat(Resim Sergisi Kitabı)"[82] adlı kitaplarda tıpkı basımlarıyla yayınlanmıştır. Bunlardan birincisinde kırk altı tablo; ikincisindeyse kırk dört resim tablosu bulunmaktadır. Her iki kitapta da yer alan tablolar bulunmaktadır. Bu tablolarda, insan figürünün çoğunlukta olduğu görülmektedir. Bu sayı birinci kitapta yirmi sekiz, ikincisinde otuzdur. İnsan tablolarından her iki kitapta da bulunan beş tanesi nü'dür. Doğaya ait tablo sayısı, dikkatimizi çekecek kadar az ve her iki kitapta toplam üç tanedir. Soyutlamaya gittiği ve çizgiye dönüşen iki tablosu grafiği andırırken diğer tablolarıysa ev ve eviçi eşyasıdır.

Tablolarında dikkatimizi çeken en önemli hususlardan birisi, normal görüntüyü deforme etmesidir. Bütün tablolarında nesneyi normal haliyle göremeyiz. İkinci Yeni'nin puslu havası, tablolarında da hüküm sürmektedir. Duralit üzerine yapılan yağlı boyalarında, koyu tonlar ağırlıklı yer tutmaktadır. Ancak şiirindeki gelişme çizgisi resiminde de kendisini gösterir. Sezer Tansuğ'un aşağıdaki ifadesi:

> "Garip hareketinin resimdeki paraleli, folklorik kırsal yöre ilgilerine dönük fantazilerden çok, kent yaşantısının güncel, toplumsal yönden irdelendiği temalarda birikiyordu. Fakat bu birikim kısa zamanda çözülüme uğradı ve asli unsurların serbest deney alanına girildi. Resimde figürden kaçmaya kadar varan biçim özgürlüğü sonra bir gün resimsel deformasyona kendi imgelerini katmak isteyen bir görsel etkinlik havasına girdi."[83]

onun resim macerasını, en sağlıklı bir biçimde özetlemektedir.

Resimde fazla iddialı olmasa da 1955'ten 1988'e kadar zaman zaman kesintiye uğramasına rağmen, kırk yıl boyunca resim yapması ve bu sanat dalıyla ilgili bir hayli makale ve yayın okuması onun, bu sahada da yeterli bir bilgiye sahip olmasını sağlamıştır. 1981 yılında kendisiyle yapılan bir görüşmeye verdiği:

> "Birden bire resim yapmaya başlamış değilim. Çocukluğumdan beri resim yaparım." [84]

cevabı, bu sanat dalına karşı duyduğu yakınlığı açıklamaktadır.

---

[81] Oktay Rifat, a.g.e., s.143
[82] **Oktay Rifat (Resim Sergisi Kitabı),** İstanbul: Y.K.Y., Şubat 1994, s. 48
[83] Sezer Tansuğ, "Munis İddiasızlıklarıyla Oktay Rifat'ın Resimleri", a.g.e., ss.2-3
[84] Oktay Rifat, " Okul Eğitimi Son Değerleri de Yıkacak", **Gösteri**, S.51, Şubat 1984, s.58

Oktay Rifat'ın resim anlayışı, şiir dünyasının oluşumunda hatırı sayılır bir konuma sahiptir. Resim sanatı, onun dize kuruluşundan sözcük seçimine kadar tesir eden önemli bir güçtür. Şiirini oluşturan renk dünyası, doğrudan doğruya resim sanatının kazandırdığı bilgilerle kurulmuştur. Şair, resim sanatına has özelliklerle donattığı şiirlerini, somut ve soyut tablolar halinde yazmıştır. Bir yönüyle fırça yerine sözcükleri kullanmıştır. Resimde insan ve ev içi manzaralarına ağırlıklı yer veren Oktay Rifat, şiirlerinde çok geniş bir muhtevayı kullanmıştır. Ancak gittikçe doğanın daha bir yoğunluk kazandığını görmekteyiz. Doğa, her türlü görünüşü ve rengiyle canlı tablolar halinde karşımıza çıkmaktadır. Dergilerde yayınlanan son dönem şiirlerinin çoğunda bir resmi fon olarak kullanması, onun şiirini somut bir biçimde tasavvur ettiğini göstermektedir. Bu konudaki :

> "İkisi de görüntü sanatı olduğu için midir nedir, batıda resimle şiirin uzun zamandan beri el ele yürüdüğünü görüyoruz."[85]

ifadesi, şiir anlayışının bu özelliğini yansıtmaktadır. Garip'in "Peyizaj"(s.42), Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.,'in "İskele"(s.13), Perçemli Sokak'ın bir çok şiiri, Aşık Merdiveni'nin "Martı, Çocuklar, Simitçi" (s.244), Kuş (s.225), Yağmur Sabahı (s.226) şiirleri, tablolar halinde kurulmuş, resim şiir anlayışıyla yazılmıştır. Yeni Şiirler'in:

> "Mavnalar iniyor usul usul Haliçten / dökmüş bütün martısını üstümüze gök. / düdük çalan vapur, susunca mavi mavi, / Karaköy Meydanı bir çocuk. Balık ekmek." (Balık Ekmek, s.214)

dizeleriyle tabloya dönüşen birçok şiiri, Bir Cıgara İçimi'nde "Temiz giysiler içinde bir tavuğun budunu kemiren acıkmış müşterisi" (Müşteri, s.123), testisi, köpeği, ambarı, çapası ve öküzüyle köy ve köylü insanının hayatı ve yaşadığı doğası portreyle natürmortun arasında, henüz yapılmamış bir tercihin şiir diline yansımalarıdır:

> "Büyük bir çayır var yeşil / Çayırda atla eşek otluyor göksel / Arkada bir ev var küçük / Bir çam var bir servi belki de / Önce bir adam yatıyor uzun / Upuzun boydan boya" (Adam, B.C.İ., s.143.).

Çobanıl Şiirler'de modern tablolar halinde yansıyan kır ve kır hayatı, Dilsiz ve Çıplak'ta düş ve gülle bezenen peynir ve zeytin sofrası; Denize Doğru Konuşma'da mevsimin aynasından yansıyan ufalmış keçiler, gelincikler, papatyalarla bezenmiş onlarca yağlı boya tablosu, Koca Bir Yaz'da "bir anı resmi gibi pencerenin camından bakılarak, çizilen yağmurlu bir günün tablosu" (Yağmurlu, s.29) onun şair ve

---

[85] Oktay Rifat, "Yeni şiir Görüntüleri", **Yeditepe**, S.123, 15 Ocak 1957, s.1

ressam kişiliğini yansıtmaktadır. Soyut mu? Soyut, onun bir başucu tablosudur. Perçemli Sokak'tan Âşık Merdiveni'ne giden yol, alışılmamış bağdaştırmalarla kurulu soyut tablolarla doludur:

"Dökülür asmaların kurnasından
Ot saçlı üzüm gözlü
Yeşil papağanların kanı" (XIV, P.S., s.188)

Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle:

"Bu tür tablolarda şair, dünyanın alışılmış nizamını değiştirerek, yadırgama hissi uyandıran yeni bir âlem vücuda getiriyor." [86]

Oktay Rifat, ressam kişiliğinin getirdiği güzellikleri, şiir sanatına başarıyla yansıtırken, şair kişiliğinin doğurduğu zengin hayal dünyasını da resim sanatına yansıtmasını bilmiştir.

4.2.3.2. Renklerin Dili

Modern resmi, şiir iklimine taşıyan Oktay Rifat, resim sanatının müsaade ettiği nisbette şiir ve resim birlikteliğini sağlamaya çalışmıştır. Onun bu yanından şair kimliğine yansıyan en önemli özelliği renkli ve ışıklı bir şiir dilidir. Her döneminde, dünyaya bir renk kuşağı arkasından bakan şair, "Şiirler" kitabından itibaren bu konuda daha renkli ve ışıklı bir dil kullanır. Onun kişiliğini ve şiirlerindeki renk düşüncesinin gelişimini göstermesi bakımından aşağıdaki tablo dikkate değerdir.

[86] Mehmet Kaplan, **C.D.T.Ş.**, s.183

TABLO:5-ŞİİRİNİN RENK ÇİZELGESİ

	Mavi	Kırmızı	Sarı	Yeşil	Kavuniçi	Mor	Kara	Boz	Beyaz	Alaca	Al	Esmer	Çivit Mavisi	Pembe	Ak	Kahve Rengi	Ela	Turuncu	Süt Mavisi	Karışık Renkler	Kan Rengi	Sarışın
Sesimiz ve İnkılap	1	3		1					2													
Garip		1	1						1	1						2						1
YÖAvAÜŞ	9	3	2	4	1		2		10							2				1		1
Güzelleme				1		5											3					
Aşağı Yukarı	11		2	9		3	9		2	1	1			4	1		1	1				
Karga ile Tilki	8		12	3			6		2	1				4					1			
Perçemli Sokak	2	2	1	4			4		6					1	1						1	
Aşık Merdiveni	7	1		1		1			1													
Elleri Var Özgürlüğün	3	1	2	10		2	6				1											
Şiirler	17	4	5	2		2	4		2						1							
Yeni Şiirler	25	7	3	15		9	4	1	3		3			1	4	1						
Çobanıl Şiirler	8	2	9	5		3	6		9		1	2	1	1	2							
Bir Cıgara İçimi	5	1	2	2		2	3		2						1							
Elifli	11	3	6	1	1	5	7	1	5	2	2	1	1									
Denize Doğru Konuşma	24	8	9	13		4	6		10					1	2						2	
Dilsiz ve Çıplak	18	5	9	17		6	10		18		1	1				1		2				
Koca Bir Yaz	16	10	7	3		3	2		2												1	
Toplam	**165**	**51**	**70**	**91**	**2**	**45**	**69**	**2**	**75**	**5**	**9**	**4**	**2**	**12**	**12**	**6**	**4**	**3**	**1**	**1**	**4**	**2**

	Süt Beyaz	Geyik Rengi	Kül Rengi	Yosun Rengi	Limon Sarısı	Maydanoz Yeşili	Zümrüt Yeşili	Tirşe	Nergis Rengi	Katmerli Kırmızı	Çingene Pembesi	Şarap Rengi	Portakal Rengi	Dam Kırmızısı	Göksel Mavi
Denize Doğru Konuşma	1	1													
Dilsiz ve Çıplak	1		1	1											
KBY					1	1	1	1	1						
BCİ										1	1				
Şiirler												1	1	1	1
Toplam	**2**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**	**1**

Oktay Rifat'ın şiir dilinde hakim olan renk: mavidir. Diğer renklerin karşısında büyük bir üstünlüğe sahip olan bu renk, şairin doğaya ve denize karşı duyduğu tutkunluğun bir yansımasıdır. Yıllarca Boğaziçi'nde denizle iç içe yaşayan şair, 1974'ten itibaren de Ege denizi kıyılarındaki Altınova'da doğa ve denizin tabii rengi olan mavi ve yeşil renk cümbüşünün içerisinde yaşamıştır. 1974'lerden sonra yazdığı ve aynı yöreleri mekân olarak seçtiği romanlarında da en çok kullandığı renk mavidir.

Mehmet Kaplan, görme duyusu kuvvetli olanların kendi ruh hallerine uygun muayyen renkleri tercih ettiklerini, belirtir.[87] Oktay Rifat, mizaç itibariyle gözlemci ve dışa dönük bir karaktere sahiptir. Sürekli gezen ve dış dünyayı inceleyen şair, malzemesini doğadan seçmiştir. Bunun için mavi renk: doğayı, kır hayatını, denizi ve gökyüzünün sırlı sonsuzluğunu simgelemektedir:

"anlatılmaz maviliği göklerin kandırmıyor
kandırmıyor onu kiremit bostan erik" (Çıkış , D.D.K., s.87)

Gökyüzünün mavisi, her şair gibi onu da büyülemiştir. Her insanın doğasında mavi renge karşı ciddi bir çekiliş söz konusudur. Bu rengi çözümlemek için gök, deniz ve insan arasındaki ilişkiyi analiz etmek gerektiğine inanıyoruz. Oktay Rifat'ın dünyasında, gök ve deniz kavramlarının önemli bir yeri olduğunu yukarıda belirtmiştik. Mavi, bazen cinsel boyutuyla görünmektedir:

"Aşka benzer ansızın mavidir keten"
(Düşsel Bir Gezintiden, Y.Ş., s.245)

ya da

"Dönüp avradına yanaşıyordu
Maviydi aşk" (Aşk., Ç.Ş., s.87)

Erotik anın doğurduğu haz, mavi renk vasıtasıyla anlatılmaktadır. "Bu renk, derin ruh dünyasını ve tutkuları ifade eder. (...) Yeteneğin, güzelliğin ve görev bilincinin rengidir. Mavinin durgun görüntüsü, beraberinde barışı, sevgiyi ve şifayı getirir. Güzelliği ve sessiz görüntüsü, insanlardan taktir toplayan vasıflarıdır."[88]

---

[87] Mehmet Kaplan, **Tanrıpınar'ın Şiir Dünyası**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1993, s.215
[88] Howard & Dorothy Sun, **Renginizi Tanıyın**, çev.Tuğrul Ökten, İstanbul: Arıtan Yayınları, Ağustos 1994, s.96

Şairlik, derin bir ruh halini gerektirmektedir. Oktay Rifat, romanlarında da deniz ve cinselliği birleştirerek, mavi rengin gök ve su unsurlarının şahsında birleştirici olan, mitolojik anlayışlarına uzanır. Ancak mavi daha çok doğal öğelerle donanmış bir biçimde karşımıza çıkarılırken, resme ait renk unsuru ve doğanın taşıdığı huzurun simgesel anlatımı olarak kullanılır:

"Mavisi dolarken testiye
Yeşili akıyor elekten" (Karanfilli İşçi, D.D.K., s.35)

Dış dünyayı renkle anlatmak anlayışının hâkim olduğu bu dizelerde renk, asıl nesnenin yerini alacak biçimde önem kazanmıştır. Rengin dizeye dönüşmesi şairin, ressam mizacından kaynaklanmaktadır. Öyle ki dizenin tabloya dönüştüğü anlar vardır:

"Döküyor çivit rengi mavisini
baykuşa ve kadına
mavi masmavi
dönüyorlar geldikleri yere" (Deniz Kadın Baykuş, D.v.Ç., s.23)

Fırçanın yerine sözcüğün kullanıldığı bir anlayışla yazılan bu şiirlerde, yeşil, sarı, kırmızı, kara ve beyaz gibi renklerin diğer renklere oranla ciddi bir ağırlık taşıdıkları görülmektedir. Doğanın orijinal ve düz renkleri olan bu renkleri kullanması, onun kişiliğinin saf ve katışıksız yanını göstermesi bakımından önemlidir. Yeşil rengi, doğaya ait unsurların yanı sıra, özgün imajlarında bir sıfat olarak kullanan şair, bu renkle alışılmamış bağdaştırmalar da kurar:

"Dökülüyor asmaların kurnasından
Ot saçlı üzüm gözlü
Yeşil papağanların kanı" (XIV, P.S., s.188)

Bu renk kullanım tarzı, Oktay Rifat'ın " yaşam koşulları ve dünya görüşü ile ilgilidir."[89] Onun şiir dilinde "Yeşillerin en kutsalı buğday" (Y.Ş., s.177), "Yeşil kızlar" (Ç.Ş., s.73), "Yeşil bir su" (D.v.Ç., s.80.) ve "Yeşile boyanan örümcek ağı" (D.v.Ç., s.91.) gibi tamlamalarla sık sık karşılaşırız.

Dünyayı renkli algılamak, insanoğlunun ilk günlerinden beri itibar ettiği bir yöntemdir. "Ateş, hava, su ve toprak gibi dört unsurun simgesel renkleri olarak: kırmızı,

---

[89] Gülser Akdoğan, "Özgür Aydın, Renklerin Adlandırılması ve Dil – Gerçek Sorunu", **Ankara Üniversitesi Dil Dergisi**, S.28, Şubat 1995, s.49

yeşil, mavi ve siyah renkler kabul edilmiştir." [90] Yaşadığı dünya ve güzel sanatlara karşı, derin ve köklü kancalarla bağlanan Oktay Rifat'ın, dünyanın güzel görünüşünde önemli bir görev üstlenen renklere karşı ilgisiz kalması beklenemezdi. O, coşkun ruhunun sarhoşluğunu, bir sanatçı olarak giderirken, Panteist bir yaklaşımla inandığı "Doğa-Tanrı"nın her halini önce tasavvur etmiş, sonra da renkli ve ışıklı bir tasvire dönüştürmüştür. Bu tasvirde kırmızı renk, "kırmızının sustasını açarken" (D.D.K., s. 42), "Kırmızı kediler, kuşatılmış bir gök'ün altında fesleğenli bir görüntü çizer." (D.D.K., s.47) ve "Kırmızı bir masal kuşu da öfkenin doruğundan denize doğru alçalır." (D.v.Ç., s.85). Şair, renkleri erotik bir algılamayla fazlaca kullanmıyor. Bazen, renk aracılığıyla bir duygu halini uyandırmaya çalışmaktadır. Sarı renk, ölüm ve boşluk düşüncesiyle birlikte olumsuz bir ruh halinin yansıtıcısı konumundadır:

"Hızla kapatıyordu kapısını arabanın yok oluyordu
sarı bir boşluk kalıyordu dolduramadığım"

(Minübüsteki Kadın, , D.v.Ç., s.83.)

Ayrılış anının doğurduğu, büyük boşluğu sarı rengin sarartan özelliğiyle verirken

"Kaplumbağa ters dönünce
Ölümü sürüp gider
Sarı akşamlar boyunca" (Kaplumbağa, Ç.Ş., s.19.)

Ölümün rengini de sarıyla veriyor. Çürüme olgusu sarı rengin şahsında simgeleştirilirken, sarı ve ölüm gelenekselliği Oktay Rifat'ın şiirinde de anlatım buluyor.

Şairin renk dünyasında kara renk kahredicidir. "Karanın kötü haber, kötülük ya da yıkım demek olduğu ileri sürülebilir."[91] Kötülüğün rengi olan kara, şiirinde epeyce ağırlıklı yer tutmaktadır. Aynı zamanda ölüm ve baskının rengidir:

" bastıkça kara suratlı tavan
daraldıkça duvarlar" (Basınç, K.B.Y., s.62,.)

Mekânın insan üzerindeki öldürücü, olumsuz ve baskıcı tavrı renk yardımıyla pekiştiriliyor.

---

[90] Marianne Monestier, **Gizli Kadın Cemiyetleri**, çev. Matilda Sakar, İstanbul: Okat Yayınevi, 1966, s.13

[91] Seyfi Karabaş, **Dede Korkutta Renkler**, İstanbul : Y.KY., Nisan 1996, s.28

"Kara bir kaftan ve kırmızı bir şalvar giyerek ölümü bekleyen padişah"ın (K.B.Y., s.61,.) akıbeti, Kandisky'în ifadesiyle:

"Kara rengin ebedi, geleceksiz, gelecek ümidi olmayan bir "hiç" gibi Yasın, derin acının, ölümün simgeselliğiyle"[92] verilmiştir. Ak ve beyaz renkler, onun sözlüğünde saflığın , masumiyetin ve dostluğun rengidir:

"gemiyse sütbeyaz bir gül" (Gül, D.v.Ç., s.16)

İlhan Berk'in bu renkle ilgili tespiti de dikkat çekicidir. "Benim sözlüğümde beyaz kâğıt cinseldir. Beyaz masum bir renktir çünkü. Beyaz saldırgan, baştan çıkarıcı değildir."[93] "Ak" renkte işlevsellik açısından beyazla aynıdır. Şairin beyaz yerine "akı", kullanması dikkat çekici ve geleneksel bir tavırdır:

"Ak bir güvencin alsak avucumuza
inim inim karayel yerine" (Batak , Y.Ş., s.232)

Ak ve kara zıtlığıyla, istenenle var olan arasındaki trajik nitelik farklığı, belirgin bir hale getiriliyor. "Ak badanalı duvar ve pencere ve kapı dibindeki servi"nin (B.C.İ., s.164) doğurduğu manzaradan "Takunyalı bir kız tulumbaya doğru giderken", "Rengârenk çamaşırlar, kırmızı, mavi, yeşil"[94] Anadolu'nun coğrafyasından rengini alarak uçuşurlar.

Oktay Rifat, bazı şiirlerinde, renkleri helezonik bir biçimde kullanmaktadır. Bazen birbirine karışarak, bazense paralel bir şekilde akan bu renkler sayesinde, bir renk armonisi oluşturulmaktadır.

"Kızlar yeşil olur ve mavi kimi zaman
Gökyüzüne çevirirler sokaklarını"
Bir nar memelerini gösterir avludan
(...)
"Kızlar yeşil olur ve kırmızı kimi zaman"

(Kızlar, Y.Ş., s.220)

Birinci dizede, "sokaklarını gökyüzüne çevirir" ibaresiyle, yeşil ve kırmızı renkler, güzellik ve temizliği ifade ederken; dördüncü dizede "mavi"nin yerine kırmızının

---

[92] İhsan Turgut, **Sanat Felsefesi**, s.161
[93] İlhan Berk, **İnferno**, İstanbul: Y.K.Y., Aralık 1994, s.82
[94] **İnkılâp**, S.2, 1933, s.14

kullanılmasıyla cinsel bir değerlendirme ön plâna geçer. Artık "kırmızı sarı çiçekler açan pamuk tarlalarında, kırmızılı mavili terli avratlar, güllü şalvarlarıyla gezinirlerken (B.C.İ., s.156) şaire sadece onları, şiirin alanına taşımak kalır.

Şairin duyular âlemiyle renkler, aşırı derecede içli-dışlı olunca duyu karışımının doğurduğu sinesteziye kadar uzanırız:

"Kırmızı sesini gördüğüm iskete" (Dağın Orda, Y.Ş., s.243.)

Sesin kırmızı olması ve görülmesi, sesle ilgili olan duyma merkeziyle ilgisini koparark gözle irtibat kurmasını sağlar. Aşırı yoğunlaşma hali, duyu karışımı ya da duyu felcine sebep olur.

Doğayla iç içe yaşayan şairin dünyasında, kokuların az da olsa bir yeri vardır. Özellikle Yeni Şiirler kitabına doğanın kokularıyla birlikte, geçmişin ve şimdinin her türlü kokusu sinmiştir:

"O gün bu gün başım o kokuyla bir hoş
Oralar yine öyle besbelli: ev loş"

(O Semtler, Y.Ş., s.213)

Doğa gezgini şair, renkler ve kokular içerisinde kendisinden geçmiş bir biçimde şiirini söylerken, "kelimelerinden maviler, sarılar ve yeşiller sıçramaktadır." (Elifli, s.243) ve havada büyülü bir karanfil kokusu, burdayım! demektir.

Oktat Rifat'ın şiirinin analizinde, renk dünyası göz ardı edilemeyecek kadar yoğun bir yer tutar. Kişilik özelliğiyle kullandığı renk dünyası arasında köklü bir ilşki vardır.

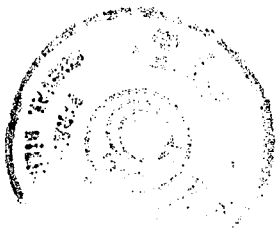
4.2.4. Sapmalar

Oktay Rifat'ın şiir dilinin genel düzeninden sık sık saptığı görülmektedir. "Spitzer, bir yazarda tespit edilen bu sapmaların, yani normdan ayrılmaların psikolojik yorumunun, sanatkârın yaşadığı dönemin esprisini kavrama imkânını sağlayacağını belirtir.[95] 1950 –1980 yılları arasında şiir yazan şairlerin pek çoğunda görülen bu tür sapmalar, Batı şiirinden etkiler taşıyan dönem şiirin ortak paydasıdır. Ancak Oktay Rifat'ın dil üzerine kurulu olan şiir anlayışının ve dille oynama düşüncesinin de bu tür sapmalarda önemli bir payı bulunmaktadır.

Onun şiirinde gördüğümüz sapmaları şu başlıklar altında inceleyebiliriz:

---

[95] Şerif Aktaş, **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, s.143



4.2.4.1.Yazımsal Sapmalar

Ünsal Özünlü'ye göre: "Şiirin yazı düzeninde olan değişikler, bu tür sapmaları içermektedir. Dizeler içindeki sözcüklerin arasındaki olağan dışı boşluklar ve bazen dizeler arasındaki olağan olmayan sıralamalar da yazı düzeni sapmalarını belirtir."[96]

Oktay Rifat, birçok şiirinde -yeni bir cümleyle başlasın ya da başlamasın- dizenin ilk sözcüğüne büyük ya da küçük harfle başlar. Bu tavrı bir bakıma, keyfilik taşımaktadır. Bir Cıgara İçimi'ndeki çoğu şiirleri, bu anlayışla yazılmıştır:

"Bir ağaç yapıyordu kendine göre,
bir kuş yapıyordu kendine göre,
oturuyor ağacın altına kuşu dinliyor."

(Olanla Olmayan, B.C.İ., s.187)

Her dizesi, yeni bir cümle ile başlayan bu şiirin ilk dizesi, büyük harfle başlarken, ikinci ve üçüncü dizeler, küçük harflerle başlatılarak, edebi normdan bir sapmaya gidilmiştir. Aynı uygulamayı "Gemici" (s.168), "Durgunluk" (s.263), "Dilalem Çengisi" (s.167), "Üç Güvecin" (s.168), Elifli'nin "Başını Sallayan at" (s.213), "Yeni Baştan" (s.115), "Köpek" (s.217) şiirlerinde de görmekteyiz. Bu tür dış sapmaları, daha çok son üç kitabı olan Denize Doğru Konuşma, Dilsiz ve Çıplak'la, Koca Bir Yaz'da daha yoğunlaşmıştır Denize Doğru Konuşma'nın dokuz bentten oluşan "B.Ş.H.Ş.H.Ş.B.Ş." (ss. 7-11) şiirinde, her bendin ilk sözcüğü büyük harfle başlamış, diğer dizeleri küçük harfle kurulmuştur. Bu uygulama "Mumlar ve Gece" (s.12), kırk dört bölüm ve altmış altı bentten oluşan "Anlam Bir Sıcaklıksa" (ss.44-84), dört bentten oluşan "Ben Ki Hepsiyim" (s.90) ve "Sizi Alsam Götürsem" (s.101) şiirlerinde de sürdürülmüştür.

Dilsiz ve Çıplak'ta ise farklı bir sapmayı uygulayarak, sadece şiirin birinci bendine ait ilk dizenin ilk sözcüğünü büyük harfle yazmıştır. Diğer dizelerin tümü küçük harfle başlamıştır.

"Unutuyorum seni
yeniden buluyorum
başka biri

[96] Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Ankara: Doruk Yayıncılık, 1997, s.132



yeniden başlıyoruz
yeniden dönüyoruz
başka ikindilere

ne zaman gece olacak
ne zaman sarmaş dolaş
başka bir kadınla çıkacağız yataktan

o ölü
bizler diri." (Ötekiler, D.v.Ç., s.14)

Aynı kitaptaki "Av" (s.17), "Bağış" (s.18), "Deniz ve Ağaç" (s.19), "Güve Yenikleri" (s.21), "Bir Kargaşadan Çıkış" (s.21), "İki Aylak" (s.21), "Bir Beklentiye Giriş" (s.33) şiirleri bu anlayışla yazılırken; blok halinde yazılan "Odalıklar" (s.12), "İnsanlar ve Gergef Kuşları" (s.22), "Görmek Kolay Değildi" (s. 59), "Gülen" (s.64) şiirlerinde de aynı sapma çeşidi uygulanmıştır. Bu tür sapmaları, Koca Bir Yaz'ın bütün şiirlerinde görmekteyiz:

"Kireç badanalı duvara
kömürle adını yazdım
bir gemi resmi çizdim üstüne
balıklarını dizdim
gemi aldı götürdü seni
tükürdüm mavisine
sildim denizlerini bozdum." (Duvar, D.v.Ç., s.14)

Sapmalar, şairin dil üzerindeki tasarruf gücünü göstermektedir. Dille ölümcül bir kavgaya girişen sanatkâr, yaptığı bu değişiklerle dili, egemenliği altına alarak, kendisinin malı yapmaktadır. Kısacası, dile mührünü vurmaktadır ki bunun da temelinde şahsi üslûp kurma endişesi yatmaktadır. Genel dil içerisinde kaybolup gitmek istemeyen şairin, kendisine mahsus bir dil yaratmaya kalkışması, sapmalara sebep olmuştur. Aynı zamanda dönem şiirinin bir özelliği olan bu tür sapmaları, Oktay Rifat'ın şiirinde bir iç sapma şeklinde de görüyoruz. "Bu tür sapmalar, şairlerin dize

içerisinde olağandışı durumlarda sözcük başlarında büyük harf kullanımlarıyla göze çarpar:

"Mercan gaga makasında **GÜNEŞ** darı,
Akşam bir kanaryadır ve **Zaman** sarı"
(Kanarya ve Bahçe, Y.Ş.,s.256)

Aynı sapma türlerini aşağıdaki dizelerde de görüyoruz:

"Ne uzay kalmış ne **Zaman**!" (Ayna, Y.Ş., s.257)
"Bana benzer bacalar aşkla tüten,
Kaçırmalar **Gece'den** düşlerini" (Bana Benzer, Y.Ş., s.270)

Bazen, cümlede en önemli unsur, bir tamlama biçiminde büyük harfle başlar :

"Bir **Zaman Fırtınası**, dün, bugün, yarın
Uçuştu yapaklarında çınarların" (Güzdü, Y.Ş., s.273)

Bazense, cümlede hitap edilen ana unsur, büyük harflerle başlatılarak özel bir konuma yerleştirilir :

"Sen çocukluğun uykusu, ceviz **Beşik**,
Bir o yana, bir bu yana, ölüm kalım.
Ekmek dedikçe bölündü dilim dilim,
Sevdaya dolandım seninle **Sarmaşık**." (Sözcükler, Y.Ş., s.281)

Yukarıdaki şiirde, muhatap alınan seslenmeli özne konumundaki "beşik ve sarmaşık" sözcükleri, büyük harfle yazılarak, dörtlükteki anlamsal önemleri yönünden öne çıkarılmışlardır. Sapmanın mantıki bir gerekçesi olması bakımından önemlidir. Mehmet Yalçın'ın ifade ettiği gibi: "Sapma, tanımı gereği bir biçemdir. Öyle olduğu için de, rastgele bir yanlış değil, istenerek yapılan bir yanlıştır."[97]

Yine ilk şiirlerinden itibaren şiirin dış yapısına ait normal dizilim kuralını alt üst ederek, muhtevaya uygun bir hale getirdiğini görmekteyiz. Aynı zamanda bu tür şiirlerinde, görsel bir etkileme de söz konusudur:

---

[97] Mehmet Yalçın, **Şiirin Ortak Paydası**, Sivas: Cunhuriyet Üniversitesi Yayınları, 1991, s.106



Ama öylesine değil
Lüküs kibar
Duvarlar silme muhalebi
Ayın on dördü gibi gılmanlar
Gılmanların peşi sıra rintler
Kırk dokuzluk ab-ı kevserler patlatılmış
Ciğer kebapları sulu sulu
Kimi güler
Kimi konuşur
Kimi
Canib-i rahmete son çektiği sagarla döner
Kısacası âlem
Rintlerden biri Fadik'e sordu

Ciğer yer misiniz sizin köyde
Yerik
Hindi dolaması
Yerik
Libido
Yerik
Mr. Pickwick
Yerik
Eveleme develeme deve kuşu kovalama
Yerik
Peki
Şey yer misiniz şey
Yerik
Miyan kökü
Yerik

(Fadik ile Kuş, A.Y., s.127)

Aynı şiirde, diyaloğlu kısımlar, bu diyaloğu sezdirecek biçimde uzun ve kısa dizelerden oluşmuştur. Tasvir edilen kısımlar, daha uzun dizelerle yazılırken; diyaloğun oluşturduğu dizeler, bu diyaloğun aktivitesini belli edecek biçimde daha kısa ve

konuşanla dinleyenin varlığını sezdirecek biçimde yazılmışlardır. Bu da Oktay Rifat'ın sapmalarının şuurlu ve gerekçeli yönünü göstermesi bakımından önemlidir. Aynı tarz uygulamayı, Karga ile Tilki'nin "Çıplak Bir Adam" (ss. 158-159), "Karga ile Tilki" (ss.161-167) şiirlerinde de gerçekleştiren şair, "Şiirler" kitabının "Seninle Sensiz" (s.83) şiirinde, dizeleri, müstezatı andırır bir biçimde oluşturmuştur:

"Sen gelince bir mutluluk ülkesiyim,
Cıvıl cıvıl;
Azgelişmiş toplum gibi sen gidince,
Boynum bükük."

(Seninle Sensiz, Şiirler, s.83)

"Yeni Şiirler" kitabının "Yine Bu Sabah" (s.238), "Bu Uykuda"(s.206), "Ayna" (s.257) şiirleriyle, Dilsiz ve Çıplak'ın "Susku Şiirin Doruk Noktasıdır" (s.48) şiirinde, yazımsal sapma örnekleri verilmiştir:

"Hafif uykulu kadınlar bile
duymadılar, renksiz"
_____
_____ "

(Susku Şiirin Doruk Noktasıdır.)

İlgili şiirin üçüncü ve dördüncü dizelerinde, sadece çizgi kullanılması, suskunun çizgiye dönüşen sessizliğini, şiir dilinin dışına taşıyarak vermesi bakımından dikkat çekicidir.

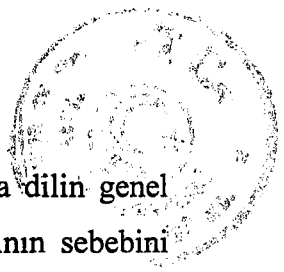
Oktay Rifat'ta az da olsa tamlamayı parçalayarak, tamlayan ve tamlananı ayırdığı sapma örneği de vardır:

"Sıyrılır öttükçe, uçar gider o **gül**
Bahçesine tünekten, ne çabuk ne tel"

(Kanarya ve Bahçe, Y.Ş., s.256.)

Bunun dışında dize sonundaki bir sözcüğü ikiye ayırdığı da görülür:

"Evlere şenlik
kimbilir hangi **delik**
te şimdi ipsizler çulsuzlar!" (Kar, K.B.Y., s.76)



4.2.4.2. Noktalama ve Sapmalar

Oktay Rifat, bir çok şiirinde, noktalama işaretlerinin kullanımında dilin genel prensiplerinin dışına çıkmıştır. Şiir dilinde bu tür sapmaların yapılmasının sebebini Doğan Aksan şöyle açılıyor :

> "Sanatçı bu eğilimle dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyan / dinleyenin zihninde yeni değişik tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmayı amaçlar."[98]

Şair, Garip, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., Güzelleme, Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki gibi eserlerinin ilk baskılarında kullandığı noktalama işaretlerini, bu eserlerinin diğer baskılarında hemen hemen kaldırmış gibidir. Sadece özel isimlerden sonra gelen ekleri, kesme işaretiyle ayıran ve inceltme işaretini kullanan şair, düzyazı şiirlerinde noktalama kullanmayı ihmal etmemiştir. Bu kitaplarına ait şiirlerinin pek çoğunda, hiçbir noktalama işaretini kullanmaması düşündürücüdür. İçten gelen lirizmi, kesintiye uğratmama arzusu, noktalama işaretlerini kullanmasına engel olmuştur. Garip dönemine ait "Şükür" (s.9), "Hayranlık" (s.10), "Yıldızlar" (s.12), "Manzara" (s.14), "Şehitlik" (s.199), Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'in "Name" (s.30), "Kuş Gibi" (s.34), yirmi dört dizeden oluşan "Başka Bir Şehre Doğru" (ss.42 – 43) şiirlerinde, hiçbir noktalama işaretini kullanmamıştır.

"Üslûp kişinin ruhsal yapısıdır"[99] diyen Oktay Rifat, ruhsal akışı kesintiye uğratacak olan noktalama işaretlerini kullanmadığı gibi; bazen uygun olmayacak yerde kullanarak, şuurlu bir biçimde şiirsel anlamı yokuşa sürmektedir. Çobanıl Şiirlerin yüzdört şiirinden "Kurtlar İnerken" (s.39) ve "Öylesine Bezmiş ki" (s.43) şiirlerinde hiçbir noktalama işareti kullanmazken, büyük bir çoğunda, sadece şiirin sonunda bir nokta bulunmaktadır.

> "Sırtlarındaki odun demetinin / Urganı ellerinde / Peşlerinde çam
> kokusu / Tokuşurken tomur meme / İki büklüm iniyor dağdan / Biri
> Hürmüz biri Şerif biri Zilha / Köhne çarık yarık taban /
> Ha gülüm ha." (Kızlar, s.71)

Bu kitabın şiirlerinden "Mahkeme Kapısı"nda (s.28): bir virgül, "Sığırla Keçi"de (s.89): iki nokta, "Mahmut" (s.107), "Geceye Doğru" (s.111), "Patraklos'un Ölümü ve

---

[98] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, s.166
[99] Oktay Rifat, "Şiir Dili ve Kullanım Biçimi", **Yazko Edebiyat**, C.1, S.4, Şubat 1981, s.56

Atlar" (s.114), "Ayna, Lamba ve Gece" (s.115) şiirlerinde de sadece kesme işaretini kullanmıştır.

Dilsiz ve Çıplak'la Koca Bir Yaz isimli kitaplarında da noktalamayı genel dildeki kullanım biçiminden saparak, asgari bir düzeyde kullanmaktadır. Dilsiz ve Çıplak'ın yüz sekiz şiirinden elli beşinde, sadece şiirin sonunda bir tek nokta işareti kullanmıştır. Koca Bir Yaz'da ise toplam yüz on beş şiirin elli sekizi şiirin sonuna konan bir noktayla bitirilirken; "Benden Önce" (s.47) şiirinde, hiçbir noktalama işareti kullanılmamıştır; "Emanet" (s.24), "BMW" (s.33), "Şimdiki" (s.82), "Brıçka" (s.87), "Bakmak" (s.113) ve "Eski Sokak" (s.114) şiirleri de sonlarına ! (ünlem) işareti konularak bitiriliyor. Şairin şiir dünyasındaki bu tür uygulamaları, batı kaynaklıdır. Mallarme ve Apollinaire gibi ünlü şairler de ruhsal akışı kestiği için şiirlerini yazarken hiç bir noktalama işareti kullanmamaya özen göstermişlerdir.

Şair, bazen nokta yerine virgül kullanarak, şiir cümlelerinin karışımına yol açmaktadır:

"Her sabah bir gül tutarak uyanıyor,
her akşam bir sofranın dikeninde
Uzatıyor saçlarını unutmak için,
dişlerini biliyor ya da bilmiyor,"

(B.Ş.H.Ş.H.Ş.B.Ş., D.D.K., s.8.)

Nokta yerine virgül kullanarak, şiirdeki bütünlük duygusunun kaybolmasını sağlıyor. Böylece, anlam şiirin tümüne dağılıyor. Bu yöntemle, başlangıcı ve bitişi belli olmayan bir şiirin dünyasına giren okuyucu, bilmece bir şiirin dünyasına adımını atarak anlamla boğuşmaya başlıyor.

Oktay Rifat'ın düzyazı şiirleri, noktalamanın edebi norma uygun olarak kullanıldığı şiirleridir. Düzyazının sınırında, her şey normale dönüşür.

4.2.4.3. Söz Dizimsel Sapmalar

Özdemir İnce sözdizimsel sapmayı: "Sözdiziminde kurallara aykırı kullanımlar, sözdizimsel sapmayı oluşturur."[100] Şeklinde tanımlamaktadır. Oktay Rifat'ın aşağıdaki şiirinde, nesneyle yüklem arasındaki sözdizimsel uyumsuzluk önemli bir sapma örneği olarak karşımıza çıkmaktadır:

---

[100] Özdemir İnce, "Şiirin Dili-I", **Adam Sanat Dergisi**, S.82, Eylül 1992, s.43

1 "Seni iniyorum Yüksekkaldırım'dan
2 Seni dolaşıyorum insanların içinde
3 Düşünüyorum düşünmek boş
4 Seni bakıyorum en iyisi
5 Seni toriklerin mavisine
6 Seni sandal
7 Seni martı
8 Seni köprünün direkleri
9 Seni yoksul kişi boynu bükük
10 Bir kadın geçiyor yanımdan" (Seni İniyorum, Âşık Merdiveni, s. 232)

Yukarıdaki şiirin birinci dizesinde, nesne değişimi (farklı nesne kullanımı) nesneyle yüklem arasında bir uyumsuzluğa sebep olmaktadır. İkinci dizede de aynı sözdizimsel sapma söz konusudur. Ancak birinci dizede "Seni iniyorum" ve üçüncü dizedeki "Seni bakıyorum" şeklindeki sözdiziminde, nesnenin bünyesindeki hâl ekinin "a" olmaması sözdizimsel sapmaya yol açmaktadır. Nesne olan "sen" şahıs zamiri, "a" ekini alarak "Sana iniyorum ve Sana bakıyorum" şeklinde kullanılsaydı, hiçbir anlamsızlık olmayacaktı. Yine aynı sapma örneğini 5 / 6 / 7 / ve 8.dizelerde de görüyoruz. Bu dizelerde, konuşma ağzında kullanılan "seni rezil seni" şeklinde, bir kullanım mevcuttur. Altıncı dizeden itibaren kullanılan "seni" şahıs zamirini, yalın halde kullandığımızda ya da beşinci dizeden itibaren nesne konumundaki "seni" zamirini ortadan kaldırdığımızda, sözdiziminin edebi norma uygun bir hale geldiği görülür. Ancak şairin yaptığı bu dilsel sapmanın gerekçeleri vardır. Birinci ve ikinci dizelerdeki "seni iniyorum ve seni dolaşıyorum" ibareleriyle özne, muhatap aldığı nesnenin kendi hayatındaki yerini ve önemini vurgulamaktadır.

İlgili şiirin üçüncü ve dördüncü dizelerini noktalama kullanarak aşağıdaki biçimde yazacak olursak :

"Düşünüyorum düşünmek boş
Seni. Bakıyorum en iyisi
Toriklerin mavisine,
Ve köprünün direklerine."

Sözdizimsel sapmanın ne kadar yoğun bir biçimde uygulandığı ortaya çıkmış olur. Kısacası şair, ismin hallerini değiştirerek, nesne almayan eylemlere nesne ekleyerek, geçişsiz fiilleri geçişli yaparak, belirtili ve belirtisiz nesneyi arka arkaya kullanarak ve isim unsuruna hâl eklerini getirmeyerek, şuurlu bir biçimde sözdizimsel sapmalara, uzanmaktadır. Şair, bu uygulamasıyla, geleneksel şiir dilinin klasikleşen sözdiziminin dışına çıkarak dilin baskısından kurtulmak; kendisine ait bir üslup oluşturma yolunda şahsi tasarruf hakkını kullanmak ve biraz da okuyucunun muhayyilesini zorlamak istemektedir.

Aşağıdaki şiirdeyse edat eksiltmesine giderek, onların yerine ismin hâl eklerini kullanması, şiirin sözdiziminde sapmaya sebep olmuştur:

"Sana görüyorum bu dişleri
sana uçuyorum yerden"

(Kamyondan Düşen, D.v.Ç., s.39)

Birinci dizede "senin için", ikinci dizedeyse "seninle" şeklindeki bir kullanım sapmanın ortadan kalkmasına neden olacaktır. Ancak şair, özneyle nesne arasına "için, ile"gibi hiçbir aracı unsur sokmak istememektedir. Bu da hem sözdizimi hem de anlam bakımından dizenin deforme olmasına sebep olmaktadır.

Oktay Rifat'ın şiirinde, aynı sapma çeşidi içerisine giren biçimbilimsel ve sözdizimsel sapma türlerinden "Sözcüklerin tümce içerisinde sıralanışlarını inceleyen sözdizimsel sapmalar" [101] kullanılmıştır.

4.2.4.4. Tarihsel Dönem Sapmaları:

"Ölçüt dildeki sözcükler, sözcük öbekleri ya da tümceler yerine, geçmiş dönemlerdeki sözcük öbeklerinin kullanılmasıyla olur."[102] Oktay Rifat, Yeni Şiirler kitabındaki bir çok sonesinde padişahların ağzıyla birçok şiir söylemiştir. Bu tür şiirlerinde, dönemin dil özelliklerini de yansıtmıştır. "Taşlar" (s.275) şiirinde Kanuni Sultan Süleyman'ın ağzıyla konuşurken; "Mısır Dönüşü" (s.275) şiirinde de Yavuz Sultan Selim'in ağzıyla dönemin dil özelliğini yansıtıyor :

---

[101] Ünsal Özünlü, "Şiir Dalında Sapmalar", **Türk Dili Dergisi**, S.368, Ankara: 1982, s. 83
[102] Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, s.144

"(...) Fatih Sultan Mehmet'in Yavuz Sultan Selim'in ağzından konuşarak tarihsel yaşantıyla günümüz duyarlığını birleştirir."[103]

"1509 Depremi" (Y.Ş., s.276,) şiirinde, dönemin padişahı II. Bayezit'in ağzıyla depremin doğurduğu felâketleri anlatmaktadır:

"Yandı gülüm üç yüz atlı vezir kulum
Mustafa'nın konağında, cunba, revak
Düştü nakış, indi pul pul altın varak,
Taş taşa dargın, yıkıldı İstanbul'um"

Gerek üslup bakımından gerekse "üç yüz atlı vezir kulum" , "cumba", "revak", "indi pul pul altın revak" gibi sözcük ve ibareler, dönemin tarihsel dokusunu yansıtması bakımından önemlidir. Böylece, dönemin tarihi havasını teneffüs etme imkânına kavuşuruz. Kahramanların tarihi şahsiyetleri, yaşadıkları zamanın diliyle bütünleşerek daha bir tabiilik kazanır. Bu anlayışla yazılan " Mısır Dönüşü" (Y.Ş., s.275) şirinin "Arap, Acem mülkü bütün, diyar-ı Rum" dizesi de bir tarihsel dönem sapması olarak dikkat çekicidir.

Şair, "Fatih'in Resmi" (s.277) şiirinde "savrulan kaftanlar" ve "altın sahanlarda aş yedim" ve "Fatih ve Elma" (s.279) şiirindeyse "Ben ki dalından Bizans'ı koparmışım" dizeleriyle bir padişahın taşıması gereken "vakur edâyı" Fatih'in konuşmasıyla vermiştir. Böylece "Geçmişi zamansal bir uzaklaşma olarak değil, yaşanabilir bir imkân olarak gören Oktay Rifat, tarihi şahsiyetlerin kılığına bürünerek, o döneme has bir dille konuşuyor." [104] Bu tür şiirlerinde, şairin en büyük özelliği, kendi varlığını hissettirmesidir. Okuyucu, kişisel, mekânsal ve dilsel düzeyde, şimdiden koparak, tarihi bir yolculuğa çıkar ve şiir okuma süresince, içimde bulunduğu zamandan hicret eder. Şiire ait olan her unsur, bu zamansal kopuşu gerçekleştirmek için kurulmuştur. Böylece şair, Yahya Kemal gibi bir destan şairi kimliğiyle karşımıza çıkar. Ancak çalışmasını daha ileri düzeye taşımadığı için, bu tür şiirleri, tarihsel dönem sapması örnekleri olarak kalmıştır.

Bu sapma anlayışıyla yazdığı en ciddi şiirlerden birisi "Hurrem Sultan'a Gazel" (Y.Ş., s.280) şiiridir. Dil, biçim ve muhteva bakımından tarihi bir zenginliği taşıyan bu gazelinde:

---

[103] Cevat Çapan, "Oktay Rifat", **Adam Sanat Dergisi**, S. 43, Haziran 1989, s.18
[104] Ahmet Oktay, "Oktay Rifat'la Konuşma", **Şiir Konuşması**, s.336



"Karun'ca mal yığsam ben neylerim sensiz,
Neylenir saltanat sensiz, gözüm, gözdem!
Yüzgörümlük Eflak ve Buğdan, dilersen
Bu can var, esirgenmez, iste bir tanem"

şekil ve dilde, geleneksel beğeni ölçülerine uyduğunu görmekteyiz. Geçmişin esprisini kavrayan şair, dil sayesinde geçmişle-şimdi arasında anlamlı bağlar kurmaktadır. Ancak gelenekten hoşlanmayan Oktay Rifat'ın gerçek amacı, şiir dilinin sınırlarını geniş letmektir. Onun Osmanlı tarihiyle uzlaşmak gibi bir niyetinin olduğunu sanmıyoruz.

Şair, bir başka anlayışla yazdığı tarihsel dönem sapması örneğini, Karga ile Tilki'nin aynı adlı şiirinde vermektedir. Birbirinden çok farklı dillerle yazılmış bu şiirinde, Karagöz'e ait dil özelliğinden masalların ve fabların dil dünyasına kadar uzanan şair;

"Ey huzur-ı hazıran
Bezm-i irfan
Vakt-ı safa-yı canan
Laindir münafıktır şeytan
(...)
Raviyan-ı ahbar, münakalan- ı asar rivayet
ederler kim" (Karga ile Tilki, ss.165-166)

dizeleriyle de tarihsel dönem sapmasının çok güzel örneklerini vermiştir. Böylece "dilbilimsel zaman dışılık yapan şair, şiirlerinde eski zaman insanlarının ve olaylarının anlatım dilini, eski tamlamaları ve betimlemeleri içermektedir."[105] Bu şiirinde, kendisi de anlatıcı olarak karşımıza çıkar ve şimdiyle geçmiş arasında bir bağlantıyı kurmak ya da geçmişe yolculuk etmek niyetinde olmayan şair, birbirinden farklı dillere uzanmanın keyfini yaşar. Bu zevk, dille oynamanın doğurduğu estetik bir hazdır.

4.2.4.5. Diğer Sapma Türleri

Oktay Rifat'ın şiirlerinde, yukarıdaki sapma örneklerinin dışında az olmakla birlikte aşağıdaki sapma örneklerini de görüyoruz:

"Mavna kayıklamış
arkasında yavru bir bot" (Küçük Trenler, D.v.Ç., s.28)

dizelerinde, "yavrulamak" ya da "doğurmak" sözcükleri, şair tarafından "kayıklamış"

---

[105] Ünsal Özünlü, a.g.e., s.146

şeklinde yeniden türetilmiştir. Böylece bot, mavnanın doğurduğu bir unsur haline getirilmiştir. "Olağan dilde olmayan yepyeni bir kelime yaratılmıştır."[106]

Oktay Rifat'ın bazı şiirlerinin, muhtelif kesimlerin konuşma özelliklerini taşıdığını görmekteyiz. Bu bazen bir külhanbeyi konuşması şeklinde görünürken;

"Vay ölüsü kandilli
(...)
Cup arabacının koynuna
(...)
Al tekke ver külah"
(İstanbul Şiiri, A.Y., ss.110-111)

bazen de küfre kadar uzanır.

"Ulan Piç kurusu
Siz et yersiniz köyde
Yerik
Siz börek yersiniz köyde
Yerik
Ha şöyle imana gel
Yerik" (Fadik ile Kuş, A.Y., s.126)

Bu tür şiirlerinde konuşmacı, bu konuşmayı gerçekleştirecek bir kesimden seçilmiş Arabacı Mestan ya da aynı kesimden olan, kültürel donanımsız kimselerdir. Şair, bir anlatıcı olarak aradan çekilmiştir. Amacı daha tabii olmak ya da farklı dillerin dünyasına girmektir.

"Türkçemiz çorak, halkımız gibi yoksul"[107] diyen Oktay Rifat, dilimizi zenginleştirme yolunda, her türlü denemeyi göze almaktan çekinmeyen yiğit bir dil savaşçısıdır.

---

[106] Ünsal Özünlü, a.g.e., s. 135
[107] Oktay Rifat, "Düz Söz Biçimleri", **Gösteri**, S.154, Mayıs 1985, s.19



4.2.5. İmaj Dünyası

Oktay Rifat, imajı, "İmge, şairin yakaladığı, ama duyular alanına girmeyen bir gerçeği ete kemiğe bürümek, duyum alanına sokmak için kullanılan bir biçimdir."[108] şeklinde tanımlamaktadır. Şairin imgesel anlatımı tercih etmesinin sebebi, mevcut dil ve nesne düzeninin onun hayallerini karşılayacak bir biçimde zengin olmaması ve şairin Tanrısal bir özentiyle kendisine ait bir dil ve evren yaratma dileğidir. Bunun için Zekâsıyla ruhunun derinlikleri ararsında bağlantı kurarak, yeni bir nesne düzeniyle yeni bir evren kurar.

Şair, kendisini aşkınlaştırarak dış dünyadan elde ettiği orijinal görüntüleri dilin alanına taşır. Bu görüntünün bir imaj oluşturabilmesi için kurulmasında aracı rolünü üstlenen nesneler arasındaki ilişkiyi, Özdemir İnce şöyle açıklamaktadır:

"Sözcük, incelenen metinde geçen nesneden başka bir nesneyi işaret ediyor mu? Ya da, benzetme yapılması, benzeyen ve benzetilen nesne arasında yeterli uzaklık var mı? Bu sözcük, bir benzetme ya da bitişik ilişkisiyle işaret ettiği nesneyle birleşmiş midir? (Bitişiklik, parça – bütün, bütün – parça ilişkisidir.)[109]

Bir imge avcısı olan Oktay Rifat, şiirimizde imgeye en önemli yeri veren şairlerimizden birisidir. Onun şiir çizgisi hakkında bilgi veren Hilmi Yavuz, "şiirinin nesne, imge ve dil şeklinde bir gelişmesi olduğunu belirtir."[110] Biz, bu evrelerin net bir biçimde birbirinden ayrılmadığını ve helezonik bir biçimde birbirine karışarak yürüdüğünü daha önce belirtmiştik. Kısacası onun her döneminde imgeyi kullandığını söyleyebiliriz. Ancak bunun oranında dönemden döneme değişme söz konusudur.

Bu imaj düzeninde görsellik, renk ve alışılmamış bağdaştırmalarla benzetme unsurları, ağırlıklı bir yer tutmaktadır. Bir ressam olan şairin, renkli ve ışıklı görsel imajlara ağırlıklı yer vermesi tabiidir. O, daha İnkılâp'ta yazdığı ilk dönem şiirlerinde "şişe ve akşam", "meme ve serinlik", "gece ve kadın" gibi uzak unsurları, benzetme aracılığıyla birleştirerek imajlar yapıyor:

"Bir şişe bira gibi akşam soğur çeşmede
Olgun bir meme gibi serinlik sert ve diri
Gece bir kadın gibi taşlığa baygın düşer"[111]

---

[108] Oktay Rifat, "Otomatik Yazı", **Şiir Konuşması**, Adam Yayın., Ekim 1992, s. 266
[109] Özdemir İnce, "Şiirin Dili II", **Adam Sanat Dergisi**, S.83, Ekim 1992, s.62
[110] Hilmi Yavuz, "Oktay Rifat'ın Şiirinde Üç Evre: Nesne, İmge, Dil, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**,S.92, Temmuz 1988, s.21
[111] **İnkılâp**, "Taşlıkta Akşam", Yıl:1, S.6, Eylül 1933, s.32

Her dizesinde bir imajın sergilendiği "akşamın bir şişe bira gibi soğuması", "serinliğin bir meme gibi sert ve diri olması" ve "gecenin bir kadın gibi taşlığa baygın düşmesi" bu şiirde, görsel imajların ağırlıklı yer tuttuğu görülmektedir. Tuğrul Tanyol'un bu konudaki tespiti dikkat çekicidir:

> "Oktay Rifat, imgeyi, bir görüntü olarak en iyi kullanan birkaç şairimizden biri oldu."[112]

Garip kitabında, ortak şiir anlayışından yola çıkan şair, Garip'in her türlü süsten uzak dil anlayışıyla imgeye sırtını dönmüştür. Bu, sadece Garip kitabı içindir. Çünkü bu dönemde yazılan Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş. kitabıyla Güzelleme'de, özgün imajlarla örülmüş dizeler bulunmaktadır. Buna rağmen Garip kitabından alınan aşağıdaki imaj örneği de dikkat çekicidir:

"Sarı bir zambak açtı
Karanlığın bahçesinde pencerem" (Pencere, s.41)

Cama vuran lambanın ya da güneşin ışığını sarı bir zambağa benzeten şair, camdaki görüntüyle dış dünyaya ait bir nesne arasında görsel bir ilişki kuruyor. Daha doğrusu cama vuran ışığın görüntüsünden kendisine özgü, renkli ve ışıklı bir tasavvura ulaşıyor.

Bu döneminde, poetik imajın örgüsü olağanüstü olmasına rağmen görüntü dağınık değildir. Renkler birbirine karışmaz ve daha çok bilinçaltını hülyayla temasa geçirici, yüceliği taşır. Dinamik bir nitelik taşıyan imajlarında henüz bir zorlama yoktur. Şair, sadece duyularını ve hayallerini birleştirerek imaj dünyasını kurmaktadır:

"Ceviz dolaplar ötesinde
Beyaz bir tabak kırılınca
Bakarsın kırmızı konca
Açar zamanın bahçesinde" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.,Tabak, s.71)

"serbest imaj"[113] niteliğindeki bu çalışmalar, hadlerin zorlanmadığı ve güzel görüntünün esas alındığı imajlardır. Ancak çözümlenmek için de kıvrak bir zekâyı ve köklü bir şiir kültürünü gerektirmektedir. Rengin ve görselliğin ön plâna çıktığı bu imajda, "kırılma ve kan unsurları " arasında ilişki kuruluyor. Kan, tabağın üstündeki kırmızı renkli bir

---

[112] Tuğrul Tanyol, "Bir Şiir Ustası", **Hürriyet Gösteri Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s.29

[113] R.Wellek, A.Warren, **Edebiyat Biriminin Temelleri**, çev. Ahmet Edip Uysal, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Aralık 1983, s.249

desenden ya da tabağın kestiği bir elden de çıkabilir. Nihayetinde; "vizüel imaj nesneyi inşa ediyor."[114]

Oktay Rifat da imaj aracılığıyla nesneyi yeniden inşa ederek, kendisine göre yeni bir renk ve yeni bir nitelik kazandırıyor. Ancak nesne orada ve hiç değişmeden durmaktadır. Bu, şairin dilde kendisine göre yaptığı bir takım değişikliklerdir. Onun Karga ile Tilki'deki "Kadeh" şiiri orijinal imaj bakımından kayda değer bir örnektir:

"Burası dalyan kahvesi
Ortalık süt mavisi
Apostol bu ne biçim meyhane
Tabağımda bir bulut
Kadehimde gökyüzü" (s.139)

Şair, sarhoşluk halinin doğurduğu "eşyayı farklı görme ve yorumlama" anlayışını, dilin alanına taşıyarak, "bulutla – tabak", "kadehle – gökyüzü" arasında bir ilişki kurarak yeni bir görüntü yaratmıştır. Somut unsurların somut unsurlarla birleştiği bu imajlarda, modern resmin imkânlarından faydalanan şair, dile ait sözcükleri kolaj usulüyle bir araya getirerek, renkli ve orijinal ımajlar oluşturmaktadır.

Sözcükler arasındaki alışılmış bağdaştırmaları zaman zaman değiştiren, bazense sadık kalan şair, toplumcu döneminde edebiyatımızda az kullanılan kokusal ve tadsal imajın bir örneğini verir:

"Damalı örtüde bir kâse çorba gibi
Buğulu bir lezzetti karıkocalık"

(Telefon, Karga ile Tilki, s.146)

Benzetme ilgisi, birbirlerine çok uzak unsurlar arasında kokusal ve tadsal bakımdan kurularak, bilinçli bir imaj yaratımı esas alınmıştır. Ancak güçlük anlamdan daha çok sözcükler arasındaki örgüdedir.

"Kreuzer, Yeats'in ve Coleridge'nin şiirleri üzerine yaptığı incelemede imajları: Görsel, İşitsel, dokunsal, kokusal ve tatsal imajlar olarak duyulara göre ayırdıktan sonra; beş temel duyuya ilaveten şiir sanatının tetkininde iki önemli duyu daha vardır: Bunlardan biri soğuk ile sıcak arasındaki farkı algılamamızı sağlayan thermal (ısığ) duygusu, diğerleri kas gerilmeleri ile uyarılan kinesthetic (adale) duygusudur."[115]

---

[114] Jacgues Ellul, **Sözün Düşüşü**, çev. Hüsamettin Aslan, İstanbul: Paradigma Yayınları, Mayıs 1988, s.26

[115] Jacgues R. Kreuzer, **İmagesElements of Poetry**, Washington, USA 1965, P.116

şeklinde bir sınıflandırmaya tabi tutar. Oktay Rifat'ın, imaj dünyası, Cemal Süreyya'nın belirttiği gibi:

> "Neredeyse bütünüyle görsel bir şiirdir; kurduğu imgeler göze seslenen, insan zihninde resim çizen bir yapıya sahiptirler. Şiirde imge deyince görüntüyü anlayan bir kuşağın şairidir."[116]

Bu görsel imge anlayışında, Perçemli Sokak'la birlikte köklü bir değişime giden şair, "kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde değişiklik yapar."[117] Bu yeni imge düzeninde, İkinci Yeni anlayışı hakimdir. Görüntünün ön plana çıktığı bu imge anlayışında, farklı sözcük bileşimleriyle, alışılmadık görüntülere ulaşma amacı vardır. Bunun için birbirinden çok uzak ve ilişkisi olmayan sözcüklerin şahsında nesneler, bir araya getirilerek alışılmamış bağdaştırmalar yapılır :

"işte kara dutları güneşin
Papatyaların renkli camları
Başakları evlerin
Kan rengi kız çoçukları yelesiz
Lokma lokma ağaçların altında
Tren yolunda eğri büğrü
Damları doğrayan makas" (II, P.S .,s.176)

Yukarıdaki şiirde, "güneşin kara dutları", "papatyaların renkli camları", "evlerin başakları" ve "yelesiz kan rengi kız çocukları" gibi alışılmamış bağdaştırmalarla yapılan imajlar bulunmaktadır. İsim ve sıfat tamlamaları şeklinde karşımıza çıkan bu imajlar, şairin İkinci Yeni döneminde yazdığı şiirlerin büyük bir çoğunda görülen "kanserojen imaj" şeklindedir. Şiirin tümüne dal budak saran bu tür imajlar, muhayyileyi sürekli zorlayarak, şiirsel akışın kesilmesine sebep olur. Dilin, imaj uğruna harcanması, mevcut dili bir kilit dil haline getirerek, anlaşılmaz kılar. Hastalık, şiirin tümünü sarar ve onu şiirselliğin dışına kadar iter. Bu ve bunun benzeri şiirleri, bir oyun düşüncesiyle bağdaştıran Mehmet Kaplan, şöyle demektedir:

> "Bu görüntüler, yazarın ön-sözünde söylediği gibi, gerçeği bize başka bir açıdan gösteriyor, daha doğrusu bize eşya ve insan hakkında yeni bir görüş veriyorlar mı? Önceden söylediğimiz gibi, bir şair sözcük oyunları vasıtasıyla

---

[116] Cemal Süreyya, "Oktay Rifat'ınŞiir Çizelgesi", **Papirüs**, S.39, 30. 9. 1969, s. 77
[117] **Perçemli Sokak,** Ön Söz, s.174

varlıkları değiştirebilir. Fakat bu, masallarda görüldüğü üzere gerçek dışı neticeler doğurur.

Şair, Perçemli Sokak'ta kelime oyunları vasıtasıyla dış gerçekle olan alâkasını tamamen kesmeye çalışır."[118]

Ancak Oktay Rifat'ın bu şiiri tahlil edildiğinde, "güneşle-karadut", "papatyaların renkleriyle güneş ışığının vurduğu evimizin renkli ve ışıklı pencere camları", "kız çocuklarıyla başaklar" arasında özgün bir ilişki kurabileceğini de aynı eserinde ayrıca belirtmektedir. Kaldı ki Oktay Rifat'ın bütün şiir çizgisi göz önünde bulundu rulduğunda, onun şiir dünyasında, bu tür imaj anlayışının çok az bir yer tuttuğu görülür. Yine aynı kitapta yer alan :

"Raf raf atlara karşı
Güneş kokulu kız
Aslanlara yedirir çocukluğunu
Göğsünü örten kumların
Boyunu aşan sazları içinde" (VI, P.S., s.180.)

yukarıdaki şiirde, cinselliğin kum yumuşaklığındaki göğüslere kadar yükselmesi ve arzunun insan boyunu aşan (direnme gücünü aşan) yakıcı ve önlenemez yüksekliği karşısında, kızın kendisini aslanlara benzetilen erkeklere teslim etmesi şeklinde imaja dönüşen bir söylem vardır. Şiirde arka arkaya imaj kullanılması imajı statikleştiriyor. Matematik problemi çözer gibi dizeyi çözmeye çalışıyoruz. İmaj otomatizmi, duygusal derinliği öldürerek, şiirsel akışı kesintiye uğratıyor. Şair, bilinçli bir biçimde okuyucuyu eziyor. Aynı anda birden çok imgeyi çözmek zorunda bırakılan okuyucu, bilinç kayıbına uğruyor. Atilla İlhan, "bir bakıma İkinci Yenicilerin sanatı ipe sapa gelmez bir imge bataklığı haline getirdiklerini"[119] belirtirken birçok yönüyle haklıdır. Perçemli Sokak, Âşık Merdiveni ve Denize Doğru Konuşma'da, Oktay Rifat, imajın çeperini (hudutlarını) zorluyor. Kansarojen bir imaj anlayışının doğurduğu bu imaj çokluğu, her dizede yeni bir imaj kurma anlayışını getirmektedir. Bu da bütünlüğü olmayan ve bilmeceye varan bir imaj anlayışının kapısına çıkmaktadır. Ancak, Oktay Rifat'ın şiir çizgisini bütünüyle göz önünde bulunduracak olursak, onun imaj dünyasında, bu tür imajların fazla yer tutmadığını söyleyebilir.

---

[118] Mehmet Kaplan, **C.D.T.Ş.**, ss.178-179
[119] Atilla İlhan, "İkinci Yeni Savaşı", **Yazko Edebiyat Dergisi**, İstanbul 1993, s.97

Garip'ten Karga ile Tilki'ye kadar olan döneminde, mümkün olduğunca ev içi nesneleriyle imajlarını kuran şair, Perçemli Sokak'ta nesnenin alışılagelen görüntüsünü bozmaya çalışmıştır. Bu döneminde nesne, somut varlığın dışında imgesel olarak vardır. Ancak deforme olmuştur. Şiirler kitabından itibaren olgunlaşan dil içerisinde güzelleşen imaj dünyası, orijinal bileşimlerle dış dünyaya açılmıştır. İmgeyi, iç ve dış imge olarak ikiye ayıran Oktay Rifat, şöyle devam etmektedir:

"İç imgeler, dış imgelerin bir tortusu, bir yansıması olabilir, işin burası bence ozanı değil, ruhbilimciyi ilgilendirir. (...) İç imgelerin kökünü bilinçaltında, daha da derinlerde, ileri geri her türlü toplumda ortak, kollektif bilinçaltında, anlamları insandan insana değişmeyen ağaç, su, toprak, güneş gibi simgelerde aramak gerekir.

Dış imgeler, istenirse akıl diline çevrilebilir, ama iç imgeler çevrilemez."[120] Onun iç imge anlayışını yansıtması bakımından aşağıdaki şiiri dikkat çekicidir:

"Güneşimi arılar yedi gecesiz kaldım
Dört köşe taşların üstünde
Denizin çarşısında yeşil zeytin,
Balıklar geçti düdük çala çala
Yaşamaya başladım kaldığı yerden
Yosunlu kapıların ardında gizli
İkiz martıları bulmak için" (X, P.S., s.184)

Güneş, bütün varlıkların bağlı olduğu ana eksen, ışığın ve hayatın kaynağıdır. Şairin hayatıysa arıların şahsında simgeleştirilen zaman tarafından yenilmektedir. Gece, güneşe bağlı olarak anlam bulan hülya evrenidir. Şair, hem kaybolan geçmişinin hem de onunla birlikte yiten hayali akşamlarının arayışı içerisindedir. "Dört köşe taş" ibaresiyle de hayatın ara vermeyen ve aman bilmeyen tek düze akışı anlatılmaktadır. Bu akış, şairin dışında önceden şekillenmiş bir akıştır. Ulaşılmak istenen mutlu anın "yeşil zeytine" benzetildiği dizede, mutluluğa ulaşmanın güçlüğü anlatılırken, sebebinse güle oynaya (düdük çalarak) geçen zaman (balık) olduğu anlatılmaktadır. Akıp giden hayat gerçeğini kabullenen şair, ikiz martıları (hayat ve ölüm) ya da çocukluk ve geçmiş güzel anların hülya evrenini bulmak için hayata kaldığı yerden devam etmeye karar verir. Bununla birlikte hayata ve ölüme götüren yolun sırlarla dolu olduğunu (yosunlu kapılar) bilmektedir. Oktay Rifat, bu şiirinde iç imge (orijinal imaj) anlayışıyla, toplumumuzun kollektif şuurunda önemli yerleri bulunan "güneş",

[120] Oktay Rifat, "Can Yücel'le Dertleşme", **Şiir Konuşması** , s.239

"zaman", "hayat" ve "ölüm" gibi sembolik unsurları imaja dönüştürerek, şiir dünyasına taşımaktadır. Bir imaj ustası olan şairin, konuyla ilgili şu tespiti dikkat çekicidir :

> "İmge, benzeşmelerden doğar. Benzeşme, günümüz şiirine yaklaşıldıkça hafiflemekte, imge iki ayrı olgunun çağrışımına dönüşmektedir. (...) Bir de gerçeküstücülerin imgeleri var. Burada benzetilenle benzeyen arasındaki benzetme ilişkisi ortadan kalkmakta ya da çok zayıflamakta, bir bilinçaltı gereksinmesi imgeye biçimini vermektedir."[121]

Oktay Rifat, her iki anlayışla da şiirler yazmıştır. Garip ve toplumcu dönemde birinci anlayışla imaj dünyasını kuran şair, Perçemli Sokak, Âşık Merdiveni ve Denize Doğru Konuşma'da gerçeküstücülerin imge düzenini benimsemiştir. Sentezci döneminde, her iki imge anlayışıyla yazılmış şiirleri de bulunmaktadır.

Elleri Var Özgürlüğün'de bu imaj anlayışını sürdüren şair, aşağıdaki dizeleriyle görsel ve orijinal bir imaj örneğini verir:

> "Kuşlar en ufak bayraklarıdır aşkın
> (...)
> Türküleriyle sepetler ördüğümüz
> Kanatlarıyla evler döşediğimiz
> Kuşlar geceyi yavrular akşamları" (Kuşlar, E.V.Ö., s.62)

Kuşun gökyüzünde kendisinden geçmişçesine uçmasını, bir bayrağın dalgalanmasına ve âşık insanın hoyratlığıyla açıklıyor. Özgür kuşun türküsüyle seven insanın sevdalı sesini, bir bayrağa benzetmektedir. Şiirler kitabıyla ivme kazanan imaj zenginliği, Yeni Şiirler'de tam bir yoğunluk kazanır. Gaston Bachelard "şiirsel imgenin yer aldığı dize ya da dörtlük, bir mekân - çözümleme [topo – analyse] aracılığıyla incelenmesi gereken dil mekânları oluştururlar."[122] şeklindeki anlatımıyla imge çözümlemesine psikolojik ve mekânsal bir derinlik kazandırmıştır. Oktay Rifat'ın imajları psikolojik yönden bütünüyle tutarlı olmasa da imaj kültürü bakımından çok zengindir. Bu zenginlik, onun dil alanındaki yoğun çalışmasından kaynaklanmaktadır. Onun şiirlerinde Vlademir Propp'un sınıflandırdığı "dişil ve eril imajlara"[123] da rastlamaktayız:

---

[121] Oktay Rifat, "Şiir Çevrilir mi?", **Yazko Edebiyat Dergisi**, C.1, S. 5, Mart 1981, s.49
[122] Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.19
[123] Tzvetan Todorov (der.), **Yazın Kuramı**, çev. Mehmet ve Sema Rifat, İstanbul:Y.K.Y., Ekim 1995, s.212

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU



"Sonra yağmurlar başladı, gitti cambazlar
(...)
Portakal rengi oğlan, mavi memeli kız."

(Yağmurlar,Şiirler, s.122)

"Portakal rengi oğlan" tamlamasıyla güneş, "mavi memeli kızla" da gökyüzü, eril ve dişil bir biçimde imaja dönüştürülüyor. Şairin imajlarında renk unsuru ağırlıklı bir yer tutmaktadır. Görsel imajın renkli olanını tercih eden sanatkârın bu tutumunda, ressam kişiliğinin önemli bir etkisi bulunmaktadır. İmajlarında görselliğin yanı sıra benzetme unsuru en ağırlıklı bir konumdadır. Özellikle eğretileme sanatıyla yapılan imajlarını, ikinci derecede teşbihle yapılanın takip ettiğini söyleyebiliriz. Renk, ışık ve hareket unsurları, onun imaj dünyasının yapı taşlarıdır. Zamandan zamana ve renkten renge bürünerek akan imaj salkımı, dinamik niteliğiyle ön plâna çıkmaktadır. Mavi, kırmızı, sarı ve yeşil renklerle bezenen imajları, bunun için somut unsurlar halindedir. Onun şiirinden içeriye girdiğimizde, birinci döneminde zengin bir ev içi dekoru içerisinden geçerken, ikinci ve üçüncü dönemlerinde zengin imaj dünyasının oluşturduğu bir doğal ortama gireriz. Renk ve ışık akıcı bir tabloyu, anlık görüntüler halinde gözlerimizin önüne serer:

" Ey doğa
Ey kusursuz sadeliği gizemlerle
Kilitlenmiş kervansaray, yıldız dolu
Çekmece ağzına dek! Ey sevgi,
Buğdayına gelincik yürümüş tarla!
Yine denizlerin ayna gibi duru!" (Yine Bu Sabah, Y.Ş., s.238)

Bu tür şiirlerindeki imajları, görsel ve orijinaldir. "Kilitlenmiş kervansarayı ve yıldız dolu çekmece"yi yansıtan imajları, artık yüklü ve karanlık değildir. Sadece gizemlidir. Ancak bu gizem, şairce söylemenin doğurduğu bir ustalığın neticesidir. Doğa, imaja dönüşmüş bir biçimde dile gelmektedir. Bir bakıma doğa, şiirin dünyasına taşınmış ve imaj sayesinde, yeni bir fiziksel forma bürünmüştür. Oktay Rifat, imajlarını mümkün olduğu kadar görsel unsurlar aracılığıyla vermektedir. Fakat imajları, gözün gördüğü geleneksel şekliyle kalmamaktadır. O, zekâsından ve ferdi beninden aldığı güçle imajlarını, geleneksel olmaktan kurtarmış ve orijinal bir hale getirmiştir. Onun

hayal gücünün yüceliğini ve imaj dünyasının özgünlüğü göstermesi bakımından aşağıdaki dizeleri kayda değerdir:

"Mercan gaga makasında GÜNEŞ darı,
Akşam bir kanaryadır ve zaman sarı"

(Kanarya ve Bahçe, Y.Ş., s.256)

"Mercan gaga" gibi alışılmamış bir bağdaştırma ve teşbih sanatının iki unsuruyla kurulan "Güneş darı"; "Akşam bir kanaryadır" ve "zaman sarı" anlamsal sapmalarıyla renk, armoni ve uyum öğeleri oluşturacak bir biçimde imaja dönüştürülüyor. Aynı zamanda yeni imaj anlayışında, geleneksel gülün yerini güneş; bülbülün yeriniyse kanarya almaktadır. Yaşlanan şairin imaj dünyasına, sarı renkle birlikte hüzün duygusunu içeren görüntüler hakim olmaya başlamıştır.

Olgunlaşan şiir dilinde, her şey imaja dönüşmektedir. "Kehribar günler" (Y.Ş., s.277), "Güneşle yüklü taka", "Yelesi ak köpüklü at." (Y.Ş., s.145) ve "Küpeli kuşu penceremin mor ışık" (Y.Ş., s.281) imaj zenginliğiyle birlikte "ufkumuzda camları yanan göksel konağın, tutuşan bin kollu şamdanını" (Y.Ş., s.186) görürüz. Artık imge düzeni göstermekle kalmaz; duyuran ve sezdiren bir niteliğe bürünür. İkinci Yeni döneminde gördüğümüz kanserojen imaj anlayışı, yerini özgür ve orijinal imaj anlayışına bırakmıştır. Yeni Şiirler kitabıyla birlikte çok güçlü bir şairin imaj dünyasıyla karşılaşırız. Sadelik en önemli anlayışıdır. Bunu kendisi "Sözcüklerin anlamlarıyla dilediğimiz gibi oynayalım, ama dilin ruhuna, söylenişine bağlı kalalım. Şiir yazarken bir yandan dili işlediğimizi, dile yeni olanaklar getirdiğimizi akıldan çıkartmayalım. Bir şey daha var: Şaşırtıcı olağanüstüki gerçeğin damarlarından biridir. –yalın söyleyişle de yakalanır."[124] ifadesiyle açıklamaktadır Bu olgunluğun getirdiği sabırlı çalışma aşağıdaki şekilde imaja dönüşür:

"Şarabım bir sabra erişmiş küpte,
Bir elim ay, bir elim körpe güneş,
Bir göl gibiyim akşamlara dönmüş,
Yıldızları kendinden daha dipte" (Bana Benzer, Y.Ş., s.270)

Şair, kendi olgunlaşma süreciyle şarabın küpteki olgunlaşma süreci arasında bir ilişki kuruyor. Hayal dünyasının ay ve güneş gibi yüce, göle akseden yıldızların derinliği kadar derin olduğunu yansıtıyor. İmajlarında gördüğümüz sadelik ve derinlik, onun bu dönemindeki ustalığını göstermektedir

---

[124] Oktay Rifat, "Otomatik Yazı, **Şiir Konuşması**, s. 266

Viktor Şklovski, "şiir özel bir düşünme biçimidir, yani imgelerle düşünmedir."[125] diyerek, imgenin şiir sanatındaki yerine değinmektedir. Oktay Rifat, edebiyat dünyamızın güçlü bir imge avcısıdır. O, kendi ben'ini merkez edindiği şiirlerinde, nesneyi aşkınlaştırarak, şiirin dünyasına taşır. Bununla da kalmayarak soyut unsurların dünyasına girerek gece, gündüz ve zaman gibi unsurları, imaja dönüştürerek çağrışım değerleriyle şiir iklimine taşır. Denize Doğru Konuşma kitabı hakkındaki aşağıdaki tespitler ilgi çekicidir:

"Ozanın bu şiirlerinde imge en önemli öğe. Dilden söyleyişten, betimlemeden çok imgeler yoğunluk kazanmıştır. Öyle ki yalnız imgeyle örülmüş şiirlere rastlıyoruz:

Bir gündüz uyuyor döşekte
bir gece başında bekliyor
bir yumurta masada ince uzun
orasına düşürülmüş uykusunun
derin ve sessiz." [126]

Şairin, şiiri derindir. Ancak sessiz değildir. Görüntü dondurulmuş bir anı da gösterse, üstte sürekli devinim halinde olan, bükülen ve birbirini takip eden bir renk dünyası vardır. Kaldı ki bu renk dünyasının temelini oluşturduğu imajlar, şairin muhayyilesinin yarattığı kendine özgü orijinal imajlardır. Kısacası şairin bilinçaltının şiire yansıyan yanıdır. Ayrıca bu duyusal imajlar aracılığıyla onun duygusal ve zihni hayatına yönelik bir çok ipuclarına ulaşabiliriz: Hayata sıkı sıkıya bağlı olan şair, dış dünyaya ve kendi benine ait hususları, şiirlerine taşımıştır, Şairin öznel bilinci, dış dünyayı kendisine göre yorumlamaktadır:

"Üzümünü sıkıyor gök
Şırasını içiyoruz mavinin
ellerimi cama koydum, atlar
gelip geçiyor parmaklarımın arasından"
(...)
Hoşça kal gölge" (Bir Düş Başucumda, D.D.K., s. 16)

Şiirde, olağan unsurları, olağanüstüye dönüştüren şair, "anlamsal sapmalar"[127] aracılığıyla evrene yeni anlamsal boyutlar kazandırıyor. Dilsiz ve Çıplak'ın dünyasına

---

[125] Tzvetan Todorov (der.), a.g.e., s.66
[126] Turgay Kantürk, "Denize Doğru Konuşma", **Yazko Edebiyat** , C.5, S.29, Mart 1983, s.142
[127] Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, s.140

giren şairin bu kitaptaki imgelerle ilgili görüşü, kişiliğiyle dili kullanma biçimi arasındaki bağlantıyı açıklamaktadır:

> "Eluard'ın bir dizesi var. Şöyle bir şey: 'İmgeler benim yerime düşünüyor.' Dilsiz ve Çıplak'taki imgeler de gerçek kişiliğimi yeterince ele veriyor."[128]

Düş ve gerçeğin birleştiği bu imge düzeninde, şair kendi imgesel anlayışıyla yeni ve şairane bir evren kuruyor:

> "Öğleden sonraları birdenbire
> bir bulutla kaçınca kapı
> deniz doluyor odalara, sedirler
> yüzüyor taşlıkta, masa karasineğin
> üç ağızlı usturasında." (Yaz Koyuldukça, D.v.Ç., s.26)

Anlatılanı büyülü kılmak ya da düşsel bir evreni, sözün simyasıyla kurmak, şairin önemli bir hedefi oluyor. Bu bentte, bir zihin yarılmasına uğrayan şair, kendi gerçeğiyle -bu olağanüstü gerçektir- her şeyi bir düş gezgini olarak; daha doğrusu uyanık olmasına rağmen rüya halinde görüyor. Bunun için "kapı bir buluta kaçıyor" ve "deniz, odalara dalıyor." Halbuki ne kaçan kapı ne de evi basan deniz vardır. Sadece şair olmanın verdiği bir algılama farklılığı vardır. İşte bu algılama farklılığı, Oktay Rifat'ın imajlarına orijinal olma özelliğini kazandırır. Şerif Aktaş'ın ifadesiyle:

"İmajlarda ve edebi eserlerde hülya hali varlığını sürdürmektedir. Her türlü imajın arkasında bir maddenin bulunduğunu kabul edebiliriz. Çünkü imajın ortaya çıkmasını sağlayan hülyâ, bir varlık veya görünüş etrafında teşekkül eder."[129] Bir bakıma imaj tarzı, şairin en belirleyici üslûp özelliği olarak karşımıza çıkıyor. Perçemli Sokak'la birlikte geleneksel imajı dışlayan şair, coşkun bir ruhla dille ölümcül bir kavgaya girişiyor ve bunu Koca Bir Yaz'a kadar sürdürüyor. Süzülmüş ve arınmış dil, hiçbir tortu bırakmadan koca bir kitabın dünyasında toplanıyor. Garip'ten Koca Bir Yaz'a kadar Oktay Rifat'ın imaj dünyası, aslında başlı başına bir tez konusu olacak genişliktedir. Ancak bunun için imaj konusuna son noktanın konulması gerektiğine

---

[128] "Bilinçaltı Dediğimiz Ruhsal Bölge Bilinç Dışıdır. Bilinmez ki Taklit Edilsin", Enver Ercan(konuş.) **Düşün [Bizim Belde Toplum Sanat]**, S.10, Ocak 1985, s.10

[129] Şerif Aktaş, **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**, s.150



inanıyoruz. Koca bir ömrü ve "Koca Bir Yaz"ı tüketen şairin son eşikte duyduğu ses, "âhını kanlı bir bayrak gibi yükselten" bülbülün sesidir:

" şarkısını kanlı bir bayrak
gibi çekiyor akşamın gönderine
kırmızı güller bırakıyor
eşiğine kapımızın" (Bülbül, K.B.Y., s.118)

Geleneğe direnen şair, aşk elçisi olan bülbülün sesine direnmez ve bülbülün âhının ateşiyle rengini verdiği kırmızı gülü şiirine taşır. Sanırım, şairin son dönemeçte istediği bir uzlaşmadır bu.

4.2.6. Sembol

Şiir dilinde, sembolik anlatımın önemli bir yeri bulunmaktadır. Sembol, şairin bilinçaltı dünyasından yansıyan özel anlatım aracı olabileceği gibi, geleneğin belirlediği bir kullanım halinde de görülebilir. Erich From: "Bir sembolün özel anlamı, ancak kullanıldığı olay ve kişinin genel tecrübesi ışığında anlaşılabilmektedir."[130] derken, şairin bilinçaltına ve şiirin muhtevasına kadar geniş bir sembolik anlatım alanı çizmektedir. Sembol, bir şifre dili olan şiir dilinde, anahtar görevini üstlenmektedir. Şair, evreni ve niyetlerini semboller aracılığıyla şiirin dünyasına taşımaktadır. Oktay Rifat, ilk şiirlerinden birisi olan "Yollar"[131]şiirinde, Ahmet Haşim'in sembolik özellikler taşıyan "Yollar" şiirinden etkilenerek sembolik bir anlatım tarzını tercih etmiştir:

"Leylasını kaybeden mecnunmudur bilinmez.
Çatlak dudaklar ile dağlara düşer yollar.
Artarsa dayanamaz alnında yanan derde
Bir dere çukurunda kaybolur biter yolar"

Şair, akıp giden hayatın sembolik bir anlatımını yapmaktadır. "O Belde ve Yollar, şiirlerinde hayâli aleme doğru vecdli bir gidiş ile realiteye hüzünlü dönüşü anlatan" [132] Haşim'in, Oktay Rifat'ın bu ilk döneminde derin bir tesiri olduğunu daha önceden belirtmiştik. Şair, sembolik nitelikteki bu şiiriyle, dış dünyaya insani bir hassasiyeti

---

[130] Erich From, **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, s.92
[131] **Sesimiz**, S.10, Birinci Kanun 1932, s.5
[132] Mehmet Kaplan, "Yollar", **Tanzimattan Cumhuriyete Kadar Şiir Tahlilleri I**, İstanbul : Dergâh Yayınları, Ocak 1978, s.145

yüklemiştir. Teşhis sanatının imkânıyla canlandırılan yollar, insani akışın şairin mitindeki sembolik anlatımıdır.

Oktay Rifat'ın ilk dönem şiirlerinde, sembol bakımdan en ciddi şiiri, Garip kitabındaki "Karga" (s.38) şiiridir:

"Alışmadığım bir çiçek koklamak istedim.
Lakin güle benzemesinden korkuyorum.
Beni niçin eteğimden çekiyorsun karga?
Bunu mutlaka yapacağım."

Bu şiirde, eski ve yeni edebiyatı semboller düzeyinde ele alan şair, eski edebiyatı: gülle; yeni edebiyatı da : çiçekle, sembolize ederken, eski alışkanlıkları da "Karga"nın şahsında sembolleştirir. Yüzünü yeniye dönen Oktay Rifat, eski alışkanlıklarından kurtularak yeni edebiyat hamlesini mutlaka gerçekleştireceğini belirtir. Böylece şiir boyunca kullandığı üç sembol aracılığıyla niyetini açıklar. Bu yöntemle "işaretle işaret edilen arasında dışarıdan görülmeyen, metaforik ve metonomik bir benzerliğe dayanan"[133] ilişki kurulmuş olur. Eski edebiyatın karşısında alınacak tavrın semboller aracılığıyla anlatıldığı şiirde, kendisine özgü bir düşünce tarzını sembollerle ifadeye dönüştürür.

"İnsanın bilgisine sunulan bu dünya düzeni, her şeyden önce Tanrının insana seslendiği simgesel bir düzendir."[134] Şairin, böyle bir düzen içerisinde kendisine sembolik bir anlatım yolu seçmesi de tabii dilin dışına çıkmak ve daha şairane olmak niyetinden kaynaklanmaktadır. Bunun dışında sembolik anlatım demokratik teamüllerin düzenli işlemediği, toplumlarda üstü kapalı anlatım biçimidir. Şair, Orhan Veli'yle birlikte yazdığı "Ağaç" (G., s.60) şiirinde, "ağaçla" sembolize ettiği "eski edebiyata bir taş atar". Ancak taşını ağacın yemesiyle (eskinin taarruzuyla) eylemi trajik bir biçimde son bulur. Yine ağaç sembolünü toplumsal gerçekçi dönemine ait Karga ile Tilki (K.i.T., s.161) şiirinde de kullanır. Şiir içerisinde yiyici sınıf, "ağaç", "karga" ve "tilki" gibi üç ayrı sembolle anlatılır:

---

[133] R. Wellek – A. Warren, a.g.e., s.254
[134] Mehmet Küçük, **Modernite Versus Postmodernite**, s.17

" Şu bizim İstanbul'da
Lamartine Caddesi'ndeki ağaç
La Fontene'i Bilir
Bu yüzden elinde booolca
Karga bulundurur
Tilkiye gelince
İlahi su kuşu
Tilkinin lafı mı olur
Karga karga gak derse
Çık duvara bak derse
Ne görünür bilir misin
Kum gibi tilki
Kum gibi karga" (s.162)

Bu üç varlığın şahsında simgeleştirilen "yiyici sınıfın", üç ayrı dille konuşmasını zamana ve mekâna (ortama) göre, renk ve ağız değiştirmesiyle bağdaştırabiliriz. Yeri geldiğinde halkı kandırmak için halkın konuşma ağzını kullanan bu sınıf; yeri geldiğinde de aydınlık görünmek maksadıyla yabancı dille konuşur. "Fabl" geleneğinden faydalanan şair, bu toplumsal sömürünün her zaman var olduğunu belirterek bunu "şu kırk yıllık peynir hikâyesi" (s.165) şeklinde ifade eder. Bu tür sembolleri, La Fontaine'i çağrıştıran "evrensel semboller" olma niteliğini taşımaktadır. Sömürülen çoğunluksa "Dursun Ağanın" şahsında anlatım bulurken "Ağa" unvanının kullanımında humor – dalga geçmek – ön plana çıkmaktadır.

Garip ve toplumcu dönemlerinde estetik kaygısı bulunmayan şair, Perçemli Sokak'la birlikte daha özgün bir sanat anlayışına yönelir. Güzel şiir yazma yolunda karşımıza çıkarılan semboller, sanatkârane bir hamlenin ürünleridir. Şiir anlayışındaki köklü değişmeler, sembol dünyasına da yansımıştır. Garip döneminin "Şükür" (s.29) ve "Peyzaj" (s.42) şiirlerinde gökyüzü, "sonsuzluk" duygusunun sembolik bir anlatımı halinde karşımıza çıkarılırken, Elleri Var Özgürlüğün "Yakarıcılar" (s.38) şiirindeyse "özgürlükle kızlığın buluştuğu" el değmemiş bakirliğin bir sembolü olarak anlatım bulmuştur. Aynı sembol, değişik yerlerde birbirinden farklı anlamlarda kullanılmıştır.

Oktay Rifat'ın ressam kişiliğinin sembol dünyasına yansıyan birçok özelliği bulunmaktadır. Onun sembollerini daha çok betimlemenin belirginleştiği dizelerle

verdiğini görmekteyiz. Aşağıdaki şiirde ev, "geçmişin anılar kolleksiyonundan çıkarak geçmiş zamanın sembolik bir anlatımı şeklinde şiire yansımıştır. "[135]

"Bir ev vardı rüzgârda sallanırdı
Neriman hanım otururdu
biz korkardık" (Evler, K.B.Y., s.86)

Ev aracılığıyla geçmişe dönen şair, geçmiş güzel günleri anımsıyor. Bir bakıma ev, geçmişin sembolik anlatım aracı görevini üstleniyor. Geçmişle bir çağrışım ağı kurarak uzak anılar beldesi haline dönüşüyor. Şair, kendi hayatına ait çeşitli dönemleri, sembol dili vasıtasıyla yeniden kuruyor, zenginleştiriyor ve böylece yeniden yaşama imkânını elde ediyor.

"Telefon (K.i.T., s.146) şiirinde, Rosenburk'ların acılarını paylaşan şair, Ethel Rosenburk'un şahsında evrensel insanlık sevgisini, bir çınar şeklinde sembolleştiriyor.

"Şimdi bir çınar yeşeriyor içimde"

Rosenburk'ların, canları pahasına sevdiği insanları ihbar etmemelerini, şiir düzeyinde sembolleştiren şair, sevginin bir çınar gibi köklü ve dal budak salacak kadar geniş olan hususiyetine değiniyor. Soyut bir kavramı somut bir biçimde sembolleştirerek, çınarın zamana karşı dayanıklılığı, yayılmacı ve yeşil renginin doğurduğu huzur verici özelliklerini sevgiyle bağdaştırıyor.

Gözlemci bir tip olan şair, birçok sembolünü yaşadığı çevreden seçmiştir. Özenle gözlediği doğadan şiir diline taşıdığı birçok unsur, şair kişiliğinin bir yönünü açığa çıkaracak biçimde sembole dönüşmüştür. Viktor Vinogradov'un ifade ettiği gibi:

> "Şiirsel kullanım, gündelik dilin belirtici nitelik olarak verdiği nüanslardan farklı anlam nüanslarını vurgulayarak sözlük birimi dönüşüme uğratır."[136]

Söz, sembole dönüşmüştür. İkili, üçlü bir dil oyunudur, bu. Sözcüğün, bir duygu ya da bir düşünceyi veya bir varlığı, bir başka sözcüğün yerine geçerek karşılamasıdır. "Ancak simgeyle işaret ettiği varlık arasında varlık bilimsel bir ilişkinin olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Bu ilişki, geleneksel, rastlantısal ya da evrensel"[137]olabilir. Fakat vardır. Şaire düşen görev, bu ilişki ağını özgün bir ilişki ve anlatımla kurmaktır.

---

[135] Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.43
[136] Tzveton Todorov(der.), a.g.e., s.94
[137] E. Fromm, a.g.e., s.94

Oktay Rifat, bu özgün sembol dünyasına kuşları da katmıştır. Şiirler'in "Suda Güneş" (s.118) şiirinde "Bir elimde çiçeklenmiş badem dalı / Bir elimde çayır çimenle" ilkbaharın sembolü olarak karşımıza çıkarılan kırlangıç; Koca Bir Yaz'ın "Yıkım" (s.95) şiirindeyse kuşa dönüşerek, sönen her yeni günle birlikte karanlığa gömülen ve sona bir adım daha yaklaşan hayatın sembolik bir anlatımına, dönüşüyor. Edebiyatımızın geleneksel kuş sembolizminin izlerini taşıyan bu anlayış, kuşların uçuculuğuyla hayatın uçuculuğu (gelip geçiciliği) arasında kurulan varlıksal bir ilişkiden gücünü almaktadır.

Dil, bir sudur. Semboller ve imajlarla bir aysberg haline dönüşen dil, bunların çözülmesiyle erimeye başlar. Nihayetinde sözün varlığı dile dönüşür. Çünkü dil esastır. Gerçek güç, dilin bünyesindedir. O, dönüşürken sadece mahiyet değiştirir. Ya da bir kılık değiştirme işlemine girişir. Şair, bu dili kendisi adına kullanan ya da kendi dünyasında var olan dil üzerinde şahsi tasarrufunu yapan kişidir. Bunun için kullandığı dilde, onun dünyasına ait pek çok ipucunu görmemiz mümkündür. İşte bunlardan önemli bir kısmı da sembollerdir. Ancak dilin bir toplumun ortak kullanım aracı olduğunu unutmamak gerekir. Oktay Rifat, müşterek memleket dilinde kendi adına derin izler bırakmış, önemli bir şairdir. O, aşağıdaki şiirinde, ölüm ve çürüme düşüncesini "çöpe gitmek"in şahsında sembole dönüştürmüştür:

"Aç bir atın çektiği arabayla gidiyor
saçlarımız tırnaklarımız aşklarımız
yediğimiz balıkların kafası
çöpe gidiyoruz her gün biraz daha
moloz yığınlarının oraya" (Çöp, K.B.Y., s.94)

Şiirdeki "aç bir at" ibaresi, doymak bilmeyen ölümün sembolik anlatımıdır. Ölüm ve çürüme olgusu, Tanrıya inanmayan Oktay Rifat'ın dünyasında olumsuz semboller haline dönüşüyor. Mircea Eliade'nin belirttiği gibi: "İnsanın hayal gücü denilen şu esas ve zaman aşımına uğramayan kesimi simgeciliğin göbeğinde beslenmektedir."[138] Şair, hayal gücü aracılığıyla yarattığı simgelerle, diğer insanların hayal gücünü beslemektedir.

Oktay Rifat'ın sembolizminde su ve ayna sembollerinin önemli bir yeri bulunmaktadır. Denize Doğru Konuşma'yla suyun ve onun şahsında denizin dünyasına giren şair, çok sevdiği bu unsurlara karşı özel bir çekiliş halindedir. Bir Boğaziçi çocuğu

[138] Mircea Eliade, **İmgeler Simgeler**, s. XXIX

olan Oktay Rifat için su, evrensel bir boyuta sahip ve kapsayıcıdır. Daha doğrusu sonsuzluğun ve sınırsızlığın sembolüdür:

"Akışı duyuyor musun
su dört yanımız su
su gök su karanfil
su yıldız gibi su" (Anlam Bir Sıcaklıksa, D.D.K., s.64)

"İncildeki yaradılış öyküsünde, ilk başta, yeryüzünün yaradılışından önce, Tanrı'nın ruhunun suların yüzünde gezindiği söylenmektedir. Hindular'ın kutsak kitapları da yeryüzünde yaşayan herkesin ilk denizinden çıktıklarını anlatırlar."[139] Oktay Rifat, Tanrısal anlamda olmasa da evrenin oluşumunda ve mevcut halinde suyun kapladığı önemi vurgulamaktadır. Şairin sonsuzluk gibi soyut bir kavramı, suyla müşahhas bir hale getirmesi, onun somut ve maddeci kişiliğini göstermektedir.

"Garip tutumundan yola çıkarak, garipliği geride bırakan bir gelişme içinde, kendi okulunu kurup, özgün bir şair olarak gönlümüzü kazanan"[140] Oktay Rifat, Koca Bir Yaz'a kadar olan şiir ikliminde, genel şiir dilinin içinde sembolik anlatıma önemli bir yer vermiştir. Görselliği, ön plana çıkaran şairin anlatımında, dış dünyaya ait semboller ağırlıklı yer tutmaktadır. Bunlardan birisi de "ayna" sembolüdür :

"Denize vuran balıkçı
bir aynadan döner bize" (Balıkçı, K.B.Y., s.17)

dizelerinde dile getirilen varlığın dil aynasına yansımış sembolik sonsuzluğu anlatılmıştır. Çünkü varlıkla yansıması, sembolün aynasında bir olmuş ve bütün leşmiştir. "Sebebiyse: Bir simgenin içeriği akıl dışı değildir, akıl ötesidir, yani tamamen manevidir."[141]

Oktay Rifat'ın imaj dünyası kadar zengin olmasa da güçlü bir sembol dünyası vardır.

4.2.7. Şiirinde Ritm ve Ahenk Unsurları

Şairin şuurunda hayat bulan şiirin ifade vasıtası, dildir. Şiir dili, bir ses ve söz organizasyonudur. Öznel bilinç, dile estetik bir kaygıyla yansıdığında mutlaka ritm ve ahenkle bütünleşmek mecburiyetindedir. "Bir başka deyişle şiir, dilin bireysel, özel ve

---

[139] Titus Burckhardt, **Aklın Aynası**, çev.Volkan Ersoy, İstanbul : İnsan Yayınları, Nisan 1994, s.141
[140] Vedat Günyol, **Yaza Yaza Yaşarken**, İstanbul: Cem Yayınevi, Şubat 1994, s.133
[141] Titus Burckhardt, a.g.e., s.128

estetik amaçlı bir biçimlendirilmesidir. (...) Her sanat eseri gibi bir bütün olan şiir, yazıldığı dilin ses sisteminden alınma sesler üzerine kurulur ve onların yardımı ile iletilir. Şiir, ses düzenlemelerinde ünlü ünsüz ilişkileri, çeşitli tekrar tipleri, kafiye, redif, mısra, paralellik, vezin, ritm gibi ses araçlarından nasıl yararlanıyorsa, anlam-ses bağlantılarının dilde oluşturduğu yerleşmiş ses değerlerinden de öyle yararlanır."[142]

Şiir dilinin ahenkle bütünleşmesi, dünden bugüne şiir sanatının en önmeli gayesidir. Şair, şiirini bir ahenk lisanı haline getirmek için ritm ve armoni unsurları olan: aliterasyon, asonans, yineleme, vezin ve kafiyenin ses imkânlarından faydalanmaya çalışır. Şair, dille kurduğu bu poetik sistemle "ayrı ayrı sentaktik figürlerdeki tekrarlar, paralel işlenmiş inşâlar, vurgu, durak, vb.le bedii metnin ritmini yaradır ve onu bu bedii metin için zaruri unsurlara çevirir."[143] Mademki ahenk, bir edebi metin içerisinde vücut bulmaktadır. O halde, ahengi ve ahenk unsurlarını, metni ören dil malzemesi içerisinde aramak gerekir.

Oktay Rifat'ın şiir dilinde ritm ve ahenk unsurlarını kullanma bakımından birbirinden farklı dönemler bulunmaktadır. Yazmış olduğu dokuz yüz elli civarındaki şiirinden vezinli: iki yüz otuz iki , kafiyeli: yüz elli üç ve redifli: yüz otuz beş şiiri bulunmaktadır. Garip kitabında kafiyesiz ve vezinsiz şiir yazmayı birinci planda tutan şair, bu anlayışını birçok kitabında devam ettirmiştir. Şiirde, ritm ve ahenkten daha çok resim unsuruna yer veren şair, ritm ve ahenk unsuru olarak, rediften ve yinelemelerden faydalanmıştır. Edebi metnin örgüsünde, bu iki unsurun önemli bir yeri bulunmaktadır.

Estetik organizasyonun sağlanmasında kıymeti kaçınılmaz olan ahenk unsurlarını, ritme ve armoniye ait olmak üzere ikiye ayırarak incelemek bazı karışıklıklara yol açabilir. Çünkü yinelemeler gibi önemli bir unsurun, şiirde armoniyi sağlayan aliterasyonla çok yakın ilişkisinin yanı sıra; ritmik organizasyonun en önemli unsuru olan kafiye ve redifle de kesiştiği noktalar bulunmaktadır. İsmail Çetişli'nin belirttiği gibi:

> "Değişen, sadece tekrarlanan unsurların kendi içinde bir takım farklılıklara sahip olmaları ve bu sebeple farklı isimlerle anılmalarıdır."[144]

---

[142] Tunca Kortantamer, "Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler I", **Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S.1, İzmir 1982, ss.62-64

[143] Kâmil Veliyev, **Destan Poetikası,** Halil Açıkgöz (haz.), İstanbul: Türkiyat Matbaacılık, 1989, s.30

[144] İsmail Çetişli, **Cahit Külebi ve Şiiri**, s.292

Bunun için bu incelemenin yinelemeler, asonans – aliterasyon, vezin – kafiye ve redif başlıkları altında yapılmasının doğru olacağı kanaatindeyiz.

4.2.7.1. Yinelemeler

Oktay Rifat'ın şiir dilinde yinelemeler, gerek şairin anlam yönünün kuvvetlenmesinde gerekse ritm ve ahengin oluşumunda merkezi bir rol üstlenmişlerdir. "Yinelemeler, yazın yapıtlarına bir estetik güzellik getirmek, çağrışımlar yaratmak, anlamları ve kavramları pekiştirmek için kullanılmaktadır."[145] Şairin zengin bir yineleme dünyası bulunmaktadır. Estetik bir olgunluğa erişen şiirlerinde yinelemenin çok olması, onun dilin bu imkânından kolaylık olsun yerine; yukarıda saydığımız anlatım zenginliğini sağlamak için faydalandığını göstermektedir. Şiirlerindeki yinelemeler, ses düzeyinden sözcük ve dize yinelemelerine kadar geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Bunları şu başlıklar altında inceleyebiliriz:

4.2.7.1.1. Ses Bilgisel Yinelemeler

Yaptığımız çalışmada, Oktay Rifat'ın şiir dilinde en çok yinelenen sesin "b" sesi olduğu görülmektedir:

"Bir haber tek bir haber
Başlaması için bayramın
Bütün yıldızlarım davetli
Fener alayına
Boyun devrilsin diyor baca
Böyle sevinçle tütersem eğer
Bahçeler bahara tövbeli
Zafere kadar" (Zafer, Güzelleme, s.23)

Diğer yineleme çeşitlerinin içerisinde de "b" sesiyle başlayanlar büyük bir çoğunluğu tutmaktadır. Onun ilk şiirlerinden olan Sesimiz'de yayımlanan "Hasret"[146] şiirinde "ikizleme" şeklinde düzenlenen yinelemeler "b" sesiyle yapılmaktadır. Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.,'in "Paul Valery'ye Ağıt" (s.70) şiirinde de "b" sesiyle yapılan yinelemeler çoğunluktadır. Ancak Denize Doğru Konuşma kitabı "b" sesinin

---

[145] Ünsal Özünlü, "Dilbilim ve Yazın Konusu Olarak Yinelemeler", **1.Dilbilim Sempozyumu, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları** 18-19 Haziran 1987, s.100

[146] **Sesimiz,** S.12, 9 Mart 1934, s.9



yinelenmesi bakımından bir hayli zengindir. Bu kitaptaki "Anlam Bir Sıcaklıksa" (ss.44-84) şiirinde "b" sesi yüz yetmiş üç kez yineleniyor. "Bir" sözcüğü seksen dokuz kez yinelenmesiyle en büyük yeri tutuyor. "Bir" sözcüğünü sayı sıfatı olarak bu kadar çok kullanması, onun varlıklarla olan münasebetini göstermesi bakımından önemlidir. "Ancak ozanlar sözcükleri sanatın gereği, sanatın hamursu tözü olarak kullanılır, tıpkı yontucunun taşı, ressamın boyayı kullandığı gibi."[147] Bu sebeple bu tür yinelemelerde "ses gruplarının belirli aralıklarla tekrar edilmesi metne ritmik akışkanlık kazandırmaktadır."[148]

"b" sesbilgisel yinelemesiyle birlikte şu seslerin yinelendiğini de görüyoruz:

"Karım daha dün girdi hayatıma
Kim var bana ondan daha yakın
Binsem bir vapura da açılsam
Beşiktaş mı olur Ortaköy mü olur
Kadıköy baştan başa çocukluğum
Kuzguncuk'u için götürmüyor
Ben böyle adam değildim
Boynum büküldü doğrusu"

(Hayatımı Düşündüm, Güzelleme, s.35)

Aynı şiir içerisinde kullanılan bu farklı yineleme çeşitleriyle amaçlanan, şiirde bir ses orkestrasyonunu temin etmektir. Şiirin ses örgüsünde, yinelemeler aracılığıyla ritmik bir düzenlemeye gidiliyor. "B" ünsüzünün yumuşaklığı, "k" ünsüzünün patlayıcı ve "kızmak" sözcüğünü çağrıştıran "Kuzguncuk" sözcüğünün ilk sesi olarak kullanılması, şiirin ses ve anlam yönünün ilişkisi bakımından dikkati çekmektedir. Sesbilgisel yinelemenin dizenin ilk sesinde görüldüğü bu şiirde, geleneksel "mısra başı kafiyesi ya da kıta aliterasyonu (=mısra başı ses tekrarı)"[149] uygulanmıştır. Bununla bu tür yinelemelerin Türk şiiri için yeni olmadığını ve mani kültürü etkisinde yazılmış Uygur ve Göktürk şiirlerinde, çok köklü bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. Ses düzenlemesi bakımından şu yineleme de dikkat çekicidir:

---

[147] Archibald Macleish, "Şiirin Dili", çev. Akşit Göktürk, **Türk Dili Dergisi**, C.XLI, S.345, Eylül 1980, s.322

[148] Muhsin Macit, **Divan Şiirinde Ahenk Unsurları**, Ankara: Akçağ Yayınları, 1996, s.21

[149] Tunca Kortantemir, a.g.m., ss.77-78

"Kanat çırparak sokak
Kaybolur damların ardında
Kimin umurunda" (XXI, P.S., s.195)

Yukarıdaki şiir "çırpmak" ve "kaybolmak" gibi kesin eylem cümleleriyle kurulmuştur. "k" sesi, patlayıcı ünsüz olması nedeniyle hareket bildiren eylem cümlelerinde yinelenmektedir.

"Kahır kara bir yılan
Kebapçılar yerli yerinde dursun" (İki Aylak, D.v.Ç., s.25)

Bu dizeler, şiirin anlam ve ses yönü arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir. "Kahır", "kara" ve "kebap" sözcüğü arasında " k" sesi aracılığıyla ritmik bir ilişki kuruluyor. Şiirin olumsuz anlamına "k...k...k" ses yinelemesiyle uygun bir hava yaratılıyor. Aynı anda "kahır" sözcüğü kara renkle kuvvetlendirilerek "kahrın karası ve kahrediciliği" vurgulanıyor. Diğer bir yönüyle de "kahır", "kara bir yılan" biçiminde somutlaştırılıyor. Kahrın karalığı ve kara bir yılan gibi yıkıcılığıyla kebabın kara dumanı, yakıcı acılığı ve yılana benzeyen uzunluğu arasında bir anlam ilişkisi kurularak, şiire anlamca bir yaygınlık ve derinlik kazandırılıyor. Şiir boyunca yapılan "ka...ka...ke ve yı... ye...ye" yinelemeleriyle de şiirin ses evrenine uygun bir ritm ve ahenk oluşturuluyor.

Şiirsel ritm öğesi olarak, sesbilgisel yinelemelerin şairin dünyasında önemli bir yeri bulunmaktadır.

4.2.7.1.2. Biçimbirimsel Yinelemeler

Şiir dili, genellikle sözdiziminin kurallarına uymayan bir kuruluşa sahiptir. Oktay Rifat'sa şiir dilinde sürekli değişimi ilke edinen bir şairdir. Bunun için onun şiirlerinde biçimbirimsel yinelemelerin bir çoğuyla karşılaşırız:

4.2.7.1.2.1. Önyineleme (Anaphora)

"Bu yineleme, birbiri peşisıra gelen tümcelerin baş tarafındaki sözcük ya da sözcük gruplarının yinelenmesiyle yapılır. Bu yapıda da ritm ve anlam ağırlığına önem verilmektedir."[150]

---

[150] Ünsal Özünlü, a.g.e., s.104



Örneğin:

"bu gülü sana getirdim
bu gümüş tarağı senin için aldım
bu taşçı kalemiyle
bir yazıt düş mermerin üstüne
sonra yuvarla denize" (Yazıt, D.v.Ç., s.72)

"Bu" işaret sıfatı, ilk üç dizenin başında yinelenerek, hem anlamı güçlendiriyor hem de şiire ritmik bir hususiyet kazandırıyor. Şiir boyunca yinelenen diğer sesler aracılığıyla da bu ahenk güçlendiriliyor. Bu tür yinelemeler, şiire bir görsellik de kazandırıyor. Şair, ses orkestrasyonunu sağlamak için şiir boyunca "bu, ta, gü, ya, y" ve "–in" gibi çeşitli ses, hece ve sözcük yinelemelerine yönelmektedir. Bu hareketi, Hofmannsthal'in şu sözleriyle açıklayabiliriz:

"Her ritmin içinde, onun ortaya çıkarabileceği hareketin gözle görülemeyen bir çizgisi vardır. Ritmler hareketsiz kaldığı zaman, onların içinde saklı duran ihtiras, tıpkı önemsiz bir balerinin hareketlerindekine benzer bir hale dönüşür."[151]

Şair, şiir dilinde ritm ve ahengi sağlayan yinelemelere yer vererek, musikal akışı şiir diline taşımaktadır. Bu akış, şiirin bünyesine sinen yinelemelerle şiirin her tarafında hissedilmektedir:

"bir martı denize ters uçuyor
denizin altında
sazların gölgesi vuruyor tüylerine
bense arkam dönük onu düşünüyorum
bir taş dibinde o beni düşünüyor
bir kadın karides ayıklıyor
bir adam ellerini yüzüne kapatmış
dirsekleri dizlerinde
kanaryanın ötmesini bekliyor
denizi unutturan bir dönüşte
boşuna bekler diye düşünüyorum
bizi engin
bizi rüzgâr
bizi tekne kaçırdıkça." (Sudan Çıktım, D.v.Ç., s.43)

---

[151] Hüseyin Salihoğlu (hazır.), **20.Yüzyıl Edebiyat Sanat**, İmge Kitabevi, Mayıs 1995, s.22

Toplam yirmi sekiz dizeden oluşan şiirin on beş dizesi "b" sesiyle yapılmış yinelemelerle kurulmuştur. "Bir" ve "biz" önyinelemeleri şairin maddeci tavrını göstermektedir. "Bir" sayı sıfatı sürekli olarak "bir çengel, bir küre, bir çocuk, bir martı, bir taş, bir adam, bir kadın gibi maddi bir isim öğesine bağlanmaktadır. Kafiyenin asgari düzeyde olduğu şiirde ahenk, yineleme unsurlarıyla sağlanırken, redifse "düşünüyorum" yinelemesiyle bütünleşerek şiirsel ritme gerekli katkıyı yapmaktadır.

"Seslerin kendilerine has özellikleri onların ahengi veya müzikalitesidir. Seslerin yan unsurları ise ritm ve vezin gibi özellikleri yaratan ve miktar ölçüsü ile belirlenen şiddet, uzunluk, tekrarlama, vurgulama gibi azalıp çoğalabilen unsurlardır. Şairin sesleri belirli bir maksat için kullanmasına orkestrasyon diyoruz ki eş veya birbirleriyle ilgili ses değerlerinin tekrarlanışını ve manalı seslerin kullanılışını ve ses taklitlerini sayabiliriz."[152] Oktay Rifat, ses yinelemelerini mümkün olduğunca şiirde bir ses organizasyonu sağlayarak müzikaliteyi artırmak için yapmıştır. Ancak aşağıya aldığımız şiirde olduğu gibi bu yinelemenin sürekli olması şiirsel ritmin yara almasına ve tek düzeliğe de yol açabiliyor :

"Başkası başkası
başkasının kaşı gözü
başkasının ağzı burnu
başkasının üstü başı
başkasının tuttuğu yol
başkasının sevdiği kitap
başkası elinde çiçek
başkası elinde hançer
başkası aşk
başkası korku
başkası sıkıntı keder" (Başkası, K.B.Y., s.85)

Şair, kendi ben'i dışındaki herkesi "başkası" parantezine alarak olumlu ve olumsuz bir değerlendirmeye tabii tutuyor. Çünkü kendi benine hayrandır. Başkası, ondaki bu sırlı iç dünyayı göremeyecek uzaklıktadır. Kendi iç evreninde mutluluğu bulan şaire göre, başkalarıyla gelen nimetlerin(aşkın) temelinde bile sıkıntı ve keder vardır. Bu, "benliğe dalmayı" [153] şair, en güzel şekliyle :

---

[152] R.Wellek – A. Warren, a.g.e., s.209
[153] Ortega Y. Gasset, **İnsan ve Herkes**, s.60



"Islak yol ve kırık dal
Bir güz adamının içinde
Bakınır bizden öte
Bir göz adamın içinde
Şıra şaraba dönmüş
Bir giz adamın içinde" (Ozan, B.C.İ., s.134)

dizelerinde dile getirirken, başkalarıyla tümden ilişki kesmek şeklinde olmayan ancak ozanca yaşamayı tercih eden bir tavır takınır. Ozanın içinde varolan bu aşkınlaştırılmış bakış, onu sıradan insandan (başkasından) ayırır. Şair, bir "giz adam" olarak kendi fildişi kulesine çekilerken, bu yaratma anında kendisiyle baş başa kalmak mecburiyetindedir. Bu yabancılaşma, bütünüyle kopmak değildir; "şıranın şaraba ve gizin şiire dönüşebileceği bir şiir zamanı kadardır." Yapılan yinelemelerle "başkalaşma" ne kadar güçlenirse güçlensin, bu ayrılıkta ölüm yoktur.

Şair, mikro düzeydeki bu önyineleme örneğini aşağıdaki şiirinde gerçekleştirir ken alliterasyona kadar uzanır:

"Kimi Kazdağı'ndan gelir
Kimi Dursunbey'den
Kimi Kozak'tan" (Hizarcı, Ç.Ş., s.93)

Ritmsel coşkunluk bu ses yinelemesiyle şiirin her noktasından hissedilerek, yükseliyor. Aynı ve yakın seslerin "ki, ka, ko" birlikte yinelenmeleri, ses düzeninde bir uyumun ortaya çıkmasına sebep olurken; şiirin sunduğu imkânla oluşan bir müzikalite kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bu arada, ismin hâl eki olan "-den" ve "-dan" yinelenerek musikiye olumlu bir katkı da bulunmaktadır. Bu ek, müzikal akışı sağlamak için dilimizde en çok kullanılan ve ses düzeni bakımından en belirgin eklerden birisidir. Ancak şiirdeki müzikalitenin sadece ses tabakasından ileri geldiğini söylemek saf dillik olur. "Eğer bir şiiri duyuyor, ondan büyük bir estetik haz duyuyorsak, bu sadece müzik olarak duymamızdan ileri gelmez. Anlamın da bunda belli bir ölçüde payı vardır."[154] Bizim yaptığımız sadece bir edebi eserin ses tabakasının kuruluşunda yinelemelerin nasıl bir fonksiyon yüklendiğini göstermektir. Bunun dışında yeri geldikçe bu ses yinelemelerinin edebi eserin anlam tabakasıyla olan yönlerine de değineceğiz.

---

[154] İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1971, s.96

Oktay Rifat, şair olarak bir sanat eserinin anlam ve ses tabakaları arasındaki uyumun farkındadır. Bunun için yinelemeleri, şiirin anlamına derin bağlarla bağlı olmalarının yanı sıra ses tabakasına katkıda da bulunurlar:

"Sürgün bir okul bahçesinin duvarından
sürgün saçların duvarından
sarkarsa bahçelerin korkusuna
sarkarsa bahçesine korkuların,
sılanın bildik sokakları sılanın
sılanın kırlangıçları kadırgaları
ağustos gecesinin yıldızları tüm
uyuturlar onu avuturlar büyütürler
elleriyle gülleriyle öfkeleriyle
o kuş avucunda kırmızı tüylü
o kuş ötmese de ondan yana
Kuşla insan tüy gibidir köyleri bir." (Sürgün, D.D.K., s.112)

Şiir boyunca yapılan yinelemeler aracılığıyla geçmişin uzak anılar beldesiyle olan bedensel ve ruhsal kopuntu uzaklığı verilmek isteniyor. "Sarkarsa, sılanın, korkusu" yinelemeleri, geçmişle yaşanılan an arasındaki bu sürgün olma duygusunu büyütüp besliyor. Geçmiş "kırmızı tüylü bir kuşa" benzetilirken; çağrışım değeriyle de anıların ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkarılıyor. Arka arkaya yapılan "sürgün sürgün", "sarkarsa sarkarsa", "sılanın sılanın" önyinelemeleriyle, sürgünlüğün doğurduğu duygusallığın acısı artırılırken; climax aracılığıyla da gerekli duygu tırmanması sağlanıyor. Yinelemelerle sağlanan duygu harmonisi, şiirde ses harmonisine paralel bir biçimde yükseliyor. Bu şiir, yinelemelerin bir şiire ait ses ve anlam tabakalarını besleyici özelliğini göstermesi bakımından önemlidir.

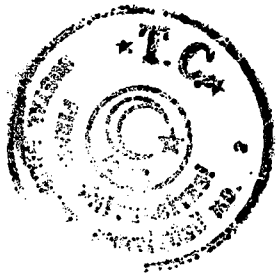
4.2.7.1.2.2. Ardyineleme (Epistrophe)

"Bu yineleme, birbiri peşisıra gelen tümcelerin sonundaki sözcük ya da sözcük grupların yinelenmesiyle yapılır."[155]

Oktay Rifat'ın ilk şiirlerinden itibaren görmeye başladığımız bir yineleme çeşididir:

---

[155] Ünsal Özünlü, "Dilbilim ve Edebiyat Konusu Olarak Yinelemeler", A.g.d, s.45,



"Bir girmiş ramazan
Giriş o giriş
Beş yıldır ramazan
On yıldır ramazan
Yüz yıldır ramazan
Ramazan efendim ramazan" (Ramazan , A.Y., s.100)

Yukarıdaki dizelerde, ramazan sözcüğüyle yapılan ardyineleme, sadece ritmi değil; aynı zamanda anlatılmak istenen olumsuzluğu da kuvvetlendirmektedir. Redif görevini de üstlenen bu yineleme çeşidiyle, şiirin bütün dizeleri arasında bir ses armonisi ve anlam ilişkisi sağlanmaktadır. Şiir boyunca "bir, beş, on ve yüz" sözcükleriyle sürekli zirveye doğru çıkarılan "ramazan" yinelenmesi, son dizede, "ikizlenerek" yatay şekilde yinelenince, bir düşünce tırmanmasından sonra yaygınlaştırmaya geçiliyor ve heyecan, zirveden düşüşe geçiyor. Böylece yinelemeyle birlikte olumsuzlanan ramazan düşüncesi de bu tırmanış ve düşüşten payına düşeni alıyor.

Şair, bir dil sihirbazıdır ya da bir simyacıdır. O, herkesin günlük hayatında farkında olmadan konuşup yazdığı dille kendisine özgü yeni bir dil kurar. Sıradan insana bu dilin karşısında şaşırmaktan başka bir şey kalmaz. Oktay Rifat, kendi dil dünyasında "yinelemeler aracığıyla metnin dokunaklılığını, hissililiğini artırmak, ona muayyen ahenk, ritm ve canlılık vermek"[156] amacını gütmüştür. Onun ardyi nelemeleriyle bazen bir duygu halini yoğunlaştırdığına şahit oluruz:

"Geceye benziyor sıcak
ilk yaz yağmuru gibi sıcak
işte elimde civcivi
tüylerinin teri bile sıcak
gözleriyle ot yaprak sıcak
bir ilmiğin sıcak" (Her Kapıya Bir Anahtar, D.D.K., s.109)

Şiirdeki "sıcak" ardyinelemesiyle dış dünya karşısındaki bir ruh hali yansıtılıyor. Dış dünyaya ait sıcaklık, şairin dünyasına ve diline sinmiştir. Şair, bu tür yinelemelerini isimle yaparak, bir eylem halinden daha çok; dış dünyaya ait nesneleri betimlemiştir. Nesneler, onun dil yetisinden nasiplerine düşeni almıştır. Yukarıdaki yineleme aracılığıyla dış dünyaya ait sözcüklere bir duygu değeri kazandırılmıştır.

---

[156] Kâmil Valiyev, a.g.e., s.80

"Yinelemeler aracılığıyla belli bir kavram ya da önermenin dinleyen/ okuyanın zihninde yer etmesi, pekiştirilmesi de sağlanmaktadır."[157] Aşağıdaki şiirde anlatıcının şairden kadına el değiştirdiği dizelerde, "daha güzel" ardyinelemesiyle bir dünya görüşü yansıtılmaktadır:

" ve kadın şarkı söylüyordu
sonra sustu ve mırıldandı
geceler gündüzlerden daha güzel
ay güneşten daha güzel
özlem sevişmekten daha güzel"

(Yaşam Bir Adım İlerdeydi, D.v.Ç., s.82)

Şiirde, yinelemeler aracığıyla lirizmle birlikte müzikalite artırılıyor. Böylece lirik şiirin duygucu yönü ortaya çıkarılıyor. Son üç dizede yapılan "geceler gündüzlerden daha güzel", "ay güneşten daha güzel" ve "özlem sevişmekten daha güzel." tercihi, şiirin lirik yapısını pekiştirmektedir. Böylece yinelemelerle, insana has bir duygu güçlendirilerek, erimekten kurtarılmıştır.

4.2.7. 1.2.3. Bağlaç Yinelemesi (Polysyndeton)

Bu yineleme, sözcükler arsında, bilinçli olarak, gerek aynı türden, gerek başka türden birçok kez bağlaç kullanmak biçiminde yapılmaktadır. Bazen ritm vermek için de bağlaç yinelemesine başvurulabilmektedir. Ayrıca, anlam ayrımı verebilmek için de bağlaç yinelemesi önemli roller üstlenmektedir."[158]

"Hem tesbih satarım
Hem kâğıt oynarım
Hem de zurna dinlerim
Çalan olursa
Sıkıntıya gelemem
Avareyim avare" (Zurna, Garip s.43)

---

[157] Doğan Aksan, a.g.e., s.21
[158] Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, s. 103

Karşılaştırma edatı "hem...hem de"nin bağlaç görevini üstlendiği şiirde, bu yineleme vasıtasıyla "özne, karşılaştırılan unsurların hepsine ait eylemleri yapmaktadır."[159] Aynı özne, kendi ruh halini de son dizedeki "avereyim avere" ikizlemesiyle vermektedir. Bağlaç aracılığıyla özne, bir eylem çoğullamasına gitmektedir. "Hem...hem de" yinelemesiyle birbirine bağlanan cümleler, olumlu eylem cümleleridir. Daha çok ilk dönem şiirlerinde görülen bu bağlaç yinelemesinin bir başka örneğini de aşağıdaki şiirde uygulamıştır:

"Ne sevinecek kimsem var
Ne pişirecek kimsem
(...)
Kendimi unutuyorum sokakta
Kahvemi döküyorum" (Name, Güzelleme, s.30)

"Ne...ne" bağlaç yinelemesiyle yapılan karşılaştırmada, karşılaştırılan unsurlardan hiç birisi olumlanmamıştır. Eylem yapısı bakımdan olumlu olmasına rağmen, ilgili yinelemenin getirdiği anlamsal olumsuzluğu taşımaktadır. Bağlaç yinelemesiyle, her iki cümleye anlamsal boyut kazandırılmıştır.

4.2.7.1.2.4. Koşut (Paralel) Yineleme (Symploce)

"Bir bölükte belli dize sonlarındaki sözcüklerin başka bir bölükte aynı yerlerde yinelenmesiyle yapılır."[160]

Kâmil Veliyev, paralelizmi ritmik leksik paralelizm ve ritmik sentaktik paralelizm olarak ayırdıktan sonra kendi içerisinde bir takım bölümlere ayırarak İ.M. Astafeva'nın paralelizmin gerçekleşmesiyle ilgili şu üç görüşünden bahseder:

1. Paralel inşâların aynı miktarda uzuvları olmalıdır.
2. Paralel inşâların dahilindeki nisbet aynı olmalıdır.
3. Sentaktik tekrarın bütün inşâlarında sözler aynı olmalıdır."[161]

Aynı konuda Muhsin Macit'in "Veliyev"i esas alan "Divan şiirinde Ahenk Unsurları" isimli bir incelemesi bulunmaktadır. Bu eserlerle mukayese ettiğimizde paralelizmin kullanımı ve ahenk unsurunun ön plâna çıkması bakımından Divân şairlerinin beyiti oluşturan her iki dizenin bütün sözcükleri arasında ses, anlam ve vezin organizasyonunu sağlayarak paralelizmi, bir musiki ve anlam bileşimi haline dönüştürdüklerini

---

[159] Muharrem Ergin, **Türk Dil Bilgisi**, İstanbul : Bayrak Basım Yayım Tanıtım, 1992, s.353
[160] Ünsal Özünlü, a.g.e., s.208
[161] Kâmil Veliyev, a.g.e., s.41

söyleyebiliriz. "Tarsi" sanatı aracılığıyla şiirin dizelerindeki sözcükler sayı, ölçü ve uyak bakımından birbirine denk hale getirilmektedir.

Biz, Oktay Rifat'ın şiirlerini, Batılı edebiyat teorisyenlerinin ileri sürdükleri yineleme çeşitlerini benimseyen Ünsal Özünlü'nün görüşleri doğrultusunda incelemeyi doğru buluyoruz. Çünkü onun yinelemelerinde Divân Şiirine ait paralelizm anlayışının vezin ve sözcük sayısının denkliği gibi ince hassasiyetini göremiyoruz. Buna rağmen şairin şiir dilinde, güzel olan paralel yineleme örnekleri bulunmaktadır. Güzelleme'nin "Bir Şarkı İcat Etsem" (s.82) şirinde, aynı dizeyi her dörtlüğün ilk dizesi olarak yinelemektedir.

"Bir şarkı icat etsem
Hem hazin hem neşeli bir şarkı
Gece gündüz söylesem
Dağlara denizlere karşı
Bir şarkı icat etsem
Sade hazin de olsa olur
Bir şarkı icat etsem
Belki dinleyen bulunur
Bir şarkı icat etsem
Dökmek için sevgilime içimi
Bir şarkı icat etsem
Hem söylesem hem gitsem"

Bütün şiir "Bir şarkı icat etsem" yinelemesinin etrafına kurulmuştur. Bu merkezi ve paralel yineleme, her dörtlüğün içerisinde yinelenerek, şiirin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Böylece, şiirin tümünde hem anlam bütünlüğünü sağlıyor hem de anlamı güçlendiriyor. Aynı zamanda şiirin redif sisteminin kuruculuğunu üstlenerek, ritmsel bir bütünlük de kazandırıyor. Bu dize, şiirin anlam ve ahengi bakımından önemli bir görevi yerine getirmektedir.

Paralel yinelemenin bir başka örneğini Aşık Merdiveni'nin "Kırlangıç" (s.240) şiirinde görmekteyiz. Beş bentten oluşan bu şiirin her bendinin ilk dizesi "Ya hep ya hiç" ibaresiyle başlamaktadır. Şiirde anlamın ve ritmin odaklaştığı merkezi mekân fonksiyonunu üstlenen bu dize, beş kez yinelenerek, ritmik ve semantik görevini icra ediyor.

Paralel yinelemeye yakın olarak gördüğümüz aşağıdaki şekilde yazılmış şiirleri de mevcuttur:

"Düğümünü çözmeden gecenin
saçlarını çözme
bir bilmece gibi duruyor kafeste
yüzüme bakıyor
uyusun başı eşikte,
saçlarını çözme
solsunlar yaşamlarını göle."

(Anlam Bir Sıcaklıksa-27, D.D.K., s.70)

Aynı bent içerisinde birbirine paralel biçimde yapılan bir yineleme çeşididir. Yineleme sayesinde şiire mahsus bir ritm ve hafıza merkezi kuruluyor. Diğer dizelerse bu merkezi şekillendiren ve besleyen bir fonksiyonu icra ediyorlar.

4.2.7.1.2.5. Zıt Paralel Yineleme (Epanalepsis)

"Bu yineleme, tümce ya da bölük başlarındaki sözcük ya da sözcük gruplarının, bölük ya da tümce sonlarında yinelenmesiyle yapılır."[162]

Bunlardan bir kısmı, dize başındaki sözcüğün dize sonunda yinelenmesi şeklinde yapılmaktadır:

"Mevsimler arkasında sürüyüp mevsimleri"

(Günler Geçmiş Buradan, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.66)

"Vurur yeşil pancura vurur, bin yıl vurur"

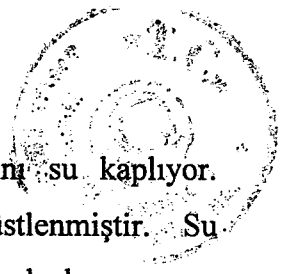
(Döngü, Y.Ş., s.267)

"Aksi paralelizm bedii efekt yaratmak için yazılı edebiyatta daha çok kullanılmış ve aslında söz karakteri taşımıştır."[163] Oktay Rifat, aşağıdaki şiirinde zıt paralel yineleme yoluyla okuyanın zihninde su imgesinin her an canlı kalmasını sağlıyor:

"Su dört bir yanımız su
su gök su karanfil
su yıldız gibi su" (Anlam Bir Sıcaklıksa-21, D.D.K., s.64)

---

[162] Ünsal Özünlü, a.g.e., s.105
[163] Kamil Veliyev, a.g.e., s.70



Yinelemelerle görüntü gittikçe büyüyor ve evrenin dört bir yanını su kaplıyor. Fuzuli'nin "Su Kasidesi'ndeki gibi su, bir muhit olma görevini üstlenmiştir. Su sesinin sürekli yinelenmesiyle, şiirin söylemine akustik bir nitelik kazandırılıyor.

Şair, bazı şiirlerinde bölüğün başındaki dizeleri, bölük sonunda yineleyerek zıt paralel yineleme yapmaktadır:

" Param olsa satarmıydım
Kahve rengi elbisemi!
Damalı gömleği giyerdim
Alaca mendili takardım
Kuş dilinden geçerdim
Param olsa satarmıydım
Kahverengi elbisemi" (Kuşdili, Garip, s.44,)

Şiirsel formun ritmi, parçalanma kabul etmez. Şairin elinde nota yerine harfler ve onların ses değerleri vardır. Bunun için şair, harflerin bu ses değerlerinden ritm oluşturmak gayesiyle faydalanmak mecburiyetindedir. Veznin olmadığı yerde şaire bu imkânı, seslerin oluşturduğu sözcük ve/ya sözcük grupları kazandıracaktır. Böylece en küçük seslerden tutunuz da en büyük bloklara kadar uzanan şair, bir musiki lisanı oluşturmak için şiire has unsurları harekete geçirerek "deruni ahenge"[164] ulaşmaktadır. Yukarıdaki şiirde, yinelenen dizelerin dışında "gömleği giymek" ibaresindeki "g" sesi ve dize sonlarındaki "-ardım, -erdim" redifleri de ritmin oluşmasında önemli bir görev üstlenmişlerdir.

[164] Yahya Kemal, "Derûni ahenk ve Öz Şiir", **Edebiyata Dair**, İstanbul: Baha Matbaası, 1971, s.21



Aynı anlayışla yazılmış zıt paralel yineleme örneğini gördüğümüz:

" Kalksam oraya gitsem
eski sokağa baksam
birileri geçse tanıdık
bir otobüs içinde yolcuları
dükkânlar açık
yaza girilmiş olsa
(...)
güneşten aşktan buğudan
sırılsıklam
kalksam oraya gitsem
eski sokağa baksam" (Eski Sokak, K.B.Y., s.114)

bu şiirde, lirizmi doğuran bir ses organizasyonu bulunmaktadır. Bir temenni niteliğindeki şiirde, eylem bildiren "kalksam, gitsem, baksam" sözcükleri, aynı ritmik amaca hizmet eden "-sa, -se" şart eki ve "-m" birinci tekil şahıs ekiyle bitmektedir. Bunun dışında altı çizilen yineleme grubu, bütünüyle şiirin ses tabakasına hizmet etmektedir.

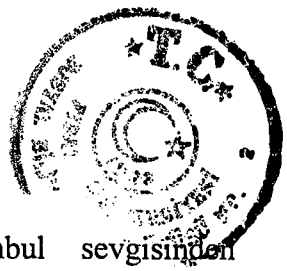
4.2.7.1.2.6. Kıvrımlı Yineleme (Anadiplosis)

"Bu yineleme, bir tümcedeki son sözcüğün, daha sonra gelen tümcenin başında yinelenmesiyle yapılır." [165]

Şiir, sadece bir sözcük yığını değildir. Şiire, onu yazanın ferdi ve mensubu olduğu milletin milli karakteri yansımaktadır. "Sosyal insanın yaşamında sanatın kaynaşmadığı, hiçbir hareket, hiçbir duruş yoktur."[166] Oktay Rifat, toplumsal hayatımızda önemli bir konuma sahip olan mavi rengi, kıvrımlı yineleme biçiminde kullanırken, söylem düzeyinden bu renge karşı olan sempatisini çıkarırız:

"Ulan mavi
Mavi
Bu sabah da işin iş
Deniz kıyısında
Öyle kız gibi cilveli

[165] Ünsal Özünlü, a.g.e., s.106
[166] İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Estetik Değerler", **Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 89, 1 Haziran 1973, s.1



Maviş

Mavi mavi" (İstanbul Mavisi, A.Y., s.103)

Bu dizelerden, şairin mavi renge olan sempatisinin İstanbul sevgisinden kaynaklandığını öğreniriz. Yinelemelerle ön plâna çıkan ve şairin dünyasını kapsayan mavi rengin dünyasına gireriz. Şiirdeki tek ritm unsuru da bu yinelemelerdir.

Aşağıdaki şiirde ise hem zıt paralel yineleme hem de kıvrımlı yineleme aynı şiirin dokusu içerisinde yer almıştır:

"Müşerref canın çıksın müşerref

Müşerref'in başı bağlı"

(Tekerleme, Karga ile Tilki, s.135)

Aynı uygulamayı;

Merhaba dedim merhaba

Merhaba çalışan eller"

(Elimi Gördüm, K.i.T., s.148)

bu şiirinde de sürdüren şair, güçlü bir anlam ve ses armonisi oluşturmuştur. "Tekerleme'de "Müşerref" yinelemesinin dışında, birinci dizede "c," ve "ç", ikinci dizedeyse "b" yinelemesiyle şiirin genel ses düzenine gerekli katkıda bulunuluyor. "Şiir tekniği ilerledikçe, tekrar şekilleri de gelişmekte, birbirleri ve şiirin diğer ses araçları ile yakından bağlantılara sahip, şiirin varlık bütünlüğünü oluşturmada görevler yüklenmiş tekrar kalıpları aranıp bulunmaktadır."[167]

Şair, bazı kıvrımlı yinelemelerinde ise araya başka dizeleri sokarak, yinelenen unsurları dörtlüğün başına ve sonuna taşıyor:

"Şemsiyemin altında yürüyordum.

Yağmur bardaklardan boşanıyordu.

İki yanımdan seller akıyordu.

Yürüyordum şemsiyemin altında. " (Şemsiye, Şiirler, s.91)

Böylece sentaktik paralelizmle aynı öneme haiz unsur, şiirin tümünde varlığını hissettiriyor. Şiir bu yinelemeyle sadece ilk iki dize yerine dörtlüğün bütününde güçlü bir söyleme sahip oluyor.

---

[167] Tunca Kortantamer, a.g.m., s.81



4. 2. 7.1.3. Diğer Yineleme Çeşitleri

Oktay Rifat, ritm ve anlam ilişkisini sağlamak maksadıyla şiirinde söz simetri sanatı olan yinelemelere ağırlıklı yer vermiştir. Ancak onun şiirinde çok ağırlıklı olmasa da aşağıdaki biçimde yineleme çeşitleri de bulunmaktadır.

Aşağıdaki dize aynı kökten türemiş sözcüklerle yapılan çok ekli bir yineleme örneğidir:

"Ağla gözüm ağlamanın sırası" (Türkâna Ağıt, Güzelleme, s.36)

Aynı amaca hizmet eden bu yinelemeyle, lirizm büyük bir coşkunluk kazanıyor. Bunda dize boyunca yinelenen "a" ünlüsüyle yapılan asonansın büyük bir katkısı olduğunu gözardı edemeyiz.

Şairin aşağıdaki şiirinde ise birinci kıtanın birinci ve ikinci dizesiyle üçüncü ve dördüncü dizelerinin, dördüncü kıtada birbirleriyle yer değiştirdiği çapraz yineleme örneği yapılmıştır :

1 Nedir bu içinde yıldız dolu sular
2 Bu gördüğüm rüya bu billur mahfaza
3 Sulardan içime yayılan bu eza
4 Ve mercan dallarda aydınlık balıklar

2 Bu gördüğüm rüya bu billur mahfaza
1 Nedir bu içinde yıldız dolu sular
4 Ve mercan dallarda aydınlık balıklar
3 Sulardan içime yayılan bu eza"

(Eza, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.,s. 58)

Şiirin kurulu düzeninde dilediği değişikliği yapan şairin bu eyleminde, bir oyun fikrinin olduğu gerçeğini göz ardı etmemek gerekir. Metinsel düzeydeki bu değişim, ister istemez şiirin ritmine de yansıyarak onu nakaratın doğuracağı tek düzelikten kurtarmaktadır.

Onun ilk şiirlerinden birisinde "metin içi paralelizm", "kıvrımlı yineleme", ve "ikizleme" gibi zengin yineleme örnekleriyle karşılaşırız:

"Kitabın yanında defter
1 2
Defterin yanında bardak

2 1 3



Bardağın yanında çocuk
3 1 4
Çocuğun yanında kedi
4 1
Ve uzakta yıldızlar yıldızlar" (Yıldızlar, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.11)
5 5

"Yanında" yinelemesiyle metin içi paralelizme gidilirken dizenin sonunda ve ondan sonra gelen dizenin başında kullanılan "defter – defterin, bardak – bardağın, çocuk – çocuğun" yinelemeleriyle de kıvrımlı yineleme gerçekleştirilmektedir. En son dizede ise "yıldızlar" sözcüğü, bağlaçsız olarak yinelenerek ikizleme yapılmaktadır. Şiirin dizeleri, yinelemelerle bir zincirin halkası gibi birbirine bağlanmaktadır. Bu bağlanış, bütün dizelere, ritmsel bir dönüş kazandırmaktadır. Son dize, yuvarlanarak kendi içerisinde büzülen şiirin ya da gerilen şiirsel söylemin "ve" bağlacıyla bu gerilimden kurtulduğu bir düzelme ya da ruhsal bir rahatlama anını simgelemektedir.

Oktay Rifat'ın son kitabı Koca Bir Yaz'dan aldığımız aşağıdaki şiiri, yinelemeler bakımından ilgi çekicidir:

" güzel çok güzel
1 1
olduğunu düşünerek,
2
Güzelim düşünerek
3 2
çekirdek içleyerek,
4
Güzelim çekirdek içleyerek
3 4
koca bir yaz geçirdim,
şimdi yorgunum biraz." (Koca Bir Yaz, K.B.Y., s.7)

Koca Bir Yaz'ı özgün yinelemelerle kuran şair, yıllarca dilin peşisıra koşmaktan yorgun düşmüştür. Ancak bu yorgunluk, geride kalacak bir şeyler bırakmanın verdiği tatlı bir yorgunluktur. Şairin yineleme dünyasında "Tekerleme"lerinin ayrı bir yeri bulunmaktadır. Dil içi tekrarlarıyla kurulan tekerleme unsuruna ağırlıklı yer vermesi, onun şiir dünyasındaki yerini göstermesi bakımından önemlidir. Aşağı Yukarı'nın "Tekerleme" (ss.87-89), Karga ile Tilki'nin "Tekerleme" (s.135) ve Karga ile Tilki



(ss.161-170) şiirlerinde, tekerleme geleneğinin getirdiği yineleme çeşitleri bolca kullanılmıştır:

"Lüleburgaz çamurunu
Karamadım karamadım
Komşu oğlu Sülün Beye
Varamadım varamadım
Ben beyimi ince belden
Saramadım saramadım"

(Tekerleme, A.Y., s.87.)

"Kızlar eliniz kırılsın kızlar
Hanimiş oğlumun cici maması
(...)
Müşerref canın çıksın müşerref"

(Tekerleme, K.i.T., s.135)

Bu şiirlerde, tekerlemenin getirdiği hazır kalıplardan faydalanma yoluna giden şair, bunun şiiri için tehlike arz ettiğini anlayınca, kendisine özgü yeni yinelemelere doğru yelken açmakta gecikmez.

4.2.7.2. Alliterasyon – Asonans

"Şiirde armoni iki vasıta ile temin olunur: Alliterasyon, asonans. Alliterasyon ünsüzlerin; asonans, ünlülerin bir veya birkaç mısrada tekrarından ibarettir."[168]

Oktay Rifat'ın şiirlerinde "b" sesinin önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu ünsüz, yumuşaklığıyla musikal bir kalite taşıdığı gibi, "bir, bu" gibi işaret ve sayı sıfatı olarak da bir nesnenin varlığına delâlet edecek biçimde kullanılmaktadır. Bu ses, şairin birçok şiirinde dize başı ve dize içi armoni unsuru olarak kullanılmaktadır. Onun ilk şiirlerinden olan "Hasret"te gördüğümüz bu sese olan yakınlığı, sonuna kadar devam etmiştir:

"Belki de bir sûkutsun yıldızlı gecelerde
Belki toprak, belki su, belki de bir yapraksın
Bambaşka bir terkipte bir şuur tatacaksın
Bu yepyeni terkibe damlıyan gölgelerde"[169]

"B" sesi, şiirde derinlemesine ve genişlemesine yer alarak, alliterasyon unsuru olarak musikal bir fonksiyonu üstlenmiştir. Aynı şiirde "sü, su ve –sun" ses birliklerinin musikiye olan katkısını da göz ardı etmemek gerekir. Şiirde on kez yinelenen "b"

[168] Mehmet Kaplan, **Tevfik Fikret (Devir – Şahsiyet – Eser)**, s.202
[169] **Sesimiz**, S.12, Mart 1934, s. 9



sesinin yanısıra "t" sesi de dört defa yinelenerek armoninin oluşmasına yardımcı oluyor.

Onun şiir dilinde "k" ve "m" seslerinin ahenk unsuru olarak önemli bir yer tuttuğunu ve "k" patlayıcı ünsüzünün daha çok eylem bildiren fiil soylu sözcüklerde ya da olumsuz bir ruh halini anlatan sözcüklerde kullanıldığını belirtmiştik. Ancak o, sadece bu ünsüzlerle sınırlı kalmamış ve diğer ünsüzlerden de ahenk unsuru olarak faydalanma yoluna gitmiştir:

"Çıttara mıttara
çıtı pıtı pıttara
Basmaz mısın mantara"

(Karga ile Tilki, ss.161- 167)

dizelerinde "ç, t, p ve r" ünsüzleri yinelenerek, mevcut dilin dışına çıkıldığı gibi "çıt pıt" ya da "çıtı pıtı" gibi tabiat taklidi sözcükler oluşturularak, şiirin armoni yönünden tamamlanması sağlanmıştır. Yine son dizede "m" ünsüzü üç kez yinelenerek, kendisi gibi bir dudak ünsüzü olan "b"yle şiirin okunuşu anında dudaktan "çıt, pıt ve mıt" gibi armonik seslerin çıkmasını sağlamaktadır. Yukarıdaki şiirde ünlü harflerin uyumuna da dikkat edilmiştir. Birinci dizede "ı a a – ı a a" şeklinde ünlü dizilimi, ikinci dizede "ı ı ı – ı a a"; üçüncü dizedeyse"a a ı ı a a a" şeklinde bir ünlü uyumu şeklinde tekrar edilmiştir. Aynı şiirin dokusu içerisindeki bu ünlü ve ünsüz yinelemesindeki hassasiyet, şiire musikal bir kalite kazandırmaktadır. İlk iki dizenin "çıt, pıt ve mıt" sözcüklerinde "t" sesiyle boğumlanan "ı" ünlüsü, daha sonraki hecelerde "r" titrek ünsüzüyle önü açılan "-ara" ses yinelemesine yerini bırakır. Şiirdeki ses düzeni: çıt – tara, mıt – tara, / çı – tı, pı – tı, pıt – ta – ra"şeklinde armonik bir hususiyet kazanır. Notaya dönüşmüş bir ses uyumundan bahsedebiliriz.

Aşağıdaki dizelerde ise "k," " d", ve "y" alliterasyonu yapılmıştır:

"Kalır konduysa kumsala, uçan martı.
Yağar yağarsa dinmeden, dinen yağmur."

(Döngü, Y.Ş., s. 267)

Sadece alliterasyonla yetinmeyen şair, aynı dize içinde, güçlü bir ünlü ve ünsüz uyumuna giderek, birinci dizede alliterasyona gittiği sözcüklerde "ka, ko, ku" ve ikinci dizedeyse "yağ, yağ, din, din, yağ" ses birlikleriyle ritmsel bir ses düzeni elde ediyor.

"Oktay Rifat, ünsüzlerin uyumunu çok seviyor."[170] sadece bununla da kalmayarak, ünlü ve ünsüz uyumunu paralel bir biçimde kullanarak şiir dilinde armoniyi sağlıyor:

"başka birine kalacak bu kumsalda
balığın balıkçıya bıraktığı" (Emanet, K.B.Y., s.24)
a ı ı / a ı ı a / ı a ı ı

"Balığın balıkçıya bıraktığı ve onun da başkasına bıraktığı ölüm'ün trajik mahiyeti, lirizmin yoğunlaştığı şiirde kullandığı "b" aliterasyonuyla veriliyor. Çok ideal olmamakla birlikte "a ve ı" asonansıyla da ölüm karşısında duyulan hüzün duygusunun doğurduğu acılı sesleri duyuyoruz. "B" sesi "bırakmak" sözcüğüyle "boşluğa düşmek" anlamını da çağrıştırmaktadır.

Şair, özellikle Denize Doğru Konuşma adlı şiir bitabında alliterasyon unsuruna ağırlıklı yer vermektedir. Bu kitabın "Bir Sokak"(s.17) şiirinde "b" ve "y" alliterasyonu, "Balkon" (s.61) şiirinde "b" aliterasyonu ve "Sürgün" (s.112) şiirinde ise "sılanın bildik sokakları sılanın" dizesiyle "s" alliterasyonu yapılmaktadır. Ancak onun aşağıdaki dizelerinde gördüğümüz alliterasyon örnekleri ses, anlam ve çağrışım uyumu bakımından dikkate değerdir:

"Yaprağın saydamlığını gördün mü,
gördün mü güneşin gelip geçişini
iğne deliğinden" (Görmek, D.D.K., s.107)

Kırk beş sözcükten oluşan bu şiirin on bir sözcüğü "g" sesiyle başlamaktadır. "g" sesi şiirin başlığı olan görmek sözcüğünü çağrıştıracak biçimde dizilmiştir. Ayrıca şiirde içten içe kendisini hissettiren "-ın, -in, -ün" ses birliği yirmi dört kez; "-en" ses birliğiyse yedi kez ve bu seslerin bünyesinde yer alan "n" sesi ise otuz üç kez yinelenerek, şiirin bütününe yansıyan bir armoniyi oluşturuyor Böylece şiir müşterek bir musiki lisanı haline geliyor. Şiirin, toplam iki yüz doksan sekiz sesten ibaret olması, bu seslerin şiirin ses tabakasındaki yerini ve önemini göstermesi bakımından önemlidir. Biz, burada tek bir sesin bir kez yinelenmesiyle dizenin musikisine olan katkısından bahsetmiyoruz. Çünkü, "musikide asli unsur olarak tek tek notalardan değil, notaların teşkil ettiği organizasyonlardan, yani melodilerden nasıl bahsedebiliyorsak"[171] şiirde de birden çok sesin alliterasyon ve asonans düzeyindeki birleşimleri ancak bir musiki

---

[170] Vecihi Timuroğlu, **Melih Cevdet Bilge ve Duyarlı**, Prospero Yayınları, Ekim 1994, s.103
[171] Erol Güngör, "Kelâmi (Verbal) Yapılarda Estetik Organizasyon", **İstanbul Üniversitesi Tecrübi Psikoloji Enstitüsü Dergisi**, Nisan 1996, s.11

oluşmasını sağlar. Aynı zamanda bu sesler arasındaki münasebetin mahiyetini de mümkün olduğunca göz önünde tutmaya çalışıyoruz.

Oktay Rifat'ın en güzel alliterasyon örneğini son eseri olan Koca Bir Yaz'da görüyoruz:

"Büyükannemin evi deniz görürdü
ufacıktı beyazdı
çıngırağı çalardı çın çın
gelenler için gidenler için" (Büyükannem, K.B.Y., s.111)

"Ç" sesinin dize içinde yinelenmesiyle alliterasyon gerçekleştirilirken, ünlü ve ünsüz uyumuyla çıngırağın çıkardığı ses, "çın çın" ve "için" sözcüklerinin yinelenmesiyle veriliyor. Aynı armoniye "-in ve en" ses birlikleri de gerekli katkıda bulunuyor. Alliterasyonun gerçekleştiği üçüncü ve dördüncü dizelerde, çıngırağın sesini çağrıştıracak ünsüz yinelemelerinin yanısıra "ı – a" ve "e –i" şeklinde güçlü bir ünlü yinelemesi de (asonans) mevcuttur. Şirin ses tabakası aracılığıyla geçmişle bir bağlantı kurulduğu gibi; musikal bir ifade tarzı da elde ediliyor. Koca Bir Yaz'ın "Yine Yapraklar" (s.116) şiirinin ilk üç dizesinde dikey ve yatay bir biçimde sekiz kez yinelenen "y" ünsüzüyle aliterasyon güçlü bir armoni öğesi olarak gerçekleştiriliyor.

Ahenk tabirini, bir edebi eseri pürüzsüz kılan, bizde bir mûsiki vehmi uyandıran temel ses unsuru mânâsında kullanıyoruz."[172] Oktay Rifat, güçlü şair kişiliğiyle alliterasyonun yanısıra şiirde ünlü yinelemesi olarak gördüğümüz asonansa da gereken önemi vermiştir:

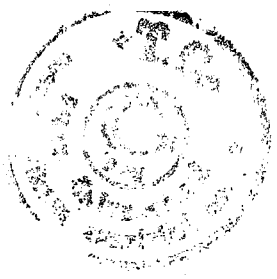
"Yaramazlık eden çocukları
Tavana asarlar bacağından"
(Polonya'lı çocuklar, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.23.)

Bu şiirin ikinci dizesindeki ünlülerin "aaa aaa aaıa" şeklindeki tek düze olan dizilimi, konunun yansıttığı olumsuzluktan kaynaklanmaktadır. Şair bir düz ünlü olan "a" sesiyle bu monotemin tek düzeliğini vermeye çalışmıştır. "Tavan", "asılmak" ve "bacak" sözcükleri de bize bu tek düzeliği hatırlatan sözcükleridir.

Aşağıdaki dizelerde, ünlülerin dizilimi bir armoni oluşturacak biçimde düzenlenmiştir:

---

[172] Saadettin Yıldız, **Arif Nihat Asya'nın Şiir Dünyası**, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997, s.260



"İçimden geldi mi dinlemem
i i e e i i i e e
Beline atarım elimi
Cennet taamından lezzetlidir
Birlikte yediğimiz ekmek peynir
i i e e i i i e e e i
"(Kuş Gibi,Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.34.)

Şairin bu dizeleri oluştururken, sesler aracılığıyla bir ağız armonisi oluşturmak gibi bir amacı olabilir. Çünkü şair, sözcüklerin rengine ve sesine itibar eden kimsedir. Şiirsel söylem, bir sözcük yığını olmaktan uzak, şuurlu bir sözcük konfigürasyonudur. Şair, elindeki sözcüklerle alelâde gecekondular ve apartmanlar yapmaz. O, sözcük kadrosuyla asırlara direnebilecek ses abideleri (mabetler) yapmak mecburiyetindedir. Bunun için, önce sözcüğün ayak seslerini dinleyecek, sonra da bunları kulağa hoş gelecek ya da amacına uygun olacak bir biçimde yeniden düzenleyecektir:

"Benim derdim tazelenir gelişir
e i e i a e e i e i i
Nerelerde eğleneyim gezeyim"
e e e e e e e i e e i
(Türkân'a Ağıt, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.36.)

Oktay Rifat, bu şiirinde karısının ölümü üzerine duyduğu büyük acıyı, birinci dizede "e-i-a" gibi ağlama anında çıkarılan birbirinden farklı sesler arcılığıyla vermeye çalışırken; ikinci dizede "e" sesini yineleyerek, bu acının sürekliliğini ve ağlamanın armonik akışını vermeye çalışmıştır. Bu dizelerin musikisine, birinci dizede iki kez yinelenen "-im ve –ir" ekleriyle, ikinci dizede iki kez yinelenen "-eyim" ses birliğinin önemli bir katkısı olduğunu inkâr edemeyiz. Böyleçe sesler aracılığıyla şiirde mânâ ve ses birliği kurulmuştur. Aynı musikal anlayışla yazılmış ve daha çok ince ünlüler aracılığıyla oluşturulan asonansı aşağıdaki dizelerde de görmekteyiz:

"Sesi kemiklerinden ince" (Su, B.C.İ., s.122)
e i e i e i e
"Temiz giysiler içinde" (Müşteri, B.C.İ., s.122)
e i i i e i i e
"Selinde gizemin yine" (Kapı, Ç.Ş., s.116)
e i e i e i i e

Bu dizelerde yinelenen "-in" ses birliğinin şairin şiir dilinde önemli bir musikal unsur olduğunu görmekteyiz.

Oktay Rifat, şiir dilinde estetik yapı organizasyonları olan renk, ses ve musiki unsurlarına gereken önemi vererek, şiirini yapısal ve anlamsal bakımdan kusursuz bir hale getirmiştir. Onun şiir diline baktığımızda Cumhuriyet Türkiye'sinin elli yıllık dil gelişmesine tanık oluruz.

4.2.7.3. Kafiye Redif – Vezin

4.2.7.3.1. Kafiye Redif

Tablo:6-Şiirinin Kafiyesi

Eserleri	Düz	Çapraz	Sarmal	Değişken	Redif	Sone	Terzarima	Toplam	Yarım	Tam	Zengin	Cinaslı	Redif	Nakarat	Düzensiz	Serbest	Toplam
Sesimiz		2		1				3		2	1				1		4
İnkılap	2	3	2	1				8		4	1				3		8
Garip					8			8					8			14	22
YÖAvAÜŞ		3	9	7	6			25	1	9	5		6		4	10	35
Güzelleme		2		3	4			9		5			4				9
A.Y.	1	1		7	11			20		3	4		11		2		20
K. i. T.				4	9			13					9		4	9	22
P.S.					10			10					10			32	42
Aşk M.	1				4			5	1				4			19	24
Elleri Var Özgürlüğün				2	4			6		1	1		4	2	2	16	26
Şiirler	1			2	20			23					20		3	66	89
Yeni Şiirler	2	3		5	7	27		44	4	17	9		7		7	42	86
Ç. Ş.	4	5	1	10	16	5		41		7	10		16	2	6	63	104
B. C. İ.				10	7	1		18		7	2		7	2		47	65
Elifli	1			3	4	8		16		4			4		8	37	53
Denize Doğru Konuşma					7			7					7			56	63
D. v. Ç.				2	2			4	1				2		1	104	108
K. B. Y.				5	16	1		22	1	3			16		3	92	115
Toplam	**12**	**20**	**12**	**62**	**135**	**42**		**283**	**8**	**62**	**33**		**135**	**6**	**44**	**607**	**895**

Oktay Rifat'ın şiir çizgisini bütünüyle göz önünde bulundurursak kafiye, redif ve vezin konusuna çok ciddi eğilmediğini görürüz. Kitaplarında yayınladığı seki yüz doksan beş şiirinden, yüz elli üçünde kafiye, yüz otuz beşinde redifi kullanmıştır. Böylece şairin kafiyeli redifli toplam şiir sayısı: iki yüz seksen sekizdir ki bu sayı, genel şiir ortalaması içerisinde %30 gibi düşük bir rakamı karşılar. Redif, kafiyeye göre daha çok



işlevseldir. Kaldı ki redifin aynı ses ve sözcük yinelemesini gerektirmesine rağmen bu kadar kullanılması, göz ardı edilemez.

Garip'ten önceki "Sesimiz" ve "İnkılâp" dergilerinde yayımladığı şiirlerinde, güçlü bir etkilenmeyi yaşayan şair, "Sesimizin" üç şiirinden "Mermer Merdivenler" ve "Hasret"[173] şiirlerinde kafiyeyi düzenli bir biçimde kullanırken, "Yollar"[174] şiirinde düzensiz bir kafiye çeşidini kullanmıştır. "İnkılap"ın dokuz şiirinden dokuzunda da kafiyeye yer veren Oktay Rifat, bu döneminde geleneğin bir takipçisidir. İnkılâp'ta üçlü bentlerden oluşan "Kupa Kızı" ve "Taşlıkta Akşam"[175] şiirleri, kafiye bakımından tam ve zengin bir ses benzeşmesiyle donatılmıştır:

"Falcıya sevgilimi (K)	a	Üzülme çilen doldu (K R)	e
fısıldayan acaba	b	Dikkat et kupa kızı	f
Perilerin dili mi (K)	a	Maça beğinin oldu (K R)	e
Kör düğümler çözüldü (K R)	c	Ilık bakışlarıyla	g
Gözlüğünün üstünden	d	sana kavuşmak tadı (K)	h
Baktım ki falcı güldü (K R)	c	içimi kucakladı" (K)	h

(Kupa Kızı)

Etkilenme ve gençlik döneminin ilk ürünlerinden biri olmasına rağmen, ses ve söz anlaşması bakımından iyi bir şiirdir. Güçlü bir şair olacağının pek çok izini, bu dönem şiirlerinde görmemiz mümkündür. Kupa Kızı şiirinde tam ve zengin kafiye ses örgüsü, bir ahenk unsuru olarak birbirleriyle kaynaşmışlardır. Şiire, zengin kafiyeyle başlayıp zengin kafiyeyle bitiren şair, ara bentleri tam kafiyeyle oluşturarak, ritmsel bir ses düzeni sağlamıştır. Redif ise bir ses imkânı olarak kafiyeyle birlikte kullanılmaktadır.

Garip döneminin ortak poetik anlayışında kafiye, redif ve vezin reddedilmiştir. "Garip'in avare üçlüsü"nün müşterek görüşlerini yansıtan ön sözünde vezin ve kafiyeyle ahenk arasındaki ilişkiye dair görüşleri ilgi çekicidir:

---

[173] **Sesimiz**, S.9Haziran 1932, s.12 / **Sesimiz**, S.12, Mart 1934, s.9
[174] **Sesimiz**, S.10, Birincikanun 1932, s.5
[175] **İnkılâp**, S. 3, 1 Haziran 1933, s.9 / **İnkılâp**, S. 4, 1 Temmuz 1933, s.32

"Bir şiirde eğer takdir edilmesi lâzım gelen bir ahenk mevcutsa onu temin eden vezin ve kafiye değildir. O ahenk, vezinle kafiyenin haricinde ve vezinle kafiyeye rağmen mevcuttur. Fakat onu şiirde şuurlu hale getiren ve anlayışları en kıt insanlara bile bir ahengin mevcut olduğunu haber veren şey vezinle kafiyedir."[176]

Bu anlayıştan yola çıkan Oktay Rifat, Garip döneminin ilk dönemine ait Garip kitabını oluşturan şiirlerinde, vezinsiz ve kafiyesiz şiirler yazmıştır. Ancak vezin ve kafiyenin ses imkânından mahrum kalan bu şiirlerde, ahenk unsurunu redifin üstlendiğini görmekteyiz. Bu kitapta yer alan yirmi iki şiirden on dördü vezinsiz ve kafiyesiz; sekizi rediflidir. Muhtelif yineleme çeşitlerinden oluşan redifler, bu dönem şiirlerinin en önemli ses kaynağıdır:

"Zehra kıza ne oldu?
Suya gitti
Sudan geldi
Gelin oldu
Servi boyluma ne oldu?
Öldü
Ak sadeler giyindi.
Vay benim köse sakalım!"

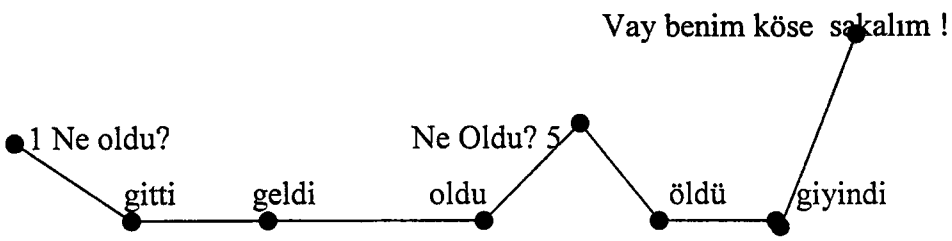
(Gelin, Garip, s.37)

Bu şiirde, son dize hariç, bütün ses benzeşmeleri redifle oluşturulmuştur. Şiirin ses ve anlam tabakasının oluşumunda redif önemli bir görev üstlenmiştir. "Ne oldu" redif yinelemesiyle öznenin konumu sorgulanırken, "-di" redif yinelemesiyle de öznenin tek düze macerası anlatılmaktadır. Son dizede de şair, özne konumuna yükselerek, kendi varlığı dışında, ancak kendisi gibi var olan birinci öznenin ölümü karşısındaki trajik şaşkınlığını belirtmektedir. Son dizenin bu kadar çarpıcı olması, daha önceki dizelerde redifin sağladığı monoton ve tek düze ahenkten kaynaklanmaktadır. Bu kontrast, şiirin ses düzenindeki tek düze akışın hareketlilik kazanmasına yol açmaktadır. Böylece şiirin üstündeki ses akıntısı, zıt ve güçlü bir dip akıntısıyla kesilerek okuyucuda şok etkisi uyandırıyor. Redifin tek düzeliğinde uyuyan okuyucu, ikinci sesle çarpılarak "ne oluyor" ifadesiyle şaşkın bir biçimde kendisine gelir. Şirin ses düzeninde "ne oldu?"

---

[176] **Garip**, Ön Söz, s.6

redif yinelemesinin önemli ve uyarıcı bir görevi üstlendiği görülmektedir. Şiirin ses organizasyonunu aşağıdaki şekilde gösterebiliriz.



Şair, Garip dönemindeki bir çok şiirinde bu karşıtlık tekniğini bir ses imkânı olarak kullanmıştır.

"Garip hareketinin ilk evresine ait şiirlerde, bilinen yapısıyla kafiye hiç yoktur."[177]

Garip hareketinin diğer kitapları olan "Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş."le "Güzelleme"de kafiye ve rediften ritm ve ahenk unsuru olarak yararlanan Oktay Rifat, bu iki kitaba ait kırk dört şiirin yirmi dördünü kafiyeli, onunu redifli ve onunu da kafiyesiz ve redifsiz yazmıştır. Ancak kafiyeli şiirlerinin içerisinde redif ve kafiyenin birlikte kullanıldığı şiirleri de mevcuttur. Bu şiirlerden bir tanesi yarım kafiye, on dört tanesi tam kafiye ve beş tanesi de zengin kafiyeyle yazılmıştır. Redifin musiki imkânını ihmal etmeyen şair, on şiirinde redif kullanırken; dört şiirinde de tam ve zengin kafiyeyi birlikte kullanmıştır.

Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş.'in I. bölümünde sadece "Vazife" (s.18), "Benim Yarim" (s.31), "Telli Telefon" (s.32) ve "Yazı Şehirde Geçirenler" (s.54) şiirlerinde kafiyenin uygulandığını görmekteyiz. Aynı kitabın ikinci bölümünü oluşturan şiirlerin tümünde, sağlıklı olamasa da kafiye uygulanmıştır. Bu şiirlerden Tabak (s.71), Gemi I (s.72), Gemi II (s.74) şiirlerinin kafiye örgüsü: a a b c c b şeklindedir:

"Döner beyazlığında döner — a (K)
Cansız kuşlarıyla beraber — a (K)
Sonsuz geceler ortasında — b (R)
Çın çın öter üstünde kaşık — c (K)
Zalim cümbüşlere alışık — c (K)
Yaşlı periler sofrasında" — b (R)

(Tabak, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.71)

[177] Hakan Sazyek, a.g.e., s.184



Tam ve zengin kafiyenin uyumlu bir biçimde kullanıldığı bu tür şiirlerinde, rediften de faydalanmıştır. Kaşığın sofada kullanılırken çıkardığı ses, dördüncü ve beşinci dizelerdeki "-şık, -şık" kafiyesiyle verilmeye çalışılmıştır. Şairin Garip dönemindeki kafiye anlayışıyla ilgili Ataol Behramoğlu'nun tespiti ilgi çekicidir:

> "Uyakların dize sonlarında yer aldığı geleneksel uyaklama yöntemini reddetmişlerdir. Şiirlerinde iç uyak bolluğu dikkati çekecek kadar çoktur."[178]

dize başı ve içi yinelemelerini çok kullanmasının bir nedeni de kafiye azlığının doğuracağı ahenksizliği önlemek içindir.

"Güzelleme" adlı kitabında, redifle kafiyeyi iç içe kullanarak gerekli ses organizasyonunu sağlamaya çalışmıştır. Bu kitabındaki dokuz şiirinin tümünde redifi az ya da çok bir ritm ve ahenk unsuru olarak kullanırken, dördünde sadece redifi, altısında kafiye ve redifi birlikte ve beşinde sadece kafiyeyi kullanmıştır. Güzelleme'de dikkatimizi çeken bazı şiirlerin kafiye örgüsü şöyledir.

Rüya: a b a b / c c c d / e e e d / f f f g

Eski Zaman Aşığı: x x x x / x a x a / x b x b

Bir Şarkı İcat Etsem: x a x a / a b a b / b c b b

Mor Kalem : x b x b / x x x b / c c c b / d d d b

Ben Değilim : x b x b / x c x c / x e x e / x f x f / x g x g

Koşma ve güzelleme gibi geleneksel kafiye düzenleriyle yazılan bu şiirlerde, diğer biçim öğeleri de bize yabancı değildir:

"Oktay der ki mor kalemim bir tane — a
Güzeller emrine gelmiş cihana — a
Gayrı ela gözlüm olsun bahane — a
Haydi kalem nazlı kalem mor kalem" — b

(Mor Kalem, Güz., s.34)

Şairin mahlasını kullandığı, on birli hece vezniyle yazılan bu şiir, kafiye örgüsü ve muhtevasıyla geleneksel bir koşma örneğidir. Zengin kafiye çeşidiyle şiire geniş bir ses imkânı sağlanmıştır. Bu ses zenginliği, şiirin duygusal zenginliğine paralel bir biçimde devam etmektedir. Şiirin musikal kalitesine, "-im, in, -ane, -sun" gibi ses birlikleriyle,

---

[178] Ataol Behramoğlu, **Şiirin Dili – Anadil**, İstanbul: Adam Yayınları, Eylül 1995, s.83

dize içinde yinelenen "kalem ve mor" sözcüklerinin ve dize başında yinelenen "g" ses biriminin büyük bir katkısı bulunmaktadır.

Yeniliği, bir vezin ve kafiye meselesi olarak görmeyen Oktay Rifat, "şiire ait yeniliğin şiirin muhtevasında ve sanatçının dünyayı tefsir edişinde aranması gerektiğini"[179] belirtir. Toplumcu dönemine ait Karga ile Tilki isimli şiir kitaplarında da kafiye, redif ve vezin konusundaki tavrı Garip dönemi anlayışının bir devamı gibidir. Aşağı Yukarı'nın yirmi şiirinden üçü tam, dördü zengin ve düzensiz bir biçimde kafiyelenirken; on bir şiiri de redifle kurulmuştur. Sadece bir şiiri kafiye ve redifsizdir. Bu kitabında, redifli yinelemeler en büyük ritm ve ahenk unsuru olarak kullanılmıştır. Karga ile Tilki'de ise dokuz şiiri serbest (kafiyesiz ve redifsiz) yazılırken; dört şiiri düzensiz kafiye ve dokuz şiiri de yine redif yinelemesi şeklinde yazılmıştır.

Perçemli Sokak'la girdiği II. Yeni döneminde de kafiye ve redif konusundaki tavrı değişmemiştir. Değişen sadece şiir dilini kullanım biçimidir. Garip döneminde her türlü süsten arınmış sade bir dil kullanan şair, II. Yeni döneminde yoğun bir imge düzenine sahip yapay bir dil kullanır. İşte bu anlayış içerisinde şiirin şekline ait meseleler, üzerinde pek fazla durmaz. Bunun için Perçemli Sokak'tan Âşık Merdiveni'ne oradan da Elleri Var Özgürlüğün'e kadar olan şiir macerasında kafiye ve redifle ilgili bir endişesi yoktur. Bu kitaplarında, şiirinin ses tabakasını yinelemelerle oluşturur:

"Güzel günlerin sokakları bunlar
Güzel günlerin insânları bunlar
Yoksa ne durulur ne yürünür" (VII, P.S., s.181)

Şiirin ses yapısının bütünlüğü, simetrik ve paralel biçimde düzenlenen yinelemelerle sağlanmaktadır. "-ları bunlar" şeklinde yinelenen redif, şiirde ses düzeni bakımından fonksiyoneldir. Şiir, bir ağız armonisi gibi dizenin belirli yerlerinde yatay biçimde dizilmiş: "g.....g.....s.....b, g.....g.....i.....b; y.....n.....d.....n.....y" sesleri ve dikey biçimde dizilmiş "g.....g.....y, g.....g.....n, s.....i.....n, b.....b.....y....." sesleriyle ritmsel bir olgunluğa kavuşturulmuştur. Perçemli Sokak'ın beş, Âşık Merdiveni'nin "Koşuyorum" (s.22), "Bağımsız" (s.222), "Martı Çocuklar Simitçi" (s.224) ve "Seni İniyorum" (s.232); Elleri Var Özgürlüğün "Yele Gök" (s.48), "Kuşlar" (s.62) ve "Her Şiirin sonu" (s.67) şiirleri, redif yinelemesiyle yazılmıştır. Osip Brik'in belirttiği gibi:

---

[179] Oktay Rifat, "Akıl", **Cumhuriyet**, S. 7451, 17.5.1945, s.2

"Şiirdeki ritm, hecelerin zaman içerisinde almaşmasıdır. (...) Kısacası, zamanda ya da uzamda öğelerin devirli yinelenmesinin bulunabileceği her yerde ritmden söz edilir."[180]

Oktay Rifat'ın yinelemeleri, dar bir sözcük kadrosuna sahip olan bir şairin düşmüş olduğu yinelemeler değildir. Onun redif yinelemeleriyle diğer yinelemelerin şiirin ritmiyle ve anlam yönüyle derin bağları bulunmaktadır.

"Bütün karanlığı versem size giden geceyi durduramazsınız
Işır odamızın havası kaçar çeşmelerinizden durduramazsınız
Ben denize bakarım sandalca uzaktan
Siz yüzersiniz bir kuş uçar bir gemi geçer durduramazsınız"

(Bağımsız, Âşık Merdiveni s.222)

Evrene ait trajik akışın engellenemeyeceği düşüncesi ve insanın bu akış karşısındaki çaresizliği "durduramazsınız" redifiyle verilmektedir. Reel dünyaya ait "giden gece", "kaçan hava", "uçan kuş" ve "geçen gemi" gibi unsurlar sayılarak, öznenin bu unsurlar karşısındaki ruh hali redif aracılığıyla yansıtılmaktadır. Şair, redifin sonunda ikinci çoğul şahıs ekinini kullanarak, bu akışın doğurduğu acıyı genele şamil bir hale getiriyor. İlgili kitaplarda kafiye kullanımı yok denilecek kadar azdır.

Oktay Rifat, seksen dokuz şiirden oluşan "Şiirler" kitabında altmış altı şiirini kafiyesiz ve redifsiz, yirmisini redifli, üçünü de: Sokak'ta (s.107), Eski Güneş (s.111) ve Uzanılmaz Bir çizgide (s.129) düzensiz bir kafiye anlayışıyla yazmıştır:

Sokakta:	Eski Güneş:	Uzanılmaz Bir Çizgide:
a sokakta (K. R)	a dalganın	a ıslak (K)
b yağmuru	b ağ(ı)zıma (K. R)	b öldürülen (K)
a yedekte (K. R)	b gen(i)zime (K. R)	c dişliyorum
c dönüyorum	c dişledim	d toprak (K)
d benzer	b Deniz (K)	a sıcak (K)
a ayakta (K. R)	d martılar	b üstten
e duvarda (R)	e çığlığa	d homurdanarak (K)

[180] Tzvetan Todorov(der.), **Yazım Kuramı**, a.g.e., s.125

Sokakta şiirinin iki dizesi arasında bir tam kafiye uyumu söz konusuyken, diğer iki şiirde tam ve zengin kafiyenin ses birleşiminden istifade etme yolu tercih edilmiştir. Redif, onun şiirine ait ses düzeninin omurgasını oluşturmaktadır. Ek ve sözcük yinelemesi şeklinde görülen redif yinelemeleri, ritmin bu kitaptaki yegâne ses örgüsüdür. Yahya Kemal, "Türkçe'de bilâkis redif zarûridir, çünkü fiil cümlenin sonunda gelir, fiillerdense kafiye olmaz, diğer kelimelerden olur, binâenaleyh rediften önce kafiyeye de ihtiyaç vardır."[181] ibaresiyle redifin Türk şiirinde niçin bu kadar çok kullanıldığını açıklamaktadır.

Oktay Rifat'ın, Yeni Şiirler, Çobanıl Şiirler ve Bir Cıgara İçimi adlı şiir kitaplarında, diğer kitaplarına oranla kafiye ve redife daha ağırlıklı bir yer verdiği görülmektedir. Bu üç kitaptaki toplam iki yüz elli beş şiirden, yüz elli ikisi serbest (kafiyesiz ve redifsiz), otuzu redifle, dördü yarım, otuz biri tam ve yirmi biri de zengin kafiyeyle, dördü nakarat halindeki yinelemeyle ve on üçü de düzensiz kafiyeyle yazılmıştır. Bu üç kitapta otuz üç tane de "sone"yle yazılan şiir mevcuttur. Bu kitaplar içerisinde Yeni Şiirler, kafiyenin en yoğun bir biçimde kullanılmasıyla dikkat çekmektedir. Seksen altı şiirden otuz yedi tanesi kafiyeli, yedi tanesi redifli ve kırk iki tanesi serbest yazılmıştır. Bu kitabın kafiye ve redif yönünden işlenmiş en ciddi şiirleri sonelerdir. Sonelere ait kafiye örgüsüyle ilgili olarak söylediği:

> "Ben hep sonelerden söz ediyorum, kapalı ve açık uyakları, Fransızların dişi ve erkek uyak düzenine uygun olarak kullanmaya özen gösterdim. Bu düzene genellikle uydum. Uymadığım da oldu."[182]

ibaresi ilgi çekicidir. Divan şiirinin geleneksel anlayışıyla açık ve kapalı heceyle biten kafiyelerini önceden tespit eden şair, şiirlerini önceden kurduğu kafiyelerini temel alarak yazmaktadır. Bunun için sonelerinde diğer şiirlerine göre çok sağlam bir kafiye örgüsü bulunmaktadır:

"Eski sofralarda eserdi tambur ve ut. a
Havuz başları, kafesler, sonra yağmur b
Başlardı birden bire, şarkılar durur, b
Bir kız, vişneler geçer giderdi bulut. a

---

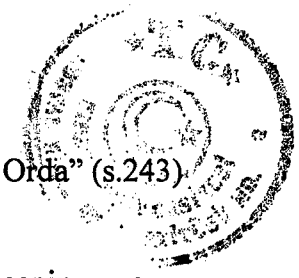
[181] Yahya Kemal," Kafiye", **Edebiyata Dair**, İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1971, s.133
[182] Oktay Rifat, "Otomatik Yazı", **Oktay Rifat Kitabı**, İstanbul: Y.K.Y., Ocak 1991, s.72

Geçer gider bütün kapanmalar gibi, c
Bütün dertler gibi, mordan, kırmızıdan d
Bir Zaman bahçelerde denizin dibi c
Işımış, dumanlar tüterdi mazıdan d
K. R
Bu vakti duymak içindi bütün çaba, e
Pabuçlar delik belki, giysiler kaba, e
İki ucun arasında çaresiz, kıl f

Kala boşluklara. Bakardık bir tırtıl f
Yürüyor, nereye, tutunmuş pervaza. g
K. R
Gök yüzü ve yaz, martılar bir avaza g
K. R
(Yaz Yağmuru, Y.Ş., s.255)

Tam ve zengin kafiye, şiir boyunca iç içe kullanılmaktadır. Birinci ve ikinci dörtlüğün kafiyeleri ünlüyle biten açık uyaklardır. Ancak ikinci dörtlüğün ikinci ve dördüncü dizelerinin açık uyakları redifle kapalı bir hale getirilmiştir. Üçüncü bendin ilk iki dizesi açık uyak halinde devam ederken, üçüncü dizesi "L" ünsüzüyle kapalı uyak oluşturmaktadır. Son bendin son iki dizesi de "vaz" ses bölüğüyle zengin ve kapalı kafiye düzenini oluşturmaktadır. Böylece kapalı kafiyeyle kilitlenen ses dünyası, açık uyakla bir akıcılık kazanmaktadır. Bu tür şiirlerinde, kafiye oluşturmanın getirdiği bir zorlama görünmekle birlikte, çok çaba gerektiren bir işçilik vardır. "Sanat biçim vermektir, bir yapıta ancak biçim sanat niteliği kazandırabilir. Rasgele, gelişi güzel, gereksiz bir şey değildir biçim. Biçimin yasaları ve kuralları insanın madde üzerindeki üstünlüğünü gösterir."[183]

[183] Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, çev. Cevat Çapan, Ankara: V. Yayınları, Kasım 1993, s.149



Bu kitabın açık ve kapalı kafiye anlayışına en uygun örnek olarak "Dağın Orda" (s.243) sonesini verebiliriz:

a= Açık kafiye = kopça	a	n= Kapalı kafiye = bahçenin	e
k= Kapalı kafiye = aydınlık	b	n= Kapalı kafiye = demin	e
k= Kapalı kafiye = balık	b	e= Açık kafiye = sete	f
a= Açık kafiye = akça	a		

e= Açık kafiye düşündükçe	c	ş= Kapalı kafiye = kamış	g
k= Kapalı kafiye taşlık	d	e= Açık kafiye = iskete	f
k= Kapalı kafiye ılık	d	ş= Kapalı kafiye = aldanış	g
e= Açık kafiye keçe	c		

Açık ve kapalı kafiyeleri oluşturan dize sonu seslerin diziliminde estetik ve ritmsel bir özellik görülmektedir. Yeni Şiirler'in otuz yedi kafiyeli şiirinden dördü yarım, on yedisi tam; dokuzu, zengin ve yedisi düzensiz kafiye çeşitlerinden oluşmuştur. Şairin en çok tam kafiyeyi kullanmasının sebebi, açık ve kapalı kafiyeyle ritmsel bir ses düzeni kurarak; tek düzeliği aşma arzusundan kaynaklanmaktadır.

"Çobanıl Şiirler'le" "Bir Cıgara İçimi"nde kafiye ve redif dengeli bir biçimde yer almaktadır. Çobanıl Şiirler'de yirmi üç şiir kafiyeyle, on altı şiir de redifle yazılmıştır. İki şiirde ritmik uyum nakaratlarla sağlanırken; altmış üç şiirde kafiye ve redif yoktur (Tablo-5). Bu kitapta redifler, çeşitli yinelemeler biçiminde şiirin ses tabakasını oluştururlar:

"Çoğalır güzelliğin
Sevgim çoğaldıkça
Çoğalır çektirirsin
Sabrım çoğaldıkça" (Ağ, Ç.Ş., s.104)

Şiir, bir ses orkestrasyonuna sahiptir. Yukarıdaki dizelerde, dize başı, dize içi ve dize sonu ses, ek ve sözcük halindeki redif yinelemeleriyle duygu ve ses çoğalması sağlanmaktadır. Şiirin ses ve anlam yönleri redif yinelemeleriyle zengin leştirilmektedir. "Çoğalmak" sözcüğü şirin her dizesinde yer alarak, merkezi ses fonksiyonunu üstlenmektedir. Bir yönüyle de diğer sözcükler, bu yinelemeyle bağlantıları ölçüsünde ritmsel coşkunluk ve anlamsal yönden belirginlik kazan maktadırlar. Şiirin ritmine "s" ses biriminin, "-im ve –in" ses birliklerinin yaptıkları katkıyı gözardı edemeyiz. Çobanıl Şiirler'de düz kafiyeyle ve beyit esasıyla yazılan

"Mavi Kapı" (s.94), "Akşam Sofrası" (s. 95) ve düz kafiyeyle yazılan fakat bend düzeni esas alınan "Buğday Boşaltan Gemiler" (s.110) şiirleri, tam ve zengin kafiyenin aynı şiirin bünyesindeki uyumu bakımından dikkat çekicidir:

-in sebzecinin a
-in için a
-indi içindi b
-indi ikindi b
-cak sıcak c
-çak saçak c
-ı kapı d
-ı yalnızlığını d
-en pencereden e
-an Zaman e

(Mavi Kapı, Ç.Ş., s.94)

Şiirdeki kafiyenin ses yapısını gösteren bu şema, onun dilediğinde güçlü bir ses uyumuna kafiye yoluyla erişebileceğini göstermektedir. Bu kitabındaki sonelerinde de kafiyenin yardımıyla güçlü bir ses uyumuna erişilmiştir. Beş sonenin beşinde de ses orkestrasyonu mükemmeldir:

Kadın ve Çocuk (s.112): a b b a / c d d c / e e f / g h g
Eurydyke (s.113): a b b a / c d d c / e f f / g h g
Patraklos'un Ölümü ve Atlar (s.114): a b a b / c d c d / e e f / h i i
Ayna Lamba ve Gece (s.115): a b a b / c d c d / e e f / h i h
Kapı (s.116): a b b a / c d c d / e f f / g h h

Oktay Rifat, sonelerinde kafiyeyi kusursuz bir biçimde uygulamıştır. Bu tür şiirlerinde mükemmele varan bir ses organizasyonu bulunmaktadır.

Bir Cıgara İçimi'nde de kafiye ve redif konusundaki hassasiyeti devam etmiştir. Ancak kırk yedi serbest şiirin yanında, on sekiz tane kafiyeli ve vezinli şiir yazması düşündürücüdür. Bu sayı, son üç kitabı olan Denize Doğru Konuşma'da: elli altı serbest, yedi redifli, Dilsiz ve Çıplak'ta: yüz dört serbest, iki redifli ve iki kafiyeli Koca Bir Yaz'da: doksan iki serbest, on altı redifli ve yedi kafiyeli olacak biçimdedir. Son eserlerinde, gözle görünür bir biçimde kafiye ve redif az kullanmıştır. Ancak bu eksikliği alliterasyon, asonans, dize başı ve dize içi yinelemeleriyle telafi ederek, şiirde olması gereken ses uyumunu sağlamıştır. Bir Cıgara İçimi'nin "Yaprak"(s.121),

"Postacı"(s.126), "Fincan" (s.132), "Günbatımı"(s.133), "Öpüş"(s.146), "Ozan"(s.134), "En Durgun Saatte"(s.144) ve "Dağın Ardı"(s.145) şiirlerinde uyumlu bir kafiye ve redif anlaşması söz konusudur. "Kuş" şiirindeyse redif yinelenmesiyle sağlanan ses uyumu, şiirde tek düze bir akışa yol açar:

"Konuşarak kalktı
Masaya gitti
Kitabı aldı
Kuş oradaydı
Yuvası kitabın altında" (s.135)

Eylemin ve redifin arka arkaya kullanılması şiirsel ritmi yaralarken, aynı seslerin yinelenmesi, bir uyumdan daha çok uyumsuzluğu ortaya çıkarmıştır.

Elifli'nin başarılı sonelerinde, aşağıdaki kafiye düzenlerini uygulamıştır:

a b a b / c d c d / e f f / g h g
g h h
a b a b / c d c d / e f e / g h h
g g h ya da
a b b a / c d d c / e f f / g h h
e f e / g g h
g h g

Bu ses düzenlerinde, ritmik dizilim söz konusu olduğu gibi, Oktay Rifat'ın kafiye ve rediflerinin "semantik bir fonksiyonu"[184] da bulunmaktadır. Kafiye ve redif yinelemesiyle şiirin semantik mahiyetinde bir güçlenme meydana gelmektedir. Denize Doğru Konuşma'nın "Mumlar ve Gece" (s.12) şiirinin odağı "geceye" redifidir. Şiirdeki bütün unsurlar, redife doğru akarak, onu anlamca tamamlıyor. Bunu "Ö.S.K.A.Y.İ." (s.20) şiirinde de görmekteyiz:

"Benim başım bir öfkenin yastığından doğrulur,
bir çizgiden çıkar ayla güneş arası,
ellerim tarladaki günebakan
gibi dönük toprağına, gökyüzüne başkaldırır.
(...) Redif
odalarda her açılışı kapının
satırları gündüze başkaldırır .
Redif

Benzetme unsurlarının birleştiği nokta, "başkaldırma" redifiyle yapılan eylemdir.

---

[184] R. Wellek – A.Waren, a.g.e., s.210

Öznenin yöneldiği muhatabı "gökyüzü ve gündüz" değişmesine rağmen eylem değişmeyerek şiirde, semantik ve ses bakımından birinci konuma yükselmektedir. Bu kitabın "Bahçeyle Kitap Arasında" (s.39), "Anlam Bir Sıcaklıksa" (s. 52), "Her Kapıya Bir Anahtar" (s.109) ve "Sürgün" (s.112) şiirlerinde de şiire her yönüyle katkıda bulunan bir redif yinelemesiyle karşılaşırız.

Son eseri "Koca Bir Yaz" bir yarım, üç tam ve üç düzensiz olmak üzere toplam yedi tane kafiyeli, on altı redifli ve doksan iki serbest şiirden oluşmaktadır. Emanetçi Sultan'ın macerasının anlatıldığı "Ağıt" (s.26), "Mavili" (s.37), "Resim" (s.53), "Kelepçeli Kadın " (s.80), "İskelet" (s.83), ve "Kapı" (s.84) şiirleri kafiyeyle yazılmış şiirlerdir.

"Açılıp da biri
gelecekmiş gibi
sabahtan beri " (Kapı, K.B.Y., s.84)

Şiirinde sağlam bir kafiye anlayışının yanında "a" ve "e" sesiyle yapılan asonans iç uyumu sağlayarak, şiir dilini musikiye yaklaştırır. Koca Bir Yaz'da ses düzeninin temelini redif oluşturmaktadır. Oktay Rifat'ın şiirinde "bütün duygu, düşünce ve benzetmeler rediften doğar."[185] Redifin bunun dışında şiire ait ses dünyasının organizasyonunda önemli bir görev üstlendiğini görmekteyiz. Ancak bu kitabında daha çok ek ve sözcük halindeki redif çokluğu dikkatimizi çekmektedir:

"Burada biri dur**muş** benden önce
denize bak**mış**
işemiş tükür**müş**
şeytan almış götür**müş**" (Benden Önce, K.B.Y., s.47)

Birinci dizede "dize içi redif"i olarak yinelenen "-miş" ses birliği, aynı öznenin eylemlerinin sonuna gelerek, bir eylem birliğinin kurulmasını sağlamaktadır. "b" sesinin ve "-ur, -ür" kafiyesinin yinelenmesiyle de şiirsel söylem ritmsel bütünlük kazanmıştır. "Balık" (s.12) şiirinde "ölüme gidiyor", "Uyku" (s.15) ve "Balıkçılar" (s.25) şiirlerinde "-de, -da" ekleri, "Vapur" (s.28) şirinde "nereye gider" sözcük grubu, "İstanbullu" (s.34) şiirinde "-mek, -mak" eki, "Dozer" (s.36) şiirinde "dayanır" ve "dozerler" sözcükleri, "Benden Önce" (s.47) şiirinde "-miş, -müş" ekleri redif olarak fonksiyonlarını icra etmektedir.

---

[185] Cem Dilçin, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983., s.80

Oktay Rifat'ın şiir dünyasında, kafiye ve redif kullanıldıkları sürece, şiirin ses ve anlam tabakalarının birbirlerini tamamlamasında önemli görevler üstlenmişlerdir.

4.2.7.3.2. Vezin

Oktay Rifat'ın şiir dünyasında, vezin ve kafiye anlayışı paralel bir biçimde seyretmektedir. Onun "ferdi tahassüs" diyebileceğimiz döneminin dışındaki Garip'e ait şiirlerinde, vezin konusunda farklı bir tutum takındığını görmekteyiz. Aslında bu tavır, "başlangıçta 'bir hareket', 'bir okul anlayışı' ile başlatılmamış olsa da"[186] zamanla yazılan şiirlerin oluşturduğu ortak bir Garip hareketi şekline dönüşmüştür. Üç şair, poetik anlayışlarındaki bu farklılığı 1941'de yayınladıkları Garip kitabıyla da belirgin bir hale getirmişlerdir.

Garip döneminden önce yazdığı acemilik dönemi şiirlerinde geleneksel anlayışın belirlediği vezin ve kafiye uyumuyla şiirlerini yazan Oktay Rifat, Garip'le bunun tersine bir tutum takınır. Şairin daha sonraki İkinci Yeni ve Sentezci dönemlerinde vezin karşısındaki tavrı aşağı yukarı aynıdır. Ancak kitaptan kitaba değişen vezinli ve serbest şiir sayısında bazı farklılıkların olduğunu söyleyebiliriz.

Tablo:7-Şiirinin Vezni

	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	Düzyazı Şiir	Serbest Şiir	Toplam
Sesimiz										3			1		4
İnkılap			2							6					8
Garip														22	22
YÖAvAÜŞ			1		1	1	4	6	1	3	2			16	35
Güzelleme			1	2			1							5	9
Aşağı Yukarı	1								1		1			17	20
Karga ile Tilki														22	22
Perçemli Sokak													6	36	42
Aşık Merdiveni													7	17	24
Elleri Var Özgürlüğün							6	4	3				5	8	26
Şiirler					1	8	17	24	22					17	89
Yeni Şiirler				3		4	7	42	27					3	86
Çobanıl Şiirler				3	1	1	3	5	2				2	87	104
Bir Cıgara İçimi				1		1							37	26	65
Elifli						1		9					41	2	53
Denize Doğru Konuşma														63	63
Dilsiz ve Çıplak														108	108
Koca Bir Yaz														115	115
Toplam	**1**		**4**	**9**	**3**	**16**	**38**	**90**	**56**	**12**	**3**		**99**	**564**	**895**

[186] Hakan Sazyek, a.g.e., s.53



Garip döneminde, üç şairin de vezin ve kafiyeye bakış açıları, olumsuzdur. Bu görüşlerini; "Nazım dilindeki nahiv acayiplikleri vezin ve kafiye zaruretinden doğmuştur. (...) Bir şiirde eğer takdir edilmesi lazım gelen bir ahenk mevcutsa, onu temin eden vezin veya kafiye değildir."[187] şeklinde açıklamışladır. Garip'in bu estetik tutumu, Oktay Rifat'ın şiir dünyasına da yansımıştır. Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi, Garip dönemine ait yirmi iki şiirinin tümünde vezinsiz bir şiir anlayışını benimsemiştir. Şiire has şekil unsurlarını dışladığı bu kitabında, vezinsiz ve kafiyesiz şiir yazmak, geleneksel şiire karşı alınmış bir tavırdır.

Sekiz yüz doksan beş şiirinden iki yüz otuz ikisini vezinli yazan şairin vezinli şiir oranı: %27'dir. Garip, Karga ile Tilki, Perçemli Sokak, Âşık Merdiveni, Denize Doğru Konuşma, Dilsiz ve Çıplak adlı eserlerini tamamıyla vezinsiz yazmıştır. Bu eserlerinde ahenk, alliterasyon, asonans ve yinelemelerle sağlanmaktadır. Şirin geleneksel biçimini sarsan şair, ilkönce geleneksel şiirin doğasını oluşturan vezin ve kafiye gibi unsurları kullanmamakla işe başlıyor. Ancak bu vezin ve kafiyeyi bütünüyle dışlamak anlamında değildir. Sadece vezinsiz ve kafiyesiz de güzel şiir yazılabilir anlamındadır. Kaldı ki bu tür şiirlerinde müzikaliteyi sağlamak için şairin yukarıda saydığımız unsurlara müracaat ettiğini unutmamak gerekir.

Oktay Rifat, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş. kitabıyla Güzelleme'de "Halk edebiyatı nazım şeklileri"yle birlikte vezni de kullanmaya başlar. Garip döneminden gelenlerle birlikte sadece "Türkâna Ağıt" (s.36) şiiri on birli hece vezniyle yazılmıştır. Bunun dışında "Vazife"(s. 18) şiirinin ilk üç kıtası yedili, dört, beş ve altıncı kıtalarıysa yedili, sekizli ve on ikili hece vezniyle karışık olarak , "Telli Telefon" (s.32) şiiriyse on birli hece vezniyle yazılmıştır. Bu kitabın ikinci bölümünde yer alan on beş şiirin on beşi de hece vezniyle yazılmıştır. Şair, hece vezniyle yazdığı on dokuz şiirinden altısında on ikili hece veznini; dördünde on birli hece veznini kullanmıştır. On ikili hece vezniyle yazdığı: "Eza" (s.58), "İthaf" (s.62),"Resim" (s.64), Türkân İçin" (s.67), "Gemi" (s.72) ve "Gemi II" (s.74) şiirleri, ilk dönem şiirleri olmasına rağmen dil bakımından güçlü şiirlerdir:

---

[187] **Garip**, s.6



"Akşamla dönerdi güzel günler geri
Sıcak sahillere martılar uçardı
Rengarenk şalında Hint kuşları vardı
Ve yelpazesinde Japon dilberleri"

(Resim, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.64.)

Şiirin evrenine, dış dünyanın var olan unsurları renk, ışık ve hareket üçlüsünün yardımıyla taşınmaktadır. Vezin, ritmik bir ana unsur olarak sırıtmamakta ve kendi şirazesinde sessizce şiirin musikisine katkıda bulunmaktadır. Aynı musikiye "g" ve "s" sesleriyle, "-eri" kafiyesinin yinelenmeleri de gerekli ahengi sağlamaktadır. "Sözcükler imgenin rengini kokusunu, ahengini yansıtırken, vezinse dinamiğini ya da durallığını"[188] yansıtmaktadır. "Dönmek" ve "uçmak" sözcükleriyle kanatlanan dil, Hindistan ve Japonya'yı kapsayacak bir genişliğe kavuşurken, vezinse bu akıcı dili kendi düzeninde tutmayı başarır. Daha doğrusu dilin azgınlaşarak, şiirsel formu yaralamasına ya da parçalamasına engel olmaktadır.

İlk dönmem şiirlerinde dil, bir formun; cümleyse, dizenin içerisindedir. Oktay Rifat'ın şiir dili, genellikle her an yenilenen, değişen, çok geniş daireler çizen ve Türkiye coğrafyasını zorlayan evrensel nitelikli bir şiir dilidir. Şair, "yaralı ben"inden yükselen sesle insanımızın sesini bütünleştirerek Türk–İslâm musikisinin monoloğundan Batı musikisinin orkestrasyonuna ulaşmaya çalışmıştır. Bunu, "Aşağı Yukarı"yla "Karga ile Tilki"nin birbirinden farklı diller kullandığı şiirlerinde başaran şair, sonrasında kendi ben'inin ve insanımızın sesine kulak verir. Daha doğrusu insani olanın ferdi boyutuna kıymet verir. Sanırım, insana ulaşmakla evreni çözümleyeceğine inanan şair, "kargalar, tilkiler tuzağından kurtulup bilgeliğe, yani şiirin kurumaz kaynağına varır."[189] Behçet Necatigil'in "kargalar tilkiler tuzağı" ibaresine katılmamız mümkün değildir. Çünkü şairin Karga ile Tilki şiiri hermenitik bakımdan çok ciddi bir şiirdir. Bu şiir, şairin dil, insan ve toplum anlayışı hakkında çok anlamlı ipuçlarını barındırmaktadır.

Oktay Rifat, vezni en yoğun biçimde Şiirler ve Yeni Şiirler kitaplarında uygulamıştır. Hece vezniyle yazdığı şiir sayısı Şiirler'de: yetmiş ikiyken; Yeni

---

[188] Oktay Rifat, "Serbest Vezin", **Şiir Konuşması**, s.270

[189] Behçet Necatigil, "Beni En Çok Dolduran, Doyuran Şair: Oktay Rifat", **Bile / Yazdı**, İstanbul: Y.K.Y., Aralık 1997, s.87

Şiirler'de: seksen üçtür. Şiirler kitabında on yedi serbest şiir bulunmasına karşılık; Yeni Şiirler'de bu sayı üçtür.. Bir çok şiir kitabını serbest şiir anlayışıyla yazan şairin bu ustalık dönemi eserini hemen hemen bütünüyle vezinli yazması düşündürücüdür. Yalnızlığın ve acının oğul verdiği bu ustalık dönemi şiirlerinde, vezin o kadar başarılı kullanılmıştır ki hiçbir zorlama ya da suniliğe düşmeyiz. On iki ve on üçlü hece vezniyle yazılmış şiirler, içten içe bir musikiyi hissettirmektedir. Tablo-7' de de görüldüğü gibi şair, belirli dönemlerinde vezinli, belirli dönemlerinde ise vezinsiz şiir yazmaktadır. Şairin şiir dünyasını incelediğimizde, bunun bir anlayış değişimden daha çok, bir yoğunlaşma anının arka arkaya devamı veya bu konuda zaman içerisinde daha mutedil bir yol takip etme niyetinin bir yansıması olduğunu söyleyebiliriz. Elleri Var Özgürlüğün'den Şiirler'e; Yeni Şiirler'den Çobanıl Şiirler'e ve az da olsa Elifli'ye kadar uzanan bu hece vezniyle yazılmış şiirlerin dünyasında, on ikili hece vezninin özel bir yeri bulunaktadır. Şairin hece vezniyle yazdığı iki yüz otuz iki şiirinden doksanının, on ikili hece vezniyle yazılması, bu vezne karşı duyduğu sempatinin en güzel örneğidir.

Soneleri hariç, diğer şiirlerinde durağa pek müracaat etmeyen Oktay Rifat, özellikle on ikili hece vezniyle yazdığı sonelerinde çok başarılıdır. Kırk dört sonesinden otuz yedisini on ikili, beşini sekizli, birini onlu ve bir tanesini de on birli hece vezniyle yazmıştır.

"Kıl heybelerde bazlama, tuz ve erik,
Ova düzünde sanki bir katar turna,
Öterken kara tavuk, kokarken kekik,
Böğürtlenli yoldan inerken art arda,

Lastik pabuç, yırtık pantolon, eşekliler,
Yayladaki köylerinden kasabaya.
İnce bir toz şeridi düşer ovaya"

(Eşekliler, Elifli, s.194)

Ancak on ikili vezinle yazmasını şiiri için bir tehlike olarak görenler de bulunmaktadır. "Heceye dönmesi, çoğunlukla da on iki heceli bir vezin kullanması, Oktay Rifat'ın içeriğine ayak bağı olmuyor mu diye düşünüyorum. Görüntünün de, anlamın da birbiri ardı sıra kırılarak alt mısraa kaydırılması, kuşkusuz kafiyeyi açığa çıkaran,

vezni de hemen sezdiren bir yapı oluşturmuyor değil."[190] Özellikle sonelerinde uyguladığı anjanbament veznin ve kafiyenin bir gereği olarak görülmektedir.

Oktay Rifat, on bir şiirinde ikili bir vezin kullanmıştır. Bu uygulamaya, şiire bir iç dinamizm ve tipografik bir özellik kazandırmak amacıyla gitmiştir. Değişen vezinle birlikte, şiirin ritminde yeni bir ahenk elde edilmektedir. Musikideki nota değişikliğine benzeyen bu değişiklikle şiirin monoton bir ritme sahip olması engellenir. Elleri Var Özgürlüğün "Virgül" (s.65), Şiirler'in "Az Gelişmiş" (s.71), "İkimiz" (s.81), "Seninle" (s.83), "Suda Güneş" (s.118), "Sofra"(s. 131), "Bir Cigara İçimi'nin "Ozan" (s.134), Yeni Şiirler'in "Bir Uykuda" (s.206), "Batak" (s.232), "Yine Bu Sabah" (s.238), Koca Bir Yaz'ın "Kumkapı"(s.40), ve "Tilki" (s.89) şiirleri, bu vezin anlayışıyla yazılmıştır. Bunların bir kısmının hece veznini aşağıdaki şekilde şematize edebiliriz:

Az Gelişmiş

13
13
6

13
13
6

13
13
6

13
13
6

(Şiirler, s.71)

Sofra

12
10
12
10
12
10
12
10

(Şiirler, s.131)

Ozan

7
8
7
8
7
8

(B.C.İ., s.134)

Bir Uykuda

11
8
11
8
11
8
11
8
11

(Y.Ş., s.206)

Tilki

11
9
11
9
11
11

(Şiirler, s.89)

[190] Ahmet Oktay, "Oktay Rifat Üzerine Kenar Notlar", **Yusufcuk**, S.22, Ekim 1980, s.4

Görüldüğü gibi bu tür şiirlerde, hem görsel hem de ritmik bir amaç güdülmüştür. Veznin değişmesi, şiirin ses düzenini olumlu yönde etkilemektedir:

"Sen gelince bir mutluluk ülkesiyim, 12
Cıvıl cıvıl 4
Az gelişmiş toplum gibi, sen gidince, 12
Boynum bükük." 4

(Seninle Sensiz, Şiirler, s.83)

Şiirinde, uzun ve kısa dizeler arasında bir uyum olması, sesler arasındaki iniş-çıkış periyodunu, paralel bir biçimde tutmaktadır. Yapısal ve anlamsal bakımdan kısa dizeler temel görevini üstlenmiştir. Aynı şiir içerisinde birbirinden farklı veznin uygulanması, şiire diyalektik bir nitelik kazandırmaktadır.

Son eserlerinde serbest vezne dönen şair, hiçbir vezin endişesi duymadan çok güçlü şiirler yazar. Şairin biçimle boğuştuğu şiirlerinde bile hiçbir zorlama ve mutlak bir şekil endişesi taşımaması, onu daha başarılı kılmıştır.

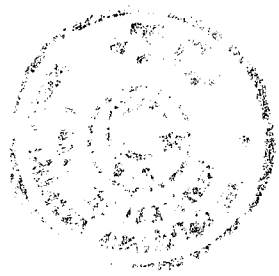
4.2.7.4. İsim ve Sıfat Tamlaması

Oktay Rifat, gözlemci bir şair olması nedeniyle, dış dünyanın nesnelerine ve onların yalın veya süslü her türlü görünüşlerine itibar eden bir sanatkârdır. Garip döneminde varlığı her türlü süsten arındırarak anlatan şair, İkinci Yeni döneminde, nesneyi sıfatlarla bezeyerek genel görünüşünün dışına çıkarır. Bunun için İkinci Yeni bir yönüyle onun isimden sıfata geçişidir, diyebiliriz.

4.2.7.4.1 İsim Tamlaması

Oktay Rifat'ın şiirlerinde her türlü isim tamlamasıyla karşılaşırız. Onun şiirlerindeki isim tamlamaları, orijinal imaj oluşturmanın bir yoludur:

"Karanlığın bahçesi" (Y.Ö.A.V.A.Ü.Ş., s.48)
"manzaranın düğüm noktası" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.65)
"vehmin aynası" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.58)
"akıl bahçesi" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.69)
"zamanın bahçesi" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.71)



"evren şapkası" (Şiirler, s.100)
"kentin parmağı" (Şiirler, s.105)
"kılıcımın gölgesi" (Şiirler, s.123)
"taşın yanızlığı" (Şiirler, s.164)
"sofranın dikeni" (D.D.K., s.8)
"ellerinin yolu, gözlerinin yolcusu" (D.D.K., s.65)
"kentin yüreği" (D.D.K., s.65)
"aynanın çayırı" (D.D.K.,.s.83)
"aşk simsarları" (D.v.Ç., s. 9)
"sevda değnekçileri" (D.v.Ç., s.9)
"sıkıntının penceresi" (D. v. Ç., s.26)
"mevsimin savrulan külleri" (K.B.Y., s.8)
"kilitli bir denizin kirpikleri" (K.B.Y., s.104)

Çoğunlukla alışılmamış bağdaştırmalar halinde yapılan bu tamlamalar, şairin şahsi tasarruf gücüne bağlı olan imaj dünyasının zenginliğini göstermesi bakımından önemlidir. "Biz, dili, üslûp yani estetik bakımından ele aldığımız için, şairin tamlama larının sadece edebi kıymet ve mahiyetleri üzerinde duracağız."[191]

Oktay Rifat'ın yukarıdaki tamlamaları, daha çok somutla somut unsurunun birleşmesiyle oluşmaktadır. Ancak içerisinde "zamanın bahçesi", "kılıcımın gölgesi", "taşın yalnızlığı", "sıkıntını penceresi" gibi soyutla somutun anlamsal sapma biçiminde birleşmesiyle oluşanlar da bulunmakatadır. Bu tür alışılmamış bağdaş tırmalardan oluşan isim tamlamalarının, onun şiiri dilinin anlam tabakasında önemli bir yeri bulunmaktadır. "Kilitli bir denizin kirpikleri" ve "kentin yüreği" gibi tamlamalar, şiirine estetik ve semantik bir derinlik kazandırmaktadır. Şair, dış dünyanın nesneleri arasında, kendi ruhsal yapısına ve estetik anlayışına uygun orijinal birleşimler yapmaktadır. Böylece şiir, görüntü ve anlam bakımından zenginleşiyor. Örneğin "kentin yüreği" tamlamasında, maddi bir unsura bir ruh hali bahşederek, onu teşhis ediyor ve insanileştiriyor. "Sıkıntının penceresi"nde ise soyut bir unsuru, somuta dönüştürerek, insana has bir ruh halini dış dünyayla izah ediyor. "Birincisinde dış ile iç; ikincisinde iç ile dış arasında bir münasebet kurmuştur."[192] Daha çok dış

[191] Mehmet Kaplan, **Tevfik Fikret, (Devir - Şahsiyet –Eser)**, s.233
[192] Mehmet Kaplan, a.g.e., s.233

dünyadan seçilen: "karanlığın bahçesi", "evren şapkası", "kentin parmağı", "ellerinin yolu" gibi tamlamalar aracılığıyla şiir dili yüceltiliyor.

Oktay Rifat, şiir cümlesinde yaptığı deformasyonu, isim tamlamasında da gerçekleştirmektedir. "Tamlamaları ters çevirerek, önce gelmesi gereken öğeyi sonra; sonra gelmesi gerekeni öne alarak alışılmışın düzenini bozuyor ve öncelemeyle ertelemeye gidiyor."[193]

"Dermek için güllerini kilidin" (XIII, P.S., s187)
Tamlanan Tamlayan

"Mavili mürekkebi sevdamızın" (XI, P.S., s.185)
Tamlanan Tamlayan

"Ölürse balıkları güneşin"
Tamlanan Tamlayan

"Dişimde denediğim yumurtası kayıkların" (Değirmi, Âşık Merdiveni s.221,)
Tamlanan Tamlayan

"Dönmeye başlar çarkı atlıkarıncanın
Tamlanan Tamlayan

Biçerken cılız çavdarını etimizin" (Güneşin Kuşları, Y.Ş., s.192)
Tamlanan Tamlayan

Şair, önceleme vasıtasıyla tamlananı cümle içerisinde daha önemli bir konuma getirerek anlamca kuvvetlendirmektedir. Sadece tamlama devrikleşmesiyle yetin meyerek, anlamsal sapmalarla tamlamaların anlam alanını da genişletmektedir. Kendisine özgü bir üslûp oluşturan Oktay Rifat "üslûp kişinin ruhsal yapısıdır"[194] ibaresiyle dili kullanım biçimiyle şairin psikolojik dünyası arasında bir yakınlığın varlığına dikkat çekmektedir. Dilde sürekli bir yenilemeyi benimseyen şair, batılı şiirin etkisiyle böyle bir deformasyona giderken, şiir dilini sarsmanın yanı sıra, okuyucuyu zorlamayı da tercih etmektedir. İmgenin ve tamlamanın alışılagelmiş düzeninde yaptığı bu tür değişikliklerle şiir dilinin sınırlarını genişletmektedir. Amacı; düşünce payı(anlam alanı) artırılan dille, yarına kalmayı ve sürekli yaşamayı sağlamaktır.

Yukarıdaki tamlama şekliyle yetinmeyen şair, bazen tamlayanla tamlanan arasına unsurlar sokarak sentaktik ve semantik mesafe uzaklaşmasına gitmektedir:

---

[193] Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, s.776
[194] Oktay Rifat, "Şiir Dili ve Kullanım Biçimi", **Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi**, S.4, Şubat 1981, s.56

"sen bir ırmak gibisin evler üstünden akan
gemilerini taşıyan denizin karaya" (Deste, D.D.K., s.38)
Tamlanan Tamlayan

"gülüne bakıyorum ellerimin" (Anlam Bir Sıcaklıksa 30, D.D.K., s. 73)
Tamlanan Tamlayan

"zırhını kuşan yırtıcı kuşların
Tamlanan Tamlayan
selinden kurtulmanın **tek çaresi**
Tamlanan Tamlayan Tamlanan
çaresiz yıkımların (Yağmurla Gelen, D.v.Ç., s.10)
Tamlayan

Aşağıdaki gibi birden çok tamlananın olduğu tamlamalar da bulunmaktadır:

"dumanda kaybolan martı
düdüğü vapurun buharı" (Koyda,, K.B.Y., s.100)
Tamlanan Tamlayan Tamlanan

Şuurlu bir biçimde yapılan bu değişimler, şairin şahsi üslûbunun önemli bir özelliğidir. Ancak dış etkilenmeyi de gözardı etmemek gerektiğine inanıyoruz. Tamlamanın bünyesinde gelen bu değişiklik, şiirin ritminde bir akış farklılığına sebep olduğu için "-nin" tamlayan ekinin musiki kalitesi kafiyenin oluşumuna katkıda bulunmaktadır.

Şair, bununla da kalmayarak bazı şiirlerini bütünüyle isim tamlamalarıyla kurar:

"Sarı kızın kolu bacağı
Sarı kızın memeleri
Sarı kızın gün ışığı
Sarı kızın ince uzun kavakları
Sarı kızın ovaları dağları
Sarı kızın bulutları
Sarı kızın rüzgârı sabaha karşı" (Erkenden, K.i.T., s.157)
Tamlayan Tamlanan

Koca Bir Yaz'ın "Başkası" (s.85) şiirinde de aynın tür bir isim tamlamasını yineleyen şair, geleneksel tarzdaki bu tür isim tamlamalarına şiirinde fazla yer vermez. O, isim tamlamalarını daha çok imaj oluşturacak bir biçimde alışılmamış bağdaştırmalarla kurmaktadır.



4.2.7.4.2. Sıfat Tamlaması

Garip döneminde varlığa çıplak bir gözle bakan şair, İkinci Yeni'yle birlikte dış dünyaya ait nesneleri sıfatla betimlemeye çalışır. Ancak bir imge şairi olan Oktay Rifat, nesneyle onun sıfatı arasındaki geleneksel bağı koparark alışılmamış bağdaştırmalara gider. "Her insanın mizacı, hayat tecrübesi ve kültürü farklı olduğundan, aynı sözcükler, muhtelif şahıslarda ayrı tesirler uyandırırlar. (...) Şahsiyet sahibi her şairin varlıklara bakış tarzını belirten sık sık tekrarladığı sıfatlar vardır."[195] Bu sıfat dünyası üzerinde, bir ressam olmasının da önemli bir tesiri bulunmaktadır. Evrene bir renk, ışık ve hareket perdesi arkasından bakan şairin kendisine özgü sıfat tamlamaları oluşturmakta başarılı olduğunu söyleyebiliriz:

"Alaca mendil" (Garip, s.44)
"Şarap rengi deniz" (Şiirler, s.99)
sıfat isim
"Göksel kovan" (Şiirler, s.105)
sıfat isim
"Aycıl güvercin" (Şiirler, s.143)
sıfat isim
"Mavi horoz" (Şiirler, s.143)
sıfat isim
"Göksel çayırlık" (Şiirler, s.176)
sıfat isim
"Esrik kapı" (D.D.K., s.14)
sıfat isim
"alnımızda susan ayna" (D.D.K., s.89)
sıfat isim
"göksel köpek" (D.v.Ç., s.27)
sıfat isim
"kolay hüzün" (K.B.Y.,.s.8)
sıfat isim
"göksel konak" (K.B.Y., s.98)
sıfat isim

Görme duygusuna hitap eden bu tamlamalarda, tamlayanın ve tamlananın çoğunlukla somut varlıklardan oluşması, şairin maddeci ve materyalist yönünden kaynak lanmaktadır. Yine dikkatli bir göz, tamlamayı oluşturan unsurların büyük bir kısmının dış dünyadan seçildiğini rahatlıkla görebilir. "Göksel" sıfatının dört ayrı tamlamada farklı bir anlama bürünmesi, onun bir sözcüğe kazandırdığı anlam zenginliği bakımından önemlidir.

---

[195] Mehmet Kaplan, **Tanrıpınar'ın Şiir Dünyası**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982 s. 215

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Oktay Rifat'ın sıfat tamlamalarının bir kısmında sıfat olan kısım birden çok sözcükten oluşabilir:

"Kendini deniz kadar hür bilen gemi
Sıfat İsim
İki yanda başı boş deniz madeni
Sıfat İsim
Tesadüfün boşluktan çektiği yemiş
Sıfat İsim
Her tanesi inciden bu sihirli nar"
Sıfat İsim

(Gemi I, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.72)

Yukarıdaki tamlamaların sıfat grubunu oluşturan unsurlar, birden çok özelliğiyle karşımıza çıkarılarak daha belirgin bir hale getiriliyor. İsim unsurunu "gemi, deniz madeni, yemiş, nar" gibi maddi isimler oluşturmaktadır. Ancak bu isimlere ait sayılıp dökülen nitelikler, nesneye bir olağanüstülük kazandırmaktadır. İlk üç dizedeki isim unsurları, "deniz kadar hür bilen", "iki yanda başıboş" ve "tesadüfün boşluktan çektiği" soyut sıfat gruplarıyla ön plana çıkarılıyorlar. Son dizedeyse "inci ve sihirli" sıfatlarıyla isim, hem somut hem de soyut bir kimliğe bürünüyor. Bu tamlamalarında, düşüncelerini imaj aracılığıyla anlatmaya çalışan şairin resim anlayışını da görmemiz mümkündür. Bunun için tamlamalarında tezyinat fikrine sonuna kadar – Garip hariç – sadık kalmıştır.

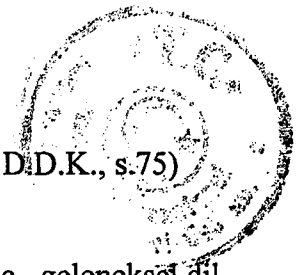
Onun isim tamlamalarında gördüğümüz deformasyon anlayışına sıfat tamlamalarında da rastlamaktayız. Viktor Şklovski'nin anlatımıyla:

"Sıfatların isimlerden sonra kullanılmaları kilise dilinin şiir diline etkisinden kaynaklanmaktadır."[196]

Bu tür sıfat tamlamalarıyla şiirin dize ve cümle düzeni alt üst edilerek anlam yokuşa sürülmektedir:

"**gözler öpüşlerden arta kalan**, bakışlar
İsim Sıfat İsim
bir yataktan düşürülmüş ya da itilmiş,
Sıfat

[196] Tzveton Todorov (der.), a.g.e., s.68



iç çekişleri topal bir kuşun" (Anlam Bir Sıcaklıksa, D.D.K., s.75)

Tamlanan Tamlayan

Sıfat ve isim tamlamalarının deformasyona tabi tutulduğu bu dizelerde, geleneksel dil şairin saldırısına uğramaktadır. Aşırı olmamak kaydıyla dilde bir yeniliğe, yapısal ve anlamsal bir zenginliğe yol açan bu değiştirimler, aşırıya kaçınca şiirin ritminde ve formunda bir çöküşe sebep olmaktadır.

"**kaşığa uzanmayan eli** ve lokmayı boğazda düğümlenen"

Sıfat İsim İsim Sıfat

"**büyük** havuzlar **ki et yiyen yapraklar**

Sıfat İsim Sıfat

gibi ıslak ve düşünceli" (Son Hızla Dönüyordu, D. v Ç., s.52)

Sıfat

Şairin bir isim unsurunu birden çok sıfatla betimlemesinde, ressam kişiliğinin önemli bir rolü vardır. Dilde değiştirimlere giderek, konuşma diline, yaygın / ortak dile sırt çeviren şair, bunu sıfat tamlamalarında da uygulamıştır. Böylece yapısal, duygusal ve anlamsal bakımdan yıpranmış geleneksel şiir dili yerine, Batılı anlamda bir şiir dili kurmaya çalışır.

Oktay Rifat, tek düze bir hale gelen mevcut şiirimizi, bu açmazdan kurtarmak için, dilin en büyük bloklarından en küçük birimine kadar bir çok değişikliği kendisine gaile edinen güçlü bir sanatkârdır. Onun bu anlayışından sıfat ve isim tamlamaları da paylarına düşeni almıştır.

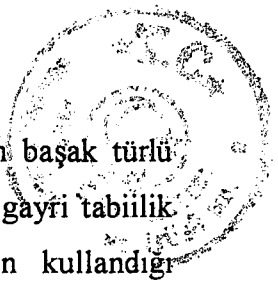
4.2.7.5. Edebi Sanatlar

"Her edebi sanat doğuşu bakımından bir ruhi ihtiyacın mahsulüdür. Bilahare bu hüviyet ve mahiyetini değiştirirse, bu, dâvâmızı nakzetmez."[197] Oktay Rifat'ın şiir dilinde edebi sanatların ciddi bir kullanım alanı bulduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Aynı zamanda şair, bu konuya çeşitli yazılarında yer vererek, işin pratiği kadar teoriğine de önem vermiştir. Ancak şairin bu konuda da birbirinden farklı anlayışlara sahip olduğu dönemleri mevcuttur. Garip'in ortak edebi anlayışının bir yansıması olan:

"Lafız ve mâna sanatları çok kere zekânın tabiat üzerindeki değiştirici ve tahrip edici hassalarından istifade eder. Bilgisini ve terbiyesini geçmiş asırlara borçlu olan

---

[197] Ali Nihad Tarlan, **Edebiyat Meseleleri**, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1981, s.49



insan için bundan daha tabii bir şey yoktur. Teşbih eşyayı olduğundan başak türlü görmek zorudur. Bunu yapan insan acaip karşılanmaz, kendine hiçbir gayri tabiilik isnad edilmez. Halbuki teşbihten ve istiareden kaçan, gördüğünü herkesin kullandığı sözcüklerle anlatan adamı bugünün münevveri 'garip' telakki etmektedir."[198] ibaresi doğrultusunda hareket eden şair, edebi sanatlardan uzak, yalın bir dil kullanmayı amaç edinir. Artık yıllarca süren bu edebi sanat anlayışına kendisinin de birkaç teşbih ilave etmesinin edebiyata bir şey kazandırmayacağına inanmaktadır. Ancak Şiire Eğilim ve Garip Öncesi (ferdi tahassüs) döneminde geleneğin, Perçemli Sokak'taysa İkinci Yeni'nin getirdiği anlayışla edebi sanatlar, onun şiir dilinde yaşama şansını bulmuştur. "Bizim eski şiirimizde söz ve anlam sanatları süstür daha çok. Oysa Batılı süsten kaçar. Onun için söz ve anlam biçimleri demeyi öneririm."[199] diyen şair, edebi sanatları şiir dilinin imkânlarını genişleten önemli bir işlevselliğe kavuşturur.

4.2.7.5.1. Teşbih (Benzetme)

Edebi sanatlar içerisinde teşbihi bir hayli kullanan şair, bu edebi sanatla orijinal imajlar oluşturur:

"Bir şişe bira gibi, akşam soğur çeşmede
Olgun bir meme gibi serinlik sert ve diri
Gece bir kadın gibi taşlığa baygın düşer"[200]

Yukarıdaki şiirin her dizesinde, teşbih sanatıyla oluşturulmuş imajlar mevcuttur. Birinci dizede akşam, çeşmede soğuyan bir şişe biraya benzetilirken; ikinci dizede serinlik sert, diri ve olgun bir memeye; üçüncü dizede ise gece, taşlığa baygın düşen bir kadına benzetilmektedir. "Akşam, serinlik ve gece" unsurları "şişe, meme ve kadın" gibi somut unsurlara benzetilmektedir. Soyutun somuta dönüştürüldüğü bu tür benzetmeler, onun şiir dünyasında bir hayli yer kaplamaktadır. Teşbihin dört unsurunun kullanıldığı bu tür benzetmelere "ayrıntılı benzetme (teşbih-i mufassal)"[201] denilmektedir. Şair, kendi mensubu olduğu dış dünyadan seçtiği unsurları, bir imajın dünyasında birleştirerek, bizlere sunmaktadır. Bu benzetmelerden bir kısmı şairin şahsi tasarrufuyken, bir kısmı da geleneğin getirdiği teşbih unsurlarıdır. Gecenin bir kadına benzetilmesi Servet-i Fünûn'dan beri görülen bir teşbih unsurudur. Akşamın çeşmede

---

[198] **Garip**, s.7
[199] Oktay Rifat, "Düz Söz Biçimleri". **Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.54, Mayıs 1985, s.17
[200] **İnkılâp**, "Taşlıkta Akşam", S.6, Eylül 1933, s.32
[201] Cem Dilçin, "Söz Sanatları", a.g.e., s.407

bira gibi soğuması ise şairin şahsi tasarrufu olan orijinal bir teşbihtir. Böylece bu benzetmeler aracılığıyla dış dünyanın statik maddelerine bir iç dinamizm kazandırılıyor ve bu dinamizmin kaynağı, sanatkârın muhayyilesidir.

"Mutluluk bir çimendir bastığın yerde biter" (Karıma, A.Y., s.93,.)

dizesinde mutluluk, sevgilinin bastığı yerde biten bir çimene benzetilmektedir. Şair, soyut bir duyguyu, gözle görünür bir hale getirerek iç dünyasını şiirde kullandığı eşit iki unsur aracılığıyla yansıtıyor. Böylece doğal öğelerin şairin dünyasındaki yerini de öğrenmiş oluyoruz. Aslında şirin merkezini sevgili oluşturmaktadır. Sevgili, mutluluk ve çimen üçlüsü, aynı dizede yer almalarına rağmen, ilk iki unsurun varlığı sevgiliyle anlam buluyor. Sevgilinin gittiği her yere mutluluk götürmesi geleneksel bir anlayıştır. Bu dizede farklı olan mutlulukla çimen arasında kurulan teşbihtir. Bu benzetmeyle mutluluğun hissi ve yeşil renk aracılığıyla görsel cephesi ortaya çıkarılıyorken resim fikrinin yanı sıra, usta bir kompozisyon anlayışıyla şiirin hayali organizasyonu tamamlanıyor.

"Damalı örtüde bir kâse çorba gibi
Buğulu bir lezzetti karıkocalık" (Telefon, K.i.T., s.146.)

dizelerinde ise benzetmenin alanı genişletilerek görme, tatma ve koklama duyularıyla tamamlanıyor. Benzetme yönünün duyusal çoğunluğu ve değişimi, imaj kompo zisyonunun genişleyerek duyuları harekete geçirmesini sağlıyor. "İmge, yaratılan bir şeydir. Ozanla var olan. Bunun için her ozanın kendine özgü bir imge kullanışı, bir imge anahtarı vardır: Kilidini kendi yaptığı, kendi açıp kapadığı bir anahtardır."[202] Oktay Rifat'ın imaj dünyasının oluşumunda teşbihlerin önemli bir katkısı bulunmaktadır. Daha doğrusu bütünüyle olmasa da çoğunlukla bir imaj oluşturma yoludur. Bunun için teşbihlerinde resim ve renk unsurunun ağırlığı görülmektedir:

1 "Çamkoru yolunda bir tay gördüm
Oğlan çocuk gibi sarı" (Yolda, K.i.T., s.136)
2 "Kuşlar en ufak bayraklarıdır aşkın" (Kuşlar, E.V.Ö., s.62)
3 "Güneş mavi boncuk gibi suda erir" (Kurtlar, Şiirler, s.127)
4 "Elma şekeri gibiydi güneş" (Araba, Şiirler, s.162)
5 "Akşam bir kanaryadır ve Zaman sarı" (Kanarya ve Bahçe, Y.Ş., s.256)

---

[202] İlhan Berk, **Şiirin Gizli Tarihi**, İstanbul: Adam Yayınları, 1993.85

Yukarıdaki dizelerin iki ve beş numaralılarında benzetme edatlarını kullanmamıştır. Bu teşbihlerde, ikinci dizedeki "kuş ve bayrak" benzeşimiyle beşinci dizedeki "akşam ve kanarya" benzeşmesi hariç, diğerleri geleneğin belirlediği doğal benzeşmelerdir. Gerçi şair "Algıların kökeninde madde yattığına göre çeşitli duyumların uyumu, benzeşmesi ve bütün benzerlikler doğal görünüyor bana"[203] ibaresiyle benzeşme alanını evrensel bir boyuta çıkardığını belirtmektedir.

Şair, benzetmelerinde gelenekten faydalanmıştır. Ancak geleneği aşacak güzellikte benzetmeleri çoğunluktadır:

"Yüce bir han gibiydi zaman dorukta" (Gün Doğdu mu, Şiirler, s.148)

Özdeyiş niteliğindeki bu benzetmesinde, zaman gibi soyut bir kavram, hanın şahsında somuta dönüştürülüyor. Bu benzetmede matematiksel bir incelik görülmektedir. Yüce + han = zaman + doruk şeklindeki unsurların aynı eksen üzerinde yer alması ve "han" la "zaman" sözcüklerinin ses benzeşmesiyle estetik uyumun göz önünde tutulması, dizeye simetrik bir hususiyet kazandırmaktadır. Her iki unsur arasındaki bu dilsel yakınlığın, anlam alanında da sürerek zamanın güç bakımından hana benzetildiğini de söyleyebiliriz. Ancak ilgili dizede benzetme yönü, okuyucunun muhayyilesine bırakılmıştır.

"Cıgaraları istif edilmiş
Dizilmiş rakıları asker gibi" (Bakkal, Ç.Ş., s.20)

dizelerindeki rakı şişesiyle asker arasındaki benzerlik, şairin dünyasına ait şekli bir benzerliktir. Rakı şişelerinin dik ve düzenli dizilişiyle askerlerin tertip ve düzeni arasında bir benzerlik ilişkisi kurulmuştur. Bazı benzetmelerinde benzetme edatı hariç teşbihin tüm unsurları kullanılmıştır.

"Yeldirmeli kadının
Yüzü kiraza benzeyen" (Horoz, Ç.Ş., s.47)
"bir şemsiye bir gelincik olabilir"
(Anlam Bir Sıcaklıksa, D.D.K., s.45)
"Sen ellerinin yolusun
gözlerinin yolcusu" (Anlam Bir Sıcaklıksa, D.D.K., s.65)

Benzeyenler: el, göz; Kendisine Benzetilenler: yol ve yolcu

[203] Oktay Rifat, "Benzeşme ve Eşduyum Nedir", **Yazko Edebiyat**, C.1, S.3, Ocak 1981, s. 67

Oktay Rifat'ın teşbihlerinin kaynağını "gelenek, maddi çevre, şairin hissi hayatı ve Batılı kaynakların" oluşturduğunu dağınık da olsa belirtmiştik. Ancak bu teşbihlerde dikkati çeken en önemli hususlardan birisi çok yalın olmalarıdır. Dış dünyayı sanatkârane bir tavırla gözleyen ve ondan aldığı ilhamla şiirini ve resmini kuran Oktay Rifat'ın bu gözlemlerini teşbihe dönüştürürken çok sade bir dil kullandığını görmekteyiz. Aynı zamanda onun özgün teşbihlerinde mantıki bir gerekçe aramak tansa şairâne bir gerekçe aramanın doğru olacağı kanaatindeyiz. Çünkü o, güçlü bir şairdir ve imajlarının olduğu gibi teşbihlerinin kaynağını da zekâsıyla hayallerinin birleştiği ruh kökeninde aramak gerektiğine inanıyoruz.

"Büyük kulaklı, rıhtıma çömelmiş,
bir kadındır deniz
uçurmuş martılarını memesinden."

(Denize İnmek, D.D.K., s.116)

Benzeyen ve kendisine benzetilenin yer yer birbirine karıştığı yukarıdaki dizelerde, denizle kadın ve kadının memesiyle martılar arasında cinsel ve renksel bir benzerlik kurulmaktadır. Suyun cinsel çağrışımlara açık olan bu imaj anlayışı, kadının cinselliğine teşbih edilerek şairin iç dünyasıyla dış dünya arasında bir ilişki kuruluyor. Böylece yansıyan bilinç, dış dünyada kendisine özgü anlatım araçları buluyor. "Teşbihin etkili olabilmesi için gerekli olan doğruluk, açıklık ve tabiilik"[204] gibi unsurların tümünü Oktay Rifat'ın teşbihlerinde görüyoruz. Aşağıdaki dörtlük onun benzetmelerindeki güzelliği, şahsiliği ve yeniliği göstermesi bakımından önemlidir:

"yerçekimi bir güldü yakamda
kokulu bir dağ çileği evren
büyük ayaklı oğlandı ay
kent bir kurt sürüsü"

(İskemlenin Ayakları, K.B.Y., s.118)

Her dizesinde, ayrı bir teşbihin yapıldığı bu şiir, teşbihlerinin özgünlüğü ve maddi olmasıyla dikkat çekmektedir. Somutun kendisinden daha güçlü ve güzelde anlatım bulduğu bu teşbihlerde, benzetme edatlarının bulunmaması, benzetmeyi daha çarpıcı bir hale getirmektedir.

---

[204] Numan Külekçi, **Edebi Sanatlar**, Ankara: Akçağ Yayınları, Şubat 1995, s.31

Oktay Rifat'ın teşbih dünyasında "beş çocuk anası el" (P.S., s.215) "İşçiler evren kovanının arıları" (E.V.Ö., s.11), "Ağaçlar ki atlar gibi ayaküstü / uyurlar, başlarında düş torbaları" (Şiirler, s.92), "Bir göl gibiyim akşamlara dönmüş, / Yıldızları kendinden daha dipte."(Y.Ş., s.270), "Gök ve yılan gibi tıslayan lambalar"(Ç.Ş., s.109), "Memelerine mezar taşları dizilmiş kızlar / gülümsüyor saçakların altında" (D.D.K., s.25) ve "gün ıslak ağlardan / çil hamsiler gibi boşanmada" (D.v.Ç., s.99) şeklinde, daha birçok güzel teşbih örneğini görmemiz mümkündür.

4.2.7.5.2. İstiare (Eğretileme)

"Eğretileme, gibisiz benzeti diye bilinir ve tanımlanır. Bir benzeşmeye dayanarak benzeyenin yerine benzetilenin anılması eğretilemeyi oluşturur. Eğretile mede benzeyen ve benzetilen bir arada bulunmaz."[205] Oktay Rifat'ın yukarıdaki tanımlaması istiareye verdiği önemi göstermektedir. Onun şiir dünyasında teşbih ve istiarenin ağırlıklı yer tuttuğunu söyleyebiliriz. Bunun için gerçek ya da gerçek anlamı dışında olsa da şairin kendi duyuları aracılığıyla dış dünyaya ait nesneler arasında bir benzerlik kurmaktan zevk aldığını söyleyebiliriz:

"Aşıyor başımdan süt beyaz gemiler" (Eza, Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.58)

Yukarıdaki dizede bulutlar, süt beyaz gemilere benzetilmektedir. Benzeyen: bulutlar; Kendisine benzetilen: gemiler. Kendisine benzetilen ile yapılan bir açık istiare söz konusudur. Bu dizede hem benzetilene hem de kendisine benzetilene ait bir özellik olan süt beyaz ibaresi kullanılmıştır. Bu benzetmenin bulunması, iki ayrı varlık arasında zihni bir ilişkinin kurulmasına sebep olmaktadır.

"Şimdi bir çınar yeşeriyor içimde" (Telefon, K.i.T., s.146)

dizesinde ise sevginin bir çınar gibi insanın içinde dal ve budak salarak köklenmesi anlatılmaktadır. Buna yeşermek ve çoğalmak da diyebiliriz. Bu dizede, "Batılıların somutlayıcı eğretileme (concretive metaphor) adını verdikleri, soyut bir kavrama somut değerler vermek"[206] şeklindeki bir istiare türü de yapılmaktadır.

Benzetilen: Sevgi

Kendisine benzetilen: Çınar

Oktay Rifat, "benzetilere, mecazlara ve bu arada eğretileme ve sürekli eğretilemelere (allegorie) gelince ruhsal yapıyı anlatımda büyük yardımcısıdır ozanın

---

[205] Oktay Rifat, "Şiir çevrilir mi", **Yazko Edebiyat**, C.1, S. 54, Mart 1981, s.58

[206] Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, s.28

bunlar."[207] ibaresiyle istiareyle şairin ruhsal dünyası arasındaki yakınlığa değinmektedir. Sanatkârla sanat eseri arasındaki yakınlık malümdür. İstiare, gücünü şairin zekâ ve muhayyile gücünden aldığına göre, kudretli bir sanatkârın istiareleri de özgün olacaktır. Çünkü istiare, imge yaratmanın bir diğer yoludur. Oktay Rifat, istiarelerini genellikle açık istiare şeklinde gerçekleştirmektedir:

"Bacalarında kuşları var
toplu iğnelerden körpe" (XVII, P.S., s.201)

Bacadan çıkan duman uçucu özelliğiyle kuşa benzetilmektedir. Aynı zamanda her iki unsurun bacada barınma özelliği bir başka benzerlik ilişkisidir. Kuşun küçük cüssesi ve dumana benzeyen rengiyle duman arasında ayrı bir benzerlik ilişkisi kurulmak tadır. Ayrıca dumanın uçuculuğuyla kuşun uçuculuğu bir başka benzerlik yönünü oluşturmaktadır. Bu dizelerde "eğretileme, derin ve üretilmiş bir imge görevini üstlenmektedir"[208]

"Türlü aşkla hohladım, sildim,
Pırıl pırıl ettim gecemde
Seni bakır güğümler gibi" (İkimiz, Şiirler, s.81)

cinsel çağrışıma dayalı bu dizelerde, kadının vücudu, teninin beyazlığı ve çekiciliğiyle bakır güğüme; sevişmek de bakır güğüm yapan sanatkârın gayretine benzetilmektedir. Görsel bir imaj özelliği taşıyan bu istiare, aynı zamanda orijinal bir benzetme öğesini de bünyesinde barındırmaktadır. Şair, hayal kompozisyonunu, istiare aracılığıyla tamamlamaktadır. "Çünkü eğretileme de hayaldir."[209] "Hohlamak", "silmek" ve "pırıl pırıl etmek" gibi, birbirleriyle ilişkili üç eylemin arka arkaya tekrarlanması benzetmenin yönünü güçlendirmektedir.

"Sonra yağmurlar başladı, gitti cambazlar
Portakal rengi oğlan, mavi memeli kız"
(Yağmurlar, Şiirler, s.122)

dizelerinde "portakal rengi oğlan ve mavi memeli kız" sıfat tamlamalarıyla yapılmış görsel ve orijinal imajlar bulunmaktadır. İkinci dize, resim sanatının bütün imkânları kullanılarak oluşturulmuştur. Şairin renkli algılama anlayışını göstermektedir. Aynı şiirde, arka arkaya yapılan üç istiare söz konusudur: Mevsimler, iç dinamizmi ve

---

[207] Oktay Rifat, "Anlatılmaz Nasıl Verilir", **Yazko Edebiyat**, C.1, S.4, Şubat 1981, s.57
[208] Gaston Bachelard, **Mekanın Poetikası**, s. 97
[209] Oktay Rifat, "Mecazlar", **Gösteri Dergisi**, S.55, Haziran 1985, s.4

oynaklıklarıyla(akıcılığıyla) cambaza; yazın güneşiyle sararan yeryüzü, portakal rengi oğlana ve gökyüzü de mavi memeli bir kadına benzetiliyor. Şiir içerisinde, mitolojik anlayışın uzantısı olan yeryüzünün erkek; gökyüzünün, dişi olduğu anlayışına bir telmih vardır.

Oktay Rifat, açık istiareyi tercih ediş sebebini şöyle açıklıyor:

"Eski ozan benzeyenden yola çıkarak benzetilene varıyordu; yeni ozan, benzetilenden yola çıkarak benzeyeni yakalamaya çalışıyor."[210]

"erik çiçekleri açıyor bir kuyumcu dükkânında" (Çörekler, D.D.K., s.25) dizesinde, kuyumcu vitrinindeki altınları erik çiçeklerine benzeten şair, kendisine benzetilen varlıktan yola çıkarak, benzeyene orijinal bir özellik kazandırıyor. Böylece maddi olana tabii bir güzellik kazandırırken, benzetme özelliğinden yararlanıyor. Eşyaya, sanatkârane bir nitelik kazandırmak yolunda atılan bu adım, maddeye sevimli ve estetik bir mahiyet kazandırmak için yapılmaktadır. Dış dünyaya ait kaba realite sanatın imbiğinden geçirilerek estetik bir obje haline getirilmektedir.

Oktay Rifat'ın kadının gözlerini kilitli bir denize benzettiği aşağıdaki açık istiaresi de ilgi çekicidir:

"Kadın kilitli bir denizin
kirpikleriyle dokunuyordu
çiçeğe arıya ve yaprağa"

(Kadın Çocuk ve Adam, K.B.Y., s.104)

Mavi gözlü bir kadının gözlerini bir denize benzeterek yapılan bu istiare, somutun somutla güzelleştirilmesi şeklinde düşünülmüştür. Şair, şiirinde teşbih ve istiareye belirgin bir biçimde yer vermiştir. Onun imaj dünyasının oluşumunda teşbih ve istiareleri, önemli bir yapısal konuma sahiptir. Yine kadının gamzesini akrebe benzettiği:

"Bir insan akrepsiz ancak bu kadar güzel olabilir." (XIX, P.S., s.193)

dizesi, onun istiarelerindeki benzetme gücünü göstermesi bakımından önemlidir.

Oktay Rifat'ın kapalı istiareleri teşhis sanatıyla birlikte yapılmaktadır. "Kapalı isti'âre hemen hep teşhis ile yapılmaktadır. Yani kapalı istiare kısaltılmış bir

[210] Oktay Rifat, a.g.m., s. 5

teşhistir."[211] Onun istiare konusuna ilk eserlerinden itibaren yer verdiği görül mektedir:

"Gel okşa beni der de
Yastığın kalbi vurur"[212]

dizelerinde, yastık bir kadına benzetiliyor ve dizede, benzeyen konumundaki yastık yer aldığı için benzeyenle yapılan bir kapalı istiare vardır. Aynı zamanda "yastığın kalbi vurur" ibaresiyle cansız bir varlık olan yastık, insan gibi canlandırılarak teşhis sanatı yapılıyor. Şair, cinsel bir ilişki kurarak, cansız bir unsuru, canlı bir varlık olan kadına benzetiyor. Yastığın yumuşaklığıyla kadının narinliği ve sıcaklığı arasında kurulan bir ilişkidir bu. Böylece bir nesneye, benzetme aracılığıyla kişilik kazandırılmaktadır.

Aşağıdaki dizede de kara bir ata binmiş dört nala giden bir insana benzetilen bulutla açık istiare yapılmaktadır:

"Kara bir ata binmiş bulut
Dörtnal inerken gökten" (Bulut, Ç.Ş., s.51)

Teşhis sanatıyla köklü bir bağ kurulan bu dizelerde; kapalı istiarelere mahsus geniş bir hayal kompozisyonu bulunmaktadır. Batılı edebi çalışmalarda "insan ve hayvan türünden olmayan bir nesneyi insan ve hayvan özellikleriyle niteleyen bu tür benzetmelere canlılaşmış eğretileme ya da aministik metaphor"[213] denilmektedir.

Daha çok teşhisten yana ağırlık basmakla birlikte şairin Elleri Var Özgürlüğün kitabındaki aynı isimli şiirinde de bir kapalı istiare örneği görmekteyiz:

"Elleri var özgürlüğün
Gözleri, ayakları;
Silmek için kanlı teri,
Bakmak için yarınlara
Eşitliğe doğru giden" (s.10)

Özgürlük gibi soyut bir unsur, el, göz, ayak vb. benzetme yönleriyle insan şeklinde somutlaştırılarak bir kapalı istiare örneği verilmektedir. Bu somutlayıcı eğretileme vasıtasıyla özgürlüğe kişilik kazandırılarak teşhis edilmektedir. Bu kişileştirme, ideolojik anlamda da olsa bir maksada uygun olarak yapılmıştır.

---

[211] Numan Külekçi, a.g.e., 62
[212] **İnkılâp**, "Kadife", S.1, Nisan 1933, s.8
[213] Ünsal Özünlü, a.g.e., s.54

Teşhis sanatını, daha çok toplumcu şiirlerinde kullanan şair, bu tür geniş soluklu şiirlerinde hem teşhis hem de intâk sanatını birlikte kullanarak, şiirlerinin kadrosunda yer alan canlı ve cansız her şeyi konuşturur. Bu yöntemle toplumsal aksaklıkları hicveder ya da alaya alır. Aşağı Yukarı'nın "İstanbul Şiirleri'nde (ss.104-117) "kanarya", "Fadik ile Kuş"ta (s.124-128) "ağaç"; Karga ile Tilki'nin "Bulut" (ss.141-145) şiirinde " bulut" ve "Karga ile Tilki" (s.161-167) şiirindeyse "ağaç", teşhis ve intâk sanatı aracılığıyla önce canlı bir hale getirilerek kişileştirilip konuştururlar. Bu kişilik değişimi, şuurlu bir biçimde yapılmıştır. Bu vesileyle toplumsal görünüşümüzün genel manzarası çeşitli varlıkların ağzından sunulmaya çalışılır:

" Aldı bulut
Ben bulutlar şahı, yücelerde gezen rüzgârlar-
dan hile sezen, sizin bu semtlere kırk yılda bir
uğrayan, o da tenezzülen bir... bir... bir
bulutum" (Bulutlar, K.i.T., s.142)

Yukarıda adı geçen varlıkların içinde olumsuz tipler de mevcuttur. Bu tür şiirlerin kuruluş ve işleyiş düzeninde La Fontaine'nin fabl geleneğinden faydalanılmıştır. Bu sanatı, daha çok sosyal bir amaç için kullanmıştır.

Bu edebi sanatların dışında, bazen hüsn-ü talil sanatına da rastlamaktayız. Şair, gözlemci kişiliğinin bir gereği olarak, doğal olayların oluşumunu güzel bir sebebe bağlamaktadır:

"Gökkuşakları doğuyor tanrısal öfkeleri
bilemek için" (Yakarıcılar, E.V.Ö., s.43)

Gökkuşağının doğuşunu, tanrının öfkesinden çıkan alev rengiyle bağdaştıran şair, onun çelik gibi net ve kıvrılan, fakat kırılmayan özelliğini bir bileğiye benzetiyor. Aynı zamanda onu, Tanrının öfkesinin evrene yansıyan bir işareti olarak görüyor. Gökkuşağı gibi tabii bir hadisenin doğuşuna bulduğu sebep, kesin bir sebeptir ve bir hüküm cümlesi halinde söylenmiştir. Bu anlayışla yazılan bir diğer şiirinde:

"türküsünü rengine bırakmış bir gülde
soluyordum yapraklarına yabancı" (Y.Ş., s.112)

dizesiyle, gülün renginin, söylediği türküsünün yakıcı sesinden çıkan ah'ının alevinden kaynaklandığını belirtmektedir. Bir diğer sebep de gül, türküsünü rengine emanet etmiştir ve onun türküsü çektiği aşk acısının ateşiyle kırmızıdır. Gülün renginin kırmızı olmasını güzel bir sebebe bağlayan bu imaj, gelenekten bir hayli iz taşımaktadır.

"Gerçek olmayan bu sebeple üzerinde durulan husûs arasında sağlıklı bir ilişki bulunmaktadır."[214]

Grup vaktinin oluşumunu, güneşin sürekli giydiği gökyüzü elbisenin yıpranmasıyla açıklayan şair;

"Kanar mavi hırkası güneşin
Giyile giyile" (IX, P.S., s.183)

" güneşin mavi hırkası" tamlamasını deformasyona tabi tutarak, anlamı yokuşa sürmeye çalışsa da şiirin dokusundaki bu orijinal imaj ve güzel sebep, bu değiştirimden herhangi bir yara almadan kurtuluyor.

"Şiirin zamana mecazla karşı koyacağını anlayan Oktay Rifat, güncel ve gündelik yaşantılarımızın mecaz potasında sonraki zamanlara karşı dayanıklılık kazanacağını biliyordu."[215] Bunun için o, kendisinde ve dışta olanı, dilin dünyasına taşırken, söze, estetik bir kıymet kazandıran edebi sanatlara, gereken önemi vermiştir.

4.2.7.6. Anlatım Teknikleri

Oktay Rifat, uzun şiir macerasında birbirinden çok farklı anlatım tekniklerini kullanmıştır. Bunları şu başlıklar altında toplayabiliriz:

1. Öyküleme,
2. Karşıtlık,
3. Montaj,
4. Betimleme.

4.2.7.6.1. Öyküleme

Okuyucuyu, olay içinde yaşatma amacını güden öyküleme tekniği, Oktay Rifat'ın toplumsal içerikli ve manzum hikâye geleneğiyle yazılmış şiirlerinde kullandığı tekniktir:

"Nanoç'un bana bir gece yarısı
Gösterdiği resme bakıp

---

[214] Numan Külekçi, a.g.e., s.142

[215] Hilmi Yavuz, "Oktay Rifat'ın Şiirinde Üç Evre: Nesne, İmge ve Dil, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s.21

Dedim ki:
"Elbet onun da kırmızı bir kurdelesi
Ve altından bukleleri vardı"

(Nanoç'un Çocukluk Resmi, Garip, s.40)

Bir olayı kurup geliştirme şeklindeki hikâye geleneği, edebiyatımızın en güçlü anlatım tekniklerinden birisidir. Ancak daha çok düzyazı geleneğine ait olan bu anlatım tekniğinden Oktay Rifat, yeterince faydalanmıştır.

Mehmet Akif ve Tevfik Fikret'in şiirlerinde gördüğümüz manzum hikâye geleneğine uygun şiirlerini, Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki kitaplarından itibaren bir hayli yazmaya başlamıştır. Aşağı Yukarı'nın "İstanbul Şiiri" (ss.104-117), "Güzel" (ss.122) ve Karga ile Tilki'nin "Fadik ile Kuş" (ss.124-128), "Bulut" (ss.141-145), "Telefon" (ss.146-147), "Çıplak bir Adam" (s.158) ve "Karga İle Tilki" (ss.161-167) şiirleri, öyküleme tekniğiyle yazılmış şiirlerdir. Anlatıcı olarak şair-anlatıcının yer aldığı bu şiirlerde şair, olayları anlatmaktan ya da yakından görmekten zevk almaktadır. Ancak anlatıma daha canlılık katmak için zaman zaman bu anlatımı olayların içindeki canlı cansız kahramanlarla paylaştığını görmekteyiz. "Bulut" şiirinde, şairin dışındaki kahraman anlatıcı, teşhis ve intâk sanatının yardımıyla devreye giren bulutken; "Karga ile Tilki" şiirinde La Fontaine caddesindeki ağaçtır. Şair, bazen monoloğu önlemek için şiirdeki kahramanları konuşturarak, öyküleme tekniğinin bir gereği olan diyaloğa baş vurur:

"Çelerden dili dolaştı Fadik'in
Ağaç sordu
Ne yersiniz sizin köyde
Ekmek yerik
Başka
Tarhana yerik
Başka
Pancar yerik
Başka
Başka ekmek yerik"

(Fadik ile Kuş, A.Y., s.125)

Şair, "Telefon" şiirinde İkinci Dünya Savaşında "Rusya" adına casusluk yaptıkları iddiasıyla tutuklanan Rosenburk'ların öyküsünü hikâye geleneği içerisinde

geliştirerek anlatırken, "Çıplak Bir Adam" şiirinde, İstanbul'un Moda semtinde borçlarından dolayı intihar etmek için denize atlamaya çalışan bir oğulla ona engel olmak isteyen annenin öyküsünü, yine Karga ile Tilki'de ise yiyici sınıfın temsilcisi olan ağaç ve onun yağcısı konumundaki kargayla on iki nüfusa bakmakla sorumlu olan Dursun Ağa arasında geçen peynir kavgası anlatılır. Bu şiirin ilk yirmi dizesinde hikâyenin baş kahramanı ağaç, tanıtılarak konuya giriş yapılır. Yüz on sekiz dizeden oluşan ikinci kısmında olay geliştirilir ve yedi dizeden oluşan sonuç bölümünde, hikâyenin gereği olan çözümleme yapılır. Şair, kendisi ve kendisi dışındaki anlatıcılarla toplumsal yapımızın aksayan yönlerine ait canlı tablolar çizer. Şiirde, olaylar ve kahramanlar hikâye geleneği içerisinde ele alınarak geliştirilir. Yiyici sınıf, ağaç, karga ve tilki gibi genel düzeyde tipleştirilmiştir. "Bir öykülemede esas olan unsurlardan eylem, karakter ve ortamı onun şiirlerinde, öyküleme geleneğine uygun bir dille birlikte her an görmemiz mümkündür."[216]

"Elifli" isimli şiir kitabının "Bakmak"(s.214), "Kadın ve Taka"(s.222), "Tandırname"(s.224) ve "Gemide"(s.231) şiirlerinde de öyküleyici bir anlatım tercih edilmiştir:

"Akşam çocukları katıp önüne yalıya indi,
Çömeldi denize karşı."Çekişmeyin, dedi oynayın!"
Koşmak,taş atmak oynamaksa oynuyor çocuklar.
Bir kedi bakıyor büyük oğlanın gözlerinden,
Kadın kara kara düşünüyordu.
Bir taka yanaştı salaş iskeleye,
Bir adam çıktı içinden, tuttu elinden kadını,
Tuttu ellerinden çocukları bindirdi takaya,
Bir fino köpeği bıraktı kadının çömeldiği yere,
Çözdü palamarını gitti.
Köpekle biz kaldık kıyıda yalnız.
Baktık uzaklaşan takaya, direğine bacasına,
Bacasından tüten mavi dumana, yan yana,"

(Kadın ve Taka, Elifli, s.222)

---

[216] Harold Blodget, "Kısa Öykü Tekniği", çev. Kemal Atakay, **Adam Öykü Dergisi**, S.2, Şubat 1996, s.62

Görülen geçmiş zaman ekiyle kurulmuş olan bu şiirde, öykülemeye ait olay örgüsü, kişiler, yer ve zaman gibi unsurların tümü bulunmaktadır. Şair anlatıcının düz yazıya yaklaşan bir dille anlattığı bu şiirde, olay bir öykü biçiminde geliştirilmiştir.

Bir hadise etrafında şekillenen bu tür şiirleri, daha çok sosyal hiciv nitelikli şiirlerdir. Şair, bu eleştirisini hem bozulan toplumun çeşitli kesimlerinden aldığı manzaralarla gösterirken hem de bu kesimlere ait insanları konuşturarak, sahne tekniğiyle gerçekçi bir biçimde sergiler. Anlatıcı olarak, kendisini hiçbir zaman dışlamaz. Kısacası, şiirin dünyasına yansıyan çeşitli konuları, usta bir öykü tekniğiyle yansıtır.

"Oktay Rifat'ın Garip ve diğer dönemlerinde gerek temayı işleyiş, gerekse figüratif özellikleri aktarış noktalarında nesnel gerçekçiliğe bağlılıktan kaynaklanan dışa dönüklük, şiirinin başlıca özellikleri arasında yer alır. Bu bakış tarzının şiire yansıması ise öyküleme tekniği aracılığıyla olmuştur."[217] Bu tekniğin alt başlıkları olan sahne ve özet teknikleri de genel anlatım içerisinde yabana atılamayacak kadar yoğun bir kullanım imkânı bulmuştur.

4.2.7.6.2. Karşıtlık

Karşıtlık; Oktay Rifat'ın en çok Garip dönemi şiirlerinde görülen bir anlatım tekniğidir. Bu tekniğe birden birelik ya da şok tekniği de denilmektedir. Divan şiirindeki "terdit" sanatıyla bir benzerliği vardır. "Bu teknik, kendi içinde iki gruba ayrılır. Birincisi, birbirine eşit ya da yakın sayılardaki dize bölümlerinin arasındaki karşıtlıktır. (...) İkincisi ise, son iki ya da son dizede yoğunlaştırılan karşıtlıktır. Son dizede yoğunlaştırılan karşıtlık tarzı, aynı zamanda okuyucuyu şairin yargısını da içeren bir sürpriz sonuçla ve önceki dizelere göre daha aykırı bir söyleyişle karşı karşıya getirme gibi bir işlev de taşır"[218]

Oktay Rifat, "Garip" döneminde yazdığı şiirlerinde ikinci tip karşıtlık tekniğini kullanmaktadır. "Bu evreye ait 'Bir Kadın', 'Karaca Ahmet', 'Ortaklık' ve 'Gelin' başlıklı şiirleri karşıtlık tekniğiyle yazılmıştır."[219]

---

[217] Hakan Sazyek, a.g.e., s.224
[218] Hakan Sazyek, a.g.e.,s.206
[219] Hakan Sazyek, a.g.e., s.209



"Akşamları parka çıkmaktı
En büyük eğlencesi
Şair Orhan Veli'yi
Melih Cevdet'i severdi hayatında
Ağaçlardan kavağı severdi
Yıldızları da severdi
Ve en rahat
Anasının serdiği döşekte uyurdu
Şimdi burada yatıyor" (Karacaahmet, G.,s.2.

Şair anlatıcının ifadesinde yer alan kahramanın geçmiş zamana ait birçok özelliği sayılıp dökülüyor. Bu özellikler "severdi" şeklinde yinelenerek, öznenin hayata olan bağlılığı "Melih Cevdet, kavak ve yıldızlar" gibi dünyaya ait unsurlarla pekiştiriliyor. Son dizede, öznenin haldeki durumu, yani öldüğü belirtilerek, bir önceki unsurlarla olan mesafe yakınlığı trajik biçimde tersine çevriliyor. Bu teknikle okuyucu şoka uğratılarak trajik duygu tırmandırılıyor. Şiir, birbirine zıt olan iki duygunun gel-gidiyle statiklikten kurtulmanın iç dinamizmini kazanır. Ters akıntılarla iki ayrı düşünce tabakalaşması oluşurken son dizedeki karşıtlık, ters bir dalga gibi şiirin sekiz dizesinde dile getirilen duygu ve düşünceyi siliyor. Böylece ikiye bölünen okuyucu, öncesi ve sonrasıyla bir çatışmayı yaşar. Bu teknik, gerçeküstücülerin okuyucuyu sarsmak ve dağıtmak için kullandıkları şok tekniğinden de izler taşımaktadır.

Oktay Rifat, Garip dönemine ait "İskele"(Y.Ö.A.v.A.Ü.,Ş s.13), "Tevil"[220] ve "Çocuk"(G., s.37) şiirlerinde de karşıtlık tekniğini kullanmaktadır. Ancak bu konudaki en ciddi örneklerden birisini "Tecelli"(G., s.44) şiirinde vermiştir:

"Nedir bu benim çilem
Hesap bilmem
Muhasebede memurum
En sevdiğim yemek imambayıldı
Dokunur
Bir kız tanırım çilli
Ben onu severim
O beni sevmez"

[220] **Varlık,** C.12, S.214, 1 Haziran 1942, s.519

Bu şiir, anlatıcı öznenin belirttiği üç özelliğinin karşıtlanmasıyla oluşmuştur. Şiirde ileriye sürülen üç hususiyet "muhasebede memurum", "en sevdiğim yemek imambayıldı" ve "bir kız tanırım çilli / ben onu severim" üç karşıt unsurla "hesap bilmem", "dokunur" ve o "beni sevmez" birlikte kullanılmaktadır. Şiir boyunca süren karşıtlığın temel oluşturduğu dize "Nedir bu benim çilem" dizesinden kaynak lanmaktadır. Çünkü şiirin ana teması, bu dizedeki olumsuz ruh hali üzerine kurulmuştur. Şiirdeki bu karşıtlık karşısında, anlatıcının alınyazısına üzülmemek elde değildir. Sebebi ise özneye ait bu çarpıcı gerçeklerin bir çoğunu, kendimizde de görürüz. Şiirin işleniş tarzında ironiyle birlikte hüzün duygusu da ağırlıklı bir yer tutmaktadır. Son üç dizedeyse karşıtlık tersine bir söylemle oluşturulmuştur.

"Ben onu severim
1 2 3
O beni sevmez"
2 1 3

Özneler ve nesneler, yer değiştirdiği gibi, olumlu bir eylemi üstlenmiş olan yüklem, ikinci dizede olumsuz bir kimliğe bürünerek, bir anlam karşıtlığı oluşturmaktadır. Yapısal ve anlamsal düzeydeki bu karşıtlık, şiirin kendi içerisinde kıvrılarak, küreselleşmesine sebep olmaktadır. Şiirde bire bir eşleşen unsurlar, aynı kökten gelen yüklemlerin olumlu ve olumsuzluğuyla birbirlerini silerek, görüntüyü sıfırlamaktadır. Aynı anlayışla yazdığı:

"Bir kız vardı yok gibi öyle güzel"(XLI, P.S., s.215)

dizesinde "var ve yok" gibi iki karşıt unsuru, yan yana getirerek, okuyucuyu şok etmeyi amaçlamaktadır. Birbirine bitişik olarak kullanılan iki karşıt unsur arasında bocalayan okuyucu, önce çizilen, sonra silinen görüntüyü yakalamakta güçlük çeker. Aynı tekniğin farklı bir biçimini de:

"Görür görmemezlikten gelir
Bilir bilmemezlikten gelir"
(Yaz Penceresi, Âşık Merdiveni, S.239)

yukarıdaki dizelerde görmekteyiz. Aynı eylemin olumlu ve olumsuz halini arka arkaya tekrarlayarak, muhatabın olumsuz ruh hali güçlendirilerek verilmek istenir. "g" ve "b" seslerinin yinelenmesiyle bir müzikalite sağlanır. "e" ve "i" ünlüleriyle "r" ve "l"

ünsüzlerinin alliterasyon oluşturacak biçimdeki yinelemeleri de şiirin ses tabakasına gerekli katkıda bulunur.

Oktay Rifat'ın şiirinde kullandığı karşıtlık tekniğinin en etkili özelliği beklenmezliktir. "Daha ilk şiirlerinde beliren bir özelliği var Oktay Rifat'ın : birdenbirelik."[221] Şairin , doğa ve nesneler karşısındaki bu birdenbireliği, dilde de kendisine göre bir anlatım şeklini bulur. Şiirin son dizesinde, kendisinden önceki bütün akışa karşı duran bu anlayış, yapısal ve anlamsal bir şaşkınlığa sebep olur. "Yalancı Dolma"(A.Y., s.98) şiirinde bu tekniği uygulayan şair, ilk üç dizede

"Şu zeytinyağlı dolma
Yemek değil rezalet
Rezalet rezalet

olumsuzluğu yansıtırken, son dizede

"HÜRRİYET MÜSAVAT ADALET" gibi üç ulvi unsuru sıralayarak, anlamsal bir karşıtlık oluşturmaya çalışır. Ancak şematik tahlil bu "yalancı dolmanın rezaletinin" bu üç unsura da sindiğini ortaya çıkarınca şairin "sosyal eleştiri temasını son dizede yoğunlaştırdığı karşıtlık aracılığıyla en belirgin anlatıma ulaşmayı"[222] amaçladığını anlarız. "O Gün Bugün" (Y.Ö.A.v.A.Ü.Ş., s.97.) şiirinde de karşıt unsurları şiir içerisinde arka arkaya getiren şair, bu tekniği, şiirlerinde güçlü bir anlatım oluşturmak için kullanmıştır. Bu yöntem aracılığıyla bir önceki ifadenin tersini söyleyerek, düşünce zıtlığının doğurduğu çatışmayla daha güçlü bir ifadeye ulaşmak ve çürümenin yüz tuttuğu alanın trajik yapısınının korkunçluğunu göstermek ister.

4.2.7.6.3. Montaj Tekniği

Oktay Rifat'ın şiir dünyasında montaj tekniğinin önemli bir yeri kapladığını söyleyebiliriz. Garip ve toplumcu dönemlerinde Anonim Halk edebiyatından aldığı tekerlemeleri, masal unsurlarını vb. kullanan şair, eleştirilmesine rağmen bu unsurları uzun bir süre şiirinde kullanmakta ısrar eder. "Montaj tekniği, bir şairin, başkasına ait olan –anonim, ilahi, veya ferdi- herhangi bir söz yahut yazıyı, "kalıp halinde" eserin terkibinde, belirli bir maksat doğrultusunda kullanması demektir.(...) Montaj tekniği

---

[221] Cemal Süreyya "Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi", **Şapkam Dolu Çiçekle**, İstanbul: YönYayıncılık,1991, s.7

[222] Hakan Sazyek, a.g.e., s.120

eserin şekil ve muhtevasına katkıda bulunmaktadır. Hazır kalıba dayanması ve pratik olması itibariyle bu teknik, hayli rağbet görmüş, dolayısıyla modern anlatım teknikleri arasında sayılmıştır."[223]

Montaj tekniği ya da metin aktarımına, onun Güzelleme kitabındaki "Tekerleme"(ss.87-89) şiirinde anonim bir nitelikte rastlıyoruz:

"İnciri Baldan
İncili kaftan
Sürmeli sultan
A benim cânım Sülün Bey"

Tekerlemelerin anonim ve duru dil niteliğinden güç alan bu şiirler, şahsiliklerinden daha çok anonim hüviyetleriyle dikkat çekmektedir. Dilsel kod, kendi içinde büzülmemiştir. O, "rolling stone"(yuvarlanan taş) gibi iki tepe arasında gidip gelmektedir. Çıkardığı ses, aynı yörüngede hareket eden cismin çıkardığı tekdüze sestir. Yörüngeyi oluşturan unsurlarsa, gelenek tarafından biçimlendirilmiştir.

Oktay Rifat, "Aşağı Yukarı" ve "Karga ile Tilki" kitaplarında montaj tekniğinin en yoğun örneklerini vermiştir. "Aşağı Yukarı'da yer alan " O Gün Bugün" (s.97) şiiri, şairin hem bu tavrının, hem de bir türkünün dizelerini kendi montajı içinde eritmesinin enfes bir örneğidir."[224]

"İlk padişah Sultan Osman
Sultan Osman'dan
Kalmış bize yadigâr bu vatan
İleri ileri arş ileri
İran seferi Bağdat seferi Girit seferi
Estergon kalesi bre dilber aman"

Aynı kitabın "İstanbul Şiiri'nde"(ss.104-117) "Çıngır mıngır çıngır mıngır" gibi anonim bir unsuru bir leit motif ve çıkış noktası olarak kullanan şair, "Ağa Tekerlemesi" (s.118) şiirini bütünüyle halk tekerlemelerinden aldığı dizelerle oluşturur:

" Gâvurun oğlu
Boylu mu boylu
Kürkünü giymiş

---

[223] Mehmet Tekin, **Roman Sanatı ve Roman Unsurları**, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1989, ss.84- 85

[224] Doğan Hızlan, "Söyleyişte Ustalık" , **Yazılı İlişkiler**, İstanbul: Altın Kitaplar Basımevi, 1983, s.74

Tüylü mü tüylü
Astığı astık
Kestiği kestik
Apışıp kalmış
Mustafa Mıstık"

(Ağa Tekerlemesi,A.Y., s.118)

Cemal Süreyya, bu tür alıntıların onun şiiri için büyük fırsat rantı olmakla birlikte; aynı zamanda büyük bir tehlike olduğunu belirtmektedir. Parça ve blok halinde olan bu hazır alıntılar, bir bakıma, bu döneminde şairin özgün oluşturma gücünü tehdit etmektedir. Dilin konfeksiyon kullanımı, şairin kendisini zorlamasına engel olmuştur. Böyle olunca kısa bir dönem de olsa hazır giyimin getirdiği bir tek düzelik söz konusu olur. İşte şair, bu tek düzeliği aşmak için aynı şiir içerisinde birbirinden farklı anlayışlarla yazılmış geleneksel dil kalıplarını kullanmıştır. Bunu en iyi bir şekilde "Karga ile Tilki"(ss.161-167) şiirinde uygulayan şair, bu şiirinde Karagöz, fabl ve sihirbaz geleneğine uygun çeşitli anlatılardan dolaylı ve dolaysız metin aktarımını tercih etmiştir:

"Karga karga gak derse
Çık duvara bak derse"

dizelerinde fabl geleneğine uygun bir dil kullanan şair:

"Ne zamandır yolunuzu kollarım
Kollarım şimendifer yollarım
Diz kapaklarım kül kapaklarım
Omuz başlarım samur saçlarım"

dizelerinde ise Hacivat'la Karagöz geleneğinden yansıyan bir metin aktarımı görülmektedir. Şiir boyunca süren bu türlü metin aktarımlarıyla şiire uygun halkçı bir yapının oluşumu sağlanmıştır. Bir dil ve metin örgüsü şeklindeki şiir, arabesk bir özelliğe bürünmez. Aksine Türk halkına ait bir dil resm-î geçidini oluşturur. Bunda aktarılan metinle şairin yazdığı kısımların uyumlu bir bütün oluşturmasının önemli bir katkısı vardır.

Bazı şiirlerinde masal unsurlarını kullanan şair, şiirinin genel akışı içerisinde fazla kullanmadığı masal unsurunu, kendisine has parçalarla başarılı bir biçimde kaynaştırmaktadır. Daha çok sosyal eleştiriye yöneldiği toplumcu şiirlerinde metin aktarıma baş vurur. Metin aktarımının önemini Herman Mayer şöyle açıklıyor:

"Edebi metin aktarımının estetik etkisi, okuyucu tarafından farkedilişine ve farkedilişi sayesinde de eserin düşünsel ve formel yapısının görünür hale gelmesine yardımcı oluşuna dayanır."[225] Oktay Rifat gerek halkçı, gerekse estetik bir anlayışla Aşağı Yukarı'nın "Fadik ile Kuş"(ss.124-128) ve Bir Cıgara İçimi'nin "Kaf"(s.181) şiirlerinde masala ait

"Bir daha söyletmedi Fadik kız yürüdü
Az gittik uz gittik
Dere tepe düz gittik"(Fadik ile Kuş, s.124)

ve

"Bizi de götür, Keloğlan, padişah sarayının olduğu o kente,
Ayağımızda demir çarık, elimizde demir asa, kırk gün kırk gece,
Kimi yollarda yayan yapıldak, kimi Anka'nın sırtında,
Gak deyince su, guk deyince et." (Kaf, s.181)

metin parçalarını kendi şiir dokusu içerisine başarıyla aktarır. Bu şiirlerde verilmek isteneni bir masal atmosferi içerisinde sunmak gibi estetik bir gaye güdülmüştür.

Bu tür bir anlatım tekniğinden yeterince faydalanan Oktay Rifat, şiirini bir çıkmaza sokmamak için diğer şiir kitaplarında montaj tekniğini dışlayan bir tutum takınmıştır. Şairin, bu vazgeçişinin şiirinin geleceği açısından faydalı olduğu kanaatindeyiz. Çünkü aşırı metin aktarımı, şairin yaratıcılığına vurulmuş bir kelepçedir.

4.2.7.6.4. Betimleme

Şair kişiliğinin yanı sıra ressam kişiliğiyle de tanınan Oktay Rifat'ın şiirinde, bu resim yeteneğinin getirdiği betimleyici anlatım, önemli bir rol oynamaktadır.

Bireysel etkilenmenin yoğun olduğu ilk döneminde, Ahmet Haşim estetiğinin bir gereği olan betimleyici anlatım özelliğini yoğun bir biçimde kullanmaktadır. Sesimiz ve İnkılap dergilerinde yayınlanan şiirleri, bu anlayışla yazılmıştır:

"Gökte ay saçlarını omuzuna yayınca
Gümüş renkli tellere süründü merdivenler
Mehtabın bakışları üzerine kayınca
Çıplak bir vücut gibi göründü merdivenler"[226]

---

[225] Ahmet Oktay, "Manyerizmin Dolayında", **Yeni Dergi**, S.114, Mart 1974, s.121
[226] **Sesimiz** , "Mermer Merdivenler", S.9, Haziran 1932, s.12

Şiirde, temel belirleyici konumunda bulunan "merdivenler" nesnesinin görülür hale gelmesi için, etrafındaki diğer unsurlar ve bu unsurlarla olan münasebeti betimlenmektedir. "Ay ve mehtap" gibi unsurlar, en bariz özellikleriyle betimlenerek teşhis edilmektedir.

"Betimleme bir araçtır duygusal yükü boşaltmada.(...) Gerçeğin ayrıntılı biçimde betimlenmesi nedensiz değildir. Duygu ayrıntılara ışık tutmakla kendi iç yapısını ele verir. Çünkü bir seçim söz konusudur, ayrıntılar arasında ve seçim öznenin bir çeşit yorumudur. Yorum özneldir, öznel olansa ruhsal yapıya sıkı sıkıya bağlıdır."[227] Şairin yukarıdaki ibaresinden, eşyayı betimleyişinde kendi öznelliğinin damgasını vurduğunu anlamaktayız. Şair, bireysel etkilenim ve İkinci Yeni dönemlerinde eşyayla bir münasebet kurma şekli olarak gördüğü betimlemeye, görsel olduğu kadar, ruhsal bir hususiyet de kazandırmaktadır. Betimlemeyi bir yönüyle kişinin kendi içselliğine göre eşyayı değerlendirme biçimi olarak görmektedir. Bunun için, olduğu ya da göründüğü gibi yerine, kendi muhayyilesinin yarattığı orijinal imajlara dayalı bir betimle tekniğini benimsemiştir. Bu anlayışla şiirlerini yazan şairin şiir ikliminde, "yollar, Leylasını kaybeden bir Mecnun gibi çatlak dudaklar ile dağlara düşerken"[228] "kadifeden minder de olgun bir göğüs gibi durur."[229] şeklinde betimlenen orijinal imajlarla her an karşılaşırız.

Garip ve toplumcu dönemlerinde, eşyayı bütün süsünden arındırarak, sadece göstermekle kalan şair, betimlemeye daha az yer verir:

"Küçük bir lavanta çiçeği
Sarışın arı
Ve alabildiğine gelincik
Düşünmeden sevdiğimiz bu anda
Birdenbire başlayan gökyüzü"

(Peyizaj, G., s.42)

Onun şiirinde cümlenin ve nesnenin herhangi bir deformasyona tabi tutulmadığı çok az betimleme örneğinden birisidir. Betimleme, bu şiirde bir resim tablosu oluşturacak biçimde düzenlenmiştir. Buna rağmen son iki dizede şair, kendi ruh haliyle dış dünya arasında bir yakınlık kurmuştur. Amiel :

---

[227] Oktay Rifat, "Anlatılmaz Nasıl Verilir", **Yazko Edebiyat**, C.1, S.4, Şubat 1981, s.57
[228] **Sesimiz,** "Yollar", S.5, Birincikanun 1932, s.10
[229] **İnkılâp**, "Kadife", S.1, 1933, s.8

"Bir tabiat manzarası insanın ne düşündüğünü gösterir."[230] diyor. Dış dünyayı gözlemekten zevk alan Oktay Rifat, Y.A.Ö.v.A.Ü.Ş.,'in "Resim"(s.64) ve "Balkondaki Beyazlı Kadın"(s.65) şiirlerinde "tasvirin tarafsızlığına" gölge düşürerek, sanat anlayışına uygun bir betimlemeye gitmiştir. Bu anlayışını İkinci Yeni döneminde yazdığı Perçemli Sokak'ta bir ilke haline getiren şair, genel geçer manzaranın betimlemesinde büyük değişikliklere gider. Amacı; "bir görüntü sanatı olan şiirin sadece alışılmış görüntülere bağlanmasını önlemektir. (..) Böylece gerçeğin gündelik düzeninde yapamayacağı değişikliği, sözcüklerin gündelik düzeninde yaparak"[231] alışılmış birleşimlerin ve betimlemenin dışına çıkar:

> "Yaslandığım camın ormanı, büyür parmaklarımın ucundaki sevinçle, şehirlerim akar damarlarımdan. Yüzüne gözüne sür yanan lambamızın mürekkebini, işte şafak söküyor eşyalardan,kapıların ardında, baş aşağı, korkusuz." (XVIII, P.S., s.192)

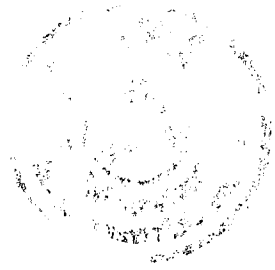
Yukarıdaki şiirde, betimlemeyle bir araya getirilen unsurların, normalde bir araya gelmeleri imkânsızdır. Şairin öznel bilincinin kendisine özgü birleşimlerinden oluşan bu tür benzetmeler, büyük bir sıfat zenginliğini yaşamaktadır. Ancak harmanlanmış bu sıfatlar, şairin şuurunun her bir köşesinden seçilmiş olduğu için bir betimlemenin gerekli kıldığı görüntü bütünlüğü sağlayamaz. Şair, ordan burdan alınmış malzemeyle bilinçli bir biçimde soyutlamaya giderek geleneksel betimlemenin bir neticesi olan görüntüyü siler.

Perçemli Sokak ve Âşık Merdive'nin betimlemelerinde, sıva ve alçı birbirini tutmaz. Bunun için kullanılan sözcüklerin oluşturacağı bir görüntü ya da bir eşya ve imaj düzenini aramak boşunadır.

Şiirler'den Çobanıl Şiirler'e ve Koca Bir Yaz'a kadar uzanan Oktay Rifat'ın son döneminde, betimleme doğaya yönelir. Şair, bir doğa gezgini olarak, "bir kurt sürüsüne"(D.D.K. ,s.118) benzettiği kentten kaçarak, doğaya sığınır. Çobanıl Şiirler'in "Kamyon Geçerken"(s.11), "Kasaba"(s.13), "Küçük Köy"(s.16), "Küçük Ev"(s.22), "Adam ve Kısrak"(s.24), "Kediler"(s.32) vb. şiirlerinde anlatım tekniği olarak betimleme kullanılmıştır:

---

[230] R. Wellek – A. Waren, a.g.e., s.304
[231] **Perçemli Sokak**, s.174



"Gittikçe beyazlaşan entarisi
Bulutsu ve uzak
Alacakaranlığında akşamın"

(Bir Kız, Ç.Ş., s.38)

Resim - şiir niteliğindeki bu şiirlerinde şair, fırça yerine kalem kullanmaktadır. İkinci Yeni'nin deforme olmuş şiirsel tablolarının yerini, görüntünün netleştiği resim – şiirler almıştır. Denize Doğru Konuşma'da otomatizmin belirlediği betimleme yitimi, Koca Bir Yaz'la yine sağlıklı bir yapıya kavuşur.

Oktay Rifat'ın betimlemeleri, "gerçeği göstermekle gerçeği sezdirmek"[232] arsında gel-gitlerle son eserine kadar önemli bir anlatım tekniği olma özelliğini korumuştur.

Dış dünyayı, kendi içselliği ve duyuları araçılığıyla bütünleştirerek betimleyen şairin, duyular âlemi o kadar güçlü ve işlevsellidir ki bazen bu duyuların birbirlerinin görevlerine müdahale ettiklerine şahit oluruz. Sinestezi dediğimiz bu olayı "Oktay Rifat ilk evrede kaleme aldığı "Güvercin" şiirindeki "Ve sarışın sesi" dizesinde uygulamıştır."[233] Oktay Rifat," eş duyum adını verdiği sinestezinin çeşitli duyular arasında meydana gelen bir uyuşma olduğunu"[234] belirtmektedir. Duyu karışımı adını verebileceğimiz bu tür örnekleri, onun şiirinde görebiliriz:

"Kırmızı sesini gördüğüm iskete" (Dağın Orda, Y.Ş., s.243)

dizelerinde, işitme duyusunun görevini görme duyusu üstlenmiştir. Dizede, kulakla ilgili olan 'sesin işitilme' olayı, görme duyusuyla irtibatlandırılmıştır. Ancak sesten önceki kırmızı da işitme duyusuyla ilgili değildir. Bunun için iki farklı duyunun aynı anda kullandığı bir eşduyum ya da bir duyu karıştırımı söz konusudur. "Kimi kişilerde görülen ve bir duyu organıyla sağlanan algıları başka bir duyu organıyla sağlananlarla birleştirip kaynaştırma eğilimi"[235] görülmektedir. Duyu merkezileşmesi şeklinde gördüğümüz bu olay, şairin dış dünyayla aşırı derecede ilgilenmesi ve duyularını sürekli olarak kullanmasından kaynaklandığı gibi, sanatkâr olmasından da kaynaklanmaktadır.

" diriliş her öğleden sonra bu yaz,
Uzak bir gül kokusu aynada,"

(Benki Hepsiyim, D.D.K.,.s.90)

---

[232] Mehmet Tekin, a.g.e., s.75
[233] Hakan Sazyek, a.g.e., s.159
[234] Oktay Rifat, "Benzeşme ve Eşduyum", **Yazko Edebiyat**, C.1, S.3Ekim 1992, s.63
[235] Özdemir İnce, "Şiirin Dili II", **Adam Sanat Dergisi**, S.83, Ekim 1992, s.63

dizelerinde şair, "kokulu görme" şeklinde bir duyu kaynaşmasına gitmektedir. Kokuyu somut hale getiren şair, onun aynaya görüntü olarak yansıdığını belirtmektedir. Böylece görme duyusuyla koklama duyusunu kaynaştırmaktadır.

Şair, doğayla o kadar içli dışlı olmuştur ki kendisinden geçmiş bir halde, nesneleri bir vakum gibi öznel bilincine doğru çekmekte ve hiçbir duyusal tasnife tabi tutmamaktadır. Bunun dışında Batı kökenli olan sinestezi "belirli bir modaya uymak istediği için de kullanılabilir."[236] Fakat bizim kanaatimiz, sinestezinin şairin mizacından kaynaklanan bir özelliğinin şiirine yansıması şeklindedir.

Maddeci bir dünya görüşüne sahip olan Oktay Rifat, bu kişiliğini yansıttığı aşağıdaki dizelerinde:

"yapraklara bak ellerinle
gözlerinle duy
avuçla kokla"

(Görmek, D.D.K., s.107)

doğayla o kadar bütünleşmiştir ki dokunma, görme ve koklama" duyularını ayrışmayacak biçimde birbirine karıştırmıştır. Duyu felci diyebilir miyiz? Niçin, yaşama sevincinin verdiği mutluluk ve uzun bir süre bel bağlanan maddeyle temasa geçmenin verdiği şaşkınlık olmasın ?

Güçlü şair Oktay Rifat'ın şiirinde betimleme, bir anlatım yöntemi olarak, kendisine uygun bir yer bulmuştur. Aynı zamanda bir ressam olan şairimizin şiiri için betimleme büyük bir anlatım imkanı sağlar.

[236] R. Wellek – A. Warren, a.g.e., s.249



BEŞİNCİ BÖLÜM
OKTAY RİFAT'IN ROMANLARI



5.1. Romanların Tanıtımı

5.1.1. Bir Kadının Penceresinden:

Oktay Rifat'ın ilk romanı olan Bir Kadının Penceresinden, Bilgi Yayınevi'nce(Ankara 1976, 278 s.) ilk kez yayınlanmıştır. Romandaki olaylar, 1975 Türkiye'sinin İstanbul'unda geçmektedir. Dönemin sosyal yapısı içerisinde bu tür bir konunun ele alınması pek tabiidir. Ancak diğer romanlarıyla karşılaştırdığımızda ilk eseri olmasının bazı acemiliklerini taşıdığını görürüz. Roman, yapısı bakımından geleneksel anlayışın sebep-sonuç mantığına dayalı olay örgüsüyle diğer romanlarından ayrılmaktadır.

Bir Kadının Penceresinden, az gelişmiş sosyal bir ortamda yetişmiş olan roman baş kahramanı Filiz'in az gelişmişliğinin yönlendirdiği ilişkilerinin bir tahlilidir. Bu ilişkiler şebekesindeki bozukluk, roman baş kahramanının hem kişisel hem de sosyal ilişkilerinde belirleyici bir rol oynamaktadır.

Roman, 1975 yılının sığ siyasi ortamını ele alan toplumsal gerçekçi bir eserdir. "Yazar, gerçekçi kalmak amacıyla bulanık ayrıntılara girmektense olayların sadece görünen yüzünü anlatmaya çalışmış, hatta kadın kahramanın dar açısından dışarı taşmamayı yeğlemiş ve gerisini okuyucunun yorumuna bırakmıştır."[1] Romanı, bu yönüyle inceleyen Ahmet Oktay, roman sanatı bakımından başarısız bularak, fazla kuramcı ya da söylevci olması bakımından eleştirir.[2] Ancak Selim İleri, birinci bölümünü bir panorama olarak değerlendirdiği romanı güçlü ve başarılı bulur.[3]

Filiz'in dar penceresinden çizilen romanda, toplumsal problemlere bir çözüm önermek yerine, kısasa kısas yöntemi uygulanır. Romanın başlangıcında var olan sis ve duman, nihayetinde de hüküm sürmektedir.

Bir Kadının Penceresinden, 1970'li yıllarda ülkemizdeki kadın erkek ilişkilerini göstermesi bakımından önemlidir. Aslında Filiz, dönem kadınlarının roman dünyasına yansıyan bir sembolüdür. Bir bakıma Türk kadınının yüzyılların süzgecinden yanlış da olsa süzülerek gelen erkek karşısındaki konumu eleştiriye tabi tutulmaktadır. Aynı

---

[1] Oktay Rifat, **Bir Kadının Penceresinden**, İstanbul: Adam Yayınları, 1992, s.10.
[2] Ahmet Oktay, **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 142
[3] Selim İleri, "Oktay Rifat, Romancı", **Cumhuriyet**, S.26672, 16 Ekim 1998 Cuma, s.12.

zamanda 1970-1980'li yılların 'ölü sosyal ortam ağı' roman ve şahıslar aracılığıyla gözler önüne serilmektedir.

"Oktay Rifat, toplumdaki çalkantıları ortaya koyarken kişilerin toplum içindeki yaşamlarını da belirtmiştir birazcık. Kişisel açıdan, daha çok sevgi sorununa ağırlık vermiştir; iç yaşantılar, iç çatışmalar daha ağırlıklı işlenmiştir."[4]

Yazarın ve eserin özelliklerini göz önünde bulundurduğumuzda, tezli bir romanla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz.

Bir Kadının Penceresinden'in ikinci baskısı Adam Yayınları'nca(İstanbul 1992,191 s.) yapılmıştır.

5.1.2. Danaburnu

Danaburnu romanı, Oktay Rifat'ın "Bir Kadının Penceresinden" romanına göre daha olgunlaştığı bir devrenin ürünüdür. Dört ayrı hikâyenin iç içe anlatıldığı romanın merkezinde Berber Recep'in öyküsü yer almaktadır.

Yazar, romanın her ne kadar imgelem ürünü de olsa Danaburnu'nun temel olayını yıllarca önce Hürriyet gazetesinden aldığını[5] belirtmektedir. Ancak yaşamı sanata dönüştürürken bir sanatkâr olarak gerekli yorumu yapmıştır.

Hakim bakış açısıyla ele alınan romanda, simgesel bir anlamda kullanılan Danaburnu sözcüğü, kilit bir sözcüktür.

Yusuf Kendir'in site ortaklarını dolandırmasındaki ahlaki çözülüşü, Zeynel'in Bulgaristan'dan Türkiye'ye olan göç macerasındaki sıkıntıları, Berber Recep'le Emine'nin sonu başından belli olan ilişkilerindeki hüsrana uğrayışları ve Yalnızların Mehmet'in hasta annesini sırtında ilçe merkezindeki doktora götürürken simgesel düzeydeki hazin yürüyüşü, romandaki toplumsal dokuyu oluşturan temel unsurlardır.

Toplumsal gerçekçi roman anlayışını bu eserinde de devam ettiren yazarın bu anlayışının ilkelerini yansıtması bakımından aşağıdaki ibareleri ilgi çekicidir :

"Sosyal roman deyince, sosyal olayların şuuruna sahip romancıların, bu şuurun ışığında yazılmış eserlerini anlamak lazımdır." [6]

Danaburnu romanı da 1970-1980'li yılların olumsuz sosyal ortamını yansıtmaktadır.

---

[4] Muzaffer Uyguner, "Oktay Rifat'ın Romanları" , **Varlık**, S.963, Haziran 1988, s.18.

[5] Oktay Rifat, "Danaburnu'nun Temel Olayını Hürriyette Okumuştum", **Şiir Konuşması**, İstanbul: AdamYayınları, Ekim 1992, s.319

[6] Oktay Rifat, "Sanat ve Sosyal Meseleler", **Şiir Konuşması**, s. 53.

Yazarına, '1981 Madaralı Roman Ödülü'nü kazandıran Danaburnu romanı, Karacan Yayınlarınca (İstanbul 1980, 229 s.) yayınlanmıştır. İkinci baskısı Adam Yayınlarınca (İstanbul, Ekim 1992, 199s.) yapılmıştır.

5.1.3. Bay Lear

Üçüncü ve son romanı Bay Lear hakkında Oktay Rifat'ın kitabına yazdığı son söz dikkat çekicidir :

> " Bay Lear, yeni anlamıyla gerçekçi bir romandır. Bu kitap Joyce çizgisinden yola çıkılarak kısa sürede çalakalem yazılmıştır."[7]

Bay Lear romanında, sadece Joyce'den gelen bir etkilenme söz konusu değildir. Soyutçu romanın özelliklerinden olan: Olayı önemsememe, herhangi bir sonuca bağlamama ve yaşayan bir kişiyi öldürerek tekrar diriltip serüvene sokma, gibi birçok özelliği bir arada görmekteyiz. Yine aynı romanda modernizmin doğurduğu kentleşme olgusuna karşı, postmodernist bir yalı gelenekçiliği savunulurken, zaman zaman alaya kaçan havası ve Tatarca, İngilizce, Fransızca gibi farklı dillerin kullanılmasıyla da Yeni Roman'a has özellikler yansıtılmaktadır.

İstanbul'un Boğaziçi semtinde babası Sait Beyden kalma bir yalıda yaşayan Ferruh Sarıbay'ın öyküsünün anlatıldığı romanda, yalı yıkılmış ve yerine üç katlı bir apartman yapılmıştır. Kızı ve damadıyla birlikte bu apartmanda yaşamak mecburiyetinde kalan Ferruh Sarıbay, bu evde bir sığınmacı gibidir. Çünkü çocukları ve damatları mirasına sahip olmak için onun ölümünü beklemektedirler. Bunun farkında olan Ferruh Sarıbay, eski hizmetçisi Fatma'yla evlenerek, bir bakıma yaşa umudunu dile getirir. Eser yeni ve eski anlayışların bir çekişmesi halinde devam eder. Selim İleri'nin romanla ilgili tespiti ilgi çekicidir:

> "Bay Lear, bu son roman, toplumsaldan bireyseli çekip çıkarmış, bireyseli büyüteçte açımlamıştır. Bay Lear, Oktay Rifat'ın gizli başyapıtıdır denebilir. Roman okurun dikkatine yeterince ve hak ettiğince ulaştırılamamıştır."[8]

---

[7] Oktay Rifat, **Bay Lear**, İstanbul: Adam Yayınları, Haziran 1982, s. 223
[8] Selim İleri, a.g. m., s.12.

Düş ve gerçek, bilinçakımı ve içmonologun yoğunluk kazandığı romanda anlatım paktı sık sık değişmektedir. Bay Lear romanı, Adam Yayınları'nca (İstanbul, Haziran 1982, 222 s.) yayınlanmıştır. İkinci baskısı yapılmamıştır.

Oktay Rifat'ın romancılığı hakkında birkaç makale yayınlanmıştır. Şairliği bir hayli dikkat çekmesine rağmen romanlarına ait yapılmış ciddi bir inceleme yoktur. Ancak romanlarını kronolojik bir değerlendirmeye tabi tuttuğumuzda ilk romanından son romanına doğru gözle görülür bir gelişmenin olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

5.2. Romanlarda Olay Örgüsü

5.2.1. Bir Kadının Penceresinden

Bir Kadının Penceresinden romanı, Oktay Rifat'ın roman sahasında yazdığı ilk eseri olması münasebetiyle acemilik döneminin bütün özelliğini taşımaktadır.

İstanbul'un az gelişmiş bir çevresinde yetişmiş olan Filiz'in kültürel bakımdan kendisinden daha üst bir düzeyde bulunan kocası Bedri'yle olan çatışmasını kendisine merkez edinmiştir.

Romandaki olay örgüsü, rakamla altı ana bölüme ayrılmıştır. Birinci bölüm eserin ön sözü niteliğindedir. Yazar, romana ait birçok ipucunu bu bölümde açıklamaktadır. Roman tekniği bakımından bir kusur olarak görmekteyiz. Yazarımız, hiç değilse okuyucunun muhayyilesini zorlayacak bir takım ipuçlarını açıklamamalıydı.

İkinci bölümde, İstanbul'un arka bir sokağında kocası Bedri ve üç çocuğuyla birlikte sıkıntılı bir hayat yaşayan Filiz ve ailesinin tanıtımı yapılmaktadır. Yirmi sekiz yaşındaki Filiz'in öyküsüne sahneleme tekniğinin verdiği imkânla giriş yapılmaktadır. Yazar anlatıcının ifadesiyle Filiz, mutsuz bir ev kadını olarak karşımıza çıkarılır.

Filiz mutsuzdur. Çünkü kocası Bedri'yle anlaşamamaktadır. Bu anlaşmazlık işin maddi boyutundan daha çok insani ilişkilerdeki az gelişmişlik ya da çok gelişmişlik meselesidir. Bedri, madden olmasa da fikren Filiz'e göre daha donanımlıdır. Bu, bir bakıma Bedri'yi erişilmez kılmaktadır. Evde yapılan ağız kavgalarında Filiz'i sürekli olarak mağlubiyet beklemektedir. Bu da onun kocası Bedri'ye karşı içten içe öfke duymasına yol açmaktadır.

Romanın üçüncü bölümünde Bedri'nin iş yerinde çalışan ve aynı zamanda üniversite öğrencisi olan Selim'in yemek için eve getirilmesiyle Filiz'in dünyasında büyük bir değişiklik olmaktadır. Filiz'in kocası Bedri karşısında aşağılık kompleksi



nedeniyle sinen duyguları, kendisi gibi az gelişmiş bir yöreden gelen Selim'in duygularıyla uyum sağlar. Selim'in toplumsal düzeydeki ezilmişlikten kurtulmak için siyasi zeminde yaptığı mücadele, Filiz'in şahsi mitindeki Bedri'nin bireysel düzeydeki zulmünden kurtulma mücadelesiyle benzerdir.

Romanın dördüncü bölümü, Filiz'in bu ilişkiye girmek için gerekli ruhsal hazırlığı, iç çatışmaları ve Selim'le ilk öpüşmeleriyle sonuçlanır. Filiz'in öç alma tutkusu boy vermeye başlamıştır.

Beşinci bölümde Filiz'le Selim arasındaki duygusal düzeydeki yaklaşım, yerini yasak bir ilişkiye bırakmıştır. Artık eski bir evde buluşan Filiz'le Selim, az gelişmişliklerinin acısını, cinsel boyuttaki birleşmeleriyle gidermeye çalışmaktadırlar. Filiz'in Bedri karşısında uyanmayan kadınlığı, Selim karşısında yavaş yavaş uyanmaya başlamıştır. Kendini gerçekleştirecek alanı bulan Filiz, Selim'i sevmeye başlar.

Altıncı bölümde mutluluğun getirdiği düşle gerçek arasındaki yaşama olgusu zirvedeyken büyü bozulur. Bedri ve Bedri'nin temsil ettiği gelişmiş sınıf devreye girerek, bir hırsızlık suçlamasıyla Selim'i önce tutuklar; sonra da anlaşılmaz bir cinayete kurban ederler.

Bir Kadının Penceresinden romanının olay örgüsünü, Filiz'in kocası Bedri'yle olan mücadelesi oluşturmaktadır. Olay örgüsünü oluşturan vaka birimlerinin sıralanışında zamansal sıralamayla, sebep-sonuç ilişkisine dikkat edilmiştir. Filiz'in kocası Bedri'yle olan anlaşmazlığı mutsuzluğuna sebep olmuş; mutsuzluğuysa Selim'le yasak bir ilişkiye girmesine yol açmıştır. "Roman yapısal olarak nicelik bakımından üçlü çatışma üzerine kuruludur."[9] Tematik güç konumundaki Filiz(A) romanın merkezini, arzusunun nesnesi konumundaki Selim(B) ulaşılmak istenen hedefi ve kocası Bedri(C) hedefe giden yoldaki engeli sembolize etmektedir. Romandaki dramatik aksiyon bu üçlü arasındaki çatışmadan kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda bu çatışma, olay örgüsünün sürükleyici ana unsurudur. Ancak, asıl çatışmayı kocasına evlilik kurumuyla, Selim'e aşkla bağlı olan Filiz, kendi ruhsal dünyasında yaşar. Karakter sentezleyici bu romanda, olay örgüsünün gelişmesiyle birlikte başkahraman konumundaki Filiz'in ruhi büyüme sürecine tanık oluruz. Kendi iç dünyası ve ulaşılmak istenen hedef arasında kalan Filiz, bu çatışmayla olgunlaşma sürecini tamamlar.

---

[9] Osman Gündüz, **Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema**, C.I, No: 3017, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997, s.67.

Toplumsal değerler ve kendi beni arasında çatışırken geçirdiği ruhi bunalım, romana daha çok psikolojik bir derinlik kazandırır.

Romanda farklı yörelerde yetişmiş insanların çatışması sınıfsal bir düzlemde ele alınarak işlenmiştir.

Roman boyunca tipler, kavramlar ve simgeler düzeyinde süregelen çatışma kendisini daha çok Filiz'in ruhsal dünyasında hissettirir. Boğaz, Filiz'in sürekli akış halindeki ruh halini yansıtırken; kerpeten, vida ve pens, onun her türlü tutkudan uzaklaştırılmış, amaçsız, mutsuz ve yalnız ruhunun simgeleridir :

> "Küçük kapların içinde renk renk toz boyalar, büyükten küçüğe doğru istif edilmiş iki ağızlı anahtarlar, boy boy pensler, kerpetenler, vidalar, plastik borular. Vitrin camında yüzünü gördü. Çok yalnızım!" (s.106).

Romanın olay örgüsünü parçalara ayırarak inceleyecek olursak. Bir Kadının Penceresinden romanını ikiye ayırmak mümkündür. Birinci bölümde: Romanın birinci derecedeki iki kahramanının evlilikleri, tanıtılmaları, yaşadıkları muhitin tasviri, yaşadıkları muhitle ve birbirleriyle olan uzlaşmazlıkları, Filiz'in kocası Bedri'den öç alma isteği, Selim'le tanışması ve bu hadisenin Filiz'in düşünce dünyasındaki tesiri anlatılıyor. İkinci bölümde ise romanın kadın kahramanı Filiz'in, Selim'in ilgisine karşılık vermesi, ödünç verilen bir mekânda gizlice buluşarak yasak bir ilişkiye girmesi, kendisini ve cinselliğini bulması, Selim'in tutuklanması ve öldürülmesi anlatılmaktadır.

5.2.2. Danaburnu

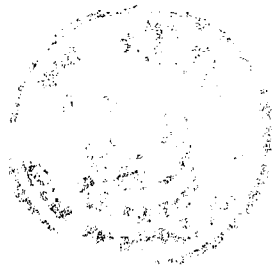
Oktay Rifat'ın romanları içinde teknik bakımından en güçlü olanıdır. Anlatımda "Alternance metodunun"[10] uygulandığı roman, şahıs kadrosu, zaman ve mekân bakımından belli noktalarda kesişmektedir.

Bir bakıma Danaburnu, geçinme endişesi içerisinde hayatlarını devam ettirmeye çalışan çeşitli kesimlere ait insanımızın hayat veya toplumsal düzen tarafından sürekli kesilen ve yok edilen(Bir Danaburnu'nun kestiği gibi.) macerasını anlatmaktadır.

Danaburnu romanı, yazar tarafından roma rakamıyla X bölüm halinde düzenlenmiştir. Ancak macerası anlatılan kahramanların adlarına göre hikâyeler, dört başlık altında toplanabilir:

---

[10] Roland Bourneu ve Real Quellet, **Roman Dünyası ve Roman İncelemesine Giriş**, çev. Hüseyin Gümüş, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, s.66



1. Yusuf Kendir'in hikâyesi,
2. Kovancıların Zeynel'in hikâyesi,
3. Yalnızların Mehmet'in hikâyesi,
4. Berber Recep'in hikâyesi.

Roman, dört ayrı olay örgüsü üzerine kurulmuştur. Birinci, ikinci ve dördüncü hikâyelerde, olay örgüsünü oluşturan vaka birimlerinin sıralanışında sonuçtan sebebe doğru bir çözülme söz konusudur. Romanın birinci bölümünü oluşturan Yusuf Kendir'in ve Kovancıların Zeynel'in hikâyelerinde, romanın başlangıcında yazlık evinde karısı Perihan Hanımla birlikte bulunan Yusuf Kendir'in, romanın ilerleyen sayfalarında bu yazlık evlerin kurucusu olduğunu öğreniriz. Yine Bulgaristan'dan gelen bir göçmen olan Kovancıların Zeynel'in geçmişini, içinde bulunulan zamandan geriye dönüşler halinde yapılan zamansal sapmalarla öğreniriz.

Romanın temel olayını oluşturan Berber Recep'i, kendisine has metin halkasının başında bir sandık içerisinde öldürülmüş bir durumda buluruz. Böylece gerilimi artıran entrik unsur romanın başında verilerek, dramatik eğri zirveye çıkarılır. Daha sonraki bölümlerde bu cinayete sebep olan olayların çözülüşüne tanık oluruz. Romanda sadece Yalnızların Mehmet'in hikâyesinde sebepten sonuca doğru bir gidiş görülmektedir.

10 bölümden oluşan romanda hikâyelerin bölümlere göre sıralanışını aşağıdaki şekilde bir tabloya dönüştürebiliriz.

1	2	3	4, 5, 6, 7.	8	9	10
Yusuf Kendir ve Zeynel'in Hikâyesi	Yalnızların Mehmet'in ve Berber Recep'in. Hky.	Yusuf Kendir ve Zeynel'in Hky.	Berber Recep'in Hikâyesi Hky.	Yusuf Kendir'in Hky.	Berber Recep'in Hky.	Yalnızların Mehmet'in Hky.

Yazar anlatıcının hakim bakış açısıyla girdiğimiz romanda, Yusuf Kendir ve karısı Perihan Hanımla karşılaşırız. Ege sahillerindeki yazlık evlerinde dinlenen Yusuf Kendir'in, romanın VIII. bölümünde bu yazlık sitenin kurucusu olduğu anlatılır. Taşralı bir ailenin çok iyi öğrenim görmüş çocuğu olan (s.139) Yusuf Kendir, henüz el değmemiş Ege sahillerinde yüz seksen kişilik bir site kurmaya karar verir. Amacı Hem topluca hareket etmek hem de kazancın büyük bir bölümünü kendisine ayırmaktır (s.139). Böylece İncirlik denen yerden beş kilometre içerde deniz kıyısında yüz elli

dönüm toprak satın alarak, bu yüz elli dönüm toprağın doksan dönümünü yüz yetmiş ortağa devreder. Kendine de on üç, on dört parsel hesabıyla dört beş dönümlük bir pay ayırmayı ihmal etmez. Daha sonra kendisini yönetim kurulu başkanı seçtirerek, adamı olan sözde müteahhit Nuri Çoban'ı inşaatın başına beş bin lira aylıkla getirir.

İnşaat bir hayli ilerledikten sonra Yusuf Kendir, müteahhit Nuri Çoban'ın iş aktini fesh ederek, inşaat mahallinden uzaklaştırır ve arkadan da müteahhitin işi yarım bırakıp kaçtığını ortalığa yayarak, üyelerden tekrar para ister. Üyelerden alınan yüzde yirmi oranındaki yeni parayla da inşaat bitmeyince her üye, inşaatının geriye kalan kısmını kendisi tamamlar. Böylece inşaat bitmiş ve site sakinleri sayesinde Yusuf Kendir bir hayli zenginleşmiştir. Ancak birden bire umulmadık bir zenginliğe kavuşan Yusuf Kendir'de ölüm endişesi kol gezmeye başlar. Beklenmedik bir şekilde gelen para ve onu yiyemeden gitme endişesi içini kemirir. Çünkü geride kendisinden çok genç karısı Perihan durmaktadır.

Roman boyunca Yusuf Kendir'le aynı metin halkasında gördüğümüz Kovancıların Zeynel ise 1970'lerin başında Bulgaristan'dan göç ederek Yusuf Kendir'in yaptırdığı sitenin yanındaki köye yerleşmiş ve burada duvarcılıktan çiniciliğe, marangozculuktan badanacılığa kadar her işle uğraşan bir köylüdür. Bulgaristan'da iken Türkiye'ye gül yağı ve inteşe ihraç eden bir ailenin çocuğu olan Zeynel ve ailesi Türkiye'de karınlarını doyurmaya çalışmaktadır.

Yine yazlık sitenin bulunduğu yöreye yakın olan İnatlar köyünden Yalnızların Mehmet'in hikâyesi de romanın üçüncü olay örgüsünü oluşturur. Sarılık hastalığına tutulan ve imkânsızlıktan tedavisi yapılmayan annesini, hastalığın ilerlemesi sebebiyle ilçe merkezindeki doktora götürmek için sırtlayan ve gün boyu dere tepe demeyip yürüyen Yalnızların Mehmet, İncirlik mevkiine geldiğinde vaktin gece olması ve dolmuşu kaçırdığından dolayı burada dinlenirken, İstanbul'da daha önceden öldürülerek bir bavul içerisinde kamyonetle İncirlik'e terk edilen Berber Recep'in cesediyle karşılaşır. Karakola durumu haber verince tutuklanırsa da daha sonra suçsuz olduğu anlaşılarak, serbest bırakılır. Parasızlık ve yoksulluk içerisinde yola düşen Yalnızların Mehmet'in bu sembolik yürüyüşü, Anadolu insanının yürüyüşüdür.

İlçe merkezine gelen Mehmet'i bir sürpriz daha beklemektedir. Tatil olduğu için doktor muayenesi yoktur. Aslında tatil olmasa da bir şey fark etmez. Çünkü Mehmet'te para yoktur. Kahraman anlatıcı Reşit Civelek'in anlatımıyla:

"Doktor bıçağı atmış, bırakmış kadını, karnı açık kapının önünde bekleyen köylüye varmış. Para, demiş, para. Köylü aramış, taramış, bir yüzlük, iki yüzlük, üç yüzlük, yetmez demiş doktor, yoksa karın içerde ölür" (D.B., s.193).

yozlaşma her tarafa sinmiştir. Hastahaneden ümidini kesen Yalnızların Mehmet, annesi Satı Hanımı, Reşit Civelek'in aynı hastahaneden emekli olan karısı ebe Nazife'ye gösterek onların tavsiyesi üzerine köye götürmek üzere geri döner.

Oktay Rifat'ın Danaburnu romanının temel olayı olarak gördüğü Berber Recep'le Emine'nin hikâyesi, romanda en büyük yeri kaplamasının yanı sıra olay örgüsü ve vaka birimleri bakımından da en zengin metin halkasıdır. Romandaki diğer üç hikâyeyle bağlantısı, sadece Berber Recep'in Emine ve kocası İrfan Kutlu tarafından öldürüldükten sonra ipuçlarını yok etmek üzere bir bavul içerisinde kamyonetle İncirlik'e bırakılmasıdır. Mekânsal boyuttaki bu birlikteliğin dışında olayların aynı zaman diliminde meydana gelmesiyle de hikâyeler arasında yapay bir bağ kurulmuştur.

Berber Recep, İstanbul'da bir berber kalfasıdır. Tesadüf eseri tacizden dolayı üvey babasını öldürdükten sonra kötü yola düşen Emine'yle tanışarak, yirmi gün kadar dost hayatı yaşar. Emine, onun cinsel açlığını ve erkeklik gücünü ispatladığı bir alandır. Ancak Emine, Recep'in yoksulluğuna katlanacak kadar saf bir kadın değildir. Gerek yaşadığı düşkün hayat gerekse kent hayatı Emine'nin gözünü açmıştır. Manisa'daki hasta annemin yanına gidiyorum diyerek, Recep'i kandırır ve Mino'nun genelevinde çalışmaya devam eder. Fakat, Recep'te bir tutku haline dönüşen Emine'yi sahiplenme düşüncesi, onu çeşitli arayışlara iter ve bu arayış anlarından birinde Emine'yi bulur. Recep'in ona yoksulluktan başka hiç bir şey veremeyeceğini bilen Emine, bu ilişkiye son vermek isteyince Recep tarafından bıçaklanır.

Beş yıl cezaevinde yatan Recep'te, Emine tutkusu bir kara sevdaya dönüşür. Cezaevinden çıkan Recep, Emine'yi tekrar aramaya başlar ve Emine'nin kalıpçı İrfan Kutlu'yla evlendiğini öğrenerek evlerine gider. Evde yapılan kavgada İrfan Kutlu tarafından bıçaklanarak öldürülür. Olayı ört bas etmek isteyen İrfan Kutlu tarafından kiralanan bir kamyonete bavul içerisinde yerleştirilerek İstanbul'dan 600 kilometre uzaklıktaki İncirlik kavşağına bırakılır.

Roman içindeki dört hikâye, aynı zaman diliminde paralel bir biçimde yazar anlatıcı tarafından anlatılmaktadır. Yazarın icât yeteneğini göstermesi bakımından kayda

değerdir. Roman boyunca, Yusuf Kendir'le Kovancıların Zeynel'in hikâyeleri iç içe anlatılmaktadır. Bu sebeple olay örgülerindeki ortak paydaları bir hayli fazladır. Ancak, bu iki hikâye, diğer hikâyelerin karşısında oldukça zayıf kalmaktadır. Yusuf Kendir'in küçük kentsoylu kurnazlığının karşısında tatil sitesinin yüz seksen ortağı sessiz seyir nesneleri halindedir.

Yusuf Kendir'in karısı Perihan ile oluşturduğu metni, hikâyedeki anlatım sırasını göz önünde bulundurarak, sitenin kurulmasından sonra ve sitenin kurulma anı olmak üzere ikiye ayırabiliriz. Sitenin kurulmasından sonraki metin, üç metin halkasından oluşmuştur .Yusuf Kendir'in hikâyesinin şu çekirdek cümleler etrafında oluşan metin halkalarından meydana geldiği görülmektedir:

1. Yusuf Kendir'in tatil sitesinde karısı Perihan'la dinlenmesi. Bu metin halkası, aşağıdaki çekirdek cümleyle başlamaktadır :

"Yusuf Kendir iki katlı küçük evin güneye bakan duvarının dibindeki tahta koltukta yarı uykulu, yarı uyanık bir düş görüyordu." (DB., s.7).

Bu çekirdeğe bağlı aracı değerindeki mana birlikleri ise şunlardır:

A-Bir leyleğin damda takırdaması,

B-Güneşin tatlılıkla yakması,

C-Yusuf Kendir'in gerinmesi ve havayı ciğerlerine çekmesi.

2. Yusuf Kendir ve karısı Perihan'ın, Kovancıların Zeynel'i ziyaret etmeleri. Bu metin halkasının çekirdeği "-Duş perdesinin takozlarını kime yaptırabiliriz Zeynel ustadan başka!" (DB., s.17) cümlesinden oluşmaktadır. Bu çekirdeği oluşturan aracı durumundaki mana birlikleri ise şunlardır:

A-Perihan Hanımın arabanın örtüsünü kaldırarak çalıştırması,

B-Kasap Ahmet Kırmızı Sakal'a uğramaları,

C-Zeynel'e banyoyu onarmak için yapılan iş teklifi.

3. Yusuf Kendir'in banyosunun onarımını Kovancıların Zeynel'e yaptırması. Bu çekirdeği oluşturan aracı durumundaki mana birlikleri ise şunlardır.

A-Yusuf Kendir'in Zeynel'in başında beklemesi,

B-Zeynel'in İncirlikte bulunan cesetten bahsetmesi ve murç kullanması,

C-Banyonun onarımı.



Yusuf Kendir'in hikâyesinin ikinci bölümü, aşağıdaki metin halkalarından ibarettir:

1.Yusuf Kendir'in zengin olma dileği ve bu sebeple yazlık site kurması. Bu metin halkası etrafında yer alan aracı değerindeki unsurlar şunlardır:

A- Küçük kentsoylu kalabalığın banka faizlerinin düşüklüğü nedeniyle parasını değerini koruyabilen toprağa yatırma isteği,

B-Yusuf Kendir'in hem topluca hareket etme isteği hem de kazancı kendine ayırmanın yollarını araması,

C-Arsanın satın alınması.

2. Müteahhit olarak Yusuf Kendir'in, Nuri Çoban'ı görevlendirmesi. Bu metin halkası etrafında yer alan aracı değerindeki parçalarsa şunlardır:

A-Yusuf Kendir'in kolladığı adamlara ve kendine iş açma arzusu,

B-Kendi adamı Nuri Çobanı beş bin lira aylıkla inşaatın başına geçirmesi,

C-İnşaatın sorumluluğunu tamamıyla Nuri Çoban'a bırakarak İstanbul'a yerleşmesi.

3.Yusuf Kendir tarafından müteahhit Nuri Çoban'ın işten uzaklaştırılması ve Yusuf Kendir'in işin başına tekrar geçmesi. Bu metin halkasını oluşturan aracı değerindeki parçaları şöyle sayabiliriz:

A-Yusuf Kendir'in daha çok para kazanma isteği,

B-Nuri Çoban'ın yapım işini ciddiye almaması ve inşaatların doğru düzgün yapılmaması,

C-Yusuf Kendir tarafından Nuri Çoban'ın inşaatların yapımında usulsüzlük yaptığı suçlamasının ortaklara iletilmesi,

D-İnşaatın tamalanması için ortaklardan tekrar para istenmesi,

E-Buna rağmen inşaatların bitirilemeyerek kalanının ortaklarca tamamlanması.

Yusuf Kendir'in hikâyesinde, metin halkalarının kuruluşunda sonuçtan sebebe doğru bir çözülme söz konusudur. Daha çok macera romanlarında rastladığımız bu tip yapı özellikleri, modern roman tekniğinin romanın dünyasına getirdiği bir anlatım zenginliğidir. Böylece zirvede başlamış olan çatışmayla romanın dünyasına giren



okuyucunun dikkati tümüyle romana yöneltilecektir. Ancak Yusuf Kendir'in macerasının anlatıldığı bu romanda, çatışma asgari düzeye indirilmiştir. Sadece romanın sonuna doğru Yusuf Kendir'in ölüm korkusuyla giriştiği bir iç çatışma görülmektedir. Bir de Yusuf Kendir'in olması gerekene doğru yürürken yaptığı küçük hesaplar vardır. Fakat bunlarda derinlik olmaması çatışmanın kahramanın ruhsal dünyasındaki boyutunu görmemize engel olmaktadır. Romanın yapısal gelişimi nicelikten daha çok nitelik bakımından ele alınmıştır. Sahneleme tekniğinin verdiği imkânla fert ve toplumdaki bozulma gözler önüne serilmiştir.

Romanın önemli hikâyelerinden biri olan Berber Recep'le Emine'nin hikâyesinin olay örgüsü, aşağıdaki çekirdek unsurların etrafında teşekkül eden metin halkalarından oluşmuştur:

1. Berber Recep'in cesedinin İncirliğe atılması,
2. Berber Recep'le Emine'nin tanışmaları,
3. Emine'nin Manisa'ya gideceğim diyerek Recep'ten ayrılması ve geneleve dönüşü,
4. Emine'nin çocukluğunun anlatımı,
5. Recep'in Emine'yi bularak evlenme teklif etmesi ve bıçaklaması,
6. Hapishaneden çıktıktan sonra Recep'in, Emine'yi araması ve İrfan Kutlu tarafından öldürülmesi.

Hikâyedeki vaka birimlerinin sıralanmasında birincisi hariç, bir sebep-sonuç ilişkisi görülmektedir. Birinci vaka birimi, roman içerisindeki diğer hikâyelerle bağlantı kurmak için düzenlenmiştir.

Berber Recep'le Emine'nin hikâyesinde dramatik çatışma yoğun bir şekildedir. Bu çatışma, nicelik bakımından ikili çatışma üzerine kurulmuştur. Recep için Emine elde edilmesi imkân dahilinde olan hedef obje niteliğindedir. Emine içinse bu imkânsızdır. Çünkü onun dünyasındaki belirleyici temel unsur: paradır ve o da Recep'te yoktur. Recep, roman boyunca toplumun belirlediği bu temel unsurla kendi içtepileri arasında korkunç bir çatışmayı yaşar. Arzuladığı hedefe ulaşmak için her türlü yolu deneyen Recep, ulaşamamanın verdiği bunalımla bir bakıma bile bile ölümü tercih eder. Recep'in bu kadar kusuru işlemesinde şahsi hatası çoktur. Çünkü o, bir erkektir ve seçme şansı vardır. Oysa Emine seçilmiştir; daha doğrusu itilmiştir ve romanın büyük bir bölümünde "kurban tip" olarak karşımıza çıkarılır. Recep'in evlenme teklifini

reddetmesinin temelinde, onu bu hayattan daha beter bir hayata sürükleyeceğine inandığı Recep'in yoksulluğu yatmaktadır. Oysa o, bu kurtuluş şansını iyi kullanmak ister ve kalıpçı İrfan Kutlu'yu seçerek bir nebze de olsa bunu başarır. Ancak yazar, olayların kuruluşuyla kusurun kahramanlardan daha çok toplumsal yapıdan kaynaklandığını vermeye çalışır. Amacı içinde yaşadığı topluma ayna tutmaktır.

Danaburnu romanında modernizmin doğurduğu kentleşme olgusunun insanımızın üzerindeki olumsuz etkileri gösterilmeye çalışılmıştır. Yazar anlatıcının ifadesinde bunun en canlı örneğini görmekteyiz :

> "Hiç boş kalmazdı bu sokak. Akşam saatlerinde ve öğle üstü yemeğe doğru inceden akan bir dere gibi kalabalağını, caddenin ardı arası kesilmeyen dolmuşları, taksileri, özelleri arasına döker, ana cadde ise kentin göbeği doğrultusunda gürül gürül akardı. Bozuk yaşamın ve bozuk düzenin getirdiği kargaşa tersine dönerek yaşamı ve düzeni büsbütün çorbaya çeviriyordu." (D.B., s.89)

Mehmet'in annesini tedavi ettirememesini, Recep'in Emine'yle olan ilişkisinde bir türlü başarıya ulaşamamasını, modernizmin doğurduğu körelmiş insani ilişkilerde aramak gerekir. Oktay Rifat, bu romanında modernizmin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapıdaki tahribatını göstermekle kalır. "Yıkılan geleneğin enkazından sağlam değerleri bulup çıkarmak ve bu değerlere insanın ihtiyaçlarına göre yeniden hayat vermek veya yepyeni bir metafiziğin özünü oluşturarak yaşayan kültüre mal etmek"[11] gibi bir niyeti yoktur. Bunu yapması için Bay Lear'i beklememiz gerekecektir.

5.2.3. Bay Lear

Oktay Rifat'ın çala kalem yazdığını belirttiği[12] Bay Lear romanı, onun en zorlu romanıdır. Yirminci yüzyılın roman sahasında görebileceğimiz: Bilinçakımı otomatizminden içmonoloğa, soyutlamadan deformasyona ve bir birinden farklı anlatım yöntemlerine kadar uzanan bir uygulama alanıdır. Yazar anlatıcıyla başlayan roman, daha sonra kahraman anlatıcılar Ferruh Sarıbay ve damadı Süleyman'ın anlatımlarıyla devam eder. Bazen anlatıcılar öyle karışırlar ki ayırt edilemezler.

---

[11]Sevim Kantarcıoğlu, **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988, s. 6

[12] Oktay Rifat, **Bay Lear Romanı**, İstanbul Adam Yayınları, 1982, s. 223

Yazar, romanı rakamlarla üçe bölmüştür. Bu bölümlemede fark edilen en önemli unsur. Birici bölümde yazar anlatıcının, ikinci bölümde Ferruh Sarıbay'ın ve üçüncü bölümde de Süleyman'ın anlatıcı olarak karşımıza çıkarılmasıdır.

Romanın başkahramanı Ferruh Beyin hayatına göre düzenlenmiş olan olay örgüsünü oluşturan vaka zincirlerinin sıralanmasında, yine sonuçtan sebebe doğru bir çözülme söz konusudur. Romanı olay ve mekândan hareketle ikiye ayırabiliriz:

1. Ferruh Sarıbay'ın karısı öldükten sonra hizmetçisi Fatma'yla evlenmesi ve eski köşkün yerine yapılan üç katlı apartmana taşınması,
2. Ferruh Beyin eski günleri ve aile köşkündeki hayatı.

Olay örgüsündeki bu ters dizilim, sembolik bir anlam taşımaktadır. Birinci kısmı oluşturan olaylar. Ferruh Beyin hâldeki durumudur. Ferruh Bey şimdinin ihtiyarıdır. Ancak yaşaması gerektiğinin de bilincindedir. Bu sebeple hayata sımsıkı sarılır. Kendi günlük ve cinsel hayatına müdahale etmek isteyen kızlarına ve damatlarına karşı savaş açar. Eski hizmetçisi ve yeni karısı Fatma'yı, yeni hayatının bir sembolü olarak gördüğü için kızlarına karşı daima savunur. Fatma'yla olan anlaşmazlıklarının temelindeyse iki ayrı sınıfa ait olmanın verdiği kültürel farklılık vardır.

Ferruh Beyin eski günleri ve aile köşkündeki hayatı ise onun gençliğinin bir sembolüdür. Gençlik geçmiştir. Ancak geçmiş yaşanmış en güzel zamandır. Ferruh Bey o geçmişi de unutamaz. Bunun için sürekli olarak maziye karşı bir çekiliş halindedir. Şimdide var olan Fatma'nın yerinde, mazide: K..., Alexandra, Leman, ilk karısı ve para karşılığı seviştiği çingene kız vardır. Ferruh Sarıbay'ın geçmişi daha zengindir. Bunun için onu özenle muhafaza ederek, roman boyunca içinde bulunduğu zamandan geriye dönüşler halinde geçmişe sığınır. Onun geçmişle olan bağlantısını anlatması bakımından şu cümleler önemlidir:

"Ferruh Sarıbay yalıda yaşıyor çoğunlukla.(..) Kendi sevişmelerine bakıyor uzaktan yabancı biri gibi, dikizciler gibi.(..) Sabahtan akşama çocuk oluyor, büyüyor, irileşiyor, semiriyor, zayıflıyor, yine küçülüyor, yine büyüyor, değişmeyen ata bakıyor." (B.L., s.33)

Yazarın olay örgüsünü oluşturan vaka birimlerinin sıralanmasında sonuçtan sebebe doğru bir tercih yapmasında, Ferruh Sarıbay'ın bu geçmişe dönük yaşama isteğinin payı büyüktür.

Romanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde anlatıcıların değişmesiyle birlikte olaydaki kurgulama silinmeye çalışılır. Romanın kahramanları olan Ferruh Sarıbay, Fatma Sarıbay ve ailenin damadı Süleyman, sürekli olarak geçmişle şimdi arasında gidip gelmektedirler. Romandaki bu anlayışı açıklaması bakımından Ahmet Kabaklı'nın, Yeni Romancılarla ilgili aşağıdaki cümleleri dikkate değerdir:

> Bir romanda bir çok değil olsa olsa bir veya birkaç kişi olabilir; bunlar da yazarın düşleridir, iç konuşmalarıdır, şuuraltı simgeleridir, onlar yazarın bakışıyla var olan bir takım görüntüleridir." [13]

Roman boyunca kahramanlar, kendi iç dünyalarında yaşayan ve geçmişten koparılmak istenen yalnız kişilerdir. Bir bakıma modernizmin getirdiği teknolojik ve maddeci bir dünyaya karşı geçmişin anılar ülkesine sığınırlar. Kurtuluşun yolları postmodernist anlayışın benimsediği: "Kopuntu ve süreksizlik, kriz ve kuşaksal çatışma duygusu, içe dönük infilakın yoğunlaşması, ayrıştırma ve parçalama, liberal ve maddeci bir dünyayı reddetmektir." [14]

Babası Salih Paşadan kalma altı, yedi odalı bir Boğaz yalısında yaşayan Ferruh Sarıbay'ın ilk karısı ölünce damatları Süleyman Başarır, kızları Ferhunde ve Selime'nin zorlamalarıyla yalı yıkılarak yerine üç katlı, dokuz daireli ve kara yağlıboyalı demir kapıya sahip bir apartman dikilmiştir.

İhtiyarlığın getirdiği güçlüklere katlanamayacağını anlayan Ferruh Sarıbay, eski hizmetçisi Fatma'yla evlenmek ister. Ancak kızlarının bir şartı vardır: Babalarının ölümü halinde evlerin kendilerine kalması. Bunun için notere gidilerek bu hususta Fatma'yla bir senet yapılır ve iş sağlama bağlanır. Böylece Ferruh Sarıbay, Fatma'yla evlenir. Ferruh Sarıbay'ın sıkıntıları bununla da bitmez. Çatışmalar Fatma'yla kızlarının miras ve anlayış farklılığı, Ferruh Beyle Fatma'nın mirastan mahrumiyet ve farklı dünya anlayışlarına sahip olmalarının doğurduğu uzlaşmazlıkları şeklinde devam eder. Cinselliği hayatının arzu edilen nesnesi haline getiren Ferruh Sarıbay, noter senedini bozdurarak Fatma'yla anlaşma yoluna gider. Modernleşmenin doğurduğu soysuzlaşma ile şımaran kızları ve damatlarıyla anlaşmazlığı ise devam eder.

---

[13] Ahmet Kabaklı, **Türk Edebiyatı (Hikaye ve Roman)**, C.5, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 1994, s.768

[14] Douglas Kellner, "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar", **Modernite Versus Postmodernite,** çev. Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ekim 1994, ss. 234-235

Romanda geçmişle-şimdi arasında bir türlü uzlaşma kuramayan Ferruh Sarıbay'la; karısı Selime'yle parası için evlenip evlenmediği sorusuna cevap vermekten kaçınan Süleyman'ın düşle-gerçek arasındaki çatışmaları yoğun bir biçimde yer alır.

Romanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde olay örgüsü silinir. Ferruh Bey evden kaçar ve ölü bulunur. Ancak birden karşımıza anlatıcı olarak çıkar ve kendi öyküsüne devam eder. Süleyman'la Ferhunde'nin kocası büyük damat, Süleyman'ın karısı Selime'yle sevgilisi Leyla birbirine karışır.

Romanın merkezinde yer alan Ferruh Bey, nicelik bakımından çok yönlü bir çatışmayı yaşar. Kızları, damatları ve ikinci karısı Fatma'yla girdiği bu mücadelenin temelinde, menfaat ve zihniyet çatışması vardır. Bunlardan kızlarına kendi çocukları olmanın verdiği kalbi alaka, Fatma'ya karısı olmanın doğurduğu cinsel tutkuyla ve damatlarına kendi varlığını tükettikleri için nefret duygularıyla bağlıdır. Ancak bu duygularda zaman zaman bir yön değiştirme olmaktadır. Eserdeki dramatik aksiyon, Ferruh Beyle karşı güç grubunda yer alan yukarıda adlarını saydığımız yakınları arasında meydana gelen çatışmadan güç almaktadır. Bu çatışma, Ferruh Beyin dünyasında şimdisiyle-geçmişi arasında da yoğun bir biçimde devam eder. Halde meydana gelen ve Ferruh Beyin ruhsal dünyasında derin bir tesir bırakan bu çatışmayla romanın başkahramanı geleceğini kurmaya çalışır. Romanın sonuna kadar süren çatışma olgusu hiç bitmez. Büyük iniş ve çıkışlar yapan dramatik eğri sayesinde okuyucu, olayları takip edemez bir hale gelir ve dağılır. Geleneksel romanın yapısal bütünlüğü parçalanarak, alt üst edilir. Okuyucu, romanın dünyasından şaşkın fakat zengin bir biçimde çıkar.

"Düşüncenin on koldan iç içe akışı" yla (B.L., s.203) kurulmak istenen hayatın anlamsızlığı ve saçmalığı dilde ve bilinçte yapılan parçalanmayla anlatılmak isteniyor. İddialı olmamak kaydıyla: Bay Lear, modernizme bir başkaldırıdır, diyebiliriz.

5.3. Romanlarında Zaman

Oktay Rifat'ın romanlarında, vaka, yazma ve anlatma zamanları yazarın yaşadığı zaman diliminden seçilmiştir. Romanlarının vaka zamanıyla yazma ve anlatma zamanlarını yazarın yaşadığı çağdan seçmesi, onun yaşadığı çağın ruhunu yansıtması bakımından önemlidir. Mendilov'un "En bağımsız bir yazar bile, çelik kancalarla

yaşadığı devrin ruhuna bağlıdır." [15] ibaresi konumuzu yansıtması bakımından önemlidir. Eserlerini, yaşadığı çağın sosyal zaman süreci üzerine kurması onun gözlemci ve çağına tanıklık eden gerçekçi kişiliğini yansıtmaktadır.

Oktay Rifat'ın üç romanının yazma zamanı: Bir Kadının Penceresinden-Altınova 1975, Danaburnu- Altınova 1978, Bay Lear-1982'dir. Romanların yazma zamanı birbirine çok yakındır. Yazma zamanında dikkatimizi çeken bir diğer husus romanların, yazarın en olgun zamanında yazılmış olmalarıdır. Aynı zamanda Türkiye'nin en karışık dönemlerinden olan 1970-1980'li yıllar arasında yazılmaları da dikkat çekicidir.

Romanlarındaki vaka zamanları, aynı zaman diliminden seçilmiştir. Bir Kadının Penceresinden alınan aşağıdaki metin, romanın kozmik zamanı hakkında kesin bir bilgi niteliğini taşımaktadır: :

" Anlatacağımız öykü, 1975 Türkiye'sinin İstanbul'unda geçer." (B.K.P., s.7)

Yazarın, romanın birinci bölümünde matbu bir bilgi olarak sunduğu bu satırlardan vaka zamanını kolaylıkla öğreniriz. Bir Kadının penceresinden romanında anlatılan asıl vaka, kronolojik karakterli bir zamanla kurulmuştur. Ancak bazen geçmişin uzak anıları, Filiz'in bilinçaltından günlük hayatına, kişiliğini belirleyici ana unsurlar olarak yansır. 28 yaşında ve 12 yıldır evli olan Filiz(s.13), bazen hâldeki zaman dilimini atlayarak, ezik çocukluk günlerine uzanır. Vaka, yaşanılan zamanın 'Boğaz'ın suyunun henüz ısınmadığı bir yaz başlangıcıyla' (s.171) 'gökte ağustos böceklerinin ötüştüğü'(s.173) mevsimlik bir zaman diliminde geçer. Danaburnu romanında iç içe anlatma yöntemiyle ele alınan hikâyelerin vaka zamanlarının başlangıç noktasını yazar, Kovancıların Zeynel'in macerasını anlattığı birinci bölümde dikkatlerimize sunar:" Sonra atladığı gibi 1970'lerde Bulgarya'dan göçerken birlikte getirdiği motora, pamuk tarlaları arasından köyün yolunu tutar." (D.B., s.10).

Bu tarih, diğer hikâyelerin kozmik zaman içerisindeki vaka zamanlarını çözümlememizde büyük bir kolaylık sağlar. Çünkü Berber Recep'in hapse düşmesi, Kovancıların Zeynel'in Bulgaristan'dan göçmesinden bir yıl sonradır :

"Berber Recep'in hapis damına düşmesinden bir yıl önce Bulgarya'dan iki kızı, bir oğlu, anası ve karısıyla göçen Zeynel Usta" (D. B., s.144).

Ancak bu hikâyede, Berber Recep'in macerası kronolojik bir karaktere sahipken, Emine'ninki onun düşüşündeki gerekçelerini açıklamak maksadıyla geriye dönüşler halinde zamansal sapmalar yapmaktadır. Romandaki diğer iki hikâyeden Yusuf

---

[15] Philip Stevick, **Roman Teorisi**, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988, s.234



Kendir'in hikâyesine yazar, onun haldeki durumunu anlatarak giriş yapar. Yusuf Kendir, 'Bir leyleğin damda takırdadığı'(s. 8) ve 'Az ileride iri evcil papatyaların açtığı'(s.10) bir zaman diliminde karşımıza çıkar. On bölümden ibaret olan romanın birinci ve ikinci bölümlerinde, Yusuf Kendir ve hanımı Perihan'ın hâldeki görünüşlerini dikkatlerimize sunan yazar anlatıcı, sekizinci bölümde içinde bulunulan zamandan geriye dönüş yaparak, Yusuf Kendir'in bütün kişilik özellikleriyle karşımıza çıktığı asıl vakaya döner ve yazlık sitenin yapımını anlatır. Aslında bu geriye dönüş, çok uzun bir zaman aralığını kapsamaz. Sadece roman, yapısal bakımdan ters çevrilmiştir. Yani giriş ve sonuç kısmı yer değiştirmiş ve her iki zaman dilimi arasındaki kopma derin değildir. Atlama yoktur; basamakların yeri değiştirilmiştir. Bu süre beş yıl da olsa, yüz yetmiş ortaklı yazlık bir sitenin kuruluş ve bitimini kapsamaktadır. Yusuf Kendir'in macerasında asıl vaka konumundaki yazlık sitenin yapım zamanının başlangıç tarihiyle Berber Recep'in hikâyesi arasında bir ilişki kurulmuştur:

> " Recep hapis damına düştüğünde İstanbul'dan beş altı yüz kilometre güneyde, İncirlik denen yerden beş kilometre içerde deniz kıyısındaki sitenin yetmiş evi yapım halindedir." (D.B., s. 138)

Bu romanda, Yusuf Kendir'in hâldeki hali pek dikkatimizi çekmez. Romanı sürükleyecek olan entrik kurgu dondurulmuştur. Yazar anlatıcı, geçmişe dönmekle olaya bir derinlik kazandırdığı gibi dramatik eğriye bir hız da kazandırır. Böylece olay örgüsü, daha sürükleyici bir niteliğe bürünür.

Yalnızlar'ın Mehmet'in sembolik manadaki yürüyüşünün başlangıcı da Berber Recep'in öldürülüp bir bavul içerisinde İncirlik'e bırakıldığı zamandır. Kısacası diğer hikâyelerin vaka zamanlarının başlangıcından beş yıl sonradır. O, dört günde tamamladığı bu yürüyüşüne 'tanyeri hafiften ağarmaya başladığında'(s.25) ilk adımlarını atar ve 'güneşin iyice indiği ve neredeyse akşamın olacağı'(s. 199) bir zaman diliminde tamamlar. Bu romandaki hikâyelerin kozmik zaman bakımından süreleri bellidir. Bunlardan Berber Recep'le Emine, Yusuf Kendir ve Kovancılar'ın Zeynel'in hikâyelerinin olay süreleri: beş yıldır. Yalnızlar'ın Mehmet'in macerasının olay süresi: dört gündür. Kasabaya gidiş bir gün içinde anlatılır, iki gün jandarma karakolunda alıkonulur –bu kısmın sadece Zeynel ve Mehmet'in ağzından hikâyesi anlatılır- ve bir gün de dönüş için- bu kısım anlatılmaz, sadece sezdirilir.- ayrılmıştır. Yalnızların Mehmet'in ve Emine'nin hikâyesi hariç, diğer iki hikâyenin zaman süresi, romandaki



sayfa sayısı bakımından eşittir. Üç bölüm halinde anlatılan Yusuf Kendir'in ve Kovancılar'ın Zeynel'in maceralarının iki bölümü hâle; bir bölümü geçmişe ayrılmıştır. Ancak geçmiş zaman en çok Yusuf Kendir'in hikâyesiyle Emine'nin macerasında işlevseldir. Yusuf Kendir'in hikâyesinde anlatılan beş yılın dört yılı; Emine'nin ise genç kızlık ve geneleve düşüş macerası yazar anlatıcının bakış açısından sunulmaktadır. Aynı zamanda, geçmişin içinde kahramanların şimdiki zamanlarına ait kişilik özelliklerinin birçok ipuçlarını görebiliriz.

Bay Lear romanının vaka zamanının başlangıcı Ferruh Sarıbay'ın dünyasına paralel bir biçimde düzenlenmiştir. Onun aşağıdaki ifadesinden romanın vaka zamanının başlangıcını öğrendiğimiz gibi vaka zamanın süresini ve anlatma zamanını da çıkarabiliriz:

> " Fatma gözbebeği. Fatma'dan eşim diye söz etmesi o günlere rastlıyor.
>
> -Ben, diyor. Cousteau'dan on bir yaş büyüğüm. Ne ediyor hesapça.
>
> (...) Copusteau, Jacques Yves. Deniz subayı. Okyanusçu ve sinemacı. 1910'da Saint Andre de Cubzac'da doğmuş. (...) Demek babamız söylediği doğruysa seksen bir. Çok çabuk geçiyor günler." (B. L., ss. 83-84.)

Böylece Bay Lear'daki anlatma zamanının 1980'li yıllar olduğunu öğrenmekteyiz. Ferruh Beyin, zamansal sapmalar halinde anlattığı K... ile olan ilişkisi anında 40 yaşında olduğunu belirtmesiyle (s.108) vaka zamanının başlangıcının 1940'lara kadar uzandığını öğrenmekteyiz. Anlatılan vakanın süresi kırk/elli yılı kapsamaktadır. Ancak halde anlatılan asıl vakanın zamanı, anlatma zamanına paralel bir biçimde kurulmuştur. Bu zamanın başlangıcı bize Fatma Sarıbay'ın pazar alışverişiyle verilmektedir:

> " Fatma Sarıbay, lahanayı plastik torbaya sokuşturduktan sonra başka bir tezgâha yanaştı, pirinçlere baktı." (B.L., s.10)

ibaresindeki 'lahana' kelimesi sonbahar mevsimini hatırlatır. Romanın ilerleyen sayfalarında Süleyman'ın şahsında anlatım bulan aşağıdaki ifadelerden :

> "Hava bir açıyor, bir kapıyor. Mart böyledir." (s. 43)

zamanın ölçülebilir bir nitelikte ilerlediğini görüyoruz. Yine romanın sonuna doğru kahraman anlatıcı konumundaki Süleyman'ın aşağıdaki ibaresi:

> " Soğuk ve güneşli bir kış günü. Ortalık cam gibi." (B.L., s. 211)

hâlde anlatılan vakanın süresinin bir buçuk yılı kapsadığını göstermektedir. Ancak romanın başında Ferruh Beyin düş yoluyla kurduğu zaman Fatma'nınkinden çok farklıdır:

"Ama silik bahçenin tek bir mevsimi var : Yaz. Yalının üst pencereleri hep açık." (B.L., s. 11).

Bay Lear'da, hâldeki zaman geçmişe taşınırken; geçmiş zaman da hâle taşınarak geleneksel zaman anlayışının insan üzerindeki tahribatı azaltılmaya çalışılır. Bazen, öyle bir hal alır ki roman kahramanları, aynı anda iki zamanı birlikte yaşarlar. Geçişler, ani ve beklenmedik bir biçimdedir. Bunun için kahramanın hangi zaman boyutunda olduğunu tespit etmekte güçlük çekeriz:

" Tümüyle bu cümlelerin altını çizdiğimden Fatma:

-Ne çiziyorsunuz beyefendi? diye sordu.

-Hiç, dedim, hoşuma gitti de.

Başını sallayıp mutfağa geçti. Ahmet Paşa göründü o sıra yanında Ali Paşa'yla. Başlarında kavukları, ayaklarında ince denizci çizmeleri." (B.L., s.187)

Kahraman anlatıcı rolünü benimseyen Ferruh Sarıbay, hakim bir tepeden çeşitli zamanlara ait kişileri bir araya getirerek şimdiki zamana taşıyor. Roman kahramanları, geçmişle şimdi arasında mekik dokumaktadır. Akronik karakterli zaman kayganlığını Fatma Sarıbay'la Süleyman Başarır'ın öyküsünde de görmekteyiz. Geçmiş ve şimdi arasında dolaşan kahramanların bu tavırlarıyla zamanda bir genişleme meydana gelir. İç çözümleme, iç monolog ve düş yöntemleri zamanın genişlemesinde kullanılan önemli anlatım yöntemleridir.

Romanlarındaki sosyal zaman, yazar anlatıcının dikkatlere sunduğu döneme ait siyasal olaylarla veriliyor. Bir Kadının Penceresinden romanında, yazar anlatıcının aşağıdaki ifadelerinden:

"Türkiye'de bu sırada birtakım kanlı olaylar sürüp gitmektedir.

6 haziran Tüm Öğretmenler Birleşme ve dayanışma Derneği Sakarya Şubesi saymanı Hikmet Demir, bilinmeyen dört kişinin açtığı ateş sonucu öldürülmüş, şube başkanı Sedat Ege , üye Hüsamettin Aygün ile Sedat Ege'nin Almanya'da çalışan kardeşi Ahmet Ege ağır yaralanmıştır." (B.K.P., s.55).

sosyal zamanın 1970-1980'li yılların karanlık ortamı olduğunu öğreniriz. Danaburnu romanında da sosyal zaman Yusuf Kendir'in anlatımıyla verilir:

" Ölüler içinde kaldık, diyor Yusuf Kendir. Sandıklı sandıksız her yanımız ölü. Politik bir yanı olduğunu sanmam bu seferkinin" (D.B., s.51).

Berber Recep'le Yorgo'nun kafa çektikleri yazlık bahçede yanlarına gelerek sohbet ettikleri Manisalı Muharrem Karabulut'un siyasi bir cinayete kurban gitmesi(s.80) bu dönemin sosyal zamanı hakkında bizlere yeterince bilgi vermektedir.

Bay Lear romanında ise baba-evlat, karı ve koca gibi aile içi çözülmelerle eserin sosyal zamanı hakkında belirli bir kanaate ulaşmaktayız. Dönemin insanında görülen değer kaybıyla da sosyal zaman sezdirilmektedir :

> "Sevme, açılma, uzanma isteğinden yoksun, Tanrısız, halksız, güzelsiz, töresiz, bir aynada kendilerine Batılı süsü vermekten ötesine aldırış etmeyen talihsiz kişiler bunlar. Bunlar böyle tümüyle. Ne ateşe ne tanrıya, ne insana tapmasını bilmeyen, güneşi, bulutu, evi, mobilyası, suyu, elektriği, kanalizasyonu, sokağı, kaldırımı, olmayan, güzeli görünce başını çevirenler bunlar." (B.L., s. 207)

Her üç romanda görülen ölüm düzeyindeki yabancılaşma, insani değer kaybı, ticari alış verişlerdeki zihniyet bozuklukları, Remziye, Gülseren ve Nüvit takımındaki kumar ve alkol tutkusu, insani ilişkilerdeki az gelişmişlik gibi olumsuzluklar, içinde vücut bulduğu sosyal zamanın yansıtıcısı olan unsurlardır. Yazarın, eserlerinin sosyal zamanını, kendi yaşadığı devirden seçmesi, toplumsal gerçekçi sanat anlayışına olan bağlılığını göstermesinin yanı sıra romanlarına sosyal bir belge olma niteliğini de kazandırmaktadır.

Anlatma zamanı bakımından Bir Kadının Penceresi, yazıldığı Altınova-1975 tarihiyle çakışacak bir biçimdedir. Vaka ve anlatma zamanları, aynı zaman diliminden seçilmiştir. Bunu, olayların anlatıldığı cümlelere ait fillerin zaman eklerinden çıkarabiliriz:

> "Vapurdaydı. Düş artık itilmiş, yerini eylem almış görünü**yordu**. Bu ikinci buluşması olacaktı. Selim'le. Sevişi**yorlardı**. ' Seviyor muyum?' diye düşündü. Kestiremi**yordu**." (B.K.P., s.121).

Yazar anlatıcının ifadesiyle gözler önüne serdiği bu ibaredeki 'sevişi**yorlardı**', ve 'kestiremi**yordu**' fillerinden Filiz'in hâldeki durumunun hikâye edildiğini görmekteyiz. Ancak anlatma zamanında vaka bütünüyle bitmemiştir. Aksine vakanın en güçlü birimleri, anlatma zamanında meydana gelir. Filiz, Selim'le olan ilişkisini anlatma

zamanında gerçekleştirir. Her ikisinin macerasının anlatıldığı asıl vakanın zamanı, kronolojik karakterlidir. Her şey bir sebep-sonuç ilişkisi içerisinde gelişir. Önce mutsuzluğunu anlar, sonra kocasıyla olan ilişkilerinde bir iç hesaplaşmaya girer; Selim'le tanışır ve kendisi için yeni bir hayata girişir. Yazar anlatıcının Muharrem Karabulut'un hikâyesi hariç anlatım işini üstlendiği romanda, roman kahramanlarının kendi geçmişlerini anlatma dileği yok denecek kadar azdır.

Danaburnu romanı, yazar anlatıcının bakış açısından dikkatlere sunulmuştur. Yalnızların Mehmet'in macerasının dışında, akronik karakterli metin halkalarından oluşan bu hikâyede, macera romanlarındaki gibi sonuçtan sebebe doğru bir çözülme vardır. Ancak bütün metin halkalarında anlatıcı rolünü yazar üstlenmiştir. Anlatma eylemi ise şimdiki zamanın veya geçmişin hikâyesi şeklindedir:

> " Ortaklar umutla umutsuzluk arasında bocalıyorlardı. Oysa iş sağlamdı. Yüz yetmiş, yüz seksen kişiyi, üç beş hatırlı tanıdığın aracılığıyla bir araya getirmek zor olmadı." (D.B.,s. 139)

Yusuf Kendir'e ait metin halkasındaki "bocalı**yorlardı**" ve "olma**dı**" fillerindeki zaman ekleri, anlatım zamanının belirleyici unsurlarıdır.

Berber Recep'le Emine'nin ve Yalnızların Mehmet'in hikâyeleri de şimdiki zamanda yazar tarafından anlatılır :

> "Kanarya ötü**yor,** susu**yor**, sonra yine makarasını çeki**yordu.** Orta yaşlı bir müşteri biraz bu kanarya için geli**yordu**."(D.B.,s. 62)

Metindeki "ötü**yor**", "susu**yor**", "çeki**yor**du" ve "geli**yor**du" fillerinin bünyesindeki zaman ekleri, anlatma eyleminin şimdiki zamanda gerçekleştirildiğini göstermektedir. Anlatıcı, eserdeki hakim konumunu terk etmeyerek, kullandığı filler aracılığıyla varlığını hissettirmektedir. Niyeti, esere müdahale etmekten daha çok, mümkün olduğunca eserin dışında kalarak, anlatımını devam ettirmektir. Sık sık geçmişe kayması, kahramanların hayatlarına müdahaleyi gerektirdiğinden eserin dünyasından çekilmesini zorunlu kılacaktır. Bunun için şimdiki zamanın içinde kalarak eserdeki konumunu yitirmemeye çalışmaktadır. Kaldı ki realist anlatımın en önemli unsuru olan gösterme/sahneleme yöntemleri, daha çok şimdiki zamanı gerekli kılmaktadır. Yazar, şimdiki zamanın bu imtiyazlı anından vaz geçmek niyetinde değildir. Sadece, Muharrem Karabulut ve Emine'nin kısa bir zaman dilimindeki anlatımlarıyla Bay Lear'ın ikinci

bölümünde Ferruh Sarıbay'a ve üçüncü bölümündeyse Süleyman Başarır'a az da olsa anlatıcı olma imkânını tanır.

Bay Lear romanında ise anlatma zamanının kozmik zaman bakımından 1980 yılı olduğunu belirtmiştik. Ancak romanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde yazar anlatıcı yerini roman kahramanlarına terk eder. Böylece vakanın içindeki kahraman anlatıcılar, kendi geçmişleriyle şimdileri arasında sürekli bir med-ceziri yaşarlarken; vaka ve anlatma zamanları, bazen çakışır bazense ayrışır. Vakanın gerçekleşmeden anlatıldığı kısımlar da vardır :

> "İnsanın kendi kendini yaratma çabası bir gün en güzel yapıtla noktalan**acak**" (B.L., s. 209)

Bu tür zamansal sıçramalar, olay zamanında bir genişlemeye sebep olmaktadır.
Ancak olayların anlatma zamanı hâlde gerçekleşmektedir. İkinci bölümün anlatıcısı Ferruh Beyin aşağıdaki anlatımından bunu çıkarabiliriz:

> "K' ya katılığı öğret**miştim**. Buna yumuşaklığı öğreti**yorum**. O zaman en aşılmaz kapıları **açardım**, **şimdi** açık kapılardan süzülmek bile zor." (B. L., s.106).

Romanları, "ferdi ve sosyal zaman"[16] ilişkisi bakımından inceleyecek olursak Bir Kadının Penceresinden romanında Filiz'in 'ferdîleşen zaman' boyutundaki gelişmesi, sosyal zaman süreci içerisinde zamansal sapmalar yaparak ivme kazanır. Amaç, Filiz'in uzak anılar ülkesindeki derin ben'in küllerini kazıyarak kişiliğini oluşturan psikolojik unsurların kaynağına inmektir. Geçmiş, burada tarihi(kronolojik) bir zaman silsilesi halinde gelmez. Hâle, ışık tutan 'mikroskopik anlar'[17] (parçalanmış ve birbirinden kopuk sahneler) şeklinde sunulur. Alttaki bu zaman, roman başkahramanı Filiz'in yansıtıcısı durumundadır. Filiz'in geçmişine uzanan bu derinlemesine yürüyüşleri olmasaydı belki de okuyucu onun hâldeki bu yürüyüşünü anlamakta güçlük çekecekti. Filiz'in akronik karakterli bu zamansal sapmaları, Selim'le olan ilişkisi ilerledikçe azalacaktır. Onun için geçmiş, mutlu çocukluk günlerinin bir sığınağı değildir. Olumsuz ruh halinin kökleriyle bağlandığı az gelişmişliğinin mekânıdır. Bunun dışında romanın asıl vakası olan Filiz-Bedri ve Selim arasındaki olay örgüsünün gelişiminde zaman, sebep-sonuç ilişkisine uygun bir biçimde kronolojik bir sıralamayı takip eder. İçinde bulunulan

---

[16] Murat Belge, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1994, s.16
[17] Roland Bourneur ve Real Quellet, a.g.e., s.126.

zamandan geriye dönüşler (akronik karakterli) halinde yapılan bu sapmaları, Oktay Rifat'ın üç romanında da görmekteyiz. Danaburnu romanında, Kovancıların Zeynel bu yöntemle Bulgaristan'daki aile köklerine uzanırken, aynı romanın bir başka kahramanı Emine'nin hâldeki düşkünlüğünün gerekçeleri, hakim anlatıcı tarafından geriye dönüşler halinde anlatılır. Yine Bay Lear'ın roman kahramanları Ferruh ve Fatma Sarıbay'la, Süleyman'ın hâldeki zamanı kurmaya çalışırken, geçmiş zamana sığınmaları dikkat çekicidir.

Burada dikkat edilmesi gereken husus, Bir Kadının Penceresinden romanında geçmiş zaman, çok uzak ve parçalanmış anlar halinde karşımıza çıkarılırken, Dana Burnu romanında bloklar halinde, kronolojik bir seyirle ve şimdiki zamana paralel bir biçimde yürümektedir. Bay Lear romanındaysa şimdiki zamanın içinde bir geçmiş zaman vardır. Aynı anda birlikte yürüyen ve şimdiki zamanın altında kalmayan birbirini çağrıştırarak, birbirine sarılarak yürüyen bir geçmiş ve şimdi. Mendilov'un şu sözleri Bay Lear'daki uygulanan yöntemi açıklaması bakımından dikkate değerdir :

" Gerçekte 'bilinç akışı' tekniğini kullanan bütün yazarlar için böyle bir geçmiş kavramı yoktur; onlar, büyüyüp zenginleşen bir şimdiki zamana inanırlar, çünkü geçmişin hiçbir noktası kendi başına var olamaz; her şey haldeki değişiklere bağlı olarak büyür ve değişir."[18]

Bir Kadının Penceresinden romanındaki zaman çatısının Madame Bovary'de olduğu gibi 'Burası-Şimdi ve Gelecek zaman-Başka yer' boyutunda şekillendiğini söyleyebiliriz. Filiz'in şimdiki zamanı kocası Bedri'yle, gelecek zamanıysa Selim'le kurulmuştur. Şimdiki zaman, Filiz'e bulantı ve sıkıntı verirken; gelecek zaman, günlük zamanın dar çemberinden çıkarak, ruhi büyüme sürecini tamamlama imkânını verir. Filiz'de geçmiş ve şimdiki zamandan kaçma ve gelecek zamana sığınma dileği bu yüzdendir.

Danaburnu romanında Yusuf Kendir, şimdiki halini geçmiş zamanda kurmuştur. Geçmiş zaman, şimdiki zamana paralel bir biçimde giderken, özne olarak Yusuf Kendir, geçmişte daha aksiyoner bir kişilikle karşımıza çıkar. Geçmiş zaman, sorunsal(akronik) bir zaman niteliği taşırken; şimdiki zaman, yapısal(kronolojik) bir işleyiş düzenine tabidir. Hakim bir konumda bulunan yazar anlatıcı, Yusuf Kendir'in bugününden daha çok dününü gözler önüne sermeyi tercih etmiştir. Bunun için

[18] Philip Stevick, a.g.e., s.247

zamandan geriye doğru yapılan sapmalar, anlık olmaktan daha çok şimdiki zamana eş bir geçmiş zaman yaratma şeklindedir.

Aynı romanda yer alan Yalnızların Mehmet'in macerasında, Mehmet'in yürüyüşü sürekli ileriye doğrudur. Kronolojik(yapısal) bir nitelik taşıyan zaman içerisinde olaylar, tek bir çizgi üzerinde sebep-sonuç ilişkisi kurulacak bir biçimde geliştirilir.

Bu romanda, Emine'nin yürüyüşüne dikkat etmek gerekir. Geçmişten şimdiye sığınan Emine'nin planlanmış bir geleceği yoktur. O, şimdide tercih etmediği bir hayatı yaşamaktadır ve şimdinin karşısında paralel bir şekilde duran geçmiş zamanı vardır. Ancak Emine'nin geçmiş zamanı, hâldeki düşkünlüğünün gerekçelerini içinde taşımaktadır. Recep ve Emine'nin müşterek macerasında zaman helezonlar çizerek, hızlanarak ve gittikçe genişleyerek akmaktadır. Gerilimin tırmanış halinde olduğu bu hikâyede, sorunsal zaman içinde dramatik eğri büyük değişmeler gösterir.

Bay Lear romanında, daha çok Ferruh Beyin şimdisi ve geçmişi vardır. Roman boyunca bilinç akımı yöntemiyle sık sık geçmişe sarkan Ferruh ve Fatma Sarıbay'ın geçmişlerini şimdiden ayırmak mümkün olmaz. Kurulmak istenen şimdiki zaman, geçmiş zamanla sarmal bir biçimde gider. Romanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde bilinç yitimi ve otomatizmle artık geçmişi, şimdiden ayırt etmek imkânsız bir hal alır. Süleyman Başarır da bu yöntemle geçmişin derin kuyusuna iner. Ancak amaç, baskıcı zamanın zulmünden kurtulmak olduğu için yazar, sanki onu silmek, yok etmek istemektedir. Bu, zamanla oynanan bir oyun da olabilir.

Oktay Rifat üç romanında da sahne ve özet tekniğinin imkânlarından faydalanmıştır. Kahramanlarının macerasını anlatırken romanın sınırlı dünyası içerisinde çok uzun bir zamanı atlamak gerektiğinde özet tekniğine baş vurarak zamanda daralma yöntemini tercih etmiştir. Danaburnu romanında Emine'yi vurduktan sonra beş yıl mahkûm yatan Berber Recep'in bu süre içerindeki hayatı, özet tekniğiyle daraltılarak kahramanın asıl vakadan ve çatışma halindeki karşı güçten uzaklaşması önlenmiştir:

> "Mapus damında beş yıl yatmak değiştirmemişti Recep'i. Beş yıl boyunca çıkacağı günü beklemiş, ilk yılların öfkesi ve hıncı yavaş yavaş silinerek düşlenmekten gerçekliğini ve yosmalığını yitiren, yeniden gizemle dolan bir kadına duyulan özleme bırakmıştı yerini." (D.B., s.156).

Oktay Rifat'ın romanlarında zamanın klasik anlayıştan çok farklı bir biçimde kullanıldığını görmekteyiz. Geçmiş zaman, onda anılar ve düşler beldesi olmaktan daha çok şimdiki zamanla bütünleşmiş ve hâlde de yaşanan bir zaman şeklindedir. O, romanlarıyla geçmiş, şimdi ve gelecek zaman arasındaki perdeyi kaldırarak bu zamanların tümünün birleştiği büyük ve tek bir zaman kurmak ister. Özellikle Bay Lear'da roman kahramanlarının zamandan zamana geçişleri o kadar anidir ki hangi zaman diliminde olduklarını tespit etmemiz mümkün olmaz. Hatta bazen kendimizi zamanla oynanan bir oyunun içersinde buluruz. Bununla birlikte onun romanlarını yapısal ve tematik bakımdan çözümlemek isteyen herkesin zaman problemine ciddi bir biçimde eğilmesi gerektiği inancındayız.

5.4. Romanlarında Mekân

Oktay Rifat'ın romanlarında mekân, kahramanların gelecekteki macerasında yönlendirici olacak kadar fonksiyonel bir nitelik taşımaktadır.

Bir Kadının Penceresinden romanında mekân olarak 1970'lerin İstanbul'u seçilmiştir. Aynı İstanbul'a Danaburnu romanının merkezi konumdaki hikâyesi Berber Recep'le Emine'de de yer verilmektedir. Bu romanda İstanbul, 1970'lerdeki kaotik yapısıyla ele alınmaktadır. Bay Lear'da ise yaşadığı 1980'li yılların İstanbul'unu gözler önüne seren yazar, zamansal sapmalar yaparak Ferruh Sarıbay'ın gençlik dönemindeki İstanbul'una uzanır. Böylece zamansal genişleme vasıtasıyla 1940-1980 tarihleri arsındaki İstanbul'la karşılaşırız. Bir Kadının Penceresinden romanının kahramanlarından Bedri, İstanbul'u "Anadolu'dan gelenlerin oluşturduğu bir ırgat pazarına" (B.K.P.,s. 62) benzetir. İstanbul'a yöneltilen bu olumsuz eleştiri, Bay Lear romanında Süleyman tarafından Boğaziçi'nde yaşayan köksüz ve soysuzlaşmış İstanbulluların şahsında bir kez daha yöneltilir. Öldürücü boyuttaki bir çirkinliği yaşayan bu köksüz insanların yaşadığı mekân "güneşi, çayırı, bulutu, evi, mobilyası, suyu, elektriği, kanalizasyonu, sokağı, kaldırımı olmayan, güzeli görünce başın çevrildiği mekânlardır." (B.L., s. 207). Bu mekânda, ilişki kurulacak olumlu hiçbir değer yoktur. İnsandaki bozulma mekâna da sinmiştir. Danaburnu romanında Yusuf Kendir, Kovancıların Zeynel ve Yalnızların Mehmet'in maceralarının geçtiği mekânlar aynıdır. Bu mekânların coğrafi çerçevesi, aşağıdaki şekilde anlatılır :



"Ahmet karısını düşünüyordu.(...) Perşembeleri köyün pazarında, çarşambaları İvrindi'de, salıları Burhaniye'de tezgâhı kuruyordu." (D.B., s. 151).

Bununla da kalınmayarak, Yalnızların Mehmet'in macerasıyla bir çok ortak paydaya sahip bu mekânın şehir düzeyindeki yeri tespit edilir :

" -Biz de minibüs bekliyoruz, dedi Mehmet. Otobüs de olur.

- Gideceğiniz yere bağlı.

- Ne gibi

- Otobüs buradan yakın yere yolcu almaz. Otobüs'e binmek için ya Balıkesir'e gidecen ya Çanakkale'ye." (D.B., s. 37)

Böylece bu üç hikâyeye ait olay örgüsünün Balıkesir'e bağlı Burhaniye ve Ayvalık kazalarıyla köylerinde meydana geldiğini öğreniriz. Danaburnu'ndaki bu mekânlar, Oktay Rifat'ın yazlık evinin bulunduğu Ayvalık kazasının Altınova muhitidir. Yazar-eser ve yaşadığı çevre arasındaki bağlantıyı eşi Sabiha Rifat şöyle açıklamaktadır:

" Danaburnu romanını burada yazdı ve bu civarın anlatımı vardır; o romanda."[19] Yazara ait yazlıkla Yusuf Kendir'in kurduğu yazlık sitenin karşısında Lesbos ve Midilli adalarının olması bir tesadüf değildir. Oktay Rifat, realist bir yazar olarak inceleme şansı bulunan bir yeri romanına mekân olarak seçmekle yazar kişiliğinin gözlemci yönünü açığa çıkarmıştır. Oktay Rifat'ın romanlarındaki mekân unsurunu:

1. Dar-kapalı ve labirent temalı mekânlar,
2. Geniş-açık mekânlar şeklinde inceleyebiliriz.

1. Dar-Kapalı ve Labirent Temalı Mekânlar

Oktay Rifat'ın Bir Kadının Penceresinden ve Bay Lear romanları, mekân ve insan fonksiyonelliği bakımından işlevsel romanlardır. Bu iki romanda, başkahraman konumundaki Filiz ve Ferruh Sarıbay'ın yaşadıkları çatışmanın temel belirleyicilerinin yaşanılan ve arzu edilen mekânlar olduğunu söyleyebiliriz.

Bir Kadının Penceresinden romanında, Filiz'in mekânla olan ilişkisi "salyangozun kabuğuyla olan ilişkisi gibidir."[20] Ancak salyangozda korumacı olan

---

[19] Tarık Özcan, "Sabiha Rifat'la Özel Görüşme", 10 Ağustos 1988

[20] Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, çev. Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayınları 1996 s. 136

kabuk, Filiz'de tersine bir işleve sahiptir. Romanın başlangıcında bir kabuk gibi Filiz'in dünyasını saran mekân, onun azgelişmişliğinin simgesi durumundadır.

Romanda, mekânının dizilişi ikili bir sisteme göre yapılmıştır. Bunlardan Filiz'in olumsuz ruh halinin gerilim alanları diyebileceğimiz baba eviyle şimdisini oluşturan Bedri'nin evi, aynı anlatım paktında yer alan dar ve kapalı mekânlardır. " Kapalı dar mekânlarda kahraman zamanla, mekânla ve mekânın bütün mesafeleriyle çatışan bir varlıktır. Mekân, onun karşısında hayatın olumsuz yönlerini temsil eder. Adeta kahramanı tahakkümüne almış gibidir, onu ezmektedir."[21] Filiz'in hâldeki olumsuz ruh halinin oluşmasında, çocukluğunda yaşadığı baba evinin kötü şartlarının etkisi çoktur. Babası emekli postacı Ethem Efendi ve annesi Fehim Paşaların evlatlığı Necibe'nin oturduğu Bulgurlu köyünü her hatırlayışta Filiz'in içine düştüğü eziklik duygusu dikkat çekicidir :

"Ethem bahçeyi çapalıyor, anası mutfakta, eziklik ordan, bu iyi olması bir yıldız kadar uzak yalnızlık, mutsuzluk, güvensizlik ve her düşüşün bir kalkışı var" (B.K.P., s.28).

Bu mekân, Filiz'in daha sonraki ilişkilerinin kopukluğunda ve düzensizliğinde önemli bir ipucu niteliğindedir. Mekânın "bulaşık, çamaşır ve tahta" üzerine kurulu iğretiliği, Filiz'in ferdi bilinçaltına yansıyan yüz niteliğindedir.

"Ama çocuklukta, mutfak kapısının önünde alacakaranlıkta savrulan kıvılcımlar iz bırakır kişide." (B.K.P., s.13)

Başlangıçta Filiz'in kocası Bedri'den sıkıldıkça kaçacak ve sığınacak bir yeri yoktur. Geçmişin uzak anılar ülkesine uzanan Filiz, oradan daha bir yıkılmış olarak çıkar. Geçmiş ve yaşadığı mekâna tutunamayan Filiz, iç monoloğunu zirveye taşır. Onun için maziye kaçmak mümkün değildir; hâlse dayanılacak gibi değildir. Filiz'in bu rahatsızlığının sebebi kocası Bedri karşısındaki yıkıklığıdır. Bedri'nin bir sınıf tahakkümüyle yaptığı yüksek perdeli konuşmalar, bu kompleksi ve güvensizliği artırmaktadır. Kocasıyla olan bu iletişim eksikliği, mevcut mekâna da yansımıştır. Onun dünyasındaki kopukluk, insan ve mekân düzeyindedir. Ancak onun bu döneminde gördüğümüz yer, kendi evinden oluşmaktadır. Kısacası iç mekân şeklinde karşılaştığımız ev-içinden yalnızlık ve ıstırap yükselmektedir. Koza niteliğindeki bu iç mekân, kahramanı boğucu niteliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Bedri'nin kurduğu mekân

[21] Ramazan, Korkmaz, **Sabahattin Ali**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mart 1997, s.171

tarafından kuşatılan ve kıstırılan ben, sosyal çevreyle devre dışı kalmanın bunalımını yaşamaktadır. Dış dünyayla irtibat kuramayan Filiz, kendi içselliğinde bir öfkeyi filizlendirir. Kaçış, kendi derin beninedir. Kendi benine sığınan Filiz, kendisini büyük yalnızlığın içerisine iten Bedri'ye ve evine karşı olumsuz bir cephe alır. Eşyayla olan bağlarını koparır. Mekân, ona büyük çirkinliğiyle abanır:

> "Çirkindi bu oda. Çirkindi bu eşyalar. Çirkindi duvarların badanası, kapılar, kapıların kilitleri, kolları, süpürgelik. Çirkindi perdeler, alümünyim raylar. Çirkindi masa, sandalye, kitaplık...İstanbul'da evlerin döşemesi eğreti elbiseler gibi sarkar odaların üstünden. Doyumsuzluk kuraldır bu evlerde." (B.K.P., s.22)

İçinde yaşanılan ev, bütün çirkinliğiyle ilişki kurma fırsatını vermez. Yazar-anlatıcı, mekânı kahraman üzerinde bıraktığı intibaı sezdirecek tarzda anlatmaktadır. Subjektif bir anlayışla ele alınan mekân, hadiselerin şekillenmesinde ve olay örgüsünün gelişmesinde önemli bir rol oynar.

Bu "ışık almaz", "göz gözü görmez", "duvarlarının badanası dökülmüş holde", "Sinek tersiyle kararmış kablonun ucundan sarkan hem toz içinde hem ölü gözü gibi cansız ampul"(B.K.P., s.63). Filiz'in dünyasında ürperti ve kaçma düşüncesini doğurmaktadır. Filiz, sıfatlarla müşahhas bir hale getirilen bu ölü mekânın içerisinde mahkûmiyet hissine kapılmaktadır. Ancak aynı mekânda yaşayan entelektüel Bedri'nin bu az gelişmiş mekândan rahatsızlık duymaması da dikkatimizi çekmektedir.

Bu ölü ortamda Filiz, mekânın belirleyici unsurları olan eşyayla da olumlu bir münasebet kuramaz. Mekânın insansızlaşması eşyayla olumlu bir münasebet kuramamasına sebep olmuştur. Hatta mekân her unsuruyla ürkütücüdür ve Filiz'i her noktada ezer:

> "Çocukken hep korkuyla açardı oda kapılarını. El ayak çekilince, bu masaları, bu sandalyeleri, kimler kullanır! Eşyaların hep kullanıldığını gördüğü için insansız bir odanın bırakıldığı gibi durabileceğine hiç inanmazdı sanki." (B.K.P., s. 45)

Filiz'in romanın beşinci bölümüne kadar en büyük kavgası, Bedri'nin yanı sıra yaşadığı mekânladır. Bu döneminde "aşka giden yolda ikinci bir mekânın kapısı henüz açılmamıştır." (B.K.P.,s.20). " Küçük kara bir örümcek kuşkulu, bekliyor tavan köşesinde." (B.K.P.,s.21). Mekânla insan arasındaki münasebeti kurmakla görevli olan

veya mekânı insan için kolay yaşanılır kılan eşya, Filiz için fonksiyonelliğini yitirerek tersine bir işlevle mevcut mekânla arasına girmiş ve vakanın dekoru olmaktan daha çok kahramanın olumsuz ruh halinin tamamlayıcı ve yansıtıcı ip uçları görevini üstlenmiştir. Onun mutsuz evrenini oluşturan "yayları bozuk koltuk", "bacakları sallanan iskemle", "cilasız masa", "yırtık, kopuk, kırık, her gün az daha eskiyen, yıpranan, dökülen ve bir sürü hırdavat", " umutsuzluk karışık bir eziklik bırakmıştı içinde" (B.K.P., s. 63). Dikkatli bakılırsa mekânın yüzü konumundaki bu eşyalarda, "bozulma, sallanma ve silikleşme" aracılığıyla büyük bir tahribat vardır. Hasta eşyalar, hasta insanlar gibi sosyal ortamla yeterli irtibat kuramazlar. Mekândaki bu eşya düzeninin baskısıyla Filiz de çevresiyle sağlıklı ilişkiler kuramaz. İğreti nesne düzeninin belirlediği sağır ilişkilerin sisli mekânında, Filiz'in ruhen büyümesinin imkânı yoktur. Çünkü yaşadığı ev, insani ilişkilerin nötrleştiği "suyu çekilmiş bir değirmene dönmüştür"(s.27). Suyu çekilmek ve değirmen ibareleri, insani ilişkilerin öldürücü düzeydeki boyutunu göstermektedir. Mekân, kahramanın üzerine abandıkça abanmaktadır. İnsani olan hiçbir ilişkiyi geliştirmesine müsaade etmez. Bu labirent mekân içerisinde her türlü insani duyarlıktan yoksun bir biçimde kıstırılan Filiz, kaçış ya da katlanıştan yana olan tercihini kaçış için kullanır.

Danaburnu romanındaki dört hikâyeden Berber Recep'le Emine'nin olay örgüsünün anlatıldığı hikâyede, mekân unsurunu oluşturan dar ve kapalı mekânlar arasında: Recep'in evi, Mino'nun genelevi, Zilha'yla Emine'nin kiraladıkları ev, İstanbul'un meyhaneleri ve Emine'nin babalığının evini sayabiliriz. Ancak bu mekânlardan genelevleriyle kahveler, yazar anlatıcının aracılığıyla dikkatlere sunulmuştur:

> "Aşağıya baktı Recep gerisin geri inen beton basamaklara, badanası solmuş duvara, en alt basamağın önünde havı dökülmüş paspasa."(D.B., s.121)

Realist-objektif bir biçimde tasvir edilen mekânın " penceresinin kirli perdeleri indirilmiş", "iki kırık koltuk" ve "sağa sola serpiştirilmiş birkaç sandalye"den ibaret görüntüsüyle mekâna ait olumsuzluk hissettirilmektedir. Oktay Rifat'ın romanlarında mekâna ait olumsuzluk daha çok kapalı-ev içi kullanılarak verilmektedir. Aynı zamanda bir ressam olan Oktay Rifat, eşyadaki bu ruh halini, sıfatlarla bezeyerek vermektedir. Recep'in Emine'ye ulaşma yolundaki bu tali mekânlar, "bedene oturmayan bir giysi" (D.B., s.178), "bir kovuk" ve "bir in" gibidir." (D.B., s.128). Bu labirent mekânlar,

kahramanların kaderidir. Recep, bu kısır mekân içerisinde gitmesi gereken yönü sağlıklı bir biçimde tayin edemez ve bu kaotik yapı onu, ölüme sürükler.

Bu hikâyedeki kahramanların dağınık hayatları ve yalnızlıkları, mekân unsuruna ait dağınıklıkla verilmiştir. Bunun için Recep ve Emine, sürekli hareket halinde mekân değiştirirken karşımıza çıkarlar. Emine, Recep'ten kaçtığı kadar, yoksulluğun "bir dam altı", "dört duvar", "kuru fasulye ve sıkıntı" (D.B., s.124) veren öldürücü labirenti olarak gördüğü bu ortamdan da kaçmaktadır. Bir Kadının Penceresinden ve Danaburnu'nda mekân unsuru, korkunun dokuduğu bir duyarlıkla çizilmiştir. Nesnelerin yüzeysel görünümleriyle insanın ruhsal dünyası arasında konum itibariyle bir fark yoktur. Ortada iğreti bir nesne ve olumsuz bir ruh hali vardır. Ancak kahramanlar, kendilerinde var olan bu olumsuz ruh halinin temel belirleyicisi olduklarına inandıkları nesnelerden korkarak sürekli kaçarlar. Mekân bir "korku labirenti"[22] konumundadır. Çatışma olgusu, kendisinden kaçılanla varılmak istenen hedef arasındaki mesafeden kaynaklanmaktadır.

Yine Danaburnu'nda hikâyesi anlatılan Yusuf Kendir'in kurduğu ve karşısında Lesbos'la Midilli adalarının göründüğü Ege kıyılarındaki yazlık site, "eğri büğrülükleri ve çarpıklıklarıyla" yapılaşmadaki yozlaşmayı anlatması bakımından önemlidir. "Çorak ve verimsiz pamuk tarlaları"nın üzerine kurulmuş olan bu yapılar, parasını kullanmasını bilmeyen İstanbullu ve Ankaralı bürokratların akılsızlıklarının ve Yusuf Kendir'in kurnazlığının bir simgesi olarak sırıtmaktadır. Belki de eğrilikleri bundandır. Dış mekân üzerine kurulmuş bu yazlık siteler aracılığıyla sosyal zamanı kavrayabiliriz. Yazlık sitelerden oluşan bu mekân vasıtasıyla çarpık yapılaşmanın "pembeden açık sarıya dönüşen çiçeğin yan yana durduğu"(s.147) açık-geniş mekân üzerindeki tahribatı gösterilmektedir. Bu tahribat, sadece mekân düzeyinde kalmıyor, insani duyarlığı da köklü bir biçimde kazıyor. Bu hikâyede, tersine bir işlevle insanın mekân üzerindeki yıkıcı gücü anlatılmaktadır. Sadece bununla da kalınmayarak "duvarlar çarpıktı", "sıvalar bozuk", "beton merdivenlerin basamakları birbirini tutmuyordu." (s.152) ibareleriyle toplumsal düzeydeki kirlenme, mekân aracılığıyla yansıtılmaktadır. Bu hikâyede, mekân unsuru bir intibaı sezdirmenin yanı sıra resme has bir anlayışla da ele alınmıştır. Onun için vakanın sahnesi niteliğindedir. Realist-objektif anlayışla hareket eden yazar, mekânı duyular aracılığıyla tasvir etmektedir:

---

[22] Korkmaz, a.g.e., s. 172

"Yeşili çiğ, kırmızısı kan rengi. Beyaz boyasının orası burası atmış, pul pul kalkmış. Kahvenin saçağına tırmanan asmanın yaprağına da, filizine de, kavağa çıkan balık kadar yabancı. Bu koku ondan mı geliyordu yoksa, yağmur başlayalı beri duyulan bu ince koku!" (D.B., s. 150)

Görme ve koklama duyuları kullanılarak objeyi sıfatlarla tabloya dönüştürmektedir.

Danaburnu romanının kahramanlarından Yalnızların Mehmet'in on üç haneli İnatlar köyünden başlayıp ilçe merkezine kadar devam eden sembolik yürüyüşü, yol güzergâhları ve kavşaklara kadar ayrıntıyla anlatılmıştır. Hakim konumdaki yazar anlatıcı, onun yürüyüşüyle Anadolu coğrafyasına sinmiş yoksulluğu ve köy-kent çatışmasını anlatır. Mehmet'in inatla devam ettiği yürüyüşü esnasında, Anadolu'nun yolsuz ve her türlü medenileşmeden nasibini almamış doğasıyla karşılaşırız. İşlenmemiş mekân, baskıncı karakteriyle karşımıza çıkarılır. Yalnızların Mehmet macerasına, yazar-anlatıcının "Yalnızların damı da kendileri gibi yalnızdır köyün açığında, uzakta."(s. 25)" ibaresiyle anlatılan köyünden başlar. Aslında romanın ilerleyen sayfalarıyla birlikte "açıkta" ve "uzakta" olanın sadece Yalnızların Mehmet'in olmadığını ve bütün bir köylünün olduğunu öğreniriz. "Dağın boynu akbabanın boynu gibidir" ve "bulutlara değercesine kuzeye kıvrılacaksın ki Yalnızların damı çıksın karşına."(s. 25) ifadelerinden Mehmet'in dış dünyayla olan kopukluğu, tutunma ve barınma güçlüğü anlatılır. Mehmet'in yaşadığı mekân, tersine çevrilmiş bir kuyu niteliğindedir. Bu yükseklik, onun sosyal ortamla olan ilişkilerini kesilmesine ve devre dışı kalmasına yol açmıştır. Yukarıya yükseldikçe yerle olan irtibatını kaybeden Mehmet, bunun için Yalnızların Mehmet'tir. Mekânın bu trajik mahiyeti, romanın sonuna kadar kahramanın kaderini tayin edici bir rol üstlenmiştir. Labirent, kendi içerisinde büzülmez; roman boyunca, yatay ve dikey bir biçimde seyreder. Mehmet yürüdükçe karşımıza "kara bir taş", "bir böğürtlen çalısı", "yıllardır boy vermeyen, yeşillenmeyen çalımsı deli zeytin", "kara damarlı toprak"(s.26) ve "deli çay"(s.28) gibi mekânı belirleyici olumsuz ara unsurlar çıkar. Kısır mekân, "bir sineğin üstüne abanmış örümceğe benzemektedir". (s.29). Mehmet'in, Hasan Kalender'e söylediği:

" Bizim İnatlar'ın tepesinde sen gel de traktör sür."(s. 32)

cümlesinden içinde yaşadığı köyün her türlü insani gelişmeyi engelleyen dış dünyaya karşı kapalı ve dar niteliğiyle karşılaşırız.

Mehmet'in yürüyüşünde bitmez gibi uzayan ve bükülen yollar, kendi kaderiyle mücadele eden Anadolu insanının trajedisini yansıtır. Çevrenin tasviri, trajik duygunun tırmanışına yardımcı olur. Kasabaya varan Mehmet, yabancılaşmış ve bozulmuş bir mekânla karşılaşır. Kendi köyündeki geleneksel çeper ve tavuk düşmanlığı, burada insansızlaşma boyutundadır. Bunu figüran konumundaki insanların aşağıdaki ifadelerinden çıkarabiliriz:

"Bunu sen hastaneye mi yatıracan! Yatıramazsın. Babanın evi değil orası. Yol yordam bilmeyince kapıdan bile giremezsin. Bir arkan olmadı mı yandın." (D.B., s.179)

Yalnızların Mehmet'in hikâyesinde, hem köy hem de kasaba kapalı-dar mekân niteliğindedir. Ancak köy muhiti daha çok madden kapalı bir mekân niteliği taşırken; kasaba ise manevi anlamda bu kapalılığı yansıtmaktadır. Yalnızların Mehmet sonunda mağlup olacağı her iki mekânla da farkında olmadan bir savaş vermektedir.

Mehmet, Reşit Civelek'in yardımlarıyla köyüne dönerken suçluyu da bulur: Kendi cehaleti (s.199). Bu hikâyede dikkatimizi çeken bir diğer mekânsa, romandaki hikâyelerin birleşmesini sağlayan ve kavşak görevi yapan **İncirliktir**. Olay örgülerinin birleşmesini sağlayan bu merkezi mekân, üstlendiği önemli göreve rağmen yeterince işlevsel değildir.

Oktay Rifat'ın Bay Lear romanında da mekânın dizilişi ikili bir sisteme göre yapılmıştır. Arzu edilen ve geçmişte yaşanmış olan yalı; sürekli başka çağrışımlara açık ve sevilmeyen gerçek mekân apartman. Apartman, onun şimdisinin simgesidir. Yaşanılan anın getirdiği ihtiyarlık ve eskimişlik duygusundan kurtulmak isteyen Ferruh Sarıbay, yeni mekândan memnun değildir. "Apartmanın kapısı kara yağlıboyayla boyanmıştır".(s.38). Karaysa kaosu ve ölümü çağrıştırır. Mekândan yükselen aynı sıkıntıyı romanın bir diğer kahramanı olan Süleyman'ın dünyasında da görürüz. Selime'yle birlikte yaşadığı mekân ona mahkûmiyet duygusunu hissettirir:

" Üç günden beri musluğun çevresinde birikmiş tabak çatal kaşık bardak yığını. Perdeler kapalı. Dış dünya ile her türlü bağlantı kesik." (B.L., s.209)

Dış dünyayla her türlü insani ilişkinin kesik olduğu kapalı-dar mekânda yaşayan Süleyman, romanın sonuna kadar mekânın belirlediği mutsuzluğu kendi ruhunda yaşar.

İçinde yaşanılan mekâna ait hususiyetler, "karanlık bir hol", "iki metrelik bir duvar", "kapısız bir kapı" gibi birden fazla sıfat tamlamasıyla realist-objektif bir

biçimde tasvir edilirken; bu mekânın Ferruh Beyin ruhsal dünyasında bıraktığı öldürücü boyuttaki olumsuz intibaı, yazar anlatıcı tarafından "iki ucu karanlık", "bitişikte başka bir apartmanın bunalımı" ve "bundan daha can sıkıcı bir mekân olamaz"(s.139) ibareleriyle romantik-subjektif bir biçimde anlatılmaktadır. Bu romanda, mekân unsurundaki değişim kuşak çatışmasını yansıtacak bir biçimde düzenlenmiştir. Apartman, yeni ve dejenere olmuş kuşağı; yalıysa, eski kuşağı simgelemektedir. Toplumda meydana gelen değer kaybı ve yozlaşma, mekân aracılığıyla anlatılmaktadır. Şimdiki zaman boyutunda şekillenen mekân, daha çok ev-içi şeklindedir. Geçmişin açık, yeşil ve huzur dolu mekânlarının yanında yığınlaşma, betonlaşma ve bloklaşma özellikleriyle karşımıza çıkarılan yaşanılan anın bu "mezar gibi bir yer olan"(s.156) mekânları, kahramanların dış dünya ile olan ilişkilerini olumsuz bir biçimde etkiler.

2-Açık-Geniş Mekân

Oktay Rifat'ın romanlarında mekân unsuru ikili diziliş sistemine tabidir. Bütün romanlarında, kahramanların ruhi büyüme süreçleri ve olay örgüsündeki çatışma unsurları mekânla bağlantılı bir biçimdedir. Kahramanlar, dar ve geniş mekân arasında büyük bir çekiliş halindedir. Dar mekânda kendi içlerine kapanan ve insani ilişkilerini buzdolabına kaldıran roman kahramanları, dinamik bir karakter olma yolunda dışa açılma gereksinimini duyarak açık ve geniş mekanlara açılırlar.

Bir Kadının Penceresinden romanında açık-geniş mekân Filiz'in olgunlaşma sürecini tamamladığı ve kendisini gerçekleştirdiği Selim'in ödünç evidir. Roman boyunca az gelişmişliğin bir simgesi olarak karşımıza çıkarılan Filiz, bu yeni mekân boyutunda, olgunlaşma sürecini tamamlar. "İstanbul'un arka sokaklarından birindeki bu bahçeli küçük ev "(s.,123) komplekslerinden arındığı ve kendi kişiliğinin farkına vardığı özel bir mekândır. Filiz, bu mekânda kendi sınıfından olan ve karşısında kendisini eşit hissettiği Selim'le buluşur. Böylece yer değiştirme şeklinde de olsa yeni mekân, onun kendi sınıfından birisiyle buluştuğu ruhuna uygun açık-geniş bir mekândır. "Tek pencerede temiz, ak, Amerikan bir perdenin bulunduğu" bu mavi badanalı"(B.K.P.,s.125) ev, Filiz'in, Selim'le kendini gerçekleştirdiği bir açık mekândır. Böylece "Filiz insancıl değildi. İnsanları sevmiyordu. İnsanlar onun hakkını yiyorlar, onu hiçe sayıyorlar, küçük düşürüyorlardı."(s.88) ibaresiyle daha önceden insani ilişkileri nötrleşen Filiz, yeni mekân boyutunda uyanışa geçerek, çevresiyle

olumlu ilişkiler kurma yolunda ilk adımlarını atıyor. Bedri'nin var olduğu "eskiyen", "yıpranan" ve "dökülen"(s. 63) mekânla bir türlü uzlaşamayan Filiz, Selim'le buluştuğu mekânla bütünleşiyor. Mekândan yükselen bir ıstırap ya da korku duygusu yoktur. Bireyleşme yolunda kahramanla mekân arasında karşılıklı bir ilişki başlıyor. Artık Filiz, mekân karşısında ezik değildir. Mekânla Filiz arasında karşılıklı bir alış veriş vardır. Filiz'in mekâna ait "kötüleşmiş eşyaya acıyla bağlanması" (s.63), Bedri'nin rahatsızlığı ve Selim'le tanışıncaya kadar devam eder. Bedri'nin güçsüzlüğü, onu güçlü kılarken; Selim'le tanışması, kişiliğini geliştirmesine ve nesnelere olumlu anlamlar kazandırmasına sebep olur. Yeni bir anlam fışkırır onlardan. Artık eşyadaki parçalanma ve dağınıklık ortadan kalkmıştır. Filiz'in ferdi düzeydeki ferahlaması, eşya üzerindeki intibaını olumlu yönde etkilemiştir:

> "Büyük bir kolaylıkla iş görüyordu. Kimi zaman bir sisin altına gömülmüş gibi seçilmeyen, kaybolan, ondan uzaklaşan eşya, şimdi tam bir aydınlık içinde ve apaçık ortadaydı. Filiz, bu eşyanın erimişçesine karıştığını, bütün evi dolduran tek bir yığın haline geldiğini görmüştü. Oysa bu sabah neye elini uzatsa kolayca avucuna oturuyor, cezve kavanozların arkasında yok olmuyor, tabak, kaşık, çatal, ayrı ayrı gözünün içine bakıyordu. İçerdeki odada bir hastanın yatmasıyla ilgiliydi bu durum"(B.K.P., s.97,98)

Filiz'in dünyasındaki iyileşme, mekândan yükselen ıstırabın dinmesine yardımcı olmuştur. Artık silinen ve seçiciliğini kaybeden kişiliği, ruhi büyüme sürecine girmiştir. Bu döneme ait nesnelerin diziliminde herhangi bir anormal durum yoktur. Her şey yerli yerindedir. İstenirse nesnelerin bir envanteri bile çıkarılabilir. Nesneyle Filiz'in karşılaşması daha çok ev içi eşyası şeklindedir. Danaburnu romanında da doğal ve yapay nesneler geçidiyle karşılaşırız. Kovancıların Zeynel'in hikâyesinde nesneler işlevselliğiyle karşımıza çıkarılır. Sadece bir görüntü ya da psikolojik unsurlar demeti değildir. İnsanın günlük hayatına sinmiş ve onunla bütünleşmiş modern bir alettir:

> "Sonunda kolları gevşiyor çekmecenin, gözleri bir çiçek gibi açılıyor iki yana. Kargaburunlar, kurbağacıklar, pensler, tornavidalar, boy boy anahtar dizileri, murçlar gülümsüyor savaş otosu rengine boyanmış çekmeceden. İnsan gücüne güç katan alet Kendir'leri bile büyülüyor. " (D.B., s.24)

Aynı romanının bir diğer hikâyesi olan Berber Recep'le Emine'nin hikâyesinde ise eşyalar, kahramanlarla bütünleşmiş veya onların ruh hallerinin yansıtıcısı

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

durumundadır. Berber Recep, dükkândaki aynayla bütünleşmiş durumdadır. Kendisini bazen aynaya yansımış, bazense aynanın içerisinde görmektedir. Bulunduğu genelevinin kapalı ortamından gezmek amacıyla dışarıya çıkan Emine üzerinde de dış dünyanın nesneleri yaşama sevincinin müjdecisidir:

> "Bir sandalyeye oturmanın, garsona çay söylemenin, ayaklarını rıhtım betonuna dayayıp martıları, denizi, geçen mavna ve takaları seyretmenin mutluluğunu tadıyorlardı. Olağan durmadan olağanüstüne dönüşüyordu. Her eşyayı, sandalye, masa, cıgara tablası, gazoz şisesi, inceden inceye gözden geçiriyorlar. (...) Çay bardaklarını tabaklarından kaldırarak rengine, içindeki çay yapraklarına, bardağın beline ve yaldızına bakıyorlardı. (...) Olağanüstüydü kaşık."(DB.,s.112)

Bir Kadının Penceresinden ve Danaburnu romanlarında en işlevsel mekân Boğazdır. Her ikisine de yaşanan dünyanın dışında bir başka dünyanın varlığını hissettirmesi bakımından önemlidir. Bir Kadının Penceresinden romanında Filiz; Danaburnu'nda Emine, kendi ruhlarıyla Boğaz arasında simgesel düzeyde bir bağ kurarlar. Sürekli kaçış ve yer değiştirme arayışlarıyla karşımıza çıkan bu kadın kahramanların roman boyunca bütünleştikleri tek mekân, hayatın kendisi gibi akıp giden Boğazdır. Bay Lear romanında da Ferruh Bey, geçmişin uzak anılarını ararken Boğaz'a ve Boğaziçindeki yalıya sık sık uzanır. Bir bakıma bu romanlarda Boğaz: Akıp giden hayat, özgürlük ve yaşama umudu ve geçmiş güzel anların sığınağıdır. Yazar anlatıcı, Boğaz'ın derinliklerini anlatırken aslında başka kimsenin bilemediği Filiz, Emine ve Ferruh Beyin ruhsal dünyalarının gerilim ve mücadele alanına inerek, bulduklarını okuyucuya taşır. Bir Kadının Penceresinden romanında Boğaz'la ilk kez karşılaştığımızda Filiz'e ait ruhsal gerilimin bir yansımasını görürüz:

> "Boğaz şimdi deli gibi akar. Tam üstümüzdeki dağ gibi bulutların, mahallenin üstünden yuvarlanarak geçen bulutların, uçları akçıllanıp gövdeleri morardı mı Boğaz'ın da dalgaları tepeden akçıllanır, ama gövde , asıl su, cıva gibi oynak, kurşun gibi ağır, mosmor kesilir ve deli bir ırmak gibi kabına sığmaz olur."(B.K.P., s. 43)

"Deli gibi akmak", "akçıllanmak", "su ve civa gibi oynak", "mosmor kesilmek" ve "kabına sığmamak" gibi ifadelerle Filiz'in ruhsal dünyasındaki gerilimle Boğaz arasında

bir benzerlik ilişkisi kurulmaktadır. Yine aynı Boğaz, Filiz'in insani boyuttaki gelişmesine paralel bir biçimde karşımıza çıktığında:

> "Boğaz başka bugün. Vapurun altında olduğunu biliyordu Boğaz'ın. Dibe doğru inen, indikçe derinleşen suyun üstündeydi. Balıklar geçiyordu altından. Telaşsız kendi yoluna gidiyordu.(...) Filiz sevgilisiyle buluşmaya bu gizli yaşamın üstünden kayarak gittiğini biliyordu. Suyun içi, suyun içindeki zenginlik bir mırıltıyla her gün azar azar varlığını ona da duyurmuştu. Yaşamına karışmıştı bu su, rüzgârıyla, rengiyle, sesiyle, balığı, kuşu, bulutuyla. Uyurken ve uyanıkken gördüğü düşlerin yapısında Boğaz'ın payı büyüktü."(B.K.P., s.151)

kahramanın ruhi büyüme sürecine uygun bir sükûneti yaşadığını görmekteyiz. Boğazın hırçınlığını anlatan fiiller, yerlerini " telaşsız kendi yolunda gitmek", "kayarak gitmek", "mırıltıyla duyurmak" ve "varlığını duyurmak" gibi olumlu ruh halinin ipuçları olan ibarelere bırakmıştır. Boğaz, yüzeysel akışıyla Filiz'in saflığı ve Bedri karışsındaki bilgisizliğinin; derinliğiyle, onun ruh kökenindeki öç alma ve cinsel tutkularının, ışıklı ve aydınlık görünüşüyle Emine'nin yeni ve saf bir hayat yaşama dileğini; "çocukluktan erginliğe, erginlikten orta yaşlılığa, ordan ihtiyarlığa dolan"(B.L.,s.33) dip akıntısıyla da Ferruh Sarıbay'ın geçip gitmiş güzel günlerinin ve sürdürmek istediği cinselliğinin bir simgesidir.

Danaburnu'nda Recep'in macerası çalıştığı Osmanbey'in ara sokaklarındaki berber dükkânı (s.62) ve evi olmak üzere iki mekânda geçer. "Yer değiştirme ve yol güzergâhları"[23] arasında arkadaşı Yorgo'nun evi ve meyhanelerle, Emine'nin çalıştığı genelevi de bulunmaktadır. Ancak Recep'in mekânla uzlaşamama diye bir problemi yoktur. O, mevcut mekânın manzarasını Emine'yle süslemiştir. Berber dükkânının aynasından yansıyan kendi görüntüsüne karşı narsist bir alâka duyan Recep, isteyip de elde edemediği bu kadını imhâ etmeye çalışır. Recep'in hikâyesinde kaçış anlarının sığınakları, Yorgo'nun eviyle dert ortaklığı yaptıkları meyhanelerdir.(s.131). Ancak bu mekânlar içerisinde Recep'e labirentten çıkma imkânını Yorgo'nun evi verir. Çünkü o, çocukluk arkadaşı olan Yorgo'nun karısı Eleni ile geçmiş güzel günlere uzandığı gibi onun şahsında Emine'yle kurmaya çalıştığı yuvanın bir örneğini görür:

> "Masaldaki iyi insanlardan biri girip çıkmıştı odaya Eleni, öyle sessiz ve gürültüsüz. Bir bardak su vermişti Recep'e testiden, pencere önündeki sardunya

[23] Roland Bourneur ve Real Ouellet, a.g.e.,s.94

ve küpeçiçeği saksılarının arasında, Kayışdağdan esen belli belirsiz çam kokulu rüzgârda soğuyan ve tekir kedi Recep'in karşısına geçip yalanmaya, pirelenmeye başlamıştı"(D.B.,s.83)

Recep, içindeki huzursuzluğun doğurduğu bunalımdan bir nebze de olsa bu evde kurtulur. Emine'yse "olağanın olağanüstüye dönüştüğü", "mavi ya da kırmızı yedi lekesi olan tırtıllı çay tabağının güzelleştiği", "kaşığın ve her türlü eşyanın olağanüstü bir güzelliğe büründüğü, taksi ve özellerin caddeden aktığı"(s. 112) dış dünya sayesinde yaşadığının farkına varır. Böylece yazar anlatıcının ifadesiyle Emine'nin kapalı mekândan açık mekâna geçme isteğiyle karşılaşırız. En azından her iki mekân karşısındaki düşüncelerini öğreniriz. Mekâna ait ayrıntıların anlatımında izlenimci bir yol takip eden Oktay Rifat, tasvirlerinde renk ve ışık unsurunu bütünleştirerek kullanmıştır.

Bay Lear romanında olay örgüsündeki çatışma unsuru, mekânın dizilişine göre düzenlenmiştir. Geçmiş ve şimdi düzleminde kurulan mekân, eski-yeni, geçmiş-güncellik, bütünleştirici-ayrıştırıcı, koruyucu-yozlaştırıcı ve bozucu şeklinde ikili bir çatışmaya sebep olur.

Ferruh Sarıbay'ın geçmiş güzel günlerinin temsilciliğini yapan yalı, onun evrenini oluşturur. Sürekli çağrışım değeriyle Ferruh Sarıbay'ın dünyasında en önemli yeri tutan geçmişin anılar evi, onun ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Amacı geçmişi her gün yeniden kurma ve onunla iç içe yaşamaktır. Bunun için de sürekli bilinçaltına müracaat ederek düşle gerçek arasında bir hayatı yaşar. Bunun sebebimi de şöyle açıklar:

" Mutlu değiliz. Orda mutluysak mutlu olmadığımız için. Geçmişe kaçış tıkansa enfarktusun zıpkınını yersin Pıhtılaşır lombozdan görünen, tıkar bugünü de yarını da. Ölememek, donup kalmak taşta en kötüsü."(B.L.,s.134)

Lomboz'dan görünen bugünü de yarını da tıkamıştır. Geçmiş(Lomboz), Ferruh Beyin şimdisini ve yarınını kurmasına engel olmaktadır. Geçmişin gözü maziye bakmaktadır. Zamanının büyük bölümünü yaşamış olan Ferruh Bey, bunun için geleceğini kuramaz ve yitip gidenin arkası sıra koşar. Bachelard'ın ifadesiyle:

"O evi yalnızca düş kurarak yeniden bulabileceğimize göre de bağlantı iyi kurulamıyor. Bellleğimiz olgularla dolu. Sürekli aklımıza gelen anıların ötesinde, yok olup gitmiş izlenimlerimiz, bizi mutlu olduğumuza inandıran

düşlerimizi yeniden yaşamak istiyoruz. Öyleyse, belleğimizde düşlerimizi saklarsak, kesin anılar kolleksiyonunu aşarsak, zamanın gecesinde yitip gitmiş ev karanlıktan çıkar, parça parça."[24]

Yalı-köşk-apartman-daire dizgeselliğinde gelişen mekân unsuru, yalı ve köşküyle açık-geniş mekânın büyük aile tarzının bütünleştiriciliğini ve olumlu değerleri; apartman-daire dizilimiyle de dar-kapalı mekânı ve dejenere olmuş son dönem aile hayatını simgelemektedir

Bay Lear romanının ikinci ve üçüncü bölümlerinde tam bir postmodernist uygulama olmasa da onun sunduğu teknik imkânlardan faydalanarak, yeni bir denemeye girişilir: Dünün ve bugünün mekânlarını ayrışmaz bir biçimde birleştirerek tümünü şimdide toplamak. Böylece geçmişin mekânını şimdiye taşıyarak, içinde bulunulan anı güzel ve yaşanılır kılmak. Bu da olmasa dilin imkânlarından faydalanarak her iki mekânı birbirinden ayrılmaz bir biçimde birleştirerek bir büyük mekân yaratmak. Bu teknikle, Ferruh Sarıbay'la, damadı Süleyman Başarır'ın cinsellik dolu geçmiş mekânlarıyla, şimdinin sıkıntılı mekânları birleştirilir ve mekânın kahramanlar üzerindeki olumsuz baskısı hafifletilir. Bu mekân tasvirleri, kahraman anlatıcıların anlatımıyla dikkatlere sunularak, insan ve mekân arasındaki ilişki ağı daha sağlıklı bir biçimde örülür. Bunu, Ferruh Beyin geçmişle şimdisini birleştiren Lebon'u anlattığı aşağıdaki paragrafta görebiliriz :

"İnadına Lebon'da oturdum ve çay içtim. Mavimtrak porselen fincanlarda çay içmenin tadına doyulmuyor. (...) Herhangi orta yaşlı bir kimse gibi (daha çok genç) kıpırdamadan durduğumu, gazetemi okuduğumu gördüm aynada. Demek burası bana göre ve yalnız değilim." (B.l.,s.194)

Bay Lear romanında mekânı oluşturan nesneler, çağrışım değerleriyle görünürler. Ferruh Sarıbay'ın geçmişini anımsatan ve şimdisini oluşturan nesneler. Şimdinin nesneleri Fatma tarafından alınarak eve doldurulan ve Fatma'nın kültür durumunu yansıtan gecekondu muhitinin nesneleridir. Oysa geçmişin nesneleri soyludur. Ferruh Sarıbay'ın Fatma'ya isyanı evindeki nesne düzenini alt üst edişindendir:

"- Saksı al, dedim, saksı tenekeye dikme! Burası gecekondu değil."(B. L., s.178)

---

[24] Gaston Bachelard, a.g.e., s. 80

Nesneler, geçmişin ipuçları ve mekânın yapı taşları konumundadır. Leibniz ve Hume'a göre:

> "Bir nesneyi bireyleştiren, onun niteliklerinin bileşimidir (...) A ve B'nin ayrı nesneler olmaları bu nesnelerin değişik nitelikler taşımalarındandır."[25]

Bireyleşmiş nesneler, kendi renkleriyle karşımıza çıkarılırlar. Oktay Rifat'ın şiirlerinde olduğu gibi romanlarında da mekâna ait nesnelerin renklerine dikkat ettiğini söyleyebiliriz. 'Beyaz bir kadın donu, yeşil yapraklar, sarı ayaklıklar' (B.L, s.57) onun renk dünyasını yansıtması bakımından önemlidir.

Oktay Rifat'ın romanlarında eşyadaki ayrıntıya dikkat etmek anlayışı, bir tesadüf değildir. Yazar, eşya konusundaki hassasiyetini, sözünü emanet ettiği Bay Lear'ın kahramanlarından Süleyman aracılığıyla açıklıyor:

> "Eşyanın plastik bir değeri olabileceği bizde kimsenin aklına gelmez. Bir salonu döşemek bir resmi döşemek gibidir."(B.L., s. 51)

Bu anlayıştan yola çıkan yazar, "sanatın imkânları nispetinde, romanlarındaki önemsiz nesneleri, insandan daha gerçekçi bir kişilikle ölümsüzleştirmeye çalışmıştır."(B.L., s.64).

Oktay Rifat'ın romanlarında mekân unsuru farklı yöntemlerle tasvir edilse de kahramanlarının bir çok yönüne ışık tutan fonksiyonel bir nitelik taşımaktadır.

5.5. Romanlarının Tematik Yönden İncelenmesi

5.5.1. Cinsellik ve Erotizm

Oktay Rifat'ın romanlarında dikkatimizi çeken önemli temalardan birisi aşk ve cinselliktir. Şiirlerinde yaptığımız kronolojik inceleme neticesinde yok denecek kadar az olan cinselliğin, romanlarında bu denli yer alması dikkat çekicidir. Biz bunu, romanının daha geniş bir dünyayı kapsamasına, şiirinse sadece bir anlık duygu halini yansıtmasına bağlıyoruz.

Bir Kadının Penceresinden romanında aşk ve cinsellik, sınıf boyutunda ele alınır. Filiz sadece siyasal alanda değil, cinsel alanda da Bedri'nin tahakkümü altındadır. Filiz'in roman içerisindeki macerasında, cinselliği sürekli olarak ön plâna geçmektedir. Romanın ilerleyen sayfalarında, Filiz'in cinsel ve siyasal istekleri birbirine karışır. Bir bakıma cinsellik bir ilişki kurma biçimidir.

---

[25] Arda Denkel, **Nesne ve Doğası**, Göçebe Yayınları, İstanbul 1998, s.23

Romanın başlangıcında azgelişmişliğin temsilciliğini yapan Filiz, Bedri karşısında mağluptur. Bu mağlubiyetin sebebi, Bedri ve Filiz'in iki ayrı sınıfa ait olmalarının doğurduğu körelmiş ilişkileridir. Bu sınıf anlayışı, Filiz'in hayatına sinerek, onun cinselliğini kısırlaştırmıştır. Bedri'nin yüksek perdeden yaptığı konuşmaları ve Filiz'i sürekli küçümseyişi, onun siyasal ve cinsel kişiliğinde yıkıma yol açar:

> "Altta kalmak, sevmemek konusunda bile altta kalmak çıldırtıyordu Filiz'i. Kocasının üstüne düştükçe yeni yenilgilere uğruyordu. (...) Şimdi şu yatakta da yenikti. Uyuyamıyordu işte. O uyuyamasa da derin bir uykudaydı kadınlık organları, cansızdı sanki..."(B.K.P.,s.13)

İnsani ilişkilerdeki elektrikli ortam, Filiz'in cinsel hayatını felç etmiştir. Alt ve üst sınıf şuuruyla algılanan Filiz ve Bedri'nin cinsellikleri, bu sebeple bir türlü birbiriyle bağdaşmaz. Filiz'in cinsel açlığı, Bedri'nin uzlaşmaz tavrından aldığı alevle birleşince, bir öç alma eylemine dönüşür.

Danaburnu romanında da Emine, Berber Recep'le bir türlü uzlaşamaz. Bu uzlaşmazlık siyasi nitelikli değildir. Çünkü Emine ve Recep aynı sınıftan insanlardır. Kaldıki Emine düşkün bir kadındır. Buna rağmen bedenen verdiği şeyi, kalben vermez. Onun Berber Recep'le olan mücadelesi maddi ve manevi her iki sahada da devam eder. Berber Recep, onu maddi yoksulluktan kurtaramayacağı için roman boyunca boşuna gayret sarf eder. Çünkü Emine, kendisini bu hayattan çekip çıkaracak bir koca yerine bir kasa aramaktadır. Manense, romanın sonuna kadar Recep'in karşısında " boşuna zorladığı aşılmaz bir duvardır."(D.B.,s.125)

Recep'in Emine'ye karşı duyduğu ilgi başlangıçta sevgiden çok bir erkeklik sorunudur(s. 94). Zaman içerisinde bu, tutkuya ve öfkeye dönüşür:

> "Recep aklına koymuştu, çekip alacaktı Emine'yi genelevden, kapatacaktı. 'Dostum olur, kapatmam olur.' Seviyordu. Bu kadın hınç, öfke, şehvet, sevgi rüzgârlarını tek yönde bir kasırga gibi estiriyordu içinde"(D.B.,s.126)

Hatta onu öldürmenin hesabını yaparken görürüz. Schopenhaur'un ifadesiyle:

> " Son olarak cinsel aşkın, bu aşkın duyulduğu kişiye karşı en şiddetli nefretin duyulmasıyla da ilgili olabileceğini de söylemek gerekir. Bu durum tutkulu bir aşığın bütün emeklerine rağmen elverişli bir sonuç alamadığı zaman

belirir. Sevilen insana karşı duyulan nefret o dereceye gelebilir ki âşık kendini de sevdiğini de öldürmekten kendini alamaz."[26]

Recep'in, Emine'yi bıçaklamasını ve beş yıl yattıktan sonra da uğruna ölümü göze almasını başka türlü açıklayamayız. Arzusunun biricik nesnesi haline getirdiği Emine'ye sahip olamamak Recep'i çıldırtmış ve beş yıllık mahkumiyet hayatı onu unutturacağı yerde gizemle dolan bir kadına duyulan özleme bırakmıştır yerini. Ancak Emine'nin evlenmesi ona kavuşma yolunda en büyük engel olduğu için Recep bir bakıma bile bile öldürmeye ya da ölüme gitmiştir.

Bir Kadının Penceresinden romanında Filiz'i harekete geçiren gücün kaynağının siyasal nitelikli de olsa, cinsel içerikli olduğunu belirtmiştik. Filiz, cinsel boyuttaki bunalımları sebebiyle kendi sınıfından olan Selim'le karşılaştığında, fazla tereddüt etmeden kendisini ona sunar. Birkaç gizli buluşmadan sonra Bedri karşısında yıllardır uyuyan kadınlığı uyanır. Sosyalist Selim'le azgelişmiş Filiz'in özgürlük alanlarının cinsel boyuta indirgenmesi kahramanlara olan sempatimizin kaybolmasına yol açar. Çünkü sosyalizmin tek boyuta indirgenmesi romandaki ilişkiler ortamını yüzeyselleştirir. Ancak Filiz'in, Selim'le olan cinsel ilişkisi, romanda uzlaşmacı bir diyalog şeklidir. Bunun için bu ilişkinin kesintiye uğraması Filiz için ölümün kendisi demektir:

"Yaşam geçiciydi, ölüm sürekli. Çünkü ölümdü Selim'le sevişmemek."

(B.K.P., s. 178)

Bu konuda Reich'in açıklamaları dikkate değerdir:

"Cinsel baskının toplumsal kökeninin bulgulanması bizi toplumsal, yani siyasal etkinliklere götürür."[27]

Cinsellik siyasi ve insani ilişkileri belirleyen bir parametre olarak karşımıza çıkarılmaktadır. Daha doğrusu cinsellik ikinci bir dildir. Bir uzlaşma ve konuşma biçimidir. Filiz, Selim'le olan bu ilişkisi sebebiyle ruhi büyüme sürecinde "epeyce bir yol almıştır."(s.157). Bir Kadının Penceresinden romanındaki kahramanların ilişkilerinde cinsellik bu yönüyle bir hayli dikkat çekicidir.

Bir Kadının Penceresinden romanında Bedri'yle olan ilişkisinde aradığı uyumu ve bütünlüğü bulamayan Filiz, sınıfsal düzeyde "bastırılmış cinselliğinden" dolayı

---

[26] Schopenhauer, **Aşkın Metafiziği**, çev. Hüseyin Şahin, Jüpiter Yayınları, Kasım 1993, s.47

[27] Wılhelm Reich, **Kişilik Çözümlemesi**, çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, Ocak 1991, s. 274

kocası Bedri'den uzaklaşarak, kendi sınıfından olan Selim'le özgürlüğüne kavuşurken; Danaburnu romanında Emine, toplum tarafından "harcanan cinselliğinin" acısını Berber Recep'ten bıçaklanma pahasına çıkarır. Emine de cinsel alanına ipotek koymak isteyen Recep'e karşı içten içe bir mücadele verir. Ancak bu mücadele sınıfsal olmaktan uzak ve bireyseldir. O, Zilha'nın "bedenini ver ama ruhunu verme"(s.108) sözüne, Recep karşısında hep sadık kalır.

Bay Lear romanındaysa Ferruh Sarıbay için cinsellik hayatın kendisidir:

"Ben varım. Sevişmeyle ayakta durdum. Dirliğim sevişmeye, sevişme ona bağlı." (s. 108) derken, cinselliğini var olmak ya da yok olmakla özdeşleştirir. Hizmetçisi Fatma'yla cinselliğini devam ettirmek için evlenirken, evliliğine karşı çıkan kızlarını da kendi cinselliğini yok etmeye çalışan düşmanlar olarak görür. Geçmiş ona çoğunlukla cinsel çağrışımlar halinde gelir. Çünkü büyük geçmişinde cinsellik kendisini ispatladığı en önemli alandır ve şimdi o alanın dışına itilmek istenmesi, ölüm duygusunu ön plâna çıkarmaktadır. Ferruh Sarıbay'ın " Cinsellik ölümsüzdür, ölümlü olan bizleriz" (B.L.,s.131) ifadesinde Stoacıların, "aşk hayatı kurar, ölüm ayırır." ibaresini hatırlamamak elde değil.

Bir Kadının Penceresinden ve Danaburnu romanlarında cinsellik, kadının bu alanına saldırı şeklindedir. Bay Lear romanındaysa bu işlem tersine dönerek bu saldırı, bu kez kızları tarafından Ferruh Sarıbay'a yöneltilir. Ancak geleneksel Türk romanında görülen "kadının ister yazınsal, ister toplumsal düzeyde olsun, cinsiyet alanında etkinleşmesini erkek kendi dünyasına bir saldırı olarak görmektedir." [28] anlayışının tersine Oktay Rifat'ın roman kahramanları, cinsel alandaki saldırılara karşı koyarak, bu alandaki özgürlüklerini kazanmak uğruna büyük mücadelelere girişirler. Cinsel özgürlüğün verili olmasına katlanamazlar.

Filiz'in aradığı tenseli aşan duygusal bir cinselliktir ve bu bir ilişki kurma biçimidir. Ferruh Sarıbay'la Berber Recep'in tavrınıysa Bataille'nin aşağıdaki cümlesiyle açıklayabiliriz:

" Erotizm için, ölüme kadar yaşamın olumlanmasıdır, diyebiliriz"[29]

---

[28] Ahmet Oktay, Cinsellik, Erotizm ve Ötesi, **Yazko Edebiyat**, S.4, Şubat 1981, s. 84

[29] Georges Bataille, **Erotizm**, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Ankara: Bilkamat Basım Sanayii, 1993, s.13

Cinsellik ve erotizm, Oktay Rifat'ın roman kahramanlarını harekete geçiren sosyal ilişkiler şebekesinin en yetkin gücüdür. Ancak Oktay Rifat'ın roman kahramanları, cinselliği öldürücü bir bunalımla birlikte yaşarlar. Bu konuda da A. Kollantaı'nın aşağıdaki tespiti dikkat çekicidir:

> "Bugünkü insanlık, hem keskinleşmiş hem de uzayıp gitmesinden, daha hastalıklı ve elverişsiz hale gelmiş bir bunalım, bir cinsel bunalım geçirmektedir."[30]

Oktay Rifat'ın romanlarında kadın ve erkek cinselliği, dengeli bir biçimde yürütülmektedir. Kendi cinselliklerini sorgulayan kahramanlar, içtepilerinden yükselen sese yıpranmak pahasına da olsa kulaklarını tıkamazlar. Kahramanların bedenlerinden yükselen erotizmin ateşi, onları bir hayli yıpratır. Ancak bunun bedeli olarak roman sonunda bir olgunlaşma sürecini yaşamış olarak karşımıza çıkarlar.

5.5.2. Yozlaşma ve Yabancılaşma

Oktay Rifat'ın romanlarında bu iki temanın içiçe gittiğini görüyoruz. Üç romanında da sınıfsal düzeydeki yozlaşma, yabancılaşmaya yol açmaktadır. Bir Kadının Penceresinden romanında " tepeden inmeci", "kendi benine tapan" ve "halktan kopuk aydın" tipinin temsilcisi olan Bedri, Filiz'i anlamamakta direnir. Çözümleyici olmayan ancak hep eleştiren bu yeni aydın tipi, azgelişmişliğin sancısını çeken halkı ve onun temsilcisi durumundaki Filiz'i anlayamaz. Böylece aydındaki bu değer kaybı, yozlaşmayla birlikte yabancılaşma düşüncesini de getirir.

Romanın başkahramanı Filiz, başlangıçta bilgisizliği, deneyimsizliği, masumiyeti nedeniyle Bedri karşısında uyanamaz. Daha sonra geçirdiği deneyimler sonucu bu yanılsamadan uyanır ve sınıf ayrımının cinselliğine uzanan gerçekliğini öğrenir. Bu bilinçlenme ve olgunlaşma bireyseldir, ama yazarın yansıttığı gerçeklik toplumsaldır ve tavrı da eleştireldir.

Böylece halktan kopuk uçarı aydın tipi, yanlış batılılaşmanın getirdiği gece hayatına dalarak yozlaşırken, bir yönüyle de halkına yabancılaşır. Filiz de zaten fikren ve ruhen kendisine yabancı olan Bedri'ye, yabancılaşmaya başlamıştır. Filiz'deki yabancılaşma bununla da kalmaz. Bedri'yle olan uyumsuzluğu öyle bir hâl alır ki

---

[30] Aleksandra Kollantaı, **Marksizm ve Cinsel Devrim**, çev. K. Yalım,Tüm Zamanlar Yayıncılık, Nisan 1992, s. 124,

mekâna da yansır. Bu yabancılaşmayı, mevcut mekâna ait eşya düzeninde de görmemiz mümkündür:

> "Elektrik el lambasının piline, fotoğraf makinesine, radyoya nasıl elini sürmezse, öyle uzaktan nasıl sessizce bakarsa onlara, bu dışardan getirdiği söylenen müziğe de öylesine uzak dururdu. Çok şey vardı elinin altında onun olmayan. Bir yabancılık ki değme gitsin!"(B.K.P.,s.45).

Kendi evinin manzarasını oluşturan eşyayla insani boyutta bir ilişki kuramamanın sıkıntısını yaşamaktadır. Eşya onun için işlevselliğini yitirmiş ve günlük hayattaki yardımcı konumundan uzaklaşmıştır. Filiz, bütün bu yabancılık çektiği şeyleri, kendisinin yapabilmesi için gerekli gücü kendisinde bulamaz. Hatta içinde yaşadığı bu ortam, kendisine bile yabancılaşmasına sebep olur. Ancak bunun bütün suçunu Bedri'ye yüklemekten çekinmez. Çünkü onu bu sabit ve yerinden kımıldamayan kazığa Bedri bağlamıştır.(s.45). "Sabit" ve "yerinden kımıldamayan kazık" ibareleri, itilmiş ve başkaları tarafından tayin edilmiş bir hayat tarzının simgeleridir. Filiz'in seçtiği bir tercihler sistemi değildir. O, monoton ve öldürücü bir hayatı yaşamaya mahkûm edilmiştir. İnsani ilişkilerin sıfırlandığı bu tarz bir hayat, romandaki sosyal zamana ait çağın karasıdır.

Bedri'deki yozlaşmayı "yüksek düşünceli, pasif bir aydının, mevcut durumlara karşı alaycı ve yerici bir bakışın hakim olduğu"[31] bir tavır takınması, şeklinde değerlendirebiliriz. Bedri, azgelişmiş sınıfın temsilcisi niteliğindeki karısı Filiz'le bir türlü uzlaşamaz. Tıpkı aydın kesimin Türk halkıyla uzlaşamaması gibi. Bir bakıma, bu türlü bir mesafeli duruş, Filiz karşısında ona üstünlük kazandırmaktadır. Bedri'nin, Filiz'e söylediği:

"-Gücümü yitirmek istemem."(s.143)

ibaresinden, onun uzlaşmak niyetinde olmadığı anlaşılmaktadır.

Danaburnu romanında site kurucusu Yusuf Kendir, 1923 yılından sonra türeyen ve yozlaşan kentsoylu sınıfının önemli bir temsilcisidir. Her türlü değerlendirmeye maddi açıdan bakan bu türedi sınıf, kentlilerin birikimlerini, kuru ve susuz Ege topraklarının ürününe dadanan tırtıllar gibi sömürür. O,"bir kez burnundan yakaladığı" ve "ağının içine düşürdüğü"(D.B.,s.143) kurbanlarının maddi imkânlarını posası çıkıncaya kadar tüketir. Yozlaşma, Yalnızların Mehmet'in macerasına da sinmiştir. İlçe

---

[31] İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, İstanbul: Dergâh Yayınları, Mayıs 1983, s.209

merkezine hasta annesini götüren Mehmet'i, yozlaşmış ve her türlü ilişkinin ticari boyutta algılandığı bir, "para-mal-para düzeni"karşılar. Öyle ki doktor, ameliyat ettiği hastasını ameliyathanede bırakarak para istemeğe dışarıya çıkar. Bu macerada yozlaşmanın şahıslar düzeyinde temsilcileri yoktur. Ancak yozlaşan koca bir düzen vardır. Yine Berber Recep'le Emine'nin hikâyesinde yozlaşma toplumsal boyutuyla karşımıza çıkarılır:

> "Bozuk yaşamın, bozuk düzenin getirdiği kargaşa tersine dönerek yaşamı ve düzeni büsbütün çorbaya çeviriyordu. Bu çorbanın içindeki insansa gitgide acımasız, gitgide amansız oluyordu." (D.B.,s. 89)

Oktay Rifat, yaşadığı toplumdaki yozlaşmaya ve insanın kendisine yabancılaşmasına realist anlayışın verdiği imkânla ayna tutmaktadır.

Bay Lear romanında, Ferruh Sarıbay'ın gözyaşları, kentleşme süreci içerisinde yozlaşan kızlarının kendisine yabancılaşmalarına akar. Yozlaşmanın baş sorumlusu olan kızları Ferhunde ve Selim'e geçmişe bağlı kalmakta direnen babalarına karşı savaş açarlar. Ferruh Sarıbay'ın geçmişte hizmetçiliğini yaptığı Fatma'yla evlenmesi bu sığınma içgüdüsünün bir neticesidir. Yazarın sözünü emanet ettiği Süleyman'ın ifadesiyle bu sınıfın özellikleri sayılmaktadır:

> "İyice düşman olmak için iyice belirliyorum baldızımın çaya çey, Fatma'ya Fetme demesini. Tanrısız, halksız, güzelsiz, töresiz, bir aynada kendilerine Batılı süsü vermekten ötesine aldırış etmeyen talihsiz kişiler bunlar."(B.L.,s.207)

Sağlıklı hiçbir değerleri olmayan ve "güzeli görünce başlarını çeviren"(s.207) Ferhunde ve Selime'deki yozlaşmanın boyutu öldürücü ve yığınlaşma şeklindedir. Süleyman da bu yozlaşmadan nasibine düşeni almıştır. Çünkü o da karısı Selime'ye yabancıdır. Bu sebeple Ferruh Sarıbay ve damadı Süleyman kendilerine yabancı olan yaşanılan andan kaçarak sık sık geçmişe sığınırlar.

Yazarın dile getirdiği yabancılaşma duygusu o kadar derin ve köklüdür ki adeta varlığın içine bir koku gibi sinmiştir. Bu tür bir yabancılaşmanın eşyaya sinen kokusunu Bir Kadının Penceresinden ve Danaburnu romanlarında her an hissetmemiz mümkündür. Filiz, yabancılaştığı kendi evinin bu pis kokusunu teneffüs ederek yaşar.

"Mutfak kokusu burada insansı bir küf kokusuna karışıyor" (B.K..P., s. 22)

"İnsansı bir küf kokusu" ibaresi, insanın bütün fonksiyonelliğini yitirerek çürümeye yüz tutmasıdır. İnsani bütün değerler, kullanımdan kaldırıldığı için küflenmeye başlamıştır. Küflenme, çevreye karşı yabancılaşma duygusunu doğuruyor. Çevrenin doğurduğu küf kokusuna aynı romanın 39. sayfasında da rastlamaktayız. Ölümün kol gezdiği ve sürekli çürüme ve yaşlanma düşüncesinin öne çıktığı bu tür bir çevrede yetişen Filiz, sağlıklı bir ilişki kuramaz. Mutsuzluğu dayanılmaz bir hal alınca kurtuluşu kendisine yabancı olan bu çevreden periyodik kaçışlarda ve ruhuna uygun yeni mekân arayışlarında bulur. Yabancılaşmanın dayanılmaz bir koku gibi çevreye sinmesi motifiyle, Danaburnu romanının 150. sayfasında tekrar karşılaşırız. Burada da çürümeye terk edilmiş bir kayığın küf kokusu "kahvenin saçağına" ve "asmanın yaprağıyla filizine" kavağa çıkan balık kadar olan yabancılığı, sembolik bir biçimde verilmiştir. Denizde çürümeye bırakılmış olan kayığın, asmanın yaprağına ve filizine yabancılığı, balığın kavağa yabancılığıyla bağdaştırılırken; öte yandan kayıktan yükselen terkedilmişliğin ölümcül kokusu, bu yabancılaşmaya sebep olarak gösterilir.

Oktay Rifat'ın romanlarında yozlaşma ve yabancılaşma insani ilişkilerde kendinden ve başkalarından kopmanın doğurduğu ölüm niteliğindedir. Filiz'in, hiçbir alanda ilişki kuramadığı Bedri, onun için ölmüştür ve Filiz, Selim'le kendini keşfederek yeniden doğar. Bu, Filiz'e bahşedilmiş ikinci hayat gibidir. Bay Lear'da Ferruh Sarıbay, yaşanılan anın insanlarına o kadar yabancıdır ki romanda yaşadığı veya öldüğü hususunda tereddüte düşeriz.

Oktay Rifat, bireysel ve toplumsal düzeyde yozlaşma ve yabancılaşma düşüncesine, siyasal bir yöntemle de olsa romanlarında önemli bir yer vermiştir.

5.5.3. Sosyal Adaletsizlik veya Azgelişmişlik

Oktay Rifat, Bir Kadının Penceresinden romanının birinci bölümüne koyduğu ön söz niteliğindeki açıklamasında, "Türkiye'nin en ciddi probleminin azgelişmişlik olduğunu" (ss.7-11) vurgular. Konuyla ilgili bir hayli bilgi verdiği bu romanının ana temasını da azgelişmişlik üzerine kurar.

Bir Kadının Penceresinden romanında azgelişmişlik, siyasal bir zeminde ele alınmıştır. Kendi kişiliğiyle ilgili olarak bilgi verirken kişiliğini oluşturan üç temel

unsurun; "şairliği, yalandan sakınması ve sosyalizm"[32] olduğunu belirtmesi olaylara bakış açısını göstermesi bakımından önemlidir.

Sosyalist bir dünya görüşüne sahip olan Oktay Rifat, Bir Kadının Penceresinden romanında Filiz'le, Bedri'nin uzlaşmazlıklarını ilişkilerindeki azgelişmişlik ve çok gelişmişlik açısından ele alırken bir yönüyle de Marx'ın; "İnsanlık tarihi sınıf çatışmalarının tarihidir." [33] ibaresinden yola çıkar. Filiz'le Bedri'nin anlaşmazlıklarının temelinde toplumun bireyleri arasında her an kendisini hissettiren sosyal adaletsizliğin önemli bir payı bulunmaktadır. Filiz, bir müddet bunun farkında olmadan bunalımlar içerisinde yaşar. Çünkü gelişmemiş kişilik özelliğiyle Filiz, bir sınıfa ait olmanın bilincini kavrayacak durumda değildir. Selim'le tanışması onun uyanmasına vesile olur ve kısa bir zaman sonra içerisinde yaşadığı toplumda var olan bu sınıflaşmayı fark eder. Raymond Williams'ın ifadesiyle:

> "Herhangi bir gerçek toplumda özgül eşitsizlikler vardır ve bu eşitsizlik bu süreci anlama yeteneği için de geçerlidir. Sınıflı bir toplumda öncelikle sınıflar arasında eşitsizlik vardır" [34]

Bedri'nin büyük bir özenle Filiz'de besleyip büyüttüğü alt sınıfa mensubiyet fikri, azgelişmişliğin verdiği eziklikle birleşir :

> "Her yerde azgelişmişliğin izlerini görüyorum (...) Bu adam, kişiliğini kazırcasına silmiş, içinde kendini dilediği biçimde seyrettiği bir ayna haline getirmişti onu"(B.K.P., s.81)

Onun Bedri karşısındaki eşitsizliği, geçmiş ve şimdiki toplumun adaletsizliğinin bir neticesidir.

Filiz ve Selim toplumun kendisine kurban seçtiği tiplerdir. Nihayetinde azgelişmişlik çemberini aşmaya çalışan bu iki kahramandan Selim meçhul bir cinayete kurban edilirken, Filiz'i ise işleyen düzende hayatına devam ederken görürüz.

Bir Kadının Penceresinden romanında Madam Seta gibi gençliğinde iyi bir hayat yaşadıktan sonra kocasının ölümü üzerine, dilenmek mecburiyetinde kalan yoksul insanlar da bulunmaktadır. Bu tür insanlara, toplum yardımcı olmadığı gibi, aşağılayıp hor görmektedir.

---

[32] Fatma Türe, **Bir Usta Bir Dünya: Oktay Rifat**, İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, Şubat 1994, s.7
[33] Mehmet Eröz, **Marxizm Leninizm ve Tenkidi**, İstanbul: İrfan Yayınları, 1976, s.107
[34] Raymont Williams, **Marksizm ve Edebiyat**, çev. Esen Tarım, İstanbul: Adam Yayınları, Ağustos 1990, s.87

Yine aynı romanda Kurukavak köyü öğretmeni Mahmut Kaçar'la Hazar Yavşan'ın aşk hikâyelerinin anlatıldığı bölümde, şeyhler ve ağalar elinde inleyen Anadolu insanının az gelişmişliği, trajik bir biçimde Bedri tarafından anlatılır:

> "Ne çocuksu bir halktır bu ! Ne yaman bir düzendir bu ve ne yaman kişilerdir ki o ağalar ve şıhlar, sanki Amerika'da halkla ilişkiler eğitimi görmüş uzmanlar gibi halkı burnundan tutar, istedikleri yöne çekerler ! (s. 74).

Danaburnu romanında, Yalnızların Mehmet'in sembolik yürüyüşünde Mehmet, hasta annesi Satı Hanımı hastahaneye götürmek için, gün boyu onu sırtında taşır. Büyük bir ümitle hastahaneye vardığında kapalı kapılar karşısında hayal kırıklığına uğrar. Çünkü tatil günüdür ve hastahanenin kapısını açacak anahtar: paradır. Ancak o da Mehmet'te yoktur ve parasız Mehmet'e de toplumun adaleti yoktur.

Hastahanenin kapısından geri dönen Yalnızların Mehmet'in sitemi de cehaletin şahsında, azgelişmişliğedir. (s.199)

Bay Lear romanının kadın kahramanlarından Fatma'nın geçmişe ait hayatında, azgelişmişliğin izlerine zaman zaman rastlarız. Ancak romanın genelinde bu tema çok az bir yer kaplar.

Oktay Rifat'ın romanlarında ideolojik bir zeminde ele alınan sosyal adaletsizlik ve azgelişmişlik temalarının çözümünde yazar, Marksist bir çözüm önermez. Yani romanda toplumsal eylem fikri yoktur. Roman kahramanları mücadelelerini daha çok bireysel bir biçimde verirler. Bu mücadeleden yüzde yüz başarıyla çıktıkları da söylenemez. Yazar, olaylara sadece ayna tutmakla ve göstermekle kalır.

5.5.4. Yalnızlık

Yalnızlık, Oktay Rifat'ın kahramanlarına sinmiş bir ruh halidir. Filiz, içinde yaşadığı aile ortamında mutsuzdur. O, bu ortamı kendisi seçmemiştir. Bu ortamın içerisinde kendisini bulmuştur.

Filiz'in içinde bulunduğu sosyal ortamın ilişkiler ağı sağlıklı değildir. Kocası Bedri ve akşamcı arkadaşlarıyla bütün uğraşına rağmen diyalog kuramaz ve her teşebbüsü başarısızlıkla neticelenir. Kendi kozasına çekilen Filiz, 'derin ben'inin çölünde kendi monoloğuyla karşılaşınca ürperir. Çünkü monolog, kişinin kendi karanlığına gömülmesidir.

Bedri'yle olan sınıfsal ayrımın farkına varıncaya kadar epeyce bir zaman geçer. Eşyayla kurmaya çalıştığı münasebet de Filiz'i yalnızlıktan kurtaramaz. Neticede içinde yaşadığı çevre ona mahkûmiyet ve yalnızlık duygusunu verir:

> "Bir kaşık tuz attı içine. Bu pirinç az sonra pişecek, okuldan çocuklar gelecek, kalyeyi ve pilavı yiyecekler, sokakta oynayacaklar, ders çalışacaklar, çekişecekler, çekişecekler...Hep bu, hep bu!"(.B.K.P.,s.46)

Romanda, Filiz'i harekete geçiren, bu tekdüze hayatın doğurduğu trajik boşluk ve yalnızlık duygusudur. Filız'deki bu yalnızlık duygusunun derin olmasının sebebi, Bedri'yle olan ayrımın sınıfsal bir düzeyde olmasından kaynaklanmaktadır. İşte böylesine bir ortamın doğurduğu kaostan kaçan Filiz'in, Selim'le kurduğu ilişki, dünyaya açılma ya da insani boyutu olan sağlıklı bir diyalog kurma biçimi ve sağır ilişkilerin yerini sağlıklı ilişkilere bırakmasıdır. "Çok yalnızım !"(s.106) diyen Filiz'in bu yer değiştirme dileğinde, olumsuz bir hayatı devam ettirmek yerine, ölü noktanın dışına taşarak yeni ilişkiler kurma anlayışını görüyoruz. Tümüyle dışına çıkmak mı? Onu da romanın çerçevesinde ve Filiz'in yürüyüşünde göremiyoruz.

Danaburnu romanında, Yalnızların Mehmet'in kozmosa yansıyan yalnızlığının hikâyesi anlatılmaktadır. Koca bir Anadolu coğrafyasında annesi sırtında akşama kadar yürüyen bir insanın macerasıdır, anlatılan. Mehmet'in yürüyüşü "Sisyphus'un yürüyüşünü"[35] anım satmaktadır. Kendi kaderiyle boğuşan Mehmet, köyünde yalnızdır. Annesi ve keçisi dışında hiç kimsesi yoktur. Düşmanlığın doğurduğu köy yalnızlığını yaşayan Mehmet'i vardığı ilçede de büyük bir yalnızlık beklemektedir. Nötrleşen ilişkilerin doğurduğu bu büyük boşluk Mehmet'i ürpertir. Koca ilçede Mehmet, yarı meczup bir adam, bir odacı ve Reşit Civelek'le karşılaşır. Derdine derman olacak insanların hiçbiri ortalıkta yoktur. Terkedilmişlik duygusu içerisindeki Mehmet, kayayı tepeden aşağıya atamamıştır. Ağırlaşan yüküyle birlikte yeniden kendi yalnız dünyasına geri dönmek için yola koyulur.

Aynı romanda Berber Recep'i, Emine'ye bu kadar yaklaştıran sebebin sadece "Bir Emine yalnızlığı" (D.B.,s. 169) olduğunu söylemek saf dillik olur. Kentin kaotik yapısının doğurduğu bir büyük yalnızlığın sonucu olan sığınma içgüdüsünü de gözden uzak tutamayız.

---

[35] Şefik Can, **Klasik Yunan Mitolojisi**, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi, s. 201

Modern insan, köksüz ve bütünlüğünü yitirmiştir.[36] İşte modern insanın mutsuzluğu, bu bütünlüğün parçalanmasındandır. Parçalanan özne, kaybettiklerini kazanmak üzere bir ömür boyu uğraşır, durur. Bay Lear romanında Ferruh Sarıbay, modernizmin gereği olan köklerinden koparılma eylemi karşısında, direnmeye çalışan bir insan olarak karşımıza çıkarılır. Yok oluş ya da yitim arasında bir tercih yapmaya zorlanan Ferruh Sarıbay, şimdisine "ölmemi isteseler de ölmem"(s.119) ibaresiyle sahip çıkmak şartıyla çoğunlukla geçmişin bilinçaltı dünyasına kaçarak, yalnız yaşamayı tercih eder. Ancak Ferruh Bey'in sığınağı sağlamdır. O, yalnızlığının acısını, geçmiş zamanı şimdiki zamana taşıyarak, az da olsa dindirmeye çalışır.

Yaşanan anın büyük yalnızlığından kurtulmanın başka çaresi de yoktur. Çünkü yaşanılan an, ona ihtiyarlık ve ölüm vâd etmektedir. Bu sebeple onun yalnızlığının temelinde kızlarıyla olan çatışmalarının dışında, zamanla olan kavgası da yatmaktadır.

Bay Lear'ın bütün kahramanları yalnızdır. Sebebiyse modernizmin dışladığı insani ilişkilerdir. Kahramanları birbirine bağlayan bağlar, sevgiden uzak, maddi bağlardır. Süleyman, karısı Selime'yi parası için almıştır. Fatma'nın Ferruh Beyle olan evliliğinin temelinde parası yatmaktadır. Ferhunde ve Selime'nin babaları Ferruh Beye olan kızgınlıklarının temelinde, maddi kayıpları yatmaktadır. Böylece birbirlerine sağlam bağlarla bağlanmayan ailenin bireyleri, birbirlerinden kopuk ve yalnız bir hayatı sürdürmektedirler

Oktay Rifat'ın romanlarında yalnızlık duygusunun doğurduğu trajediyi yaşamak istemeyen roman kahramanları, cinselliklerine sığınırlar. Bir duygunun verdiği acıyı bir başka duyguyla hafifletmek yolu seçilmiştir. Filiz'in ve Ferruh Beyin dünyalarında cinselliğin bu kadar ağırlık taşımasının sebebi bu yüzdendir. Kapalı ve kısıtılmış bir cinselliğin içine itilerek, kendi kaderlerine terk edilmek istenen roman kahramanları, öldürücü boyuttaki bu yalnızlıktan kurtulmak için roman sonuna kadar korkunç bir mücadeleye girişirler. Romanları, bu büyük yalnızlıktan kurtulmak isteyen kahramanların diğer insanlarla kurdukları veya kurmaya çalıştıkları ilişkilerin organize edilmiş bir biçimidir.

---

[36] Carl Gustav Jung, **Din ve Psikoloji**, çev. Cengiz Şişman, İnsan Yayınları, Şubat 1993 , s. 7

5.5.5. Ölüm

Oktay Rifat, romanlarını hayatının son yıllarına doğru yazmıştır. Bu dönemde şiir yazmış olduğu şiirlerinde kendisini hissettiren ölüm düşüncesi, romanlarında da önemli bir yer kaplamaktadır. Bir Kadının Penceresinden romanında ikinci ölüm -yabancılaşma- şeklinde kendisini gösteren ölüm düşüncesi, ölmeden ölmek şeklinde tanımlanabilir. Bu türlü ölüm, bir başkası olmak ya da ötekileşmektir.

Kişisel ilişkilerin devre dışı bırakıldığı, ölü ortamda Filiz, kilitlenir. İçinde yaşadığı ev, onun için mezardır. Eşyadan yükselen koku ve eskime, ölümün ayak izleridir. Filiz, ölümün sindiği bu labirenti parçalayarak son bir umutla Selim'e sarılır. Filiz'in çıkışı yer altındaki larvanın yer üstüne çıkışıdır.

Bu çıkışa kadar Filiz için Bedri ölüdür. Ölüdür her şey. Yaşamak ya da ölmek arasındaki tercihini ölü evden uzaklaşarak yapar. Geceyle birlikte mevcut mekâna dönen Filiz, gündüz olunca insani ilişkisinde hiçbir kesintiye uğramadığı yeni mekân boyutunda Selim'le hayatını devam ettirir. Bu anlamsal bakımdan yeniden doğuştur. "Çünkü ölümdü Selim'le sevişmemek."(s.178) ibaresi, bu ilişkinin Filiz'in dünyasındaki önemini göstermektedir.

Danaburnu romanında,Yalnızların Mehmet'in yürüyüşü, yaşamakla ölmek arasında yapılan bir mücadelenin yürüyüşüdür. Annesi Satı Hanımın sarılığa yakalanmasındaki suçu kendisinde arayan Mehmet'in, ölüm karşısında derin tahlilleri yapılmaz. Sadece mücadelesi ve çaresizliği gösterilir.

Hastalığın muhatabı olan Satı Hanımsa fon karakter niteliğiyle karşımıza çıkarılır. Ölüme doğru yürüyenin ölüm karşısında hiç bir düşüncesi yoktur.

Aynı romanda kent soylu Yusuf Kendir'in hikâyesinde, ölüm düşüncesiyle az da olsa karşılaşırız. Ölümü hatırına getirmeden insanlara kötülük eden Yusuf Kendir'in büyük servetiyle baş başa kaldığında karşılaştığı gerçek ölümün ta kendisidir:

> "Bir ölüm korkusu yürüyordu içine her doğal olaydan. Genç değildi ama yaşlı da sayılmazdı. Paranın öteki dünyaya götürülemeyeceğini, kefenin cebi olmadığını çok iyi biliyordu. (...) Malının arkasından el değiştirmesi, bankalardaki paralarının çekilip harcanması, daha doğrusu ölümünü şimdiden yaşaması onu rahatsız ediyordu." (D.B.,s.154)

Oktay Rifat'ın romanları içerisinde Bay Lear romanı, ölüm düşüncesinin en kesif bir biçimde işlendiği romandır. Roman boyunca Ferruh Sarıbay, ölüm

düşüncesiyle iç içe yaşar. Ölüm düşüncesi onun bilinçaltını en çok meşgul eden unsurdur. Bir bakıma yaşlılık düşüncesi ölümle birlikte kendisini gösterir ve ölüm düşüncesi, onun dünyasında hayattan kopuşun bir simgesidir. Onun için hayata sımsıkı bağlanır:

"Fatma gözünün içine bakıyor ölsün diye. O yaşamına bakıyor hayatın sınırından."(B. L., s. 64)

Ferruh Sarıbay'ın hareket tarzı, ölümden kaçış şeklindedir. Ölüm sonrası hayat hakkında herhangi bir düşüncesi yoktur. "Varlıkta yalnızca değişmeyi ve kaçınılmaz ölümlülüğü gören ve buna karşı ümitsiz bir mücadeleye giren fert, ister istemez trajik biçime ulaşacaktır."[37] Yaşamak için var olan bütün değerlerine sarılan Ferruh Sarıbay, bu değerleri geçmişinde ve cinselliğinde bulur. Geçmişle gençleşmek ve cinsellikle kendisini gerçekleştirmek- verimsizlikten kurtarmak- şeklinde bir anlayışla yola koyulur. Tolstoy'un ifadesiyle: "Aşk gücün temeli ve yaşama nedenidir."[38] Ölümse en büyük gerçek ve ayırıcıdır.

Ferruh Sarıbay'ın dünyasını işgal eden ölüm, her türlü çağrışım değeriyle karşımıza çıkıyor. Ancak akıp giden zamanın getirdiği ölüm düşüncesiyle kızları ve damatlarının temsil ettiği ölüm düşüncesi, daha bir ağırlık basmaktadır. Kendi dışındaki herkes mirasına konmak için onun ölümünü istemektedir. Ferruh Bey geçip giden zamandan yaşanılmış olan anları çekip alarak, bir bakıma onunla uzlaşır. Fakat romanın sonuna kadar çocuklarıyla uzlaşamaz. Onların karşısında da Fatma'yla evlenerek ve cinselliğine sığınarak tutunur. Cinsellik, onu yaşanılan ana bağlar. Ölmeye niyeti yoktur. Çünkü; "Ölülerin yalnız kendileri değil, hatıraları da ölüdür."[39] Onun ölüm karşısındaki bu tavrını Süleyman Başarır'ın aşağıdaki ifadelerinden çıkarabiliriz:

"Ölmüyor Lear ölümsüz. Hepsi gider o kalır. Fatma'yı gönderir o kalır. Baba o acımasız. Malını kızları arasında bölüştürmeyen kral."(B.L.,s.217)

Romanın bir diğer kahramanı Süleyman Başarır'ın dünyasında, ölüm düşüncesi önemli bir yer kaplamaktadır. Ancak bu düşünce onda öldürmek şeklinde kök salmıştır. Kaynatası Ferruh Sarıbay'ın ölümü ve karısı Selime'yi fare zehiriyle öldürme düşüncesi, bilinçaltında yatan ve yüzleşmekten korktuğu en büyük gerçektir :

---

[37] Beşir Ayvazoğlu, **Aşk Estetiği**, İstanbul: Ötüken Yayınları, 1993, s.149
[38] Romain Roland, **Tolstoy'un Yaşamı**, çev. Tahsin Yücel, Y.K.Y., İstanbul, Nisan 1995, s.114
[39] Mehmet Kaplan, **Nesillerin Ruhu**, Dergâh Yayınları, Temmuz 1991, s. 235

"Aşına kattığım zehir öldürmeyince merdivenden yuvarladım. Belki yüz, belki iki yüz basamak teker meker yuvarlandı. (...) Düştü düştü sonra durdu düzlükte. Kalktı tutunmadan ve basmadan, sanki herhangi bir tökezleme, tozunu silkeleyerek etekliğinin yürüyüp gitti."(B.L., s.216)

Ortada bir ölme ve öldürme eylemi yoktur. Anlatılan Süleyman Başarır'ın eylemleri değil, niyetleridir.

Bay Lear'ın son bölümünde Ferruh Sarıbay ve Süleyman Başarır'ın anlatımları öyle bir hal alır ki her ikisi de ölümle-yaşam arasında bir yerde dururlar. Ferruh Sarıbay, bu dünyayla-öte dünya arasında gidip gelirken, Süleyman'a da gidip gelenlerin envanterini çıkarmak düşer.

Oktay Rifat'ın her üç romanında da önemli kahramanların roman sonunda ölmeleri dikkat çekicidir. Bir Kadının Penceresinden romanında, Filiz'in kendisini bulma yolunda bir ikizi olan Selim siyasî; Danaburnu'nda, en önemli işlevselliğe sahip olan Berber Recep tutkulu aşkından dolayı öldürülürler. Bay Lear'ın başkahramanı Ferruh Sarıbay'sa ölümle-hayat arasında gidip gelmektedir. Kısacası yaşayıp yaşamadığı belli değildir. Bunların nedeni, ya çok iyi bir aile reisi olan Oktay Rifat, evli olan Filiz'le genelevindeki kötü hayat şartlarını terk ederek evlenen Emine'nin düzenlerini bozmaya kıyamamıştır ya da yabancılaşmanın ölüm derecesindeki korkunçluğunu göstermek istemiştir.

5.6. Romanlarının Şahıs Kadrosu

5.6.1. Karakter Yapılarına Göre

5.6.1.1. Birinci Derecedeki Kahramanlar

Her aksiyon, "ilk dinamik atılımını" oyun kurucu denilen bir kahramandan alır ve E. Souriau bu kahramana "tematik güç" adını verir. Başkahramana bağlı aksiyon, arzuya, ihtiyaca ya da aksiyoner korkuya bağlı olarak ortaya çıkar.[40] Romanın dünyasında birinci derecede rol oynayan bu kahramanın yürüyüşü, romana ait diğer kahramanların kaderini tayin eder. Romanın sosyal ortamında başkahraman bir merkez görevini yaparken, etrafındaki diğer kahramanların çoğu onun uyduları ya da karşı güç görevini üstlenirler. Bu sebeple başkahramana yakınlıkları oranında roman dünyasındaki yerlerini alırlar.

---

[40] Roland Bourneur ve Real Quellet, a.g.e., s.153

Oktay Rifat'ın romanlarında birinci derecedeki kahramanlar: Bir Kadının Penceresinden'de Filiz, Danaburnu'nun temel olayını esas alacak olursak Berber Recep ve Bay Lear'da da Ferruh Sarıbay'dır.

Filiz, romanın başlangıcında Bedri ile evlidir. Aynı evi birlikte paylaştığı kocasıyla iletişimde bulunmak istemektedir. Ancak farklı ortamlardan gelmiş olan bu iki insan, birbirleriyle bir türlü ilişki kuramazlar. Bu olumsuz ilişkiler yumağı gittikçe büyüyerek, körelir. Yirmi sekiz yaşındaki Filiz, kendisine olan güvenini tümüyle yitirir. İki ayrı sosyal tabakaya ait olan bu iki insan arasında dilsel iletişimdeki kesiklik, Filiz'in dünyasında, cinsel yetersizlik biçiminde gelişerek devam eder. Filiz, kocası Bedri karşısında kişiliğini yitirdiği gibi cinselliğini de yitirir. Kocası karşısında sürekli "yenilen" ve "altta kalan"(s.13)Filiz, "Bedri haklı" ve "Bir eksiklik var bende"(s. 13) ifadeleriyle kendisini ezik ve mağlup bir hayata hazırlar.

Bedri'yle yaptıkları her konuşmadan mağlubiyetle ayrılması Filiz'i, dış dünyadan soyutlayarak, kendi iç dünyasına dönmesine sebep olur. Ancak bu bir suskunluk değildir; filizlenen öfke ve öç alma duygusudur. Kendi içine büzülen Filiz'de, ezikliğin verdiği dip akıntıları kaynamaya başlamıştır:

> "Besbelli daha oynak, daha ele avuca sığmaz bir kadın olmasını istiyordu. Ama Bedri istedikçe o, inadına, içine kapanıyordu." (B.K.P., s. 15)

Bedri küçümsedikçe, Filiz'deki bu gerilme ve içsellik 'azgın bir denize' (B.K.P.,s.17) dönüşerek çoğalıyor. Filiz'in bu döneminde, Bedri karşısında netleşmiş bir tavrı yoktur. Sadece yargılama ve değerlendirme aşamasındadır. Hayatı ise "kapılmış akıntıya gidiyordu"(B.K.P,.s. 17) ibaresiyle anlatılıyor.

Filiz'in kendini bulma yolundaki bu çatışması, ezik ve yoksul çocukluğunun 'Besleme kızı'(B.K.P.,s.28) anlatımıyla daha yoğun bir nitelik kazanır. İnsani ilişkiler şebekesindeki bu kopukluk ve gerilim unsuru, Filiz'in ileriye dönük tercihlerinde ve kararlarında çok etkili olacaktır. İçinde yaşanılan anın "suyu çekilmiş değirmene dönen"(B.K.P.,s.27) bu verimsiz sosyal ortam ağı, Filiz'i yeni arayışlara sürükleyecektir:

> "Bir yalnızlık içine düştü Filiz. (...) Aklı bu dala su yürütecek gücün bir erkekte olduğunu söylüyor ona. Neden denemedi bugüne dek!"(B.K.P.,s. 43)

Ruhi büyüme süreci içerisine giren Filiz'deki bu değişme birdenbire olmaz. Çok uzun süren iç hesaplaşmalar neticesinde meydana gelen bir değişmedir. Bunu dramatik roman hakkında ileriye sürülen :

> "Dramatik romanda hakim olan unsur, karakter olduğuna göre, karakterin yaşadığı ruh durumları, tercihleri, kararları, davranışlarını tayin ettiği ölçüde önemlidir ve bu ruhi durumlar, sebep-netice ilişkisi içinde, sebep oldukları olaylar dizisiyle beraber romanın mantık dokusunu oluştururlar."[41]

ibaresiyle açıklayabiliriz.

Filiz'in, Selim'le olan ilişkisi beklenilenden çok çabuk gelişir. Bunda birinci bölümdeki gerilim unsurunun yoğunluğu önemli bir rol oynar. Saat zembereğinden boşalmıştır. Kendi kişiliğini bulma yolunda bir engel olarak gördüğü Bedri'den uzaklaşan Filiz, kendini gerçekleştirecek Selim'i bulur. Köle ve efendi ilişkisi iki eşit insanın ilişkisine dönüşmüştür.

Filiz'in bu hareket tarzını psikolojik bakımdan incelediğimizde, Filiz, kendi eylemlerine güvenmeyen, zayıf, kavruk ve güdük kalmış nörotik bir kişilikle karşımıza çıkar. Zamanla kendi güçsüzlüğünü gidermek için bütün duyusal değerlerini, güç ve niteliklerini beğendiği Selim'e yöneltir. Böylece kendisini daha güçlü hisseder.

Danaburnu'nda da Recep, Filiz'in rolünü üstlenmiştir. Ancak ortada bir baskı sözkonusu değildir. Recep'in kendini kabul ettirememe sorunu vardır. Her iki romanın baş kahramanları, başlangıçta kendi dünyalarında tek boyutlu düz bir karakterken; olaylarla birlikte, çok yönlü ve sentezleyici bir karakter olma özelliğini kazanırlar. Recep'in, Emine'yle çatışması, başlangıçta "bir sahiplenme ve erkekliğini gerçekleştirme"(D.B.,s.94) eylemi halindeyken, zamanla derin bir boyut kazanarak tutku derecesinde bir karasevdaya dönüşmüştür. Recep'in bu tavrına dikkat etmek gerekir. Başlangıçta ciddiye almadığımız ilişkisi, niçin böyle bir boyut kazanmıştır? Romanın başlangıcında hayata sımsıkı bağlı olan Recep, sonunda hayattan niçin bu kadar kopmuştur? Erıch Fromm'un tespitleri dikkat çekicidir:

> "En sık rastlanan ve şüphe götürmez derecede yabancılaşmanın belirtisi sayılan örnek olay 'kara sevda'dır. Varolan bütün duygusal değerlerini, arzusunun nesnesi olan kadına vererek yoksullaşır. Sevgilisinden ayrılınca da

[41] Sevim Kantarcıoğlu, **Türk ve Dünya Romanında Modernizm** , s.30

büyük bir boşluğa düşerek kendisine yabancılaşır. Çünkü sevme gücünü yitirmiştir."[42]

Recep, mutluluk, sevgi ve özgürlük gibi dinamik değişkenlerini Emine'ye vererek kendisini tüketmiştir. Emine, onun için putlaşmıştır. Bütün duygusal değerlerinin belirleyici ekseni yerine koyduğu Emine'yi kaybetmektense, ölmeyi tercih etmiştir. Çünkü hayatının en büyük amacı olan Emine'yi kaybetmek veya ona sahip olamamak onun için ölümle eştir. Aynı zamanda uzun yıllar hapishanede yatması "yaşamın ve hayatın anlamını büsbütün yitirerek dışarıya ilk adımını atmasına yol açmıştır"(s.156).

Filiz ve Recep'in ruhi büyüme süreçleri birbirinden farklıdır. Filiz, Bedri'yle savaşma yolunda, Selim'le uzlaşmayı seçerek Bedri'ye karşı olan savaşını sürdürmüştür. Ancak bu da kendini gerçekleştirme yolunda farklı bir savaşma biçimidir. Oysa Recep, sonuna kadar Emine'yle savaşmıştır. Tercihleri birbirinden farklıdır: Öç almak ya da elde etmek. Filiz de Recep de içe dönük karakterlerdir. Virginia Wolfa göre :

"Çağdaş romancının görevi, yeni anlatım yöntemi deneyerek kişilerin iç dünyasına yönelmektir. Çünkü insan yaşamının gerçekleri kişilerin içinde saklıdır."[43]

Böylece Filiz'i ve Recep'i daha çok iç monoloğlar halinde konuşurken görürüz:

"Ya o kıvırcık saçlı, esmer, pos bıyıklı gençten adam, dostu değil de bir yakını, hısımıysa, ya dümen filan çevirdiği yoksa, ya Manisada ise şimdi! Üstelik kız oğlan kız bir ana kuzusu değildi ya bu."(D.B., s.94)

Bay Lear romanının başkahramanı Ferruh Sarıbay, yaşamak için çevresiyle sürekli olarak çatışmak mecburiyetinde kalır. Yaşamak için kalan son değerlerine sarılan Ferruh Sarıbay, yakınlarıyla kıyasıya bir mücadeleye girişir. Üç kahramanda görülen belirleyici özellikler şunlardır:[44]

I- Çevreyle çatışma halindedirler. Recep ve Ferruh Sarıbay, Filiz'e göre daha aktiftirler :

"Ölmüyor Lear ölümsüz. Hepsi gider o kalır. Fatma'yı gönderir o kalır. Baba o acımasız.

---

[42] Erıich Fromm, **Çağımızda Kişilik Sorunu**, çev. Yasemin Kalaycıoğlu, Düşünen Adam Yayınları, Şubat 1994, ss. 63-64

[43] E . M. Forster, **Roman Sanatı**, çev Ünal Aytür, İstanbul: Adam Yayınları, 1982, s.21

[44] Korkmaz, a.g.e., s.296

Malını kızları arasında bölüştürmeyen kral"(B.L.s. 217)

II- Cinsel kimliklerini öne çıkaran ve cinsel hayatları yetersiz olan kişilerdir,

III- Düşle gerçek arasında yaşayan kişilerdir. Filiz, Recep ve Ferruh Sarıbay düşle gerçek arasında o kadar sık yolculuk yaparlar ki bazen hangi zaman diliminde olduklarını karıştırırız. Daha doğrusu düşle gerçek birbirine karışır. Hatta Ferruh Sarıbay, bir düş gezgini olarak geçmiş sevgililerine mektuplar yazar,

IV- Çevreye yabancılaşmış, nörotik bir kişiliğe sahiptirler.

Bay Lear romanının bütün kahramanlarında birbirlerine karşı bir yabancılaşma sözkonusudur. İnsani öze ait dinamik değişme unsurlarını kaybeden kahramanlar, birbirlerine karşı yabancılaşmış ve merhametsiz bir varlık haline gelmişlerdir. İşte Ferruh Sarıbay, bu kendine yabancılaşmış insanların arasında yaşamak için gerekli olan değerlerine sarılarak, ayakta kalmaya çalışır. O, bu yabancılaşmış çağa geçmişten gelmiştir. Ya uyum sağlayıp kendisine yabancılaşacaktır, ya da yalnız gezerin rolünü üstlenerek trajik yalnızlığında ölecektir.

Oktay Rifat'ın romanlarında başkahramanlar, çoğunlukla günümüz toplumunun kendisine yabancılaşmış "sosyal karakteriyle bunun karşıtı olan bireysel karakteri"[45] olma yolunda önemli mücadeleler verirler.

5.6.1.2. Norm Karakterler

Norm karakter, eserin başkişisinin sahip olması gereken nitelikleriyle, yazarın tercihini ifade edebilir. Norm karakter, pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perspektiflerle, roman baş kişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir.[46]

Bir Kadının Penceresinden'de, Filiz'in farkında olmadan yaşadığı sosyal ortamı eleştiren ve Filiz'in sahip olması gereken niteliklere sahip olan Selim; Danaburnu'nda, Berber Recep'in başına gelen belaların sanki düzensiz yaşamasından geldiğini gösterircesine düzenli bir aile hayatı yaşayan arkadaşı Yorgo ve Emine'nin yansıtıcısı durumunda olan Zilha; Bay Lear'da, yazarın sözünü emanet ettiği kişi olarak, onun tercihlerinin yansıtıcılığını yapan Süleyman Başarır norm karakterleri oluşturmaktadırlar.

---

[45] Erich Fromm, a.g.e.,ss. 97-98
[46] Philip Stevick, a.g.e., s. 189

Roman baş kişilerinin yansıtıcısı ve tamamlayıcısı rolünü üstlenen bu kişiler, genellikle birinci derecedeki roman kahramanlarının yanında yer alırlar. Buna ikizlik yerine, roman baş kişisinin olmak istediği veya aradığı yarısı diyebiliriz. Bir Kadının Penceresinden'de Selim, Filiz'in aradığı yarısı niteliğindedir. Filiz, Bedri karşısında ne kadar dayanıksızsa, Selim o kadar sağlamdır. Filiz'in kuramadığı ilişkiyi rahatlıkla kurabilen ve kendisine güvenen bir karakterdir. Filiz'in içe dönük kişiliği yanında Selim dışa dönüktür. Bedri'nin Selim'e hitabından bunu çıkarabiliriz:

> "-Sen bu işe ne diyorsun delikanlı? diye soruyor. Gençsin, yakışıklısın, sağlam görünüyorsun, seni de kemiren bir kurt yok mu?
>
> -Olmaz mı! diyor Selim, ama ruhsal değil." (B.K.P, s.76)

Yine Selim, Filiz'in o güne kadar cevap veremediği bir çok soruya cevap verebilecek konumdadır.

Bazen roman kahramanın bu yarısı, diğer yarısının kusurlarını görecek kadar, olumlu ve eleştireldir. Bazense kronolojik akış içerisinde onun gelişmiş bir devamıdır. Aynı hedefe yönelik olan bu kahramanlar, roman boyunca bir helezon gibi muhtelif zaman ve mekânlarda birbirleriyle ilişkiler kurarak, romandaki aksiyonun oluşmasını sağlarlar.

Danaburnu romanında Yorgo, arkadaş olarak Berber Recep'e yakınlığının yanısıra, düzenli aile yaşantısıyla da onun yaşamak isteyip de bir türlü ulaşamadığı hayatın bir simgesi niteliğindedir. Dış dünyanın bunalımlarından kaçarak huzur bulduğu mekân, Yorgo ve Eleni'nin birlikte kurdukları evdir. Yorgo'nun evinde gördüğü mutluluk, Recep'te sürekli evlenme düşüncesine yol açar. Yorgo'nun romanda ortaya çıkmasıyla Recep'in mücadelesinin ve mutsuzluğunun sebebini anlarız.

Danaburnu romanında dikkatimizi çeken bir diğer husus, aynı hikâyede ikinci bir norm karakterin olmasıdır. Emine'yle aynı genelevde çalışan Zilha, içinde yaşadıkları bu olumsuz sosyal ortamı eleştirir ve ona bir çıkış yolu gösterir:

> "Verir gibi yap ama verme! demişti. Ne kaçırabilirsen, ne biriktirirsen kârdır.' Emine, Zilha'nın yüzüne gözlerini dikmiş: 'Para mı?' diye sormuştu. Zilha susmuştu. Emine o zaman Zilha'nın paradan söz etmediğini anlamıştı. Bir yağmanın içine düştükleri belliydi. Yağmalananansa gençlikleri, kadınlıkları. Bir şeyler kaçırmak gerekiyordu ama kimin için?" (D.B., s.108)

Romanın ilerleyen sosyal ortamı içerisinde öncelikle Zilha, Emine'ye yaptığı bu tavsiyeye kendisi uymaz. Ancak bu sözler, romanın sonuna kadar Emine'nin üzerinde derin bir iz bırakır. Zilha, Emine'ye kendi içerisinde daha varılmamış yerler olduğunu duyurur (s.109).

Bay Lear romanında Süleyman Başarır, "yazarın siyasi düşünce ve kanaatlerini, çeşitli hayat tezahürleri karşısındaki tavrını ifade eden"[47] bir norm karakterdir. Yazar dönemin siyasi ve sosyal manzarasını Süleyman Başarır'ın gözüyle bir eleştiriye tabi tutarken, aynı zamanda sanatla ilgili görüşlerini de onun vasıtasıyla dile getirir:

> "Bahçe yapmasını bilmedik. Ev yapmasını bilmedik. Taşlar Osmanlıdan kalma duvarlarda, horasan, sizi seviyorum. "(B.L., s. 86)

Süleyman Başarır, romanın başkahramanı Ferruh Sarıbay'ın trajedisinin nereden kaynaklandığını bizlere açıklar. Aynı zamanda onun sosyal meseleler karşısındaki duyarsız yanının bir tamamlayıcısıdır. Ancak onun romanda daha çok yazarın sözünü emanet ettiği kişi rolünü benimsediğini görmekteyiz:

> "Arabın suyuna batmış, Arabın peştemali altından çıkmış ne varsa beni zıvanadan çıkarıyor." (B.L., s. 215)

Romanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde hem anlatıcı hem de gözlemci kişiliğiyle karşımıza çıkarılan Süleyman Başarır, okuyan ve düşünen özelliğiyle romanın diğer kahramanlarından ayrılır. Ancak bu kadar akıllı görünen Süleyman, karısı Selime'yle parası için evlendiğini itiraf etmekten çekinmez.

Yazarın sözünü emanet ettiği Süleyman Başarır, bazen eleştiri oklarını içinde bulunduğu Ferruh Sarıbay ailesine de yöneltir:

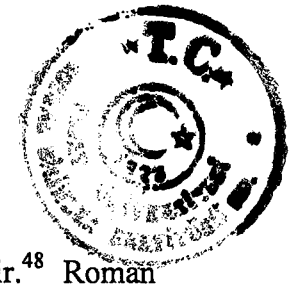
> " İyice düşman olabilmek için iyice belirliyorum baldızımın çaya çey, Fatma'ya Fetme demesini. Kollejde gördüğü eğitime verenler bunu yanılıyorlar (...) Sevme, açılma, uzanma isteğinden yoksun. Tanrısız, halksız, güzelsiz, töresiz, bir aynada kendilerine Batılı süsü vermekten ötesine aldırış etmeyen talihsiz kişiler bunlar." (B.L., s. 207)

Bu kadar sağlıklı eleştiri yapan Süleyman, roman boyunca mevcut ortamı iyileştirmek için hiçbir şey yapmaz ve sadece söylem düzeyinde kalır.

Roman boyunca yazarın yansıtıcısı durumundaki Süleyman Başarır'ın bu edilgen kişiliği, ona olan sempatimizin kaybolmasına sebep olur.

---

[47] Şerif Aktaş, a.g.e., s.156



5.6.1.3. Kart Karakterler

Bu karakter, tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şeklidir.[48] Roman boyunca herhangi bir değişme dileği yoktur. Yalınkat bir niteliğe sahip olması onu sıkıcı yapar. Hedef objeye varmayı engelleyen karşı güç grubunda yer alırlar.[49] Böylece roman boyunca okuyucunun muhayyilesini fazla zorlamazlar.

Bir Kadının Penceresinden romanında Bedri, bir vaiz edasıyla sürekli kitabi konuşur. Baş kahraman Filiz'in sürekli tosladığı bir duvar gibidir. Uzlaşmak için hiçbir açık kapı bırakmayan Bedri, her karşılaştığımızda yüksek perdeden ve peygamberane bir tavır takınır. Romandaki dramatik aksiyon, Filiz'in bu kör ilişkiden kaçıp kurtulma, Bedri'ninse tahakküm altına alma düşüncelerinden kaynaklanır:

> "Demek Bedri ileri düşünceliydi. 'Kimselere benzemiyor', diyordu Filiz, çekilmez doğrusu. Bu adam kişiliğini kazırcasına silmiş, içinde kendini dilediği biçimde seyrettiği bir ayna haline getirmişti onu." (B.K..P., s.81)

Daima tepeden bakan ve eleştiren kişiliğiyle Bedri, olumsuz bir aydın rolünü üstlenmiştir. Ancak aydınımız nasıl halktan kopuksa Bedri de kendi ailesinden kopuktur. Aslında Bedrinin bu kişilik özelliğini, kendisine ve toplumuna yabancılaşan insanların ortak paydası olan sosyal karakter ibaresiyle de açıklayabiliriz. Danaburnu romanında da maceranın sonuna kadar değişmeden kalan ve Berber Recep'in her türlü girişimine karşın hiçbir iyi niyet belirtisi göstermeyen Emine, kart karakter olarak karşımıza çıkar. Berber Recep, Emine için ötekileşmiştir. Çözülen toplum, Emine'de geçmişte var olan birtakım olumlu değerleri erozyona uğratmıştır. Emine'nin bir daha elde edilmesi mümkün olmayan bu değerleri aramak gibi herhangi bir endişesi yoktur. Sadece ayakta kalmaya çalışır. O, kendisini sevecek bir gönül yerine, sevmediği bu hayata bir daha geri göndermeyecek bir kasa aramaktadır. Bunu da kalıpçı İrfan Kutlu'nun şahsında bulur. Yaşadığı berbat hayat Emine'de aşka ve sevgiye yer bırakmamıştır:

> " Bir herife bağlanacaksın ama başka bir geçim yolun olacak. Sevişmeye bir geçim yolu gözüyle bakan kişi ister istemez sevişmenin anlamını yitiriyordu. Emine de yitirmişti bunu. Erkeğe bir müşteri olarak bakmaktan kendini

[48] Philip Stevick, a.g.e., s.185
[49] Korkmaz, a.g.e., s.300

alamıyordu. Recep'se iyi bir müşteri sayılmazdı. Mino'da işini tıkırına koymuşken, boğaz tokluğuna nasıl gider de dört duvar arasına kapanırdı." (D.B., s.124)

Bay Lear romanındaysa Ferruh Sarıbay'ın kızları Ferhunde ve Selim'e hiçbir değer yargısı olmayan ve bir asalak gibi babalarının sırtından geçinen kart karakterlerdir. Tek boyutlu ve yüzeysel kişilikleri sebebiyle hareket kabiliyetleri çok azdır. Dar bir alana mahkûm edilmişlerdir ve sürekli olarak babalarından kalacak servetin envanterini çıkarırlarken görürüz.

Oktay Rifat'ın romanlarında dramatik aksiyonu tematik güç grubundaki baş kahramanlarla karşı güç grubundaki kart karakterlerin ilişkilerindeki uzlaşmazlığın ve çatışmanın doğurduğunu görüyoruz. Bu çatışma neticesinde Bir Kadının Penceresinden romanında norm karakter olan Selim, Danaburnu'nda baş kahraman Berber Recep ve şüpheli olmakla birlikte Bay Lear'da da baş kahraman Ferruh Sarıbay ölmüş veya öldürülmüşlerdir.

5.6.1.4. Fon Karakterler

Fon karakterler, sadece, romanda yapıyı işleten çarkların dişleri gibidirler. Bunlar roman boyunca ferdi anlamda bir boyut kazanamazlar. Romandaki sosyal ortamın oluşmasına katkıda bulunan kişilerdir. Bir Kadının Penceresinden romanında Lebibe ve ailesi, Madam Seta, Gülseren, Nüvit ve Bedri'nin eve getirdiği akşamcı arkadaşları, Danaburnu'nda berber dükkânının sahibi ve çalışanlarla, Recep'in ve Emine'nin genelevde karşılaştığı insanlar, Emine'nin yanlarında çalıştığı her iki doktor. Yusuf Kendir hikâyesindeki köy insanları ve kooperatifte çalışan insanlarla müteahhit Nuri Çoban ve Sivaslı işçi Garip Yılmaz, Kovancıların Zeynel'in aile fertleri, "dekoratif unsur durumundaki kahramanlardır."[50]

Bu karakterler, romandaki beşeri ilişkilerin daha yaygınlaşmasına ve netleşmesine yardımcı olurlar. Bay Lear romanında Ferruh Sarıbay, Fatma Sarıbay ve Süleyman Başarır'ın geçmişin torbasına her el attıkça çıkardıkları eski eşleri, Ferruh Sarıbay'ın Alexandra, K..., Leman; Süleyman Başarır'ınsa Leyla adlı sevgilileri, onları hayata bağlayıcı özellikleriyle, mücadele güçlerini artırıcı bir rolü üstlenmişlerdir. Başka

[50] Şerif Aktaş, a.g.e., s.158

bir görevleri yoktur. Ancak bazılarının adı dahi okunurken, 'burdayım!' diyemeyecek kadar genel geçer olmaları da gözümüzden kaçmıyor.

5.6.2. Tiplerine Göre

5.6.2.1. Asi Tipler

Oktay Rifat'ın romanlarının birinci derecedeki kahramanları asi tiplerdir. Filiz'in bu asiliği, kendi kişiliğini kazıyarak silmeye çalışan Bedri'ye karşı "ben de varım" mücadelesi şeklindeyken, Recep'inki arzusunun nesnesi olarak gördüğü Emine'yi elde etme yolunda ölümü göze alabilecek kadar "bir erkeklik sorunu"(s.94), Ferruh Sarıbay'ınsa bir an önce ölmesini isteyen evlatlarına ve damatlarına karşı "hayatta kalabilme" mücadelesidir.

Her üç kahramanın mücadelesinin temelinde, modernizmin getirdiği insan duygularını boşlayan ve hiçe sayan mantık dokusuna karşı direnme ve karşı koyma söz konusudur. Kendilerine yabancılaşan yeni düzene ayak uyduramayan Filiz, Recep ve Ferruh Sarıbay, yaşamak için kalan son değerleriyle mücadele ederler. Kapitalizmin usçu düzeniyle anlaşma yolunu seçmezler. Çünkü onlar da sevecek bir gönül vardır. Mücadele ettikleri insanlara bakacak olursak: Bedri, Emine, Ferhunde ve Selim'e, hepsi de olaylar karşısında mantıklarına müracaat eden kimselerdir. Kalp ve kafa çatışması aslında bir düzen çatışmasıdır. Oktay Rifat, "kültürel dünyayı teknoloji, endüstri ve bilimin dünyasında şekillendirmeyi uman modernizmin"[51] ilkelerine karşı mücadeleye girişen ve bu kanlı mücadelede acı çeken, ezilen günümüz insanının macerasını anlatıyor.

Bir Kadının Penceresinden romanında yazarın kurtuluş için ileri sürdüğü teklif Marksist bir çözüm yoluyken, Bay Lear'da postmodernist bir çözümdür. Bu, modernizmin yozlaştırıcı ve yabancılaştırıcı tavrına karşı bir tepkidir. Kahramanlarda bu düzenden paylarına düşeni almışlardır. Ancak onlarınki yetersiz de olsa kendi çaplarında bir mücadeledir. Sonuçta Bedri'den kaçıp Selim'e sığınan Filiz, Selim'i kaybeder. Recep ve Ferruh Sarıbay'sa bu trajik mücadele içinde canlarından olurlar. Ancak Ferruh Sarıbay'ın ölümden sonrada mücadelesini sürdürmek üzere geri dönmesi dikkat çekicidir.

---

[51]Mehmet Küçük, **Modernite Versus Postmodernite**, Vadi Yayınları, Ekim 1994 , s.298

"Benzerlerinin temsilciliğini yapabilmek için genel niteliklerle donatılmış, öncelikle toplumsal gerçekliğin bir kesitini yansıtan bu tiplere"[52] baktığımızda, sıradan insanları görürüz. Oktay Rifat'ın baş kişileri, öyle idealist ve ülkücü olan insanlar değildir. Toplumda her zaman görebileceğimiz sıradanlığı taşırlar. Ancak romancının başarısı bu insanlar arasındaki ilişkileri içinde yaşanılan zamanın özelliklerini de göz önünde bulundurarak çok canlı bir biçimde yansıtmasıdır.

Yabancılaşma, bu kişileri öylesine güdükleştirir ki ancak bir karşı taarruzla bu baskıdan kurtulmak mümkün olabilirdi; bunun da bir tek yolu vardı: Sevmek. Her türlü engele, kural ve kaideye baş kaldırarak sevmek. Modernizmin yozlaştırdığı insani ilişkiler ancak sevginin birleştirici bağıyla yeniden iyileştirilebilirdi. İşte üç romandaki baş kaldırının gerekçesi budur. Bu yönüyle Ferruh Sarıbay'ın ifadesi dikkat çekicidir:

" Ben varım. Sevişmeyle ayakta durdum. Yine sevişmeyle ayakta kalmalı. (...) Dirliğim sevişmeye, sevişme ona bağlı." (B.L., s. 108)

Aynı zamanda bu romanın dejenere olmuş ve soysuzlaşmış sosyal ortamından çıkış için bir teklif niteliği taşımaktadır.

5.6.2.2. Dejenere Tipler

Dejenere tipler, tabiattan ve insanlığın soylu değerlerinden, çeşitli çıkar hesapları uğruna kopmuş kişilerdir.[53] Yüzlerine maske takan bu kişiler, asıl niyetlerini menfaatleri söz konusu olunca gösterirler. Hilekâr ve kurnaz bir kişiliğe sahiptirler.

Bir Kadının Penceresinden romanında Bakkal Rahmi, "bir yandan kazık atan bir yandan acıyan tavrıyla(B.K.P.,s.105), Bedri'nin ablası Remziye ve eniştesi Nuri "çıkarını bir an için gözden uzak tutmayan, hesaplı, hasis ve sürekli küpünü doldurmaya yönelik kişilikleriyle" (B.K.P., s. 137) dejenere tiplerdir.

Toplumdaki bozulmanın temsilciler olan bu tipler, her dönemde barınma imkânını elde edebildikleri için, roman dünyasında da cazip tipler olarak karşımıza çıkmaktadır. Danaburnu romanında Yusuf Kendir, ilgi çekici teklifiyle paralı fakat iş becerisi az olan insanları, yazlık sahibi yapmak vaadiyle kandırırken bu kurnazlığının arkasına sığınır. Yine aynı romanın bir başka hikâyesi olan Yalnızların Mehmet'in macerasındaki kasaba insanlarıyla, ameliyatını yaptığı hastanın sahibinden para almak

---

[52] Murat Belge, **Edebiyat Üstüne Yazılar,** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1994, s.20,
[53] Korkmaz, a.g.e., s.304

için ameliyat anında dışarıya çıkan hastahane doktoru ve personeli her türlü insani değeri yitirmiş dejenere tiplerdir.

Bay Lear romanındaysa mirasına konmak için kendi babalarının ölümünü bekleyen Ferruh Sarıbay'ın kızlarında sağlıklı olan bir değere rastlayamayız. Kendi kocalarıyla bile sağlıklı bir ilişki kuramayan bu kadınlar, yazar tarafından cezalandırılırcasına iğdiş edilmiş cinsellikleri ve çocuksuz hayatlarıyla lanetlenmiş gibidirler. Süleyman Başarır da bu bozulmadan payına düşeni az da olsa almıştır. Bu ailenin bireyleri arasındaki ilişkide para en belirleyici rolü üstlenmiştir.

Oktay Rifat'ın her üç romanında, dejenere tipler aracılığıyla bir bozuk düzenin işleyiş tarzındaki aksayan tarafları gösterme eğilimi vardır.

5.6.2.3. Bohem Tipler

Oktay Rifat'ın romanlarında yaşanan hayatın gerçeklerinden kaçarak alkole ve gece hayatına sığınan bohem tipleri görmek mümkündür. Mücadele gücünü yitirmiş olan bu kişiler, çevrelerinden kopuk, alıngan veya sürekli yıpratıcı bir gece hayatında kurtuluşu arayan kişilerdir.

Bir Kadının Penceresinden romanında acıyı kendisine arkadaş edinen mazojist yapısıyla Nüvit bohem bir tiptir. Nüvit, istediği kadını elde etmek için hiçbir gayret göstermez. Karamsar bir ruh yapısına sahip olan Nüvit, hiç kimseyi sevmediği gibi kendisini de sevmez:

" Aslında iğreniyor insandan ve kendinden" (B.K.P.,s.119).

Alkole sığınan Nüvit'in bu tavrında cinsel problemleri önemli ve belirleyici bir sebeptir. Romanın sonunda da bu bohem hayatın bir neticesi olan mutsuzluk ve karamsarlık duygusunun doğurduğu bunalımla intihar eder. Ruhen ölmüş olan Nüvit bedenen de ölerek, romandaki fonksiyonunu tamamlar. Aynı romanın şahıs kadrosunda yer alan Nüvit'in sevdiği kadın konumundaki Gülseren ve ekibi de bohem bir hayatı kendilerine çıkış yolu olarak seçen toplumdan kopuk kişilerdir. Bu sınıfın hususiyetlerini yazar anlatıcı dikkatlerimize sunmaktadır:

"Aşırı öfkelenmiyorlar, aşırı sarhoş olmuyorlar, aşırı tutkuları yok, ama alttan alta kim bilir ne pislikler akıyor aralarından."(B.K.P.,s.119)

Gülseren, seviciliği ve Çiçek Pasajı'ndaki gece alemleriyle bohem hayatın bu tablosunu bütünler.

Danaburnu romanında Berber Recep'in gittiği aynalı meyhanede rastladığı "ak saçlı Yeşilçam ünlüsü ve eski besteci" (s.136) gibi insanlar da bir ine benzeyen bu mekândan bir türlü çıkmayan hatta bu tür yaşamayı, bir hayat biçimi olarak gören bohem yaratılışlı kimselerdir.

5.6.2.4. İdealist Tipler

Romanlarını yazarken toplumsal gerçekçi bir tavır takınan Oktay Rifat'ın romanlarında idealist tiplerin azlığı dikkatimizi çekmektedir. İnandığı değerler uğruna mücadele etmekten ve fedakârlık yapmaktan kaçınmayan bu tiplere örnek olarak Bir Kadının Penceresinden romanından Selim, Danaburnu'ndaysa Muharrem Karabulut'u gösterebiliriz.

İdealist tiplerin her ikisi de sosyalist bir dünya görüşüne sahiptir. Ancak romanda her iki kahramanın da söylem düzeyinde kalmaları dikkat çekicidir. Selim, romanda çok suni kalır. Devrimcilik onda sanki bir cinsel eylem alanıdır. Filiz'i şuurlandırmakla veya onu sahiplenmekle görevini yapmış gibidir. "Ancak roman sonunda Filiz'le birlikte olmanın amacını ve gerçekliği duyumsar; ama öldürümün eşiğindeyken" [54]

Kendi ailelerinden uzakta bir hayat yaşayan bu insanlar, roman boyunca ezilen ve sömürülen halk kesiminin yanında yer almaktadırlar. Selim'in Filiz'le olan cinsel ilişkisiyse aynı sınıfa mensup iki insanın birbirini veya diğer yarısını bulması şeklinde verilmektedir. Daha doğrusu Filiz'le Selim'in cinsel ilişkileri Filiz'in kendini bulma yolunda alması gereken bir ders niteliğinde veriliyor. Muharrem Karabulut'sa mücadeleci ve ödün vermez kişiliğiyle sadece bir sahnede karşımıza çıkarılır. Ancak az da olsa onun aşağıdaki tespiti:

> "Şu kaymak tabaka var ya, şu giydiğini bir daha giymeyen, şu lüks arabalardan inmeyen, Avrupa'larda dolaşan, karısını kızını, hastalandı mı, yüce profesörlere gösteren kaymak tabaka, hepimiz onun için çalışıyoruz." (D.B., s.77).

kişiliğini yansıtması bakımından önemlidir.

Kendi güçlü iradeleriyle dikkat çeken bu kahramanların bir diğer yönleri de diğer insanlara söyleyecek sözlerinin olmasıdır. İnsanları inandıkları hedefleri doğrultusunda

---

[54] Selim İleri, "Oktay Rifat'ın İki Romanı Üzerine", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.24, Mayıs 1981, s.27

yönlendirmek için her türlü koşulda sözlerini söylemekten çekinmeyen bir yaratılışa sahiptirler.

Romanın sonucunda her iki kahramanın öldürülmeleri dikkat çekicidir. Mevcut düzen kendi yolunda bir engel olarak gördüğü bu idealist tipleri tasfiye eder.

5.6.3. Sosyal Durumlarına Göre

5.6.3.1. Aydınlar

Oktay Rifat'ın romanlarında aydınlar, genellikle olumsuz bir kişiliğe sahip ve karşı güç grubu içerisinde yer alırlar. Teorikte çok ciddi şeyler söyleyen bu gruba ait insanlar, pratikte kendilerinin ve etrafındaki insanların problemlerini çözmekte başarılı olamazlar.

Bir Kadının Penceresinden romanında Bedri, karşı güç grubunda yer alan modernist düzenin sürekli mantığa müracaat eden ve kalbi boşlayan aydın tipini oluşturur. Bu kadar kitabi konuşan Bedri, kendi ailesi olan Filiz'i anlamak için hiçbir şey yapmaz. Aksine onun kişiliğini silmek için elinden gelen tüm gayreti gösterir. Üstelik tepeden inmeci bu tavrında bilinçlidir. Filiz'e söylediği:

> "- Sana çok ettim diyor Bedri. (...) Bedri'nin yüzündeki gülümseme eksilmiyor, büyüyor, ağlayacak nerdeyse.
> - Gücümü yitirmek istemem." (B.K.P., s.143)

ibaresi bu bakımdan dikkat çekicidir.

Tanzimattan beri süregelen kendisine ve çevresine yabancılaşmış aydın tipinin en bariz örneğidir Bedri. Hep eleştirir fakat bir türlü çözüm yolunu göstermez. Bedri'nin kişiliğini yansıtması bakımından Selim'in aşağıdaki ibaresi dikkat çekicidir:

"Hiçbir zaman gözüm tutmadı şu Bedri'yi belli dönemin belli aydın tipi. Paçası sıkıştımı öte yana geçiverir. Hatta hatta paçasının sıkışmasına da gerek yok. Burdan görünür, öbür yana yaltaklanır, ne edeceğini bilemez." (B.K.P., s.189)

Yine aynı romanda Gülseren ve takımı diyebileceğimiz, bohem yaratılışlı, halktan kopuk, dejenere olmuş ve "aralarında alttan alta pisliğin aktığı" (B.K.P.,s.119) bir aydın sınıfına daha rastlıyoruz. Bu tür aydınların daha çok "sömürücü (exploitive)"[55] bir özelliğe sahip oldukları görülüyor. Yani fikir üretmeyen ve başkalarına ait fikirleri kendilerine aitmiş gibi söyleyen kişilerdir.

---

[55] Erich From, a.g.e., s. 93

Bay Lear romanında, yazarın sözünü emanet ettiği Süleyman Başarır, karşımıza aydın olarak çıkar. Ancak teklifleri ve teşhisleri çok güzel olan Süleyman Başarır, kendi ifadesiyle bir türlü kısıt altında kalmaktan kurtulamaz (BL.,s.28). Kendi kabuğuna çekilmiş ve karısı Selime'yle parası için evlenmiş olan Süleyman Başarır'daki bu fikri sağlamlık bizi şaşırtır. Süleyman'daki çözümleyici aklın, kendi meselelerini çözememesi aydının acıklı durumunu göstermesi bakımından önemlidir. Süleyman'ın fikri zemindeki bu sağlamlığının yanı sıra maddi yönden kendisinden fikren çok geride olan Selime'ye bağlı olması onda aşağılık kompleksine yol açar. Bu kompleksin doğurduğu bunalımla zaman zaman karısı Selime'yi zehirleyerek öldürmeyi düşündüğünü görmekteyiz.

Oktay Rifat'ın romanlarındaki aydın kişiler, bir rehber olmaktan çok bir hatibin rolünü üstlenmişlerdir.

5.6.3.2. Kentliler

Oktay Rifat üç romanında da kendisine çevre olarak İstanbul'u seçmiştir. Sadece Danaburnu romanında zaman zaman kentin dışına çıkan yazar, romanın asıl vakasını oluşturan Berber Recep'le Emine'nin hikâyesinde de İstanbul'u ve İstanbul insanının anlatımını tercih eder.

Macerası anlatılan kentin kaotik düzeninin mutsuz insanıdır. Kentin kederli yüzü, insanlarının simâsına kadar sinmiştir. Kırık kopuk ve düzensiz ilişkilerin bir durağı olarak karşımıza çıkarılan kentte, insan ilişkileri olumsuzdur:

"Dalavere ve alın teri kokuyordu yazıhanelerin içi" (B.K.P., s. 62)

Roman boyunca İstanbul, yozlaşmış ve kendisine yabancılaşmış bir kent konumundadır. İstanbul, dıştan gelenlerle içerdekilerin kaynaşamaması sebebiyle, dejenere bir kent hüviyetine bürünmüştür. Bir Kadının Penceresinden romanının şahıs kadrosunu oluşturan Filiz, Bedri, Selim, Madam Seta, Nüvit, Gülseren; Danaburnu'nun temel olayının kahramanları: Berber Recep'le Emine ve Bay Lear romanının Ferruh Sarıbay, Süleyman, Selim'e, Ferhunde ve Fatma Sarıbay'ı kentte yaşamanın mutsuzluğunu taşırlar. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle:

"Bu yeni Türk şehirleri güzel değillerdir. Birbirine benzeyen apartman yığınlarından ibarettir. Herşey son derece adi, çirkin, taklit ve ruhsuzdur." [56]

---

[56] Mehmet Kaplan, **Kültür ve Dil**, Dergâh Yayınları, Eylül 1992 , s.66

İşte böylesine benzer ve olumsuz bir kent ortamının insanları olan roman kahramanlarının insani özden çok şey kaybettiğini görüyoruz. "İnsanların kaynaştığı bir panayır, bir ırgat pazarı"(B.K.P., s.62) haline gelen İstanbul'da insani ilişkiler "iğdiş edilmiştir." (B.L., s. 53),

Kent kurnazlığının ön plâna çıktığı bu insanlar arasındaki ilişkiler, tek düzedir. Aynı evde yaşamalarına rağmen Bedri karısı Filiz'e, Ferruh Sarıbay kızları Selime ve Ferhunde'ye yabancıdır. Emine'yse kendisini seven Recep'e karşı mesafeli dururken bu kent kurnazlığından bir hayli ders almış gibidir.

Dikkate değer bir diğer husus da bazen yazar anlatıcının bazen de kahraman anlatıcıların ifadesiyle dile getirilen Anadolu insanının İstanbul'u kuşatmasına duyulan memnuniyetsizliktir. Bir Kadının Penceresinden romanında "Anadolu'nun doğusundan, batısından, güneyinden, kuzeyinden gelmiş insanların kaynaştığı bir panayır, bir ırgat pazarı" (s.62) şeklinde anlatılan bu memnuniyetsizlik; Bay Lear romanında "İstanbul'u kapıcılar sardı." (s. 115) veya "Anadolu'nun çamuruna gömüldü, İstanbul."(s.120) şeklinde ifade edilir. Böylece kenti kuşatan insan dokusundaki yozlaşma, sosyal eleştiri düzeyinde ele alınır.

5.6.3.3. Köylüler

Oktay Rifat'ın Bir Kadının Penceresinden romanında Selim'in şahsında az da olsa değinilen köylü tipine; Danaburnu'nda Kovancıların Zeynel, Yalnızların Mehmet ve Yusuf Kendir'in hikâyelerinde sıkça yer verilmiştir.

Selim'in ve ailesinin şahsında saflığın ve bozulmamışlığın simgesel anlatım bulduğu köylü hayatı, Yalnızların Mehmet'in şahsında yoksulluğu ve cehaleti simgeleştirir. Filiz, köylü hayatının saflığına ve masumiyetine o kadar inanır ki kendini bulma yolunda bir köylü olan Selim'i seçer. Selim'le ruhen anlaştığı gibi yetiştiği yöreye karşı sempati de duyar. Ona söylediği :

" Sizin hanımla yerlerimizi değiştirelim" (B.K.P., s. 83)

ibaresinde, köy ve köylülerin saflığına inanan bir insanın samimi duyguları vardır. Filiz'in ruhi büyüme sürecinde ona, dost olarak bir köylü olan Selim'in seçilmesi dikkat çekicidir.

Danaburnu romanında köy muhiti bir hayli yer kaplar. "Bu romanda eksen olarak yazlığının bulunduğu Balıkesir ilinin Altınova muhitini seçen yazar, o yöredeki köy ve köylülerin hayatını konu edinmiştir."[57] Gözlemci bir tip olan Oktay Rifat, köylülerle ve işçilerle kurduğu samimi ilişkiler neticesinde köy muhitinden romanlarına ve şiirlerine bir hayli malzeme taşımıştır.

Danaburnu romanında Yusuf Kendir'in hikâyesinde karşılaştığımız Kovancıların Zeynel'in yaşadığı ev onun yoksulluğunun bir belgesidir :

"Damı örtülmemiş, kapısı, penceresi takılmamış, sıvasız bir iskelettir bu. (D.B.,s.9).

Ancak Bulgar göçmeni olan bu insanlar, iyi kötü bir meslek sahibidir. Yöredeki yazlık inşaatlarda işçilik ve sanatkârlık yaparak geçimini sağlarlar. Ege bölgesinin denize yakın verimsiz toprağında "İki zeytin, erik, kayısı ve şeftalisiyle"(D.B.,s.10) geçim sağlamaya çalışan köylüler, yine de soyluluklarından bir şey kaybetmemişlerdir.

Yalnızların Mehmet'in hikâyesinde, hasta annesi Satı Hanımı kasabadaki doktora götürmek için sahibi olduğu tek keçisini dağda kendi kaderine bırakan köylünün trajik yalnızlığı ve yoksulluğu anlatılmaktadır. Mehmet'in köyden kasabaya doğru bu simgesel yürüyüşü, köy insanının cehaletini ve yoksulluğunu, kasaba insanının kurnazlığını ve merhametsizliğini göstermesi bakımından önemlidir.

Gün boyunca annesi sırtında yürüyen Yalnızların Mehmet, kasabadaki doktora parasızlıktan dolayı annesini muayene ettiremeden dönerken kendi yoksulluğunun ve yalnızlığının sebebini bulur :

" - İnsan bu dünyada cahal kalmamalıymış." (D.B., s. 199)

Aslında Mehmet'in şahsında dile getirilen bu cehalet, köylümüzün ortak bir hususiyeti olarak Oktay Rifat'ın romanlarında simgeleştirilmiştir.

5.6.3.4. Kasabalılar

Danaburnu romanı hariç Oktay Rifat'ın diğer romanlarında kasaba hayatı ve kasaba insanlarından bahsedilmez. Yalnızların Mehmet'in macerasında rastladığımız kasaba insanları sadece bir davranış şeklinin ve toplumsal boyuttaki kirlenmenin figüran tipleri olarak ele alınmışlardır. Ne kahvecinin ne hastahanedeki bahçıvanın ne de doktorun adı zikredilir. Onlar, kasabanın bu olumsuz ruh halini göstermek için

[57] Tarık Özcan, a.g.gr.

kullanılan genel tiplerdir. Kasaba insanlarının olumsuz tutumlarını sadece Yalnızların Mehmet'le hastahane kapıcısı Dursun'un diyaloglarından çıkarırız :

- Kadın elden gidiyor Dursun efendi !

- Bak yine bunu söylüyorsun. Doktor ne yapsın gidiyorsa ! Öylesi buraya yaramaz.

- Gözünün yağını yiyeyim, bir haber sal şu nöbetçi doktora.

- Şimdi nöbetçi doktoru çağırırsak bizi haşlar, söylemediğini komaz. (...) Üstelik adam kulüpte oyun oynuyor." (D.B., s. 189)

Kasabada olumlu bir tip olarak karşımıza çıkarılan Reşit Civelek'se köyden gelerek kasabaya yerleşen birisidir.

Oktay Rifat'ın romanlarında köyden kasabaya, kasabadan da kente doğru yürüdükçe insani ölçülerin değer kaybına uğradığı görülmektedir.

ALTINCI BÖLÜM
ROMANLARINDA DİL VE ÜSLÛP



6.1. Romanlarında Dilsel Etkilenme

Oktay Rifat'ın romanlarındaki dilsel etkilenmeyi iki başlık altında inceleyebiliriz:

1. Batılı yazarlardan etkilenme,
2. Yerli yazarlardan veya gelenekten etkilenme.

İlk romanı olan Bir Kadının Penceresinden, yazarın acemilik döneminin etkilerini taşımaktadır. Ancak ikinci romanı olan Danaburnu'nda romancı kişiliğini bulan Oktay Rifat, bu romanında Batılı romancıların bir roman içerisinde birbirinden farklı olayları anlatma tekniğinden faydalanmıştır. Danaburnu ve Bay Lear'da Kafka, Faulkner, Vırgınia Woolf ve Joyce etkisi anlatım tekniği bakımından kendisini hissetirmektedir. Örneğin Faulkner'in Ağustos Işığı ve Aragon'un, Napolyon'dan kaçan 18. Louis'in takibini konu alan 'la Semaine Sainte' adlı eserinin iki veya daha fazla hikâyeyi iç içe anlatma tekniğini Danaburnu romanında uygulayan yazar, Bay Lear romanında da Joyce'nin Ulysses ve Finnegan's Wake adlı romanlarının bilinç altı ve aynı romanda birbirinden farklı dilleri uygulama anlayışlarından faydalanmıştır. Bay Lear romanındaki anlayışı yansıtması bakımından Vırgınia Woolf'un aşağıdaki ibaresi önemlidir:

> "Romanın kendine özgü gereci diye bir şey yoktur; her şey romanın kendine özgü gerecidir, her duygu, her düşünce, kafayla ruhun her özelliği kullanılabilir; hiçbir algı işe yaramaz değildir."[1]

Yine romanlarında işlediği yabancılaşma konusunda Albert Camus etkisi görülürken, nesnelerle ilgili tutumunda da Jean Paul Sartre'ın ve Ponge'ın izlerine de sık sık rastlamaktayız. Fransızcayı çok iyi derecede bilmesi ve hanımı Sabiha Rifat'ın romanoloji bölümü mezunu olması, onun Fransız romancılarını takip etmesi bakımından işine bir hayli yaramıştır. Ancak romanın dil dokusunda Joyce'nin "Ulysses" adlı romanının derin bir tesiri bulunmaktadır. Joyce'nin mevcut dilde deformasyona gitme ve kendine özgü bir takım değişikler yapma anlayışından izler görmekteyiz. Bay Lear'da gördüğümüz:

> " (...) Dalmak susmaya bağlı. Tüfek söylüyor: Taş. Basamak bir noktadır. Nokta vapura bağlı. Gidiyor gidebilirse, durmayı söylüyor. Yaprağını halıya düşürmeden bırak sussun. Al kaç: Yok. Tek söyle! Tek dur: Mis-Ket. A-Lek-San,dur. Söyleme duyulmuyor. (...) Susmak söylüyor. Balık hiç konuşmamış:

[1] Vırgınia Woolf, Modern Roman, çev. Akşit Göktürk, **Türk Dili**, C. XIV, S.159, 1 Aralık 1964, s.260

Til. Gitmece söylüyor : Biz. Kalk-Sam. Kal-Kış.Yaz söylüyor demek ne! Oda. Cam. Bir."(B.L.,s.149)

Ya da

"-Şimdi de Leyla'nın kızı gibi konuşuyorsunuz, dedi.

Ekledim: Dügürtügülegerdigir. Bugunlagar." (B.L.,s.164)

şeklindeki ifade özellikleri Ulysses'teki:

"ALTIN İLE BRONZ ATNALLARININ ÇELİKTINGIRTISINI işittiler.

Küstahtah. Tahtahtah.(...) Kaldırın tıngırtınızı şıngırtınızla.

Fff! Uu!

Bronzun berisinden? Altınınötesinden? Nalseslerinin ordan? Rrrpr. Kraa.Kraandl."[2]

dil hususiyetlerini çağrıştırmaktadır. Bunun dışında Ulysses'te görülen mektup, şiir ve bilmece gibi anlatım tekniklerinden yeterince etkilenildiğini sanıyoruz. Bay Lear romanında da Shakespeare'nin Kral Lear adlı tiyatrosundan konu bakımından faydalanmıştır.

Yerli yazarlardan Orhan Kemal ve Sait Faik'i beğendiğini belirten (Ş.K., s.331) Oktay Rifat, sadece beğeni düzeyinde kalmıştır. Dilsel etkilenme bakımından eserlerini incelediğimizde geleneksel anlatım tarzlarımızdan Karagöz, Evliya Çelebi ve masal geleneğimizden faydalandığını görmekteyiz. Örneğin Bir Kadının Penceresinden romanında Bedri'nin bilgiççe tavrı karşısında Filiz'in vermiş olduğu cevap Karagöz'ün yüzeyde cahil, derinlikte ironik olan tavrını çağrıştırmaktadır:

"Az gelişmiş bir memleketin azgelişmiş bir evi burası. Şu hale bak. Şu pisliğe bak!

-Gözün kör olmaya! Daha dün sildim süpürdüm." (B.K.P., s. 32)

Bay Lear'da her türlü dilsel etkinliğin alanına giren yazar, Evliya Çelebi'nin dil hususiyetini Fatma'nın ağzıyla da olsa uygulamaktan çekinmez.

"Hayvanat bahçesine gitmiştik. Bunun babasını gördüm orda. İçim mi kaynadı nedir gebe kalmışım. Daha doğrusu kara bir dam gördüm, bir direği kımıldanırdı. Süleyman: Bre kız ileri varma! Dediyse de dinlemedim. Bir de ne göreyim, o kara büyük dam yürüdü beni kapıp havaya kaldırdı. Bir Karanlık ısı

[2] James Joyce, **Ulysses**, çev. Nevzat Ekmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Haziran 1998 ,ss. 298-299

yerde kaldım. Dört yanıma çubuklandımsa da elim ayağım ısıcak ete yapıştı. Sonunda bir hortumla aydınlığa döndüm. Üç saat cansız yatmışım. Karnım şişip üç yıldan sonra bu fili doğurdum." (B.L., s. 191)

Evliya Çelebi'nin ağzıyla konuşan Fatma'nın tavrı montaj tekniğini andıracak tarzdadır. Çünkü hem dil hem de konu benzerliği vardır. Oktay Rifat, romanlarına geleneksel anlatım tarzımızda en önemli yere sahip olan masal dilini de sokmuştur. Roman dilini genişletme yolunda her türlü denemeye girişen yazar, böylece mevcut dili sarsmanın yanı sıra onu zenginleştirmiştir:

"İşte bu Kelami Ağa sipahinin yakasını bir dahi bırakmaz elinden. Dövülür, sövülürse de aldırmaz. Sonunda ıssız bir sokakta sidikli bir kapıya varınca sipahi tokmağı vurur. Kapı açılır, asık suratlı bir Arap görünür. Tuttuğu gibi Kelami'yi kolundan savurur içeri.(...) Üç adam türer, ikisini asarlar, birini asacakken Kelami Şeyh'e varıp yalvarır. Sipahi'nin önündeki leğende iki gemi yüzmeye başlar." (B.L., s. 196)

Oktay Rifat'ın Bay Lear romanındaki bu dil anlayışının kaynaklarını, postmodernizm ile ilgili aşağıdaki ibarelerde görmemiz mümkündür:

" Her şeyden önce postmodern sanatkârın -en azından bir eser boyunca kendi has nitelikleriyle belirginleşip onu diğerlerinden ayıran- belirgin bir uslûbu yoktur .(...) Zira onlara göre kullandıkları dil ve bu dilin sözcükleri ferdlere değil, evrensel bir sisteme aittir. Yazar veya şâirin kendine has bir dili ve bu dilin sözcüklerine yüklendiği mânâsı olamaz. Bu inanç ona, dille oynama, alışılmışı bozma imkânı verir."[3] Böylece dille doyumsuz bir oyuna girişen Oktay Rifat'ın en son vardığı nokta puzzle ya da sihirbazın gizemli dilidir. Büyülü evren içerisinde "Hodindi, mataratti, mudi" (B.L., s.199) şeklinde bağıran Ferruh Sarıbay'ın aracılığıyla, Oktay Rifat belki de açılacak ölümsüz bir âlemin anahtar sözcüklerini yakalamak istemektedir. Ancak bu dil, şairlerin yüzyıllardır bir benzerini yapmaya çalıştıkları Tanrısal dildir.

6.2. Anlatım Düzeyinde Dil ve Üslûp İncelemesi

Oktay Rifat'ın romanlarındaki dil ve üslup özellikleri ilk romanı olan Bir Kadının Penceresinden, Danaburnu'na ve son romanı olan Bay Lear'a doğru belirgin bir biçimde gelişme göstermektedir. Bir Kadının Penceresinden' de klasik bir anlatım

[3] İsmail Çetişli, **Batı Edebiyatı ve Edebi Akımlar**, Isparta: Kardelen Kitabevi 1998, s.154

tarzını tercih eden yazar, Danaburnu'nda "Amerikalı romancılara mahsus bir tarzla bir ana olay çevresinde, o olayla doğrudan doğruya değil, dolaylı bağları olan kişilerin hikâyesini aktarıyor."[4] Bay Lear'daysa J. Joyce'den A. Robbe-Grillet'e, Binbir Gece Masalları'ndan Evliya Çelebi ve Karagöz'e kadar birbirinden çok farklı dil ve üslûp hususiyetlerini uyguluyor.

6.2.1. Bakış Açısı

Şerif Aktaş, anlatma esasına bağlı edebî türlerde, bu arada tabiî olarak hikâye ve romanda, hem metin halkası, hem vaka zinciri, hem de eserin dilinin bakış açısına göre şekil aldığını"[5] belirtmektedir. Bu sebeple bakış açısını dil ve üslûp bahsinde ele almayı uygun bulduk.

Bir Kadının Penceresinden romanında, itibarî âlemle ilgili anlatımların büyük bir kısmı vakaya ve kahramanlara ait her şeyi bilen ve gören yazar-anlatıcı tarafından nakledilmektedir. Romanın birinci bölümü azgelişmişlikle ilgili bir ön söz niteliğindedir. Bu bölümde yazar, romanın içeriği hakkında çok önemli nitelikte açıklayıcı bilgiler vermektedir:

> "Konumuz azgelişmişlik değildir, ilişkilerdir. Öykümüze girmeden önce şu birkaç sözü de ekleyelim. Öykümüzdeki dar çevre, az gelişmişliğin yoğun olduğu bir çevre değildir. Ama dediğimiz gibi kendini duyurmakta ve olayların akışını değiştirmektedir."(B.K.P.,s.11)

Hatta ilk okunduğunda romana daha sonra başkaları tarafından ilave edilmiş izlenimini veriyor. Ancak Sabiha Rifat'la yaptığımız görüşmede bu bölümün yazar tarafından yazıldığını, Emre Kongar tarafından da bir kongrede tebliğ olarak sunulduğu belirtildi. Bir makale ciddiyetiyle yazılmış bu bölüm, romanın anlaşılması bakımından bir hayli kolaylık taşıyor. Ancak modern romanın dokusuna da yakışmıyor.

Yazar, bu bölümdeki tavrıyla eserdeki yerini kahramanlara bırakmak niyetinde olmadığını belirtiyor. Eserin sonuna kadar da bu hakim konumunu Nüvit'in kaşla göz arasındaki anlatımı hariç sürdürüyor. Hatta "romantik ironi"[6] denilen bir tavır sergileyerek zaman zaman olayların akışını kesiyor ve kendi kanaatini belirtiyor.

---

[4] Selim İleri, "Oktay Rifat'ın İki Romanı Üzerine", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.24, Mayıs 1981, s. 28
[5] Şerif Aktaş, a.g.e., s. 81
[6] Gürsel Aytaç, **Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler**, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1990, s.378

Kahramanların dününe ve bugününe ait her şeyi bilen ve gören yazar-anlatıcı, bu tavrıyla kendisini gizleme gereği duymuyor.

Yazarın Danaburnu romanındaki tavrı da aynıdır. On bölüm ve çekirdek vakanın etrafında birleşmiş dört ayrı hikâyeden ibaret olan bu romanda da Muharrem Karabulut'un çok kısa olarak kendi öyküsünü anlattığı kısım hariç, yazar anlatıcının anlatımıyla ifadesini bulan hakim bakış açısı söz konusudur. Fiillerin sonunda şahıs eklerinin bulunmadığı ve üçüncü tekil şahıslı bir anlatımın tercih edildiğini söyleyebiliriz. Bir Kadının Penceresinden ve Danaburnu romanlarında macera anlatan değil, macerası anlatılan şahıslar vardır. Hikâyesi anlatılan öznenin şahıs zamiri : O'dur:

> "Vapurdaydı. Düş artık itilmiş, yerini eylem almış görünüyordu. Bu ikinci buluşma olacaktı Selim'le. Sevişiyorlardı." (B.K.P., s. 121)

Danaburnu romanında yazar anlatıcı, Muharrem Karabulut'un öldürülmesi olayında farklı bir yöntem geliştirerek aynı olayı farklı kahramanların farklı görebileceğini belirtiyor. Ancak anlatıcı yine kendisidir :

> "Çünkü Yorgo'nun düşlediği ölüyle Recep'in düşlediği ölü, ikisi de Recep'in düşlediği ölü olduğu halde, birbirine benzemiyordu. (...) Recep'in ölüsünün gözleri canlıydı. Oysa Yorgo'nun ölüsünün gözleri kapalıydı" (D.B., s.81)

Yazar, şuurlu bir biçimde bakış açısı üzerine bir uygulama yaparak aynı manzarayı gören insanlar arasında farklılıklar olabileceğini belirtiyor.

Bir Kadının Penceresinden ve Danaburnu romanlarında Nüvit, içinde yaşadığı ancak bir türlü uyum sağlayamadığı dejenere olmuş aydın tipinin yaşantısını; Danaburnu'ndaysa Muharrem Karabulut, gurbetteki ruh halini anlatmak için kahraman anlatıcı rolünü üstlenirler. Böylece az da olsa her iki romanda, çift bakışlı bir uygulamaya girişilmiş olunur.

Bay Lear romanında, çift bakışlı uygulama hakimdir. Romanın başlangıcında yazar anlatıcı, kendi ağırlığını hissettirmek için özne olan Ferruh Sarıbay ve Fatma Sarıbay'ın adlarını bile zikretmez. Onları sadece "adam ve kadın"(ss.7-9) sözcükleriyle anlatır. Romanın merkezine kurulan yazar-anlatıcı, kendisini unutturmak niyetinde değildir. Bu sebeple gerek Danaburnu'nda (s. 22, 45, 169) gerekse Bay Lear'da (s.43, 51) olaylarla ilgili olarak kendi görüşünü belirtmekten çekinmez :

> "Başını kaldırıp bakıyor Süleyman :
>
> - Bu üst katlara dünyada su çıkmaz.

- İdroforları var onların.

Toplumun pokerci ve banker kesimi uyduruyor bu sözcükleri biz de kullanıyoruz." (B.L.,s.42)

Son cümle, yazar- anlatıcının konuyla ilgili kanaatidir.

Romanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde " Modern romanın gereği olan olayı bilen kişileri, o olayın çerçevesi içine yerleştirerek eyleme sınırlı, dolayısıyla inandırıcı bir bilgi kaynağı sağlamak"[7] amacıyla kahraman anlatıcı bakış açısını tercih eder. Bu bölümlerde roman kahramanları: Ferruh Sarıbay ve yazarın sözünü emanet ettiği kişi konumundaki Süleyman Başarır, anlatıcı olarak devreye girerler. Böylece anlatma yükünü üzerinden atan yazar-anlatıcı, bizleri Ferruh Sarıbay ve Süleyman Başarır'ın sınırlı bakış açısıyla baş başa bırakır.

Yazar-anlatıcının bakış açısını değiştirmesi, bizlerin, Ferruh Sarıbay ve Süleyman Başarır'ın vakanın yaşandığı devirdeki halleri ve ferdî geçmişlerini daha iyi bir biçimde anlamamızı sağlar. Bakış açısının değişmesi anlatım paktının değişmesini de zorunlu kılar. Yazar-anlatıcının "sahneleme ve tasvir yöntemi"nin yerini, kahraman-anlatıcıların kendi iç dünyalarına yönelik "bilinç akımı ve iç monolog" gibi anlatım teknikleri alır. Ferruh Sarıbay'ın anlatımını buna örnek verebiliriz :

> " Karışık yollara girip çıktım. O evler yıkıldı. Beni beğenir miydi! Hepsi apartman oldu. Yıkıcı eline düştüler yeniden, daha büyükleri yapıldı, daha yüksekleri. Katlar el değiştirdi. Ağaçlar kesildi. Necmi ölmüş olmalı. (...) Suçlarımı öğüten, İşime geleni baş ucumda tutan bir naturam var." (B.L., s. 118)

Bakış açısındaki bu değişiklik romanın diline de sirayet eder. Kahramanların kültür düzeylerine göre kendilerini ifade ettikleri farklı konuşma biçimleriyle karşılaşırız. Ancak burada dikkatimizi çeken önemli bir husus üzerinde durmak istiyoruz. O da anlatıcıların birbirine karışmasıdır. Romanın birinci bölümünde çok az olmakla birlikte, özellikle ikinci ve üçüncü bölümlerinde iki türlü uygulamaya şahit oluyoruz :

1. Bakış açılarının birbirine karışması,
2. Kahraman-anlatıcıların birbirine karışması.

Aynı paragraf içerisinde yazar-anlatıcı ve kahraman-anlatıcı, anlatma eylemini birlikte üstlenirler:

---

[7] Norman Friedman, Romanda Görüş Açısı, çev. Bülent Aksoy, **Çağdaş Eleştiri**, S. 7, Eylül 1982, s. 54

" Süleyman masaya kolunu dayamış bir yandan dinliyor bir yandan Oruç Reise bakıyor. Kırmızı çizgili bir sarık var başında. (...) Buzdolabının üstü tıklım tıklım. Bir mikser, bir rende makinesi, havuç sıkan bir makine daha, bir şamdan, bir cloche peynir için. Altı çoktan kırıldı. Elimden düşürmüştüm, şimdi hiç bir işe yaramıyor.

- Bu fanus bir işe yaramaz değil mi ?

- Yarar, yaramaz olur mu !" (B.L., s. 43)

Siyah yazılan kısım, yazar-anlatıcı tarafından anlatılırken, normal yazılan kısmın anlatıcısı Süleyman Başarır'dır. Parçada geçen "Altı çoktan kırıldı. Elimden düşürmüştüm." Yazar anlatıcıya aitmiş gibi görünse de ondan sonra gelen konuşmalardan bunun Süleyman'a ait olduğunu anlıyoruz.

Romanın ilerleyen ikinci ve üçüncü bölümlerinde bu uygulama yaygınlaştırılıyor. Çift bakışlı Bay Lear romanında, yazar-anlatıcının bu hakim konumunu terk ederek yerini kahraman-anlatıcıya bırakmasını: Daha inandırıcı olmak, kahramanlara ait kültür dilinden faydalanmak ve okuyucunun romanda ilgi duyduğu bilgi kaynaklarının merkezindeki kahraman-anlatıcıya yerini bırakarak romana daha derinlemesine nüfus etmesini sağlamak gibi sebeplere bağlayabiliriz.

6.2.2. Anlatım Yöntemleri

Yazarın tercih ettiği bakış açısıyla anlatım yöntemleri ve teknikleri arasında bir ilişkinin varlığından daha önce de söz etmiştik. Oktay Rifat, anlatım yöntemlerinden "Sahne, özet ve tasvir yöntemlerine"[8] romanlarında yeterince yer vermiştir. Kendisinin bir ressam olması ve dış gerçeğe (nesneye) karşı ilgi duyması, bu konudaki hassasiyetinin en önemli sebebidir.

Yazar, Bir Kadının Penceresinden ve Danaburnu romanlarında her üç yöntemin getirdiği imkânlardan da faydalanmıştır. Kahramanların hayatına dönük uzun zaman aralıklarını atlamak gerektiğinde özet yöntemini kullanmıştır. Böylece zamana ait problemleri çözmede özet yöntemi belirleyici bir rol oynar. Oktay Rifat, romanlarında özet tekniğini bölüm başlarında kullanır. Altı bölümden oluşan Bir Kadının Penceresinden romanında üç bölüm (II., III. ve V.) özet tekniğiyle başlar. Danaburnu romanında özet tekniği, daha az yer tutmaktadır. Bu romandaki en güzel uygulamasını

[8] Roland Bourneur, Real Quellet, a.g.e., s. 52

da Emine'yi vurduktan sonra beş yıl cezaevinde yatan Recep'in hapishane hayatını anlatırken yapmaktadır :

"Mapus damında beş yıl yatmak değiştirmemişti Recep'i" (D.B., s. 156)

Recep'in hapishane hayatıyla ilgili bunun dışında hiçbir şey anlatılmaz. Bay Lear romanındaysa, özet tekniği sadece son bölümde Süleyman tarafından Ferhunde'nin geçmiş hayatı anlatılırken kullanılır (s. 200). Kahramanlar geçmişle-şimdi arasında her an gidip gelmektedirler. Geçmişlerini silmeye veya unutmaya niyetleri olmadığı gibi maceralarının büyük bir bölümü de geçmişlerinin üzerine kurulmuştur."Teferruatı önlemek için esere teksifi bir vaziyet kazandırmak amacıyla kullanılan" [9] özet tekniğinin sadece zamanda kısaltma yapmak amacıyla kullanılması, yazarın ayrıntıyı ayıklamaya dikkat ettiğini göstermektedir.

Oktay Rifat, romanlarının tümünde sahne ve tasvir yöntemlerini bir hayli kullanmıştır. Romanlarına sahne yöntemiyle giriş yapan yazar, sahne yöntemini tasvir yöntemiyle birlikte kullanarak. gösterime soktuğu unsurların daha iyi bir biçimde algılanmasını sağlamaktadır :

> "Yusuf Kendir iki katlı küçük evin güneye bakan duvarının dibindeki tahta koltukta yarı uykulu, yarı uyanık bir düş görüyordu. Bir tavuk vardı gözünün önünde, boynunu kanatlarının yuvası altına sokup çıkardıkça başı bir ileri bir geri gidip gelen, bir ayağı havada, kara bir tavuk." (DB., s. 7)

Sahne ve tasvir yöntemlerini sadece kahramanların dış tanıtımında kullanmaz. Onların hayatlarının önemli anlarıyla, yetiştikleri, yaşadıkları ve ilgi duydukları mekânların anlatımında da bu yöntemlerden faydalanır. Filiz'in, Bedri, Selim ve Nüvit'le birlikte yaptıkları sohbet anları ve Boğaziçi gezileri; Danaburnu'nda Recep'in Yorgo'yla birlikte yaptığı gece âlemleri ve İstanbul sokaklarındaki yürüyüşleri,Yalnızların Mehmet'in köyden kasabaya doğru gerçekleştirdiği uzun ve yorucu yürüyüşü ve Bay Lear'da Ferruh ve Fatma Sarıbay'ın sergilenen geçmişi ve şimdiye ait manzaraları :

> "Adam ata baktı. Ahırın eşiğinden bakıyordu ata. Gide gele kırmızıya çalan ıslak bir bahçe yolu vardı ardında. İki yanında otlar, otların arasında ballıbabalar." (B.L., s. 7)

bu yöntemler aracılığıyla verilir.

---

[9] Mehmet Tekin, **Roman Sanatı ve Roman Unsurları**, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1989 , s.94

Oktay Rifat'ın romanlarında sahne tekniği daha çok yazar-anlatıcının anlatımdan çekildiği Bay Lear romanında uygulanmaktadır. Kahraman-anlatıcı kendi hayatına ait sahneleri eylemleri ve konuşmalarıyla gösterime sokar. Amacı geçmişi yeniden kurmak ve yaşamaktır. Yazar, bunun dışında özet ve tasvir gibi anlatım yöntemlerini de kullanmakla romanlarına zengin bir anlatım rahatlığı kazandırmıştır.

6.2.3. Anlatım Tarzları

Romancı, fikrî / estetik zemini şekillendirip çeşitli meseleleri çözümlemeye çalışırken birtakım anlatım tekniklerinden yararlanır. Diğer disiplinlerin de katkısıyla şekillenen anlatım teknikleri, roman türü ve romancı için yeni bir imkân kapısıdır. Bu tekniklerin neler olduğunu, romanda hangi maksatla kullanıldıklarını bilmeden, (okuyucu açısından) bir romanı yeterince anlamak, (eleştirmen açısından) bir romanı hakkıyla değerlendirmek mümkün değildir.[10]

Oktay Rifat'ın romanları, anlatım tarzı bakımından bir hayli zengindir. Birbirlerinden çok farklı olan "zincirleme, alternance, yerleştirme, iç içe ve abyme"[11] gibi anlatım tarzlarını kullanarak, anlatımı çeşitlendirmesini başarmıştır. Bir Kadının Penceresinden romanında iç içe anlatım tarzını Filiz'in aynı anda gerçekleşen eylemleri ve kurduğu hayallerinin anlatımında görürüz:

> "Karanlık bir odada yüzü görünmeyen bir adam şişliyordu Selim'i. Kan fışkırıyordu kıpkırmızı. Selim'in kanıydı bu. Büyük oğlan:
>
> - Anne, çay içmeyecek miyiz ? diye sordu."(B.K.P., s. 182)

Ortada bıçaklanan yoktur. Sadece Filiz'in bir kahvaltı anındaki hayal dünyasının anlatımı vardır. Aynı anlatıma, Lebibe'nin müteahhit Salih Çivici'nin kurnazlığını anlatırken yazar anlatıcının da Filiz'in ruhsal durumunu anlattığı bölümlerde de rastlamaktayız (s.163). Danaburnu'nda bu tarz uygulama, romanın başlangıcında Yusuf Kendir'in karısı Perihan'la konuşurken, radyoyla Perihan'ın konuşmalarının iç içe verilmesi şeklinde uygulamıştır:

> " **- Hayır hiçbir şey beklemiyorum. Sizi tanıdıktan sonra.** Hanneton'lar danaburnu da olabilir. Tamam, danaburnu. **Kocanız hiç de konuksever değil madam. Bir küçük nokta.**

---

[10] Mehmet Tekin, a.g.e., s. 70
[11] Roland Bourneur, Real Quellet, a.g.e., ss. 66-67



-Danaburnu başka, hanneton başka.

- Georg hani bana söz vermiştin !" (D.B., s.16)

Siyah yazılan kısımların radyo, normal yazılanların Yusuf Kendir ve Perihan'ın konuşması olduğu bu uygulamaya Bay Lear romanında da bilinç kaybı yöntemi şeklinde sık sık müracaat edilir. Diğer kullanılan bir teknikse roman içinde kısa bir hikâye anlatmaktır. "Bundan maksat, bir anlamda eserin hacmini genişletmeye çalışmak, bir başka anlamda da değişiklik arzusudur."[12] Yerleştirme yöntemi adını verdiğimiz bu yönteme, Bir Kadının Penceresinden romanında Madam Seta'nın kocasıyla ilgili eski günlerini anlatırken rastlarız (s. 44). Daha sonra Diyarbakır ve Siirt karayolunun yirmi yedi kilometre içerisindeki Kurukavak köyünün Müslüman öğretmeni Mahmut Kaçar'la Yezidî Şino Yavşan'ın kızı Hazar Yavşan'ın kaçışlarının hikâyesi anlatılır (ss. 72-73).

Danaburnu romanındaysa farklı bir anlatıma ulaşmak amacıyla alternance yöntemini dener. Aynı anda cereyan eden dört hikâyeyi sırasıyla birinin bittiği yerde diğerine başlamak suretiyle anlatır. On bölüm halinde devam eden romanda Yusuf Kendir, Kovancıların Zeynel, Berber Recep'le Emine ve Yalnızların Mehmet'in hikâyeleri sırasıyla anlatılır. Bu hikâyelerden sadece Yusuf Kendir'le Kovancıların Zeynel'in hikâyeleri arasında organik bir bağlılık vardır. Diğerleri arasındaki bağlar yok denecek kadar gevşektir. Biz de yeni uygulanan bu yöntemle okuyucunun ilgisi daima uyanık tutulmaktadır. Böylece evrende aynı anda birbirinden farklı olayların olabileceği izlenimi verilerek, okuyucunun olaylar karşısında kapılması mümkün olan trajik yalnızlığı önlenir. Aynı zamanda okuyucu mono temin tek düzeliğinden de kurtarılmış olur.

Bay Lear romanındaysa, zincirleme anlatım yöntemini kullanarak sırası geldikçe kahraman-anlatıcı konumundaki Ferruh ve Fatma Sarıbay'la, Süleyman Başarırın sahneye çıkmasına yardımcı olur. Ancak yazar, zaman zaman müdahale ederek bu sırayı şuurlu bir biçimde bozmaktadır. Yine de romanın birinci bölümünde yazar-anlatıcının, ikinci bölümünde Ferruh ve Fatma Sarıbay'ın; üçüncü bölümündeyse Süleyman Başarır'ın anlatımı ağır basmaktadır

---

[12] R. Wellek- A. Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, çev. Ahmet Edip Uysal, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Aralık 1983, s.305

6.2.4. Anlatım Teknikleri

Oktay Rifat romanlarında bir birlerinden farklı anlatım tekniklerini deneyerek her türlü anlatım imkânından faydalanmıştır. Bu kadar çeşitli anlatım biçimlerini kullanması roman dünyasına ait en ufak ayrıntılara kadar dikkat etmesinden kaynaklandığı gibi dille oynamak isteği de bu uygulama da ağırlık basmaktadır.

Romanlarında iç çözümleme, iç monolog, bilinç akımı, montaj, mektup yazma, diyalog, telefon konuşması vb. gibi birbirinden çok farklı yöntemleri uygular. Kahramanlara ait ruh halini, Bir Kadının Penceresinden ve Danaburnu romanlarında iç çözümleme yöntemiyle anlatır. Böylece yazar-anlatıcı, elindeki anlatma fırsatından vazgeçme niyetinde olmadığını belirtir. Filiz'in Bedri ve Selim karşısındaki keder ve sevinçlerini bu yöntemle öğrenme imkânına kavuşuruz:

> "Ama Bedri istedikçe o, inadına, içine kapanıyordu. Belki onu sıksa kıskansa, bir kaçamak aklına gelebilirdi ama, bu başıboşluk, kocasının ille de onu bir başka erkeğin kucağına atma isteği, sevişmenin böyle ikinci bir erkeğin varlığına bağlı kalması Filiz'i aşktan soğutmuştu."(B.K.P.,s.15)

Romanın 27, 100, 101, 112, 116 ve 149. sayfalarında Filiz'in iç çözümlemesiyle karşılaşırız.

Danaburnu romanında da kahramanların ruhsal dünyaları iç çözümleme yöntemiyle yapılmıştır. Ancak bu çözümleme yönteminde ruhsal durumu en çok yansıtılan kahramanlar Berber Recep'le Yalnızların Mehmet'tir. Berber Recep'in öfkesi, isyanı ve tutkuları, bu yöntem sayesinde anlatılmıştır. Bu iç çözümleyici parçaları yan yana getirdiğimizde, Berber Recep'teki ruhsal gelişmeyi ve tutkunun kara bataklığını görmemiz mümkündür:

> " Öcümü almalıyım. Öcümü. Öç. Uyuyordu, derin bir uykuya dalıyordu, uykunun denizine ya da toprağına. Denizse denizanaları, topraksa solucanlarla vıcık vıcıktı ve yapışkan Erinç bir türlü oturmuyordu yuvasına." (D.B., s. 85)

Romanın 27, 34, 63, 70, 85, 90, 94, 135, 136, 137. sayfalarında iç çözümleme yöntemiyle anlatıma devam ediliyor.

Bay Lear romanında, anlatıcının değişmesiyle birlikte iç çözümleme yöntemi yerini "öznel gerçekçiliği yakalama çabalarında en çok yararlanılan modern anlatım yöntemi olan iç monoloğa"[13] bırakır. Artık kahramanlar kendi derdini kendileri

---

[13] Gürsel Aytaç, Günümüz Türk Romanında Gerçeklik ve Gerçekçilik, **Çağdaş Eleştri**, S.5, 16 Mayıs 1985, s.20

anlatırlar. Ferruh ve Fatma Sarıbay'la Süleyman Başarır yaşanılan anın getirdiği sıkıntılar karşısında daha çok kendileriyle konuşmayı tercih ederler. Çünkü tümü de kısıt altındadır. Ferruh Sarıbay zaman karşısında mağlupken, Fatma Sarıbay'la Süleyman Başarır da eşleri karşısında madden mağlup durumdadırlar. Böylece anlatıcı figürler, geçmişin ve şimdinin çağrışımını iç monologlar halinde ifade ederler:

> "Erkenden çıktı. İhtiyar uykuda. Çamaşır, bulaşık, gidince yıkarım öğleden sonra, canımı sokakta bulmadım ya, çarşaflar, donlar. Çiş lekesi iki çitiyle çıkmıyor, kimi peynirler gibi kokuyor kirli.Üç torba aldığıma iyi ettim, lahana da alırım ıspanak da." (B.L., s. 13)

Yukarıdaki paragraf da Fatma Sarıbay'ın iç dünyasına ait ifade özelliğini görüyoruz. Aynı konuşma, muhatabı olduğu taktirde bir dış konuşma olarak da aktarılabilir.

Bay Lear'da bir başka anlatım yöntemi olan "şuursuz sayıklama" ya da bilinç akımı yöntemine önemli bir yer veriliyor. Roman hakkında " Bay Lear romanı gerçekçi bir romandır. Bu kitap Joyce çizgisinden çıkılarak kısa sürede yazılmıştır"(B.L., Arka kapak) ifadesini kullanan Oktay Rifat, gerçekçiliğe yaklaşmak amacıyla sürrealist otomatizmin romana yansıyan bilinç akımı yöntemini uygulamıştır. Böylece anlatımda aklın denetimini dışlayarak, daha gerçekçi olmayı tercih etmiştir. Özellikle Ferruh Sarıbay ve Süleyman Başarır'ın anlatımında karşılaştığımız bilinç akımı yöntemi, modernizmin bütünleştirici tavrına karşı, ayrıştırma ve parçalama yöntemidir. Mantığın merhametsiz düzenini parçalamak, anlatıcının kendi içselliğini bulmasına yardımcı olacaktır. Böylece o, kendisi olacak ve kendi içinden doğacaktır. Bunun da yolu her şeyden önce maskeli bilincin (mantığın) anlatımdan uzak tutulmasıdır :

> " Ne inim ne cinim, senin gibi değilim, ben bir Beniademim. Resim insanı delip Anadolu toprağına kök salarsa vavlar, karınlı cimler, mimler çizeriz duvarlara. O caminin duvarına yeşil serviyi oturtan ustayı bulsam elini öpsem, hışır hışır olsa da yaba tutmaktan, yeke tutmaktan, belki de balıkçıdır. Saat kaç dedim, ağzını açtı, tek dişi kalmış canavar."(B.L., s. 55)

Duplessis'in ifadesiyle :

> "Gerçeküstücülerin kullandıkları bu çeşitli tekniklerin amacı, insanı, olduğu gibi ilkel doğası içerisinde gösterebilmek için, onda uygarlıktan kalan ne

varsa atmaktır. Bu yolla insan bütün ruhsal gücünü yeniden kazanacak ve gerçek anlamda özgür olacaktır." [14]

Bay Lear romanında dilin bütün imkânlarını kullanan romancımız, her türlü denemenin sınırındadır. Dili, romanın birinci unsuru haline getirmiştir. Roman, sanki dil üzerine yapılmış bir deneme çalışmasıdır. Böyle olunca bilinç akımı yönteminde o kadar aşırıya kaçar ki kahramanlar bilinç yitimine uğrar. Bir bakıma anlamsızın ve saçmanın sınırına gelir dayanırız:

" Bir damla düştü, zorla düştü, sallandı düşmeden önce. Selim'e kırklara karıştı. Barbaros Hayrettin'i açtım, kapadım...Uyumuşum.

-Selime'lere gider misin, dedi Ferhunde ?

-Giderim, dedim, yoklamalıyız bacanağı. Önemli bir hastalık geçirdi."(B.L., s.96)

Burada anlatıcı Süleyman'dır. Süleyman'sa Ferhunde'yle değil, Selime'yle evlidir. Yine aynı karışıklık " Bu son tümceyi de söyledim mi yoksa, yoksa aklımdan mı geçirdim!" (B.L., s.71) cümlesindeki belirsizliğiyle bir şuur dağınıklığı şeklinde devam eder.

Anlatım biçiminde bununla da yetinilmez. Her üç romanda montaj tekniğinden de faydalanılır. Bir Kadının Penceresinden romanında bir gazeteden faydalanılarak uygulanan montaj tekniği, romana ait sosyal zamanın 1970'lerin anarşik ortamı olduğunu belirtmesi bakımından önemlidir:

"Pilav suyunun kaynamasını beklemek için oturma odasına geçince, Bedri'nin masanın üstüne bıraktığı gazete gözüne ilişti. Yine karışıklar olmuş, iki kişi ölmüş, birçok insan yaralanmış, altmış kişi tutuklanmış Diyarbakır'da. Ölenlerden birinin resmi var. Gencecik bir çocuk." (B.K.P., s.55)

Daha sonra montaj tekniğini de aşarak bir romancıdan daha çok bir tarihçi edasıyla 6 Hazirandan 22 Haziran'a kadar Türkiye'de meydana gelen olayların bir envanterini çıkarır ve olaylar hakkında kendi kanaatini belirtir. Ancak bu hareketi romanın dokusunu bir hayli yaralar.

Kundera, romanın alanının insan olanaklarının alanı olduğunu belirtir[15]. Oktay Rifat, romanlarında insana ait dilin alanını genişletmeye çalışır. Bay Lear romanında,

---

[14] Yvonne Duplessis, **Gerçeküstücülük**, çev. İsmail Yergüz, Esen Çamurdan, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991, s.49

[15] Milan Kundera, **Roman Sanatı**, çev. İsmail Yergüz, Afa Yayınları, Haziran 1989, s. 53,

Osmanlı tarihinden (s. 45, 76,125,187,188,189) ve gazete haberlerinden faydalanarak romanındaki iletişim dilini çeşitlendirir.

Kullanılan anlatım biçimlerinin bu kadar değişken olması, konuşan kahramanların düşünsel, ruhsal ve kültürel kişiliklerinin daha sağlıklı bir biçimde ortaya çıkmasına vesile olur. Ancak dili de bir oyunun sınırına kadar sürükler. Gerçekten bir oyun mudur Oktay Rifat'ın uygulaması? Yoksa yirminci yüzyılın bunalımlı insanının söylemek isteyip de deşifre edemediği bilinç altı mıdır ? Her ikisinden de hisse kapmamak mümkün değildir.

Bu iletişimsel zenginlik, Bay Lear romanında telefon konuşması ve mektup şeklinde devam eder. Dilin, bilinç altı otomatizmiyle birlikte ivme kazandığı Bay Lear'ın ikinci ve üçüncü bölümlerinde, dil hem çeşitlenir hem de sık sık ağız değiştirir. Romanın 69. ve 92. sayfalarında Selime'nin tek taraflı telefon konuşmalarına şahit oluruz. 142. sayfadaysa Ferruh Sarıbay'ın ölümü üzerine Süleyman'ın telefon konuşması ön plâna çıkar:

> " Ferhunde, Selime'ye telefon ediyordu, Selime, Süleyman'a, Süleyman başka birine :
>
> -Kaçmış, gelmemiş eve. Ölüsünü bulmuşlar Maslak'ta. Tereke zaptı tutturmalıyız. Ufak tefek ne varsa tek tek sayılmalı. Şu senin, bu benim, şu senin, bu benim. Zehirlenmiş olamaz, eceliyle. Pyurex'leri ben isterim. Çekmeceleri açamadık kilitli. Polis gelir açar.(...) Bankada parası var, olmaz mı, tutumluydu, bizim için biriktirdi, biz ölümsüzüz. Ne sanıyorsun, çok ama pek çok. "
>
> (B.L., s. 142)

Ancak hemen arkasından öldü denilen Ferruh Sarıbay'ın cevabi nitelikteki telefon konuşmasına şahit oluruz.

> " - Alo! Ben Ferruh Sarıbay, Salih Paşanın mahdumu, Zati Beyin torunu, muhasebeci Nevzat Beyin küçük kızı Cemile Hanımın oğlu, evet, ben, ölmedim. Ölmeye de niyetim yok." (B.L., s.142)

Bu konuşmalardan hangisinin niyet, hangisinin gerçek olduğu romanın sonuna kadar bir türlü anlaşılmaz.

Oktay Rifat'ın romanlarındaki bu tavrı, postmodernizm'den ve Yeni Roman'dan izler taşıdığı gibi soyut roman'ın olaylarda gerçekçilik ve mantığa uyarlık olmaması,

olmayacak vakaların birbirine karışması ve ölmüş bir kişinin dirilip serüvene girmesi veya yaşayan bir kişinin ölmüş gibi gösterilmesi[16] özelliklerinden de izler taşımaktadır.

Oktay Rifat, bir romanda anlatımın birçok şekilde sürdürülebileceğini göstermek ister. Bu sebeple ilk romanındaki (Bir Kadının Penceresinden) tek düze anlatım, Danaburnu'nda hikâye çeşitlenmesine, Bay Lear romanındaysa bir dil mucitliğine dönüşür. İlkten sona doğru gittikçe ustalaşan bir kalemle karşı karşıya kalırız. İçinde bulunulan ortamla anlaşamayan Ferruh Sarıbay'ın geçmiş sevgililerine yazdığı mektuplarla yeni bir anlatım imkânı doğar. Bay Lear'da yazılan üç mektubun (s.152, 153, 192, 193) ikisi Ferruh Sarıbay, birisi Asida tarafından Ferruh Sarıbay'ın sevgilisi K...'ya yazılır. Ferruh Sarıbay'ın mektuplarının içeriği daha çok geçmişe özlem ve itiraf niteliğindedir.

İletişimin her türlüsünün denendiği bu ustalık dönemi romanında dil yorumlanmazın sınırındadır. Kaos mu ? Hemen eşikte..!

6.3. Cümle ve Sözcük Düzeyinde Dil ve Üslûp İncelemesi

Dil hususundaki düşüncesini "Dil davamızın tek bir amacı olabilir, o da dilimizi, bir düşünce aracı olarak, çağımızın gelişmiş dillerinin gücüne ulaştırmak."[17]şeklinde açıklayan Oktay Rifat, gerçekten de bir ömür boyu dil davasını her şeyin üstünde tutan bir anlayışla çalışmıştır.

Bu çalışmanın bir yansıması olan romanlarında, dilin her türlüsünden faydalanmanın verdiği bir dil zenginliğiyle karşılaşırız. Amacını Bay Lear romanında Süleyman'ın ağzından da olsa şöyle açıklıyor:

> "Bana özgü bir şey söylemek istiyorum.(...) İyilerin hepsi bir şey söylüyor. Bir şey söylediklerini birbirlerine benzememelerinden anlıyorum. Değişik olmaları değişik mesaj iletmelerinden." (s.220)

Oktay Rifat'ın yaşamak isteyen her büyük yazar gibi, üslûp kurma endişesi içerisinde olduğunu görüyoruz.

Mevcut dille kendini ifade etme imkânını bulamaması sebebiyle; dilsel normdan sapmalar yapan Oktay Rifat'ın roman dilini, aşağıdaki başlıklar altında inceleyebiliriz.

---

[16] Ahmet Kabaklı, "Soyutçular" , **Türk Edebiyatı**. C.5, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 1994, s.775

[17] Oktay Rifat, " Meselâ", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi** S.106, 1 Mayıs 1956, s.1

6.3.1. Cümle Düzeyinde Dil ve Üslûp İncelemesi

Konuşma dilimizle yazı dilimiz arasındaki mesafenin sürekli açılmasından şikâyetçi olan Oktay Rifat, [18] romanlarında en çok dil hususundaki uygulamalarıyla dikkat çekmektedir. Bir ipucu olması bakımından romanlarına ait cümle tahlillerinin tablolaşmış şekli aşağıya çıkarılmıştır. Bu cümle tahlilleri B.K.P.'nin 20, 60, 80 ve 140., D.B.'nun 20, 40, 60, 80 ve 100.; B.L.'in 20, 40, 80, 120 ve 200. sayfalarındaki ilk yirmişer cümle seçilerek her romanda yüz cümle üzerinde yapılmıştır.

Roman Adı	Sayılan Cümle	İsim Cümlesi	Fiil Cümlesi	Soru Cümlesi	Ünlem Cümlesi	Olumlu Cümle	Olumsuz Cümle	Basit Cümle	Bileşik Cümle	Kurallı Cümle	Devrik Cümle
BKP.	100	12	84	-	4	89	7	62	34	62	34
DB.	100	20	78	2	4	92	4	65	31	74	22
BL.	100	16	79	-	5	79	16	70	25	67	28
Top.	300	48	241	2	13	270	27	197	90	203	84
(Yüz)	%	16	80	1	4	90	9	65	30	67	24

Not: Bu tablo yüz cümle üzerinden yapıldığı için, yüzde oranları rakamların aynısıdır. Sadece genel ortalama yüzdesi hesaplanmıştır.

Oktay Rifat, ilk romanından son romanına kadar kesin eylem (fiil) cümleleriyle yazmaktadır. Bir Kadının Penceresinden romanında % 84 olan fiil cümlesi oranı, Danaburnu'nda %78, Bay Lear'da %79 oranındadır. Her üç romandaki fiil cümlesi kullanım oranının %80 olduğu görülmektedir. Yine basit cümle kullanım oranının genel ortalamasının %65 olması, yazarın kısa ve güçlü fiil cümlesi kullanımından hoşlandığının bir göstergesidir. Bunu aşağıdaki cümlesinde görebiliriz:

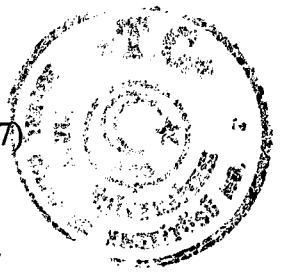
> " Hep bu herif için (eski kocası). Ver elindekini ver koynundakini. Üstüne düğüm attığım parayı ver. Su ver çay ver peynir ver ekmek ver çorap ver gömlek ver. Ov kurula yıka yama kotar. Versene be." (B.K.P., s. 29)

Romalarındaki cümle yapısı üzerinde sürekli oynayan yazar, dilsel bir denemeye girişir. Cümlelerinde sık sık deformasyona giderek anlamı yokuşa sürer. Bazı cümlelerinde ana unsur olan özneyi, en sona atarak daha belirginleşmesini sağlar:

"Şaşılacak bir adamdı **bu Bedri**."

---

[18] Oktay Rifat, "Mesela", a.g.g., s. 1



Oğlanlar da gidince suyu çekilmiş değirmene döndü **ev**. (B.K.P., s.27)

Kar parçası bir kadındı **annesi** (B.K.P., s.30)

Başını yola dönünce az ilerde yürüyen köpekli bir kadına ilişti **gözü**.

(B.K.P., s.144)

Ölüler burda biter, diyor **Yusuf Kendir**. (D.B., s.51)

Anlamıyorum, dedi **Emine** (D.B., s.103)

Bırak ne yapacaksa yapsın diyordu **Zehra** (B.L., s.22)

Bazen, değiştirme dileğinin aşırıya gitmesiyle cümle anlaşılmaz bir nitelik kazanmasının yanı sıra yapısal bir bozukluğa da uğrar:

" Gidiyoruz. Ördek ağzına benzeyen gagasında dişler dizili. Bir kuş burnuna benzeyen parmağı tüylü olması gerekirken kıllı. (...) Yeryüzünün milyon koyunundan eğrilmiş, her koyundan bir kıl, bir çilede milyon sürü. Bir balık kulağına benzeyen solungaçları sözcükleri emmeye elverişli, ben ki anlamım, beni duymaz." (B.L., s.55)

Bay Lear'da yarım bırakılmış, öznesiz ve yüklemsiz cümle dikkat çekecek kadar çoğunluktadır. Bu tür cümleler daha çok tasvirin yapıldığı kısımlarla, bilinç akımı yönteminin uygulandığı bölümlerde görülmektedir:

" İçeri giden birinin ayak sesi. Çatal sesi. Belli belirsiz karın gurultusu. Bardağın tabağa değişi. Saat sesi seyrek de olsa." (B.L., s.88)

Ya da tek sözcükten ibaret yüklemsiz, öznesiz gösterimdeki nesnelere rastlarız

" Yaz söylüyor demek. Demek ne! Oda. Cam. Bir. Hiçli." (B.L.,s.149)

Devrik cümle yapısının romanlarında %24 gibi büyük bir ortalamayı içermesi, roman dilinde de şiir dilinden faydalanmak isteğinin en belirgin bir örneğidir. Şair kişiliği romanlarında sürekli olarak kendisini hissettirmektedir. İlk romanından son romanına kadar roman dilinde kendisini hissettiren en önemli unsur, şiirsel ifadedir. Şiirsel ifadenin devrik, vecizemsi ve akıcı üslûp özelliğiyle her an karşılaşırız:

"Evin gündelik güneş payı şimdilik kilimin üstünde. (B.K.P.,s.20)

"Bir söz beklenmedik zamanda söylenen. Bir bakış. Bir tortu içimizde.

(B.K.P., s.20)

Aşağıdaki cümleleri, alt alta koyduğumuzda bir kıta oluşturacak kadar şiirseldir:

"Bir can tütüyor havaya doğru.(...) Bir bütündür artık yerle gök, tek bir beden, daha ışımamış ama umut dolu" (B.L, s.11)

Şiirsellik çizgisi, Bay Lear'da had safhaya varıyor. İç monolog ve bilinç akımı tekniklerinin bu romanda çok sık kullanılması şiirselliğin artmasına katkıda bulunuyor. Aynı romanın 20, 29, 77, 78 ve 205.sayfalarında "Gözleri durgun su yeşili" (B.L.,s. 78) gibi dize konumunda çok güzel ifadeler bulunmaktadır. Bunun dışında romanlarında bir vesileyle söylediği şiirleri de bulunmaktadır:

"Bir gölge kalıntısı kutudan
Avuçlarına bakıyor çıplak
İkisi saksı kanarya, boş kafes
Taşlık ve mutfak" (B.L., s.103)

Bu tür şiirler, şair kişiliğinin roman dünyasına yansımış örnekleridir.

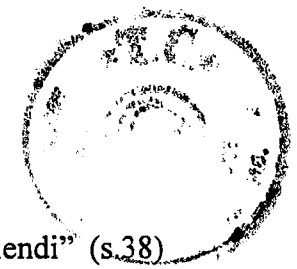
Konuşma ve yazı diliyle ilgili bir ibaresinde, "İşte aşırı Türkçecilerin yanıldıkları yer de burası. Onlar dilin arılaşmasını konuşma diline kadar götürmek istiyorlar. Halbuki bu dili değiştirmek şöyle dursun, kitap dilini o dile göre kurmalı. Öteden beri süregelen kitap dili, konuşma dili ikiliğini elden geldiği kadar azaltmaya bakmalı."[19] diyen Oktay Rifat, romanlarında konuşma dilinin tabiîliğinden bir hayli faydalanmıştır. Konuşma dilinin kuralcılıktan uzak olması romanlardaki diyaloğlarda bu dili bir bakıma zorunlu kılmaktadır:

"- Hiçbirinizi istemiyorum başımda, diye bağırdım.
- Hastalığı belli dedi annem üzüntülü, doktor değiştirmekte yarar yok.
- Filimler ortada, diyorum gidin başımdan." (B.L., s.102)

Oktay Rifat sadece bununla kalmaz. Aynı zamanda roman kahramanlarını, yetiştikleri yöre ve aldıkları eğitimin oluşturduğu kültürel zemine uygun olarak konuşturur. Bu denli konuşma biçimlerini daha çok Danaburnu'nda Yalnızların Mehmet'in köy muhitine özgü konuşmasında uygular:

" -Nasıl bu yıl tütün para etti mi ?
-Etti, etme mi!"(D.B.,s. 20)
" Hele bir el ver de anamı sırtıma yükleyek (D.B., s. 31)
"Yok bir derdimiz, dedi Mehmet. Görüyon işte, turup gibiyiz. Soluk alıyoruz şurada.(D.B., s. 181)
"Hastaneye yatsak bile bir işe yaramadıktan kelli (D.B., s. 199)
"-Kullanmasında ne var! Hiç traktör sürmedin mi?

[19] Oktay Rifat, "Kitap Dili, Konuşma Dili", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.108, 1 Haziran 1956, s.1



-Ih.

-Çok cahalmışsın." (D.B.,s. 32)

Aynı romanda hastalandı yerine "sayrılandı" (s.35), eğlendi yerine "zeklendi" (s.38) gibi yöresel sözcükler kullanılır. Yorgo'nun :

"- Aftosunla buluşmadın mı bu gece ?

-Bu gece ayazdayım. Çök!" (D.B., s. 131)

ifadesinde yazar, kesimsel sapmaya kadar uzanan bir uygulamaya girişerek, İstanbul'un gece hayatına ait dil özelliğini vermeye çalışır.

Bay Lear'da Fatma Sarıbay'ın İstanbul'un arka sokaklarına ait konuşma biçiminde:

"Alektrik ve su parası geldi mi tersiniz dönüyor" (B.L,.s.175)

ve Ferhunde Hanımın cinsellik ve yapmacığa varan kibâr konuşmalarını da görmekteyiz:

"Fetme, sen de gel, çeyi soğutma, diye seslendi.(B.L., s.82)

"Bacağı ağrıdığı zaman, diyor Ferhunde bana duyurmadan, sepseri oluyor yüzü, keşi gözü bir tuhaf oluyor senciden."(B.L., s. 102)

Bir İstanbul beyefendisi olan Oktay Rifat'ın özellikle köylü konuşmalarında başarılı olması dikkat çekicidir. Oktay Rifat, bu konuda gözlemci kişiliğinin büyük faydasını görmüştür. Yaşayan dili bulma yolunda itidalli davranarak, konuşma dilinden uzaklaşma yerine ona yaklaşmıştır. Bu konudaki bir düşüncesi dikkat çekicidir:

> "Bence kitap dilimizi konuşma dilimizden faydalanarak kurmak zorundayız. Çünkü anlayabileceğimiz kökleri de ekleri de yalnız konuşma dilimiz de bulabiliriz.[20]

Bu anlayıştan yola çıkan Oktay Rifat'ın romanlarında, konuşma dilinin o sade ve samimi havasını her zaman görmemiz mümkündür. Anlatımda akıcılığı sağlamak için zaman zaman şiir ve düzyazının birlikte kullanıldığı da olmaktadır. Daha ileriye giderek anlatım anında şarkı ve türkülere yer vermesi onun tabiîleşme arzusunun ve şair mizacının bir belirtisidir:

> " Balkona çıkmış, kendine bakmıştı pencerenin camında. Dün de bu rüzgâr esiyordu. Radyo çalıyor ve bir şarkıcı kadın avazı çıktığı kadar bağırıyordu.
>
> Kim arar söyle kim arar
>
> Vefasız olanı kim arar

---

[20] Oktay Rifat, "Anlaşma", **Yeditepe Sanat ve Fikir Gazetesi**, S.109, 15 Haziran 1959, s. 1

Tuhaf bir renkteydi günler, akçıl ve geçmişe benzemeyen." (D.B., s.15.) Danaburnu'nda bunun dışında bir halk türküsünü de anlatım arasına sokan(s.57) yazar, Bay Lear'da da bu tutumunu devam ettirir. Anlatımına gerekli insani sıcaklığı kazandırmak amacıyla, insanın doğasında var olan her iki anlatım şekline yer verir:

Amarante ne çiçeği
Bilmiyorum, diyor Selime, nerden geldi aklına
(...)
Mendilim benek benek
Ortası çarkı felek
-Radyatörün hava anahtarını.
Sallıyor radyodaki türkünün ortasında.
Beraber yaz geçirdik
Kışın ayırdı felek" (B.L.,s. 46)

Dikkat edilecek olunursa sayfa üzerinde görselliğin elde edilmesi ve anlatım çeşitliliğinin getirdiği değişim hızını göstermek için "Tipografik mekân anlayışının"[21] uygulanıma koyulduğu fark edilebilir. Aynı anlatım tarzını Bay Lear'ın 26, 56, 103 ve 104. sayfalarında da devam ettirmektedir.

Romanlarında dille oyun oynamaktan çekinmeyen Oktay Rifat, bu oyunu o kadar aşırıya götürür ki Joyce'nin yaptığı gibi aynı roman içerisinde birbirinden ayrı dilleri kullanmaktan çekinmez. Danaburnu'nun 56 ve 77. sayfalarında İngilizce, Bay Lear'ın 62. sayfasında İngilizce ve Latince, 58 ve140. sayfalarında Fransızca, 189 ve 190. sayfalarında Tatarca'ya kadar uzanan bir dil kullanır. Ancak Türkçedeki kural tanımazlığını bu dillere de uygulayarak, bu dillerde de kendine özgü değişikleri yapar. Tatarca adını verdiği dil tamamıyla kendine özgü anlamsız ve saçma bir dildir:

" Dün gece yattıktan sonra, inanılması olanaksız gibi görünse de, birden bire Tatarca konuşmaya başladım:
-Yalvaç ine mezgit fakı onlan acarlı, diyordu biri kapının arkasından. (...)
-Irvana dar çıkma! diye mırıldandım
- Onat dur nerde idin?

[21] Walter J.Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Metis Yayınları, Eylül 1995, s.152.

-Irvana kancarı yılıgan be, gömeç nerde gidersin be." (B.L., ss. 189-190)

Aynı anlamsızlığı İngilizce ve Fransızca yazdığı kısımlarda da yapmaktadır. Diller üzerinde dilediği şekilde tasarruf yapan Oktay Rifat'ın bu tavrını daha çok Bay Lear romanında görmekteyiz. Bunu da kendisine örnek edindiği Vırgınıa Woolf, Faulkner ve Joyce gibi yazarların dille oynama ve kurulu dile karşı çıkma anlayışlarından almış olduğu etkilenmeye bağlıyoruz. Mevcut dilden bir sapma şeklinde görülen bu tür uygulamalarda, cümlenin yarısı Türkçe, diğer yarısı bir başka dille yazıldığı gibi, çağrışıma dayalı anlamsızlık da görülmektedir:

" I was the dreamer they the dream. (D.B., s. 56)

"Akşam oluyor ben ona bakarım, c'estle moment crepusculaire...Je pe'te (B.L.,s.58), (Akşam oluyor, Ossuruyorum.)

" Un demi s'il vous plait madame Muguet'sini uzatan adam genç kıza (B.L:, s. 140), (Bir bardak bira, lütfen Hanımefendi.)

"Cogito ergo sum. (B.L., s.62)

Bazen de Türkçe bir cümlenin arasına yabancı bir sözcüğü çağrışım değerinden faydalanarak sokar:

"El ediyor bana, gel, diye bağırıyor elado, come. (D.B., s. 77)

"Kurtaramam. Help! diye bağırıyor İngilizce. Uyduruyorum. Yüzdü. Başka bir denizdeydi.(B.L., s. 62)

Yabancı dillerde yapmış olduğu bu sapmaları, Türk diline de uygulayan yazarın bu tavrı, şuurlu bir dil eylemidir. Daha çok şiir dilinde uygulanan bu tür sapma örnekleriyle, onun roman dilinde her an karşılaşmamız mümkündür. Samuel R. Levin'e göre sapmalar:

" Dile ait olağan kullanım yapısının bozulmasıdır." [22]

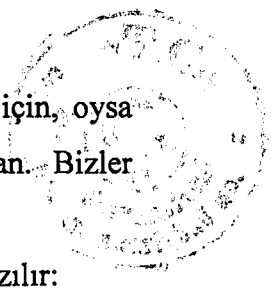
Bu anlamda, Oktay Rifat'ın Bay Lear romanında **yazımsal sapma** örneklerine bolca rastlarız. Bazen cümle içerisinde bir sözcüğün bütün harfleri büyü olarak yazılır:

" Baba ata ot bitir. **SU YOK**. Yeryüzünün milyon koyunundan eğrilmiş, her koyundan bir kıl, bir çilede milyon sürü."(B.L., s.55)

"**ZAMAN** götürüyor bizden götürebildiğini, gerisini mirasçılar bölüşüyor.(B.L., s. 112)

---

[22] Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, Ankara: Doruk Yayımcılık 1997, s.131



"Peker el salladı, canım dedi Selime, çıktım, Tivi'yi kapatmamak için, oysa **OKUYUCU** niçin "Teve değil diye soruyor. Deve. Selçuklu da ondan. Bizler **kırŞar'lı** oluruz."(B.L.,s. 55)

Bazense bir sözcüğün yarısı büyük harfle, diğer yarısı küçük harfle ve ayrı yazılır:

"Hep o çıkıyor karşıma kaçmak istedikçe. **YAZ sın** sen, narsın ağacın dalında, Leyla değilsen." (B.L., s. 77)

Sözcüğün ortasına nokta koyarak veya virgülün yerine nokta kullanarak ya da hiçbir noktalama işareti kullanmadan cümleyi sürekli uzatarak anlamın dağılmasını sağlamak gibi uygulamalarla da karşılaşıyoruz.

"Onun yerinde **OL. SAM** amcalık taslamazdım.(...) İyi iyi dedi, **iyi ki**. Babana mı **iyiki!** Babama Mitoro **katı na**! Katları demek istiyorum odalıkları. (B.L., s. 169)

"Göze gelirsin, diyor Fatma. Gülüyorum: **Dü şeş** (B.L.,s. 170)

"Önde eşek o arkada. Toprak yolda, iki yanı böğürtlen toprak yolda. (...) Fatma'nın gençliği, kolları, bilekleri. Bileklerini salatalık gibi doğruyor tasa. Saçma." (B.L., s. 59). Bu tür gereksiz nokta kullanımı, yazıya konuşma dilinin tabiîliğini kazandırmaktadır.

Aşağıdaki paragraftaysa bilinç akımının tabiîliğini bozmamak için hiçbir noktalama işaretini kullanmaz:

" Şunun seyrek dişleri bunun boyalı liflif saçları gözlüğü adamın burnu bir başkasının suratları insanların yeldirmeleri mantoları yağmurlukları erzak çantaları gözleri yeşil kara mavi kahverengi yüksek omuz düşük kalça büyük kalça çarpık bacak malları yoklayan eller sonra özlemi içimizin eski günler yeni günler anılar bir deniz bir deniz daha bir dükkân bir dükkân daha dükkânlar apartmanlar cam silen şalvarlı karılar su kovaları sabunlar deterjanlar çirkef suları."(B.L., s. 23)

Öznenin, dünya karşısındaki olumsuz ruh halini, araya hiçbir engel koymadan yansıtmak isteğiyle, kaotik yapının sebep olduğu kargaşanın yoğunluğunu ve insan üzerindeki baskısını duyurma dileği böyle bir uygulamayı zorunlu kılmıştır.

Sapmalar, yazarın geleneksel dil üzerindeki tasarruf gücünün bir belirtisidir. Dille ölümcül bir savaşa (var olmak ya da yok olmak) girişen yazar, bu tür değişikliklerle dile kimliğini kazıyarak, kendisinin yapmak ister. Maksadı oyun oynamaksa, dil, daima bükülen fakat hiç kırılmayan elastiki bir özelliğe sahiptir.

Oktay Rifat'ın yazı düzeni içerisinde, fazla olmamakla birlikte ayrı yazılması gerekirken bitişik yazılan ve yazı düzeninde olağan olmayan aşağıdaki değişiklere de rastlıyoruz:

"-Yatmayacak mısın Süleyman?

-Çay uykumu kaçırdı ben sonra gelirim. **Senuyumanabak.** (B.L., s. 87)

Aynı tür uygulamaya kuş dili veya sihir dili şeklinde de rastlıyoruz:

"**Dügürtügülegerdigir bugunlagar**. Ferhunde büyünün etkisiyle yok oldu."(B.L., s. 164)

Oktay Rifat'ın romanlarında normdan sapmaları bazen anlamsal bazen de biçimbilgisel boyutta görebiliyoruz. Aşağıdaki sapma örneklerinde, biçimbilimsel bozukluklar şuurlu bir biçimde yapılmıştır. Aynı zamanda anlamsal açıdan bir düşünce genişlemesi de sağlanmıştır. Böylece okuyucu artık mevcut dilin kurulu düzenine göre düşünmeyecektir veya yazar, okuyucunun keyfi için yazmayacaktır. Tabiî dili aşan yazarı anlamak için, okuyucu da kendisini aşacak ve bir ön hazırlık yapacaktır. En azından kültürlü bir okuyucu olması gerekecektir. Böylece anlam yokuşa sürülerek, okuyucunun sarsılması ve tabiî dilin dışına çıkılması sağlanmıştır.:

" Bulutları gibi **kimi durmaların** sokak ortasında.(B.L., s. 117)

" Kulelidir bütün yalılar. Demir bir kapının önünde **denizin kedilediği** düzlükte çöpler yüzer.(B.L., s. 109)

"**Seni yürüyorum** yürüyebildiğim kadar, yürüdükçe.(B.L., s.152)

" Küttüm, tutunca koparmacasına, ama ne gelir elden. **Hiç yok biri var.**"

(B.L., s. 172)

Yazar, dili bir simyacı gibi kullanarak kendine özgü büyülü evreni kurmak peşindedir. Dili bir dünyaya dönüştürmek ya da her biri anlamsız ve nesnesiz seslerden yeni bir kâinat yaratmak. Dil, yazarın elindedir ve o, buradan başlayacaktır.

Oktay Rifat'ta normdan sapmanın en son romanı olan Bay Lear'da görülmesinin önemli sebeplerinden birisini Berna Mora'nın şu ifadesinde bulabiliriz:

> "12 Eylül darbesinin romanımıza etkisi ise ters yönde olmuştur diyebilirim. Yalnız Türkiye'de değil tüm dünyada solun içine düştüğü çıkmaz yazarlarımızı çok karmaşıklaşan toplumsal ve ekonomik sorunlar karşısında alternatifsiz bırakmış ve bu sorunları işlemeye elverişli klasik gerçekçi yöntemden uzaklaştırmıştır."[23]

[23] Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, İletişim Yayınları, Şubat 1994, s. 9

İlk iki romanını 1980 ihtilalinden önce yazan Oktay Rifat'ın bu romanlarında toplumcu ve gerçekçi çizgi belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır. Oysa 1980 sonrasında yayınlanan Bay Lear romanında, bu ideolojik kopuşun yanı sıra, yaşlanma duygusunun doğurduğu hüzünle karışık gözyaşları vardır. Yazarın istemeden de olsa inandığı ideolojisinin çöküşünü görmesi onu toplumsal gerçekçi bir tutumdan saplantı halindeki bir oyun fikrine itmiştir.

6.3.2. Sözcük Düzeyinde Dil ve Üslûp İncelemesi

Oktay Rifat'ın roman dünyasında sözcük serveti bir hayli zengindir. Konuşma dili çizgisinde kalan yazar, mümkün olduğu nisbette aşırı özleşmeye karşı çıkmıştır. Bu konuda Nurullah Ataç'la anlaşamayan Oktay Rifat, daha mutedil bir yolun takip edilmesi gerektiğini belirtir:

> " Bence, bu gidiş, dilimizin bütün yabancı asıldan türeme kelimelerini ayıklamak gidişi bozuk düzen gidiş. Dil davasının tek bir amacı olabilir, o da dilimizi, bir düşünce aracı olarak, çağımızın gelişmiş dillerinin gücüne ulaştırmak. Halbuki biz ne yapıyoruz? Yıllardır senli benli olduğumuz kelimeleri, dilimizden atmaya çalışıyoruz."[24]

Sözcüğü esas alan incelememizi, yazarın dil özelliğini göz önünde bulundurarak şu başlıklar altında toplayabiliriz.

6.3.2.1. Sembol

Cassirer, insanın sembol yaratan bir hayvan olduğunu, dil, mit, din, bilim ve sanatın onun gerçeklerini yansıtmak ve anlatmak için kullandığı sembolik ifade şekilleri olduğunu,[25] belirtir.

Oktay Rifat, romanlarında sembolik ifade tarzından faydalanmaktadır. İlk romanı olan Bir Kadının Penceresinden sembol dili bakımından zengindir. Romanda en yoğun bir biçimde kullanılan sembol: Boğazdır. Roman boyunca, Filiz'in ruhsal hayatına paralel bir biçimde akan Boğaz, Filiz'in ikizi niteliğindedir:

> " Belli ki artık yaprak kıpırdamıyor dışarda. Boğaz daha bir süre köpürerek akar, sonra yavaş yavaş o da durur." (B.K.P., s. 45)

---

[24] Oktay Rifat, Mesela, a.g.e., s.104
[25] Philip Stevick, a.g.e., s.304

Ancak Boğaz, Filiz'in ruh kökenini bir kabuk gibi kuşatmış, hayatın acılarının ve sevinçlerinin sembolik bir anlatımı için kullanılır. O, her günkü gibi kendi güzergâhında akıp giderken Filiz, ona kendi ruhsal durumuna yakışır yeni yeni anlamlar yükler:

" Az ötede Boğaz akıyor her günkü gibi." (B.K.P., s. 148)

Filiz, kendinde ve dış çevrede(hayatta), gördüğü safiyeti yitirme ve kirlenme niteliğini Boğaz'da da görür:

" Boğaz hem sarp, hem soğuk, hem pis, diyor Filiz." (B.K..P., s. 167)

Boğaz'ın bu durumunu Burckhart'ın şu ifadesiyle açıklayabiliriz:

> "Doğa'nın dengesi bozulmadığı zaman yeryüzünün suları kendi saflıklarını durmadan yeniden kazanır, ancak bu denge kaybolduğunda ölümle ve kirlilikle karşılaşırız."[26]

Filiz'in, Selim'le tanıştıktan sonra Boğaz'a yüklediği olumsuz anlamda bir çözülme olmuştur. Artık olumsuz değerlendirme yerini olumlu değerlendirmelere bırakır. İlişkilerdeki iyileşme hayata bakış açısına yansımıştır:

> " Ya Boğaz! Asıl o durup dinlenme bilmeyen akıntıda eğliyordu gönlünü. O Boğaz'a gidemezse Boğaz ona geliyordu. Evin içindeydi. Bulaşık yıkarken yanındaydı, çocuklara çıkışırken ya da kocasıyla konuşurken yanında."(B.K.P., s. 176)

Artık Boğaz'ın dip suları, Filiz'in dip sularına denk, kendine özgü özellikleriyle bütünleşmiş, hayatının sembolik düzeydeki akışıdır.

Boğaz'ın bu sembolik kullanımını Danaburnu'nda Emine'yle Zeliha'nın Boğaz gezileri anında ve Ferruh Beyin Boğazdaki yalıda geçen çocukluk hayatında görmemiz mümkündür. Bu kahramanlarda da yukarıda bir vesileyle ilgili olarak açıkladığımız gibi Boğaz, akıp giden hayatlarının ve duygusal dünyalarının sembolü olarak ifade edilmiştir.

Bir Kadının Penceresinden romanında yozlaşma ve bozulma 'kemik, çuval, konserve kutusu, delik kova ve kırık şişenin(s.61) şahsında sembolleştiriliyor. Danaburnu'da ise göze batan en önemli sembol aynadır. Berber Recep, mesleği gereği sürekli iç içe yaşadığı aynaya her baktığında kendi nesnesini görür ve narsist bir alaka ile kendisini izler. Daha sonraki eylemlerinde bu narsist anlayışın belirgin bir rolü

---

[26] Tıtus Burckhardt, **Aklın Aynası**, İstanbul, İnsan Yayınları, s. 135



vardır. Kendi içselliğinden daha çok dış görünüşüne değer veren Berber Recep için ayna, onun fizikî varlığının bir sembolüdür. Burchardt'ın ifadesinde anlam bulan:

" Öyleyse, görünür olan sadece aynada yansıyandır."[27]

ibaresi Recep'in tavrını açıklamak için yeterlidir. Recep aynalar içinde yaşayan bir insan olarak onlarla bütünleşmiştir.

> "Zanaati gereği aynalar içinde yaşamak, başka kişilerde olmayan bir yetenek verir berbere: kendine önden, arkadan, kısacası dıştan bakabilme yeteneği."(D.B., s. 88)

Bu ayna, masallarımızın arzularımızı gösteren sihirli aynası değildir. Aksine kişinin varoluşunun işaret taşıdır. Recep, aynada kendi öznelliğinin yansıması olan nesnesini görür. Dışardaki özneyle aynadaki nesne arasında kurulan sembolik anlamda bir ilişki söz konusudur.

Maeterlinck'e göre: "Ozan evrenin simgesel arayışını sürdüren kişidir."[28] Oktay Rifat, şair kişiliğinin kendisine verdiği imkânla romanlarında da sembol dilinden faydalanır. Bay Lear romanında "kayık ve at" onun geçmiş günlerinin sembolik anlamdaki değerleri olarak karşımıza çıkarılırlarken, bir kadın rahmine benzettiği "deniz" ise (B.L,.s. 108), geçmiş cinselliğinin sembolik manada anlatım bulan değeridir.

Yine aynı romanda sembol dilinin zenginleştirilmesiyle piyano Batılı olamayışımızın(s.12), Bizans Çöplüğü, Fatma'nın yoksulluk ve cehaletinin(s. 29), "ağaç", direncin(s.84), zil yerine kullanılan "çıngırak"(s.93) insani ilişkilerdeki yozlaşmanın ve "çatı katı" anılar sandığı(s.101) olarak yazarın sembol dilinde yer alırlar.

Sembolizmin kurucusu sayılan Mallarme'nin yaptığı gibi Oktay Rifat, sembol dilinde iki yöntemi uygular: 1. Romanlarında bir nesne seçerek ve bir dizi ipucu vererek bu nesne aracılığıyla ruh halini yansıtmak. 2. Bir ruh halini göstermek için sembole dönüştürdüğü nesnenin çağrışım değerinden istifade etmek.[29]

6.3.2.2. Yinelemeler

Oktay Rifat, çoğunlukla şiir dilinde rastladığımız yinelemelere, az da olsa roman dilinde de yer vermektedir.

---

[27] Tıtus Burckhardt, a.g.e., s. 130
[28] Maeterlinck, "Simgecilik", çev. Tanju İnal, Özkan Göksu , **Türk Dili Dergisi**, S. 39, Nisan 1981, s.189
[29] Erdoğan Alkan, **Şiir Sanatı**, Yön Yayınları, Ocak 1995, s.550

Doğan Aksan, yinelemelerin lirizmi erimekten kurtaran en önemli unsur olduğunu belirtmektedir.[30] Bazen bir ruh halinin güçlü kılınması için yapılan yinelemeler:

" Denizse uzakta. Kent susmuş. Küçük kara bir örümcek kuşkulu, bekliyor tavan köşesinde."(B.K.. P., s. 21).

Bazen de anlatıma uygun ses özelliğini yakalamak amacıyla yapılıyor:

" Zeynel kunduralarını **çık**ararak **çık**ıyor ve **çök**üyor sekiye." (D.B., s. 23).

Birinci cümlede 'k' sesiyle kentin kaotik yapısı veriliyor. Böylece kente ait bu olumsuzluk 'k' sesi ve 'kara, kuşku' gibi insanda ilk duyulduklarında olumsuz bir intibâ uyandıran sözcükler aracılığıyla hissettiriliyor. İkinci cümlede ise çıkmak eyleminin sesi 'çık, çık' yinelenmesiyle veriliyor.

Sadece ses yinelemesi düzeyinde kalmayan yinelemeler, sözcük yinelemesi şeklinde de görülmektedir. Bu tür yinelemelerde 'climax' dediğimiz duygu tırmanmasıyla karşılaşırız:

"**Kimi** bir balon gibi tutuyor elinde geçmişini, **kimi** suçluluğunu, **kimi** cinayetini, **kimi** öfkesini, **kimi** yoksulluğunu, **kimi kimi kimi**."(B.L.,s. 31)

Öfkeli bir ruh halinin suçlayıcı ifadesi sürekli tırmanmaktadır. Son üçlüde doruğa ulaşan bu yinelemeden sonra bir ses düşmesinin olması gerekmektedir. Aksi taktirde cinnet ya da cinayet eyleminin devreye girmesi gerekir. Bunun farkında olan yazar, bu tırmanışı yine yinelemelerin yardımıyla yumuşatır.

" **Gide gide** aman yarelerim **derildi, gitme dedi.**" (B.L., s. 31)

Yazar, bu tırmanışa son vermek amacıyla sızlanmaya başlar ve 'k' sesinin sert ve keskin mizacı yerine 'g' sesinin yumuşaklığını tercih eder. Tırmanılan tepeden bir iniştir bu. Böylece arka arkaya değişen iki ayrı ruh halini yinelemeler vasıtasıyla yansıtır.

Yazarın yinelemeleri arasında dikkati çeken biri de çağrışıma dönük yineleme türüdür. Önce bir sözcük ya da sözcük grubu ileriye sürer, daha sonra o sözcüğe ait çağrışım grubunu yineler:

"**Kendini bilmek**. Hiç kimse **kendini bilemez**. Bilemeyiz, **iki** kere **iki**. (...) **Fransızlar** onu sevmişti. **Fransızcayı** unuttum. **Havanda su dövüyoruz**. Hep **su dövdük havanda.** (...) **Yan çizmişti** yaşam boyu, şimdi de kendine **yan çiziyor.**" (B.L., s. 61)

---

[30] Doğan Aksan, **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili,** Be-Ta Basım Yayın A.Ş., Nisan 1993, s. 218

Bu tür yinelemelere "Ne yapmalı! **Yapılacak çok şey var. Yapılacak bir şey yok.**"(B.L.,s. 117) ifadelerinde bir öncekinin tersini söyleyerek anlamı ve cümleyi güçlü kılmak ve okuyucuyu şaşırtarak dağıtmak şeklindeki karşıt yapılı yinelemeler şeklinde de rastlıyoruz.

Bunların dışında zıt paralel yineleme adını verdiğimiz, aynı sözcüğün dize başı ve sonunda tekrarlandığı, yineleme çeşidine de yer vermektedir:

"**Ölmüyor** Lear **ölümsüz**" (B.L., s. 217)

"**Çirkin**, diye düşündüm, hepsi **çirkin**."(B.L., s.218)

Bu tür yinelemelerde, yinelemelerin ortasındaki sözcük, anlamca güçlü kılınmaktadır. Yinelenen sözcükler, bu merkezi sözcüğün etrafında yapısal ve anlamsal bakımdan ona bağlanarak dönmektedir.

Yine cümleye ait ana unsuru muhtelif gerekçelerle (yinelemelerle) donatarak sonda belirttiği ifade şekilleri de vardır. Aşağıdaki cümlede eksikliğin büyüklüğünü vurgulamak amacıyla önce onunla ilgili birden çok eylem grubu arka arkaya tekrarlanarak, daha sonra ana eksen olan "eksik var" sözcük grubu veriliyor. Böylece mevcut sözcük anlam bakımından güç kazanıyor :

"Gid**emeyiz ki,** sevişe**meyiz ki,** düşüne**meyiz ki,** avuna**mayız ki,** yapa**mayız ki**! **Eksik var.**"(B.L., s.103)

Oktay Rifat'ın son romanı Bay Lear'da buna benzer yinelemelerle her an karşılaşıyoruz. Bir romanın dünyasında da olsa yinelemeler, dil ve üslûp bakımından önemli bir fonksiyon üstlenmişlerdir.

6.3.2.3. İsim ve Sıfat Tamlamaları

Oktay Rifat'ın romanlarına ait yaptığımız cümle incelemelerinde onun dilinde fiil soylu cümlelerin ağırlıklı yer tuttuğunu belirtmiştik. Ancak dünyaya ait nesnelere büyük bir önem veren yazarın romanlarında, nesnelerin isimleriyle birlikte muhayyilesinin onlara bahşettiği sıfatlar, sayılıp dökülmektedir. Aynı zamanda bir ressam olan yazarın üslûbunda bu tür özellikler, en belirgin ifade özellikleridir.

Bir Kadının Penceresinden romanından itibaren zengin bir isim ve sıfat tamlamasıyla karşılaşıyoruz. Bu konuda yazarın birbirinden farklı uygulamaları vardır. Bu uygulamadaki farklılıklar Danaburnu'ndan geçerek, Bay Lear'a doğru yaklaştıkça çeşitlilik kazanmaktadır. Bir Kadının Penceresinden ve Danaburnunda isim ve sıfat tamlamaları, dilbilgisi kurallarına genellikle uygun olarak yapılmıştır. Ancak bazen isim

tamlamalarında tamlayan veya tamlanan çokluğu dikkatimizi çekmektedir. Böylece maddî çevreye ait birden çok varlığın kendisi veya ona ait birden fazla parçası sayılmış oluyor :

"Çirkindi duvarların badanası, kapılar, kapıların kilitleri, kolları"

(B.K.P., s. 22)

"(...) Sokak arasının manavını kasabını da market öyle götürdü." (B.L., s. 212)

Çoğunlukla isim ve sıfat tamlamalarını iç içe kullanan Oktay Rifat, bu tür uygulamalarında tamlayanla tamlanan arasına sıfat sokarak aynı zamanda sıfat tamlaması da yapar. Bu tür tamlamalarda sıfat olan sözcük, tamlananı etkiler.

"Mahallenin ahşap **kara evini** apartman nasıl götürdüyse..." (B.L:, s. 212)

İsim ve sıfat tamlamalarıyla daha çok nesnelerin envanterinin çıkarıldığı bilinç akımı yönteminin uygulandığı yerlerde karşılaşırız. Ancak bu şuursuz sayıklama anında bile yazar nesnenin niteliğine(sıfatına) dikkat eder ve ona kıyamaz:

" Kadınlar, **döküntü** kadınlar, **orta halli** kadınlar, **kapıcı** karıları, **işçi ve memur** karıları, kızlar, **şıllık** kızlar, **gözleri rimelli dudakları boyalı** kızlar, **kırpık** saçlılar, **uzun dökme** saçlılar, **iri** burunlular, **mavi** gözlüler, yerden bitmeler, uzunlar, tombullar."(B.L., s. 17).

Ressam, şair ve yazar Oktay Rifat'ın, metafizik bir âlemin varlığına inanmaması, onun yüzünü yaşanılan âleme dönmesine sebep olmuştur. Bu vesileyle, varlığı sıfatlarla bezeyerek, zaman zaman da bu sıfat ve isim düzeninde kendine özgü bir takım tasarruflara girişir. Dilin genel düzenindeki bu tür değişiklikler(deformasyon), aynı zamanda şair mizacının roman dünyasına bir yansımasıdır. Aşağıdaki örneklerde yazar, isim tamlamalarını ters çevirerek bunlarda da dilin genel düzeninden sapmayı tercih etmiştir.:

"Şunun seyrek dişleri bunun boyalı lif lif saçları **gözlüğü adamın burnu bir başkasının.** (...) sonra **özlemi içimizin** eski günler yeni günler" (B.L., s.23)

"**Tilkisi balıkların**" (B.L., s.59)

" O yüzden sevmiyorum **karımın kardeşini, kızını ihtiyarın**" (B.L., s. 217)

" **Tozunu** silkeleyerek, **etekliğinin** yürüyüp gitti." (B.L., s. 217)

Öncelenmesi gereken sözcük sona, sona getirilmesi gereken öne getirilerek mevcutta bir değişiklik ve anlamı vurgulamak yolu tercih edilmiştir. Aynı uygulamaya sıfat tamlamasının şu örneklerinde de rastlarız:

"**Avratlar** geçiyor **tomur memeli, badem gözlü.**" (D.B., s. 57)

"**1.Bu balmumu kadınlar, 1.yüzleri hep genç ve çocuksu**, 2.bu takma kirpikli kadınlar, 2.elleri hep açık ve ölümsüz." (B.L., s. 141)

Kuruluş düzeni alt üst edilen bu sıfat tamlamalarını kurallara uygun bir biçimde yazarsak :

"Tomur memeli, badem gözlü avratlar geçiyor.

Yüzleri hep genç ve çocuksu bu balmumu kadınlar.

Elleri hep açık ve ölümsüz bu takma kirpikli kadınlar"

sapmanın ne kadar büyük boyutta olduğunu görürüz. Ancak dil üzerindeki bu uygulamanın şuurlu bir eylem olduğunu tekrar belirtelim.

Yazarın düz yazı dilinde az da olsa orijinal mahiyette '**çıngıraklı bir** kahkaha' (B.K.P., s. 79) ve '**milyoner** boşluk'(D.B., s. 98) gibi sıfat tamlamalarına da rastlarız.

6.3.2.4. Sözcük Serveti

Oktay Rifat, romanlarında dikkat çekecek bir biçimde konuşma dilinin çerçevesinde kalmıştır. "Türkçenin, humanizmaya dayalı, halka dönük bir ulusal eğitim politikası uygulandığı gün yetişecek sanat ve kültür adamlarımızın verecekleri ürünler sayesinde hem içte, hem dışta ilgiyle karşılanacağını"[31] belirten yazar, halktan kopmaya bir türlü razı olmamıştır.

Her üç roman üzerinde yaptığımız incelemeler, onun konuşma diline şuurlu bir biçimde yer verdiğini göstermektedir. Öyleki bir azınlık olan Madam Seta'nın dilinde bile Türkçeye kıyamaz:

" - Bluz örüyor konfeksiyonculara. O simli yünler var ya, onlarla işte. Ben de yardım ediyorum ama benim yaptığımı beğenmiyor. Artisttir Anais. Hep kendi icadıdır motifleri. Resim yapardı eskiden yağlıboya sonra bıraktı." (B.K..P., s. 50)

Danaburnu ve Bay Lear'da kullandığı dil, bundan pek farklı değildir. Danaburnu'nda bazı ağız özelliklerine yer verirken; Bay Lear'da, iç konuşmaya daha ağırlık verir. Ancak genel çerçeve konuşma dili ve konuşma dilinde kullanılan sözcüklerdir.

Romanlarının 26, 44, 76, 106 ve 130. sayfalarındaki ilk yüz sözcük olmak üzere, toplam her romanında beş yüz sözcük üzerinde yaptığımız inceleme, onun sözcük kadrosunun niteliğini göstermesi bakımından önemlidir.

---

[31] Oktay Rifat, "Sanat ve Propaganda", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.103, 25 Ekim 1974, s.17

Romanları	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç
BKP.	**249**	**135**	**60**	**13**	**29**	**5**	**9**
	%49	**%27**	**%12**	**%2**	**%5**	**%1**	**%1**
DB.	290	112	44	7	21	16	10
	%58	%22	%8	%1	%4	%3	%2
BL.	**270**	**141**	**50**	**5**	**6**	**10**	**18**
	%54	**%28**	**%10**	**%1**	**%1**	**%2**	**%3**
TOP.	809	388	154	25	56	31	37
	%53	**%25**	**%10**	**%1**	**%3**	**%2**	**%2**

Romanlarında %53 oranında isim, %25 fiil, %10 sıfat, %3 zarf %2 edat ve bağlaç, %1 oranında zamir kullanmaktadır. Yüzünü yaşanılan âleme dönen, Oktay Rifat'ın şiirlerinde de bu tavrını sürdürdüğünü görmüştük. Sözcük kadrosunun yarıdan fazlasının %53 gibi isim olması, sanatkârın dış dünyayla olan münasetini göstermektedir. Genel ortalamayı ölçü olarak alırsak ilk romanından son romanına kadar standart sapmanın isimlerde +5 ve - 4, fiillerde +3 ve -3, sıfatlarda +2 ve -2 ve diğerlerinde yok denecek kadar az olduğunu tespit ederiz. Bunun sebebini, romanlarını birbirine çok yakın tarihlerde yazmasıyla açıklayabiliriz. Romanlarındaki her dört sözcükten birinin fiil olması, onun nesneyi eylem halinde gösterdiğinin en güzel nişânesidir. Nesnelerin hikâyesinden daha çok devinim halindeki görünüşünü verir. Üç romanında rastladığımız dikkat çeken sözcükler, aşağıya çıkarılmıştır:

Orostopolluk (B.K.P., s.54) : Orospuluk sözcüğünden saptırılarak yapılmıştır.

Effraie (D.B., s. 15): Küçük Baykuş

Müdanası (D.B., s. 69): Yakınlığı, eğilimi

Elado (D.B., s. 77)

Come (D.B., s. 77): Gelmek

Maşınga, (D.B., s. 150) : Kuzine

Kelli, (D.B., s. 199) : Sonra

Sapak, (B.L., s. 40) Anayolun dışındaki sapa yol

Kasara, (B.L., s. 41): Gemilerde güverteden daha yüksek ter.

Je pe'te, (B.L., s. 60)

apple pie, (B..L., s. 83) : Elmalı şeker

K. lunatique (aysar), (B.L., s. 106)

Macfarlene, (B.L., s. 109): Pelerin şeklinde erkek Paltosu

darıfilfilin, dâr-i fülfül (B.L., s. 143) Kara bibere benzer uzun taneli baharat

Loup de Mer, (B.L., s.184) : Deniz Kurdu

Şokşi, (B.L., s. 190)

Ersatz, (B.L., s. 207) :Tükenen bir şeyin yerine konulan düşük kaliteli şey

Mandepsiye, (B.L., s. 208)

Cordelia, (B.L., s. 217)

Romanlarındaki sözcük kadrosunun yanında, yabancı kökenli sözcük sayısının azlığı dikkat çekmektedir. Yazarlık hayatının başlangıcından beri dildeki tasfiyecilik hareketine karşı mesafeli durması ve yazı diliyle konuşma dilini birleştirme gayreti bunun en önemli sebebidir.

6.3.2.5. Özdeyiş

Oktay Rifat, romanlarında olayların akışına göre bazen kendisine ait özdeyişleri bazen de atasözlerini kullanır. Bunda şair olmasının önemli bir payı bulunmaktadır:

"Boşuna mı demişler, zengin tekerini dağdan aşırır, yoksul düz yolda şaşırır, diye. (D.B., s. 32)

" Ev sahibinin iyisi misafir cıgarası içer. (D.B., s. 23)

"Kan kusacaksın, kızılcık şerbeti içtim diyeceksin, işte yasa. (D.B., s. 115)

" Yaz yağmuru bu, derdi köylü, öküzün bir boynuzuna yağar, öbür boynuzuna yağmaz. (D.B., s.149)

" Horoz ölmüş gözü çöplükte kalmış (B.L., s. 25)

" Kaderleri birbirine bağlı kişiler bir arpa boyu uzaklaşır.(B.L., s. 37)

"Kadın eski bir hisara benzer, kırk kez elden geçse de düşmez. (B.L., s. 116)

" Her gök kutsaldır ve üstedir her zaman."(B.L., s. 13)

Yazarın romanlarındaki olayların gerçekleştiği mekân, köy muhiti olmadığı için- Yalnızların Mehmet'in macerası hariç- kent ortamının yozlaşmış manzarası içerisinde yetişen kahramanlara çok az atasözü söyletmiştir. Dikkat edilecek olursa yabancılaşmanın ölüm düzeyinde olduğu Bir Kadının Penceresinden romanında ne

atasözü, ne de özdeyiş vardır. Yabancılaşma, dile bile yansımıştır. Az da olsa köy muhitinin olduğu Danaburnu romanında atasözü; geçmiş ve şimdinin çekiştiği Bay Lear romanındaysa özdeyiş vardır.

Roman türünün getirdiği daha rahat ifade edebilme imkânından dolayı, deyim yerine özdeyiş ve atasözü kullanmayı tercih etmiştir.



6.4. Resim ve Renklerin Dili

Bir ressam olan Oktay Rifat, ölene kadar resim çalışmalarını sürdürerek muhtelif zamanlarda resim sergileri düzenlemiştir. İncelediğimiz tablolarında daha çok insan ve ev gibi somut figürlere yer verdiği görülmektedir. Ressam kişiliğinin şiirine ve romanına yansıyan özelliklerini, "çok renkli ifade" tarzında görmemiz mümkündür. Bir dönem şair kişiliğinde gördüğümüz soyutlama ve deformasyon gibi özellikleri tablolarına da yansımıştır. Bazı tablolarında çizginin sınırında kalmaktadır. Ancak genelde somut bir dil kullanmıştır. Tablolarında erkekten daha çok kadına yer veren Oktay Rifat'ın resimlerinde cinsellik ağırlıklı yer tutan ana unsurlardan birisidir.

Bu ressam kişiliğini romanlarına da yansıtan yazar, resim ve renkle ilgili düşünce ve uygulamalarını Bay Lear'ın ressam kahramanı Süleyman aracılığıyla aktarır, "resmin kişinin kendini kanıtlamak için yapılması gerektiğini"(s. 218), "iyi bir ressamın kendine özgü bir şey söylemesinin önemli olduğunu" (s. 22) ve "resmin objeyi yorumlamak için değil bir şey anlatmak için yapılması gerektiğini" (s. 220), belirtir.

Ressam kişiliği, romanına tasvirci ve gözlemci özelliğiyle yansımıştır. Özellikle ev içi manzarasıyla dış muhite ait nesnelerin anlatımında, bu ressam kişiliğinin önemli bir etkisi vardır. Romanlarında genelde somut bir resim dili kullanan yazar, sadece Bay Lear'da deformasyon yoluyla mevcut nesnenin dağılmasına az da olsa sebep olur. Bu da yukarda belirttiği gibi yeni bir dil arayışının neticesidir. Romanlarında, kahramanların geçmiş hayatlarının çok canlı tabloları çizilmiştir. Öyleki kahramanlar, geçmişin bu göz alıcı veya itici tablolarının etkisinden kendilerini bir türlü kurtaramazlar. Ferruh ve Fatma Sarıbay'la Filiz'in geçmişleri hep birbirini besleyen tablolar halinde dikkatlerimize sunulur. Bölüm başlangıçlarındaki tasvirlerde de subjektiflikten uzak, daha çok bir objeyi gösterme söz konusudur.

Gerek şiirlerinde gerekse romanlarında, renk unsurunu bir hayli kullanmıştır. Ancak şiirlerinde renk unsurunun romanlarına göre daha çok yer tuttuğu görülmektedir.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Romanlarında renklerin kullanım oranı mavi (32), yeşil (18), kırmızı (18), sarı (17), mor (6), pembe (4), ak, beyaz ve kan rengi (2), diğer birçok renkse birer kez kullanılmıştır. Ancak bu renklerin dışında kendi ressam kişiliğine ait **bulut beyazı** (D.B.,s.17), **dam kırmızısı**(B.L.,s. 35) gibi orijinal renkler de icât eder. Bu tür renklerle diğer renkler, doğrudan doğruya dış dünyaya ait bir varlığın renkleridir. Maddi çevreye ait varlıkları gözleyen sanatkârın renk dünyasında, mücerrete yer yoktur. Bunun için dış dünyaya ait varlıkların bünyelerinde barındırdıkları tabiî renkleri adlandırır.

Maddi çevredeki bir varlıkla birlikte gelen renk unsurunda mavi, yeşil, kırmızı, sarı gibi temel renklerin ağırlığı açıktır. Ancak bu renkler, helezonik bir biçimde gök kuşağı gibi birbirine dönüşerek sergilenmektedir :

> "Yusuf Kendir arkası denize dönük olduğu için denizi göremiyor ama renkten renge girdiğini, yeşilden mora, mordan lâciverde döndüğünü ve bu koyu lekenin üstünde ak köpüklerin koşuştuğunu biliyordu." (D.B., s. 11)

Renkleri akış halinde göstermeyi sever. Daha çok can alıcı renkleri kullanan Oktay Rifat, "**çini mavi gözlü**" (D.B.,s. 12) gibi özgün renk bileşimleriyle nesneyi çekici kılar.

Oktay Rifat kitabı içerisinde yer alan kırk adet resim tablosu incelendiğinde, insan figürünün ağırlıklı yer tuttuğu yirmi tablosu da dahil olmak üzere mavi ve kırmızı rengin hakim renk olarak kullanıldığı görülür. Ancak bu tablolarda renkler, armonik bir bütünlük oluşturacak biçimde birbirine karıştırılmıştır. Mavi rengin şiir ve romanlarında birinci derecede kullanılması bu rengin belirleyicisi olan " aşırı duygulu ve sanatkâr bir kişiliğe sahip olma"[32] hususiyetinin bir neticesidir.

Genellikle insan-renk, eşya-renk, deniz-renk ve doğa-renk ikilemi şeklinde karşımıza çıkarılan renk unsuru, bir iki yerde zamanla ilgilendirilerek kullanılıyor :

> "Vakit, yeşilden kırmızıya, mordan sarıya, kimi zaman oynak, kimi zaman hüzünlü bir ezgi tutturmuş çalıyor kavalını." (B.L., s. 40)

ibaresi, mücerret manadaki ender kullanımlardan biridir.

Oktay Rifat'ın ressam kişiliği, romanlarındaki dünyanın anlatımında önemli bir rol üstlenmiştir. Her okuduğumuz eserinde "Mavi mora, mor yeşile, yeşil kırmızıya dönüşürken" (DB., s. 57) renk ırmağı gibi akıcı ve olgunlaşmış bir dil gözlerimizi kamaştırır.

---

[32] Howard & Dorothy Sun, **Renginizi Tanıyın**, çev. Tuğrul Ökten, İstanbul: Arıtan Yayınevi, Ağustos 1994, s.159

SONUÇ

Oktay Rifat, (1914-1988) Yirminci Yüzyıl Türk Edebiyatı içerisinde yer alan Garip ve İkinci Yeni gibi edebi hareketlerin kurucusu ya da önemli temsilcilerinden birisidir. Bu güçlü şair kişiliğinin yanı sıra Türk tiyatro tarihinde hatırı sayılır bir oyun yazarı, romancı ve aynı zamanda sergiler düzenleyebilecek kadar iyi bir ressamdır.

Yaptığımız araştırmalar, onun şair kişiliğiyle ön plâna çıktığını göstermektedir. Kendisi de bir çok ifadesinde her şeyden önce şiirinin önemli olduğunu vurgulamaktadır. Varlık dergisinin Temmuz-1993 tarihinde açtığı "Çağdaş Türk Edebiyatının oluşum ve gelişmesinde en büyük pay sahibi olduğuna inandığınız beş romancı, beş şair, beş öykücü ve beş eleştirmen-denemeci incelemeci kimlerdir ?" soruşturmasında ilk beş şair içerisinde yer alması, onun güçlü şair kişiliğini göstermektedir.

Edebi kimliğinin belirginleşmeye başladığı Garip hareketiyle birlikte geleneksel Türk şiirinin estetik anlayışına karşı ortak bir poetikayla çıkmaları ve bu poetikayı bütün muhalefete rağmen Türk edebiyatında kabul görecek biçimde benimsetmeleri kurucu ve mücadeleci özelliklerinin bir yansımasıdır.

Garip hareketi içerisinde Orhan Veli'nin lider kişiliğinin yanında, Oktay Rifat'ın yönlendirici, denetleyici ve eleştirici kişiliği dikkati çekmektedir. Hareketin mektepleşme eğilimine karşı çıkarak tek düzeleşmesini önlemeye çalışır. Orhan Veli'nin aynı çizgide kalma eğilimine karşı çıkarak, sürekli bir çıkış yolu aradığına tanık oluruz. Çünkü o, edebiyat dünyasında bir yer edindikten sonra Garip şiirinin estetik alt yapısı içerisinde kalmanın kendisini tüketeceğine inanmaktadır. Bunun için Orhan Veli'nin vefatından sonra Garip'ten kopuşu kolay olur.

Oktay Rifat, İkinci Yeni'nin kurucusu olmasa da önemli bir temsilcisidir. Garip döneminde İkinci Yeni tarzında bazı şiirler yazmıştır. Ancak Garip'in bir hareket olarak tutması ve Orhan Veli'nin ısrarla Garip çizgisi içerisinde kalma arzusu, bunu gerçekleştirmesine imkân tanımaz.

İkinci Yeni bir bakıma onun şiirde değişim ve yenileşmeyi prensip haline getirdiği ve ölümüne kadar bu anlayışını devam ettirdiği yeni bir dönemin başlangıcıdır. Dünya şiiriyle çok sağlam bağlar kuran Oktay Rifat, muhtevayı çok güçlü bir biçimde dile getirecek bir şiir anlayışını benimseyerek, Şiirler ve Yeni Şiirler kitaplarında

zirveye ulaşır. Kendi kaynaklarından damıtılan bu muhteva, "sone" gibi bir yabancı nazım şekliyle mükemmel derecede bir uyum oluşturur.

Oktay Rifat, şiir dokusunda toplumu göz ardı etmez. Onun şiirinin bir ayağı kendi yüreğinde, diğeri toplumun nabzındadır. Bunun için şiirlerinden yükselen sese kulak kabarttığımızda şair ben'inden yükselen lirik sesinin yanı sıra, Aşağı Yukarı ve Karga ile Tilki'de yoksulluğunun farkına varan bir toplumun oratoryoya dönüşmüş sesini duyarız. Bu ses, Koca Bir Yaz'a kadar kendisini duyurmanın bir yolunu bulur. Ancak onun son şiir kitaplarında yaşlanmanın getirdiği bir tükenişi yaşayan kendi buğulu ve umarsız sesini duyarız. Kaldı ki şiirsel bir duyarlığı hiçbir zaman göz ardı etmez.

Denize doğru konuşan şair, evrensel insan tecrübesini dünü ve bugünüyle şiir ikliminde olgunlaşmış bir dilin dünyasına taşır. Ona göre şiir, bir muhteva ve dil işidir, şekil değildir. Bunun için aynı muhtevayı, birbirinden farklı formların içerisinde dile dönüşmüş bir biçimde görebiliriz.

Tükenmek bilmeyen bir enerjiyle yazan Oktay Rifat, uzun soluklu ve çok yönlü bir sanatkârdır. Edebiyatın her alanında eser vermesi, bunun en canlı kanıtıdır.

Oktay Rifat'ın roman dünyası, şairliği kadar güçlü olmasa da üzerinde durulması gereken önemli bir husustur. Onun ilk romanından son romanına doğru yapacağımız kronolojik bir inceleme, romancı olarak, "askıda kalan kimliğinin" açığa kavuşması için yeterli olacaktır. "Bir Kadının Penceresinden" "Danaburnu"na ve Bay Lear'a kadar uzanan roman yazarlığında, acemilik döneminin ara mesafelerini çok çabuk atlayarak usta bir romancı kimliğiyle karşımıza çıkar.

Bir Kadının Penceresi romanında, kadın duyarlığı ve cinselliği, hiçbir romancımız da olmadığı kadar anlatım imkânı bulur. Kadının erkek karşısındaki konumu sorgulanırken, diğer bir yönüyle de uyuyan kadın cinselliği belki de ilk kez erkek karşısında bir taarruza geçerek, geleneksel "kıstırılmış ve edilgen kadın" rolünü oynamayı reddeder. Bu roman, yazarın gözlemci ve tahlilci yönünü göstermesi bakımından kayda değerdir.

Danaburnu ve Bay Lear romanları, roman tekniği bakımından Batılı bir anlayışla ele alınmış nitelikli romanlardır. Hayatının sonlarına doğru yazdığı bu romanlarındaki başarısı, onun gerçekçi bir sanat anlayışını benimsediğinin örnekleridir. O, romanlarıyla yürüyüş halindeki toplumumuza ayna tutmaktadır.

Bay Lear romanı, Batılı standartlarda yazılmış bir romandır. Toplumdaki değer kaybını ve sosyal değerlerdeki bütünlüğün parçalanmasını postmodernizme ait ayrışma ve bilinç akımı yöntemiyle yansıtmaya çalışır. Bir edebi olgunluğun yansıması olan bu romanlar, göz ardı edilmeyecek kadar modern romana has unsurlarla donatılmışlardır.

Oktay Rifat'ın edebiyatımızda sadece Garip çizgisiyle anımsanması, onun sanatı için büyük bir haksızlık olur. Garip dönemi, onun altmış yıla ulaşan edebi hayatının içerisinde bir aysbergin su üstünde kalan kısmı gibidir. Onun Garip'ten sonraki dönemi objektif bir biçimde ele alındığında bir çok Avrupalı sanatkârın üstünde bir şair-yazarın karşısında kendimizi buluruz. Bu döneminde, kendisini geliştirme bakımından çok güçlü adımlar atmıştır.

Babadan kalma ırsi bir sanat kabiliyeti, kültürlü bir aile muhitiyle birleşince onun sanatkâr kişiliğinin oluşumunda önemli bir rol oynarlar. Ancak bununla yetinmeyen Oktay Rifat, kendisini geliştirme yolunda Türk ve dünya edebiyatına ait yüzlerce şair-yazarı adım adım takip eder. Bu konudaki tercihinin belirleyici ana unsuru, iyi bir sanatkâr olmaktır.

Sosyalist bir dünya görüşüne sahip olan Oktay Rifat, ideolojisini hiçbir zaman sanatın önüne geçirmez. Aile muhiti ve yetişme tarzı onun materyalist bir dünya görüşünü benimsemesine sebep olmuştur. Ancak o, sanatını ideolojisinin emrine vermeyerek şematik olmaktan kurtulmuştur. Çünkü bunun sanatını bir çıkmaza sokacağını bilmektedir.

Özgün bir imge düzeni, keskin ve gözlemci niteliğiyle Oktay Rifat, Yirminci Yüzyıl Türk Edebiyatımızın güçlü bir şair ve yazarıdır.

KAYNAKLAR

A. Genel Kaynaklar

Akbal, Oktay. **Şair Dostlarım**. İstanbul: Yılmaz Yayınları, Eylül 1990.

Aksan, Doğan. **Her Yönüyle Dil**. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1990.

_____. **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**. İstanbul: Be-ta Yayınları, 1995.

_____. **Halk Şiirimizin Gücü**. İstanbul: Bilgi Yayınevi, Ocak 1999.

Aktaş, Şerif. **Edebiyatta Üslûp ve Problemleri**. Ankara: Akçağ Yayınları, Mart 1986.

_____. **Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi**, C.1, Ankara: Akçağ Yayınları,1996.

Akünal, Dündar. **20 Yılın Şiirleri ve Şairleri**. İstanbul: Akbaba Yayınları, 1943.

Alexandrian. **Erotik Edebiyat Tarihi**. çev. Işık Ergüden. İstanbul: Mitos Yayınları, Ekim 1993.

Alkan, Erdoğan. **Ateş Hırsızı: Arthur Rimbaud** . Broy Yayınları, Ocak 1993.

_____. **Düş Gezgini Nerval**. İstanbul: Broy Yayınları, Mayıs 1994.

_____. **Şiir Sanatı**. İstanbul: Yön Yayınları, Ocak 1995 .

Altınkaynak, Hikmet. **Edebiyatımızda 1940 Kuşağı**. İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası Yayınları, 1977.

Aytekin, Yılmaz. **Modernden Postmoderne Siyasal Arayışlar**, Ankara: Vadi Yayınları, 1995.

Bachelard, Gaston. **Ateşin Tin Çözümlemesi**. Ankara: Öteki Yayınevi. 1995.

_____. **Mekânın Poetikası**. çev. Aykut Derman. İstanbul: Kesit Yayıncılık,1996.

Banarlı, Nihat Sami. **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**. C.2. İstanbul Milli Eğitim Basımevi, 1971.

Barthes, Rolant. **Yazı ve Yorum**. Tahsin Yücel(hazır.). İstanbul. Metis Yayınları, Ekim 1990.

_____. **Göstergebilimsel Serüven**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Battaille, Georges. **Erotizm**. çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu. Ankara: Bilkanat Basım Sanayi Ltd. Şti., 1993.

_____. **İç Deney**. çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Eylül 1995.

Batur, Enis. **Şiir ve İdeoloji**. İstanbul: Mitos Yayınları, Kasım 1993.

_____. **Yazının Ucu**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Bauman, Zygmunt, **Özgürlük**. çev. Vasıf Erenus, İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1997.

Belge, Murat. **Edebiyat Üstüne Yazılar**. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1994.

Berk, İlhan. **Şairin Toprağı**. İstanbul: Simavi Yayınları:1992.

Bezirci, Asım. **II. Yeni Olayı**. İstanbul: Tel Yayınları. Ocak 1974.

Birkiye, Atilla. **Aşk Bir Irmaktır**. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım, Şubat 1993.

Birsel, Salah. **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**. 2.b., Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976.

Blanchot, Maurice. **Yazınsal Uzam**. çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1993.

Bolay , Süleyman Hayri. **Felsefi Doktrinler Sözlüğü**. 5.b. Ankara: Akçağ Yayınları, 1995.

_____.**Türkiyede Ruhçu ve Maddeci Görüşün Mücadelesi**. Ankara: Akçağ Yayınları, 1995.

Breton, Andre. **Gerçeküstücülük**. çev. Selahattin Hilav. İstanbul: De Yayınevi, 1962.

Bumin, Kürşat. **Demokrasi Arayışında Kent**. Ayrıntı Yayınları, 1990.

Burckhardt, Tıtus. **Aklın Aynası**. çev. Volkan Ersoy. İstanbul: İnsan Yayınları. Nisan 1994.

Can, Şefik. **Klasik Yunan Mitolojisi**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi, 1970.

Carrel, Alex. **Yaratıcı Düşünce Gücü**. çev. Mine Kalaycıoğlu. İstanbul: Düşünen Adam Yayınları. Ağustos 1993.

Çağlar, Behçet Kemal ve Baki Süha Edipoğlu,**Türk Şiirinde Aşk**. İstanbul: Ak Yayınları, 1968.

Çamuroğlu, Reha. **Dönüyordu; Bektaşilikte Zaman Kavrayışı**. İstanbul: Metis Yayınları, 1993.

Çetişli, İsmail. **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**. Isparta: Kardelen Kitabevi. 1998.

_____. **Cahit Külebi ve Şiiri**. Ankara: Akçağ Yayınları, 1998.

Demirci, Mehmet. **Yunus Emrede İlahi Aşk ve İnsan Sevgisi**. Konya Selçuk Üniversitesi Yayınları,1991.

Denkel, Arda. **Nesne ve Doğası**. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Dilçin, Cem. **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.

Doğan, Mehmet. H. **Çağının Tanığı Olmak**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Temmuz 1993.

Duplessıs, Yvonne. **Gerçeküstücülük**. çev. İsmail Yergüz, Esen Çamurdan. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

Eco, Umberto.**Modernısm, Postmodernizm**. Longman Group UK Limited, Newyork, 1993.

Elçin, Şükrü. **Türk Edebiyatında Tabiat**. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1993.

Eliade, Mircea. **İmgeler-Simgeler**. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Gece Yayınları. Haziran 1992.

Ellul, Jacques. **Sözün Düşüşü**. çev. Hüsamettin Aslan. İstanbul: Paradigma Yayınları, Mayıs 1988.

Engels, Friedrich. **Doğanın Diyalektiği**. çev. Arif Gelen, Ankara: Sol Yayınları, 5.b., 1991.

Ergin, Muharrem. **Türk Dil Bilgisi**. İstanbul. Bayrak Basım Yayım Tanıtım, 1992.

Eröz, Mehmet. **Marxsizm Leninizm ve Tenkidi**. İstanbul: İrfan Yayınları. 1976.

Ertem, Rekin. **Edebiyatımızda Batılı Akımlar**. İstanbul: Deniz Yayınları, 1994.

Fischer, Ernst. **Sanatın Gerekliliği**. çev. Cevat Çapan. Ankara: V Yayınları, Kasım 1993.

Folquie, Paul. **Varoluşçunun Varoluşu**. çev. Yakup Şahan. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, Şubat 1976.

_____. **Varoluşçuluk**. çev. Yakup Şahan. İstanbul: İletişim Yayınları. Mayıs 1991.

Freud, Sigmund. **Psikanaliz Üzerine**. çev. A. A. Öneş. İstanbul: Say Kitap Pazarlama. 1983.

_____. **Günlük Yaşamın Psikopatolojisi**. çev. Erdem Öndoğan. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1986.

_____. **Psikanalize Giriş**. çev. Günsel Koptagel. İstanbul: Gümüş Basımevi, 1993.



Fromm, Erich, **Özgürlük Korkusu**, çev. Roza Hakman. İstanbul: Yaprak Yayınları, 1985.

_____. **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**. çev. Aydın Arıtan. Kaan H. Öktem. İstanbul: Arıtan Yayınevi Kasım 1990.

_____. **Sevme Sanatı**. çev. Nilhan Eray. İstanbul: Olgu Yayıncılık ve Dağıtımcılık. Mart 1993.

_____.**Çağımızda Kişilik Sorunu**. çev. Yasemin Kalaycıoğlu. İstanbul: Düşünen Adam Yayınları, Şubat 1994.

Gasset, Jose Ortega Y. **Tarihsel Bunalım ve İnsan Seçkisine Sunuş**. çev. Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yayınları. 1992.

_____. **İnsan ve Herkes**. çev. Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yayınları, Ekim 1995.

Gellner, Ernest. **Postmodernizm İslam ve Us**. çev. Bülent Peker. Ümit Yayıncılık, Temmuz 1988.

Genç, Reşat. **Türk İnanışları ile Millî Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil**. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını, S.118, Nevruz 1997.

Giddens, Anthony. **Mahremiyetin Dönüşümü**. çev. İdris Şahin. Ayrıntı Yayınları, Ağustos 1994.

Gökberk, Macit. **Kant İle Herder'in Tarih Anlayışları**. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları, Ocak 1997.

Grillet, A. Robbe. **Yeni Roman**. çev. Asım Bezirci. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989.

Gülzar, Haydar. **Şehirlerin Ruhu**. İstanbul: İnsan Yayınları, 1991.

Gündoğan, Ali Osman. **Albert Camus ve Başkaldırma felsefesi**, Erzurum: Birey Yayıncılık, Mayıs 1995.

Hilav, Selahattin. **Edebiyat Yazıları**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1993.

_____. Ergin Ertem ve Onat Kutlar. **Gerçeküstücülük (Sürrealisme)**. İstanbul: De Yayınevi, Ocak 1962.

Howard & Dorothy Sun. **Renginizi Tanıyın**. çev. Tuğrul Ökten. İstanbul: Arıtan Yayınevi,Ağustos 1994.

Hume, David. **İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme**. çev. Aziz Yardımcı. İstanbul: İdea Yayınevi, 1997.

İlhan, Attila. **Hangi Batı**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1972.

_____. **İkinci Yeni Savaşı**. İstanbul: Yazko Yayınları 1983.

İnce,Özdemir. **Şiir ve Gerçekçilik**, İstanbul: Broy Yayınları, 1986.

İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar İpşiroğlu. **Sanatta Devrim**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Jameson, F., J-F. Lyotard, J. Habermas. **Postmodernizm.** Necmi Zekâ (haz.). İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990.

Jameson, Frederic. **Postmodernizm Ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı** çev. N. Plümer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Jdanov, A.A. **Edebiyatta Müzik ve Felsefe Üzerine**. çev. Fatmagül Berktay. İstanbul: Kaynak Yayınları, Temmuz 1996.

Jung, C.G. **Ulyess ve Picasso Üzerine Denemeler**, çev. Mazhar Candan. İstanbul: Düşün Yayınları, 1995.

Kabaklı, Ahmet. **Türk Edebiyatı**. C.1. Türkiye Yayınevi, 1973.

Kaplan, Mehmet. **Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, İstanbul. Dergâh Yayınları, Şubat 1975.

_____. **Edebiyatımızın İçinden**. İstanbul: Dergâh Yayınları, Nisan 1978.

_____. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Necat Birinci ve Abdullah Uçman(haz.), **Atatürk Devri Türk Edebiyatı**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1981.

_____. **Tevfik Fikret(Devir- Şahsiyet- Eser)**, İstanbul: DergâhYayınları, 1983.

_____. **Nesillerin Ruhu**. İstanbul: Dergâh Yayınları, Temmuz 1991.

_____. **Kültür ve Dil**. İstanbul: Dergâh Yayınları, Eylül 1992.

_____. **Tanpınar'ın Şiir Dünyası**. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1993.

Karaalioğlu, Seyit Kemal. **Türk Şiir Sanatı**.İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitapevi, Haziran 1966.

Karabaş, Seyfi. **Dede Korkutta Renkler**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Nisan 1996.

Kemal Abdullah, **Gizli Dede Korkut**. İstanbul: Ötüken Yayınevi, 1997.

Kolcu, Hasan. **Türk Edebiyatında Hece Aruz Tartışmaları**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Kollantai, A. **Marksizm ve Cinsel Devrim**. çev. K. Yalım. Tümzamanlaryayımcılık. Nisan 1992.

Korkmaz, Ramazan. **Sabahattin Ali -İnsan ve Eser**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mart 1997.

Kreuzer, Jaques R. **"İmages", Elements of Poetry**, Washinton USA-1965.

Küçük, Mehmet. **Modernite. Versus. Postmodernite**, Vadi Yayınları, Ekim 1994.

Külekçi, Numan. **Edebi Sanatlar**. Ankara. Akçağ Yayınları, Şubat 1995.

Laclos, Charles de. **Tehlikeli İlişikler**. İstanbul. Can Yayınları, 1984.

Louis D. Rubin, Jr.(Edited by.) **The Comic İmagınatıon ın American Literature Voice of Amerika**. United States İnformation Agency, Washington, DC. 20547, 1982.

Macit, Muhsin. **Divan Şiirinde Ahenk Unsurları**. Ankara: Akçağ Yayınları, 1996.

Marcuse, Herbert. **Tek Boyutlu İnsan**. çev Aziz Yardımlı. İstanbul: İdeal Yayınları ,1990.

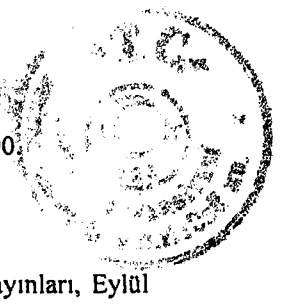
Miller, Henry. **Rimbaud Ya da Büyük İsyan**. çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1994.

Monestier, Marianne. **Gizli Kadın Cemiyetleri** çev. Matilda Sakar. İstanbul: Okat Yayınevi, 1966.

Montaigne, **Denemeler**. çev. Sebahattin Eyüboğlu. Cem Yayınevi, Nisan 1993.

Mounıer, Emmanuel. **Varoluş Felsefesine Giriş**. çev. Serdar Rifat Kırkoğlu. Alan Yayıncılık, Mayıs 1986.

Mourois, Andre. **Yaşamak Sanatı**. çev. Cemal Aydın. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1993.



Okay, Orhan. **Kültür ve Edebiyatımızdan**. Ankara: Akçağ yayınları, 1991.

_____. **Sanat ve Edebiyat Yazıları**. İstanbul: Dergâh Yayınları, Haziran 1990.

Oktay, Ahmet. **Şair ile Kurtarıcı**. İstanbul: Korsan Yayınları, Ekim 1992.

_____. **Sanat ve Siyaset**. İstanbul. Yön Yayınları. 1994.

Ong, Walter J. **Sözlü ve Yazılı Kültür**. çev. Sema Postacıoğlu Banon. Metis Yayınları, Eylül 1995.

Öngören, Ferit. **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Mizah ve Hiciv**. Ankara:Türkiye İş Bankası Yayınları, 1983.

Özgü, Halis. **Psikanalizin Üç Büyükleri: Freud, Adler, Jung**. İstanbul: Mart Yayıncılık. Mayıs 1994.

Özgül, Metin Kayahan. **Türk Edebiyatında Siyasi Rüyalar**. Ankara: Akçağ Yayınları. 1989.

Özkırımlı, Atilla. **Tarih İçinde Türk Edebiyatı**, Ankara: Ümit Yayıncılık, 1995, ss. 220-221.

Özünlü, Ünsal. **Edebiyatta Dil Kullanımları**. Ankara: Doruk Yayımcılık. Ağustos 1997.

Plehanov. **Sanat ve Toplumsal Hayat**. çev. Selim Mimoğlu. Ankara: Sosyal Yayınları, 1987.

Reich, Wilhelm. **Kişilik Çözümlemesi**. çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınları, Ocak 1991.

Salihoğlu, Hüseyin(haz.). **20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı**. İmge Kitabevi, Mayıs 1995.

Serres, Michel. **Doğayla Sözleşme**. çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Kasım 1994.

Süreyya, Cemal. **Folklör Şiire Düşman**. İstanbul: Can Yayınları. 1992.

Şenel, Alaeddin. **Eski Yunanda Siyasal Düşünce**. Ankara: Sevinç Matbaası, 1968.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. **Edebiyat Üzerine Makaleler**. Zeynep Kerman (haz.)İstanbul: Dergâh Yayınları Ocak 1992.

Tarlan, Ali Nihad. **Edebiyat Meseleleri**. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1981.

Thomson, George. **Marksizm ve Şiir**. çev. Cevat Çapan. İstanbul: V Yayınları, Aralık 1989.

Todorov, Tzvetan(der). **Yazın Kuramı**. çev. Mehmet ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ekim 1995.

Touraine, Alain. **Modernliğin Eleştirisi**.çev. Hülya Tufan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mart 1995.

Tunalı, İsmail. **Sanat Ontolojisi**. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültsi Matbaası, 1971.

_____. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1972.

_____. **Marksist Estetik**. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, Kasım 1993.

Tural, Sadık Kemal. **Edebiyat Biliminin Temelleri**. Ankara Ecdâd Yayınları. Ocak 1983.

_____. **Zamanın Elinden Tutmak** . Ankara Ecdâd Yayınları. Haziran 1991.

Turgut, İhsan. **Sanat Felsefesi**. İzmir: Karınca Matbaacılık ve Ticaret Ortaklığı, 1990.

Uyguner, Muzaffer. **Salah Birsel; Yaşamı, Şiirleri, Günlükleri, Tarihleri ve Yapıtlarından Seçmeler**. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi,1991.

Uygur, Nermi. **İnsan Açısından Edebiyat**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

Ümran, Sedat. **Şiirde Metafizik Gerçek**, İstanbul: Timaş Yayınları,1997.

Veliyev, Kâmil. **Destan Poetikası**. Halil Açıkgöz(haz.). İstanbul: Türkiyat Matbaacılık, 1989.

Weischedel, Wilhelm. **Felsefenin Arka Merdiveni**. çev. Sedat Umran. İstanbul: İz Yayıncılık, 1993.

Wellek, Rene. Augustin Warren. **Edebiyat Biliminin Temelleri**. çev. Ahmet Edip Uysal, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983.

Williams, Raymond. **Marksizm ve Edebiyat**. çev. Esen Tarım. İstanbul: Adam Yayınları, 1990.

Yahya Kemal. **Edebiyata Dair**. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1971.

Yalçın, Mehmet. **Şiirin Ortak Paydası**. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 1991.

Yavuz, Hilmi. **Yazın Üzerine**, İstanbul: Bağlama Yayınları, 1987, ss.101-102.

_____. **Okuma Notları**, Boyut Yayınları, Mart 1997.

Yetkin, Suut Kemal. **Edebiyatta Akımlar**. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1967.

Yıldız, Sadettin. **Arif Nihat Asya'nın Şiir Dünyası**. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.

Yücebaş, Hilmi. **Yedi Şairden Hatıralar**. İstanbul: Nuri Dizerkonca Matbaası 1960.

B. Oktay Rifat'tan Bahseden Kitaplar

Ağaoğlu, Adalet. **Karşılaştırmalar**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Şubat 1993, ss.105-107.

Akın, Gülten. **Şiir Üzerine Notlar**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Nisan 1996, ss. 68-74.

Anday, Melih Cevdet. **Akan Zaman Duran Zaman I**. İstanbul: Adam Yayınları, 1984.

Ataç, Nurullah. **Dergilerde**, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1980, ss. 40-338.

Batur, Enis. **Yazının Ucu**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, ss. 77-82/ 312-316.

Baydar, Mustafa. **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar**. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitap ve Kağıt. Ltd. Şti., 1960, ss.99-100.

Behramoğlu, Ataol. **Şiirin Dili- Anadil**. İstanbul: Adam Yayınları, Eylül 1995, ss. 78-81.

Berk, İlhan. **İnferno**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1994.

Çetin, Mahmut. **Boğazdaki Aşiret**. İstanbul: edilleYayınları, 1997, ss. 10-62.

Doğan, Mehmet H. **Şiirin Yalnızlığı**. İstanbul. Broy Yayınları, Nisan 1984, ss. 66-67.

Edipoğlu, Baki Süha. **Bizim Kuşak ve Ötekiler**. İstanbul: Varlık Yayınları, Ekim1968.

Ercan, Enver. **Şair Çünkü Onlar**. İstanbul: Kavram Yayınları, 1990, ss.25-34.

Ercilasun, Bilge. **Orhan Veli Kanık- Hayatı, Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler**. İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi, 1994.

Fuat, Memet. **Çağını Görebilmek**. İstanbul: Adam Yayınları, Ekim 1982, ss. 197-198.

_____. "Garip", **Unutulmuş Yazılar**. Broy Yayınları, Ocak 1986.

_____. **Düşünceye Saygı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ekim 1994.

_____. **Eleştiri Sorumluluğu**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ekim 1994.

_____. **Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi**. İstanbul: Adam Yayınları, Nisan 1995.

_____. **İki Yönlü Yozlaşma**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1995, ss.121-124.

Günyol, Vedat. "Oktay Rifat'ımız". **Yaza Yaza Yaşarken**. İstanbul: CemYayınevi, Şubat 1994.

Gürsel, Nedim. **Başkaldıran Edebiyat**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Nisan 1997, ss. 271-276.

Hızlan, Doğan. **Yazılı İlişkiler**. İstanbul: Altın Kitaplar Basımevi, 1983. ss. 70-78.

_____. **Kitaplar Kitabı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Haziran 1996.

_____. **Saklı Su**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1996, ss.214-219.

_____. **Güncelin Çağrısı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 1997. ss. 271-273.

Kabaklı, Ahmet. **Türk Edebiyatı(Şiir)**. C.IV. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, Ağustos 1991, ss. 48-53.

Kanık, Adnan Veli(haz.). **Orhan Veli İçin**. Yeditepe Yayınları, Kasım1953.

Kanık, Orhan Veli. **Denize Doğru**. İstanbul: Varlık Yayınları, Ocak 1996, ss. 5-9/ 113-117.

Kaplan, Mehmet. **Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1975, ss. 174-185.

Karaalioğlu, Seyit Kemal. **Resimli Motifli Türk Edebiyatı Tarihi**. C.5. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1986, ss. 147-188.

Kurdakul, Şükran. **Çağdaş Türk Edebiyatı- Cumhuriyet Dönemi**. C.II. İstanbul: Broy Yayınları, Nisan 1987, ss. 208-227.

Kutlar, Onat **Gündemdeki Sanatçı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Haziran 1995.

Mutluay, Rauf. **50 Yılın Türk Edebiyatı**. Türkiye İş Bankası Yayınları, 1973, ss. 200-350.

_____. **Bende Yaşayanlar**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, Ocak 1977,ss. 156-160.

Nayır, Yaşar Nabi. **Yeni Türk Şiiri Antolojisi< Cumhuriyetten Bugüne Kadar>**, İstanbul: Kader Basımevi, 1951.

Necatigil, Behçet. **Bile/Yazdı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1997.

_____. **Konuşmalar, Konferanslar**. İstanbul: Cem Yayınevi , 1983.

Necdet, Ahmet. **Modern Türk Şiiri**. İstanbul: Broy Yayınları, Ekim 1993, ss. 295-304.

Oktay, Ahmet. **Şair ile Kurtarıcı**. Korsan Yayınları, 1992, ss. 96-109.

_____. **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923-1950**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,1993, ss. 1129-1152.

_____. **İnsan-Yazar-Eser**. Ankara: Ark Yayınevi, Kasım 1995.ss. 148-150.

Onger, Fahir. " Oktay Rifat Horozcu.", **Bugünkü Şiirimiz**. İstanbul, 1946, s.51.

Oral, Zeynep. **Sözden Söze**. İstanbul: Cem Yayınevi, 1990.

Ölmez, Mehmet (haz.). **Çağdaş Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**. Ankara: Simurg Yayıncılık, 1997.

Sazyek, Hakan. **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Mayıs 1996.

Süreyya. Cemal. **999. Gün Üstü Kalsın**. İstanbul: Broy Yayınları, Ekim 1991.

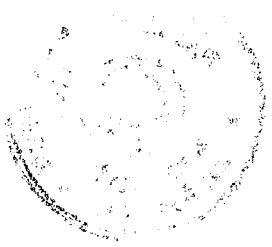
_____. **Şapkam Dolu Çiçekle**. İstanbul: Yön Yayınları, Kasım 1991, ss. 86-102.

Tarancı, Cahit Sıtkı. **Ziya'ya Mektuplar**. İstanbul: Varlık Yayınları, 1957.

Timuroğlu, Vecihi. **Melih Cevdet, Bilge ve Duyarlı**. Ankara: Prospero Yayınları, Ekim 1994.

Tural, Sadık Kemal. "Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı". **Türk Dünyası El Kitabı**. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1992. ss.503-548.

Ünlü Mahir ve Ömer Özcan. **20. Yüzyıl Türk Edebiyatı**. C.III. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990, ss. 113-135.



C. Monografiler

Anonim. **Oktay Rifat Kitabı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ocak 1991.

Anonim. **Oktay Rifat Resim Sergisi Kitabı**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Merkezi Yayınları, 1994.

Birsel, Salah. **Seyirci Sahneye Çıkıyor**. Nisan Yayınları, Eylül 1989,s.73.

Fatma Türe(haz.). **Bir Usta, Bir Dünya: Oktay Rifat**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Şubat 1994.

D. Yararlanılan Tezler

Aslan, Fatih. **Postmodernizm ve Latife Tekin'in Romanlarında Postmodernist Unsurlar**. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Elazığ 1988, Doktora Semineri.

Aydın, Mustafa. **Garipçiler (Şiirleri-Şiir Anlayışları)**. Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Elazığ 1987, Lisans Tezi.

Korkmaz, Ramazan. **Cahit Sıtkı Tarancı-Hayatı ve Şiir Dünyası**. Elazığ 1996, Doçentlik Tezi.

E. Ansiklopediler

"Garipçiler". **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**. İstanbul: Dergâh Yayınları, C.3, Ocak 1974, ss. 285-288.

"Irony". **Encyclopedia Americana**, Vol. 15, p. 468.

"Irony". **Ana Britannica**, C.11, p.267.

"Irony". **Encylopedia Britannica**, Vol. 12, p. 682.

"Kafiye".**Yeni Türk Ansiklopedisi**. C.5. İstanbul: Ötüken Neşriyat AŞ.,1985,s.617.

"Oktay Rifat".**Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**. C.9. Anadolu Yayıncılık, 1985, ss.4761-4762.

"Uyak". **Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**. C.23. Milliyet Yayınları, 1986, s.11977.

F. Romanla İlgili Kaynak Kitaplar

Aktaş, Şerif. **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**. Ankara: Akçağ Yayınları, 1991.

Alangu, Tahir. **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman 3**. İstanbul Matbaası, İstanbul: 1968.

Aytaç, Gürsel. **Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler**. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1990.

Bakırcıoğlu, M. Ziya. **Başlangıcından Günümüze Türk Romanı**. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş., 1986.

Belge, Murat. **Edebiyat Üstüne Yazılar**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1994.

Bourneu, Roland ve Real Quellet. **Roman Dünyası ve Roman İncelemesine Giriş**. çev. Hüseyin Gümüş. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.

Çetişli, İsmail, **Memduh Şevket Esendal**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.

Enginün, İnci. **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983.

Ercan, Enver(konuş.). "Oktay Rifat: Dilsiz ve Çıplak Adlı Kitabı ve Şiiri Üzerine[bir konuşma], **Düşün|Bizim Belde Toplum Sanat|** S.10, Ocak 1985, ss.9-11.

Forster, E. M. **Roman Sanatı**. çev. Ünal Aytür. İstanbul: Adam Yayıncılık, 1982.

Grillet, Alain Robbe. **Yeni Roman**. çev. Asım Bezirci. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989.

Gündüz, Osman. **Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema**, C.I-II. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.

Kabaklı, Ahmet. **Türk Edebiyatı (Hikâye ve Roman)**. C.5. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 1994.

Kantarcıoğlu, Sevim. **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Kaplan, Mehmet. **Hikâye Tahlilleri**. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1984.

Kaplan, Ramazan. **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988

Kundera, Milan. **Roman Sanatı**. çev. İsmail Yergüz. İstanbul: Afa Yayınları, Haziran 1989.

Lass, Abraham H. **100 Büyük Roman**. C.1. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş., 1980.

Lukacs, Georg. **Roman Kuramı**. çev. Sedat Ümran, Say Yayınları, Kasım 1985.

Moran, Berna. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**. C.1-2. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

_____. **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**. C.3. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

Özon, Mustafa Nihat. **Türkçede Roman**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Öztürk, Ali Osman(yay. haz.). **Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları**,Konya Selçuk Üniversitesi Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları, 1998.

Roland, Romain. **Tolstoy'un Yaşamı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Nisan 1995.

Stanzel, Franz.K. **Roman Biçimleri**, çev. Fatih Tepebaşlı, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 1997.

Stevick, Philip. **Roman Teorisi**. çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988.

Tekin, Mehmet. **Roman Sanatı ve Roman Unsurları**. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1989.

Tural, Sadık Kemal, Zeynep Kerman ve M. Kayahan Özgül. **Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987.

G. Süreli Yayınlar

G.1. Mülakatlar ve Soruşturmalar

Aksoy,Fahir. "Açtığımız Büyük Anket",**Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.17, 15-31 Ocak 1960,ss.8-9

_____. "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi, S.22, 1-15 Nisan 1960, ss.8-9

Alpsal, Aysel.(konuş.), "Oktay Rifat'la", **Varlık**, C.33, S.652. 15.8.1965, s.10.

Bekir, Kemal. (konuş.), "Birtakım İnsanlar Dolayısıyla Oktay Rifat'la Bir Konuşma", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, C.11, S. 32, 1-15. 12. 1960, s.7.

_____. "Oktay Rifat: Oktay Rifat'la Bir Konuşma", **Türk Tiyatrosu**, C.30, S.329, Aralık 1960, ss.5-7.

Çongur, H. Rıdvan. "Çağdaş Türk Şiiri Üstüne I", **Türk Dili Dergisi**, C.20, S.212, Mayıs 1969, ss.135- 146.

_____. "Çağdaş Türk Şiir Üstüne II", **Türk Dili Dergisi**, C.20, S.213, Haziran 1969, ss. 243-249.

Ercan, Enver. "Bilinçaltı Dediğimiz Bölge Bilinç Dışıdır. Bilinmez ki Akılla Taklit Edilsin.", **Düşün**, S.10, Ocak 1985, ss.9-11.

_____. "Yayınlanmamış Şiirim Yoktur", **Cönk**, Şubat 1989, ss.12-13

Gökçepınar, Sadettin(konuş.). "Oktay Rifat Diyor ki", **Akşam**, S.11155, 3 Kasım 1949, ss. 4-6.

Hızlan, Doğan. (konuş.), "İnsana İnanırım, İnsana İnandığım İçin de Kendime Güvenirim",**Gösteri Dergisi**, S.1, 1 Aralık 1980, s.6.

_____.(konuş), "Şiir Bir Özdür, Düzyazıyla da Verilebilir", **Cumhuriyet**, 16 Aralık 1980, s.4.

_____.(konuş.), "Sonraki Kuşaklar İçin Roman Yazılabileceğini Düşünemiyorum.", **Cumhuriyet Gazetesi**, S.20372, 22.4.1981, s.4.

Kanık, Orhan Veli, Sabahattin Eyüboğlu, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat, "Aramızda Bir Konuşma",**Yaprak**, S.4, 15 Şubat 1949, s.1

İmzasız."Yeni Sanatı Nasıl Buluyorsunuz?", **Varlık**, S.315, 1.10.1946, s.8.

_____. "Yahya Kemal'e Dair Anket", **Kaynak Aylık Şiir Dergisi**, S.28, 1 Nisan 1950, s.81.

_____."Neler Dediler- Nazım Hikmet'le İlgili Soruşturmaya Yanıt", **Yön Dergisi**, S.106, 9 Nisan 1965, s.14.

_____. "En Beğendikleri", **Milliyet Sanat Dergisi**, S. 29, 20.4.1973, s.11.

_____. "Türk Şiiri:1973", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.22, 2 Mart 1973, ss.3-10.

_____. "Oktay Rifat'la", **Yusufçuk**, S.22, Ekim 1980, s.5.

_____. "Memet Fuat, Oktay Akbal ve Melih Cevdet Anday Konuşuyor", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.46, Eylül 1984, s.4.

_____. "Ellinci Şiir Yılında Şiir Üzerine", **Düşün** , S.23, Şubat 1986, ss.68-71.

_____. "İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor ?", **Argos Kültür ve Sanat Dergisi**. S.6, Şubat 1989, ss.140-142.

_____. "Çağdaş Türk Edebiyatının Oluşum ve Gelişiminde En Büyük Pay Sahibi Olduğuna İnandığınız 5 Romancı, 5 Şair, 5 Öykücü, 5 Eleştirmen - Denemeci - İncelemeci Kimlerdir?", **Varlık**, S.1030, Temmuz 1993, ss.23-27.

Kuşlu, Nihat. (konuş.). "Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet ile Sanat Üzerine Konuştuk", **Kaynak Aylık Şiir Dergisi**, S.29, 1 Mayıs 1950, ss.111-118.

Küçümen, Zihni.(konuş.). " Oktay Rifat'la Bir Konuşma", **Varlık**, S.352, 1Kasım 1949, s.8.

Seyda, Mehmet. "Selahattin Hilav'a Sorular", **Varlık**, S.696, 15 Haziran 1967, s.14.

G.2. Sempozyumlar

Atakay, Kemal, Enis Batur, Cevat Çapan ve Ferit Edgü (konuşmacılar). **"Bir Cıgara İçimi"**,Lütfi Kırdar Uluslararası Kongre ve Sergi Sarayı Marmara Salonu, 15 Ekim 1998 Perşembe Saat: 10

Akatlı, Füsun, Selim İleri, Ahmet Oktay ve Güven Turan(konuşmacılar). **"Bir Şairin Penceresinden"**, Lütfi Kırdar Uluslararası Kongre ve Sergi Sarayı Marmara Salonu, 15 Ekim 1998 Perşembe Saat:14.00

Candan, Ayşın, Hülya Nutku, Sevda Şener ve Ayşegül Yüksel(konuşmacılar). **"Birtakım İnsanlar: Oktay Rifat'ın Tiyatrosu"**, Lütfi Kırdar Uluslararası Kongre ve Sergi Sarayı Marmara Salonu, 16 Ekim 1998 Cuma Saat: 10

Christie, Ruth, Richard Mc Kane, Talat Halman ve Yüksel Pazarkaya, **"Voices of Memory"**, Lütfi Kırdar Uluslararsı Kongre ve Sergi Sarayı Marmara Salonu, 16 Ekim 1998 Cuma Saat:14.00

"Dört İklim Oktay Rifat, Ölümünün 10. Yılında Oktay Rifat Sempozyumu", **Cumhuriyet**, S. 26672, 16 Ekim 1998, s.9.

Not: Bu sempozyum, Yapı Kredi Bankasınca düzenlenmiştir.

G.3 Oktay Rifat'ın Yazdığı Deneme ve Makaleler

Rifat, Oktay. "Gerçek Peşinde", **Ulus Gazetesi Güzel Sanatlar Sayfası**, 13.5.1945, s. 3.

_____. "Yeni Şiiri Müdafaa I", **Cumhuriyet**, S.7451, 17.5.1945, s.2.

_____. "Yeni Şiiri Müdafaa: Genç Şairlerde Duyunun Yeri-2", **Cumhuriyet**, S. 7459, 25.5.1945, s.2.

_____. "Yeni Şiiri Müdafaa: Yeniler ve Akıl-3", **Cumhuriyet**, S. 7467, 2 Haziran 1945, s.2.

_____. "Yeni Tenkid: Nurullah Ataç", **Cumhuriyet**, S.7491, 29.6.1945, s.2.

_____. "Yepyeni Bir Sanat Çığırı ve 1945 Nobel Mükâfatı",**Cumhuriyet**, S.7696, 21 Ocak 1946, s.2.

_____. "Julien Benda ve Çakırın Destanı", **Cumhuriyet**, S.7731, 25.2.1946, s.2.

_____. "Fayda", **Varlık**, S.314, 1 Eylül 1946, s.5.

_____. "Şiirde Mana", **Varlık**, S.318, 1 Ocak 1947, s.6.

_____. "Şairin Kişiliği", **Yaprak**, S.3, 1 Şubat 1949, s. 1.

_____. " Şairin Düşünürlüğü"**Yaprak**, S.4, 15 Şubat 1949, s.1.

_____. " Şairin Kahramanlığı", **Yaprak**, S.5, 1 Mart 1949, s.1.

_____. "Ölümsüz Sanatçı", **Yaprak**, S.7, 1 Nisan 1949, s.1.

_____. "Gerçek Saygısı", **Yaprak**, S.10, 15 Mayıs 1949, s. 2.

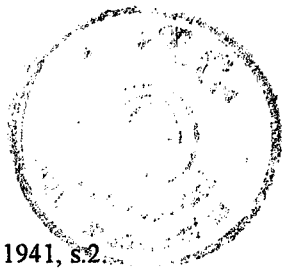
_____. "Yağmur ve Toprak", **Yaprak**, S.15, 15 Aralık 1949, s.2.

_____. "Ekmek Kavgası", **Yaprak**, S.18, 15 Ocak 1950, s.2.

_____. "Güzel", **Yaprak**, S.22, 15 Mart 1950, s.2.

_____. "Neler Demişler", **Yaprak**, S.5, 1 Nisan 1950, s.2.

_____. "Bizim Köy", **Yaprak**", S.5, 1 Nisan 1950, s.2.
_____. "Nazım Hikmet Meselesi", **Yaprak**, S.8, 15 Mayıs 1950, s.2.
_____. "Orhan Veli", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.13, 1.12.1950, s.3.
_____. " Atatürk'ün Ölüm Yıldönümünde", **Kaynak Aylık Şiir Dergisi**, S.35, Ankara: Kasım 1950, s.281.
_____. "Orhan Veli İçin", **Kaynak Aylık Şiir Dergisi**, C.3, S.36, 1 Aralık 1950, s.285.
_____. "Orhan Veli Kanık Öldü", **Yağmur ve Toprak**, S.25/1, Aralık 1950, s.16.
_____. " Orhan Veli'nin Ardından El Ele", **Son Yaprak**, 1 Şubat 1951, s.1.
_____. " Şiir Konuşması", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.22, 1 Ekim 1952, ss. 2-3.
_____. "Muhtevaya Saygı", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.23, 15 Ekim 1952, s. 3.
_____. "Orhan Veli", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.25, 15 Kasım 1952, s.3.
_____. "Nurullah Ataç'a", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.26, 1 Aralık 1952, s.2.
_____. "Bilim Düşüncesi", **Esi**, S.4, Nisan 1956, s. 9.
_____. "Dilimizin Arınmasında Ölçü", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.104, 1 Nisan 1956, s.1.
_____. " Aydın Olmayan Sanatçı", **Esi**, S.5, Mayıs 1956, s. 9.
_____. " Mesela", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.106, 1 Mayıs 1956, s.1.
_____. "Kavram mı, Kelime mi?", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.107,15 Mayıs 1956, s.1.
_____. "Sanatta Bilgi", **Esi**, S.6, Haziran 1956, s.9.
_____. "Kitap Dili, Konuşma Dili", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.108, 1 Haziran 1956, ss. 1-4.
_____. "Anlaşma", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.109, 15 Haziran 1956, s.1.
_____. "Pleıade'cılar", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.111,15 Temmuz 1956, ss. 1-6.
_____. "Cevap", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.112, 1 Ağustos 1956, ss.1-3.
_____. "Akıl", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, C.9, S.171, 28 Şubat 1956, ss.1-6.
_____. "İşin Ticaret Tarafı",**Esi**, S.9,Eylül 1956, s.5.
_____. "Sanat Endüstrisi",**Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.114, 1 Eylül 1956, ss.1-8.
_____. "Rönesansın Bizdeki Serpintileri", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.115, 15 Eylül 1956, s.1.
_____. " Taklit", **Esi**, S.13, Ocak 1957, s.9.
_____. "Yeni Şiir Görüntüleri", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.123, 15 Ocak 1957, ss.1-3.
_____. "Bir Şiirin Güzelliği", **Esi**, S.14, Şubat 1957, s.9.
_____. "Perçemli Sokak", **Varlık**, S. 456, 1 Haziran 1957, s.7.
_____. "Anlam", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, C.9, S.167, 8.12.1958, ss.1-6.
_____. " Gerçekçilik", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.168, 22 Aralık 1958, s.1.
_____. "Cevap", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.5, 29 Ocak 1959, ss.1-3.
_____. " Valery'ye Göre Anlam", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.6, 1-15. 4. 1959, s.7.
_____. " Şiir Olmasa", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.5, 1-15 Haziran 1959, s.5.



_____. " Anıtlarımız", **Tanin**, Yıl:1, S.4, 4 Mart 1961, s.2.

_____. " Mevlana ile Köylü",**Tanin**, Yıl:1, S.12, 12 Mart 1961, s.2.

_____. " İthaf. Biçim ve Direnme Üstüne",**Tanin**, Yıl:1, S.18, 18 Mart 1941, s.2.

_____. " Bir Çeviri", **Tanin**, Yıl:1, S.24, 26 Mart 1961, s.2.

_____. " Kişilik", **Tanin**, Yıl:1, S.31, 2 Nisan 1961, s.2.

_____. "Çelişme", **Tanin**, Yıl:1, S.38, 9 Nisan 1961, s.2.

_____. " Toplumsal Yarar",**Tanin**, Yıl:1, S.45, 16 Nisan 1961, s.2.

_____. " Uzay Yolcusu", **Tanin**, S.52, 23 Nisan 1961, s.2.

_____. " Sanat Ortamı", **Tanin**, Yıl:1, S. 59, 30 Nisan 1961, s.2.

_____. " Şapka", Yıl:1, **Tanin**, S.66, 7 Mayıs 1961, s.2.

_____. "Yağmur Sıkıntısı Üstüne Birkaç Söz", **Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi Lysıstrata Özel Sayısı**, Şubat 1970, ss. 36-37.

_____. "Sabahattin Eyüboğlu İçin", **Cumhuriyet**, S.17424, 7.2.1973, s.2.

_____. "Orhan Veli Eda Ustasıdır. Edayı İyi Bilen Birisi de Behçet Necatigil'dir.", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.29, 20 Nisan 1973, s.11.

_____. "Kültür ve Emperyalizm", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.72, 22 Mart 1974, s.18.

_____. "Sanat ve Propaganda", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.103, 25 Ekim 1974, s.17.

_____. "İki Roman", **Milliyet Sanat Dergisi**", S.116, Ocak 1975, s.17.

_____. "Şiirin Dili", **Yusufçuk**, S.22, Ekim 1980, s.1.

_____. "Biraz Garip, Biraz Orhan Veli", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.11, 1.11.1980, s.28.

_____. "Benzeşme ve Eşduyum Nedir?", **Yazko Edebiyat Sanat Dergisi**, C.1, S.3, Ocak 1981, ss. 65-67

_____. "Anlatılmaz Nasıl Verilir", **Yazko Edebiyat Sanat Dergisi**, C.1, S.4, Şubat 1981, ss. 55-58.

_____. "Şiir Çevrilir mi", **Yazko Edebiyat Sanat Dergisi**, C.1, S.5, Mart 1981, ss. 48-50.

_____. "Gerçeküstücülük", **Yazko Edebiyat Sanat Dergisi**, C.1, S.6, Nisan 1981, ss.50-53.

_____. "Şairler Yılın Romancılarını Seçtiler", **Gösteri Dergisi**, S.14, Ocak 1982, s.50.

_____. "Okul Eğitimi Son Değerleri de Yıkacak", **Gösteri Dergisi**, S.51, Şubat 1984, s.58.

_____. " Bilinçaltı Dediğimiz Ruhsal Bölge Bilinç Dışıdır. Bilinmez ki Akılla Taklit Edilsin, **Düşün [Bizim Belde Toplum Sanat]**, S.10, Ocak 1985, ss. 9-11.

_____. " Düz Söz Biçimleri", **Gösteri Dergisi**, S.54, Mayıs 1985, ss.17-19.

_____. " Mecazlar", **Gösteri Dergisi**, S.55, Haziran 1985, ss.4-6.

_____. " Nedir, Ne Değildir?", **Gösteri Dergisi**, S.57, Ağustos 1985, s.3.

_____. " Kültür Dışalımı", **Gösteri Dergisi**, S.56, Temmuz 1985, ss.12-13.

_____. " Bir Saptama", **Gösteri Dergisi**, S. 64, Mart 1986, s.13.

_____. (çev.) "Valery'ye Göre Anlam", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.6, 1-15.4.1959, s.7.

_____.Melih Cevdet Anday ve Orhan Veli. "Nazım Hikmet Meselesi", **Yaprak**, Yıl: 2, S.26, 15 Mayıs 1956, s.1.



G.4. Oktay Rifat'tan Bahseden Süreli Yayınlar

Abdulkadir Bulut(tanıt.). "Oktay Rifat-Elifli", **Çağdaş Eleştiri**, S.2, Nisan 1982, ss.53-54.

Ada, Ahmet. "Şiirin Sivilleşmesi ve Oktay Rifat", **Yusufçuk**, S.22, Ekim 1980, s.3.

Akbal, Oktay. " Anıları Eleştirmek", **Çağdaş Eleştiri**, S.1, Mart 1982, ss.38-39.

_____. "Oktay Rifat İçin", **Cumhuriyet**, S.22867, 20 Nisan 1988, s.2.

Aksal, S. Kudret. "Oktay Rifat'ta Us ve Usdışı", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1982, ss. 8-9.

Aksoy, Fahir. "Amerikan Basınında Yeni Türk Şiiri", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.12, 1-15 Kasım 1959, ss. 1.ve 11.

Alkan, Erdoğan. " Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'da Fransız Şiirinin Etkileri", **Varlık**, S.1027, Nisan 1993, ss.39-42.

Alptekin, Turan. "Oktay Rifat Şiir ve Mecazlar Üzerine Düşünceler", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.94, Eylül 1988, ss.10-11.

Anday, Melih Cevdet. " Oktay Rifat'ın Şiirinde Sürekli Olan ve Değişen", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s.4.

Aren, Yahya Kemal. "Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Celaliler veya Garipçiler ve Sonrası", **Kubbe Altı Mecmuası**, C.13, S.12, Nisan 1984, ss.25-27.

Artam, Nurettin. " Bir Forma Şiir Daha", **Ulus**, 9 Haziran 1945, s.2.

Ayhan, Ece. " Ayağa Kalkarak İkinci Yeni", **Argos Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 6, Şubat 1989, s.148.

Baysal, Jale. " Oktay Rifat'a Övgü", **Çağdaş Eleştiri**, Yıl: 4, S.2, Şubat 1985, ss. 16-17.

Berk, İlhan. " Şimdi Artık Bir Şeydir Onlar, Gülerken Şairdirler", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s.6.

Bozok, Hüsamettin. "Birtakım İnsanlar", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.33, 15-31 Aralık 1960, s.14.

Bulut, Abdulkadir(tanıtan). "Oktay Rifat:Elifli", **Çağdaş Eleştiri**, S.2, Nisan 1982, ss.53-54.

Canberk, Eray, " Yenilenen ve Şaşırtan Bir Şair: Oktay Rifat" **Düşün|Bizim Belde Toplum Sanat**], S.10, Ocak 1985, ss.1-2.

_____. "Oktay Rifat:Dilsiz ve Çıplak, **Düşün|Bizim Belde Toplum Sanat**], S.10, Ocak 1985, s.11

_____. "Yaşayıp Ölmek, Şiir ve Oktay Rifat Üstüne", **Varlık**, S.969, Haziran 1988, ss.14-15.

Cengiz, Metin. "Oktay Rifat", **Cumhuriyet Kitap Dergisi**, 15 Mayıs 1997.

_____. " Oktay Rifat Üzerine Yazabilmek", **Varlık**, S.1078, Temmuz 1997, ss.61-62.

Cumali, Necati. "Anılarla Yaprak dergisi-2", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.35/1, 1 Kasım 1981, s.11.

Çapan, Cevat. "Oktay Rifat", **Adam Sanat Dergisi**, S.43, Haziran 1989, ss.16-19.

Çimdik. " Edebiyat ve Seçim", **Akbaba**, S.65, 21 Haziran 1945, s.2.

Damar, Arif. "Ama Oktay Rifat Öldü", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s.13.

Dara, Ramis. " Oktay Rifat'ın Şiirleri", **Türk Dili Dergisi**, C.44, S.363, Mart 1982, ss. 163-169.

Deli, Turhan. "Mısırçarşısından İlhamlar", **Edebiyat Âlemi**, S.7, 2 Haziran 1949, s.5.

_____. "Yeni Yapraklara Eski Âlemden Seslenişler",**Edebiyat Âlemi**, S.6, 18 Ağustos 1949, s.6.

Demiray, M. Güner. " Oktay Rifat'ın Kıyısında", **Varlık**, S.900, Eylül 1982, ss. 20-22.

Dino, Abidin. " Şairler ve İstanbul", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 40, Mart 1984, ss.4-6.

_____. "Oktay Rifat'ın Üç Dizesi", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 92,Temmuz 1988, s.5.

Doğan, Mehmet H. "Bütün Mümkünlerin Kıyısında", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s.14.

Durbaş, Refik. "Melih Cevdet'le Oktay Rifat Üzerine", **Cumhuriyet**, S.22867, 20 Nisan 1988 Çarşamba, s.13.

_____. " Ne Yazdıysa Şiir Adına". **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 92, Temmuz 1988. ss. 25-26.

Edgü, Ferit. "Oktay Rifat Şiirinden Ders Notları", **Gösteri Dergisi**, S.1, 1 Aralık 1980, s.8.

_____. "Oktay Rifat'ın Şiiri Üzerine Bir Söyleşiden Parçalar.", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 92,Temmuz 1988, ss.23,24.

Enginün, İnci. "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri-Çağdaş Türk Şiiri Özel Sayısı", **Türk Dili**, S.481/482, Ocak-Şubat 1992. ss.565-616.

Erdost, Muzaffer İlhan. "İkinci Yeni İçin Yeni Türevler- Anlamsızlığa Kadar Özgürsün", **Argos Kültür ve Sanat Dergisi**, S.6. Şubat 1989, s.145.

Eriş, Resai. "Edebi Oluşlar- Oktay'dan Bir Koşma", **Yeni Adam**, S. 528, Şubat 1945, s.7.

_____. "Vazgeçemediğim", **Yeni Adam**, S.535, 29 Mart 1945, s.7.

_____. "Edebi Oluşlar Vazgeçemediğim", **Yeni Adam**, S.536, 5 Nisan 1945, s.7.

_____. "Örnekler", **Yeni Adam**, S.564, 18 Ekim 1945, s.7.

_____. "Örnekler", **Yeni Adam**, S.567, 8 Kasım 1945, s.7.

Ertop, Konur. "Melih Cevdet Anday Şiir Dünyasını Anlatıyor", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.32, Kasım 1991, ss.4-9.

Eruygur, Necdet. "Oktay Rifat", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, C.7, S.127, 15. 3. 1957, s.3.

Esemli, Bilgay. "Oktay Rifat", **Kemalist Ülkü**, C.20, S.220. Şubat 1987. ss. 25-27.

Fuad, Galip. "Oktay Rifat'ın Şiirleri", **Yeni Zonguldak Gazetesi**, Yıl:1, S.39, 28.10.1942, ss.4-6.

Fuat, Memet ve Oktay Akbal. "Melih Cevdet Anday Konuşuyor Gösteri, S.46, Eylül 1984, ss.4-9.

_____. "Oktay Rifat'ın Şiirimizdeki Yeri", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.52, Mart 1985,ss. 77-79.

Gökmen, Muzaffer. "Oktay Rifat'ın İlk Piyesi", **Varlık**, S.333, 1 Nisan 1948, s.18.

Güner, M.(tanıtan), "Bir Cıgara İçimi", **Varlık**, C.49, S.900, Eylül 1982, ss.20-22.

Günyol, Vedat. " Oktay Rifat'ımız", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s.7.

Hızlan, Doğan. "Tekrardan Korkan Usta: Oktay Rifat,**Yusufçuk**, S.22, Ekim 1980, s.2.

_____. " Şiir Bir Özdür Düzyazıyla da Verilebilir",**Cumhuriyet**, S.20245, 16 Aralık 1980, s.4.

Hikmet, Nazım. "Va-Nu'ya Mektuplar. Bir Büyük Sergüzeşt", **Sanat Olayı**, S.33, Şubat 1985, s.43

İleri, Selim(tanıtan). "Oktay Rifat: Bir Kadının Penceresinden-Danaburnu", **Milliyet Sanat Dergisi**", S.24, Mayıs 1981, ss.27-28.

_____. "Oktay Rifat, Romancı", **Cumhuriyet**, S.26672, 16 Ekim 1998 Cuma, s.12.

İmzasız. "Müdafaa", **Akbaba**, S.65, 21 Haziran 1945, ss.6-7.

_____. "Oktay Rifat'ın Yeni Eseri",**Varlık**, S.314, Eylül 1946, s. 14.

_____. "Yeni Neslin Tanınmış Şairi Orhan Veli'ye 6 Sual", **Akşam**, S.10145, 15 Ocak 1947, s.3.

_____. "Philippe Soupault Türkiyede Philippe Soupault Yaprak'ta", **Yaprak**, S.9, 1 Mayıs 1949, s.1.

_____. "Üç Sosyalist Açlık Grevi Yapacakmış", **Kudret**, 11 Mayıs 1950, s.1

_____. "Üç Sosyalist Şair", **Yaprak**, S.26, 15 Mayıs 1950, s.2.

_____. "En Beğendikleri", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.29, 20 Nisan 1979, s.11.

_____. " Oktay Rifat", **Yusufçuk**, S.22, Ekim 1980, s.5.

_____. "Oktay Rifat Öldü",**Cumhuriyet**, S.22866, 19 Nisan 1988, s.1.

_____. "Oktay Rifat Toprağa Veriliyor."**Cumhuriyet**, S.22867, 20 Nisan 1988, ss.1-13.

_____. "Olayların Ardındaki Gerçek, Oktay Rifat'ın Ölümü", **Cumhuriyet**, S.22867, 20 Nisan 1988 Çarşamba, ss.1-10.

_____. "Oktay Rifat Toprağa Verildi", **Cumhuriyet**, S.22868, 21 Nisan 1988 Perşembe, s.9.

İnam, Ahmet. "Oktay Rifat: Şiirleri", **Varlık**, S.21, Ocak 1970, ss.8-9.

İnce, Özdemir. "Vaziyetin Durumu", **Varlık**, S.1050, Mart 1995, ss.33-37.

K., Tarık Dursun. "Şiir, hem at hem dizgindir", **Çağdaş Eleştiri**, Yıl:2, S.7, Temmuz 1988, ss.28-29.

Kabahasanoğlu, Vahap. "Türk Edebiyatında Orhan Veli",**Türk Edebiyatı Dergisi**, S.151, Mayıs 1986, s.34.

Kahraman, Hasan Bülent. "Garip Şiirini Modernist Şiir Bağlamında Yeniden Temellendirme Denemesi", **Varlık**, S.1010, 1Kasım 1991,ss.43-46.

_____. "Garip Şiirini Modernist Şiir Bağlamında Yeniden Temellendirme Denemesi-2", **Varlık**, S.1011, 1 Aralık 1991, ss.55-57.

_____."Garip Şiirini Modernist Şiir Bağlamında Yeniden Temellendirme Denemesi-3",**Varlık**, S.1012, Ocak 1982, ss.54-55.

_____. " Garip Şiirini Modernist Şiir Bağlamında Temellendirme Denemesi-4". **Varlık**, S.1013, Şubat 1992, s.59.

Kantürk, Turgay(tanıtan). "Denize Doğru Konuşma", **Yazko Edebiyat Sanat Dergisi**, C.5, S.29, Mart 1983, ss.141-143.

Kemal, Mehmet. " Orhan Veli'nin Şiiri". **Gösteri Dergisi**, S.1, 1 Aralık 1980, s.21.

Kökden, Uğur. "Güneş Damlıyor Mürekkebinden", **Varlık**, S.969, Haziran 1988, s.16.

Köksal, Ahmet. "1955 Yılında Şiirimiz", **Yeditepe Sanat Ve Fikir Gazetesi**, S. 98, 1 Ocak 1956, s.1.

Meriçelli, Anıl. " Gülümsemeyi Unutan Şair", **Varlık**, C.36, S.752, Mayıs 1970, ss.10-11.

Mutluay, Rauf. "Oktay Rifat'ın Şiirleriyle", **Cumhuriyet**, 17745, 25 Aralık 1973, s.6.

O.S.O. "Yeni Şiirler", **Akbaba**, No: 249. 13 B Teşrin, ss.6-7.

Oktay, Ahmet. " Oktay Rifat Üzerine Kenar Notları", **Yusufçuk**, S.22, Ekim 1980, ss.1-4.

_____. "Kente Karşı Kır.", **Çağdaş Eleştiri**, C.3, S.4, Nisan 1984, ss.22-31.

_____. " Yaşamın Hesabını Tutmayı Öngören Bir Şiir Üzerine Gözlemler", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi,**, S.92, Temmuz 1988, s.16.

Orhon, Orhan Seyfi. "Yeni Şiirler", **Akbaba**, No: 249, 13 B Teşrin 1938, s.6.

_____. "Edebiyat Sohbetleri", **Akbaba**, S.375, 27 Mart 1941, ss.4-5.

Öngören, Ferit. "Durgun Şiir", **a Dergisi**. S.22, Kasım-Aralık 1959, s.7.

Rado, Şevket. "Üç Yeni Şair", **Akbaba**. S.7299, 12 Şubat 1939, s.6.

_____. "Sözün Gelişi", **Akşam**. S.8089, 30 Nisan 1941, s.5.

Reisoğlu, Gamze. " Oktay (Rifat) Amcama... Sevgi", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, s.30.

Saba, Ziya Osman. "Oktay Rifat'ın Yeni Eseri", **Varlık**, S.314, Eylül 1946, s. 14.

Salihoğlu, Mehmet, "Yeni Kitabıyla Oktay Rifat", **Türk Dili Dergisi**, C.XVII, S.193, Ekim 1967, ss.50-52.

Sazyek, Hakan. "Garipçilerin İlk eserleri", **Adam Sanat Dergisi**, S.80, Temmuz 1992, ss.53-61.

_____. "Garipçilerin Türk Şiirinin İki Önemli Adıyla İlişkileri", **Adam Sanat Dergisi**, S.126, Mayıs 1996, ss. 35-49.

Selim İleri,"Oktay Rifat'ın İki Romanı Üzerine", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.24, Mayıs 1981, ss .27-28.

Süreyya Cemal. "Oktay Rifat'ın Şiirinde Fırsat Rantı", **Pazar Postası**, S.2, 8 Ocak 1956, s.7.

_____. "Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi", **Papirüs**, S.39, 30.9.1969, ss.71-78.

Şahinoğlu, Ali."Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in İlk Şiirleri ÜzerineYeni Katkılar", **Adam Sanat Dergisi**, S.142, Eylül-1997,ss. 63-72.

Şener, Sevda. "Oktay Rifat'ın Tiyatrosundan Örnek Yağmur Sıkıntısı", **Gösteri**, S.92, Temmuz 1988, ss. 90-93.

Tanyol, Tuğrul. "Bir Şiir Ustası, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, ss. 27-29.

_____. "Oktay Rifat Üzerine Yazmamak", **Varlık**, S.1077, Haziran 1997, ss.63-64.

Teoman, Sabahattin. " Sokaklı Perçem", **Varlık**, S.450, 15 Mart 1957, s.10.

_____. " Biten Yazın Yüreğimde Kalan Beş Şiiri:1", **Varlık**, S.747, Aralık 1969, s.4

Toraman, Sabahattin. "Oktay Rifat: Sokakalı Perçem", **Varlık**, S. 450, 15.3.1957, ss. 13-14.

Tuncer, Selahattin. "Şiirimizde Mazi Özlemi ve Çocukluğu Anış",**Yaratış**, S.2, 8.12.1944, s.6.

Uçarol, Tuncer. "Oktay Rifat'ın İlk Yılları", **Varlık**, S.963, Haziran 1988, ss.17-18.

_____. "Garip Şiiri ve Doğuşu", **Varlık**, S.1010, 1 Kasım 1991, ss.37-38.

Uyar, Tomris. " Elleri Var Özgürlüğün", **Papirüs**, S. 1, Haziran 1966, s. 18.

Uyar, Turgut. "Güvercin." **Papirüs**, S.33, Mart 1969, s.55

_____. "Oktay Rifat-Yıllar Sonra", **Milliyet Sanat Dergisi Yeni Dizi**, S.106, Sıra:456, 15 Ekim 1984, s. 29.

Uyguner, Muzaffer. " Oktay Rifat: Şiirler",**Varlık**, C.36, S.749, Şubat 1970, s.13.

_____. "Oktay Rifat'ın Romanları", **Varlık**, S. 963, Haziran 1988, s.18.

Ünlü, Şemsettin. "Özde Uygarlık:Oktay Rifat Şiiri", **Yusufçuk**, S.22, Ekim 1987, s.3.

Veli, Orhan. "Edebiyat Dünyamız- Oktay Rifat'ın Kitabı", **Ülkü**, S.118, 16 Aralık 1946, s.20.

Yavuz, Hilmi. "İkinci Yeni Olayı", **Milliyet Sanat Dergisi**, S. 73, Mart 1974, s.23.

_____. "Oktay Rifat'ın Şiirinde Üç Evre: Nesne, İmge, Dil", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.92, Temmuz 1988, ss. 21-22.

Yetkin, Suut Kemal. "Yeni Şiir ve İki Kitap", **Ulus**. 7 Mart 1946, s.2.

_____. "Perçemli Sokak mı? Sokaklı Perçem mi?", **Varlık**, S.454, 15 Mayıs 1957, s.5

Yüksel, Ayşegül. "Tiyatro Yazarı Oktay Rifat", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.191, Mayıs 1988, ss. 18-20.

_____. "Apollondan Esinlenmiş Bir Tiyatro Ozanı", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.33, Kasım 1991, ss.13-14.

G.5. Konuyla İlgili Diğer Süreli Yayınlar

Adil, Fikret. "Garip", **Tanin**, S.4454/598, 15 Nisan 1945, s.3.

Aksan, Doğan. "Dilbilim Açısından Şiir", **Türk Dili**, C.XXIX, S.271, Nisan 1974, ss.558-573.

Alkan, Erdoğan. "Şiir ve Mitoloji", **Varlık**, C.58, S.1015, Nisan 1992, ss.17-20.

_____. "Gerçeküstücülük Bireyin Ayaklanması", **Varlık**, S.1074, Aralık 1994, s.2.

Anday, Melih Cevdet. "Yenilerin İnkar Hakkı", **Oluş**, S.29, 16 Temmuz 1939, s.1.

Ataç, Nurullah. "Bir Şiirin Güzel Olması İçin Onda Mutlaka Mânâ Aranmaz", **Akşam**, S.7301, 14 şubat 1939, s.7.

Ataç, Nurullah. "Süleyman Efendi", **Akşam**, S.7326, 11 Mart 1939, ss.3-4.

Ayda, Adile. "Yeni Şiir Nedir", **Cumhuriyet**, S.8031, 27 Aralık 1946, s.2.

Ayhan, Ece. " Ayağa Kalkarak II. Yeni", **Argos Kültür ve Sanat Dergisi**, C.1, S.6, Şubat 1989, ss.143-146.

Aykut, Mazhar. "Deformasyon", **Milli Kültür**, Mart 1987, s.49.

Aytaç, Gürsel. "Günümüz Türk Romanında Gerçeklik ve Gerçekçilik",**Çağdaş Eleştiri**, S.5, Mayıs 1985, ss.16-21.

Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı. " Estetik Değerler", **Kültür ve Sanat Dergisi**, No:1, Haziran 1973, ss.88-90.

Batur, Enis. "70. Yılında Gerçeküstücülük", **Varlık**, S.1074, Aralık 1994, s.2.

Behramoğlu, Ataol. Çağdaş Şiirimizde Mizah Öğeleri, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.166, Eylül1994, s.41.

Blodgett, Harold. Kısa Öykü Tekniği. çev. Kemal Atakay. **Adam Öykü Dergisi**, S.2, Ocak-Şubat 1996, S.62.

Böll, Heinrich. "Roman Üstüne",çev. Tanju Üner, **Varlık**, C.36, S.741, Haziran 1969, s. 25.

Bulut, Ali. "Türk Şiirinde En Çarpıcı Değişmeyi Yapan Garip Akımına İlk Sistemli Tepki : Hisarcılar, **Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, 1991, s. 6.

Cailıois, Roger. "Romanın Alınyazısı", çev. Cemil Meriç, **Pınar**. C.8, S.87, Mart 1979, ss.12-19.

Canberk, Eray. " Şiirimizde Humor", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.52, Mart 1985, s.78.

Cansever, Edip. "Şiiri Açıklamak", **a Dergisi**, Ocak 1957, s.5.

Çelenk, Sami. "Bir Dava Üstüne İki Ayrı Görüş, Soyut Şiir Üstüne", **Varlık**, S.520, 15 Şubat 1960, s.8.

Dal, Güney. "Postmodern Roman Ya da Romanla Oynamak", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S. 86, Ocak 1988, ss.31-35

Deli, Turhan(İsmet Yazgan). "Turhan Deliden Orhan Veli'ye Nazire". **Edebiyat Âlemi**, S.6, 26 Mayıs 1949, s.1.

_____. "Hamdune Hanım Teyzenin Gelini Eksik Doğurmuş". **Edebiyat Âlemi**, S.26, 13 Ekim 1949, s.5.

Dikerdem, Mahmut. "Anılarla Yaprak Dergisi: 3, **Milliyet Sanat Dergisi**, S.36, 1 Kasım 1981, s.25.

Doğan, Mehmet H. "Yaprak Döneminde Orhan Veli", **Türk Dili Dergisi**, C.32, S.290, Kasım 1975, s.716.

_____. "Toplumcu Gerçekçilik Nazım Hikmet ve 1940 Kuşağı", **Adam Sanat Dergisi**, S.62, Ocak 1991, ss.54-73.

Doltaş, Dilek. "Batıda ve Bizde Postmodernizm", **Varlık**, S.1025, Şubat 1993, ss.4-6.

_____. "Türk Yazınında Postmodernizm I: Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri", **Varlık**, S.1070, Kasım 1996, ss.20-24.

_____. "Türk Yazınında Postmodernizm II: Postmodern Bir Kız Sevdim, **Varlık**, S.1071, Aralık 1996, ss.46-49.

Dökmen, Üstün. "Düşler Tarlası Filminde Arketipler", **Adam Sanat Dergisi**, S.96, Kasım 1993, ss.63-66.

Ece, Algan. "Soğuk Tüylü Martı Adlı Romanı Üzerine Güven Turanla Bir Söyleşi", **Varlık**, S.8, Ocak 1993, s.4.

Enginün, İnci. "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri-Çağdaş Türk Şiiri Özel Sayısı", **Türk Dili**, S.481-482, Ocak/Şubat 1992, ss.565-616.

Engülü, Suat. Şiir, Sessizlik ve Ölümsüzlük Ya da Maviden Karanlığa Düşünceler, **Ankara Üniversitesi Dil Dergisi**, S.26, Aralık 1994, s.53

Erdost, Muzaffer. "Ümmet Çağından Montaj Edebiyatına", **Dost**, C.16, S. 7, Mayıs 1965, ss. 26-27.

_____. "II. Yeni, Şiir, Gericilik", **Yarın**, S.59, Temmuz 1986, ss.36-37.

_____ "II . Yeni İçin Yeni Türevler, Anlamsızlığa Kadar Özgürsün" **Argos Kültür ve Sanat Dergisi**, C.1, S.6, Şubat 1989, ss.145-147.

Ertop, Konur. " Otuz Yıl Sonrada Yaşamını Sürdüren Yaprak", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.33, Ekim 1981, ss.3-5.

Eruygur, Necdet. "İkinci Yeniciler", **Yeni Ufuklar**, C.77, S.76/77, 9. 10. 1958, ss.143-145.

Fnedman, Norman, "Romanda Görüş Açısı", çev. Bülent Aksoy, **Çağdaş Eleştiri**, S.7, Eylül 1982, ss.50-64.

Frye, Northrop. "Edebiyatta Ütopya Türleri", çev. Akşit Göktürk, **Türk Dili**, C.23, S.234, Mart 1971, ss.510-531.

Fuat, Memet. "Yeniliğin Yasakları", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.167, 8.12.1958, ss.1- 6.

_____. " Gene Yeniliğin Yasakları", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, Yeni Seri No: 1, 15 Nisan 1959, s.3.

_____. " Garip -I", **Varlık**, C.26, S.503, 1.6.1959.ss. 6-7.

_____. "Garip-II", **Varlık**, C.26, S.504, 15.6. 1959, ss.9-10.

_____. " Yeni mi Modern mi?", **Adam Sanat Dergisi**, S.80, Temmuz 1992, ss.5-10

Gökalp, G. Gonca. "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri ve Behçet Necatigil", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C.10, S.1, Temmuz 1993, ss.347-357.

Graves, Robert. "Şiir< Beş Kasım Konuşması", çev. Ömer Inanç, **Türk Dili**, C.10, S.113, Şubat 1961, ss. 246-250.

Grillet, Alain Robbe. "Yeni Roman Yeni Adam", **Varlık**, S.570, 15 Mart 1962, ss. 8-9.

Gümüş, Korhan. "Eşyalar ve Anlayışlar", **Çağdaş Eleştiri**, yıl:4, S.6, Haziran 1985, ss.51-55.

Güney, Erol. "Anılarla Yaprak Dergisi-5", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.38, Aralık 1981, s.20.

Güngör, Erol. "Kelami (Verbal) Yapılarda Estetik Organizasyon, **Tecrübi Psikoloji Çalışmaları Dergisi**, Nisan 1966, ss.9–40.

Hızlan, Doğan. "Şiiri Değerlendirme I", **a Dergisi**, S.22/23, Kasım –Aralık 1959. s.3.

İmzasız. "Philippe Soupault Türkiye'de Philippe Soupault Yaprak'da", **Yaprak**, S.9, 1 Mayıs 1949, s.1.

İnce, Özdemir. Şiirin Dili-I, **Adam Sanat Dergisi**, S.82, Eylül 1992, s.34.

_____. Şiirin Dili-II, **Adam Sanat Dergisi**, S.83, Ekim 1992, s.46.

İşgüven, Mine Mutlu,"Şiir Dililnde İmge", **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C.12,S.1-2,Eylül 1995,ss.99-131.

James Joyce, "Ulysses", çev. Akşit Göktürk, **Türk Dili**, C. XIV, S.159, 1 Aralık 1964, s.264.

Kahraman, Hasan Bülent. "Toplumcu Gerçekçi Şiir ve Halk Şiiri", **Sanat Olayı**, S.55, Aralık 1986, ss.66-68.

_____. " Toplumcu Gerçekçi Şiiri Yeniden Kurmak", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, S.103, Haziran 1989, ss. 78-80.

_____. " Türk Şiirine Gelenek Güncellik Eklenmesine ve İlişkisine Özne Kavramı Dolaylarında ve Modernizm ve Postmodernizm Çerçevesinde Bakış Denemesi",**Varlık** C.59, S.1024, Ocak 1993, ss.17-22.

_____. "Modernden Postmoderne Bir tanımsızlık Alanı", **Varlık**, S.1056, Eylül 1995, s.6

Kavaz, İbrahim. "Varlık Tabakaları İçinde Sanatın Yeri", **Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C.6, S.1. 1983, ss. 179-185.

Kızılçelik, Sezgin. "Postmodernizm: 'Modernlik Projesine' Bir Başkaldırı", **Türkiye Günlüğü**, S.30, Eylül –Ekim1994, s.89.

Koçak, Orhan. "Melih Cevdet Anday'la Söyleşi",**Defter**. S.10, 6.10. 1989, ss. 81-87.

Konur, "İkinci Yeni Şiir Akımı ve Dil Deformasyonu", **Türk Edebiyatçılar Birliği Yıllığı**, (1962), 1961, ss.217-223.

Kortantamer, Tunca, "Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler", **İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi-1**, 1982, ss. 62-105.

Kökden, Uğur. "Yaprak Serüveni", **Adam Sanat Dergisi**, S.103, Haziran 1994, ss. 23-29.

Kudret, Cevdet. "Açık Kapalı-II", **Varlık** , S.516, 15 aralık 1959, s.6.

Lapouze, Gılles. "Ütopya ve Olağanın Kaygan Yeri",çev. Filiz Nayır Deniztekin, **Varlık**, S.1025, Şubat 1993, ss.2-3.

Lav, Ercüment Behzat. " Garip'in Çilesi", **Dikmen**. S.3, Ağustos 1941, s.1.

_____. " Garip'in Çilesi-II", **Dikmen**, S.4. 15 Ağustos 1941, ss.1-4.

_____. "Garip'in Çilesi-III", **Dikmen**, S.5. 1 Eylül 1941, ss.1-4.

M. A. "Sanat ve Edebiyat Hareketleri", **Oluş**, S.20. 14 Mayıs 1939, s. 318.

Macleısh, Archıbald. "Şiirin Dili", çev. Akşit Göktürk, **Türk Dili Dergisi**, Yıl:29, C.XLI, S.345, Eylül 1980, ss.322-330.

Nadeau,Maurıce, "Yeni Roman", **Türk Dili**, C.13. S.154, 1 Temmuz 1964, s.737.

Nayır, Yaşar Nabi. "Bir Edebi Münakaşa", **Ulus**, 3 Mart 1939, s.2.

_____. "Genç Şairlere Dair", **Varlık**, C.11. S.188, 1 Mayıs 1941, s.480.

_____. "Modern Şiirde Yeni Bir Saha", **Varlık**, S.189, 15 Mayıs 1941, s. 526.

_____. " Garip", **Varlık**, C.11, S.190, 1 Haziran 1941, s.526.

_____. "Şiirde Yeni, Eski Meselesi", **Varlık**, S.313, 1 Ağustos 1946, s.4.

Nezir, Seyyit. "Aşkın Misillemesi"[Şiirimizde Aşk Teması], **Düşün [Bizim Belde Toplum Sanat]**, S.11, Şubat 1985, ss.47-48.

Oktay, Ahmet. "Cinsellik, Erotizm ve Ötesi", **Yazko Edebiyat Sanat Dergisi**, S.4, Şubat 1981, s.81.

_____. "Kaçış ve Katlanış-2", **Çağdaş Eleştiri**, S.9, Kasım 1982, s.43.

_____. "Çağımız ve Aklın Sınırları", **Varlık** , S.1056, Eylül 1995, s.7.

Okumuş, Ömer. "Hind Üslûbu (Sebk-i Hindî), **Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi**, S.17, Erzurum 1989, ss.107-117.

Ortaç,Yusuf Ziya. "Ortaya Zabıta Raporu Nevinden Yeni Şiirler Çıkıyor", **Akşam**, S.7316, 1 Mart 1939, s.7.

_____. "Yazıklar Olsun", **Akbaba**, S.323, 28 Mart 1940, s.3.

_____. "Kaybettiğimiz Şey", **Akbaba**, No:383, 22 Mayıs 1941, s.3.

Özgen, Seyfi. "Ölüm Karşısında Heidegger ve J.P. Sartre", **a Dergisi**, S.7/S.8, 1.11.1956/ Aralık 1956, ss. 1-6./ s.6.

Özlü, Demir. "Şiiri Değerlendirme II", **a Dergisi**, S.22/23, Kasım –Aralık 1959, ss. 4-8.

Özyalçıner, Adnan. "İstanbul Haritası", **Yazko Edebiyat Sanat Dergisi**, S.1, Kasım 1980, s.75.

Rado, Şevket Hıfzı, " Süleyman Efendi Ailesi", **Akşam**, S. 8089, 30 Nisan 1941, s.5.

Salihoğlu, Mehmet. "Cansever ve İkinci Yeni", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.17, 1960, s.7.

Salimoğlu, Zeyyat. "Melih Cevdet Anday", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.188, Haziran 1976, s.32.

Seçkin, Özgen. "Toplumcu Gerçekçi Şiirimizin Konumu", **Damar Kültür-Sanat-Edebiyat Dergisi**, S.42, Eylül 1994, ss.2-6.

Sel, Mehmet Ali. "Sanat ve Edebiyat Hareketleri", **Oluş**, S.20, 14 Mayıs 1939, s.318.

Seyda, Mehmet. "Psikanalizin Eleştirisi", **Varlık**, S.670, 15 mayıs 1966, s.12.

Soykan, Ömer Naci . " İmge ve Gerçek", **Varlık**, S.1055, Ağustos 1995, ss.40-45.

Spranger, Eduard, "Romanda Ruhbilimsel Açı", çev. Kamuran Şipal, **Türk Dili**, C.14, S.159, Aralık 1964, ss.147-157.

Stankıewıcz, Edward. "Dilbilim ve Şiir Dilinin İncelenmesi", çev. Ahmet Kocaman, **Türk Dili**, C.XLI, S.348, Aralık 1980, ss.539-555.

Süphandağlı, Ateş. "Marksçılık ve Sanat", **Adam Sanat Dergisi**, S.114, Mayıs 1995, ss.42-50.

_____. "Marksçılık ve Sanat II", **Adam Sanat Dergisi**, S.117, Ağustos 1995, ss. 48-54.

_____. "Marksçılık ve Sanat III.", **Adam Sanat Dergisi**, S.118, Eylül 1995, ss. 62-74.

Süreyya, Cemal. Humour Noir[Kara Mizah Üzerine], **Milliyet Sanat Dergisi**, S.45, Nisan 1982, ss.36-37.

Şener, Muhsin. " Yaygın İmge Mimarisi1", **Adam Sanat Dergisi**, S.81, Ağustos 1992, s.73.

Tanyol, Tuğrul. "70'li Yıllarda Avantgarde ve Slogancı Şiir", **Varlık**, C.53, S.935, Ağustos 1985, ss.16-18.

Toplu İğne(Nurettin Artam). "Süleyman Efendi Mersiyesi", **Ulus**, 27 Ekim 1945, s.2.

Tunç, Mustafa Şekip. "Yeni Nesil Şairlerimizde Şairlik ile Veliliğin Birleşme Temayülleri", **Cumhuriyet**, S.7391,18 Şubat 1945, s.2.

Turhan, Deli. "Türk Dilini, Türk Edebiyatını Kurtaralım", **Edebiyat Âlemi**, S.11, 30 Haziran 1949, s.5.

Uçarol, Tuncer "Garip Şiiri ve Doğuşu", **Varlık**, S.1010, 1 Kasım 1991, ss.37-40.

Uyar, Turgut. "İkinci Yeni ve Eleştirmeciler", **Yeditepe Fikir ve Sanat Gazetesi**, S.17, 15-31 Ocak 1960, s.19.

Uyguner, Muzaffer, " Orhan Veliden Halka Dönük Öğeler", **Türk Dili**, C.25, S.243, Aralık 1971, ss.200-207.

Uygur, Nermi. "Edmund Husserl'de Başkasının Ben'i Problemi", **a Dergisi**, S.12, 1958, s.1.



_____. "İkinci Yeniciler",**Yeni Ufuklar**, C.7, S. 76/77, 9.10.1958, ss.9-10.

Va.Nu. " Aklı Selime İltica ediyoruz.", **Akşam**, S.8050, 22 Mart 1941, s.3.

_____. "Türk Gençliğine Hürmet", **Akşam**, S.8052, 24 Mart 1941, s.3.

_____. " Bobstil ve Süleyman Efendi", **Akşam**, S.8062, 3 Nisan 1941, s.3.

Varol, Hasan, Metin Demirtaş ve Ataol Behramoğlu. "Şiirde İmge Üstüne", **Yarın**, S.40/41, Aralık 1984/ Ocak 1985, ss.4-5./4-6.

Veli,Orhan ve Melih Cevdet Anday. "Şiir Ölüyor mu?", **Ulus**, S.5898, İlkkanun 1937, s.7.

Woolf, Vırgınıa, "Modern Roman", çev. Akşit Göktürk, **Türk Dili Dergisi**, C.XIV, S.159, 1 Aralık1964, s.260.

Yalçın, Alemdar. "Garipçiler ve Hisarcılar", **Türk Edebiyatı Dergisi**, S.101, Kasım 1983, s.37.

Yalçın, Mehmet. "Türkiye'de Şiir Akımları, İkinci Yeni ve Anlamsızlık", **Varlık**, S.1092, Eylül 1998, ss. 52-55.

Yavuz. Hilmi. "II.Yeni Olayı", **Milliyet Sanat Dergisi**, S.73, Mart 1974, s.23.

Yener, Ebru. "Bırakın Renkler Sizi Tedavi Etsin.", **Akşam Gazetesi İnci Eki**, 13 Mayıs 1998 Çarşamba,s.1.

Yetkin, Suut Kemal. "Şair Niçin Yazar ?", **Vakit**, S.9772, 6 Nisan 1945 ,s.2.

_____. "Yeni Roman Üzerine Düşünceler", **Türk Dili Dergisi**, C.13, S.154, 1 Temmuz 1964, s.732.

Yücel, Can. "Önümüzdeki Dönem Postmodernizmin Sarsıntısına Gebe", **Adam Sanat Dergisi**, S.240, Ekim1993.



EKLER



EK- 1: Oktay Rifat'ın Fotografı

Türkiye Cumhuriyeti

No. 1075

Noteri

S U R E T

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

Ankara Hukuk Fakültesi Mezuniyet Diplomasi

Ankara hukuk fakültesinde okunan derslerdem imtihanları neticesinde İYİ derece ile mezun olmağa liyakat kespedem 1914 tarihinde Trabzon'da doğmuş Samih Rıfatoğlu Oktay'a devletin kanun ve nizamlarıyla tanıdığı haklardem istifade etmek üzere bu diploma verilmiştir 4/8/937

Fakülte reisi imza

Adliye vekili imza

Diploma No 1075

- - - - - - - - - - - - - - -

İşbu suret dairaye Oktay Rıfat tarafındam getirilen ve bir mukabeli dairede alıkonularak yine getirene iade olunan aslına uygundur.

6 Mart

6 Mart

BEYOĞLU İKİNCİ NOTERLİĞİ

BEYOĞLU İKİNCİ NOTERLİĞİ VEKİLİ

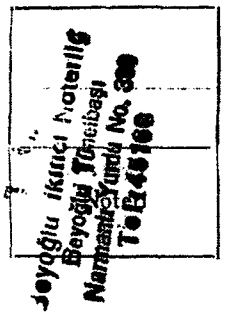
Noter kâğıdı Nümune: 1

EK-2: Hukuk Fakültesi Diploma Sureti



Türkiye Cumhuriyeti

No 507
C. No.



S U R E T

T.C.

NUFUS HUVİYET CÜZDANI

No I40III Fotoğraf ve mühür

Aile ismi yeni lakapve şöhreti(soyadı) Rifat

Adı.....:Ali Oktay

Babasının adı.:Konya Valisi Sabıkı Samih

Anasının adı..:Münevver

Doğum yeri....:Trabzon

Doğum tarihi..:28-5-330 " üç yüz otuz"dur

Dini.....:İslam

Medeni hali...:Zonguldak valisi M.Halit Aksoy kızı Türkan Dilber ile evli.Evlenme tarihi I3.2.943

Boy Orta,Göz:Ela,Renk:Buğday

Vücutca sakatlığı vrya noksanlığı: Tam

Nufus kütüğüne yazılı olduğu yeri

Vilayeti.....:İstanbul Hane No.....:2I

Kazası.....:Kadıköy Cilt No.....:22

Nahiyesi.....:Erenköy Sahife No....:I5

Mahalle.....:Sahreyı Cedit

Sokağı.....:Eşref ef Yerli nakletmiştir.

Ne suretle verildiği.....:Tebdil

Bu nufus cüzdanında adı ve hüviyeti yazılı olan Ali Oktay Rifat Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olarak nufus kütüğünde kayıtlıdır.Bu cüzdan Zonguldak nufus [illegible] idaresinden verilmiştir.I5/2/943

pul resmi mühür ve imza

Noter kâğıdı Nümune: 1

EK-3: Nüfus Hüviyet Cüzdanı Sureti

T.C. MATBU 10 KURUŞ 10

Türkiye Cumhuriyeti

Y No. 11786

T. C. Beyoğlu İkinci Noterliği Beyoğlu Tünelbaşı Yurdu No. 369 Yeri

S U R E T

Türkiye Cumhuriyeti

Adalet bakanlığı Avukatlık Ruhsatnamesi

Adı ve Soyadı...:Ali Oktay Rifat — Genel No....:4499

Babasının adı...:Samih — Sicil No....:6368

Doğum tarihi....:28/5/1330 — Barosu.....:Ankara

Doğum yeri.....:Trabzon — Kayıt No....:681

Eski Sıfatı.....:Avukat satjyeri

Fotoğraf ve soğuk damga

3499/5178 sayılı avukatlık kanununun D.I maddesinde yazılı şartları haiz bulunan Ali Oktay Rifat kanun işlerinde ve hukuki meselelerde rey vermeğe ,Mahkeme ve hakem veya yargı yetkisini haiz diğer merciler önünde gerçek veya tüzel kişilere ait dava etmeğe ve savunmağa ve bu hususlara ait bütün kağıtları düzenlemeğe,Adalet işlemlerini ve resmi dairelerde nizalı ve ihtilaflı işleri kovuşturmağa ve devletin kanun ve tüzüklerinin kendisine tanıdığı diğer yetkileri kullanmağa izinlidir.

HUKUK İŞLERİ GENEL MÜDÜRÜ — ADALET BAKANI

İmza — tarih ve resmi mühür — İmza

- - - - - - - - - - - - -

İşbu suret dairaye Ali Oktay Rifat tarafından getirilen ve bir nushası dairede alıkonularak yine getirene geri verilen aslına uygundur.

(Resmi mühür ve imza)

- - - - - -

İşbu Suret dairede dosyasında saklı 5/Mart/1959 tarih ve 5076 NO.ile daire nushasına uygundur.

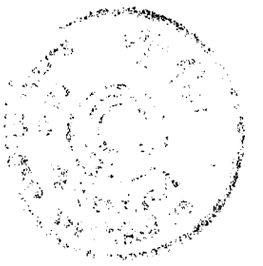
16 Haziran 1959

BEYOĞLU İKİNCİ NOTERİ MUHLİS TUNCAY

16 Haziran 1959 T.C. BEYOĞLU İKİNCİ NOTERİ

Kağıdı — Nümune : 1

Ek-4:Avukatlık Ruhsatnamesi Sureti



JUV 14

Zat işleri ve muamelat
Müdürlüğüne

5-10-946 tarihli ve 5907 sayılı yazı karşılığıdır:

1-8-946 tarihinden 6-8-946 tarihine kadar hasta idim. Telefonum olmadığı için askerlikten bir subayın emir eriyle gönderdiğim kağıdın alınmadığı anlaşılıyor. O tarihte tedavimi yapan hekimden aldığım rapor ilişiktir. Derin saygılarımın kabulünü rica ederim.

22-X-946
Albay Rifat

EK-5: El Yazısı ile Yazdığı Dilekçesi

TÜRKİYE CUMHURİYETİ DEVLET DEMİRYOLLARI İŞLETMESİ

İDARE MERKEZİ : ANKARA
DAİRESİ : B.11.2.DDY.0.71.00.13/861-64944/781
SAYI :

TELEKS : 44390 TCDD-TR
TELEFAX : (0 312) 3123215
TELGRAF ADRESİ : DEMİRYOL

25/12/1998
Ankara.....19
Özü :

Tarık ÖZCAN
Fırat Üniversitesi
Fen Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Öğretim Görevlisi

ELAZIĞ

İLGİ: 5.2.1998 tarihli dilekçeniz.

İlgi dilekçenizde, üzerinde doktora çalışması yürüttüğünüzü belirttiğiniz Kuruluşumuz personeli iken 1.10.1972 tarihinde emeklîye ayrılan 64944 sicil sayılı Ali Oktay RIFAT'ın hizmetlerine ilişkin bilgiler aşağıya çıkartılmıştır.

Bilgilerinizi rica ederiz.

İsmail [illegible]
Personel ve İd. İşl. Dairesi
Şube Müdürü

Necati GAFA
Pers.ve İda.İşl.Dai.Bşk.Yrd.

GÖREVLERİ	BAŞLAMA TARİHİ	BİTİŞ TARİHİ
Ankara Asliye Ticaret Mahkemesinde Zabıt Katibi	29.11.1933	23.9.1937
Ticaret Vekâleti Muhasebe Müdürlüğünde Memur	21.12.1940	24.11.1943
Yedek Subaylık Hizmeti	6.5.1941	15.10.1943
Bütçe ve Mali Kontrol Umum Müdürlüğünde 2.sınıf Mümeyyiz	24.11.1943	22.5.1944
Basın Yayın Umum Müdürlüğü Etüt Heyeti Reisliğinde 1. sınıf Mümeyyiz	22.5.1944	1.9.1947
Radyo Dairesi Müdürlüğünde Büro Şefi	1.9.1947	4.6.1948
Serbest Avukat	1.10.1949	30.6.1959
TCDD Haydarpaşa Bölgesi Müdürlüğünde Avukat	30.6.1959	1.10.1972

/HE

Cevabınızda bu yazıda gösterilen daire adı ile gün ve sayısının belirtilmesi rica olunur.

EK-6: TCDD Hizmet Cetveli

TCDD (M 8038)

TAYİN EMRİ

No. 5607

Adı ve soyadı : Ali Oktay Rıfat

Babasının adı : Samih

Doğum tarihi ve yeri : 1330 - Trabzon

Sicil / Sıra Numarası : 64944

Tahsil derecesi : Yüksek

Eski vazifesi ve yeri : 1/X Müşavir Avukat D.4

Eski maaşı : 1670 D.5 den

Yeni vazifesi ve yeri : 1/X Müşavir Avukat 7/3/1979 tarihinden mutebar olmak üzere 1238 ve 473 S.K.göre 1 nci üst derece ücretine terfii Yönetim K.nun 4/6/1970 T.ve 88/895 S.kararı ile kararlaştırılmıştır.

Yeni derecesi : 4

Yeni maaşı : 2060 D.3 den

(T C D D Matbaası - 355 - 1970 - İzmir)

xxMüdürü

1.İşl.Md.
X.

Muvafıktır.
19 · 6 · 1970

ASLININ AYNIDIR

Genel Müdür
Kenan Durgun
Zatişleri Reisi

Yeni tayinlerde gönderilen modellerin doldurularak altı adet fotoğrafla birlikte geri çevrilmesi ve bütün tayin ve nakillerde işe başlama tarihinin bildirilmesi lâzımdır.

EK-7: TCDD Tayin Emri

ÖZGEÇMİŞ

1955 yılında Yeşilbayır'da (İstanbul/Hadımköy) doğdu. Elazığ Murat İlkokulu (1961-1966), Elazığ Mezre Ortaokulu (1967-1970) Elazığ Atatürk Lisesi (1970-1974) ve Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Türkçe Bölümünde (1974-1977) eğitim-öğretim gördü.

Mesleki hayatına Akçadağ (Malatya) Öğretmen Lisesi edebiyat öğretmeni olarak başlayan (1977-1978) Tarık Özcan, sırasıyla Samsun Kavak Mahmutlu Köyü Ortaokulu Türkçe Öğretmenliği (1978-1979), Elazığ Endüstri Meslek Lisesi edebiyat öğretmenliği (1979), Etimesgut Zırhlı Birlikler Okulu ve Eğitim Tümeninde tank asteğmenlik (1979-1980), Elazığ Atatürk Lisesi edebiyat öğretmenliği (1980-1981) ve Elazığ Mehmet Akif Ersoy Lisesinde edebiyat öğretmenliğiyle müdür yardımcılığı ve müdür başyardımcılığı görevlerinde bulundu (1981-1993).

1978 yılında girdiği Ankara İTİA.-Ekonomi Fakültesi üçüncü sınıfından kendi isteğiyle ayrıldı (1981). 1993 yılında Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne öğretim görevlisi olarak girdi ve aynı yıl Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde yüksek lisans öğrenimine başladı.

"İlhan Berk, Hayatı, Sanatı, Eserleri, Şiirin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi" isimli çalışmasıyla yüksek lisansını 1995 yılında tamamladı. 1995 yılından beri "Oktay Rifat'ın Şiirlerinin ve Romanlarının İncelenmesi" isimli çalışmasıyla da aynı enstitüde doktorasını devam ettirmektedir.

Evli ve iki çocuk sahibi olan Tarık Özcan, hâlen aynı üniversitede öğretim görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ