

Doktora Tezi

**TÜRKÇE ŞİRDE “KADIN” ŞAIRLERİN POETİKALARININ
KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ**

RUKEN ALP

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi,
Ankara, Kasım 2012

Seyit Alp'e

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TÜRKÇE ŞİİRDE “KADIN” ŞAİRLERİN POETİKALARININ
KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ**

RUKEN ALP

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Kasım 2012

Onay

ÖZET
TÜRKÇE ŞİİRDE “KADIN” ŞAİRLERİN POETİKALARININ
KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ

ALP, RUKEN

Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü,

Tez Danışmanı: Prof. Talât S. Halman

Kasım 2012

Türkçe edebiyatta şiir üzerine yapılan eleştirel çalışmalar oldukça yetersizdir. Şiire eleştirel düzlemde gereken değerin verilmemesi, söz konusu “kadın” şairler olduğunda daha da dikkat çekici bir hâl alır. Edebiyat ve edebiyat eleştirisinde hâkim erkek egemen yapı ile “kadın” şair olarak kategorize edilerek ilk ayrımcı yaklaşımla söylem düzleminde karşılaşılan “kadın” şairlerin şiirlerine yönelik eleştirel değerlendirmelerde ciddi sorunlarla karşılaşılır. “Kadın” şairlerin şiirleri üzerine yapılan çalışmalar çoğunlukla onların öz yaşam öykülerine odaklanmakta ve edebî eleştirinin gereklerini yerine getirmeden yapılan yorumlarla sınırlı kalmaktadır. “Kadın” şairlerin eserlerine yönelik eleştirel yaklaşımların belirli klişelerin ötesine geçememesi, böylece şiirlerin “kadın”lık ve “kadın duyarlılığı” gibi izleklerle sınırlandırılarak okunması da bir başka önemli soruna işaret eder. “Kadın” şairlerin şiirleri “kadın duyarlılığı”, annelik gibi kadın deneyimlerinin şiirlerdeki yansımaları üzerinden anlamlandırılmaya çalışılmakta ve şairler sahiplenilerek “kadın” olmalarına rağmen yazmalarının desteklenmesi düzeyinde kalmaktadır. Bu durum şiir eleştirisinde önemli bir boşluk yaratmaktadır.

Bu tezde Türkçe edebiyat eleştirisindeki yetersizliğin “kadın” şairler bağlamında giderilmesi ve “kadın” şairlerin “şiirleri”nin edebiyatın kendi araçlarıyla incelenerek poetik açıdan değerlendirilmesi hedeflenmektedir. Şiirlerin analizinden ziyade, şairlerin öz yaşam öykülerine, kadın olmalarına “rağmen” edebiyatta varlık göstermelerine odaklanıp, Batı merkezli kuramları; toplumsal ve tarihsel koşulları göz ardı ederek Türkiye edebiyatına kadın yazını bağlamında uyarılma uğraşındaki yaklaşımların yarattığı sorunların giderilmesi de tezin öncelikli amaçları arasındadır. Ayrı bir alan olarak kategorize edilen “kadın” şairlerin poetikaları, şiirlerindeki izlekler üzerinden incelenmiş; şiirlerdeki dilsel özellikler, metinler arası ilişkiler, din ve cinsellik izlekleri çözümlenmiş ve ataerkil anlayışın etkisiyle biçimlenen eril söylemin şiirlerin

inşasındaki etkilerine bakılmıştır. Şiirlerin beslendiği kaynaklar ve şairlerin birbirleriyle etkileşiminin olup olmadığı sorgulanmış, böylece Türkiye şiirinde “kadın” şairlere ait bir poetikadan söz edilip edilmeyeceği ve şairlerin şiirlerinde eril söylemin hâkimiyetini sürdürüp sürdürmediği tartışılmıştır. Şairlerin poetikalarının şiirlere yansıyan politik tutumla ilişkisi olduğu savı da şiir incelemelerinde dikkate alınmış; poetikanın politikliği tartışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Türkçe şiir, poetika, ataerkil yapı, eril söylem, “kadın” şair

ABSTRACT

COMPARATIVE ANALYSIS OF “WOMAN” POETS IN TURKISH POETRY

ALP, RUKEN

Ph.D. Department of Turkish Literature
Supervisor: Prof. Talât Halman

November 2012

The critical studies on poetry in Turkish literature are quite inadequate. The lack of appreciating poetry in a critical manner is especially salient when it comes to the subject of “woman” poets. There are serious problems related with the critical evaluations of poems produced by “woman” poets, who encounter the patriarchic domination of literature and literary criticism, and experience the first of many discriminatory attitudes when they are categorized as “woman” poets. The research on “woman” poets’ poems mostly focuses on these poets’ autobiographies and is limited by analyses that lack the fundamentals of literary criticism. The inability of critical approaches towards “woman” poets’ works to move beyond cliches, which problematically enforces a reading of these poems that is limited to the themes of “woman”hood and “women’s sensitivity.” The reflections of women-related concepts such as “women’s sensitivity” and motherhood are used to make sense of “woman” poets’ poems. The poets’ are embraced and their writing is supported despite the fact that they are “women.” This situation creates an important gap in literary criticism.

In this thesis, my main goals are to address the inadequacies in Turkish literary criticism in the context of “woman” poets and carry out a poetical analysis of “woman” poets’ “poems” through literary tools. Important goals other than literary analysis are focusing on poets’ autobiographies and existence in literature despite their gender, and tackling the attempts to adapt West-oriented theories to Turkish literature without paying attention to particular social and historical conditions. “Woman” poets’ poetics, categorized as a separate field, were examined through the themes that exist in these poets’ poems. Furthermore, the linguistic elements, intertextual references, and religious and sexual themes were analyzed. Also, the effects of the masculine discourse that is shaped by patriarchic conceptions, in the construction of the aforementioned poems were evaluated. In questioning the sources that inspired these poems as well as the level of intertextuality among the poems, a

discussion of whether a “woman” poets’ poetics exists in Turkish poetry and the masculine discourse’s dominance in these poets’ poems endures today. The argument of a connection between the poets’ poetics and the political stances that are reflected in the poems was examined and the political aspect of this poetics was discussed.

Keywords: Turkish poetry, poetics, patriarchy structure, masculine discourse, “woman” poet

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1
A. Tezde Poetikaları İncelenen Şairlerin Tanıtılması	4
1. Gülten Akın: Şiirin Uzun Soluğu	4
2. Lâle Müldür: “Şairane” Günlükler	6
3. Nilgün Marmara: “Daktiloya Çekilmiş Şiirler”	9
4. Birhan Keskin: “Dökülüyorum / Kendi içime”	11
5. Bejan Matur: Tek Heceli Dizeler	12
6. Didem Madak: Yoksulluğun Masalları	13
B. Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve “Kadın Edebiyatı”	14
C. Şiirleri Kim Yazıyor? Şair, Kadın Şair, Şair Kadın, Şaire!	19
D. Tezde Kullanılan Yöntem[ler]	25
I. BÖLÜM: ŞİİRLERDE “DİL”İN KULLANIMI VE DİLE GELENLER	
A. Gülten Akın Şiirlerindeki Yalınlık	41
B. Lâle Müldür ve “Müldür” Dili	45

C. Nilgün Marmara Şiirlerinde “Sade” Şiddet	58
D. Birhan Keskin Şiirlerinde Doğanın Sesi	59
E. Bejan Matur Şiirlerinde Sessiz Sözcükler	67
F. Didem Madak Şiirlerinde Gündeliğin “Eş”siz Dili	71
BÖLÜM II: ZAMAN ve MEKÂN TEMSİLLERİ, ZAMANSIZ VE MEKÂNSIZ ŞİİRLER	
A. Gülten Akın ve Türkiye’nin Sesi	83
B. Lâle Müldür Şiirlerindeki “[Micro]Cosmos”	87
C. Nilgün Marmara Şiirleri ve Dünyanın Arka Bahçeleri	92
D. Birhan Keskin Şiirlerinin Doğası	94
E. Bejan Matur Şiirinde Çölleşen Mekânlar	98
F. Didem Madak Şiirlerinde Rutubetli Evler ve Mahalleler	100
III. BÖLÜM: METİNLER ARASI İLİŞKİLER, ŞİİRLERE DÜŞEN METİNLER	
A. Gülten Akın Şiirlerinde Metinler Arasılık	105
B. Lâle Müldür ve Metinler “İçilik”	109
C. Nilgün Marmara Şiirlerinde Gizdökümcülük	113
D. Birhan Keskin Şiirlerinde Metinler Arasılık	118
E. Bejan Matur ve Dinler İlahisi	121
F. Didem Madak: Yoksulluk ve Masallar	123
IV. BÖLÜM: SİSTEM VE DİN ELEŞTİRİSİ	
A. I. Gülten Akın: Sistemli Eleştiriler	128
A. II. Ataerkil Tanrılar	131
B. I. Lâle Müldür ve Barbi Bebeklerle İmlenen Eşitsizlik	133
B. II. Dinler Senfonisi	137
C. Birhan Keskin: Sistemli İstanbul.....	144

D. I. Didem Madak: Sisteme Sitem	149
D. II. Didem Madak Şiirlerinde Tanrının Çocukluğu	153
V. BÖLÜM: KADIN VE CİNSELLİK İZLEKLERİNİN İNCELENMESİ	
A. Gülten Akın Şiirlerinde “Ürkek” Kadınlar ve “Kederli” Anneler	157
B. Lâle Müldür: “Cins”iyetsiz Kadınlar	163
C. Nilgün Marmara ve Ölümcül Yaralar	167
D. Birhan Keskin: Doğal Kadınlar	171
E. Bejan Matur: Kokular ve Kadınlar	175
F. Didem Madak: Kederli Kadınlar, Ölü Anneler	181
SONUÇ.....	186
KAYNAKÇA.....	200
ÖZGEÇMİŞ.....	220

GİRİŞ

Türkçe edebiyatta şiir başat bir role sahiptir. On dokuzuncu yüzyıl ve sonrasında nesir öne çıkmış olsa da şiirin tartışmasız egemenliği devam etmekte, edebiyattaki hâkim konumu sürmektedir ancak şiir üzerine yapılan eleştirel çalışmalar diğer edebî türlere göre oldukça yetersizdir. Bu durum şiir çalışmanın zorluğu, roman ya da öykünün şiire oranla popüler olması gibi nedenlere bağlansa da, bu açıklamalar Türkçe edebiyat eleştirisinde şiirin neden ikinci plana atıldığını ikna edici bir şekilde ortaya koymaktan uzaktır.

Şiir eleştirisindeki sorunlar “kadın” şairler söz konusu olduğunda daha da belirginleşir. Edebiyat eleştirisindeki erkek-egemen yapı “kadın” şairlerin şiirlerinin göz ardı edilerek cinsiyetlerinin ve öz yaşam öykülerinin öne çıkarılmasına neden olur. Bu durum “kadın” şairlerin eserlerinin incelenmesinde belirli klişelerin kullanılmasına ve şiirlerin “kadın” olmak ya da “kadın duyarlılığı” gibi izlekler üzerinden okunmasına yol açmış, edebiyat eleştirisinde büyük bir boşluğun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sözü edilen sorunların giderilmesi, edebiyat eleştirisinin mümkün olduğu ölçüde nesnel ilkeler çerçevesinde gerçekleştirilmesi ataerkil anlayışın egemenliğinin kırılmasına bağlıdır. Ne var ki, edebiyat gibi bir geleneğin kolaylıkla yıkılması beklenemez. Ancak, edebiyat gibi zihinsel, duygusal ve sezgisel yaratıcılık gerektiren bir alanda kısmen de olsa bu durumun aşılmış olması beklenir.

Bu tezde Türkçe edebiyat eleştirisindeki görülen bu sorunların “kadın” şairlerin poetikalarının incelenmesi bağlamında giderilmesi; şairlerin öz yaşam öyküleri ya da şiirlerde yansıyan kadınlık deneyimlerinin izlerinin sürülmesinin ötesine geçilmesi şiirlerin poetik açıdan değerlendirilmesi hedeflenmektedir. Tezde edebiyatta “kadın” şair olarak kategorize edilmelerinin etkisiyle cinsiyetleri öne çıkarılarak ayrıma maruz kalan “kadın” şairlerin poetikaları, şiirlerindeki izlekler üzerinden incelenecektir. Şiirlerde dilin kullanımı irdelenecek; şiirlerdeki metinler arası ilişkiler, din, cinsellik, sistem izlekleri çözümlenerek ataerkil anlayışın şiirlerin inşasındaki etkilerine bakılacaktır.

Şiirlerin beslendiği kaynaklar ve şairlerin birbirleriyle etkileşiminin olup olmadığı sorgulanacak, böylece Türkiye şiirinde “kadın” şairlere ait bir poetikadan söz edilip edilmeyeceği ve şairlerin şiirlerinde eril söylemin hâkimiyetini sürdürüp sürdürmediği tartışılacaktır. Şairlerin poetikalarının şiirlere yansıyan politik tutumla da ilişkisi vardır ve bu konu üzerinde de durulacaktır. Tezde modern Türkçe şiir içinde bir kadın poetikası oluşturulamadığı, 1950’den günümüze uzanan dönemde öne çıkan kadın şairlerin poetikalarında eril söylemin hâkimiyetini yansıtmayı sürdürdüğü ortaya konacaktır. Şairlerin poetikalarında ortaya çıkan eril söylemin hâkimiyetinin şiirlerde görünür hâle gelen politik yaklaşımların varlığıyla paralellik sergilediği gösterilecektir.

Tezde 1950’li yıllarda şiirleri yayımlanmaya başlayan Gülten Akın, yine yaklaşık kırk yıldır şiir üretimi süren Lâle Müldür ve Türkçe şiirde nispeten az sayıda şiiri olmasına rağmen etkili olan Nilgün Marmara ile özellikle doksan sonrası şiirde öne çıkan Birhan Keskin, Bejan Matur ve Didem Madak’ın poetikaları incelenecektir. Poetikaları incelenen şairler, Türkçe şiirde [temsil ettikleri “başarı” tartışmalı olsa da] kazandıkları edebiyat ödülleri, kitaplarının yayıncılık sektörünün

etkin kurumları tarafından yayımlanması ve yıllardır bu alanda kendilerini var etmiş olmalarıyla öne çıkmaktadırlar. Buna rağmen şiirlerinin derinlikli olarak incelendiği söylenemez. Öyle ki sözü geçen bu şairler hâlâ kalıplaşmış belirli ifadelerle anılmaktadır. Örneğin Gülten Akın daima “Şair Ana” olarak anılır, Nilgün Marmara’nın intiharı ve entelektüel çevresiyle ilişkileri öne çıkarılır ve Lâle Müldür’ün “deliliği”nden dem vurulur. Hüseyin Alemdar’ın, Lâle Müldür’ün 11. Altın Portakal Şiir Ödülü’nü kazanması dolayısıyla hazırlanan ve şairin poetikasını açıklamaya çalışan bildirilerden oluşan derlemede “Ultra-Zone’da Lâle Müldür” (2009) başlıklı yazısı yer alır. Yazıdaki şu değerlendirme Türkiye’de “kadın” şairlerin nasıl alımlandığını ortaya koyması açısından dikkat çekicidir: “Şiirimizin buruk prensesi olarak tanımlayabileceğim Müldür’ün asıl gizemi ‘ölümle ve yaşamla ebedi nişanlı kalacak olan şairin sağ kolundaki büyüğü tektaş pırlantadır adeta’ ” (19). Tamamıyla ataerkil kodlarla biçimlenmiş bu cümledeki “prenses, gizem, ölümle ve yaşamla ‘nişanlı’ olmak/kalmak gibi” ifadeler söz konusu değerlendirmenin yeterince eleştirel olmadığını gösterir. Bu türden değerlendirmelerle Türkiye’deki edebiyat eleştirisinde sıklıkla karşılaşıldığı için tezin önemli amaçlarından biri de ele alınan şiirlere toplumsal koşulları göz ardı etmeden odaklanmaktır.

Tezin giriş bölümünde tezde yer alan bölümler hakkında bilgi verilecek, tezde yer alan şairler tanıtılacak, toplumsal cinsiyet kavramı ve “kadın edebiyatı”nın nasıl alımlandığına değinilecektir. Şair / şaire / “kadın” şair şeklindeki tanımlamalar irdelenecek ve şiir incelemelerinde izlenecek yöntemler ele alınacaktır.

Tezin birinci bölümünde şairlerin şiirlerinde “dil”in nasıl kullanıldığı, kullanılan dilin yarattığı anlam evreni üzerinde durulacaktır. Bu bölümde özellikle şiirlerde kullanılan dilin yalınlığı, gündelik yaşamla ilgisi, üst bir şiir dili kurulup kurulmadığı şeklindeki sorulara cevap aranacaktır. Tezin ikinci bölümünde

şairlerdeki zaman ve mekân ilişkisi incelenecek, bunun şairlerin poetikalarındaki etkileri ele alınacaktır. Metinler arası ilişkilerin değerlendirildiği üçüncü bölümde ise şiirlerin beslendiği kaynaklar, şiirlerdeki referanslar konu edilecek ve bunun şairlerin poetikalarındaki işlevleri irdelenecektir. Dördüncü bölümde şiirlerde ortaya konan sistem eleştirisi ve ideolojik yaklaşımlar ele alınacak, ayrıca “din” olgusunun şiirlerde nasıl işlendiğine ve özellikle ataerkil anlayışın güçlü temsilcileri olan tek tanrılı dinlerin nasıl konumlandığına bakılacaktır. Tezin son bölümünde ise şairlerin şiirlerindeki kadın izleği ve cinsellik yorumlanacak, şairlerin bu konuda mevcut ataerkil anlayışın dışına çıkıp çıkamadıklarına bakılacaktır.

A. Tezde Poetikaları İncelenen Şairlerin Tanıtılması

1. Gülten Akın: Şiirin Uzun Soluğu

İlk şiir kitabı *Rüzgâr Saati* 1956, son şiir kitabı *kuş uçsa gölge kalır* ise 2007 yılında yayımlanan Gülten Akın, Türkçe şiirde etkili olmuş şairler arasındadır. Gülten Akın şiiri genellikle şairin yaşamındaki dönüşümlere verilen refranslarla incelenmiştir. Asım Bezirci, *Dünden Bugüne Türk Şiiri* (1971) isimli antolojisinde Gülten Akın’ın ilk yapıtlarında çocukluk, genç kızlık ve evlilik dönemlerinin yaşantıları ile doğaya ilişkin bireysel duygularını içtenlikli bir anlatımla sergilediğini; sonraki yapıtlarında ise çevreyle uyumsuzluğu, toplumsal gerçeklerin getirdiği konular ile insan ve halk sevgisini, özgürlük ve adalet özlemini [...] lirik bir deyişle dile getirdiğini ifade eder (292). *Şiirin ve Dilin Bilinci* (2004) isimli çalışmadaki “Şair Ana” başlıklı yazısında, Gülten Akın şiirinde üç dönem gördüğünü belirten Oğuz Demiralp’e göre birinci dönem 1952 ile 1964 yılları arasındaki süreçte yayımlanan *Rüzgâr Saati*, *Kestim Kara Saçlarımı*, *Sığıda* kitaplarını; ikinci ve en uzun olanın

Kırmızı Karanfil, Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı, Ağıtlar ve Türküler, Seyran, İlahiler, 42 Günün Şiirleri isimli kitaplarının yayımlandığı yıllar olduğunu ifade eder (55). Üçüncü dönemin 1991 yılında yayımlanan *sevda kalıcıdır*'la başlayıp *Sonra İşte Yaşlandım*'ı 1995 ve *Sessiz Arka Bahçeleri*'yle 1998'deki devam ettiğini söyler (55).

Gülten Akın da, şiirlerinde dönemseller ayırmalar olduğu yönündeki düşünceyi destekler. *Şiiri Düzde Kuşatmak*'taki (2001) "İnce Şeylere Yolculuk" başlıklı söyleşisinde şiirlerinin izleklerine göre dönemlere ayrılabilceğini, ilk üç kitabında, [*Rüzgâr Saati, Kestim Kara Saçlarımı ve Sığda*'da] bireysel izlerin, sonrakilerde ise toplumsallığın öne çıktığını belirtir (177). "Bireyseli daha çok, geniş dolayımli atıflarla, yan anlamlardan geçerek sislendirilmiş, birinci anlam geriye çekilmiş olarak; toplumsal izlekleri ise (*Kırmızı Karanfil, Ağıtlar ve Türküler, İlahiler...*) anlamı belirginleştirici bir biçem içinde yazdım" (177). "Korkuluksuz Köprü" isimli yazısında "bütün iyi ozanlar[ın] şiire "Ben"le başla[dığını]" (45) söyler ve "Türk Toplumcu Şiirinin Kökeni Halk Edebiyatı ve Şiiridir" de de "önceleri beni daha çok kendim ilgilendiriyordu" ve "gözlerim içime çevrikti" şeklindeki sözleriyle bu belirlemeyi destekler. Gülten Akın şiirine yönelik [şairin de katıldığı] bu değerlendirmeler anlamlıdır ancak şiir eleştirisinde yaşa bağlı değişimlerin kırılma noktaları olarak değerlendirilmesinin ötesine geçilmelidir.

Gülten Akın'ın Türkçe şiirde Cumhuriyet sonrası etkili olan şiir akımlarında ismi geçen tek kadın şair olduğunu belirtmek gerekir. Asım Bezirci, *On Şair On Şiir*'de (1971) Akın'ın ilk şiir kitabı *Rüzgâr Saati*'nde "duyguculuğa kaçmayan, kırık ve ince bir duyarlıkla yaz[dığını]" (167-68) söyler ve şairin *Kestim Kara Saçlarımı* ile *Rüzgâr Saati*'ni "dolduran bunalımlar"dan (167) kurtulduğunu ifade eder. Bu

kitaptaki şiirlerdeki anlatım tekniklerinin Akın'ı "sık sık kapalığa" (168) götürdüğünü ve İkinci Yeni akımına bağladığını belirtir.

Akın şiirlerinin önemli özelliklerinden birisi şairin hemen hemen tüm şiirlerinde "kadın" izleğinin baskın olmasıdır. "İnce Şeylere Yolculuk" başlıklı söyleşisinde "erkek işi" olarak nitelendirilen, kadınların yapamayacağı düşünülen "[ş]iir yazma işini yaşamımın ana çizgisine yerleştirip bunu kırk üç yıldır sürdüren bir kadını. Şiirlerimde kadınlık durumu da bir izlek olarak işlendi. Genel insanî durumu göz ardı edilmeden" (179) şeklindeki sözleriyle şiir yazmanın erkek tekelinde olduğu yönündeki genel kanıyı kırdığını ifade eder. Akın şiirlerinde sınıfsal eşitsizlik, toplumsal ve bireysel özgürlük, annelik, aşk gibi izlekler de önemli yer tutar.

2. Lâle Müldür: "Şairane" Günlükler

Türkçe edebiyatta Lâle Müldür'ün şiirlerinden çok yaşam tarzı ön plana çıkarılır. İçinde bulunduğu sosyal çevre, sınıfsal konumu ve yaptığı spekülâtif açıklamalar, edebiyat tartışmalarında eserlerinden çok kendisinin anılmasına neden olmuştur. Kitapları Metis ve YKY gibi önde gelen yayınevlerinden çıkan Müldür'ün şiirleri İngilizce ve Fransızcaya çevrilmiş, şair, Amerika'da yayımlanan bir Türk şiiri antolojisinde "80'lerde başlayan krizi aşan bir şair" olarak anılmıştır. *ultra-zone'da ultrason* (2006) isimli şiir kitabı ile 2007 Altın Portakal Şiir Ödülü'nü almıştır.

İlk şiirleri 1980 yılında *Yeni Yazı* ve *Yeni İnsan* dergilerinde yayımlanan şiirlerinin yanı sıra *Bizansiyya* (2007) isimli romanı bulunan Müldür'ün, Ahmet Güntan ve Seyhan Özdamar ile birlikte kaleme aldığı şiir kitapları da vardır.

Lâle Müldür'ün şiirleriyle ilgili söz söyleyen eleştirel çalışmalara baktığımızda diğer “kadın” şairlerde olduğu gibi şairin şiirlerinin temel alınarak yapılan değerlendirmelerin yüzeysel kaldığını görürüz. Şairin poetikasının belirli yönleri üzerinde odaklanılmış, şiirlerdeki mistik ve metafizik özelliklere ağırlık verilmiş, şiirlerdeki referans alanının genişliğine ve izleklerin şiirlerde nasıl kullanıldığına bakılmıştır. Müldür poetikasının Türkçe şiirde dilin kullanımı, şiirlerde kurulan metinler arası ilişkiler ve referans alanının genişliği gibi özellikleri nedeniyle farklı bir alanı yaratıyor olması bu şiire yönelik ilgi çekici değerlendirmeler yapılmasına neden olmuştur. Örneğin Haydar Ergülen, Lâle Müldür'ün *ultra-zone*'da *ultrason* isimli kitabıyla 2007 Altın Portakal Şiir Ödülü'nü aldığı süreçte yapılan sempozyumdaki bildirilerden derlenen çalışmada yer alan “Bir ‘Şiir Sure’sine Doğru” başlıklı yazısında şairin şiirlerinin “şiirin edebiyattan farklı bir tür olduğunu, giderek daha da kuvvetli bir şekilde” (10) vurgulayan şiirler olduğunu belirterek “bu manada da edebiyatçılardan çok şairleri, ama galiba şairlerden önce de başkalarını, örneğin felsefecileri” ayrıca “astronomlar, meteorologlar, yerbilimciler, gökbilimciler, nükleer fizik ve nükleer serisinden yüksek işlerle uğraşanlar ve bu nev’iden bilmediğim daha pek çok insanı” (10) ilgilendirdiğini öne sürer. “Yüksek işler”den gündeliği aşan, anlam sorunlarına cevap arayan zihinsel meseleleri kast ettiği açık olan Ergülen’in bu “yüksek” işleri yapanlara hitap ettiği ileri sürülen şiirin estetik değeri ya da edebiyattaki yerinin nasıl değerlendirileceğini açıklaması gerekir.

Ergülen, şiirin temelde edebiyatın içinde olmadığını öne sürer ve şiirin “edebiyattan başını alıp gideli çok” zaman geçtiğini belirterek edebiyat tarihi ve edebî türler açısından tartışılması gereken bir yorum yapar. Ona göre “Lâle Müldür de şiirini edebiyattan kurtaralı çok olmuştur, bazen şiirini ‘şiir’den bile kurtardığını belirtmeden geçmek olmaz” (10). Şiir ödülü verilen bir şair için yapılan bu

değerlendirmeler yani şiirin edebiyata dâhil olmadığını dile getiren bu ifadeler dikkat çekicidir. Çünkü söyledikleri Müldür şiirine felsefi bir değer atfetme çabasına dayanır fakat bu tarihsel ve türsel açıdan yaptığı belirlemelerin havada kalmasını engellemez. Ergülen yazısının ilerleyen cümlelerinde daha önce “yüksek işler” yapan kimselerin anlayabileceğini dile getirdiği Müldür şiirlerini, şairin içini döktüğü bir yer olarak tanımlar:

Neredeyse baştan beri, tuhaf, uzak anılarını açmak, içini dökmek için arayıp bulduğu bir lisan gibidir Lâle Müldür’de Türkçe. Hayatın garipliğini, hatıranın uzaklığını, geçtiği yerlerin, zamanların hem ilginçliğini ama daha çok da tuhaflığını, bir yandan unutturmamak bir yandan da gidermek, yani onlarla hemhâl olmak hem de aradaki mesafenin soğukluğunu korumak için sığındığı sıcak bir ev gibidir.

“Dil varlığın evi”yse, Türkçe de Lâle’nin hatıralar defteridir. (10)

Ergülen’e göre şiir Lâle Müldür’e yetişmek için çabalayacaktır. “Türkçe nasıl bundan sonra Dağlarca’ya yetişmek için çabalayacaksa, şiir de Lâle Müldür’e yetişmek için öyle çabalayacaktır” (11). Bu noktada şu soru da sorulmalıdır: Eğer şiir Müldür’ün anılarını döktüğü bir alansa felsefecileri, astronomları ve Ergülen’in ifadesiyle “yüksek işleri” yapanları hangi bağlamda ilgilendirmektedir? Yine aynı çalışmada yer alan “Ultra-Zone’da Lâle Müldür Hâlleri” isimli yazısında Hüseyin Alemdar’ın tezin giriş bölümünde de değindiğimiz şu değerlendirmeleri edebiyat eleştirisi içinde ayrı bir öneme sahiptir: “Mitoloji ve din bilgisi yanında, edindiği şiir akli da erkek olan Müldür; denebilir ki, şiirimizin sorguçlu bir baş dönmesidir” (19).

Alemdar'ın “eleştirel” yorumlarının Müldür şiirine yönelik “anlaşılmazlık” değerlendirmesiyle paralellik kurma çabası taşıdığı açıktır. Alemdar, Müldür'ün *ultra-zone'da ultrason*'daki şiirleriyle şu şairler ve şiirleri arasında bağlantı kurar:

Mallarmé, Apollinaire, Berk, Ece ve dört şiirle: “Zarla Şans Dönmeyecek”, “Zone”, “Saint-Antoine'ın Güvercinleri”, “Kınar Hanım'ın Denizleriyle” hâlâ bir akrabalığı var mıdır bilmem ama Müldür'ün U-ZU'daki birçok şiiri yukarıda saydığım şair ve şiir adlarıyla paralellik kurar. [...] Onun şiiri bir tek kendisiyle akrabadır artık ve ultrasona ruhiyatıyla girme arzusundadır. Böyle bir arzu içindeki Müldür'ün sesi, kitap sayfalarına düşmüş çok katmanlı ve perde efektli hâliyle olsa gerek, şiirini de kendiliğinden çokanlamlılığın dehlizine iter. Bu bile Müldür şiirinin yakasına platinium bir fiyaka takar: şiiri neyse, her dizesi her espasıyla manifestosudur da aynı zamanda. (18)

“Platinium bir fiyaka takılı” Müldür şiirine yönelik bu türden, anlaşılması mümkün görünmeyen ifadeler çoğaltılabilir, tezin temel hedeflerin biri de şairlerin şiirlerin yönelik bu değerlendirmelerin ötesine geçerek şiir bilgisini ortaya koyabilmektir.

3. Nilgün Marmara: “Daktiloya Çekilmiş Şiirler”

Türkçe edebiyatta, poetikası bağlamında özerk bir konuma sahip olan Nilgün Marmara'nın yaşamında sadece yakın çevresiyle paylaştığı şiirleri, ölümünün ardından *Daktiloya Çekilmiş Şiirler* (1988) ismiyle, günlükleri ve yazıları *Kırmızı*

Kahverengi Defter (2002) ve Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümündeki bitirme tezi ise *Sylvia Plath'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi* (2007) başlıklarıyla yayımlanmıştır. Yirmi dokuz yaşında yaşamına son veren Marmara'nın şiiirleri, ölümünden sonra geniş kesimler tarafından okunmaya, incelenmeye başlamıştır. Ancak şairin şiiirlerinin, yaşamında dâhil olduğu edebiyat çevresi ile ilişkileri ve ölümünün yarattığı etkinin gölgesinde kaldığı söylenebilir, içinde bulunduğu ilişkiler ağı ve ölüm biçimi öne çıkarılmaktadır.

Seyhan Erözçelik, *Daktiloya Çekilmiş Şiiirler*'in ön sözünde Marmara'nın üst sınıftan gelen, başarılı bir öğrenci olduğunu “her şeyden önce, küçük bir çocukken, / İngilizce “öğretilen”, hakikaten İngilizce / öğretilen bir okulda okumaya gönderildi. / Bu okula girmek zordu” şeklinde ifade eder. Nilgün Marmara'nın bu okula girebildiğini “çünkü zekiydi, akıllıydı. duyarlıydı. / çünkü geleceğin mimarları bu okulda yetişecekti” (ix) dizelerinde dile getirir ve aslında bunun “bir ‘proje’” olduğunu ancak şairin kendisine dayatılan bu “projeyi” kabul etmediğini, ona teslim olmamak için direndiğini belirtir.

Şiiirleri ölümünden sonra kitaplaştırıldığı için, Marmara'nın şiiirlerinin kitap hâlinde yayımlanması hakkındaki düşüncelerinin ne olduğu konusunda fikir sahibi değiliz. Kitaptaki şiiirler okunurken de, şairin poetikası incelenirken de bu bilgi hatırdâ tutulmalıdır. *Daktiloya Çekilmiş Şiiirler* ilk yayımlandığında, yayınevi adına Asaf Güven Aksel, bunun bir kitap değil bir dosya olarak okunması gerektiğini; şairinin yapmadığı, yapamayacağı düzeltme ve düzenlemeleri kendi bildiklerince yapma “hak”larını kullanmadığını belirten “haklı” bir not düşmüş, kitapta yer alan şiiirlerin şairin seçimi olmadığını vurgulamıştır.

Nilgün Marmara şiirlerine yönelik eleştiriler şairin ölüm biçimi ve entelektüel çevresiyle olan ilişkileriyle sınırlı kalmıştır. Tezde şiirlerindeki ölüm izleği dışındaki özellikler üzerinde de durulacaktır.

4. Birhan Keskin: “Dökülüyorum / Kendi içime”

Birhan Keskin’in ilk şiiri 1984 yılında *Yeryüzü Konukları* isimli dergide, ilk şiir kitabı da 1991 yılında *Delilikler* ismiyle yayımlanmıştır. Şiir üretimi kesintisiz devam etse de az sayıda şiir kitabı yayımlayan Keskin, özellikle, ilk kitabının da yayımlandığı sürece denk gelen, doksan sonrasındaki şiir üretiminde “tanınan”, şiir kitapları Türkiye’nin geniş dağıtım ağına sahip, “iyi” yayınevleri tarafından yayımlanan, dolayısıyla doksan sonrasındaki Türkçe “edebiyat kanonuna” şiir bağlamında dâhil olmuş isimler arasında yer alır. Şiirin diğer edebî türlere özellikle de romana göre daha az okunmasına, dolaşıma roman kadar rahat girememesine rağmen Keskin, geniş kitleler tarafından tanınmaktadır ve eserleri de okunmaktadır. Edebiyat alanında yer edinmiş olan Keskin şiirinin anlaşılabilirliği ve popülerliği arasındaki ilişki de dikkat çekicidir. Yani hem “iyi” bir şair olarak görülmek ve saygın edebiyat ödüllerini kazanmak hem de geniş kitleler tarafından tanınmak ve okunmak sık karşılaşılan bir durum değildir.

Ba (2005) isimli kitabına “Doğayı ve insan doğasını bütün açmazlar, sorunları, çatışmalarıyla, tıpkı ‘insan hâlleri’ni yeryüzü hâlleriyle birleştirmede gösterdiği göz alıcı başarı gibi, ürpertici bir şiir diline dönüştürmenin yetkin bir örnek oluşturduğu” (13) gerekçesiyle 2006 yılındaki “Altın Portakal Şiir Ödülü” verilmiştir. Bu ödül 1999 yılında Gülten Akın’a ve 2007’de ise Lâle Müldür’e verilmiştir.

Birhan Keskin özellikle son dönem Türkçe şiirin önde gelen isimleri arasında yer alır. Ancak şairin şiirlerine dair eleştirilerin belirli bir perspektifle sınırlı kaldığını söyleyebiliriz. Şairin poetikasının incelenmesinde, şiirlerdeki aşk ve aşkın hâllerini ortaya koyan değerlendirmeler yapılmıştır. Tezde Keskin şiirlerinin incelenmesi sadece “aşk ve aşk ilişkileri”yle sınırlandırılmayacak; metinler arası ilişkiler ve din, mekân gibi izlekler irdelenecek, şiirlerde eril söylemin etkili olup olmadığı da ele alınacaktır. Edebiyat eleştirisinde “kadın” şairlerin “kadın” oluşu öne çıkarılırken Keskin’deki belirgin erilliğin eleştirmenler tarafından incelenmemiş olması ve bu konuda şairin ve eleştirmenlerin sessiz kalması da ayrıca dikkat çekicidir.

5. Bejan Matur: Tek Heceli Dizeler

Bejan Matur’un ilk şiirleri *Ekin Belleten* ve *Yazıt* dergilerinde yayımlanmış; bunları *Edebiyat Eleştiri*, *Adam Sanat* ve *Defter* dergilerindeki şiirleri izlemiştir. *Rüzgâr Dolu Konaklar* (1996), *Tanrı Görmesin Harflerimi* (1999), *Onun Çölünde* (2002), *Ayın Büyüttüğü Oğullar* (2002) ve *İbrahim’in Beni Terketmesi* (2008) olmak üzere yayımlanmış beş şiir kitabı bulunan Matur, 1996 yılında yayımlanan ilk kitabı *Rüzgâr Dolu Konaklar* ile 1997 Orhon Murat Arıburnu ve Halil Kocagöz ödülleri almıştır. Şiirlerinden yapılan bir seçki 2004 yılında *In The Temple of a Patient God* adıyla İngiltere’de Arc Yayınevi tarafından, Almanca-Fransızca diğer bir seçki ise *Winddurchwehte Herrenhauser* adıyla 2006 yılında PHI Yayınevi tarafından Lüksemburg’da yayımlanmıştır. Bejan Matur’un, şiir kitaplarının yanı sıra *Doğunun Kapısı Diyarbakır* (2008) isimli, Diyarbakır’ın fotoğraflarla tanıtıldığı ve *Dağın Ardına Bakmak* (2011) başlığıyla yayımlanan, politik konulara eğildiği çalışmaları da

bulunmaktadır. Matur, *Zaman* gazetesinde periyodik olarak siyasal ve kültürel yorum yazıları da yazmaktadır.

Matur, Türkiye edebiyatında ve politikasında gündemde olan bir isimdir. Maraşlı, Kürt bir Alevi olarak *Zaman* gazetesinde yazarlık yapan, Alevi kimliğini ortaya koymakla birlikte şiirlerinde Sünni İslamî söylemin hâkim olduğu Matur bu yönleriyle ilginç bir profil sergiler. Matur'un PKK'lilerle yaptığı söyleşilerden oluşan son kitabı *Dağın Öte Yüzüne Bakmak* da birçok kesim tarafından tartışma konusu edilmiştir.

Bejan Matur aldığı ödüller ve şiir kitaplarının yayımlandığı yayınevlerinden anlaşılacağı üzere Türkçe şiirde önemli bir yere sahiptir. Ancak şiirlerinden ziyade şairin “kimliklerinin” tartışılıyor olması edebiyat eleştirisi açısından sorun teşkil eder. Matur poetikası üzerine yapılan incelemeler şairin kimliği ve şiirlerinde kullandığı dil üzerine yoğunlaşır. Bu durum şiirlerde açığa çıkan şiddet, eril söylemin hâkimiyeti gibi önemli noktalar gözden kaçırılmasına neden olur.

6. Didem Madak: Yoksulluğun Masalları

Didem Madak tezde poetikalarını incelediğimiz Gülten Akın, Lâle Müldür, Nilgün Marmara, Birhan Keskin ve Bejan Matur gibi Türkiye'deki şiir üretiminde kendine yarattığı özgün alan ve Türkçe şiirdeki etkileriyle öne çıkan isimlerdendir. Madak şiirleri özellikle “dil”in kullanımı ve şiirlerinde açığa çıkan “ironi” açısından sözünü ettiğimiz bu şairler arasında farklı bir poetikaya sahiptir. Doksan sonrası şiir söz konusu olduğunda ilk akla gelen isimler arasında yer alan Madak'ın ilk şiirleri *Sombahar* ve *Ludingirra* dergilerinde yayımlanmıştır. *Grapon Kâğıtları* (2000),

“*Ah’lar Ağacı* (2002) ve *Pulbiber Mahallesi* (2007) olmak üzere yayımlanmış üç şiir kitabı bulunan şair, 2000 yılında *Grapon Kâğıtları* isimli ilk kitabıyla İnkılâp Kitabevi Şiir Ödülü’nü kazanmıştır. Didem Madak 2010 yılında hayatını kaybetmiştir.

Didem Madak’ın şiirleri Türkçe şiirde özellikle “kadın” yazını açısından farklı bir ses getirdiği, söylem alanı yarattığı söylenebilir. Ancak Madak şiirleri üzerine de kapsamlı bir inceleme yapılmamış ve şiirlerin biçimsel özellikleri değerlendirilmiştir. Tezde Madak’ın poetikası tüm yönleriyle incelenecektir.

B. Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve “Kadın Edebiyatı”

“Kadın” şairlerin poetikalarının incelenmesinden önce bu ayrımın kökeninin yani şairlerin “kadın” oluşunun “vurgulanmasının” nedenlerine bakmak gerekir. Kadınların toplumsal yaşamdaki konuları, kendilerini ifade edemedikleri, toplumsal denetim mekanizmalarının yaşamlarındaki etkileri ve bu etkilerin edebiyata nasıl yansıdığı ortaya konulmalıdır. Tüm bunlar ele alınırken güncelliğini koruyan sorularla karşılaşılır. “Kadınların” durumu erkekler üzerinden, erkeklere göre mi irdelenecektir? Peki, sınıfsal ve ırksal etkiler nasıl konumlandırılacaktır? Bu araştırmaları yapan “erkekler” ne kadar bu alana dâhil olmalıdır ya da olduklarında zaten iki “taraf”tan birine yakın olmaları kaçınılmaz değil midir? Ayrıca güncel feminizm tartışmalarında sıkça üzerinde durulan bir konu da kadın-erkek ayrımının zaten kendiliğinden heteroseksist bir ayrım olması yani toplumsal yapının iki “cins” üzerinden anlaşılmaya çalışılarak diğer yönelimleri yok saymasıdır.

Kadın ve erkeğin toplumsal yaşamda sahip oldukları hakların, sınırlarının ve olanaklarının belirlenmesinde ataerkil kodlarla toplumsal olarak belirlenmiş cinsiyet kategorileri karşımıza çıkar. Bu nedenle öncelikle toplumsal cinsiyetin nasıl tanımlandığına bakmak gerekir. J. W. Scott, *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi* (2011) başlıklı makalesinde toplumsal cinsiyeti tarihsel bir kategori olarak değerlendirirken, kadınların tarihsel özneler olarak yeniden gündeme getirilmesinin ötesine geçerek, tarih yazımının kendisinin de yeniden yapılandırılması gerekliliğine vurgu yapar. Scott'a göre toplumsal cinsiyet, kadınlara ve erkeklere ilişkin uygun roller hakkındaki fikirlerin tamamen toplumsal olarak üretildiğini ifade eden "kültürel inşalara" dikkati çekmenin bir yoludur. Toplumsal cinsiyetin eksik bırakılan "ırk ve sınıf" kategorilerini de kapsayacak şekilde yeniden tanımlanmasını önerir. Cinsler arasındaki ilişkinin toplumsal olarak örgütlenmesine işaret etmenin bir yolu olarak, "toplumsal cinsiyetin" (gender) daha ciddi ve sözlük anlamına daha uygun bir şekilde kullanılmaya başlandığını belirten Scott'a göre, toplumsal cinsiyet rollerinin sınıf ve ırk da gözetilerek irdelenmesi, yapılan incelemeleri belirli bakış açılarına ve değerlendirme tarzlarına hapsedmekten kurtaracak, hem toplumsal yapının hem de sanat, siyaset, tarih gibi alanlarda yürütülen çalışmaların nesneliliğine yol açacaktır (7).

Serpil Sancar da *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*'de (2009) "toplumsal cinsiyet" in toplumsal ilişkilerin içindeki konumların cinsiyetlendirilmesi olarak anlaşılması ve "cinsiyeti bir isim olarak değil, fiil olarak kavramak" gerektiğini ifade eder. Toplumsal cinsiyet bireylerin sahip oldukları bir sıfat olarak değil, toplumsal ilişkilerin içindeki konumların cinsiyetlendirilmesi olarak değerlendirilmelidir (37). Yani, toplumsal cinsiyet toplumsal olarak üretilir ve Sancar'ın üzerinde durduğu gibi toplumsal ilişkiler içinde edimsel bir nitelik kazanır.

Sancar da toplumsal cinsiyetin, ırk ve sınıf ilişkisi kadar toplumsal iktidar analizlerinde etkili olduğuna değinir. Ancak Scott'tan farklı olarak sınıf ve ırk dışında bir kategori olarak konumlandırır:

Feminist düşüncede ortaya çıkan bu gelişim 1970'lerin ortalarından itibaren toplumsal cinsiyet (gender) kavramı aracılığı ile cinsiyet farklarının oluşumunu anlamaya daha çok odaklanma sayesinde gerçekleşti. Bu tartışmaların ardından, toplumsal iktidar ilişkilerinin şekillendiği temel eksenlerden birinin cinsiyet farklarının inşasına dayanan cinsiyet rejimleri olduğu önde gelen birçok sosyal bilimci tarafından da kabul edilir hâle geldi. Toplumsal iktidar analizlerinde cinsiyet artık sınıf ve ırk kadar temel önemde açıklayıcı değişkenler arasında sayılmaya başladı. (25-6)

Sancar'ın bu değerlendirmesi akla şu soruyu getirir: Kadınların ezilmesini ırk ve sınıfa bağlı ezilmeyle eşdeğer tutabilir miyiz ya da aynı kategoride değerlendirebilir miyiz? Yoksa bunları birbirinden ayırmak mümkün değil midir? Kadınların ezilmesinin ırk ve sınıfa bağlı ezilmeden bağımsız olarak var olduğu söylenebilir ancak bu tartışmayı derinleştirmeden “cinsiyet”in aslında başından itibaren “toplumsal cinsiyet” hâlinde konumlandığını dile getiren Judith Butler'ın değerlendirmelerine değinmek yerinde olur. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (2010) isimli çalışmasında görme biçimlerinizin hangi kategoriler üzerinden belirlendiğini sorgular. “İnsanın sabit ve olağan kültürel algılarının yanıldığı, gördüğü bedeni kesin olarak okuyamadığı an, karşılaştığı bedenin bir erkeğe mi yoksa kadına mı ait olduğundan emin” (28) olamadığını tam da bu kategoriler arası yalpalama hâlinin, söz konusu bedenin deneyimini teşkil ettiğini belirtir:

Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım ilk başta “biyoloji kaderdir” ifadesine itiraz getirmek için kullanılmıştı, aynı zamanda da cinsiyet biyolojik anlamda ne denli geri çevrilemez görünürse görünsün toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiği, dolayısıyla ne cinsiyetin nedensel sonucu ne de onun kadar sabit bir şey olduğu savı için de kullanılmaktadır. (50)

Toplumsal cinsiyetin, öznenin bu köklü bölünmesinin yeni bir dizi sorunu ortaya koyduğunu belirten Butler, önce cinsiyetin ve / veya toplumsal cinsiyetin nasıl, hangi yollarla edinildiğini sormadan verili bir cinsiyetten ya da verili bir toplumsal cinsiyetten bahsedilip bahsedilmeyeceğini sorar. Böylelikle “cinsiyetin ne’liğine” ilişkin asıl soru ortaya çıkar. Yani, cinsiyet nedir, doğal mıdır, anatomik midir, “kromozomlarla mı alakalıdır, yoksa hormonal” (51) mıdır?

“Toplumsal cinsiyet”e yönelik eleştirisi bu noktada somutlaşan Butler, cinsiyetin değişmezliğine itiraz edilirse; “cinsiyet” denen bu inşanın da toplumsal cinsiyet denli kültürel bir inşa olduğunu; ““cinsiyet’in aslında zaten başından beri toplumsal cinsiyet” yani “cinsiyet ile toplumsal ilişki arasında ayrım falan olmadığı”nı (52) savunur.

“Toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bedenün üstlendiği kültürel anlamlar bütünüyse, toplumsal cinsiyetin herhangi bir cinsiyetten tek bir şekilde kaynaklandığı söylenemez” diyen Butler “cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımını mantıksal olarak en uç noktasına çekersek, cinsiyetli bedenler ile kültürel olarak inşa edilmiş toplumsal cinsiyetler arasında kökten bir süreksizlik olduğu önermesine” varacağımızı söyler. Butler’ın itirazı iki cinsiyet olduğunu varsaymamızdır:

Şimdilik istikrarlı iki cinsiyet olduğunu varsaysak bile bu, “erkeklerin” inşasının erkek bedenlere mahsus olacağı, “kadınlar”ın yalnızca dişi bedenlere yorum getireceği anlamına gelmez. Dahası, cinsiyetler morfoloji ve kuruluş itibarıyla sorunsuzca ikiliymiş gibi görünse bile [...] toplumsal cinsiyetin ikiyle sınırlı kalmasını varsaymamız için bir sebep yoktur. (51)

Butler’ın itirazı “toplumsal cinsiyet”in heteroseksüellik üzerinden tanımlanmasına; kadın ve erkekle sınırlandırılmasındadır. Butler bu noktada “kadın ve erkek”in aslında birer siyasi kategori olduğunu ileri süren Monique Wittig’in düşüncelerine yer verir:

Cinsiyeti adlandırmak bir tahakküm ve zorlama edimidir, kurumsallaşmış, performatif bir edimdir, bedenlerin cinsel fark ilkelerine göre söylemsel/algısal inşalarını şart koşarak toplumsal gerçekliği yarattığı gibi yasalarını da belirler. Sonuç olarak der Wittig “kendimizi hâlihazırda kurulu olan bir doğa fikrine bedenen ve zihnen her özelliğimizle harfi harfine uymak zorunda hissederiz. “erkek” ve “kadın” doğal birer olgu değil, siyasi birer kategoridir. (196)

Wittig’in düşünceleri henüz kadın ve erkek üzerinden belirlenmiş toplumsal cinsiyetin, “kadın” şairlerin poetikalarındaki etkisinin net olarak ortaya konmadığı Türkiye şiirine uzak bir eleştirel bakış açısına işaret etse de sözünü ettiğimiz yaklaşımlarla birlikte dikkate alınmalıdır.

Bu tartışmalardan hareketle ataerkil anlayışın kadınların toplumsal konumlarını, sahip oldukları hakları ve yaşama alanlarını belirlediği söylenebilir. Ataerkil anlayış toplumsal yaşamın her alanında etkilidir, dolayısıyla bu anlayışın

kadın yazınındaki etkilerini sorgulamak “kadın” yazınının anlaşılması açısından önemlidir.

C. Şiirleri Kim Yazıyor? Şair, Kadın Şair, Şair Kadın, Şaire!

Michel Foucault'nun *Büyük Kapatılma*'daki (2005) “Delilik, bir iktidar sorunudur” başlıklı konuşmasındaki belirlemeyi erkeklik bir iktidar sorunudur şekline evirerek bu iktidar sorununu edebiyata da taşıyabilir miyiz? Edebiyat erkeklerin iktidar ya da iktidarın erkeklerde olduğu bir alan mıdır, bunun da ötesinde edebiyatta iktidar olan bir şekilde “erkekleşir” mi? Bu tartışmayı derinleştirmeden cevaplanması gereken bir soruyla karşılaşılır: Neden şair ya da yazarlardan söz ederken, hangi bağlamda olursa olsun, “kadın”lıkları vurgulanmadan geçilemez? Hiçbir erkek edebiyatçının cinsiyeti öne çıkarılmaz, “erkek”liklerinin vurgusu yapılmazken kadınlar söz konusu olduğunda şair ya da yazarın “kadın” olduğunun mutlaka belirtilmesi bu alanın “erkekliliğinin” bir göstergesi olarak değerlendirilebilir mi? Konuyla ilgili sorular çoğaltılabilir; ancak buradaki en önemli nokta bu durumun kadınlara yönelik ayrımcılığın bir göstergesi olmasıdır.

“ ‘Kadın’ yazını” ve “ ‘kadın’ şair” kullanımları literatüre yerleşmiş olduğu için, tezde de bu ifadeler kullanılacaktır. Ancak bu ifadeler tezin önerdiği yaklaşıma uygun değildir, kavramsal kargaşa yaratmamak adına kullanılmıştır. Annelik, doğurganlık ve bunların getirdiği duyarlık biçimleri kadınların ürettiği edebiyatı etkiler ancak yapılan eleştirel değerlendirmeler sadece bu düzlemde kalmamalıdır. Tezde ısrarla eleştirilen nokta budur. Bu ayrımın yapılmasında tarihsel süreç içinde kadınların edebiyatta varlık göster[e]mediği [uzun] dönemlerin olması ve kendilerini bu alanda var edebilmek için mücadele etmeleri etkilidir. Mücadeleyle girebildikleri,

belki de henüz sadece kapıyı aralayabildikleri edebiyatta kendilerini “nasıl” var edebildikleri yani edebî yeterlikleri, sezgileri ve “başarılarıyla” mı yoksa kendilerine “tanınan” bir ayrıcalık ya da Tahir Abacı’dan ödünç alarak söylersek edebiyatta kadınlara ayrılan “kota” sayesinde mi yer buldukları tartışma konusu olmuştur. Tahir Abacı’nın kadınların “kötü” de olsa şiir yazmalarının desteklendiğini, bu durumun Gülten Akın’la kırıldığını, onun “iyi” şiirler yazdığı için “kadın” olmasının “avantajlarından yararlanmasına” gerek olmadığını belirtir.

Kadın yazınının irdelenmesinde ataerkil anlayışın toplumsal yaşamdaki yansımalarını ve belirleyiciliğini sorgulamaları açısından bir yöntemle bağlı kalarak açıklama yapmak mümkün değildir. Edebiyat eleştirisinde de metin, yazar, okur gibi temel dinamikler ve bunların birbirleriyle ve dünyayla, ölüm ve yaşamla kurdukları ilişkinin anlaşılması için de farklı disiplinlere ve bakış açlarına başvurmak gerekir. Ataerkil kodların toplumsal yaşamdaki rolü yaşamın her alanında olduğu gibi yazınsal süreçlerde de etkilidir.

Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*’da (2012) “yazı yazmak isteyen kadının kendine ait bir odası ve parası olması” (6) gerektiğini, ifade eder ve kadınların “yazabilme” yani edebî alanda kendilerini var edebilme olanaklarını sorgular. Woolf, kadınların yaz[a]mamalarının onlarda yarattığı etkilere özellikle öfke ve “çaresizliğe” değinir. 1661 yılında doğmuş, hem evlilik yoluyla hem de doğuştan soylu olduğunu belirttiği Lady Winchilsea’nın şiirlerine “şöyle bir göz atıl[dığında] bile, kadınların durumu karşısında duyduğu öfkenin nasıl patladığına” (66) tanık olduğunu belirtir:

Nasıl da anlamsız kurallarla düşürülmüşüz!

Biz doğanın değil eğitimin aptalları

Aklın tüm gelişmelerinden alıkonulmuş;

Sıkıcı ve bildik ve tasarlanmış;

Biri öbürlerinin arasında sivrilse

Daha canlı bir düş gücü ve hırsın etkisinde,

Öylesine güçlü gelir ki karşı güçler

Başarı umudu asla korkuları dengeleyemez. (66)

Benzer duygu durumu ve söyleyiş biçimi ile Gülten Akın'ın ilk şiirlerinden yani 1955 ve sonrasında itibaren karşılaşıldığını, aradaki sürenin dört yüzyıldan fazla olduğunu da belirtmek gerekir. Lady Winchilsea'nin şiiri üzerine yaptığı değerlendirmesine döndüğümüzde, Woolf'un şairin aklının "tüm engelleri yok etmiş ve berrak" olmaktan uzak, tam tersine, nefret ve üzüntüyle başka yönlere çekilmiş, yorgun düşmüş olduğu yönündeki değerlendirmesiyle karşılaşılır. Lady Winchilsea'ye göre "[İ]nsan soyu [...] ikiye ayrılmıştır. Erkekler 'karşı güç'tür; erkeklerden nefret edilir ve korkulur, çünkü yapmak istenen şeyi, yazmayı, engelleyecek güce sahiptirler" (66). Bu sosyal ve psikolojik engellerin yanı sıra teknik engeller de söz konusudur ve Lady Winchilsea yazdıklarının hiçbir zaman basılmayacağını varsayar. Kendini "yazmak için yüreklendirmek, şu hüznü ezgiyle kendini yatıştırmak" zorundadır: "Birkaç dosta ve acılarına söyle şarkını, / Çünkü defne korulukları için yaratılmadan / Gölgelelerin karanlık olsun ve orada hoşnut ol" (67).

"Kadın" şairlerin poetikalarının incelenmesine geçmeden önce tartışılması gereken temel konular vardır. Okur, eleştirmen ya da bizzat şair veya yazarlar tarafından "belirtilen" bu "kadın" olma hâli neyin anlamlandırılması için gereklidir?

Bir yazarın/şairin kadın ya da erkek olduğunu bilmek kimin açısından neyi değiştirecektir? “Kadın” edebiyatçılara “kadın” oldukları için iltimas mı geçilecektir? “Kadın”lık vurgusu zaten edebî yönden zayıf olan “kadın” edebiyatçıların eserlerine yönelik beklentinin yüksek tutulmaması, okur ya da eleştirmenin hayal kırıklığına uğramaması için mi gereklidir? Bu sorular ve yanıtları “kadın” yazınına bakışın ister istemez, şairin cinsiyetinin yani toplumsal cinsiyetinin ve dolayısıyla nerede konumlandırılacağıyla belirtilmesiyle birlikte bir taraf olunmasına neden olacak ve asıl meseleye yani metinden uzaklaşılması neticesine yol açacaktır.

Bu durumda “kadın şair”, “şair kadın” ya da “şaire” gibi ifadeler edebî metinlerin değerlendirilmesinde bir ölçüt işlevi görüyor diyebilir miyiz? “Şair kadın” kullanımını önerenler, “şair olmayı” öne çıkardığı için bu kullanımın doğru olduğunu ileri sürer, “kadın şair”i kullanmamanın gerekçeleri olarak vurgulanması gerekenin “şairlik” olduğunu savunurlar. Toplumsal cinsiyet vurgusunu bile afallatan “bayan şair” kullanımıyla da karşılaşıldığını belirtmek gerek. Hüseyin Alemdar, “Lâle Müldür’de Platin Büyü” başlıklı yazısında şu değerlendirmelere yer verir:

Lâle Müldür daha önceki kitaplarında genç kızın düşlerini süsleyen görüntülere girmedi hiç. Hep bir aynada kendini seyredip, bize okuyan; kendiyile ilgili varsayımlar, özetler barındıran, biraz da tahminlerde bulunan, türlü şekillerde gördüğümüz insanları canlandırdı. Cinsiyetini unutturdu bize. Yani onun bir bayan ozan olduğunu anmaz olduk işin ucunda. (98)

Bir “kadın” şairin şiirleri üzerine hazırlanan bildirideki “bayan” şair kullanımı yapılan ayırımın boyutlarının tahmin edilemeyecek kadar büyük olduğunu gösterir. Svetlana Boym, *Tırnak İçinde Ölüm, Modern Şairler İlgili Kültürel Mitler*’de (2010)

“modern şairin yaşamına dair kültürel mitolojilerin ve şiirin kuruluşu ile benliğin kuruluşu arasındaki bağlantıların incelikleri üzerinde dururken, edebiyat kişinin, biyografi kişisi ve kültürel şahsiyet arasındaki ilişkiye dair yeni bir değerlendirmeden faydalandığını” (9) ifade ettiği kitabının “‘Şaire’: Eksikli, Fazlalık ve Estetik Müstehcenlik” başlıklı bölümünde şair ve şaire kavramlarını tartışmaya açar.

“Şaire”nin rahatsız edici biçimde toplumsal cinsiyet belirttiği ileri sürer:

Okurun zihninde –dilbilgisel açıdan eril olan- “şair” sözcüğü kültürel anlamda nötr, belirtisiz olarak algılanırken, “şaire” rahatsız edici bir biçimde toplumsal cinsiyet belirtir. Mandelstam “Edebi Moskova” başlıklı denemesinde, şairenin takındığı kültürel maskenin vasıflarıyla ilgili şiirsel bir sentez sunar; aşırı lirik yüceltme, istismar sayılacak kadar çok metafor kullanımı ve tarihsel sorumluluk duygusunun eksikliği bu vasıflar arasındadır. (250)

“Şaire”nin “tarih dışı ve aşırı öznel” olmasının yanı sıra, “kendi küçük duygu evinden dışarı adım atıp dilin tarafsız nesnelliğine girmekten aciz” (251) olduğunu belirterek “şaire”de görülen en büyük eksikliğin edebî “deha” olduğunu söyler.

Mandelstam’ın “erkeğin gücü ve doğruluğu” ifadesinde gizli olan şairenin en büyük eksikliğini, elbisesinin, kıvrımları ardına sakladığı o eksikliğini edebiyat terimleriyle bir deha eksikliği olarak tanımlamak mümkündür. “Deha” anlamındaki genius sözcüğü genre (tür), gender (toplumsal cinsiyet), genetik ve genitalia (cinsel organ, genital) sözcükleriyle aynı kökten gelir. Şaire tanımı gereği, dâhi değildir; sanat aristokrasisinin genetik temiz kanından yoksun olan bir çeşit edebî sonradan görmedir. (254)

Proudhon'un da "deha ruhun erkekliği ve ondaki soyutlama, genelleştirme, yaratıcılık ve kavrayış melekeleridir: Çocuklar, hadımlar ve kadınlar bu yeteneklerden aynı ölçüde yoksundur" sözlerini alıntılıyan Boym, Aleksandr Blok'un "yirminci yüzyılın önemli şairlerinden biri olmasına ramak kalmış Anna Ahmatova'ya 'bir kadın için şair olmanın abes olduğunu'" söylediğini belirtir. Ahmatova'ya "yatak odası şairliği ve kadınsı şair" eleştirilerinin yöneltildiğini ifade eder (254).

Ahmatova "kadınsı şair" olmakla eleştirilir. Orhan Kahyaoğlu da "'Uzak Fırtına' 1980'li Yılların Biricik ve Savruk şiiri" başlıklı yazısında ise, Türkiye'deki "kadın" şairlerde görülen "erkeksi dilin" Müldür şiirlerinde kırıldığını, şairin şiirlerinin "cinsiyetsiz" olduğunu ifade eder:

Türkiyeli kadın şairlerin neredeyse tümünde hâkim olan "erkeksi" dilin, söyleyişin tamamen dışında, inanılmaz kişisel bir dil ve söylem arayışındadır. Bazı yazarlar bunu ilk "kadın" şair dili gibi tanımlamışlardır. Ancak, bu şiirin, özellikle ilk kitapta, garip bir cinsiyetsizliği beraberinde getirdiği duygusunda gezinir okur. (83)

"Cinsiyetsiz" dilin "erkeksi" dile alternatif olarak kadın diline yakın hatta onun yerine gececek şekilde konumlandırılması Türkçe şiirde cinsiyet konusundaki sorunlu değerlendirme biçimlerinin bir diğer göstergesidir. şairlerin cinsiyetlerine vurgu yapılıyor olması asıl problemken, "kadın" kelimesinin kullanılmasından dahi imtina edilmesi ataerkil anlayışın edebiyata ne denli nüfuz ettiğinin gösterir. Bu bakış açısındaki sorunların ortaya konması tezin öncelikli hedefleri arasında olduğu için, tezde poetikaları incelenen şairlerin toplum tarafından nasıl alımlandığı ve konumlandırıldığı değil, şiirlerinde ortaya çıkan anlam evreni incelenecektir.

D. Tezde Kullanılan Yöntem[ler]

Şairlerin poetikalarına ilişkin yapılan çalışmalarda, poetikaları belirleyen tüm etkenlerin dikkatle irdelenmesi gerekir. Tezde şiirlerin biçimsel özellikleri ve bu özelliklerin poetikalar üzerindeki dönüştürücü etkileriyle birlikte şiirlerdeki mekân, din, sistem eleştirisi, özgürlük, cinsellik, aşk ve evlilik gibi izlekler; dil, dilin şiirlerdeki işlevi, şiirlerin anlam evreni ve metinler arası ilişkiler incelenecektir. Ayrıca Türkiye edebiyatında “kadın” yazınına dair bir gelenek, süreklilik ya da ortaklık yaratılıp yaratılmadığına bakılacaktır. Bu bağlamda öncelikle “poetika” kavramının tanımlanması yerinde olur.

Tezde alışılmış şiir eleştirinin ötesine geçerek “poetik” bir inceleme yapılacaktır. Orhan Koçak, Tzvetan Todorov’un “poetika”nın ne olduğunu açıkladığı *Poetikaya Giriş* (2001) isimli kitabına yazdığı “Sunuş” bölümünde; kapsayıcı, sistemli ve nesnel bir edebiyat kuramı düşüncesinin yazılı edebiyatın kendisi kadar eski olduğunu belirtir. Batı geleneğinde, Aristoteles’in *Poetikasının* bu yöndeki çabaların ilk büyük örneği sayıldığına; Aristoteles’in trajedi ve destan türlerinin temel özellik ve bileşenlerini ortaya koyarken bu bilgiye edebî yapıtların kendilerinin incelenmesi yoluyla ulaştığına değinir. Poetikanın çifte hedefi olduğunu vurgular ve şöyle tanımlanabileceğini belirtir:

Poetika bir yandan edebiyatı açıklamaya çalışan herhangi bir başka disiplinin yapıtlara uygulanmasından değil, edebiyatın kendi terimleriyle incelenmesinden türetilen olacaktır; ama öte yandan, böyle bir bilgi tek tek yorumların toplamından ibaret kalmayacak, poetikanın da incelenen bireysel yapıtlardan bağımsız bir içsel tutarlılığı olacaktır.

(7)

Prag dilbilim okulunun kurucularından Roman Jakobson'un, Todorov'un da kitabının sonunda alıntılıdığı "edebiyat biliminin nesnesi edebiyat değil edebîlik" başka bir deyişle, belli bir edebî yapıtının bilinmesini sağlayan şey(ler) olduğunu söyler. Bu yaklaşımın poetikayı edebiyat incelemelerinin başka tarzlarından da ayırdığını, edebiyat incelemelerinde üç geleneksel yaklaşım görüldüğünü ifade eden Koçak, bu üç yaklaşımı Todorov'un "projeksiyon", "açımlayıcı şerh" ve "poetika" olarak adlandırdığını vurgular. Koçak'a göre bu yaklaşımlardan ilki, okumanın yapıtı aşarak onun ardında ve ötesinde yer alan gerçekliklere, yazara, topluma ya da başka aşkın olgulara yönelmesidir, psikolojik veya sosyolojik eleştiri türleri, bu eleştirel projeksiyonun örnekleridir. Bazen "yakın okuma" olarak da adlandırılan "açımlayıcı şerh" in ise yapıtın ötesine geçmek yerine içinde kalmayı yeğlediğini ifade eden Koçak yapıtı yine kendisiyle açıklama çabasının varabileceği uç durumun, onu sözcüğü sözcüğüne bir kez daha yazmak olduğunu ileri sürer. Üçüncü yaklaşımın ise tikel yapıtlarda "tezahür eden" genel ilkeleri kavramayı amaçladığını öne süren Koçak bunun poetikanın, yapıtlarda şu ya da bu genel yasanın sadece bir somutlanışını görme çabasına da indirgenemeyeceğini vurgular.

Todorov'a göre, herhangi bir yapıtın poetika çerçevesinde incelenmesi, incelemenin çıkış noktasını ve başlangıç ilkelerini tamamlayan ya da büsbütün dönüştüren sonuçlara yol açabilmelidir. Jakobson'un formülasyonu ("edebîliğin" nasıl ortaya çıktığının saptanması) unutulduğu anda, poetika da yapıtlarda bir takım sabit yapısal örüntüler veya ilk örnekler yakalama çabasına dönüşecek, başka deyişle kendisi de bir tür "projeksiyon" hâline gelecektir. Poetikanın Todorov'un tanımladığı biçimiyle kuramsal çerçevesini yapısalcılığa ve daha çok da dilbilimsel yapısalcılığa borçlu olduğunu; yapısalcılığın, anlamın üretilmesini belirleyen temel birim ve ilişkilerin sistematik işleyişiyle uğraştığını ifade eden Koçak, nesnesi ya da

konusunun bireysel edimlerin bir şey ifade etmesini sağlayan kurallar ve işlemler olduğunu söyler. Poetikanın sistematikleştirilmiş okumaya dayandığını ifade eden Koçak, poetisyenin okumasının sistematikleştirilmiş bir yakın okuma olduğunu söyler:

Todorov, poetikadan türetilen bireysel yorum denemelerini sadece “okuma” olarak adlandırır. Okuma da tekil yapıta (ya da belli yapıtlar toplamına) yönelir ama ona bir sistem olarak bakar; yapıtın çeşitli parçaları arasındaki ilişkileri saptamak ve tanımlamaktır amacı. Bu açıdan “yakın okumayı” andırır; ama yakın okuma için sistem düşüncesi çok önemli olmayabilir –poetisyenin okumasıysa sistematikleşmiş bir yakın okumadır. (9)

Tezde yapılan inceleme Koçak’ın bu tanımlaması ile paralellik gösterir. Yani şairlerin şiirleri belirli izlekler temel alınarak, sistemli bir karşılaştırma yapılarak incelenmiştir ve şiirlerin özgün nitelikleri ortaya konmuştur. Todorov poetikanın nesnesi edebî yapıtın kendisi değildir “poetikanın sorgulamaya tabi tuttuğu şey, edebiyat söylemi denilen o özgül söylemin özellikleridir” der ve poetikanın edebiyat olgusunun tekilliğini oluşturan soyut bir özellik, edebîlik ile ilgilendiğini ortaya koyar (37). Amaç edebiyat söyleminin yapısı ve işleyişine dair bir teori sunmaktır. Jakobson’un “dil bütünü düzeylerinde, şiirdeki sanatsal tekniğin özü, yinelenen geri dönüşlerde bulunur” (84) dediğini vurgulayan Todorov söylemlerin en az saydam olan biçimlerine şiirde rastlandığına göre, poetikanın da söylemleri “açığa çıkarma” (110) işini göreceğini söyler. Tezde Todorov ve Koçak’ın “poetika”yı alımlama biçimleri yol gösterici olmuştur. Şiir incelemelerinde şairlerin şiirlerini nasıl inşa ettiği, metinler arası ilişkiler, zaman-mekân ilişkisi, kadın, cinsellik izlekleri ve dilin şiirlerde nasıl kullanıldığı şairlerin “poetikalarını” ortaya koymak için irdelenmiştir.

Tezde “poetika” kavramı ile şairlerin şiir yazma biçimleri, şiirlerindeki özgün nitelikler, şiirlerinin ayırt edici yönleri aynı anlamda kullanılmıştır.

“Kadın” yazınına odaklanan çalışmaların yeterli olmaması, şiir özelinde bu yetersizliğin daha da belirginleşmesi yöntem açısından çeşitli sorunlarla karşılaşılmasına neden olmaktadır. Konunun incelenmesinde yaşanan temel problem kuramsal alt yapının oluşturulmasında ortaya çıkar. “Kadın” yazınında etkili olan değişkenlerin çokluğu, bu karşılaştırmanın tek bir kuram temelinde yapılmasına olanak tanımamaktadır, dolayısıyla farklı kuramsal çerçevelerden yararlanılacaktır.

Kadın edebiyatçıların eserlerine yönelik değerlendirmelerde karşılaşılan temel sorun yazar ve şairlerin önceki bölümde değindiğimiz gibi öz yaşam öykülerinin öne çıkarılarak edebî eleştirinin bu düzlemde yapılmasıdır. Tezde bu yanılgıya düşmemek için şairlerin öz yaşam öyküleri “sadece” poetikalardaki etkileri bağlamında dikkate alınacaktır.

Pierre Bourdieu *Pratik Nedenler*'de (2006) edebiyat eleştirisindeki “dışsal çözümleme”nin “toplumsal dünya ile kültür yapıtları arasındaki ilişkiyi yansıma mantığı içinde düşünerek, yapıtları doğrudan doğruya yaratıcıların toplumsal özelliklerine [toplumsal kökenine] ya da bu yapıtların gerçek veya varsayımsal hedefleri olan grupların [o yapıtların bu grupların beklentilerini karşılayacağı düşünülür] toplumsal özelliklerine” (60) bağladığını vurgular ve yaşam öyküsü yönteminin sorunlu yönlerine değinir:

En uygun örnekte, yani Sartre’ın Flaubert çözümlemesinde görüldüğü gibi, yaşamöyküsü yönteminin, ancak içinde bulunduğu yazınsal mikro kozmos olduğu gibi ele alındığında açıklanabilen açıklayıcı ilkeleri, yazarın tekil yaşamının özelliklerinde arar durur. (60)

Edebiyat eleştirisinin yaşam öyküsüyle sınırlandırılması edebî metinlerin anı, günce gibi okunmasına dolayısıyla anlam evreninin daraltılmasına neden olur. Yaşam öyküsü yazınsal süreçte ve ortaya konan eserde elbette etkilidir özellikle de “kadın” yazınında. Ancak “kadın” yazını sadece bu düzlemde ele alınmamalıdır.

Türkiye’deki edebiyat eleştirisi için toplumsal ve tarihsel koşulların farklılığı nedeniyle, Batı merkezli kuramsal yaklaşımların yeterince kapsayıcı olmadığını söylemek mümkündür ancak bu kuramlar yol gösterici oldukları ve eleştirel perspektif kazandırdıkları için göz ardı edilmemiştir. Bu sorunun metin merkezli okumalara öncelik verilerek aşılması hedeflenmektedir. Ancak bu noktada metnin tüm bağlamlarından koparılarak okunmasına yöneltilen eleştirileri dikkate almak gerekir. Pierre Bourdieu’nun metin merkezli okumayı edebiyat eleştirisinin temelini koyan Yeni Eleştiriye yönelik değerlendirmeleri de dikkate alınacaktır. Bourdieu, “Bir ‘Yapıtlar Bilimi’ Oluşturmak İçin” başlıklı yazısında Yeni Eleştiri’yi bir yazının, metnin mutlaklaştırılması üzerine kurulu “salt” okumasının ön varsayımlarını kuram biçiminde oluşturduğu yani bir metnin “mutlak”laştırılarak kültür ve zamandan bağımsız olarak değerlendirildiği için eleştirir:

“Salt” üretime içkin olan –özellikle de şiir alanında-, tarihsel olarak oluşmuş durumdaki ön varsayımlar, böylece İngiltere’de T. S. Eliot’ın *The Sacred Wood*’u, Fransa’da Nrf, özellikle de Paul Valéry’yle, bizatihi yazın alanında bir ifadeye başvurmuştur: Kültür yapıtları, tümüyle içsel ve tarih dışı bir okumaya çağrıda bulunan, tarihsel belirlenim ya da toplumsal işlevlere (“kaba” ve “indirgeyici” bulunduğundan dolayı) her tür göndermeyi dışlayan, zamansız/dünyevi olmayan anlamlar biçiminde kavranır. (57)

“Kadın” olarak yazmak zaten edebiyatın içinde “farklı” bir gruba dâhil olmak anlamındadır ki kadın yazını tam da bu nedenle edebiyat eleştirisinden ziyade tarihsel, sosyolojik temelli okumalara “hapsedilmektedir”. Hapsedilme ifadesi bu okuma biçiminin eleştirisine değil, bunun bir zorunluluk olmasına işaret etmektedir. Tezde, metinlerin üretildiği tarihsel ve toplumsal koşulların etkisi göz ardı edilmeden ancak odağın metinde olacağı bir eleştirel yönetime başvurulmuştur.

Yazınsal üretimde kullanılan “dil”in sorgulanması edebiyatta toplumsal cinsiyetin nasıl bir rol oynadığının anlaşılması açısından önem taşır. Scott, sözcüklerin anlamlarını kodlamaya çalışanların, kesinlikle kaybedecekleri bir savaşın içinde yer aldıklarını çünkü sözcüklerin de -tıpkı belirtmek istedikleri fikirler ve nesnelere gibi- bir tarihe sahip olduğunu belirtir. Bu açıdan bakınca sözcüklerin tarihsel süreçte yüklendikleri anlamları göz ardı etmemek gerekir. Judith Butler, *Çatışan Feminizmler*’de (2008) “Dikkatli Okuma İçin” başlıklı makalesinde dil tarafından kurulmanın, bir iktidar / söylem ağı içerisinde üretilmek anlamına geldiğini; bu ağın yeniden anlamlandırmaya, yeniden kullanıma, altüst edici alıntılama ve böyle ağlar içerisinde kesintiye ve kasıtsız çakışmalara açık olduğunu belirtir (147).

Margaret Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine* adlı kitabında Drucilla ve Adam Thurschwell’in cinsiyet farklılığının kadınları kuşattığı, başkalarını ve kendilerini anlamalarını engellediği yönündeki düşüncelerine yer verir (15). Maggie Humm da, *Feminist Edebiyat Eleştirisi* (2002) isimli kitabında cinsiyetin “dil” yoluyla edinildiğine dikkati çekerek, dilin öznellikleri ve sıkıntıları oluşturmada oynadığı role dikkat çeker (19). Humm, cinsiyetin dil yoluyla kurulması ve görünür hâle gelmesi nedeniyle, “üslubun da cinsiyet ideolojilerinin ifade edilmesini temsil etmek zorunda olduğu”nu ve “cinsiyet-bağlantılı yazı

stratejilerinin” (22) bulunmasının, kadınları, kendileri için belirlenmiş bir çerçeve içinde yazmaya yönlendirdiğini ifade eder. Erkeklerin ve kadınların “farklı bir söz dağarcığına sahip” (22) olduğunu ve kadın edebiyatçıların bu söz dağarcığını kullanma tarzlarının sorgulanmasının gerekliliğine değinir. Bu nedenle “kadın” yazınının yeniden, bu değerlendirmeler ışığında tartışılması gerekir. Nitekim Adrienne Rich de, kadın yazınının yeniden gözden geçirilmesini (re-vision) “yeni gözlerle, taze bir bakışla, eski bir metne yeni bir eleştirel bakış açısıyla bakmak” şeklinde tanımlar ve bunun da bir hayatta kalma eylemi olduğunu ifade eder.

Terry Eagleton da *Şiir Nasıl Okunur*’da (2011) şiir dilinin söz ettiği “şeyleri” cisimleştirdiğini; onları görünür kıldığını söyler. Dolayısıyla şiirlerdeki izlekler ve bunların nasıl ifade edildiği kadın yazının incelenmesinde önemlidir:

Şiirin dili bir şekilde onun anlamının “cisimleşmesi” olduğu için şiirde form ve içerik bütünüyle birbirlerine eştir. Gündelik dil basitçe şeylere işaret ederken, şiirsel dil onları gerçekten cisimleştirir. Tıpkı Tanrı’nın Sözü’nün Baba’nın ete kemiğe bürünmüş hâli olması gibi, bir şiir de basitçe şeyler hakkında konuşmaz, gizemli bir biçimde onlar “hâline” gelir. (93-4)

Kathy Ferguson, *The Man Question: Visions of Subjectivity in Feminist Theory* (1993) adlı kitabında, kim olduğumuzu algılayışımızın kendi yaşam öykülerimizden, nereden gelip nereye gittiğimiz düşüncesinden bağımsız olmadığını ifade eder. Ancak bu algılayışın ve “ben”in öyküsünün pek çok farklı etki ile biçimlendiğini, dil içinde üretildiğini, Foucault’nun da belirttiği gibi özellikle iktidar ve bilgi içerisinde konumlandığını unutmamak gerekir (344). Edebiyat eleştirisinde kadın yazını söz konusu olduğunda ataerkil toplumsal yapının kültürel kodlarını

taşıyan “dil”in kadın yazınındaki etkisinin incelenmesi bu açılardan önem taşır. Sibel Irzık ve Jale Parla da *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*’in (2004) “Önsöz”ünde “bütün bir edebiyat geleneği içinde erkek yazarların hem sayısal açıdan hem de otorite açısından üstünlüğüne, kadın yazarların sonradan gelmişliğine, kenarda kalmışlığına” (9) değinirler. Erkek egemen ideolojilerin kadın varoluşunu “mahremiyet, sessizlik” gibi kavramlarla tanımladığını ve onları “dil öncesi” bir alana hapsedtiğini vurgularlar:

Ataerkil ideolojiler kadınların varoluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder, kamusalın karşıtı olarak kurgular. Bu kurgu kadınların sesleri, kimlikleri, bedenleri üzerinde uygulanan denetimin en önemli dayanaklarından biridir, çünkü kadınların kamusal alanda kendi varlıklarını görünür, duyulur kıldıkları her durumda, kendi doğalarına aykırı bir şey yapmakta oldukları, uygunsuz bir biçimde dikkat çekerek kendileri hakkındaki sözleri kışkırttıkları, örtülü tutularak saflığın korunması gereken bir varlığı açıp sergiledikleri için çirkinleşip rezil oldukları anlamına gelir. (7)

Tzvetan Todorov *Poetikaya Giriş*’te Ferdinand de Saussure’ün yaptığı bazı ayrımların poetika için kurucu nitelikte olduğunu söyler. Dil ile söz ayrımı bunların en önemlisidir. Todorov dilin potansiyel hâldeki söz sistemi olduğunu ifade eder: “Dil potansiyel hâldeki sistemdir; söz ise bu sistemin belirli bir konuşma ve yazma ediminde gerçekleşmesidir (ya da edimselleşmesi) ve dilbilimin asıl nesnesi tekil sözler değil, dil sistemi ve bu sistem içindeki söz potansiyelleridir” (8).

Todorov, dil sistemi içindeki söz potansiyelleri, anlamın üretilmesi ve iletilmesine dikkati çekmektedir. Bu noktada edebî üretimin başat aracı olan “dil”in, edebiyat yapıtının inşasında nasıl bir rol oynadığı üzerinde durulması gerekir. Özellikle “kadın” yazınında, ataerkil toplumsal yapının bir anlamda taşıyıcısı olan “dil”deki bu hâkimiyeti kırmak, alternatif bir dil yaratmak olası mıdır? Etkin söylem ve dilin hâkimiyeti kırılabilir mi? Bu sorular “kadın” şairlerin “dili” alımlayış biçimleri ve dille kurdukları ilişkiler incelenerek cevaplanabilir. Kadın edebiyatçıların ataerkil yapı ile kurdukları ilişkinin niteliği, edebî üretimlerinde belirleyicidir. Todorov’un da üzerinde durduğu gibi “dil farkındalığı edebiyat edimi açısından temel önemdedir” (16).

Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*’nde (2008) Chomsky’nin “insanın, bir dili konuşmaya başladığında hiçbir zaman öğrenilmemiş pek çok şey bildiği” (64) şeklindeki değerlendirmesine dikkati çeker ve bu bağlamda bakıldığında yazar / şair dışında, okuyucunun da dille kurduğu ilişkinin niteliğinin de devreye girdiği görülür. Yani, ataerkil anlayışla biçimlenen düşünce yapısı, okurun eseri alımlayışı üzerinde de etkilidir. Todorov, her yapıtın okuyucusu tarafından yeniden yazıldığını; okuyucunun kendi kültüründen, tarihinden, yani yapıtın dışındaki bir söylemden gelen ve kendisinin doğrudan sorumlu olmadığı, yeni bir yorumlama biçimini yapıta uyguladığını belirtir (26). Dil, dilin özellikleri ve olanakları edebî üretim sürecinde de, alımlama sürecinde de belirleyicidir.

Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar* (1996) isimli çalışmasında şiirsel imgelem olmaksızın, mitler ya da kutsal metinlerin olmayacağını; “aynı zamanda ve gene başlangıçtan beri, din[in] şiirsel imgelemin ürünlerini kendi amaçları için müsadere altına” (56) aldığını belirtir. Şiirin, şairin niyeti bu olmasa da tarihin karıştını üreten bir gereç olduğunu belirten Paz, şiirsel sürecin, zamanın geçişini tersine çevirdiğini

ve dönüştürdüğünü; şiirin zamanı durdurmadığını ancak onunla çelişerek onu değiştirdiğini belirtir, hangi türde yazılırsa yazılsın, şiir söz konusu olduğunda zamanın farklı işlediğine değinir:

İster barok bir soneden, ister bir halk destanından, ister fableden söz edelim, şiirin sınırları içinde zaman, tarihte ya da gerçek zamanda olduğundan farklı geçer. Romantik çağdan bu yana, toplum ile şiir arasındaki uyumsuzluk bilinci ve bu uyumsuzluğa tepki, şiirin merkezi, çoğunlukla gizli teması olmuştur. (7)

Şiirin merkezinin, toplum ile şiir arasındaki uyumsuzluk bilinci olduğunu ifade eden Paz'ın bu yorumu “kadın” yazını için ufuk açıcı niteliktedir. “Kadın” şairlerin estetik değerleri göz ardı etmeden, ataerkil ve eşitsiz ilişkiler ekseninde inşa edilen toplumsal yapının ve yaşamın karşısında durabilmelerinin, kendilerini birey olarak var edebilmelerinin ya da birey olarak var edemeyişlerinin yarattığı sıkıntıları, kaygıları, endişeleri gidermelerine olanak tanıyan bir alan yaratmaktadır. Gülten Akın *Şiiri Düzde Kuşatmak*'taki (2001) “İnce Şeyleri Anlamak” başlıklı söyleşisinde, yaşamın kendisi için “hep büyülü, giz dolu, harikulâde” olageldiğini, kendisini şaşırttığını ve “düşlerle, imgelerle beslenen aşk dolu bir yapı[sı]” olduğunu söyler. Coşkusu şiir yazamadığı zamanlarda dünyaya aktaramadığı için “hep çarpıntılı bir yürekle” yaşadığını; kendi kuşağındaki kadınların susmak, sakın durmak, coşkuyu belli etmemek için eğitildiğini belirtir. Akın bu aşk dolu, coşkular içindeki yapısının [toplumun beklentileriyle uyumlu bir biçim] “dengeli, tutarlı, kurallı olmaya” çalıştığını ve bunu başarmakla beraber sürekli gerilim içinde yaşadığını söyler. Bu gerilimle baş etmenin yolunun “şiir” olduğunu vurgular (128).

Şiir bu yönüyle toplumsal olanın baskısını ve sınırlarını esnetebilme, bunlara direnebilme biçimidir. Şiir üretiminde, şairin içinde yaşadığı kültürel yapının da etkili olduğunu düşünürsek, özellikle “kadın” şairlerde karşılaşılan sorunların kaynağı kısmen de olsa aydınlanmış olur. Edebî dilde hâkim söylemin erkek-egemen anlayışa dayanıyor olması, yani eril söylemin hâkimiyeti, “kadın” şairler için, farkında olarak ya da olmayarak bu dili, onun sınırları içinde kalarak dönüştürmeye, değiştirmeye çalışmaktadırlar. Bu bir anlamda aynı dili kullanarak o dilin yıkımına, dilde bozucu etkiler yapma çabasına yol açar. Paz da şiirin, bir tarih ile toplumun dilinden, ritimlerinden, inançlarından ve saplantılarından yola çıkılarak biçim verilmiş bir nesne olduğunu belirtir, “şiir belirli bir tarihin ve toplumun ürünüdür, ancak tarihsel varoluş tarzı çelişkilidir” (7). Yani şiir çelişkisini kendinde barındırır. Bu durum şiir eleştirisinin nesnelliği önündeki engeller arasında yer alır.

Terry Eagleton da *Şiir Nasıl Okunur* (2007) isimli, şiir eleştirisi konusundaki düşüncelerine yer verdiği çalışmasındaki “Eleştiri Yalnızca Öznel midir?” başlıklı bölümde, nesnellik meselesinin sorunlu bir alan olduğuna işaret eder. Şiir incelemesinde “ses tonu, atmosfer ve perde, yoğunluk ve tempo, doku, söz dizimi, gramer ve noktalama işaretleri, muğlâklık, uyak, ritim ve ölçü, imgelem gibi özelliklerin incelenmesinin şiir eleştirisinde önemli bir role sahip” olduğunu belirten Eagleton, edebî forma yönelik yakın okuma tekniğine karşı çıkan argümanın “bir şiirin harfi harfine ne söylediğini veya kullanabileceği ölçüyü, uyaklı olup olmadığını tespit etmek, eleştirilenlerin üzerinde uzlaşabilecekleri nesnel meseleler” (161) olduğu yönündeki düşüncesine katılır. Bununla beraber şiirdeki ses tonu, ruh hâli, tempo, dramatik jestler ve bunların benzerlerinden bahsetmenin bütünüyle öznel meseleler olduğuna, kimisine hınç dolu gelen şeyin kimisine sevinçli gelebileceğine değinir. Bu meseleler hakkında kesin şeyler söyleyen bir bilim dalı olmadığını ve

şiiirleri tartiişırken anlaşmazlığa düşmek için gerçekten de ortada oldukça fazla sebep bulunduğunu ifade eder. Bu anlaşmazlığın “şiiirin atmosferi, hitabeti, dolaylı anlatımı, çağrışımları, sembolizmi, duyarlılığı, retorik etkisi ve buna benzer anlaması daha güç sorunlar için de” (166) geçerli olduğuna, dolayısıyla şiiirde nesnel değerlendirme yapabilmeyenin zorluğuna işaret eden Eagleton, bu duruma rağmen bir mesele hakkında anlaşmazlığa düşebilmenin mutlaka saf öznellik anlamına gelmediğini ileri sürer (162). Yani ton, atmosfer gibi özellikler “eleştirmenlerin birbirleriyle anlaşmazlığa düşebilecekleri yorumlama meseleleridir; ancak bu şiiirin bütünüyle öznel olduğunu söylemekle aynı şey değildir” (166). Bunlar hakkında ciddi görüş ayrılıkları olabileceğini belirten Eagleton “aynı zamanda bunların en azından aynı kültürü paylaşanlar için nasıl işleyebileceği yönünde de “kısıtlamalar bulunduğunu, bunun sebebinin de, tıpkı anlam kadar ses tonu ve duyguların da toplumsal meseleler”den (167) oluşmasından kaynaklandığını ifade eder. Duyguları tanımlamak için kullanılan kavramların kişilerden bağımsız olarak hâlihazırda bulunmasının nispeten nesnel değerlendirmeler yapılabilmesinin yolunu açtığına dikkati çeker.

Şiiir eleştirisinde dil incelemeleri öne çıkan meselelerdendir. Bununla birlikte “kadın” yazınında üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da bir “kadın yazını geleneği”nden söz edilip edilemeyeceğidir. Edebiyatta halef-selef ilişkisinin, -bu etkilenme ya da reddetme yönünde de olabilir- şiiirlerin poetikalarında belirleyici olduğu söylenebilir. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*’nde edebî etkilenmenin direnilemeyen bir endişe olduğundan söz eder. Shakspeare’in kendisinden sonraki şiiirleri etkilediğini, onu tarihselleştirmeye ya da siyasallaştırmaya çalışmanın beyhude olduğunu, Shakspeare’den bu yana hiçbir güçlü yazarın onun etkisinden kurtulamadığını iddia eder (16). Bu değerlendirme Türkçe edebiyat bağlamında

yeterince açıklayıcı olamaz. Ancak şairlerin seleflerinin eserleri üzerindeki etkilerinin izini sürebilmek için üzerinde durulması gereken bir yargıdır. Bloom, edebiyat duyarlılığına sahip olan herkesin, etkilenme endişesinin selefle ilgili olmaktan çok hikâye, roman, oyun, şiir ya da denemelerde yani verilen edebî ürünlerde ortaya çıktığına ve bunlar tarafından başarılan bir endişe olduğuna dikkati çeker. “Etkilenme endişesinin” yazarların kişisel özelliklerine bağlı olduğunu bununla birlikte hiçbir yazarın kendisinden önceki yazarlardan etkilenmeden, önceki okumalarını dâhil etmeden, yaratıcı etkinlikte bulunamayacağını kaydeden Bloom, etkilenme endişesinin karmaşık bir güçlü okuma ediminden doğduğunu ileri sürer:

Endişenin sonradan gelen yazar tarafından içselleştirilip içselleştirilmeyeceği koşullara ve yazarın kişisel özelliklerine bağlıdır, ama bunun pek bir önemi yoktur: büyük şiir başarılı endişedir. “etkilenme” hepsi de doğası bakımından son kertede savunmacı nitelikte olan bir ilişkiler matrisini –imgeci, zamansal, tinsel, psikolojik –ima eden bir metafordur”. En önemlisi (...) etkilenme endişesi karmaşık bir güçlü okuma ediminden, benim “şiirsel ya da yanlış okuma” adını verdiğim yaratıcı bir okumadan doğar. (20)

Çalışmasında, şiir tarihinin, şiirsel etkilenmeden ayrı tutulamayacağını bir ön kabul olarak aldığı belirten Bloom, güçlü şairlerin bu tarihi kendilerine hayalî bir uzam açmak için, başka bir şairi yanlış okuyarak yarattıklarını belirtir. Oscar Wilde’ın şiirlerinin İngiliz yüksek romantizminin tamamını bir antoloji gibi kendinde topladığını belirten Bloom, şairlerin önceki okumalarının, birikimlerinin, diğer şairlerle kurdukları bağın, poetikalarında belirleyici olduğunu ifade eder (47). Bloom “[E]leştirici ya edebiyatın bir parçasıdır ya da bir hiçtir, büyük yazılar da her zaman önceki yazıları (güçlü ya da zayıf) bir şekilde yanlış okumakla meşguldür” (17) der.

Etkilenmenin şiir üretimindeki etkisini temellendirirken bu fikri destekleyen diğer şair ve eleştirmenlerin düşüncelerine de değinir:

Shelley şairlerin her çağda ebediyen yazılma sürecinde olan Büyük Şiir'e eklemeye bulduklarını iddia etmişti. Borges ise şairlerin kendi seleflerini yarattıklarını söyler. Eliot'ın ısrar ettiği gibi, kendilerinden sonra gelenler bilgedeki ilerlemelerini ölü şairlere borçlu olsalar da bu bilgi yine de haleflerinin yaratusıdır, yaşayanlar tarafından yaşayanların ihtiyaçları uyarınca yaratılmıştır. (59)

Her çağda “ebediyen yazılma sürecinde olan” şiirde, “kadın” şairlerin sesinin duyulup duyulmayacağı konusunda herhangi bir yorumla karşılaşmaz. Bu “büyük şiirde” kadınların yokluğu dikkat çekicidir. Bloom, şiirsel etkilenmenin yüzyıllar boyunca baba-oğul ilişkisi olarak tarif edildiğini, ancak şiirsel etkilenmenin Aydınlanma'nın bir ürünü olduğunu ileri sürer: “Homeros'un oğullarından Ben Jonson'un oğullarına kadar yüzyıllar boyunca bir baba oğul ilişkisi olarak tarif edildiğini biliyoruz, ama sonra öğrenmeye başlıyoruz ki oğulluk değil ama şiirsel etkilenme, Dekartçı ikiciliğin bir diğer vechesi olan Aydınlanma'nın bir başka ürünüdür” (65). Bloom'un, “dilin” kullanımında da eril söylemin içinde kaldığı görülür. Homeros'tan bu yana şiir geleneğini sorguladığı bu çalışmasında, şairlerin poetikalarının açıklanmasında, şiirlerin incelenmesi ve anlaşılmasında son derece önem atfettiği “etkilenme endişesi”nin, “kadın” yazınının incelenmesinde de önemle üzerinde durulması gerekir. Fakat bu noktada dikkat çekici olan, Bloom'un çalışmasında “kadın” şairlere hiçbir şekilde yer verilmemiş olmasıdır. Kadın edebiyatçılara yönelik bu tutumun bilinçli olduğu açıktır. Bu durum Bloom'un halef olabilecek derecede “güçlü” “kadın” şairlerin olmadığı yönündeki düşüncesinden kaynaklanıyor olabilir. Kadın edebiyatçıların edebî etkilenmeden aldıkları pay, erkek

yazının “kadın” yazını üzerindeki etkisini ortaya koymak bağlamında olsa bile önemlidir. Bloom’un bu yaklaşımı da, “kadın” yazınına yönelik eleştirel çalışmalarda karşılaşılan sorunların bir örneğidir. Edebiyat “bir devletin, bir toplumsal sınıfın, bir dinin ya da kadınlara karşı erkeklerin, siyahlara karşı beyazların, doğululara karşı batılıların çıkarına hizmet edilecek şekilde kullanılabilir, kullanılmıştır ve kuşkusuz kullanılacaktır da, ama bu bir şey değiştirmez” (15) diyen Bloom, bu etkileri kendi çalışmasında göz ardı etmiştir. Bu eksikliğe rağmen edebiyat eleştirisinde etkilenme endişesi değerli katkılar sunabilir.

Mikhail Bakhtin’in söylemlerin ve metinlerin toplumsal koşullardan, tarihsel arka plandan soyutlanmadan incelenmesi yönündeki belirlemeleri de tezde izlenecek yöntem için yol göstericidir. Bakhtin, *Karnaval dan Romana* (2001) başlıklı çalışmasında “dilsel-ideolojik yaşamın herhangi belirli bir tarihsel uğrağında, her toplumsal düzeyde her neslin kendi dili” (68) olduğunu, buna ek olarak her yaş grubunun toplumsal düzeylere, akademik kurumlara ve diğer katmanlaşma etkenlerine bağlı olarak farklılaşan kendine ait dili, kendi sözcük dağarcığı ve kendi belirli vurgulama sistemine sahip olduğunu ifade eder (68). Bu ifadeler “kadın yazınının” anlaşılması için önemli bir başvuru kaynağıdır. Bunun yanı sıra Sibel Irzık’ın çalışmanın “Önsöz”ünde üzerinde durduğu “heteroglossia” kavramına da değinmek gerekir. Irzık, heteroglossia kavramını “belli bir ulusal dil içinde var olan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesi” (17) olarak tanımlar ve erkek egemen dilin çözümlenmesinde bu kavramdan yararlanılabilir. Şairin kendi şiirsel bilincini ve niyetlerini, kullandığı dilin karşısına koyamayacağını belirten Bakhtin, bu düşüncesini şairin tümüyle dilin içinde olduğu argümanı ile temellendirir (63). Bu noktada Julia Kristeva’nın “metinler arasılık” kavramına da bakmak gerekir. Kristeva *Word, Dialogue, and The Novel* (1986) isimli kitabında

edebî metinlerin üç boyutlu yapısından söz eder. Metnin anlamlandırılmasında metnin kendisi, metnin alımlayıcıları (ya da ideal okuyucular) ve diğer metinler belirleyicidir (37). Temelde tüm metinlerin, okuyucuların kültürel çevreleri ve okumuş oldukları diğer metinler tarafından şekillendiğini ileri süren Kristeva'nın bu düşünceleri, "kadın" yazınındaki metinler arası ilişkilerin yorumlanması bağlamında yol gösterici olabilir. Metinler arası bir yaklaşım, Türkçe şiirde "kadın" şairlere ait bir gelenek, süreklilik olup olmadığının anlaşılması açısından gereklidir. Bu nedenle tezde "kadın" şairlerin şiirlerinde kurdukları metinler arası ilişkilerle şairlerin poetikalarının birbirleriyle ilişkileri incelenmiştir.

I. BÖLÜM

ŞİİRLERDE “DİL”İN KULLANIMI VE DİLE GELENLER

A. Gülten Akın Şiirlerindeki Yalınlık

Gülten Akın poetikasında “dil” öncelikli bir öneme sahiptir. Şairin altmış yıllık şiir yazma sürecinde şiirlerindeki belirli izlekler sabit kalsa da, şiirinin seyri sürekli değişmiştir ancak yayımlanan ilk şiir kitabı *Rüzgâr Saati*’nden son kitabına kadar tüm şiirler yalın ve akıcı bir dille yazılmıştır. Yabancı dillerden kelimeler, metaforlar, referanslarla boğulmamış şiir dilinde, şiirin gücü, derinliği dilin sadeliğiyle açığa çıkar. Söz oyunları, gösterişli ifadelerle kurulmayan şiir dilinde, gündeliğin karmaşık olmayan duruluğu ve akıcılığı hâkimdir, fakat bu şiirlerin sıradan bir dille yazılmış olduğu şeklinde yorumlanmamalıdır; aksine bunun ötesine geçen bir şiir dili inşa edilmiştir, bu şiir dili kelimelerin bir aradalığının yarattığı çağrışım gücü, ahenk ve şiirin ritmi ile sağlanmıştır.

Akın şiirlerinde bazı izlekler şairin poetikasının temelini oluşturur. Özellikle kadınların toplumsal yaşamdaki konumları, var oluş mücadeleleri, kendilerini ifade edip edemedikleri, korku, kaygı, endişe gibi duygu durumları şiirlerde dile getirilir.

Şiirlerde üst sınıflardan gelen, yaşamda kalabilmek için mücadele etmek zorunda olmayan kadınlar değil, aksine bağımsızlıklarını kazanabilmek ve kendilerini gerçekleştirmek için çaba harcayan, hem kendileri hem de sistemle savaş hâlinde olan kadınlar; ayrıca yaşamlarını değiştirip dönüştürebilecek maddi ve manevi güce sahip olmamalarına rağmen “ezilmişliklerinin” farkında olan emekçi kadınların sesi duyulur. Dolayısıyla kırılma, kırıklık, utangaçlık, dilsizlik, yoksulluk, özgürlük özlemi, tutkusu ve mücadelesi de şiirlerde sıklıkla kullanılan şu kelimelerde açığa çıkar: “Serçe, dalların kırılması, çocuk, sonbahar, geçen günler, orman, yalnızlık, yılgınlık, korku, gücenme...”.

Farklı biçimsel özelliklerin görüldüğü Akın poetikasında halk edebiyatına ait türler kullanılmış, bu şiirlerde yerel söyleyişlere de yer verilmiştir. *Seyran Toplu Şiirler*'deki “Güz” isimli şiir yerel söyleyişler için iyi bir örnektir:

Ağlama kız, deme incinirim Yâr, Yâr

Ben ağlamam dağlar, taşlar ağlasın

körüm, çelimsizim, göğnüğüm

sebebolanları nerden bulayım

adamdan içerli kuşlar ağlasın (120)

“Kış” başlıklı şiirde de şiirin geçtiği coğrafyada hâkim diyalekt kullanılır: “Yastığına Memedalim yakışır / gömdük bir iyice eceliyinen / urbarları Osmanıma iygeldi / Beşyüzü, babası Ombaşıyına”. (121). Bu kullanımlarda şiirin samimiyetini bozmadan ahengi sağlamak oldukça güçtür. Akın şiirlerindeki bu söyleyiş biçimleri akıcı, doğal ve okurun şiirlerden uzaklaşmasına neden olmayacak içten bir üslupla kullanılmıştır.

Akın, *Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı* (1971) ile 1972 TRT Ödülü'nü kazanmıştır. “Kurtuluş Savaşı”nda Maraş'ın nasıl “gavurlardan” temizlendiği anlattığı ve “destan”laşan bu hikâye, biçim ve içerik açısından geleneksel destan formuna uygun olarak ve yerel söyleyişlerle inşa edilmiştir:

On üç çocuk doğurdu Yemliha

Altı duranın anası oldu

Bu Ökkeş ortalarda

Suyu çekildi, kocaldı Yemliha

Gâvurun girdiğini duydu Maraş'a. (178)

Biçimsel özelliklerinin yanı sıra içerik açısından da geleneksel kadın ve erkek rolleri şiirde yer bulur. “Suyu çekildi, kocaldı Yemliha” dizesindeki suyu çekilmek kadınların doğurganlıklarını kaybetmesine dolayısıyla “yaşlanmasına” işaret eder. Bu bağlamda “destan” boyunca, kullanılan üslup içerik ve biçim açısından birbiriyle uyumludur. Kadın ve erkek rolleri belirgin şekilde ataerkil toplumsal yapının öngördüğü şekilde işlenmiştir. Ayrıca alıntılanan dizeler Yemliha'nın kendisine yaktığı bir “ağıt” olarak da okunabilir. Maraş'ta verilen mücadelenin destanının yazılığı bu eserde “Ökkeşin karısı” geleneksel “kadınlık” rolleriyle var olur; oğluna “nen” çalar: “Oklağam ekmek dolalı / Yumak yumağa ulalı / Beyaz döşlüğü yamalı / Nenni oğlum. Nenni, nenni” (171).

1976 yılında yayımlanan *Ağıtlar ve Türküler*'de de, Akın'ın ağıt ve türkü formunu kullanarak yazdığı eserleri yer alır. Bu ağıtlar ve türkülerde de yine kadın ve erkek rolleri “geleneksel” biçimiyle yani ataerkil anlayışın kadın ve erkeklere

yüklediği şekliyle yer bulur. Bu şiirlerle *Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı*'nda yer alan şiirler arasındaki temel fark şiir kişinin politik görüşleridir.

Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı'ndaki Ulusalçı, Kemalist anlayış sonrasında Akın şiirinde ideolojik düzlemde önemli bir dönüşüm gerçekleşir. *Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı*'ndan sonra yazdığı şiirlerde bu ideolojik bakışın etkisi kalmaz, şiir kişisi sosyalist düşüncenin savunucusu olarak konumlanır. Türkiye'deki devrimci mücadele şiirlerin temel izlediği hâline gelir ve bu mücadeleyi veren gençlerin öldürülmesi karşısında duyulan öfke; ölümler ve haksızlıklara yakılan "ağıt"lar şeklinde ortaya çıkar. Dolayısıyla bu ağıtlar ve türküler arasında gerçek yaşam hikâyelerine dayananlar da vardır. Örneğin, "Ağıt" başlıklı şiirde kullanılan kelimeler, söyleyiş biçimi ve içeriği bağlamında halk edebiyatı geleneğine uygundur: "Garbi yeli miydin, yavru şahan mıydın / Seni bir çağırın mı vardı / Durduğun yerde durmazdın" (214). 1977 yılında Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde, jandarma tarafından öldürülen Ertuğrul Karakaya'ya yakılan "Ertuğrul Ağıdı"nda türün biçimsel özellikleri de muhafaza edilerek eleştirel bir ses duyulur: "Hasına canın hasına / Haber salın babasına / Okulda bir yiğit ölmüş / Kuşlar dönüyor yasına" (273). Halk edebiyatına ait formların kullanımında ortaya çıkan dikkate değer özelliklerden birisi şiir kişinin tüm şiirlerde pasif bir şekilde konumlandırılması ve "anne"liğinin ya da olup bitenler karşısındaki çaresizliğinin belirginleşmesidir. Bu şiirlerde alternatif bir söylem geliştirilmemiş, ağıt formunun biçimsel özellikleriyle birlikte içerik özellikleri de korunmuş ve şiirlerde sesi duyulan kadınlar ataerkil sistemin belirlediği alanın dışına çıkamamıştır.

Akın poetikasında diyalektlerin yer bulması, sadece halk edebiyatı formundaki şiirlerle sınırlı değildir. Örneğin "Kars'ın Selim'inden boyacı Hasan"ın hükümet nikahı kıldırıldığı Dilber'in hikayesinin anlatıldığı "Ayşe Anasını Göremez"

isimli şiir halk edebiyatı başlığı altında değerlendirilemez. Fakat şiirin içeriğiyle uyumlu olarak, hikâyesi anlatılan “Ayşe’nin anası”nın gündelik dili kullanılmıştır: “Ayşe yedi aylıktı karnında / “ulan karı” dedi boyacı Hasan / “benim çocuğumu doğuracağısen / seni nikah edeceğim resmen” (254). Şiirdeki “herif senin kölen olurem / ayağının altında ölürem” (254) dizeleri de sözünü ettiğimiz geleneksel rollerin şiirdeki yansımaları açısından önemli örnektir.

Akın, 1983 yılında yayımlanan *İlahiler* isimli kitabında da “ilahi”lere yer vermiştir. “Eller İçin İlahi”, “Bunalan Ozan İlahisi”, “Atriyo İlahi”, “Behçet İçin İlahi”, “Sabır İçin İlahi”, “Acılar İçin İlahi”, gibi başlıklar altında yazılmış şiirler vardır. “İlahi” ismi altındaki bu şiirlerde tanrı övgüsü yapılmaz, şiirler ölüm, sabır, özlem gibi izleklerle yazılmıştır.

Bu değerlendirmeler ışığında Akın şiirinde sadeliğin öne çıktığı, geleneksel formların kullanıldığı şiirlerin içeriğinde siyasal göndermeler de olsa kadın ve erkek rollerinin ataerkil anlayışın belirlediği şekliyle yer bulduğu görülür. Şiir kişisi özellikle sisteme yönelik eleştirilerini ortaya koyduğu şiirlerde “anne” olarak ve pasif bir şekilde konumlanır.

B. Lâle Müldür ve “Müldür” Dili

Lâle Müldür şiirlerinde Gülten Akın’ının aksine şiirlerin beslendiği kaynaklar ve şiirlerde kurulan metinler arası ilişkiler oldukça zengin bir dünyanın sesini duyurur. Müldür’ün poetikasının izlerinin *Seriler Kitabı*’ndaki (1991) “640 series 2 (blauwgroen)” isimli şiirindeki “renkler ve elementler”le sürülebileceğini söyleyerek incelemeye geçilebilir:

barbar bitkiler gibi yerleşiyorsun alana... sen gelince

bir buğu sarıyor çiçekleri... üzerimizden yeşil bir

dalga gibi geçen sessizliği görmüyorsun... asıl barbar

benim oysa yansıtamadığı dillerle kuşatılmış...

kapıyı hızla çarptığında bir su çizgisi yok oluyor önce (101)

Lâle Müldür şiirlerinde dikkati ilk çeken yön şairin şiirlerini besleyen ve bilimden dine insan aklını meşgul eden, var oluşu açıklamaya ve anlamlandırmaya çalışan, her alanda geniş bir yelpazeye yayılan anlam evreninin kurulmasında dilin etkili kullanımı öne çıkar. Şiirlerde “dil” kullanımı, şairin dilin tüm olanaklarını ve hatta tüm dilleri kullanması, Müldür şiirinde [abartılan diğer özellikler gibi] kimi zaman şiirlerin boğulmasına, odağın kaybolmasına, kopukluklara yol açsa da şiir için yeni bir “dil” yarattığı söylenebilir. Bu bağlamda dil, dolayısıyla dilin kullanımı başlı başına bir izlek olarak da şiirlerde yer bulur: “Çam Dikenciklerinden Bir Giysi”deki şiir kişisi şiir ve dilin tek başına bir şey ifade etmediğini dile getirir, bir dilin başka bir dille, şiirin ise başka bir dil üzerinden anlamlandırılabilceğini imler:

Tren karlı çamlar ve belli olan gizli diller arasında

Destinasyon

Destina

Bir dili anlamak için

Başka bir dile bakıyoruz

Bir şiiri anlamak için

Başka bir şiire

Giysileri değiştirmeli, Gül

Ölümsüzlüğü giyinmeli. (110)

Şiir kişisi için “dil” insanlık tarihinin seyrini etkileyecek derecede güçlüdür ve “dillerin çoğalması” anlaşmazlıkların da temel nedenidir. “Dil”lerin kentlerde yitirildiğini söyleyen şiir kişisi, başlangıçta “bütün kavmlerin” tek bir dili olduğunu söyler:

[...] daha önce bütün

kavmlerin tek dili vardı. Bütün

dünyanın dili Babil kurulurken

karıştı ve insanlar şehri inşa

etmeyi bırakıp bütün yeryüzüne

dağıldılar. (245)

Lâle Müldür şiirlerinde kullanılan “dil”in Türkçeye sınırlı kalmadığını, başka dillerle de karşılaştığını, şairin yeni sözcükler türettiğini de belirtmek gerekir. Müldür, Türkçenin yanı sıra tümünü İngilizce yazdığı şiirlere de kitaplarında yer vermiştir. Bu durum şiirin okuyucu kitlesinin bir anlamda şair tarafından belirlendiğini ve bu alanın Türkiyeli okur için daraltıldığını gösterir. Müldür, Ayhan Şahin’le yaptığı “Lâle Müldür’le Şizofreni, Amnezi ve Şiir” başlıklı söyleşide bu durumla dünya şiirinde karşılaştığını ancak Türkçe şiir için yenilik sayılabileceğini ifade eder: “Benim en çok okuduğum dünya şairlerinden biri de Ezra Pound’dur.

Lisede okudum Pound'u; Latince, İngilizce, Fransızca konuşur şiiirlerinde. Benim alışık olduğum bir şeydi yani; ama Türkiye'de böyle bir şey yoktu” .

Müldür, şiiirlerinde Türkçe yeni kelimeler ürettiği gibi, Türkçe yazdığı şiiirlerde de İngilizce ya da Latince gibi dillerden kelimelere, cümlelere yer verir. *Anemon Toplu Şiiirler*'deki (1998) “V” numaralı şiiirde “bir sis belirmiş eski nehirlerin üzerinde / taedium vitae” (41) dizlerinde Latince yaşamın bezdiriciliği anlamına gelen “tadium vitae” ifadesini kullanır. Şiiir kişisi “sorguladığı” “aydınlama”yı ”Kendiliğinden aydınlanmalar” isimli şiiirde Erasmus'a İngilizce ve metnin içinde italik olarak yazılmış “You are a melancholy man...” cümlesiyle seslenerek yapar: “Desiderius Erasmus, sen hep başka bir yerdesin. / rüzgâr sistemlerindesin. You are a melancholy man... / şimdi Ortaçağ ve sen... sen Rönesanstanın” (57). Bu kullanımlara “601 series 2 (lichtgroen)” başlıklı şiiiri de örnek olarak verebiliriz. Bu şiiirde İngilizce ve Türkçe ifadeler aynı dizelerde yer alır: “işte böyle sevgilim lightgreen greenfields my / darling young man ekin tarlalarını sarı bir camı / aşip bana doğru gelmeni bekliyorum” (105). “Bir Güneş Çekilmesi”nde de şairin başka şiiirlerinde de tekrar tekrar yer vereceği “umut, akıl çelen fahişe” olarak tanımladığı “noli me tangere” ifadesi yer alır:

NOLİ ME TANGERE

bir ağaç yaptım bedenimde

bana artık kimse dokunamaz

mimosa pudica

güzel kalan yara

ağaçlar yarı-tanrılardır karanlık ve umarsız

sayısız ses ve nefli ölüm barınır orda

[...]

silüryen denizlerde soluk alan bir ağaç (38)

Şiiri kavrayabilmek için ilkin “noli me tangere”nin İsa tarafından Maria Magdalena’ya söylendiğini ve “dokunma bana, [tanrıya gitmekten] alıkoyma beni” anlamına gelen Latince bir ifade olduğunu, “mimosa pudica”nın dokunulduğunda yapraklarını kapatan küstüm çiçeği, silüryen’in ise jeolojik zaman dilimlerinden, canlıların yeniden denize yerleştikleri, balıkların evrimini anlatan zamana denk geldiğinin bilinmesi gerekir. Bu bilgiler olmadan şiiri anlamlandırmak / anlamak mümkün değildir.

Müldür’ün “3. Hareket: Raga Adana” isimli şiiri de Türkçe dışındaki dillerin kullanımı açısından dikkat çekici olmakla birlikte bu kelime ve kullanımların yanı sıra Türkçe ifadeleri ve yerel söyleyişleri bir araya getirir:

Caesaraugusta ya da

Saragossa ne fark eder

Diabol-aux-menthes a da

incili gül şurubu ne fark eder

Missions étrangères

Missions étrangères

[...]

Bir çocuk çekiştiren eteklerinizden:

do you love me, Miss Missisipi n'

do you love me

Miss Miss Dominici?

Dede bana gönlün var mı?

Söyledim yoh yoh (138)

Şiirdeki “Diabol-aux-menthes a da”, “Missions étrangères” ve “Dede bana gönlün var mı? / Söyledim yoh yoh” gibi kullanımlara bir arada yer verilmesi yine hedef okur kitlesi üzerine düşünülmesine neden olur. İngilizce, Latince ve Fransızca bilmeyen okur için bir şey ifade etmeyecek olan bu şiir, yerel söyleyişlere yer vermesiyle anlaşılması zor bir biçim alır. Bu şiirin “çevirilemez” olduğu da iddia edilebilir. Bir yandan kitaplarında İngilizce şiirlere yer veren, eğitim ve bilgi kaynağı konusunda erişimi olmayan okurlar gözetilerek yazıldığı ileri sürülebilecek şiirlerle birlikte bu söyleyiş biçimlerine de şiirlerde yer verilmesi dikkat çekicidir.

“İSKENDERİYE POSTASI”nda yer alan “hoppala buyurun bakalım” (121), “Brahms’ı sever misiniz?”deki “taktak dibudum laklak / la helva vela / güzel söz ayakta kalır” (146) şeklindeki kullanımlar da “şairane” üsluba bir tavır olarak ya da deneysel çabalar olarak okunabilir. Müldür’ün poetikasını irdelerken karşılaşılan temel sorun şiirin geçirdiği değişimin yönünün kestirilemez olmasıdır.

Şiirlerdeki referanslar, metinler arası ilişkiler şiirde biraz önce üzerinde durulan örneklerin aksine şiirlerde “üst dil”in kurulmasına olanak tanır. Diğer bir deyişle şiirlerdeki “üst dil” bir anlamda referanslar ve metinler arasılıklarla kuruluyor. Örneğin “BİR YAPRAK ÇÖPÇÜSÜNE SELAM” isimli şiirde verilen

referanslara bakıldığında bunları anlamlandırmak için “entelektüel” bilgi birikiminin gerekliliği dikkat çeker, ayrıca şiir dili de dikkat çekicidir:

iyi geceler fukaralığı kuşanmış Fransisken keşişleri

selamlarım sizi

iyi geceler Leonard Cohen

iyi geceler lereler

Lou Reed, Rimbaud, Rousseau iyi geceler

iyi geceler Trakl, Talking Heads

iyi geceler

Ingeborg, Hölderlin, Heidegger, Dubourg

iyi geceler Aziz

sana da Ramazan iyi geceler (214)

Şiir kişinin “iyi geceler” dilediği isimlere bakıldığında kendisini nerede konumlandığı anlaşılabilir. Batılı referanslarla birlikte Aziz ve Ramazan’a da dilek gönderilmesi şiirlerdeki dünyanın belli bir merkezle sınırlanmadığını gösterir. Entelektüel Batı [Amerika’nın da dâhil olduğu] dünyasını temsil eden kişilere yapılan bu referanslar, değiniler Müldür şiirlerinde sık sık karşımıza çıkar. Şiir kişisi şiirlerini ithaf ettiği ve şiirlerinde yer verdiği edebiyat, felsefe, müzik, resim gibi sanat dallarının dünyada önemli temsilcileriyle “entelektüel” bir “akrabalık kurduğunu da gösterir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Referans verilen bu

dünyanın dışında Müldür şiirlerinde doğa ve doğal olan da yer bulur ve teknik bir dille gündeliğe uzak bir dünya kurulur:

bir gün... bir yosun denizinde... saragossa denizinde...

bir kadın suya bırakır kendini... moryeşil algların,

deniz kestanelerinin, taş lahitlerin arasına gömülür...

bir su altı akıntısı... kertenkele gibi ilerleyen zaman...

kürek kemiğinde kızıl bir harf taşıyan Heloise ... (17)

Bir kadının kendini suya bırakışıyla, suya atışı değil, bırakışıyla imlenen ve “bırakış” kelimesinin kullanımıyla bir teslimiyet ve dinginliği imleyen ölüm, şiir kişinin resmettiği dünyada geniş bir referans ağıyla örülmüştür. Saragossa, Atlas Okyanusu’nun kuzey kesiminde aynı adı taşıyan yosunların oluşturduğu bir bölgedir. Şiirde su yosunları yani alglarla, su altı akıntısı, yosun denizi gibi ifadelerin oluşturduğu metonimik öbek de Saragossa’ya referans verir. Héloise ise Orta Çağ filozofu Abelard’ın sevgilisidir.

Müldür şiirlerindeki biçimsel özellikler de şiirin poetikasının ayırt edici yönlerindedir. Noktalama işaretlerinin, büyük ve küçük harflerin kullanımı şiirlerin ritmi, tonu ve özellikle şiddet, belirsizlik gibi durumların yansıtılmasında kullanılmıştır. Bu kullanımlar görsel açıdan da istenilen duygunun yaratılmasında ya da ritmin, hareketin kazandırılmasında etkili olmuştur. Örneğin “De Melancholica” isimli şiirde melankolinin getirdiği yalnızlık ve belirsizlik, şiirin ritmi, kesintiye uğratılan kelimeler, belirsizliği ve ya sürekliliği imleyen üç noktaların kullanımında ortaya çıkar: “şimdiden kendimi yalnız buluyorum, kızkardeşimle / karşı karşıya... orada, rüyaların, yıkıntıların / arasında, skarabelerin dolaştığı... bana kimin / göller

ülkesinin kızı olduğunu söyleyin...” (77). “Rüyalar, yıkıntılar, göller” oluşturduğu metonomik öbek yani kelime seçimleri melankolinin yarattığı duygu salınımını da hem ses hem de anlam düzeyinde sağlar. Aynı kullanımla “Yağmur Yatağı”nda da karşılaşırız:

ona ince uzun bir yaprak uzatıyor ve diyorum ki:

... hiç korkma benim dokum cam...

... ölmüştüm... ama işte şimdi yeniden yaşıyorum...

... bende hiçbir şey yok bir çığılıktan başka... yosun... .

.. denizaltı odaları... bir yağmur yatağından başka... (15)

Lâle Müldür, Fırat Demir’le yaptığı “Öngörüler, Mucizeler ve Lâle Müldür” başlıklı söyleşide şiirine yönelik analizleri yetersiz bulunduğunu belirtirken, bu şiirin tüm poetikasını ortaya koyduğuna değinir: “Esas istediklerim olmadı ve yapılmadı. Bunlardan biri de ilk şiir kitabımın ilk şiirinin analiz edilmesidir. Tüm poetikamı hatta şiir haricinde romanım Bizansiyya’yı bile bu şiirde görebilirsiniz”.

Dizelerin başında ve sonunda kullanılan üç nokta işaretleri yine şiirin ritmini belirlemekle kalmayıp şiir kişinin duygusal salınımlarını, gelgitlerini de yansıtır. Şiirde dille kurduğu ilişkide sürekli yeni arayışlar içinde bulunan Müldür’ün bu konuda cesur davrandığı açıktır. “Bir Güneş Çekilmesi”ndeki dizeler, şiir kişinin eklerle bir kelimenin hem olumlu hem de olumsuz anlamını çağrıştırmayı hedeflediğini gösterir:

le ve ke

yarımlar önemli değil diyorsun

biz beraberiz

bütün aynaları getirin diyorum

ikimiz de yargıcız

ağlayan yarımaya diyorum ki

sen... yalnız... larla... sun...

...san... anları ... viyor... değil...

sen... uyu... musuzsun... (40)

Kesik kesik yazılan kelimeler, yanlış yerlerden bölünmüş ekler zihinde tamamlanır, yani bilimsel bir gerçeğin şiirdeki karşılığıdır. “viyor”un seviyor olarak okunduğu “”uyu” kelimesiyle ve “musuzun” bir arada ve ayrı farklı anlamlara karşılık gelir. Uyumsuzsun olarak anlaşılabilceği gibi “musuzun” “mutsuzsun”u ve buna ek olarak mutluluk olanağının sorgulanmasını da çağırıştırır.

Sürekli değişik teknikler deneyen Müldür, şiirin her özelliğiyle “oynar”. Bu oyunların hepsi şiirdeki anlamı güçlendirme ya da tam da istenildiği gibi bulanıklığı, kaygan zemini yaratmak gibi işlevler yüklenir, bu bağlamda teknik Müldür şiirlerinde anlamı pekiştirmek açısından “işlevsel”dir. “POZİTİF VİBRASYON EVET POZİTİF” isimli şiir tamamen büyük harflerle yazılmıştır. Şiirde sistem eleştirisi şu şekilde dile gelir:

KADIN KAFTANINI ÇIKARIP

BAŞINDAN AŞAĞI PAPATYA SULARI DÖKÜNÜR

VE İÇİN İÇİN AĞLAR

ÇÜNKÜ OĞLU ÖLMÜŞTÜR

SİSTEM ONU ÖLDÜRMÜŞTÜR

SİSTEM ONU ÖLDÜRMÜŞTÜR (365)

Aynı şiirin devamında zenginlik-fakirlik ve sınıfsal farklılık vurgusu “DİYORLAR Kİ SEN ÇOK FAKİR / SEN ÇOK FAKİRMİŞSİN / BENİMLE BİRLİKTE OLMAK İÇİN / BEN DE ADIMI KORUMALIYMIŞIM” (364) dizeleriyle dile getirilir. Burjuva ahlakının ve farklı “iktidar” biçimlerinin ironik eleştirisi de “YE-AH MİLLETVEKİLİNİ BEN ÖLDÜRDÜM / AMA ŞERİFİ ÖLDÜRMEDİM” / YE-AH BURJUVA AHLAKI İÇİNDE / KALACAĞIM / SİZE SÖZ VERİRİM” (368) dizelerinde karşımıza çıkar. Şiirin tamamında büyük harflerin kullanılması şiirdeki alaycı tona “şiddet” ve “öfke”yi ekler ve böylece, şiirin “yüksek sesi” büyük harflerin kullanımıyla güçlendirilir. Şiirin eleştiri ve şiddeti bu şekilde dile getirmesi önemlidir. Ancak daha önce Gülten Akın şiirlerinde de karşımıza çıkan sistem eleştirisinin şiirde “ironik” bir dille değil de ikna etmekten uzak, güçsüz bir propaganda metnindeki gibi işlenmesi şiirin gücünü zayıflatır ve samimiyetini azaltır.

Müldür, şiirin teknik olanaklarını “dil”i kullanımıyla da genişletir. Örneğin “Buğu Banyosu”nda Kırgızistan’daki bir aşk hikâyesini dillendirirken Azerice kullanımlara yer verir:

Kırgızistan’da batık bir vadide

Men seni bela sandım.

[...]

Gözelsiz, vefasız, hakikisiz

Meleksiz, çeçeksiz, heykelsiz

Ben bu yerde yaşamadım (429)

Metinler arası ilişkileri çeşitli biçimlerde kuran Müldür, orijinal metinlerden aldığı bölümleri de şiirlerine ekler:

Bilge Kağan'ın ağzından:

Kök Türk ulusunun ünü kaybolmasın diye

Beni bu tahta Gökün lütfu oturtmuş-

Tur. O zaman ulusum zengin ve kudretli

Değildi. Kardeşim Kül teginle görüşüm

Ve ulusumun adı sanı ortada kalmasın

Diye, gecelerimi uykusuz geçirdim... (52)

Metinler arası ilişki kurduğu metinden alıntılar yaparken, kendi dizelerini, ifadelerini de gönderme yaptığı metne uydurur. Aynı izlekteki şiirlerdeki “göklem, gök kadehi, sağrak, tengri” gibi kelimeler, “adam kadını / köpekletti. kadın unu külde pişirdi, / hamuru közleme yaptı” (404) gibi orijinal metin ve bu metnin yazıldığı dönemin dilini kullandığını da eklemek gerekir.

Müldür poetikasında referans alanının genişliğinin ve şiir kişinin yakınlık kurduğu kişi ve görüşlerin şiirde bir “üst dil” kurulmasına olanak tanıdığını, şiirlerinde Türkçe şiirde pek karşılaşmadığımız kelimeleri ve ifadeleri kullandığını da belirtmeliyiz. “bokböceği, ...” gibi kelimelerin kullanılması şiirde yaratılmaya

çalışılan üst dili kırmaya yöneliktir ancak şiirlerin referansları, şiirlerde kurulan dünya ile bu kullanımların bağlantısını kurmak zordur. “BALIK DÜNYASI” isimli şiirde de “esrarım, marihuanam, / Çatalkaram, çingenem” dizelerinde olduğu gibi metinler arası atıflarla hem de farklı ifadelerin kullanımıyla karşılaşırız: “Azeri misin sen? / misin sen? / nesen sen ey garip Rum / ki sen şey misin? / ey tuvalette doğan yetim sevgilim / benim” (88). Bu kullanımların yanı sıra, Müldür şiirinde klişelerin yer aldığını ve bu klişelerin şiiri kurutup, tatsızlaştırdığını da belirtmek gerekir. Bu yargıyı “modern aşk” isimli şiirde yer alan dizelerle örneklendirebiliriz: “gemilerde, otobüslerde, uçaklarda / gittim seni bulmak için / seni yani doğru kişiyi / doğru kişi kim / doğru kişi bazan en yakınında / olabiliyordu İnsanın” (435).

Müldür şiirinde dilin çeşitli kullanımlarıyla birlikte görselliğe yani şiirlerin basımında farklı tekniklere yer verilmiştir. Şiirde kelimelerle yapılan görsel şekillerin yanı sıra *siyahsistanbul* isimli kitabında Marino Torture Müzesi’nden diz kırıcı işkence aleti fotoğrafı bulunur (93). Kitaplarında kendi fotoğraflarını da görsel malzeme olarak kullanır.

Şairin şiirlerindeki dilsel ve biçimsel özelliklere bakıldığında yeniliğe açık, deneysel tekniklerin kullanıldığı bir yapıyı görmek mümkündür ve şiirlerde dünyanın oluşumu ve varoluşun anlamı gibi konuların tartışılması da ilgi çekicidir. Müldür şiirindeki bu özellikler bir anlamda şiir kişinin kendisini “hâkim” olarak konumlandığını, yaşamın anlamını dinsel ve bilimsel açıdan sorgulamaya yetecek donanımı olduğuna yönündeki inancını gösterir. Her bilgiye erişimi mümkün olan şiir kişinin bu şekilde konumlandırılması sınıfsal bir üstünlüğün işareti olarak da okunabilir.

C. Nilgün Marmara Şiirlerinde “Sade” Şiddet

Nilgün Marmara şiirlerinin belirgin özelliği yaşam karşısındaki inançsızlığın, şiirin zamanına, sesine, tonuna işlemesi dolayısıyla şiirin dokusunun ağır bir karamsarlıkla örülmüş olmasıdır. Yaşama sevinci ya da umuda dair tek bir iz bile yoktur. Sorular ve ünlemlerle dokunan şiirlerin dili sade olmakla birlikte yeni türetilmiş Türkçe kelimeler sık kullanılmıştır. Bu kelimelerin gündelik yaşama yerleşmemiş olması şiirin akışını bozar. *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*'de yer alan “İzlenimci Şiir”deki dizeler bu durumu örnekler:

İki görelî güç dövüşürken yerellik çıkmazında.

Bu an; bu baskıcı bu tiksiniç bu anlamsız

bu hoşgörülü bu eşsiz bu gülyüzlü

zaman parçası

Karanlık bir kutu belleğimde

Ve bu an itelediğim ilençlediğim (1-2)

Marmara şiirinde “bakışimli, utku tahtı, sağaltım, sayrılık, yontusal dinginlik, yengi, esriklik, ilinti” şeklindeki kelimeler ve “zamansal içildi, ufuk özümlendi, iyi yürekli yürekçe, sümbül özümlendi ve bağırsak gölü” şeklindeki ifadeler yer alır. Kitapta İngilizce bir şiir başlığı [Tomorrow will be another day] ve Latince bazı kelimelerin kullanılması dışında tüm şiirler Türkçe yazılmıştır. Şiirlerin biçimsel özellikleri temelde benzerlik gösterir ancak “Deneysel şiir”de farklı biçimsel bir teknik denemiştir:

Bir siyah iris

Bir yutulmuş göl

Bir meraklı güve

Bir ateş eden korkak

Bir ince parmak

Bir uçuşan saç

[....]

Bir siyah iris gölü yuttu.

Bir korkak meraklı güveye ateş etti.

Bir saç ince parmağa uçtu. (36)

Nilgün Marmara şiirleri nicelik olarak tezde incelenen diğer şairlerden azdır. Ancak şairin poetikasının özellikle içerik açısından Türkçe şiirde önemli etkileri olmuştur. küçük İskender, Lâle Müldür, Ece Ayhan ve Gülseli İnal gibi 1980’li yıllardan sonra şiir üretiminde bulunan şairlerin poetikalarını biçimlendirmiş; özellikle de “ölüm” izleğinin şiirlerdeki işlenişinde temel referanslardan biri hâline gelmiştir. Tezde poetikalarını incelediğimiz şairlerden özellikle Lâle Müldür şiiriyle Marmara şiiri arasında biçim ve içerik açısından dikkate değer benzerlikler olduğu gözlemlenebilir. Nilgün Marmara’nın şiirlerinde “dil”in kullanımında ortaya çıkan öfke ya da eleştirel ton yaşamın kendisine yönelir.

D. Birhan Keskin Şiirlerinde Doğanın Sesi

Birhan Keskin’in şiirlerindeki dilsel özellikler şairin popülerliğinin anlaşılmasına olanak tanır. Yalın, duru bir Türkçenin kullanıldığı şiirler, kavramlarla, metinler arası ilişkilerle boğulamamıştır. Bu yönüyle, yani dildeki yalınlık ve duruluk bağlamında Gülten Akın poetikasıyla benzer özellikler taşır. Dilin bu

özellikleri şiirlerde gündelik dilin ve yaşamın hâkim olduğu şekilde değerlendirilmemelidir. Aksine gündeliğin [Akın'dan farklı olarak] yer almadığı şiirlerde, şiirlerin izlekleri ve işlenişi bir şiir dili kurulmasına yani “üst dil”in varlığına işaret eder. Keskin poetikasında öne çıkan yalnızlık, ölüm, aşk gibi izlekler bu “üst dilin” kurulmasına olanak tanır. Çünkü sıradan, somut problemlerin ötesinde, “varoluşsal” kaygıların, bir bakıma “insan”dan arınmış soyut bir dünyanın sesi duyulur. [Keskin’in son şiir kitabı *Soğuk Kazı*’ya (2010) kadar] .

Ancak Keskin şiirinde gündelik hayat ve söyleyişler sık olmasa da şiirlere girmiştir. *Kim Bağışlayacak Beni*’deki (2005) “Ve İpek ve Aşk ve Alev” başlıklı şiirdeki “neyse / sevgilim telefonun öbür ucunda **ruffless** yiyordu” (127) ya da “Yarısından Sonra Gri Olan Koridor”daki şu dizeler gündelik dilin şiirlere girdiğini gösterir:

... Ve prenses çağıran ve reddeden saçlarını bir

güz çöpçüsüne bıraktı. Ve hiçbir dokunuşa uzamadı saçları

bir daha... Hikâyeye taksimetrelî yolculuklar karıştı...

Ben sesimde küller uçuşan bir snoppy posteri.

Sen atsız bir moğoldun aslında. (157)

Y’ol’daki (2006) “Öteki” başlıklı şiirde ise gündelik dil, İngilizce ifadeler bir arada kullanılmıştır. “It was very amazing” derken “and fun” / Onlar özür dileyenlerdi ağacın ruhundan” . “It was very amazing” gibi ifadelerle birlikte “[o]nlar özür dileyenlerdi ağacın ruhundan” dizesinin bir arada yer alması şiirde yaratılmak istenen etkiyi arttırır. Yine aynı kitaptaki “Taş Parçaları”nda “Davullar gümlerin”,

“boşluğa böğüren” gibi ifadelerle karşılaşılır: “Bütün davullar gümlesin / Boşluktan gelen, boşluğu dolduranı / Boşluğa böğüreni / Vursunnnn” (13).

Hem Keskin şiirinin “sessizliğinde” hem de genel olarak “şiir” açısından bakıldığında “böğürmek” gibi ifadelerle karşılaşmak şaşırtıcıdır. Lâle Müldür şiirlerinde sıklıkla karşılaşılan bu kullanım biçimleri şairin poetikasının temel özellikleri arasındadır, ancak Keskin şiiri için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Yani duygusal aşk üzerinden olsa da yaratılan şiir dili bu kullanımlar üzerine kurulmamıştır. Bunların bir arada olmasının yarattığı çelişkinin şiirdeki duyguyu açığa çıkarması, etkisini arttırması bağlamında etkili olduğu söylenebilir. *Kim Bağışlayacak Beni*’deki “AY-RI I” başlıklı şiirde de gündelik yaşam “aşka” dâhil olur. “Bak, bir kâğıtta notlar var, sana yazılan / ben şimdi uzaklarda bir fırtınayım / gece geçen tren seslerine karışan” (160) şeklindeki dizelerin devamında “şiirin ortasından geçen garson” aşka, gündeliği karıştırır: “Bak, şiirin ortasından bir garson geçiyor, / lavanta kokuları / ve ilk günler geçiyor ayrılığın ortasından / bardaklar ve çaylar geçiyor hatta” (160).

“Aşk”ın özellikle doğa üzerinden dile getirilen duygusal, sezgisel ve bireysel “yüceliğinin” Keskin poetikasındaki işlevinin ortaya konması, şairin poetikasının anlaşılması açısından önem taşır. Şairin poetikasında bir izlek olarak “aşk” merkezdedir, aşk şiir kişinin yaşadığı “öznesi” olmayan ancak “nesnesi” olan “yüce” bir duygudur. Şiir kişinin derinliği, içinde dağlarla, ovalarla, yağmurla, rüzgârlarla, geceyle yani tüm dünyayla taşıdığı “aşk”ın gücü şiirlerin tüm dizelerinde hissedilir.

Keskin şiirinde biçimsel açıdan da farklı kullanımlar görülür. *Ba*’daki “YÜZÜM ÇÖLDE BİR ŞANTIYE, SARI” başlıklı şiirde yer alan “:(” (21) sembolü

de bilgisayar ve telefon mesajlarında kullanılır. Keskin bu sembole şiirinde yer vermiştir. Bu şiirde hem “Leyla, çöl” gibi metaforlar hem de gündelik hayattaki bu semboller yer almıştır.

:(durmuş, unutmuş kendini bende. Kalakalmış.

[....]

Yüzüm:

:(bulutlu şey, ağlamaklı akşam.

Soğuk iklim. İçinde öfkelerinden habersiz korkunç

atlar gezdiren. Sessiz,

yıldızsız. Biz onunla çöle gitmiştik,

çölü dinlemiştik. re

Yüzüm:

:(dağlı Leyla. Kar kirpiği.

Kokular tıngırtılar mutfağında tuzlu biber. een (21)

Şiirde “şimdiki” zaman ve aşk arasındaki ilişki[sizlik] çöllerin, atların olduğu aşk ikliminde “aşk”ın “bu çağda bu şehirde usulsüz” olduğu, teknoloji-duygu çelişmesini ortaya koyan bir teknikle dile getirilmiştir.

Önay Sözer, *Varlık* dergisinde yayımlanan “Birhan Keskin’de aşkın ‘dünya’ hâli” başlıklı yazısında, Keskin şiirinin yapısal bir özelliğinin şiir metninin kendine göndermede bulunması olduğunu savunur. Şairin *Y’ol* isimli kitabındaki “BU MEKTUP SENDE DURSUN”da yer alan “Burası araftan sonrasıdır.../ Burası araf

sonrasıdır. Arafta çok bekledimdi./ Şimdi burada duracağım dur...” (62) dizeleriyle, “‘dır’ koşacını ‘dur’” diye yazarak ‘dır’ da unutulmuş ‘durma’yı bize hatırlatıp düşündürmüş ilk Türk şairi” (13) olduğunu ifade eder. Önay Sözer’in sözünü ettiği şiirin devamında da, farklı bir teknikle “durmak” fiili öne çıkarılmıştır: “DUR UP DUR AY IM / BEN AR TIK! DUR OL AY IM / DUR ET MİŞ LER BEN İ İÇ TEN DUR ET MİŞ LER” (62).

Birhan Keskin şiir kitaplarında *Kim Bağışlayacak Beni*’deki “Beyaz Delik” (37-39), *Ba*’daki “Dümen Suyu” (45-47) ve *Y’ol*’daki “Sunu” (10-11) gibi düzyazıların olduğu bölümlere de yer vermiştir. Ayrıca son kitabının sonunda yer alan “Soğuk Kazı” “Birbirimize baka baka, seni yaptım. Birbirimize baka baka seni yıktım. Birbirimize baka baka yaptım seni. Baka baka, ben yaptım seni” (61) cümleleriyle başlayan, cümleler arasında “Ctrl C”, “Ctrl V” gibi bilgisayar dilindeki “kopyala-yapıştır” simgelerinin bulunduğu ve metindeki cümlelerin yer değiştirmelerle birbirini tekrar ettiği bir yazıdır. “Birbirimize bakactrl” (61) şeklindeki ifadelerde de sözcüklerin yapısı değiştirilmiştir. Metnin ilginç bir yönü de sayfaların üzerinde yazılardan bağımsız olarak, yazıların içindeki belli harflerin koyulaştırılmasıyla elde edilmiş bir sembolün yer almasıdır. Ömer Erdem *Dünya Kitap*’taki “Soğuk Kazı” başlıklı yazısında bu sembolün Arap harflerinden “vav” olarak okunabileceğini ifade eder:

Birhan Keskin kendisine has söyleyiş dilini bulmuş, buldukça geliştirmiş, geliştirdikçe yaratıcılığının örsünde şekillendirmiş bir şairdir. Bu noktadan bakıldığında, biçimsel olarak pekâlâ vav gibi okuyabileceğiniz Soğuk Kazı şiiri, kendisine kapanmış bir cenin, içe büzülmüş fırtına, anaför hatta zarif bir küfür olarak bile okunabilir. Birhan Keskin şiirinin dokunduğu kilimin düğüm aralıklarından

geçmeye elverir ses tabakaları, özel motiflere dokuna dokuna onu
kendi özgünlüğüne iade eder.

Keskin şiirlerinde bazı kelimelerin farklı biçimlerde yazıldığını da görüyoruz.
Örneğin “TAŞ PARÇALARI XIII”te kelimeler biçimsel deformasyona uğratılmıştır.
Şiirdeki tarihsel kişilikler, “kör, topal ve haşin” kelimeleri ve kelimelerdeki
deformasyon şiirin yarattığı duygusal etki artmıştır:

darmadağınım

darmadağğğnnııımmmm ve

hepsi burada; Aprin Çor Tigin

Haşim, Kadı Burhaneddin

hepsi burada, kör, topal, haşin, hepsi burada, kör, topal, haşin

Bağğğğrrrrıyorlar:

Bırak soğusun

bırak soğusssun (24)

“Derin Zaman”da da “Ayağa kalk, yaklaş, dilini döndür ağzında, / de ki: /
Ben onunla denizin dövdüğü dilsizzz / taşlar üstünde sustuydum” (46) dizelerinde bu
kullanımla karşılaşılır.

Metin Celâl *Cumhuriyet Kitap*’taki “Y’ol’da Ol’mak” başlıklı yazısında
Keskin şiirindeki bu kullanım biçimlerine değinerek Keskin’in önceki kitaplarındaki
“usul söyleyiş”in *Y’ol*’da devam ettiğini ancak şairin “eninde sonunda haykırma
gereği” duyduğunu belirtir. Metin Celâl *Y’ol* için şunları söyler:

İlk bir iki şiirde şiiri, şiirde verilmek istenen duyguyu güçlendirdiğini düşündüğümüz bu haykırışlar (“çoooooooooooooooooooooooooooo”, “buzzzzdaaaaaaa” vb.) sayfalar ilerledikçe sık sık tekrarlanmaya başlayınca kulak tırmalayıcı, rahatsız edici hâle geliyor, okuru şiirden, dolayısıyla aktarılmak istenen duygudan kopartıyor. Buna bir de sözcük yinelemeleri ve fiil çekimleri eklenince okurun işi iyice zorlaşıyor.

Olca Akyıldız ise bu kullanımları farklı bir değerlendirme biçimiyle ele alır. “Birhan Keskin Şiiri İçin” başlıklı yazısında Bachelard’ın şiir okurunun imgeyle kuracağı ilişkinin zor olduğunu, okurdan beklenenin imgeyi bir nesne gibi algılamayıp imgenin özünü yakalaması olduğu yönündeki düşüncelerine değinir (76). Bachelard’a göre “Özgül ‘gerçek’liğin ise elbette kesin bir çerçevesi ve somut bir karşılığı yoktur. İmgeyi imge yapan, sezgiselliği çağıran da budur zaten. Çünkü ‘imge, yalınlığı içinde, bilgiye gerekse duymaz’” diyen Akyıldız yine Bachelard’ın “ruh sözcüğü öyle büyük bir inançla söylenebilir ki tek başına bir şiir olur” şeklindeki düşüncesini dayanak alır. Keskin şiirindeki bu kullanımların “şiddetle söylenmiş kimi sözler kimi harfler gibi” olduğunu “[b]ilgisayarın tuşuna takılıp da kalmış gibi kendini yineleyen harfler ya da ısrarla tekrar edilen kimi kavramlar sadece şiddetin ve acının dışavurumu değildir” der. Akyıldız’a göre bu kullanımlar kendi anlamlarının ötesine geçerek yeni bir sözcük, yeni bir tarif hâline gelir:

Bu harfler hem katmerli şeddelidir hem de şedîd. Kabul. Ama aynı zamanda aşkın anlamlar yaratırlar. “Fillllllllllan”, filan sözcüğünün l’lerin üstüne basarak söylenmiş hâli değildir. Yeni bir sözdür, yeni bir tariftir. **Klimanjaro**’nun karları aşağı inebilir, bu sıradan bir şeydir,

oysa “**Klimanjaro**’nun karları / İnnnnnniiiiiiyor aşağı” olduğunda
karın ve aşağı inmenin ötesinde bir imge yaratmış olur şair. (76)

Keskin poetikasındaki hâkim izlekler çok kullanılan kelimelere bakıldığında daha net ortaya çıkar: “Nar, ağrı, dağ, taş, ovalar, yol, su, sabır, çöl, göl, keder...”. Bunlar arasında doğa ve doğaya ait olanlar başlı başına bir izlek olarak değerlendirileceği gibi bazı duygu durumlarının da şiirlerde baskın olduğu hatta bir izlek olarak konumlandığı söylenebilir. Örneğin Keskin poetikasında “keder” bir izlek olarak konumlanır. “Mektup”ta “sevgilim seni bilmemenin kederli gölgesi altındayım. [...] Sevgilim günün belirli saatlerinde seni unutmaya deniyorum”. (70) diyen şiir kişisi “Dua”da “çoğal! / deış! / tekrar ol! / sebebim ol! / kederli ömrümde” (85) der. “Enstrümantal” başlıklı şiirde de “aksın, içimde siyah bir nehir gibi / dolanan keder / unuttuğum, unutmaya çalıştığım ne varsa / bende durmasın / içimde öyle çok ki, her gidenden / biriktirdiği melekler “(47) dizelerinde şiir kişisinin “kederi” “gidenlerden biriktirdiği melekler”de ifadesini bulur. Ancak bu şiirlerde açığa çıkan “keder”in şiir kişisinin aşk yaşamıyla ilişkili olduğunu da eklemek gerekir yani “keder” var oluşsal kaygılar, dünya hâlleri ya da şiir kişisinin sevdiğinin/sevgilisinin duygu durumundan kaynaklanmaz, “bireysel”dir.

Keskin şiirinde şiir kişisi sürekli kendini ifade etme çabasındadır, ancak anlatamamaktadır, anlatsa bile anlaşılamamaktadır. Dolayısıyla “şiir” de bu kendini anlatma çabasına şifa olmaz, kifayetsiz kalır. Şiir kişisinin taşın katılığıyla, yağmurlar ve rüzgârlarla yani yeryüzü hâlleriyle dile getirdiği duygu durumunu anlatmaya çalışır, bunun içinde devinip durur. *Kim Bağışlayacak Beni*’deki “Kapı Eşiği”nde denizin kederini anlatacak “dili” yoktur: “Denizin kederini anlatacak dili yok, / dedi ve devrildim... Ağaç anlatabilir kendini yağmura, / hiç değilse fısıldayabilir –bunu biliyorum” (45). “Düet / B”de ise şiir kişisi bir papatya kurusu

kadar “dilsiz”dir: “bir papatya kurusu gibi dilsizim işte / bir papatya kurusu gibi dilsizim işte” (69). “POPLİN YILLAR”da da “susan” cümlelerle karşılaşılır: “Bir teneke parçasını eğip büküyorum gün boyu. [...] / Ben bu geçitte, / susan bu cümlelerde ne arıyorum? / Ahşabın eti boşalıyor içinden, duyuyorum”.

“Su” isimli şiirde de, şiir kişinin “derinliği”, doğayla kurduğu ilişki ve doğanın kendisini “ona” açması anlaşıl[a]mamasında etkilidir. Doğanın bilgisi ve “ilgisi” şiir kişisindedir: “Hiç bilmedim, konuştuklarımdan ne anladın, / ormanın korkunçluğunu söyledim / ovanın serinliğini sustum, / sen uzun bir uykuyu uyudun, ben düş gördüm” (67).

Keskin şiirinin biçimsel özellikleri şairin poetikası hakkında yeterince bilgi verir. Temel izleği bireysel aşk olan bu şiirlerde yalın bir dil kullanılmıştır. Dilin yalınlığının yanı sıra, şiir kişinin aşk ve aşkın hâllerinin bilgisine sahip olarak konumlanması şairin poetikasının önemli yönlerindedir. Şiir kişinin kendisini “bilge” olarak konumlandırarak kendi iktidar alanını yarattığı ve bu açıdan bakıldığında da şiirlerde “eril” söylemin hâkim olduğu söylenebilir.

E. Bejan Matur Şiirlerinde Sessiz Sözcükler

Bejan Matur poetikasında da öne çıkan yönlerden ilki şiirlerde kullanılan “dil”dir. Matur şiirlerinde de Nilgün Marmara ve Birhan Keskin şiirlerinde olduğu gibi gündelik dil ve söyleyişler yer almaz. Dizeler cümleler hâlinde kurulmaz, çoğunlukla tek tek kelimelerin sıralanmasıyla oluşur; kesintili ve süreksizdir. “Yol, rüzgâr, taş, çöl, dağ” gibi kelimelerin çağrışım gücünün tüm olanakları kullanılır. Örneğin *Rüzgâr Dolu Konaklar*’daki aynı ismi taşıyan şiir kişisi annesinin çocukları

doğduğunda onlar için yaptırdığı sandıklara “gümüş aynalar / lacivert taşlar / ve Halep’ten kaçak gelen kumaşlar” doldurduğunu anlatır. Şiirin devamında da, sözü edilen dize yapısı ve içerik dikkat çeker: “Bir zaman sonra / Bizi koyup o sandıklara / Yol / Rüzgâr / Ve konakları fısıldayacaktı kulağımıza” (13). Lacivert taşlar, gümüş aynalar, Halep’ten kaçak gelen kumaşlar, sandıklar bir konağın iç mekânını anlatır. “Rüzgâr”, “yol” gibi kelimeler tek başına şiirin dizelerini oluşturur. Aynı kitaptaki “Yaşlıkız Tanrıça” başlıklı şiirde de bu kullanım söz konusudur:

Yaşlıkız dolaşıyor avluda

Avluda sadece

Gözler var.

İstiyor ki,

Aşkı ölümden aradığını

Anlayan biri varsa

Baksın ona.

Ama bakmıyor kimse.

Bakmıyor

Kalp yorulup

Boşalırken

Mermer

Suskun

Avlunun ortasına. (44)

Görüldüğü gibi “rüzgâr, konak, taş” gerçek bağlamlarından koparılarak metafizik bir düzlemde şiire girer. Matur şiirinde gündelik dile ve yaşama ait bir iz bulmak pek mümkün değildir. Matur, Derya Bengi’nin kendisiyle yaptığı internette yayımlanan “Mevlana’nın Pergeli” başlıklı söyleşide, Bengi’nin kendisine yönelttiği, şiirlerinde gündelik hayata dair nesnelere olup olmadığı sorusuna şu cevabı verir:

Neredeyse hiç yok. Yeni kitabımda ilk defa bir satırda geçiyor. Benim şiirimde şehir manzarası, şehir hayatı yok, tarihi yok, sokakları yok. Bir arkadaşım tüm kitaplarıma baktı ve bugünün hayatına ait sadece palto ve gözlüğü buldu. Şiirimde sandalye bile yok. [...] Her şey üç bin yıl önce yazılan şiirlerdeki kelimelerle oluşturuluyor. Taş, ağaç, karanlık, rüzgâr, her şey ilk hâliyle var.

Matur şiirlerinde gündelik dile ve yaşama, gerçek kişi ve olaylara yer verilmemesi şiirde “dilin” kullanım biçimiyle belirlenen “üst” dilin işaretidir. Şairin şiirlerinin dikkat çeken bir yönü de şiirlerde kullanılan dilin tek tanrılı dinlerin kutsal kitaplarındaki söyleme yakın oluşudur. *Rüzgâr Dolu Konaklar’daki* “Yaşlıkız Tanrıça”da yer alan dizeler bu durumu örneklendirir:

Vadedilmiş

Ve uzak her şey için

Bir çizgi oluyor ağzı

Göğsü doluyor

Sesini yitirmiş göğün

Uğultusuyla (43)

Tanrı Görmesin Harflerimi'deki "Allahın Çocukluğu" isimli şiir ise tek tanrılı dinlerin kutsal kitaplarında kullanılan söylemle kurulmuştur:

De ki;

Sabahın efendisi sen değilsin

Kimse değil.

Yol gidenin

Gün dönenindir

Şiir hayatın

Ve görenin.

[....]

Allahın selamı

Müslümanların ülkesinde

Ölülerin üzerine olsun diyerek

Kanatır günü. (14)

Matur, Merve Erol'la yaptığı *Radikal Cumartesi Eki*'nde yayımlanan söyleşisinde şiirlerini bir kavim duygusuyla yazdığını, şiirlerinin gerisinde bir kavmin olduğunu ve o kavmin yer yer kadınlarının yer yer de erkeklerinin anlatıldığı bir şiir yazdığını, bu anlamda yazdıklarının bir anlatı da sayılabileceğini ve şiirlerinde olmayan politik söylemi yazdığı diğer kitaplarında yansıttığını ifade eder.

Kürt, Alevi ve Maraşlı olmanın “kimlik”i bir mesele olarak “kendiliğinden” ortaya çıkardığını söyler: “[B]ir de hayat yaşıyoruz ve o hayatın can yakan yanı var. Böyle bir kimlikle doğunca, o kimliğe bir borcunuz oluyor. Kimliği mesele edinmemek gibi bir lüksünüz olamaz: Kürt, Alevi... Maraşlı olmak var sonra...”. Şairin de belirttiği gibi şiirlerinde politik bir söylem söz konusu değildir.

Bejan Matur poetikasında da özellikle Lâle Müldür ve Birhan Keskin şiirlerinde olduğu gibi “üst dil”in varlığından söz edilebilir. Bu “üst dil”in gündelik yaşamla ilgisinin bulunmayışı ve özellikle tek tanrılı dinlerdeki söylemle ortaklıklar göstermesi Matur poetikasında ataerkil söylemin yeniden üretildiğinin göstergesidir.

F. Didem Madak Şiirlerinde Gündeliğin “Eş”siz Dili

Didem Madak şiirlerinde gündeliğin tüm; bir şiirde yer alması beklenmeyecek kadar sıradan ayrıntıları kullanılır ve şiir dili bu temelde inşa edilir. Şiirlerde orta ve alt sınıf insanların sesi duyulduğu için bu kesimlerin yaşamlarındaki ayrıntılarla karşılaşılır.

Grapon Kâğıtları’ndaki “Enkaz Kaldırma Çalışmaları” isimli şiirde “Viks sürdüm burnuma, coca-cola içtim / Ağlamaklı oldum kaç kere çilek reçeli yüzünden. / Büyülendim Sibel Can çalınan taksilerden” (33) dizeleri yer alır. “Viks sürmek, coca-cola içmek, taksilerde çalınan Sibel Can şarkıları” sözünü ettiğimiz ayrıntıları örneklendirir. Yine aynı şiirdeki “Yağmur bir daktilo kız kadar hızlı” (34); “*Ah’lar Ağacı*”ındaki “Ama yazgısını yaldızlı çokomel kağıtları gibi, / Tırnaklarıyla düzeltemiyor insan” (17) dizeleriyle aynı kitaptaki “Kurabiye”de yer alan “Bahar, simit, salatalık, midye kokardı her yan” (20) ve “Dünya artık bir daha hiç / Bir okul

çıkışı gibi kokmayacak mı” (20) şeklindeki dizeler de bu kullanımlara örnek olarak verilebilir. Bu kullanım biçimleri Madak şiirinde yaşamın bir bütün olarak, her yönüyle ve tüm ayrıntılarıyla şiirlere girebildiğini gösterir.

Madak şiirlerindeki gündelik yaşamın ayrıntıları özellikle kadın yaşamından beslenir. Bu konuya *Cumhuriyet Kitap*’taki “Hayatını Şiire Tercüme Etti” başlıklı yazısında değinen Şükran Yücel, Didem Madak’ın “kadın dilini şiire hünerli bir dokunuşla” taşıdığını savunur:

Bir kadının gündelik ev içi yaşamından alınan “haraşo örgüler”, “eski tül perdelerden gelinlikler”, “ıslak unutulmuş taş bezi”, “uçlarından çile damlayan yorgun çamaşırlar”, “kalbinin raflarına dizdiği rengârenk reçeller”, “yamanan aşk”, “çoktandır öksüz kalan mutfak”, “kalbim ucu kararmış tahta kaşık” gibi benzetmeler, metaforlar, imgeler farklı bir şiir sesi getirdi.

Yücel’in işaret ettiği bu nokta Madak şiirinin özgün yönlerinden biridir. Müjde Bilir’in kendisiyle yaptığı söyleşide yazarken “çoğunlukla sanki az sonra ölecekmiş” gibi paniğe kapıldığını ve “sanki ölmeden önce itiraf etme[si]” gereken bazı önemli meseleler varmış gibi hissettiğini bu nedenle de şiirlerinde her türlü ayrıntının yer aldığını sözlerine ekler:

[H]er gün işe giderken karşılaştığım, boyozcunun yanında durup, boyoz yiyen insanları hayranlıkla seyreden o kara köpeği, puf böreği gibi tombik elleriyle kabak seçen ev hanımlarını, ucuzluktan alınmış bayramlıklarıyla kendilerinden pek memnun olan o bayram çocuklarını hatırlıyorum. O zaman onları sandığımdan çok sevdiğimi anlıyorum. Hepsi şiirime sızıyor o zaman.

Hayatın kendisini büyülediğini ifade eden yazarken hayatı sandığından çok sevdiğini, ona hayranlık duyduğunu da sözlerine ekleyen Madak “az sonra ölecek birinin gözleriyle dünyaya baktığımızda hayatın her yerinden şiirin fışkırdığını” önemli saydığımız çoğu şeyin önemini yitirdiğini görürüz der ve “o zaman anlamsız bulduğumuz küçük gündelik hayatımızın aslında anlamlı olduğunu hissederiz”.

Madak poetikasının dikkate değer yönlerinden bir diğerine de Orhan Kahyaoğlu değinir ve şairin son şiir kitabı *Pulbiber Mahallesi*’nde “öykülemeci” bir şiir diline yaslandığını ileri sürer:

[B]u kitap, öykülemeci bir şiir diline yaslanıyor. Daha da önemlisi bu dil ve kurmacadan hareketle Madak bir “modern masal” kaleme almış. Bu şiirde kozmopolit kent hayatının insana, bu insanların evine taşıdığı gerginlik ve kaosun izlerine hep rastlanıldı. Bu modern masalda ise söz konusu özellik tüm kitaba yayılmış. Sıkışıp kalan, yalnızlaşan, yabancılaşan insan farklı kahramanlar, semboller yoluyla kitaba yedirilmiş. İlginç metaforlarla yüz yüze kalınmış.

Kahyaoğlu’nun bu değerlendirmesi şairin diğer kitapları için de geçerlidir, Madak’ın yaklaşık yirmi yıllık şiir yazma sürecinde ilk şiirleriyle son şiirleri arasında bu açıdan bakıldığında dikkat çekici değişiklikler olmadığı görülür.

Madak gündelik ayrıntılara yer verdiği, öykülemeci bir şiir dili kurduğu poetikasında şiirlerin izleklerine göre söyleyiş biçimlerini de değiştirir. *Pulbiber Mahallesi*’nde Romanların yaşadığı bir mahallede olup bitenleri onların diyalektini kullanarak aktarır:

Mahallemizde devamlı darbuka çalıyor

Erkes nedense asan'dan hamile

Düm-tek çocuklar doğuracak kadınlar bahara

Burada aşklar fena şehla, şahane aşkları

İncesinden sosyeteye bırakıyorlar. (18)

Yine aynı kitaptaki “Poşet Süt” isimli şiir mahallede konuşulan dille yazılmıştır: “Süt deyince hep müstehcen şeyler geliyor aklıma / şiirde tam pansiyon kalıyorum füsün / tonton kediler var bu mahallede hepsi de yazılıyor bana / ben sütleri hiç dökmüyorum füsün / kediler âleminde raconsuz bir davranıştır zira” (16). Bıçkın bir delikanlı edasıyla yazılan bu dizelerde şiir kişisi “Füsün” ile konuşur. [Füsün, Didem Madak'ın küçükken kaybettiği annesinin ismidir ve şair kızına da bu ismi koymuştur]. “Süt deyince akla gelen müstehcen şeyler, tam pansiyon, yazılmak, racon” gibi ifadeler sözü edilen gündelik söyleyişlere örnektir.

Şiirlerde kullanılan dilin özellikleri kadar şiir kişileri, şiirde hitap edilen, şiir kişisiyle iletişim kuran kişiler, hayvanlar ya da nesnelere de şiirin ikliminin, doğasının yaratılmasında etkilidir. Kişileştirmeler, şiirlerin “kahramanları” ve şiir isimleri de bu açıdan önemlidir. *Grapon Kâğıtları*'nda “Kurabiye”, “Çalığışu'nun Z Raporu” ve “Mr. Parkinson” isimli şiirler yer alır. Şiir kişi Pollyanna'ya mektuplar yazar. “Pulbiber Mahallesi Tarihi”nde ise “Zeyna”nın yani “şiir kedisi” olduğu ifade edilir:

Mahallemizde fazla aşk, fazla kediyi,

Fazla kedi fazla felaketi kovalardı.

Havaya ateş eden tabancalarda isli binalar.

Herkes şiir kişisiydi, Zeyna şiir kedisi

Gözleri fotoğraflarda kırmızı çıkan bir albino

Herkesin badiresi vardı, herkesin felaketi

Alışverişlerde bir badireye iki felaket trampa. (20)

Zeyna “şiiir kedisidir” ve *Pulbiber Mahallesi*’nin şiiir kişisiyle birlikte başkahramanları arasındadır. Şairin poetikasının genelinde hâkim olan yalnızlık izleği ve dilsel özellikler “Hatalı Teşbihler” isimli şiiirde de görülür. Şiiir kişilerinden biri yine Zeyna’dır ve şiiir kişisiyle birlikte “bir aydınlanma ruhu içinde felaket yalnız”dır, hatta şiiir kişisi yalnızlıktan “gölgesini bir başkası sanıp” oyun oynayan Zeyna’ya “yarım zanaks” verir:

acılarınızın karnı bahar olmuş madam dedi Zeyna.

baktım su kabında şiiir yoktu, mama kabında da

kızıışmıştı inleyip duruyordu

yarım zanaks verdim sakinleşti.

oturup tv seyrettik iki beyaz zombi gibi yan yana (62)

Madak şiiirinde yalnızlık, keder, ölümü gibi izleklerin Türkçe şiiir için alışılmadık benzetmelerle tarif edilmesi de şairin poetikasının ayırıcı yönlerindedir. Şiiirde pek karşılaşılmayan söyleyiş biçimlerinin yer alması tezde poetikaları incelenen şairler arasında Lâle Müldür şiiirinde de görülür ve alışılmamış kullanımlarla karşılaşılr. İki şair arasındaki temel fark bu kullanım biçimlerinin işaret ettiği sınıfsal ve coğrafi konumlar arasındaki ayrılıklarda belirginleşir. Müldür, İskandinav ülkelerinden Afrika’ya uzanan geniş bir alanda şiiirlerini inşa ederken, Madak şiiiri yaşadığımız coğrafyanın ve özellikle de bu coğrafyanın kadınlarının

sesini duyurur. “Pulbiber Mahallesi Tanıyalım”da “yanlış da olsa fiiller için çekici bir kadını” diyen şiir kişisi, kırılmasını “iyi pişmiş kurabiyeler” üzerinden tarif eder:

Pulbiber Mahallesi'nin düm-tek tarihinde

Acıdan sızlarken burnumuzun direği

Morarmış çarşaflarımızı bayrak diye asardık

Dokunsalar dağılırdı iyi pişmiş kurabiyeler gibi kalbimiz

Kıtırdı ve çıtırdı

Nedense iki kuşun ismine benzerdi kalbimiz

Biz böyleydik işte, lezzetimiz de böyle... böyle... böyle... (19)

“Müsveddeler” şiirinde de “müsveddelerin ortasında yalnızım” diyen şiir kişisi hayatına bir “Doğuş” şarkısı söyletir ve bu şarkıyla birlikte “tenzilât” hâlindeki uçurumlar ve yalnızlık da şiire girer: “Bir Doğuş şarkısı söyletiyorum bazen hayatıma: / “Aramızda uçurumlar söz konusuyken” / Uçurumlarda tenzilât varken hazır / Uçalım, hadi uçalım” (48). Şiir kişisinin yaşadığı bu derin yalnızlığı dile getirirken “Bir Doğuş şarkısı”ndan aldığı dizelere yer vermesi de önemlidir. Uçurumlardaki tenzilât, şarkıdan alıntılan ifade ve “müsveddelerin ortasındaki yalnızlık”ın bir aradalığı Madak şiirindeki özgün yönü ortaya koyar. “Ağlayan Kaya”da ise yine ilginç ifadeler birlikte “anamlı” dizeler hâline gelir ve bu şiirde şiir kişisinin otostopla cennete gitme isteğiyle karşılaşılır: “Cennete gitmek isterdim otostopla, / Cinnete kadardı tüm yollar oysa, / Tüm hayatı okşamak isterdim

kedilerin şahsında” (53). Cennet ve cinnet’in bir arada kullanılmasının yarattığı etki, ses ve söz oyunu biçimsel açıdan da dikkat çekicidir.

Grapon Kâğıtları’ndaki “Kaç Zamandan” isimli şiirde ise, şiir kişisi “Aylâ Abla”dan “irmik helvası” yapmasını ister: “Bu akşam ruhuma uygun, mavi / taftadan bir tuvalet giydim, Aylâ Abla / Sen de artık bir irmik helvası yaparsın” (22). İrmik helvası ile tafta bir tuvaletin yan yana gelmesiyle oluşan dizelerin devamında şiir kişisi saçlarına “kâkül” mü kestirsem yoksa “cinayet mi” işlesem diye sorar. Kâkül kesmekle cinayet işlemenin yan yana gelmesi, bir arada düşünülebilmesi ve birbirinin yerine ikame edilebilirmiş gibi kullanılması şiir dilinin nasıl kurulduğunu göstermesi açısından iyi bir örnektir:

Hep bir mucizenin alt katında yaşıyorsun.

Keşke yağmurlara biraz daha yakın dursan

Kedilerin gıdıklarına dokunsan

Keşke biraz illegal olsan Aylâ Abla.

Hayatıma kâkül kessem, cinayetler işlesem

bana yakışır mı abla? (23)

“Kâkül” kadınların fiziksel güzelliğini merkeze alan son derece sıradan kaygılarına işarete eder. Cinayetle imlenen cinnet hâlinin son derece “sakin” bir tonda bir araya getirilmesi şiir kişisindeki “delilik” hâlini ortaya koyar. Bu şiirlerdeki “cinnet, cennet, delilik” gibi kelimelerin bir arada kullanılması şiirin ritmini de etkiler. Saçlarına kâkül mü kestirsem diye soran, irmik helvası isteyen ve cinayetle kâkül kestirmeyi aynı potada gören şiir kişisi Aylâ Abla’ya “keşke biraz illegal

olsaydın” der. Bu noktada okuyucu “şiiir kişisini” nerede konumlandıracağını, nasıl anlayacağını kestiremeyebilir. Yani, irmik helvası ve cinayet, kâkül ve illegallik bir arada nasıl okunacaktır ve ortaya çıkan “cinnnet hikâyesi” nasıl sonuçlanacaktır? Bu noktada Madak şiiirinin okuyucuda merak uyandırdığı söylenebilir.

Grapon Kâğıtları’ndaki “Kurbati”de de gündelik yaşamdaki tezat, farkında olmadan sıradanlaşmış olan şiddet, şiiir kişisinin martılara farklı, “Kirloş” gibi isimler bulmak istediği dizelerde açığa çıkar: “Kasapların perdeleri boncuktan / Et. Kan. Ve o boncuklu şıkırtılar / Ne tezatlı bir şey ne tuhaf / Ne tuhaf acıyla hiç konuşmamak” (36). Kasap dükkânlarındaki ölü hayvanlar ve dükkânların boncuklu perdeleriyle süsleri arasındaki “tuhaflık” ve tüm bunlara eklenen “ne tuhaf acıyla hiç konuşmamak” dizesi Madak poetikasının ayırt edici yönüne yani dikkat edilmeyen, üzerinde düşünölmeyen ayrıntılarla gündelik yaşamda sıradanlaşan /sıradanlaşmış “şiddet”in dile getirilmesine işaret eder.

Grapon Kâğıtları’ndaki “Cevşenü’l-Kebir”de gündelik yaşam, iş ortamlarındaki hiyerarşi, kültürel öğeler bir aradadır: “İşe yine geç kalacağım. / Kızarsa, müdürün yüzüne bir parça gevrek atarım. / İzmirde simite gevrek derler, / [...] / Gevrek apayrı bir şeydir bizim burda” (28). Şiiirde ayrıca şiiir kişisinin okuyucuyla iletişim kurması da üzerinde durulması gereken bir konudur. *Grapon Kâğıtları*’nın başlangıcında yer alan notta okuyucuya şu bilgi verilir:

Bu kitapta yer alan şahıs ve mekânların gerçekte alakaları tamdır. Kahramanları hep yanlış ata oynayanlardır. Kediler, kadınlar, muhabbet kuşları, gözyaşları... Hepsi sahiden vardır ve bir dönem yaşamışlardır. Şiiirden hazzetmeyenler, “Grapon Kağıtları”nı yılbaşı ve diğer ehemmiyetli günlerde evi süslemek için kullanabilirler ya da

bir ruh çağırma seansında, inatçı ruhlara seslenen uyduruk şarkılar olarak mırıldanabilirler.

Bu ifadeler şiir kişinin ya da burada net bir şekilde ortada olduğu için şairin okurla kurduğu ilişkiyi göstermesi ve bir anlamda da okuru yönlendirmesi bakımından önemlidir. Madak şiirlerinde tanrısal, ilahi bir ses duyulmaz. [Bejan Matur'un "Allah'ın çocukluğu" isimli şiirindeki "De ki / sabahın efendisi sen değilsin / hiç kimse değil" (14) ya da Birhan Keskin'in "Kışın Bana Yaptıkları..."ndaki "seni şimdi bir yabancı gibi karşıma alıp / sanki senden bahsetmiyordum gibi yapıp / sanki benden bahsetmiyordum gibi / hatta bir aşktan bahsetmiyordum gibi / fırtınayı ve huzuru anlatacağım sana" (125) şeklindeki dizelerinde duyulan her şeyi bilen, her şeye hâkim olan ses yoktur]. Sohbet eden insanlar vardır, şiirlerde şiir kişinin kendisini anlatma çabasından ziyade olup bitenleri anlama, aktarma hâli vardır. "Ütüsüz giyerim karabasanlarımı / Sakarım, sık sık çarpar deviririm yazgımı" (42) şeklinde örnekleri çoğaltabileceğimiz varoluşsal ve kişisel meselelerin gündeliği ayrıntılarıyla dile getirir. Aynı dönemlerde şiir kitaplarının yayımlandığı Birhan Keskin ve Bejan Matur şiiriyle ortak izlekleri bambaşka duyarlıkla ifade eder.

"Ah"lar Ağacı'ndaki aynı başlığı taşıyan şiirde de yine gündeliğin ayrıntılarıyla varoluşsal meseleler sorgulanır şiirde karşımıza Yıldırım Gürses, Ayşecik, kırık vazo, parçaları kırılmış bir hayat ve başrolde oldukları yani üst sınıflardan geldikleri için asla "karnabahar" pişirmeyen kadınlar çıkar:

İç ses diye söylendim,

Ardından yıldırım gürses...

Aptal aptal güldüm bir de buna.

Ayşecik vazoyu kırıyor

Ve “tamir et bakalım” diyordu babasına.

Yapıştırırsam da parçalarını hayatımın

Su sızdırıyordu çatlaklarından.

Karnabahar kızartmıyordu asla

Başroldeki kadınlar. (1)

Şiirlerdeki bu kullanımlar varoluşun derin acısını, yalnızlığı, umutsuzluğu, anne ölümünü, hayata derin bir kederle bakan şiir kişinin hüznünü seyrelterek bu duyguların yoğunluğunu, derinliğini azaltma işlevi gördüğü ya da acıları basitleştirerek dayanılır kılmanın bir aracı olarak yorumlanabilir. “Hatalı Teşbihler”de ise yolu gereksiz bir biçimde uzatan taksi şoförüyle yapılan konuşmadaki gerilim ortaya çıkar ve gayet sıradan bir taksi hikâyesinde Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ı şiir kişinin diline düşer. Şiir kişisi gündeliği yaşarken zihninin bir tarafı kesintisiz bir şekilde yaşamı anlama, anlamlandırma, acıları ve kederi dile getirerek kendisini sağaltma çabasıdadır:

- dolaştırıyorsun sen beni

- dolaştırmıyorum abla

- şikâyet edicem seni şoförler odasına...

“tutunamayanları okuduğu için tutunamayan olmayacağını sanan ahmak”

- buyur abla?

- yok bişey. dolaştırıyorsun sen beni

- dolaştırmıyorum abla... (74)

Madak poetikasında şimdiye kadar incelediğimiz şiirlerde de belirgin olan özelliklerden birisi de şiir kişinin sürekli kendisiyle konuşma hâlinde olması, duyulan “iç ses”tir. Nitekim “*Ah’lar Ağacı*”nda kâğıda dökülen de “içses”tir. Bu bakımdan şiir kişinin kendisiyle ya da çevresindeki nesnelere ve kişilerle konuşmasının yazıya dökülmüş hâlidir Madak şiiri. Orhan Kahyaoğlu seslerin şairin poetikadaki etkisine dair “büyüyüm ben füsün” dizelerinin yer aldığı şiirden yola çıkarak şu değerlendirmeleri yapar:

Öte yandan, şairin dilsel anlamda ciddi bir hâkimiyet kurduğu çok sayıda şiir –bölüm– de var bu yapıtta. Örneğin “Poşet Süt” şiirinde mükemmel bir şiir yapısıyla karşılaşılıyor. İlk üç şiirdeki “büyümek” fiili “büyü”, “büyüyüm” gibi sözcüklerle apayrı dilsel, sessel çağrışımları işaretliyor. Şairin sözcüklerle kurduğu “büyülü” anlam dünyasını gün ışığına çıkartıyor. Hem de tam bu masalımsı atmosferle.

Grapon Kâğıtları’ndaki “Yüzüm Güvercinlere Emanet”in başlangıcında “Bu şiirdeki gu-guk-guk sözcükleri / Kumrular taklit edilerek okunacaktır” (24) şeklinde bir not vardır. Şiirdeki sözcüklerin hangi sesle okunacağı okuyucuya bildirilmiştir.

Madak şiirlerinde “ezilen” insanların sesi duyulur. Şiirlerin anlaşılması için Türkçe dışında dil bilmek ya da çok çeşitli alanlarda birikim sahibi olmak gerekmez. Şiirlerdeki gündelik yaşama dair ayrıntılar kadın olarak konumlanan şiir kişinin

yaşamına referans verir. “Şiir kişisi” gündelik hayattaki anlamsızlığın, eşitsizliklerin ve tuhaflıkların farkındadır ve ağır keder duygusuyla kuşatılmıştır. Şiirlerdeki ironi, yaşam karşısında duyulan derin acının hafifletilmesi şeklinde işlevseldir. [Bu açıdan Oğuz Atay metinleriyle bir yakınlık olduğu sezilir.] Geleneksel kadın-erkek rolleriyle beraber temelde sınıfsal farklılıkların belirginleştiği bu şiirlerde kullanılan dil “eril”dir ancak bu erillik içerikle kırılmaktadır yani Madak erilliği erillikle kırarak yapbozuma uğratar, anlamları çoğaltır. Diğer şairler için ortaya koyduğumuz eril söylemin hâkimiyeti eril söylemle kurulmuş bu şiirler için geçerli değildir.

BÖLÜM II

ZAMAN ve MEKÂN TEMSİLLERİ, ZAMANSIZ VE MEKÂNSIZ ŞİİRLER

A. Gülten Akın ve Türkiye'nin Sesi

Akın şiirinde tezde poetikalarını incelediğimiz diğer şairlerden farklı olarak Türkiye coğrafyası önemli yer tutar. Şairin erken dönem şiirlerinde mekânlar belirgin değildir, bu dönemde daha çok aşk, özlem, çekingenlik, utangaçlık gibi duygular dile gelir. 1970'li yıllar itibariyle özellikle de *Ağtlar ve Destanlar*'la başlayan süreçte şairin poetikasında dikkate değer dönüşümler gerçekleşir ve bireyselliğin ön plana çıktığı şiirler yerini toplumsal duyarlılığın baskın olduğu şiirlere bırakır ve şiirlerin coğrafyası belirginleşerek somutlaşır. “Taşra” olarak nitelendirilebilecek kentler şiire girer. Örneğin “Ayşe Anasını Göremez” başlıklı şiirde Kars'tan gelen “boyacı Hasan”ın hikayesi anlatılır: “Kars'ın Selim'inden boyacı Hasan / Dilbere hükümet nikahı kıydırdığında” (254). Karşılı boyacı Hasan'ın hikâyesinin dile geldiği bu şiirde doğa ve doğal alana ait mekânlarla birlikte şehir ve taşra da şiirlerin mekânıdır. “Taşra”nın şiirlere girmesiyle Akın şiirlerindeki merkez İstanbul'dan uzaklaşır.

Maraş'tan Kars'a tüm ülkeyi kapsayan bir coğrafyanın sesi duyulur. *Seyran Destanı*'nda tezde poetikalarını incelediğimiz ve Türkçe şiirde öne çıkan “kadın” şairlerin şiirlerinde izi görülmeleyen bir coğrafya yer bulur ve Kürtçe isimler kullanılır:

Gülşenî oynadım onun içindir

Sevdamı söyledim türkülerinde

Zap karakolundan Avaspi'den

[...]

Dostki, Oromari, Piryaniş

Jerki, Gerdan, Mahmuran (272)

Türkiye şiirinde genel tavır olarak “dışlanmış” bu şehirlerle birlikte büyük kentlerin “yoksul” mahalleleri de Akın şiirine girer. Yine *Seyran Destanı*'nında Ankara'nın yoksul, “öteki” olarak konumlanan insanların yaşadığı, gecekonduyla “seyran”ı kuran mahalleler vardır:

Solda, İncesu'yla Esat arası

Derede tepede kondularımız

Çorum'dan, Sivas'tan, Kastamonu'dan

Yozgat'tan, Ankara dolaylarından

Öteki kentlerden köylerden

Bir bir, sonraları onar on beşer

Geldik

Geldik Seyranı kurduk. (221)

Kadınların izlek olarak öne çıktığı şiirlerde ise evler ve odalar, bahçeler mekân olarak belirir. Kapatılma, kuşatılma bu alanlarla temsil edilir ve bıkkınlık veren, usandıran, insanları yapaylaştıran kentler de şiirlerin mekânı hâline gelir. Kapatılmanın, yok edilmenin mekânı olan evler, odalar, kentlere rağmen özgürlük ise doğal olanla sembolize edilir. Rüzgâr, yağmur, orman gibi doğal gerçeklikler özgürlüğün, kaçışın metaforudur. Rüzgâr ve yağmur kent yaşamında bile özgürlüğü, aşkı imler.

uzak bir kıyıda'ki (2003) “Mavi Kuş”ta “ev”in “özgürlüğü” nasıl yok ettiği; kentlerin evleri, evlerin kadınları “perdelediği” ve kadınların “beton lâbirentler, mazgallar / kanallarla savunulmuş” kentlerde yaşadığı dile gelir. Bu kadınlar “kısır” bir döngünün içindedir: “taşıyarak yol hâlinde bir hüznün / bir uçtan öteki uca / gidip dönüyorlar” (51). Kadınları perdeleyen “ev”lerin Akın poetikasında çağrışım gücü oldukça yüksektir. Örneğin şairin son dönem şiirlerinde “yaşlılık” bir izlek olarak öne çıkar ve burada da ev vardır, ancak bu defa, sessiz ve ıssızdır. Yapacak işleri olmayan, yalnızlığın ve yaşlılığın yordduğu insanların, [yakınlarından] bir ses duyabilmek için telefonun başında beklediği evlerle birlikte, yalnızlığın ve yaşlılığın mekânı olarak parklar da bu dönemde şiire girer ve “akvaryum” gibi metaforlarla yaşlılığın yaşam alanını nasıl daralttığı imlenir. *Sonra İşte Yaşlandım*'daki “Aksata”da “günle kapanmış bir akvaryumda” (39) dizesinde karşımıza çıkan “akvaryum” *sevda kalıcıdır*'da yaşlılığın mekânı olarak belirir. Şiir kişisi “tuzsuz ve edilgen” bir akvaryumda ölümü beklediğini “[b]ir dizi bitirim incelik eşliğinde / [ö]rtün öleyim şimdi” (33) dizeleriyle dillendirir.

Akın poetikasında, tezde şiirlerini incelediğimiz Türkçe yazan diğer “kadın” şairlerden farklı olarak darbelerin, cezaevlerinin de izinin sürüldüğü şiirlerde, seksen darbesiyle mekânlar değişir. Ele aldığımız bu altmış yıllık süreçte cezaevlerinin, darbelerin şiirlerde yer almaz sadece Akın şiirlerinde karşımıza çıkar. Akın’ın *İlahiler* (1983) ve *42 Günün Şiirleri* (1986) ile önceki şiirlerinde de etkileri sezilen ancak *Maraş’ın ve Ökkeş’in Destanı* gibi kitaplarında belirginleşen sistemle ciddi çelişkiler barındırmayan “hak” ve “eşitlik” temelindeki düşünceleri, sosyalist bir çizgiye evrilir. Bu durum şairin poetikadaki önemli bir değişikliğe işaret eder, şiirlerdeki izlekler sistem eleştirisi üzerinde yoğunlaşır. Bu noktada yazarın yaşam öyküsüne başvurmak yerinde olur. Akın’ın “bir anne” olarak oğlunun siyasi suçlu olduğu iddiasıyla ceza alarak Mamak Cezaevi’ne hapsedilmesi şiirlerin mekânını da değiştirir. “İçeri”deki de, dışarıdaki de hapidedir, hapistir. Çünkü “mekân” bir araya gelememek, cezalar, yasaklar ve engellerle inşa edilmiştir. Kişileri ayıran mekânların farklılığıdır ve aslında herkes cezaevindedir yani hapsedilmiş tutsakların varlığı dışarıda da özgür olmayı engeller. “Demirle Pas Arasında İlahi”de mekân Seyran [Ankara’daki Seyran Bağları mahallesi] ve Mamak Cezaevi arasındadır:

Nergisle güz gülü arasında

beş yıldır beş uzun yıldır

yağmurla kar arasında

beş yıldır beş uzun yıldır

ayazla çiğ arasında

demirle pas arasında

Seyran Mamak arasında

beş yıldır beş uzun yıldır (22-3)

Akın'ın o süreçte yapılan ve kırk iki gün süren açlık grevi süresince yaşadıklarını anlattığı *42 Günün Şiirleri*'nde (1986) kadınların kuşatıldığı, hapsedildiği alanı sembolize eden “ev”, oğlu cezaevinde açlık grevinde olan “anne” için bir işkence haneye dönüşmüştür, “Sofra”da yemek, içmek şiir kişisi için ölümle özdeş hâle gelmiştir: “Ben değil sofraya ölüm oturdu / Peynir yedi beni, zeytin yedi beni / Ekmeğe uzandım, ellerim düştü / Elmadan gözlerim yandı, kör kaldım” (365).

Akın şiirlerinde mekân şiir kişisinin hangi coğrafyaya ait olduğunu net bir şekilde ortaya koyar. “Kadın” olarak konumlanan şiir kişisi, özellikle kadınların kapatıldığı şehirlerde de olsa “dar alanları” imleyen mekânlarda yerleşir. Özellikle belli bir dönem sonrasına işaret eden şiirler reelde karşılığı olan mekânlarla inşa edilmiştir ve her türlü iktidar eleştirisi yer bulur. Sistem eleştirisiyle birlikte kadınların yaşam alanlarının ataerkil sistem dolayısıyla ne kadar dar olduğu, özgürleşme imkânlarının olanaksızlığı şiire girer. Şiirlerde işlenen bu konular devletin hâkimiyeti ve ataerkillik bağlamında eril söylemi kırmaktadır. Önemli bir diğer nokta da şiir mekânının edebiyatın da merkezi olan İstanbul'dan uzaklaştırılıp, taşraya da yönlendirilmiş olmasıdır.

B. Lâle Müldür Şiirlerindeki “[Micro]Cosmos”

Müldür şiirlerindeki mekânların izini sürmek de poetikanın açılması, kurulan / yaratılan ve Müldür şiiri özelinde sayıklanan şiir evrenine girebilmek açısından önem taşır. Müldür şiirlerinde mekân ev ya da kapalı alanlarla sınırlı kalmayıp tonu mor, turuncu, yeşil gibi farklı renklerle anlatılsa da hep karanlığa

yakın bir tonda olsa da dünyanın neredeyse tamamını kapsadığı gibi bütün olarak kâinata da yönelir. Hatta Müldür şiirinin, şiirlerin mekânları bağlamında Türkçe şiirde şimdiye kadar karşılaşmadığımız bir zenginliğe ve çeşitliliğe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada şiir, şairin / şiir kişinin “coğrafi bilgisi” ya da deneyimlerini paylaştığı bir “mekân” hâline gelir.

Müldür’ün ilk şiirlerinde sıklıkla “doğa” ve doğal olan / alanla karşılaşırız. Bu noktada sonraki kuşaktan gelen Birhan Keskin şiirleriyle benzerlik taşır. Ancak Keskin şiirlerinde mekân doğadan doğal olandan gündelik hayata, gündelik mekânlara ve “âşık ve ağyar”dan “ötekilere” geçtiğinde şiir estetik değerini kaybeder. Müldür şiirine ilişkin söylenecek en genel yargı şiirin var olma ve var oluşla kurulan bireysel bir dışavurum, çağrışımları ve düşüncelerin serbestçe dile getirildiği bir alan olarak şekillendiğidir. Varoluşun bulanık ve sancılı sesini duyuran şiirler özellikle kuzeyden seslenir. *Kuzey Defterleri* başlı başına bir coğrafyanın ve iklimin fotoğrafıdır, şiir zamanı “yaz”ı işaret etse de şiirin renginin ve dokusunun “sonbahar”ı imlediği söylenebilir.

Müldür şiirlerine zemin oluşturan mekânlar çeşitlilik gösterir. Gerçeklik düzlemindeki mekânlar kadar soyut ve hayalî mekânlar da yaratılmıştır. Nerdeyse tüm dünyayı kapsayan ama özellikle ilk şiirlerinde iklimi ve zamanın yavaşlığıyla dile getirdiği “kuzey”in sesi duyulur.

“Bir Güneş Çekilmesi”nde yaşam, yaşamı anlamlandırma “çalıntı kapılarda duruyoruz / derin yarıklarda / bir girdapta geçiyor zaman / ve baktık ve işte bir heyelan gibi yaşam” (37) dizeleriyle doğal alan üzerinden dile getirilir. Yaşamdaki gelgitler, inişler çıkışlar, derin yarıklar, girdaplar, heyelanlarla imlenir. Yine aynı şiiri “V” numaralı bölümünde “Siyah bir tekne... taşınıyordum işte... Nil’in

üzerinde... / kil yeşili suların... sazlıkların arasından geçiyorduk...” (43) dizeleri yer alır. Şiir kişisi Nil nehri, kil yeşili sular, sazlıklarla belli bir coğrafi alana; Afrika kıtasına işaret ederken “ben” dilini kullanır ve siyah bir tekne, sular, sazlıklarla, coğrafyanın verdiği kesinliği belirsizlikle bezer.

Müldür şiirinin mekânları duyguları da tanımlamakta, onların yerini tutmaktadır. Örneğin “Rondel”de “unutuş yoktur” dizesi Fiji Adalarından alınan mektup, Aztekler için ve hiçbir şey yansıtmayan “bir” aynaya yazılmıştır. Bu geniş coğrafi alan, her yerde “unutuşun olmadığını” imler: “bir botanik bahçesinde gezinir gibi / fiji adalarından bir mektup alıyor / azteklere yazıyor / hiçbirşey yansıtmayan bir aynaya yazıyor / “no hay olvido” / unutuş yoktur”. (59)

“Kızılderili Bir Yaz” isimli şiirde “yaz” kaplanlar ve Kızılderililerle tanımlanır: “sonsuz bir su gibi / aramızdan geçen / ‘bir yaz için / kaplanların / Kızılderililerin / bıçakların / tanımlandığı bir yaz” (64). Şiir kişisi zamanın geçişinden ve sürekli yolda olma hâlinde kaygılıdır. Ne zaman ve iklim, ne de coğrafya kontrol edilemez. Sürekli bir belirsizlik vardır ve bu belirsizliğin içinde net olan tek şey şiirlerin akışıdır.

“De Melancholia”da Müldür şiirinde sıklıkla karşılaştığımız “melankoli” izleği karşımıza çıkar. Şiirdeki “kız kardeş” “melankoli”dir şiir kişisinin daima yanındadır:

şimdiden rüzgâr sürükleyip duruyor bizi

kızkardeşimle yan yana... bakırçalığı

ayakkabılarımız, kardan mantolarımızla...

sırtüstü suüstü köyleri geçiyoruz,

dörtlüde yaban atı sürüleri geçiyor altımızdan

ren geyikleri, safir kanatlar... (77)

Bu şiirde de geçiş, yolculuk dile gelir. Şiirlerdeki mekânları incelemeye devam ettiğimizde şiir kişinin yolunun geçtiği mekânlarla birlikte ren geyikleriyle, yaban atı sürüleriyle karşılaşması dikkat çeker.

Mekânların şiirin atmosferini, dokusunu oluşturma, özellikle de ritmini belirlemede önemli bir etkisi vardır. Mekânların çağrışım gücü yüksektir, zaman, yaşam, insanlar mekânlarla imlenir. “Terra Del Fuego”da şiir kişinin sürekli gitmek istediği yer olduğunu belirttiği Terra del Fuego, müziğiyle birlikte verilir, şiir kişinin çağrışımları şiiri kurar. Terra del Fuego’ya gitme isteği, müzik, çağrışımlarının birbirini izlemesi ve sonuçta şiir kişinin ayırıcılığına vardığı şey “mayaları asla anlayamayacak oluşumuz”dur. Şiirdeki bu tutarsızlığı ki bunda etkili olan şiir kişinin çağrışımlarını denetimsiz bir şekilde kâğıda dökmesi (ve bunun yayımlanması) iken, şiirdeki izlek “kaçış” olarak karışımıza çıkar:

Ben o günler hep Terra del Fuego'ya gitmek istiyordum. Pikapta sürekli Gato Barbieri, Carlos Jobim, Baden Powell çalıyordu.

Antonico, Yo Le Conto a la Luna, Falando de Amor, Saudades de Bahia... **The Girl From İpanema**, Bolivia. Günlere odamdan çıkmayıp tropikleri düşündüğüm oluyordu.

Tropicus... Mar del Tropicus...

Tropikleri düşünüşümü yanlış anlıyorlardı.

Yorgun, kısır kültürlere bir tepkiydi oysa bu.

İlkel bir sesi özleyiş. Gizemin yeniden aranışı.

Bir kaçıştı belki. Uzak bir kaçış.

Kaçmak istediğim onca şeyi bilselerdi...

“MAYALARI ASLA ANLAMAYACAĞIZ” (95)

Terra Del Fuego, hem And Dağları’ndaki takımadaların hem de o bölgedeki kırmızı topraklara isimdir. Bu ismin şiire verilmesi okurun dikkatini çeker, şiirde yer alan dizelere bakıldığında işaret edilen coğrafi alanın oldukça geniş bir alana yayıldığı görülür: “GRİ BİR PUMA gizlenmişti bir ağacın ardına”, “Bir anakonda kadar zehirli bir solitarius / kadar yalnızdın”(94). Düş ve gerçeğin iç içe geçtiği bu şiirde, öyküleme tekniği kullanılmıştır: “Sana uzun uzun jaguarları, armadilloları, / mangoları, hint kirazlarını anlattırırlarım [...] tropikleri düşünüşümü yanlış anlıyorlardı” (95).

Mekânların bu denli farklı coğrafyalara yayıldığı şiirlerdeki zamanın da mekânlar gibi belirsiz olduğunu söyleyebiliriz. Şiirlerde zaman “iklim”ler aracılığıyla anlaşılabilir. Şiir kişisi Kuzey Defterleri’nde bunu dile getirir: “bu öykü, bir egzersiz denemesi olarak alındığında, İstanbul’da, Venedik’te, Amsterdam’da da geçebilirdi. değiştiremeyecek bir şey var ki o da zaman. Bu öyküyü kuran zamanın SONBAHAR olduğunu kim yadsıyacak?” (21). Kuzey Defterleri dışındaki şiirlerde de şiirin atmosferi, rengi sonbaharı çağırır.

Müldür şiirlerinde “melankoli”nin bir duygu durumu olarak da bir izlek oluşturduğunu belirtmiştik. Melankoli ve sonbahar birlikte ele alındığında bu eşleştirme anlam kazanır. Melankoli ile birlikte sıklıkla “yas”, “delilik” ve “ölüm”ün izi sürülür. Şiir kişisi kendi ölümünü nasıl istediğini de dile getirir: “Yosun tutan

Yürek”te “eğer birgün ölürsem... yıldırım çarparak olsun / tıpkı yaşamım gibi... noa noa...” (79). *siyahsistanbul*’daki “Yüksek Yanılgı Öldü” isimli şiirde “yaşam melankoliden başka bir şey değil” (17) dizeleri yer alır. Tüm bunlar melankoli, yas, ölüm ve sonbahar/kış ilişkisini anlamak açısından önemlidir. Zaman şiir kişinin sürekli sayıkladığı, sınırları olmayan, muğlâk sayıklamalarla dile dökülür. Müldür şiirlerinin zamanı belirsizdir.

Müldür şiirinde, şairin poetikasındaki “çok [elit] kültürlülük”le paralel olarak üst sınıflar için anlamlı olabilecek, onlar için tanınabilir ve erişilebilir mekânlar söz konusudur. Bu anlamda da “üst dil”in ve elit söylemin hâkim olduğu açıktır.

C. Nilgün Marmara Şiirleri ve Dünyanın Arka Bahçeleri

Nilgün Marmara’nın *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*’deki mekânlar genel olarak ölümle ilişkilidir ve ölümü çağırır. “Beden” terk edilmesi gereken, özgürlüğü engelleyen bir mekân olarak şiirlerde yer bulur. Nilgün Marmara’nın şiirlerindeki temel izlek “ölüm”dür, diğer izlekler ölümün gerekliliğini kanıtlamak, doğrulamak için şiirde yer almış gibidir. Dünya, ölmek için gelinen bir “yerdur”. “Düşü ne biliyorum” isimli şiirde de şiir kişisi dünya hâllerine aşına bir edayla “Ey, iki adımlık yerküre / senin bütün arka bahçelerini / gördüm ben!” (165) der. Arka bahçe ile imlenenin dünyadaki kötülükler, haksızlıklar ve hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmayışıdır. “Dar, küçük” olarak betimlenen “iki adımlık” dünyada görülmeye değer hiçbir şey yoktur. “Savrulan Beden” isimli şiirde ise şiir kişisi “ölüm” zamanının geldiğini söyler. Şiirde akıl beden ayrımı yapılır ve beden, şiir kişisi tarafından “tiksinç” olarak tanımlanır:

Pek az zamanı kaldı bu zora koşulmuş bedenimin,

Olduğum gibi ölmeliyim, olduğum gibi...

tüy, kan ve hiçbir salgıyı düşünmeden,

Kesmeliyim soluğunu doğmuş olmanın

[...]

Dost, ana baba ve hiçbir umudu düşünmeden

doğramalıyım bu tiksiniç vücudu beynimle. (97)

Daktiloya Çekilmiş Şiirler'deki başlıksız bir şiirde cenaze törenindeki nesnelere, ritüeller farklı anlamlar yüklenirler: "Biri kalabilir binlerce törenden sonra, / sondan bir önceki mezar yazıtını yaratmaya, / Bu dirime kalan şükran borcudur, / yazıt, kederli çiçeklerin çiyiyle, / Sona eren toprağın suyuyla yazılır" (37). "Mezar, yazıt, kederli çiviler" gibi kelime ve ifadeler dolaylı olarak ölümü imler. Yine aynı şiirdeki "bilinmeyen gezegenlerin dokusunda saklanan cesaret, dingin gövdenin son çelengi" şeklindeki ifadeler de intiharı ve ölümü çağırır: "Ve biri kalabilir, aşkın yürekte / bilinmeyen gezegenlerin dokusunda saklanan cesaretin / birikimini saymak için... / ileriye bakarak, keder coşkusuyla, dingin görevin son çelengi / örülmeye başlanır tutkuyla, / Bundan böyle..." (37). Ölümün "gerekliliğinden" daha doğrusu "zorunluluğundan" söz eden şiir kişisi, "intihar"ı doğmuş olmanın acısını gidermenin yolu olarak görür. Yine aynı şiirdeki "bilir miydim yaklaşan karanlığın daha önceleri, / son verilebilir" (98) olduğunun ifade edildiği dizelerde iradi bir seçimle yaşama son vermenin izi sürülür.

Marmara şiiirlerinde “beden” de şiiir kişisine göre içi “irin dolu” bir “tumarhane”dir (147), “Gökkuşağından Darağacı”nda ise zaman karşısında bedenın geçiciliğı vurgulanır ve “zaman” özellikle de “şimdi” sorgulanır: “Şimdi’nin bedeni yok, / yontuyor geçmiş bilgisiyle / gelecek belki olur diye taşı / taşını yokluyor / yontu dağılıyor...” (168). Şairin şiiirlerindeki başat izlek olan ölüm yani yokluğun bir anlamda şiiirlerin mekânı olduğı da söylenebilir. Bu dünyaya ait ne varsa; mekânlar, ilişkiler ve eşyalar terk edilmesi, bırakılması gereken şeylerdir. “Ancak Yazgıdır Bu” isimli şiiirde “aile” kurumunu sembolize eden “ev”in ürkünç odalarıyla imlenir: “Savaşırdım kovmaya çifte yetkeyi, / Hiçlemeye annemi ve uykuyu / öğle sonlarında ürkünç odaların” (7). “Manolya”da da büyükanne, büyükbaba, anne ve baba büyükannenin “kocaman, bakla evinde” tasvir edilir. Ancak bu ev farklı bir bakış açısıyla tarif edilir: “Büyükanemizin kocaman bakla bir evi, / Uzun pencereleri vardı, sedirinde / ölü doğmuş fareler pembeliğı”. Evdekiler dışardan bakıldığında mutlu bir ailenin temsili gibi görünse de “ürkütücü” yönleriyle şiiirde yer bulur: “Okurduk leziz balgamlı gazetelerini / büyükbabamızın, / Okşarken ve korkarken erkek anamızdan, / Babamız bir gılman, pir şefkat” (142).

Marmara şiiirlerinde mekânlar taşra veya merkez, ev ya da sokak gibi ayrımlarla anlamlandırılmaz. “Yaşam” terk edilmesi, “ölüm” ise “erişilmesi gereken mekânlar olarak konumlanır.

D. Birhan Keskin Şiiirlerinin Doğası

Birhan Keskin şiiirlerinde “mekânlar” şiiirlerin inşasında önemli bir rol oynar. *Kim Bağışlayacak Beni’de* doğa ve doğal olan ya da doğaya ait olanla kurulan bir dünya karşımıza çıkar. Şiiirlerin isimleri de bunun bir göstergesidir; şiiirlere

“Zümrüdüanka, Karınca, Salyangoz, İncir, Gül, Zeytin Ağacı, Deniz, Göl, Çöl, Dağ, Ova” gibi başlıklar verilmiştir. Şiir kişisi, kendisini doğal alana (doğaya) ait yer, olay ve nesnelere tanımlar. Olcay Akyıldız “Birhan Keskin Şiiri İçin” başlıklı yazısında “özellikle *Yeryüzü Hâlleri*’nden itibaren Birhan Keskin şiiri[nin] [...] bir insan olma hâlini, hâllerini, sadece insan olma hâllerini değil de kendi tabiriyle yeryüzü hâllerini, ‘hâl’leri, varoluşun özünü yakaladı ve bizlerde de anlatmaya / sezdirmeye çalıştı” (75) der. Bu alan ait olan nesnelere, canlılar, bunlara ek olarak doğa durumları, duygular ve yaşama ilişkin metaforlar olarak şiirlerde yer bulur. “Ova” başlıklı şiirde bunun bir örneği görülür: “Açtım kendimi, dümdüz ovayım ben. / Rüzgâr vurdukça bana çınlasın çime” (22). Şiir kişisi “Düet / B” isimli şiirde “Bir papatya kurusu gibi dilsizim işte” (69) dizelerinde bir papatya kurusu, *Ba*’daki “Kırık Anafor” da “Üzerine akşamın kapandığı gölüm ben / Bir kez hatıra ettim aşkı, bir daha etmem” (20) bir göl ile özdeşlik kurar. “Kapı” isimli şiirdeki “Dediler ki, şu ağaçlar gibi bekledin, şu ağaçlar gibi hayal, / Şu ağaçlar gibi kederli” (32) dizelerinde kederli, bekleyen ağaçlarla, “Taş” isimli şiirdeyse “Denizler, dalgalar dövdü beni, sert rüzgârlar yurt bildi zirvelerimi. / Kırıldım, söküldüm, ufalandım; döndüm bitiştim tekrar kendime / Açsan, kırsan, baksan; bütün yeryüzü her zerremde” (35) dizelerinde görüleceği üzere kaya / taş ile benzerlik kurar. Doğal alana ait olanlarla beden iç içe geçtiği daha doğrusu eşleştiği bu şiirlerde, aşkın yüceliği, acısı doğa üzerinden dile getirilmiştir. Duyguların, duyuların, varoluşun izi, yaşamın ritmi bir mekân olarak şehir ve onun içinde barındırdıklarında aranmaz.

Keskin şiirinde “ev” bir izlek olarak “doğa ve doğal olan” kadar sıklıkla çıkmaz karşımıza. “Ev” ve “evin hâlleri” aşk ilişkisi, birliktelik düzleminde anlam kazanır. Çöllerin, göllerin, ovanın karşımıza çıktığı şiirlerde yalnızlık, ayrılık, dünyayla ve varoluşla kurulan / kurulamayan bağların izi sürülür. Şiirin “ev hâli”nde

ise birliktelik, karşılıklı aşk ilişkisi vardır. “Evin Hâlleri” başlıklı şiir bu değerlendirme için bir örnek oluşturabilir:

Sen evden de benden de gidersin bazen

Yol seni bekler, yola koyulursun üşenmeden.

Susar derinden ev, ıssız hâlidir.

[....]

Ben sana, sen bana soyunursun bazı geceler;

sen kendinden sarkarsın, ben kendimden.

Benlerimi saysın sabah Şerife teyze

Evin dağımık hâlidir. (30)

*Y’ol’*da yer alan “Taş parçaları (IX)”da da iki kadının birlikte yaşlandığı bir yaşam mutfakta reçel yapan kadınlar üzerinden tarif edilir: “Mutfakta reçel yapan iki kadın. Kırmızı biberleri filan” (21). Bu durum “mutluluk” alanının darlığını, insanın varlık alanını kuşatan, daraltan yönünü bir anlamda da mutluluk imkânının azlığını gösterir.

Birhan Keskin şiirlerindeki mekân yani doğa, doğal alan, şiir kişinin bireyselliğini, bireysel acılarını, varoluşsal sıkıntılarının karşılığını bulduğu yerdir. Kent yaşamını imleyen “ev”, özlenen / arzulanan, toplumsal yaşamın geleneksel mutluluk algısının bir yansıması olarak görülebilecek bir mutluluk anlayışı da “birlikte yaşlanan kadınlar” da karşımıza çıkar. Şiirlerde karşılaştığımız mekânlar ve bunlarla kurulan ilişkiler toplumsal olandan soyutlanmış, aşk ve bireyselliği etrafında odaklanmış bir sesi duyurur. Duygular, mesela keder şu dizelerde karşımıza çıkar:

“Aksın, içimde siyah bir nehir gibi / Dolanan keder / Unuttuğum, unutmaya
çalıştığım ne varsa / Bende durmasın / İçimde öyle çok ki, her gidenden biriktirdiğim
melekler” (47). Aşkın yarattığı sevinç de “Zeytin ağacı” başlıklı şiirde “Şuramda bir
su vardı ve şuramdan / Neşeyle akardı aşağıya. / Ela bir kızı sevdim ben de
zamanında” (30) görüldüğü üzere neşeyle akan sular metaforuyla, “Baldamlası”nda
ise “İçinde çiçekler büyüttüğün zamanlardı / Irmağında yıkandım / Rüzgârında
kurudum / Eğildim dünyayı kokladım / Bir iyilik oldum güzel ağzında” (86)
dizelerinde ise yine doğal olanla imlenir. “Kaktüs and Teksas” isimli şiirde ise
bunaltı, yalnızlık bir oda içindeki okyanus, dalgalar, ağlamalarla imlenmiştir:

Size,

bu odanın alacakaranlığından,

okyanusundan, beni boğan dalgalarından,

tenimde kalan tuzdan ve

yastıklarda kuruyan gözyaşından hiç bahsetmedim (107)

Keskin poetikasında bir izlek olarak “zaman”ın nasıl konumlandığını ele
aldığımızda zamanın iklimler, doğa ve doğa olayları üzerinden anlaşıldığını görürüz.
Sözünü ettiğimiz bu olgular yani iklimler, doğa, doğa olayları duyguları da imlediği
için zamanın duygular üzerinde dile geldiğini söylemek yanlış olmaz. Keskin şiiri
aşk üzerine inşa edilmiştir ve zaman da dünya zamanıyla değil aşkın hâleriyle
anlaşılır. Aşkın yarattığı “keder” duygusuyla yaşanan “zamanlar” da şiirde önemli
yer tutar. Örneğin *Kim Bağışlayacak Beni*’deki “Yolcu”da şiir kişisi “‘Şimdi’ ve
‘Burada’ olmanın kederine karşı çıkmadım” (34) dizeleriyle dünyana olmanın,
şimdiki “zamanda” olmanın kederiyedir. “Zaman” isimli şiirde ise “sevgiliyle

geçiril[e]memiş zamanlar vardır: “Şimdi, bir de buradan baktım sana / senden kaçırdığım / kedere boğduğum anlara” (91). Deniz Keskin, “Birhan Keskin Şiiri”nde zamanın şöyle işlediğini belirtir: “Yaşadığı zaman dilimine sadık, şimdiki zamanı seviyor. Günleriyle, haftalarıyla, aylarıyla boğuşmadan an’ı sadece an’ı yazıyor. Ve tüm zamanlarla örtüşen dil yerine şimdiki zamana çeviriyor sesini” (38).

Keskin şiirinde mekân duyguların anlatımında bir araç olarak yer bulur ve aşkın hâllerine işaret ederler. Burada da öne çıkan üst dildir. Toplumsal konuların şiire girdiği ölçüde reel mekânlar yer bulmuştur. Burada da merkez İstanbul’dur ancak İstanbul’un taşrası olarak konumlanan semtlere yer verilmiştir.

E. Bejan Matur Şiirinde Çölleşen Mekânlar

Matur poetikasında zaman ve mekânın nasıl yer aldığına bakılacak olursa, dille kurulan gündelikten uzak, soyut “âlem”in, zaman ve mekân için de söz konusu olduğu görülür. Zaman; kadimdir, günümüz ölçüleriyle anlaşılabilir. Mekân ise rüzgârların sürekli eşlik ettiği dağlar, çöller, göllerle tanımlanır. Şiirlerde gidenler “dağa” gider, dönenler “dağdan” dönerler. Bu anlamda “dağ” şiirin en belirgin mekânlarından. Şiirlerin mekânları bağlamında Bejan Matur poetikasıyla Birhan Keskin [*Soğuk Kazı* hariç] poetikası arasından bu açıdan benzerlik kurulabilir. Her iki şiirde de doğa, doğal alana ait olan nesnelere ve doğa olayları önemli yer tutar. Ancak Matur şiirindeki doğanın da şiirin zamanı gibi realitede bir karşılığı yoktur.

“Rüzgâr Dolu Konaklar”daki “Beyaz bir dağda olduğunu söylüyordu onun / Beyaz ve her bahar küçülen bir dağda” (15) ile “Kör Bir Maraş Bıçağı”ndaki “Dağlara yürümekle anladığım dikenlerin dili / Söyledi bana / Gitmeliyim / Gitmiş

tüm kavimler gibi” (23) dizelerinde de “dağ” şiirin mekânıdır. Dağla ilgili örnekler çoğaltılabilir, şiirlerde göl, çöl gibi doğaya ait alanlarla birlikte “ev” de şiirin mekânları arasındadır. Ancak bu herhangi bir ev değil sisli kemerler, kadife elbiseler ve yine dağlarla tanımlanan ve çevrelenen bir “konak”tır. *Rüzgâr Dolu Konaklar*’daki “XI” numaralı şiirde de şiir kişisi rüzgâr dolu konakta, bakırlar ve kilimler arasında günlerce uyuduğunu dile getirir:

Geldiğimde rüzgâr dolu iki konağa

Günlerce uyudum

Kilimler ve bakırlar arasında.

Rüzgârı sevebilirdim

Kapılar ve pencereler olmasa (25)

Yine aynı şiirin “XII” numaralı bölümünde ise şiir kişisi kendisini bu konağa benzetir: “On yılım geçti rüzgârla / Üşüdüm her konakta / Konuşmanın ne anlamı var diyordum / İnsanın yankısı olmazsa / Suskun konaklar gibiydim / Kapıları gittikçe çoğalan” (26). *İbrahim’in Beni Terk Etmesi*’ndeki “Yuva”da “Bir ev / konuşma evimiz / bozkırın ve taşların evi / ölümün ve zalim babanın / baba oluşunun” (105) dizelerinde ise “ev” ölümün ve zalim babanın mekânıdır. *Tanrı Görmesin Harflerimi*’deki “Tören Giysileri”nde ise rüzgâr dolu konaklarda günlerce uyuyan şiir kişisi “ev”leri ölüme ve mezara benzetir:

Bir insanı en iyi sevişirken tanırız.

Kalbimizi birlikte çürütürken.

Ağırlaşan gövdemiz

Gece uyandırır.

Mezar gibidir avlulu evler.

Çocukluk bir uykudur. Uzun sürer.

Ve dokunmak için bir arzu (27)

Matur şiirlerinde de Birhan Keskin şiirlerinde görülen “mekânsızlık”la karşılaşılır. Şiirlerde masallardaki ve söylencelerdeki Doğuya referans verilir. “Konak”lar, avlulu büyük evler, kadifeler ve gümüş takılarla okurun zihninde canlanan bu ağır havasına rağmen “zengin”liği imlediklerini de eklemek gerekir. Yaratılmaya çalışılan bu masal atmosferi ve dinsel söylemden beslenen şiir dili din, masallar ve söylenceler bağlamında da eril söylemin hâkimiyetinin en belirgin olduğu alanlardır.

F. Didem Madak Şiirlerinde Rutubetli Evler ve Mahalleler

Didem Madak poetikasında mekânlara bakıldığında şairin şiir dili, şiir kişisi ve şiirlerde yer alan öznelerle uyumlu olarak orta, orta-alt sınıf bireylerin, Gülten Akın hariç diğer şairlerde pek yer bulmayan her kesimden “ezilen” insanların yaşadığı mekânlarla karşılaşılır. Şehir yaşamının izlerinin sürüldüğü bu mekânlar bir “ev”le tamamlanır. Kimi zaman İzmir’de bir bodrum katında kimi zaman ise İstanbul’un yoksul bir semtinde. Bunun yanı sıra Madak şiirlerinde masalları andıran bir dünya da resmedilir. Çocukluğun önemli bir izlek olarak yer bulduğu şiirlerde yaratılan bu masal atmosferi dikkat çekicidir. Ancak bu atmosfer Bejan Matur poetikasında olduğu gibi “büyüklere” yönelik hikayelerle kurulmamış, çocuk masallarıyla beslenmiştir.

Grapon Kağıtları'ndaki, "Annemle İlgili Her Şey" ucuz ve rutubetli bir evde başlar: "Şimdi mucizevi bir yerdeyim / Muc'un ucuz evinde / Sanki mürekkebi rutubet olan bir kalem / Duvarlara hep senin resmini çiziyor" (12). Mucizeler ve rutubetli evler şiirde birlikte yer bulur: "Ben bu eve Muc'un ucuz evi diyorum. / Yokluğunda böyle oldum. / Mucize öldükten sonra, buraya taşındım. / Ve inan / Muc bu evi bana ucuza verdi" (14). "Şimdi mucizevi bir yerdeyim / Zaman bir salyangozun vücudunda yaşıyor burda / Ve çok ağır ilerliyor" (14) Şiirin devamında anne ölümüyle ortaya çıkan mekânlar bulunur. "Hatırlar mısın? / Mavi saçlı bir Tanrı gibi severdim Burdur gölünü / O göl şimdi içimde kocaman bir anne ölüsü / Vişne bahçeleriyle dolu, / Neşeli bir şehre benzerdi senin sesin" (13).

Madak şiirlerinde Gülten Akın şiirlerinde karşılaşılan "yaşanan" mekânlar vardır. Akın şiirlerindeki gibi tüm Türkiye'yi kapsamaz ancak İzmir, İstanbul gibi şehirlerin kendi içindeki "taşra" ve bu şehirlerde belirli bir sınıfın, orta-alt sınıfın yaşadığı mekânlar şiire girer: Bulvar yolundan geçen otobüsler, binalar, mahalle kahveleri, vapurlar... (*Grapon Kağıtları*, 24-27).

"Cevşenü'l-kebir"de İzmir şiirin mekânıdır: "Yağmur kadar İzmirliyimdir" (28). Şiirin devamında yine Akın şiirleri dışında karşılaşmadığımız "yoksulluk" mekânlarda ortaya çıkar: "Plastik gardırobumun karnı deşilmiş. / Sanki kanat çırpmaya hazır bir martı / İşe yine geç kalacağım / Kızarsa müdüre bir parça gevrek atarım" (28) Aynı kitaptaki "Enkaz Kaldırma Çalışmaları"nda da sınıfsal göndermeler mekân ve iş üzerinden yapılır. "Bir tezgah tar parçasıyım ben / Kendime alıştım bodrum katlarında" (33) Şiirde pazar, kasap, sinema gibi mekânlar ve sobada sucuklu yumurta yapılan evler girer şiire. "*Ah'lar Ağacı*"nda bir yaşam alanı olarak "mutfak" belirgin hâle gelir ve maaş kuyrukları da şiirin mekânları arasına girer.

Didem Madak'ın *Pulbiber Mahallesi* isimli son kitabı mekânlar açısından ayrı bir önem taşır. Tüm kitap birbiriyle ilişkili şiirlerden oluşur, şiirlerin hepsi “Pulbiber Mahallesinde” yazılır ve oradaki hayatı anlatır. Bu mahalle edebiyatın da, diğer alanların da merkezi olan İstanbul'dadır. “Büyümüş Çocuk Şiiri”nde bağırarak denenen bir adamın saltanatını kurduğu bir İstanbul'un gürültüsü duyulur: “İstanbul'un kargaları İstanbul kadar kocaman / Bağırarak denenen bir adam saltanatını kurmuş burada / Birçok şarkının ortasında yürürken İstiklal Caddesi / Tomtom mahallesine taşıyor beni” (13). *Pulbiber Mahallesi*'ndeki şiirlerde merkezi, medeniyeti temsil eden İstanbul'un taşrası sayılabilecek bir mahalledeki yaşamla karşılaşılır. “Merkez” İstanbul'un taşrası olan ve “öteki” olarak konumlandırılan ve Çingene / Romanlar'ın ağırlıklı olarak yaşadığı bu mahallede, toplumsal yaşamda “geçerli olan” ahlak kurallarının dışına çıkılır ve bu durum mahalleli tarafından yadırganmaz. Bu durum “Pulbiber Mahallesi'ni Tanıyalım” başlıklı şiirde ifadesini bulur:

Mahallemizde devamlı darbuka çalıyor

Erkes nedense asan'dan hamile

Düm-tek çocuklar doğuracak kadınlar bahara

Burada aşklar fena şehla, şahane aşkları

İncesinden sosyeteye bırakıyorlar. (18)

“Erkes”in “asan'dan” hamile olduğu bu mahallede, mahallede yaşayanların içinde bulunduğu sınıfsal konuma dikkat çekilmekte, bu yönüyle de sınıf eleştirisi yapılmaktadır. Şiir kişinin kullandığı dil, Çingeneler'in diyalektine uygundur. Şahane aşklar onların deyişiyle “ineden” sosyeteye, üst sınıflara bırakılır. Mahalle sakinlerine ise “şehla” aşklar kalır.

“Pulbiber Mahallesi Tarihi” başlıklı şiirde mahallenin (psikolojik) ilaçlarını içmeyi unuttuğu, minör hayatların majör depresyonundan söz edilir. “Minör hayatlar” ifadesinde yine sınıfsal bir gönderme bulunmaktadır: “Bir deliydi mahallemiz ilaçlarını içmeyi unutmuş / Mahallenin sapığı mantosunun önünü açıp / Düşlerinin pul pul dökülen derisini gösterirdi Leman’a / Minör hayatların majör depresyonları” (20).

Sınıfsal göndermeler üzerinden varoluşsal kaygılar dile gelir. Ve yine aynı şiirde, psikolojik sorunlar mahallelinin gündelik yaşamda kullandıkları ifadelerle dile getirilmiştir: “Komşular... Komşular! Yetişin ritmimi bozdular. / “Sus kııızz somyanın yayı mı fırladı bir tarafına...” (20). *Pulbiber Mahallesi*’nde her şeyin kırığı alınır. Mahallenin düzeni böyle “kurulmuştur”. Maddi sıkıntılar, sorunlar duygusal, bireysel sorunların konu edilmesine hatta yaşanmasına izin bile vermez: “Her şeyin kırığının alındığı / Voltaşı düşük fakirhaneler gibiydik. / Kırık pirinç, kırık yumurta... semt pazarından ucuza. / Kalbin kırığından söz etmeye sıra bile gelmiyordu” (23).

Maddi sorunlar, bunların yarattığı sıkıntılar ve bunların ötesinde bunlara rağmen yaşanan varoluşsal, bireysel sorunlardan mürekkep bir mahallenin sesini duyarız. Hem dış sesini, hem de iç sesini. Şiir kişisi de bu mahallenin içinde sıkıntılardan kurduğu bir evde oturur: “Kendim Ettim Kendim Buldum”da şöyle söyler: “Sıkıntılardan bir ev kurdum yıllar sonra. Güzel günlerimiz oldu” (83).

Didem Madak’ın *Pulbiber Mahallesi*’ndeki şiirlerinde İstanbul’un bir mahallesi üzerinden yaşamla ve kişiye / kişilere dair ayrıntılar ve gündelik yaşamla dokunmuş bir şiir dilinden söz edebiliriz. Mekân bu şiirlerde hem sınıfsal meselelerin temsilinde araçsallaştırılmış hem de şairin kurduğu dilin taşıyıcısı olarak değer

kazanmıştır. Şiirlerdeki söyleyişlerden, Şiir kişilerinden ve meknlerden yola çıkararak sözü edilen mahallenin neresi olduğuna dair fikir yürütülebilir. Çünkü burası ütopik bir yer değildir, gerçek bir mahallenin temsilidir. Şiirlerde yaşamak için ekonomik anlamda güçlük çeken ve çoğunlukla yoksul yaşamların farkında olan Şiir kişi. Şiir kişisinin farkındalığı kendisinin ve çevresinin mekân temsillerinde de farklılık olduğunu gösterir. Bu mekânlar “tekilerin / ezilenlerin” sesinin duyulduğu meknlardır.

III. BÖLÜM

METİNLER ARASI İLİŞKİLER, ŞİİRLERE DÜŞEN METİNLER

A. Gülten Akın Şiirlerinde Metinler Arasılık

Gülten Akın'ın şiirlerinin belirgin özelliğinin dildeki “yalınlık” olduğuna değinilmişti, bu yalınlık şiirde kullanılan dille olduğu kadar hangi metinlerle ve ne şekilde bağlantı kurulduğuyla da ilgilidir. Şairin ilk kitaplarındakilerden *Kırmızı Karanfil*'e kadar yayımlanmış şiirlerinde belirgin olarak kurulmuş metinler arası ilişkiler yoktur ve bu şiirlerde duyulan şiir kişinin iç sesidir. *Kırmızı Karanfil*'den sonraki şiirlerde ise çoğunlukla halk edebiyatıyla metinler arası ilişkiler kurulmuştur ve bu şiirlerde de sade bir dil kullanılmıştır. Akın, *Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı* (1972), *Ağıtlar ve Türküler* (1976) ile *Seyran Destanı*'nda (1979) destan, türkü, ağıt ve ninni gibi türlere yer vermiş; bu şiirlerin bir kısmında yerel söyleyiş biçimlerini kullanmış ve içerik açısından da savaş, yiğitlik, yoksulluk, ölüm ve aşk gibi konuları işlemiştir.

Seyran Destanı'nın girişinde Anadolu Celali İsyanları ile başlayan “göç”ün nedenlerinden söz eden Akın, bu kitabında Anadolu'da 1940'lardan sonra yaşanan

göç olgusunun işlendiğine dair bilgi verir. Taşradan merkeze yani Çorum, Yozgat, Hakkari, Kars, Kırşehir, Iğdır ve Sivas gibi şehirlerden Ankara'ya, buradaki Natoyolu gibi gecekondular mahallelerine göçü ve göçle birlikte bu mahallelerin kurulmasını, göç eden halkın kullandığı söyleyiş özelliklerini de saklı tutarak konu eder.

Akın'ın halk edebiyatı formunda yazılmış şiirlerinde Nesimi, Hallâc-ı Mansur ve Şeyh Bedreddin gibi tarihî figürler yer alır, onlara göndermeler yapılır. Sadece destanlar ve ağıtlarda değil örneğin *sevda kalıcıdır*'daki "Ters Çingene"de de Hallâc-ı Mansur ile Nesimi'ye referans verilir: "Hallac kendim, Nesimiydim, öyle inandım ki / Tenimin dışına çıktım" (21). Nesimi, Hallâc-ı Mansur ve Şeyh Bedreddin gibi isimlerin yanı sıra Akın'ın destanlarında Atatürk'e de sıklıkla yer verilir, *Seyran Destanı*'nın başlangıcında da Atatürk'ün Ankara hakkındaki sözleri alıntılanır.

Kırmızı Karanfil'deki "İttin sınıfının tahtını, düştün mapusa yokluğu / Bey soylum paşa soylum güzel emekçim" (70) dizelerinin yer aldığı "Nazım, Nazım" isimli şiir, Nâzım Hikmet üzerine yazılmıştır. *kuş uçsa gölge kalır*'daki "Bir Adam Söylencesi"nde de "acılı bir ülkenin Nazım tarihini" (43) Nâzım Hikmet'in Türkiye'yi terk etmek zorunda kalışını dile getirir. Gülten Akın'ın şiirlerini ithaf ettiği ya da şiirlerinde yer verdiği isimler sosyalizmi benimsemiş, düşünceleri nedeniyle sürgün edilmiş, öldürülmüş yani bir şekilde dışlanmış, sistemin benimsemediği ve sistemi benimsemeyen insanlardır. *Sessiz Arka Bahçeler*'deki "Anneler İlahisi"nde de öldürülen gazeteci Metin Göktepe'nin oğlunun öldürülmesinden sonra hak arayışını sürdüren annesinden söz edilir: "Yollar boyu, eskitilmiş alanlarda / Solgun bir bedeni gezdirmedin Metin'in annesi" (40). *sevda kalıcıdır*'daki "Yılmaz Güney İçin" başlıklı şiir de isminden de anlaşılacağı gibi

Yılmaz Güney için ve sürgüne gitmek zorunda bırakılması üzerine yazılmıştır.

Seyran Toplu Şiirler'deki "Ertuğrul Ağdı" da 1977'de jandarma tarafından öldürülen ODTÜ'lü öğrenci Ertuğrul Karakaya içindir: "Kapılara faşist gelmiş / Var mı demiş, sor mu demiş / Ankara'nın kanlıları / Ertuğrul'u vur mu demiş" (273-4).

kuş uçsa gölge kalır'daki "Leke"de Albert Camus'nun "tek başına mutlu olmak utanılacak bir şeydir" sözüne referans verilir ve haksızlıklara, eşitsizliklere sessiz kaldığı için "leke[nin] dokuya işlediği" söylenir. "Utanılacak bir şeymiş, öyle diyor Camus / Tek başına mutlu olmak / Sesler ve öteki sesler, nerede dünyanın sesleri / Leke dokuya işledi / Susarak susarak" (9). *Uzak Bir Kıyıda*'daki "Nahit Hanım" isimli şiirde de, şiir kişisi edebiyat öğretmenini ve onun derslerinde Balzac ve Dostoyevski gibi yazarlar hakkında yaptıkları konuşmaları anımsar. Şiirde Orhan Veli'nin bir dizesi de yer alır ve şairin Nahit Hanım'ı okul çıkışları almaya geldiği ve sevgili oldukları imlenir:

"Rakı şişesinde balık" mıydı

söylentiler. Onlar nasıl insanlardı

akşamlar nasıldı bilmek isterdim

sanki gündüzü kaplayan gecelerdi

ders biter, o uzun leylek bacaklı

"bir garip Orhan veli"

eski pardösüsü, yakası kalkık

gelir, alır giderdi

Onu belki bu yüzden suçladım (127)

Akın şiirlerinde son derece az olmasına rağmen başka edebiyatçılardan alıntılanan dizeler de vardır: *Seyran Destanı*'ndaki “Kırşehirden Gelirik” başlıklı şiirde Aşık Paşa'nın şu dizeleri epigraf olarak kullanılır: “Pes bilin yalnız kişi güçsüz olur / birikenin devleti uçsuz olur” (233). *İlahiler*'deki “Demirle Pas Arasında İlahi”de de bir şarkıdan alıntılanan “Bilirim / Susmayacak kalb-i viranımdaki kuş” (225) şeklindeki dizeler vardır.

Akın şiirlerinde sanatçılara, devrimcilere, tarihî kişiliklere verilen referanslar şairin külliyatı düşünüldüğünde fazla yer kaplamaz. Şiirlerde daha çok sesi duyulmayan ve kendisini ifade etmekte toplumsal koşullar dolayısıyla zorlanan insanlar vardır. Örneğin *sevda kalıcıdır*'daki “Aşağı Cinbolatlı Musa Akbaba'nın Sağ Koluna Ağıt” Urfalı Musa Akbaba'ya ithaf edilmiştir ve onun hikâyesini anlatır. Şiirde verilen dipnotta şu bilgiler yer alır:

Urfalı Musa Akbaba toprak ve tarım reformu yasası gereği dağıtılıp sonra elinden alınan ve eski sahibine verilen 100 dönüm toprak için öfkelenip (...)a oy verdiği için sağ kolunu, tarlasının ortasında, tohum makinesinde kopardı. (55)

Akın şiirlerinde sesi duyulmayan, kendisini ifade edemeyen, yoksul, sistem tarafından dışlanmış insanların ve özellikle de kadınların sesi duyulur. *Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı* halkın kurtuluş mücadelesini öne çıkarması açısından önemlidir ve bu metin resmî tarih söylemi ile uyumlu bir anlayışla örülmüştür. Daha önce de değindiğimiz gibi Akın şiirlerindeki politik söylem yani sistem eleştirisinin ötesinde ideolojik bir çizgi *İlahiler*'le başlayan süreçle birlikte çekilir.

B. Lâle Müldür ve Metinler “İçilik”

Lâle Müldür’ün poetikasında metinler arasılık şiirin temel yapıtaşlarından biridir. Metinler arası ilişkileri kurabilmek için okuyucunun edebiyat tarihiyle birlikte bilim, din, sanatın hemen her dalına ilişkin bilgi sahibi olması ya da şiirleri okurken araştırma yapması gerekir. Şiirdeki referans yükü kimi şiirleri güçlendirse de genellikle şiirleri boğmakta ve ritmi bozmaktadır. “Delta Günleri”nde melankoli, duygu-akıl ilişkisi şiirdeki göndermeler, referanslarla kurulur: “Duino harabelerinde bir gölge, ay / ve nesnesi olmayan melankoli... / Yitik şeyleri içselleştirmek... İçimizde / hareket eden akıl, Mobius dönüşleri, dönüşümleri... /Yeni bir melankolinin gizli imleri... delta günleri”. Şiirde Rilke’nin *Duino Ağıtları*’na gönderme yapılır, melankolinin getirdiği duygu durumu ağıtlarla imlenir. Şiirin devamında sözü edilen Mobius dönüşleriyle de, kişinin yine kendine dönmesi imlenir. Mobius şeridi, uzun bir şeridin bir ucunu 180 derece bükülerek diğer ucu ile birleştirilmesiyle elde edilen şerittir. Bu şeridin önemli özelliklerinden birisi şeridin tek yüzlü olması, bu nedenle de yönlendirilememesidir. Normal bir şeridin iki yüzü varken mobius şeridinin tek yüzü vardır, yani mobius şeridinin üzerindeki bir noktadan hareket etmeye başladığında aynı noktaya geri dönlür. Bu terime şiirde yer verilmesi, şiir kişinin melankolinin yarattığı duygu durumundan çıkmamasını, kişinin kendisinden kurtulamamasını imler. Yaşanan duygu durumunun bu ifadeyle anlatılması etkileyicidir ve duygusal bir durumun canlandırılmasına olanak vermesi açısından da ilgi çekicidir. Şiirin devamında yer alan “Ağaçların arasında yitiyor gölgen, uzaklıklar, Pompei” dizesiyle de Vezüv yanardağının faaliyete geçmesiyle lavlar altında kalan ve içindeki her şeyin taşlaştığı Pompei şehri şiire girer. Şehrin bu hâli şiirdeki duygu durumunu yansıtır. Şiirin son dizesi “ağır yıldız kümeleri yer değiştiriyor aklımda”dır ve şiire bir bütün olarak bakıldığında melankolinin yarattığı

duygu durumlarının alışlagelmemiş metaforlarla etkileyici bir şekilde anlatıldığı söylenebilir.

Müldür'ün ilk dönemleri arasında yer alan şiirlerdeki referanslar ağırlıklı olarak Batı merkezlidir. *Uzak Fırtına*'daki "Kadife Yer altı" başlıklı bölüm William Butler Yeats'ten alıntılanan ancak metinde Türkçesine değil İngilizcesine yer verilen şu dizelerle başlar: "Go your ways, O go your ways, / I chose another mark, / Girls down on the seashore / who understand the dark" (45). And Dağları, takımadalar ve ateş topraklarını imleyen "Terra Del Fuego" başlıklı bölümün girişinde de Susan Sontag'ın şu dizeleri yer alır: "In time, one is only what one is: / what one has always been. / In space, one can be another person". "Okyanusların Kenetlendiği Yer" ise Mallarmé'den alıntılan şu dizelerle başlar: "Bir masal kuğusu, eşsiz ve umutsuz / kurtulanın kendisi olduğunu hatırlıyor" (81).

Müldür poetikasında şiirlerin isimleri de işlevseldir. Örneğin *Uzak Fırtına*'da yer alan bir şiir ismini Germen-İskandinav mitolojisinde güzellik ve aşkı simgeleyen tanrıdan alır: "Freya"(50). "Gece ve Büyü"de yine birçok isme gönderme yapılır, şiirde ismi geçen Asja Lacis, Benjamin'in âşık olduğu sosyalist tiyatrocudur. Justine, Lawrence Durrel'in İskenderiye Dörtlüsü'nün ilk kitabıdır ayrıca Marquis de Sade'ın da *Justine, Erdemin Felaketleri* isimli kitabı bulunur. Şiirde geçen "Morgan Le Fay" Kral Arthur'un kız kardeşi ve Avalon'un leydilerindedir. Hakkında yazılmış ve söylenmiş birçok rivayet bulunur ve Britanya'da yaşadığı dönemde "cadı" olduğu düşünülür.

Gece kartlarını uzatıyor size, İmparator.

Bakır yeşili kulelerde bekliyorsunuz zamanı.

Asja Lacis'i bekliyorsunuz, H. D'yi, Justine'i...

Yıldızların ışığını alamadığınız zaman,

bir yara izi beliriyor yüzünüzde

Yakılmıştınız bir kez, anımsıyor musunuz?

Yastığınızın altında Morgan Le Fay uyuyor...

Ormanda yitik bir çağdan kalma çocuklar

Yolunuz çevirmişti bir kere sizin. (66)

Buhurumeryem'de de Bernardin de Saint Pierre'in 1787'de yazdığı *Paul et Virginie* isimli eseri ile metinler arası bağlantı kurulur. "POL&VİRGİNİE: YILDIZ MADALYALI MEKTUPLAR"la başlayan bu bölümde Pol ve Virginie'nin birbirine yazdığı on iki mektup bulunur. Mektupların varoluş din ve bilim ekseninde anlaşılmaya çalışıldığı tartışmalar yürütülür. Saint Pierre'in eseriyle içerik ve biçimsel özellikler bağlamında paralellik vardır.

Thomas Mann'ın aşk, ölüm, güzellik ve sanat temalı *Venedik'te Ölüm*'ü (1913) ve kahramanı Tazdio da şiirlerde karşımıza çıkar. Müldür şiirlerinde de sanatın ne'liği, ölüm ve varoluş öne çıkan izlekler arasındadır. *Kuzey Defterleri*'nde Borges'in ölümü üzerine defterleri yazan kişi tarafından şu ifadelerle dile getirilir: "Borges'in ölüm haberini veren gazeteyi pencerenin önüne koydum... bir yağmur gölüne yasladım onu... bir nehir yatağında uyuttum... biçimleri ve ölümleri sayısızdı" (247). Müldür külliyyatında sanatçıların bu kadar çok anılması, içerik ve biçim olarak kurulan metinler arası ilişkiler şairin bu sanatçılarla kurduğu yakınlığın göstergesidir. Daha önce de değindiğimiz bu akrabalık ilişkisinde kan bağı "sanatçı"

olmaktır. Yani şiir kişisi kendisiyle bu sanatçılar, filozoflar, müzisyenler arasında bir akrabalık ilişkisi kurmakta ve şiirlerde de bunu “sıklıkla” vurgulamaktadır.

Batı merkezli referansların yanı sıra Doğu’ya, Orta Asya’dan gelen Türklerle de bağ kuran Müldür şiirlerinde özellikle yeni bir tarih yazımı olarak da okunabilecek *Divanü Lûgat-it-Türk*’e (1998), *Dede Korkut Hikâyeleri*’ne gönderme yapar ve şiirlerine bu metinlerden bölümler ekler. Rilke’nin “Kim olduğumu ne bilirlerdi. Şimdi / korkunç zordu beni sevmek; ve ben, / buna yalnız Biri’nin gücü yeteceğini / seziyordum. ama, o, Biri, istemiyordu henüz.” (398) dizeleriyle başlayan kitapta, kitabın ismiyle paralel olarak Türk kültürü izlek olarak şiirlerde yer bulur. Turgay Anar “Lâle Müldür ve Gelenek” başlıklı yazısında “[Lâle Müldür]1980 sonrası Türk şiirinde çok fazla görülmeyen bir şekilde, eski Türk hayatına, bu kültürün oluşturduğu inanç ve değer sistemleri ile eserlere şiir kitabında yoğun olarak yer vermiş, bu unsurları şiirlerinde modern bir şairin yapacağı şekilde ve metinler arası ilişki içinde şiiri zenginleştirecek bir malzeme olarak kullanmıştır” der. Ancak bu şiirlerin şairin poetikasındaki etkilerini dilsel ve biçimsel açıdan değerlendirmek mümkünse de edebiyattaki yerine, neden yazılmış olduğuna dair yorum yapmak mümkün değildir.

Müldür poetikasında kurulan metinler arası ilişkiler tezde incelenen diğer şairlerle hiçbir noktada benzerlik göstermez. Dil ve diğer özelliklerde de görüldüğü gibi belli bir okur için anlamlı olacak bir ilişkiler dünyası söz konusudur.

C. Nilgün Marmara Şiirlerinde Gizdökümcülük

Nilgün Marmara şiirleri üzerine yapılmış incelemelerin, şairin poetikasında Sylvia Plath şiirlerinin ağır basan etkisi üzerinde odaklandığı görülür. İki şairin de dünyayla kurdukları ya da kuramadıkları ilişki, şiirlerindeki izlekler, genç yaşta kendi iradeleriyle yaşamlarına son vermiş olmaları gibi dikkate değer benzerlikler, Marmara'nın Sylvia Plath'ın şiirleri ve yaşamı üzerine yaptığı çalışmalar bu paralelliğin kurulmasına zemin hazırlamıştır. Marmara ve Plath şiirleri arasındaki izlek, biçim ve üslup açısından şiiri arasında benzerlikler vardır. Bu benzerlikler, taklit ya da aşırı etkilenme dolayımında değil de etkisinin [Marmara şiirleri üzerinden] Türkçe şiirde yarattığı olanakların araştırılması bağlamında incelenmelidir.

Nilgün Marmara 1987 yılında *Şiir Atı*'nda yayımlanan "Sylvia Plath: Bir Dişi Lazarus" başlıklı yazısında 2. Dünya Savaşı sonrası Amerikan ve İngiliz şiirini inceleyen eleştirmen M. L. Rosenthal'ın bir grup şaire "Gizdökümcü" (Confessional) ya da kişisel yaşantı (Personal experience) şiirleri adını verdiğini belirtir. Bu akımın temsilcileri "Amerikalı şairleri, R. Lowell, T. Roethke, J. Berryman, A. Sexton ve Sylvia Plath'dır" (169). Marmara, bireycilikle suçlanan bu şairlerin, kişisel acılarının ötesine geçip "kendi benliklerini evrensel acı içinde unutarak" yeni bir "ben" yaratmaya çalıştıklarını belirtir:

Bu ozanların şiirlerinde geniş ölçüde Simgecileri ve Gerçeküstüçüleri, bir ölçüde de Amerikan Aşkincılarını (Transcendentalists) bulabiliriz. Gizdökümcü biçimin tanımlayıcı özelliği, kendi kendini olumlama peşinde olan şairin yeraltına yaptığı inişte belirir, yani bir çeşit Hades'ten yazılan şiirlerdir bunlar. Söz konusu şairler yüzyılın

vahşetinin ayrımındaydılar ve kendi benliklerini evrensel acı içinde unutarak yeni bir –ben- yaratmayı arzuluyorlardı. (169)

Sylvia Plath 'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi'nde de aynı konuyu ele alan Marmara, “[g]elişmeler sonucunda kendi potansiyellerini eski geleneklerle birleştiren bu şairlerin” sadece deliliği dünyevileştirmekle kalmadıklarını, bununla birlikte “deliliğin” romantik havasını da azalttıklarını belirtir. (8) Gizdökümcü şairlerde “kendini yok etme kavramının” başlangıç noktası olduğunu belirten Marmara ve bu şairlerin “kişilik denen şeye” isyan ettiklerini vurgular:

Hezeyadaki kendini yok etme kavramı hem dinsel hem de romantiktir ve gizdökümcü şairlerde açıkça bir başlangıç noktasına dönüşür. Bahsedilen tüm şairlerin geleneksel olarak kişilik denen şeye isyan etmeleri ve tepkilerini yok edilmiş bir benliğin çifte olarak, hem kendi benliklerinin hem de başkalarının benliklerinin yorumlanmasıyla birleştirmeleri dikkat çekicidir. (8-9)

“Türün diğer temsilcileri gibi Plath’ın da suçluluk ve kendine acıma duygularına dair kaygılarını şiirlerinde de, düzyazılarında da belirgin” olarak dile getirdiğini ifade eden Marmara, Plath’ın “ ‘Leydi Lazarus’ isimli şiirinde, psikolojik zayıflık sergileyen anlatıcıda odaklanması”nın tamamen gizdökümcülük olarak değerlendirilebileceğini vurgular:

Plath kendini, uygarlığın Nazizm’e meyilli niteliklerini taşıyan sadist bir dinleyici kitlesine sahip becerikli ve intihara meyilli bir yaratıcı olarak görür. Şiirin sonunda, toplumla benliğin çifte yok oluşunun yansıması olan derin bir nefret duygusu geliştirerek sert erotik imgeler oluşturduktan sonra, kendine yeniden doğuş vaat eder. Bu yeniden

doğuş sayesinde, “erkekleri” yiyen yamyam bir cadıya dönüşecektir.

(11-12)

Marmara, her ne kadar erkekleri yiyen “yamyama” dönüşmekten söz etse de, Plath’ın “başat bir erkek figürünü” hep özlemesinin üzücü olduğunu ifade eder. Şiirlerinde, kadınların kaderini modern uygarlığın kaderiyle kusursuzca birleştirmesine rağmen, bunu kabullenmenin dehşetini algılayamadığını ve Simone de Beauvoir’ın “erkeğin asıl zaferi, kadının onu kendi kaderi olarak kabullenişidir” (38) sözüyle belirttiği gerçeği aşamadığını, aşmak için de çaba göstermediğini ifade eder.

Marmara şiirlerinde ölüm temasını evrensel bir hedef olarak kullanmayı seçtiğini belirttiği Plath’ın şiirlerinin, acı çekerken yapılan sorgulamalardan, “kişisel hayatındaki devasa beyin dalgalarının billurlaşmış bir tür serpintisinden” (12) doğduğunu söyler. Gizdökümcü şairliğin kişinin deneyimlerini tekrar tekrar yaşaması sonucunda ortaya çıkan rahatsızlığın sözcüklerle yeniden üretilmesi anlamına geldiğine değinir: “Gizdökümcü Şairliğin ayırt edici niteliği sadece kişinin kendi deneyimlerini ifade etmesi değil, aynı zamanda onları tekrar tekrar yaşaması, rahatsızlığı sözcüklerle yeniden oluşturmasıdır. Ama bu yenilgi sayesinde kişisel hayat yüceltilerek, kişisellikten uzak ve dâhice bir sanat eserine dönüşür” (12).

Plath’ın çektiği acıyı mısralarıyla yenmeye çalışmışsa da, eserlerinin doğaçlama yaşanan bu tutkulu hayatın ölüme yenik düşmesinin kanıtı olduğunu belirten Marmara, Plath için şiirin, “dış dünyanın tehdidine katlanma ve izolasyon olasılığını sağlayan bir sığınak” olduğunu ifade eder. Marmara’ya göre “bu izolasyon gerçeklerden kaçış olarak yorumlanabilir ama Plath’ın şiirlerindeki şeytani yoğunluk bazen okuyucuyu şaşırtır ve Plath’ı hem gizdökümcü türün hem de 20. yüzyıldaki

diğer akımların en mükemmel şairlerinden biri olarak kategorize etmeye iter” (12-13).

Nilgün Marmara “kadın” şairlerin şiirlerindeki ortak niteliklerin dikkat çekici olduğunu, şiirlerinde birbirine benzer “ölüm, aşk, canlı olmanın ayrıntıları, küçük hisler, insan zihniyle dışsal gerçeklik arasındaki ilişki” (31) gibi izlekleri kadınsı bir duyarlılıkla ele aldıklarını ileri sürer. “Bu temaların kadınların şiirlerinde işleniş tarzlarını analiz ettiğimizde, hepsinin de bu temaları zaman ve mekânı özel bir şekilde algılamak için manipüle ettiklerini görürüz” (31) diyen Marmara bir karşılaştırma yapmak için, her iki kadının şiirlerinde de “ağabey / baba / koca / sevgili ilişkileri”nin önemli olması nedeniyle Emily Dickinson’la Plath’ı ele alır. Bu ilişkiler “taklit ve yansıma evreninde o iki kadın şairi hızlandıran itici güçlerdir. Plath’ın ölüme olan saplantısı Dickinson’inkiyle ve hatta bazen [Anne] Bradstreet’inkiyle ilişkilendirilebilir” (33). Marmara, Dickinson ve Plath’a göre ölüme dair bu bakış açısının zirvede bir yaşam deneyimiyle, belki de erotizmle tanımlanabileceğini dil getirir ve şiir sayesinde kendilerinin bilince varabildiklerini öne sürer:

Dickinson da, Plath da bu gotik geleneği öyle aşırı bir şekilde yüceltirler ki, “kişiliklerini” ölüm kavramının gereklilikleri ve zorunlulukları üstüne kurarlar. Ölümden sakınma çabasıyla buna zıt bir şekilde ölümün arzulanması, onlara alaycı bir yaşam deneyimi bilgisi sunar ve oldukça yeni bir kadın imgesi oluşturmayı başaran kendi başkahramanlarına dönüşürler. Toplumda pasif insanlar olmak yerine, şiir sayesinde kendilerinin bilincine vararak, onları hem kendini kabullenmeye hem de aynı zamanda değişmeye zorlayan “gerçekliği” algılar ve yorumlarlar. (35)

Nilgün Marmara'nın Plath şiiri ve gizdökümcülük üzerine söyledikleri ve “ölüm”ü alımlayış biçimi kendi poetikasıyla da paralellik gösterir. Ancak Plath şiirlerindeki cinsellik izleğinin işleniş ve “erkek”lerin konumu, bir başka deyişle “erkeklerle duyulan bağımlılık” Marmara şiirinde görülmez.

Orhan Kahyaoğlu *Radikal* gazetesinde yayımlanan “Plath ile Marmara'nın Gizli Akralığı” başlıklı yazısında [ki yazının başlığındaki “gizli” kelimesinin kullanımındaki ironiyi dikkate alınmalıdır. Plath ile Marmara'nın şiirleri arasında kurulan ilişki akrabalık olarak tanımlansa bile, bu ilişki gizli değil son derece açıktır ve bu ilişkinin “akralık” olarak değerlendirilmesi üzerinde tekrar düşünülmesi gerekir] birkaç şair ve şiir sever dışında Nilgün Marmara şiirinin, şairin ölümünden sonra tanındığını belirtir. Kahyaoğlu, Türkçede benzerine nadir rastlanan bu şiirin intizamsız, imge yüklü yakarışlarla dolu olduğunu ve bu şiirin asıl akrabalığının kozmik evrenle kurulduğunu ifade eder. Mükemmel olmadığını belirtir ancak eşsizliğine vurgu yapar:

[Ö]rneğinde rastlanmayan bir dil ve imge biricikliği vardı bu şiirin. Okuru kolayca kuşatan bir şiir hiç olmadı, çünkü reel dünyanın, gündelik hayatın duyarlılıklarıyla olan köprüyü baştan yok saymıştı. Dolayısıyla, geniş kesimlerin kolay okuyamayacağı, ama biricikliği dolayısıyla kalıcı nitelikte bir şiirdi.

Marmara şiirinin “topyekûn Anglosakson şiirinden beslendiği”ni öne süren Kahyaoğlu, şiirde kurulan imgelerin “yer yer savruk” olmalarına rağmen anlam dünyasıyla devamlı hesaplaştığını, ölümle hayat arasındaki gidip gelişlere “şiirler boyu” rastlamanın mümkün olduğunu ifade eder.

Marmara poetikasındaki Plath'ın etkileri tartışılmayacak kadar açıktır. Şairin şiirlerinde farklı metinler arası ilişkiler kurulmuş ve referanslar verilmiş olsa da bunlar nicelik açısından son derece azdır. R. W. Fassbinder'in Petra von Kant'ın *Acı Gözyaşları* (106) isimli filmi üzerine bir şiir yazmış, şiirine de bu ismi vermiştir. Aynı şekilde Andrey Tarkovski'nin *Nostalgia* (112) isimli filmi üzerine yazdıkları da kitabında yer alır. "Dilek-miş" isimli şiirde mitolojide unutuş ırmağını simgeleyen "Lehte" ve Yunan mitolojisinde adaleti sağlamak için intikam almayı savunan merhametsiz, aşırı gurur ve bencilliğe kapılmış insanları cezalandıran tanrıça "Nemesis" yer bulur: "çünkü kaç tas içtik Lethe'den / incirli bir yolda rastladığımız canavarı unutmaya. / bir kez, tünemiş ensemize Nemesis" (154).

Nilgün Marmara poetikasında kurulan metinler arası ilişkiler de Türkçe şiir ve edebiyatın dışında bir alanda; Amerikan edebiyatı ve Sylvia Plath odağında kurulur. Biçimsel özellikler açısından Müldür şiirindeki deneysellik şairin az şiiri olmasına rağmen belirginleşse de Marmara şiirinde görülür. Ancak özellikle Plath şiiriyle kurduğu benzerlikte öne çıkan biçimsel özelliklerden ziyade "ölüm"ün şiirin başat izleği olmasıdır.

D. Birhan Keskin Şiirlerinde Metinler Arasılık

Keskin şiirlerinde metinler arası ilişkilerin fazla kullanılmadığı söylenebilir. Karşılaştığımız metinler arası ilişkiler şunlardır: *Kim Bağışlayacak Beni*'de art arda gelen iki şiiri ortak kılan, şiirler arasında bağ kurulmasını sağlayan bir teknik kullanılmıştır. "Ruth" isimli ilk şiirde, şiir kişisi şiire ismini veren "Ruth"a seslenir, sorularını ona sorar ve "sadece" onun tarafından anlaşıldığını ifade eder:

Ama Ruth, ben,
benim söylediklerime,
benim çığlıklarına inanmayanların söylediklerine,
onların çığlıklarına inanmayacağım.
Söz Ruth.
Sen benim ığlıklarımı duydun,
bana en yakın uzaklık sendin.
Bir tek sen duydun ığlıklarımı,
artık Ruth,
senin söylediğin hiçbir şeye inanmayacağım. (97)

Bu şiirin hemen arkasından gelen “İz”de ise şiir kişinin seslendiği, şiire kattığı kişi Ingeborg’dur. Ingeborg, şair ve yazar Ingeborg Bachmann’ı temsil eder. Şiirde Ingeborg Bachmann’dan alıntılanan dizeler de yer alır:

Bana, rüyamda, o garip odaların birinde
kulağıma bir şiir okumuştun. Şöyleydi:
“Hiçbir şey gelmeyecek bundan böyle
Bir daha ilkbahar olmayacak.
Herkes kehanetidir bin yıllık takvimlerin
Ama yaz ve hani derler ya,

‘yazdan kalma’ diye, onlar da olmayacak

Artık hiçbir şey gelmeyecek. (101)

Bu iki şiire teknik açıdan özel bir anlam kazandıran şey, şair ve yazar Ingeborg Bachmann’ın “Ruth Keller”i takma isim olarak kullanmasıdır. Bachmann bu isimle çeşitli gazete ve dergilerde yazılar yayımlamıştır. Yani bu şiirlerde Bachmann’ın hem kurmaca hem de reel kimliği şiire girmiştir. Benzer kullanım biçimleri Müldür poetikasında da çok daha yoğun olarak vardır. Müldür poetikasında şiir kişisi dünya çapında, şairler, yazarlar, yönetmenler, ressam, düşünürler gibi çok sayıda entelektüel ve sanatçıyla kendisi arasında bir “akrabalık” ilişkisi kurar. Bu kişiler temsilî olarak değil şiir kişisinin “yakınları” olarak yer bulurlar.

Keskin’in *Soğuk Kazı*’daki “Artık her şey tüccarların elinde” başlıklı şiirinde Yunan mitolojisinden Mnemosyne isimli yeraltı dünyasında akan bir nehrin adı geçer. Lethe’nin zıddı olan bu nehir, kendisinden içenlere ölü canlara geçmiş yaşamları hakkındaki her şeyi hatırlatır: “Lethe ve Mnemosyne. Yıkandım ben Mihrimah, ikisiyle de. / Yıkandım ama unutmak ne kelime, hatıra ne! / [Bak tam burası. En yaralı yerim benim. İnsanın uyku dediği.]” (30). “Lethe” Nilgün Marmara’nın *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*’indeki “Dilek-miş” isimli şiirinde de geçer: “çünkü kaç tas içtik Lethe’den” (154).

Keskin, *Kim Bağışlayacak Beni* isimli kitabını Şeyh Galip’in “Tedbirini terk eyle takdir Hüdânındır / Sen yoksun o benlikle hep vehm ü gümanındır.” (9) beytiyle; *Y’ol*’u ise Gülten Akın’ın “en güzeli, yol yürüyüş öğretir / dostum, eskimeyen arkadaşım” (7) dizeleriyle başlatır. Figen Şakacı ile yaptığı ve *Radikal Kitap*’ta yayımlanan “Şiir benim iyiliğimdir!” başlıklı söyleşide Gülten Akın şiirinin kendisini çok etkilediğini ifade eder. Şakacı’nın “Gülten Akın’dan sonra Altın

Portakal alan ikinci kadın şairsin. [...] *Y'ol* kitabın da onun dizesiyle açılıyor. Kadın şairliği falan değil de Gülten Akın'la bulduğunuz yerleri merak ediyorum” şeklindeki sözlerini şöyle cevaplandırır:

Şiirleriyle olduğu kadar bu dünyada durma biçimiyle de beni müthiş etkilemiş biridir. Hayatı kavrayış ve yaşayış biçimiyle. [...] Ben onun şiir duygusuna da, şair duruşuna da âşığım. Keşke tırnağı olsam da buluşabilsem onunla, diyeyim, gerisini sen anla.

Keskin, *Y'ol*'da Esrar Dede'den de alıntı yapar: “Esra Dede kadar ağlamıştım: ‘Ağlatmayacaktın, yola baktırmayacaktın; / Ol va’de-i tekrar-be-tekrarı unutma!’ ” (62). Yine aynı kitapta Ahmet Güntan’a ait “Ben farklılığım la gurur / duymuyorum ben ayrılığa / toptan karşıyım hâkim bey” (72) dizeleri alıntılanmıştır. *Ba*'da ise Melih Cevdet Anday'ın “Ah, okumaya başlamadan önce / Çiçeklere su vermek lazımdır” (45) dizeleri epigraf olarak kullanılmıştır.

Görüldüğü gibi, Keskin poetikasında metinler arası ilişkiler şiirin yapıtaşları arasında sayılmaz. Lâle Müldür şiirinde olduğu gibi poetika bu ilişkiler üzerine kurulmamıştır ya da Gülten Akın şiirindeki yerel söyleyişler ve teknik özellikler şiire girmemiştir. Metinler arası ilişkiler sınırlı olduğundan söylem analizi yapabilmek için yeterli kaynak bulunmamaktadır.

E. Bejan Matur ve Dinler İlahisi

Bejan Matur şiirlerindeki metinler arası ilişkilere bakıldığında gerek şiirlerin isimleri gerekse şiirlerdeki dilsel özellikler şiirlerde referansların tek tanrılı dinlere

verildiğini düşündürür. Ancak Matur, Merve Erol’la yaptığı söyleşide “dini ve tasavvufu” bilmediğini söyler:

Ben dini bilmem, tasavvufu da bilmem. “Tasavvuf yalıdır, dinin dışından konuşur” diyenler yanılırlar. Son derece karmaşıktır ve dinin içinden konuşur. Aslında ben mistik de değilim. Ama varlıkla, dolayısıyla kutsalla bir meselem var. Bir yanıyla felsefenin ilgilendiği türden bir ilgi bu, bir yanıyla da şiddetli bir maneviyat ve kutsallık arayışı içeriyor. Kalbî bilgiye inanırım ben, insanın evren karşısındaki varlığının insanın tekliği üzerinden anlaşılması gerektiğini savunurum. Hakikat arayışının aracının, akıl ya da bilgi değil vicdan olduğuna inanıyorum. Bu bizi varlığa da götürür, kutsala da.

İbrahim’in Beni Terketmesi’ndeki dinî referansların fazlalığını da şöyle açıklar: “Miraç, kandil, hac, İbrahim, Âdem... Ama dinde kullanıldıkları anlamın çok dışında. O ilksel yere, Âdem’in bahçesine taşınıp yeniden anlamlandırılıyorlar. Bir ilksel anlama kavuşuyorlar şiirde. Fazlasıyla kişisel, ontolojik bir yanı da var”.

Matur şiirlerinin beslendiği kaynağın şiirlerde kurulan metinler arası ilişkiler, verilen referanslar bağlamında “Doğu” olduğu söylenebilir. Şiirlerde *1001 Gece Masalları*, *Leyla ile Mecnun*, *Şahmaran Destanı* gibi Doğu’ya ait efsaneler, masallar ve hikâyelerle metinler arası ilişkiler kurulmuştur.

Matur şiiri İslamiyet bağlamında tek tanrılı dinler üzerine inşa edilmiştir. Daha önceki bölümlerde değindiğimiz gibi şiirlerin söylemi de kutsal kitaplarla paralellik göstermektedir. Matur poetikası şiirlerde gündelik yaşama ilişkin ayrıntıların yer almaması noktasında kimi zaman Lâle Müldür’ün erken dönem

şiiirleri, kimi zaman da Birhan Keskin şiiirleriyle benzerlikler gösterse de yaratılan soyut dünya bağlamında en uç noktaya varmıştır. Tek tanrılı dinlerdeki eril söylem Matur şiiirinde de hâkimiyetini kurmuştur. Şairin şiiirlerindeki kadın, cinsellik ya da sistem eleştirisi gibi izleklere bakmadan dahi, poetikasında eril söylemin hâkim olduğu net olarak ortaya çıkar. Şairin poetikasında şiiirlerin biçimsel özelliklerinden, şiiirlerde verilen referanslara kadar “din” önemli bir esin kaynağıdır.

F. Didem Madak: Yoksulluk ve Masallar

Madak şiiirlerinde dilin gündelik söyleyişlerle örülü olmasında şiiirlerde kurulan metinler arası ilişkilerin de payı büyüktür. Önceki bölümlerde incelediğimiz şiiirlerde karşılaşılmayan, yine gündelik hayata referans veren metinler arası ilişkiler kurulur. Çocuk kitapları ve bunların kahramanları, çizgi film karakterleri, film karakterleri, popüler kültüre ait şarkılar, Türkçe ve Dünya romanından yazarlar ve kahramanlar şiiirlerde genellikle “şiiir kişisi” olarak yer alır. *Sofi'nin Tercihii* (45), “Hatalı Teşbihler” de taksi şoförüyle tartışmasında geçen *Tutunamayanlar* ve yine Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar*'daki kahramanı Hikmet Benol da şiiirlerde yer bulur. *Grapon Kağıtları*'ndaki “Kurabiye”de de şu referanslarla karşılaşılr: “Heinrich Böll'ün Palyaço'su / Mary onu bırakıp gitmişti, yalnızdı. Sonra yosunun Latincedeki adı Laminarya'ydı... / İçimde gezinen salyangozun tırnakları / Her hatırladığım şey için bir santimetre uzuyor Kalbiye” (21).

Madak şiiirlerinde *Kur'an*'daki inşirah suresi gibi ayetlere de, *Tevrat*'taki [Samson ve Dalila] gibi hikâyelere de gönderme yapılır. “Hatalı Teşbihler”de şiiir kişisi, Agatha Christie'nin yarattığı yaşlı bir kadın dedektif olan “Miss Marple” ile konuşur. Şiiirdeki “Raif Bey” de Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna*'sından

alınır. Sanat için soyunmak klişesi şiire uyarlanmıştır, şiir kişisi Miss Marple'dan kendisini “çöz”mesini ister:

Allahaşkıınıza miss marple diye söylendim

Ben bu zehir zıkkım şiirin ağlak kalemi olacak kadın mıydım?

Raif bey şiir için soyunmama karşıydı

Cinayetin sebebi buydu

Üstelik raif bey'i kürk mantolu madonnadan araklamıştım. (64)

Şiirin devamında Madak poetikasının belirgin özelliklerinden olan “ironi” açığa çıkar. “Şiir kişisi” ve katil olabileceğinin düşündüğü “şiir kedisi” zeyna “bir aydınlanma ruhu içinde felaket kalabalık”tır:

Miss marple da içimden çıkamamıştı.

Zeyna olabilir katil dedim

Bakın kelimeleri nasıl da kokluyor.

Miss marple büyük kara şemsiyesini kapattı (63)

Didem Madak poetikasının dikkat çeken yönlerinden birisi de “çocukluk” izleğinin öncelikli olmasıdır. Bu nedenle şiirlerde masallara sıklıkla referans verilir. *Pulbiber Mahallesi*'ndeki “İki çocuğun bu hâli o kadar sevimli ve güzeldi ki, buz parçaları neşe ile dans etmeye başladılar ve böylece Kay'a bir çift yeni patenle birlikte hürriyeti ve dünyayı verecek olan Ebediyet kelimesini kendiliklerinden yazdılar”. *Grapon Kâğıtları*'ndaki” Çiçekli Şiirler Yazmak İstiyorum Bayım!”da karşılaştığımız “Pippi Uzunçorap” (43) da bir çocuk filmi karakteridir. Madak yine

bir çocuk masalı kahramanı olan “Pollyanna’ya Mektuplar” yazar. Bu mektupların ilki şairin ilk kitabında yer alır, şiir kişisi Pollyanna ile konuşur:

Sevgili Pollyanna,

Senin romanlarında her şey o pazartesi başlardı

Kot pantolonlu, uzun bacaklı pazartesilerdi onlar

Ben mutfakta Edith Piaf dinler,

Bir lağım faresiyle göz göze bulaşık yıkardım.

Şehrimizin aşkı ve şehrimizin şarkısı

Öfkeyle pis su borularında dolaşırdı. (60)

Şairin ikinci kitabındaki “Pollyanna’ya Son Mektup” Nabokov’dan alınan şu dizelerle başlar: “Aşk mektupları elbette yakılmalı, / geçmiş en soylu yakacaktır” (35). “Muhabbet kuşumuz öldü / Arkasında uçuşan tüyleriyle mavi bir sonbahar bırakarak / Biliyorsun ölüm, mavi boş bir kafestir kimi zaman / Acıyı hangi dile tercüme etsek şimdi yalan olur Pollyanna” (41) dizeleriyle başlayan şiir, şiir kişisinin artık Pollyanna’ya mektup yazmayacağını söylediği dizelerle sona erer. Madak bu şiiriyle hem kendi kitapları arasında, hem de Pollyanna ile metinler arası ilişki kurmuştur:

Fırfırlar olmalıydı oysa hayatımın kenarında Pollyanna

Kırmızı puanlı bir şiir olarak uyumalı, mor puanlı

uyanmalıydım.

Pişman olmamalıydı orada olmalarından yeşil farbelalarım.

Bir çingenenin çıkardığı dil olmalıydı şiirlerim.

Sana bu son mektubu,

Artık senden mektup beklemediğimi söylemek için

Yazıyorum Pollyanna

Son şiirini yazmaya cesaret edememiş bir şair olarak (43)

“Bir roman yazmaya başladığım o gece için...” diyerek bir roman yazmaya başladığı o geceye ithaf ettiği “Paragraf Başında” ise “Ömrüm geçti bir çiçeğe benzemekle / Hangi hayat süslendi senin için bu kadar” diyen şiir kişisi *Alice Harikalar Diyarında*’nın “Alice”ine ve “Parmak Kız”a gönderme yapar.

Tanrı bırakmış beni kocaman parmağıyla

Bir yumuşak çiçeğin ortasına

İçimde bir kedi durmadan oynardı

Parmak kızın DNA sarmalıyla

Alice’den çalıntı gözyaşlarım

Çiğ taneleri olurdu sabahları yastığımda. (58)

“Müsveddeler”de *Anna Karenina*’ya referans verilir: “Bazı vakitler tren geçiyor evin yakınından / Yaşlanıyorum pencereden her bakışımda / Anna Karenina’yı taklit ediyor zaman, / Atıyor kendini raylara” (47).

Madak’ın kurduğu metinler arası ilişkilerde ağırlığın masallarda olması, şairin poetikasında öne çıkan çocukluk izleşine işaret eder. Müldür şiirindeki ağır entelektüel dünya, Matur şiirlerindeki din referansları ya da Marmara şiirindeki

Anglo-sakson etkiler görülmez. Masallardaki zenginliği ve mutluluğu imleyen sahte dünya da gözler önüne serilir. Yoksulluğa çare olmadığı, malların aslında hâkim ataerkil söylemi beslediği de ortaya konur. Bu bağlamda da Madak şiirinde eril hâkimiyetin kırıldığını söylemek mümkündür.

IV. BÖLÜM

SİSTEM VE DİN ELEŞTİRİSİ

A. I. Gülten Akın: Sistemli Eleştiriler

Gülten Akın'ın şiirlerinde “sistem eleştirisi” şairin şiir yazma sürecinde daima öncelik taşımıştır. Evlilik, aile ve din gibi bireysel özgürlüğü kısıtlayan diğer kurumlar da bu eleştirel yaklaşımlardan nasibini alır. Şiirlerin yazıldığı dönemlerde egemen yönetim biçimleri (*Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı*'ndan sonra) kapitalist sistem ve milliyetçi-ırkçı anlayışlar da eleştirilir. Ama bunlar genelde annelik ve kadınlık üzerinden ve çoğunlukla “şikayet” tonunda dile getirildiği; bireysel ya da toplumsal kurtuluşa yönelik olmadığı için şiirlerde “pasif” bir ton hâkimdir. *Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı*'nda halk tarafından verilen bir kurtuluş mücadelesi olarak yansıtıldığı için, güçlü olana karşı halkın direnişi olarak görülebilir. Ancak bunun resmî tarih söylemiyle uyumlu olduğu gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır.

Akın şiirlerinde sistem eleştirisi çoğunlukla “annelik” üzerinden gerçekleşir. Örneğin *İlahiler*'deki “Atriyo İlahi”de de “yüreğinde atriyo septal defekt taşıyan [...] çünkü bir bıraksa / eriyecek biçilmedik cezalarla / işlemediği suçlarda” (27) dizeleri

bir annenin isyanını; kapatılmış, hapsedilmiş olmanın çaresizliğini duyurur: “Hey tanrım, bu çocuklar çocuklarımız bizim / Bunca yıl hangi taşı oraya kapatsan / Unufak olur” (27). Tanrının kişileştirildiği şiirde cezaevlerine kapatılmış “oğulların ve kızların” hayatta kalabilmelerinin zorluğu anlatılır. Şiirde cezaevlerinde sosyalist anlayışı benimsedikleri için hapse atılmış gençlerin sabrına, dayanıklılığına da vurgu yapılarak bu gençlerin tutuklanmasına, cezaevlerine kapatılmasına neden olan “sistem”in eleştirisi yapılır. Yine *İlahiler*’deki “Eller İlahisi”nde de, “Görsem ellerini oğlumun / Ardında bağlı durmasa” dizelerinde “özgürlük”e duyulan özlem, başka bir deyişle “tutukluluğun sona ermesi/erdirilmesi” isteği, siyasi bilinçten azade, bir annenin çocuğuna duyduğu özlemle ilişkilendirilir: “Onları özlüyorum / Üç yaşına yağan karda / Kızarmış, ısıttım öpe hohlaya” (294). Sistem eleştirisinin annelikle ilişkilendirilerek yapılması, şairin yaşam öyküsünün de etkileriyle anlamlandırılabilir. Fakat naif bir konuma işaret eden “annelik” kimi zaman çaresizlik, güçsüzlük, zayıflık gibi hâllerin, duygu durumlarının yansıması olarak da belirir. Annelik “birey” olmanın, bireysel mücadelenin önüne geçer. Örneğin, *Ağıtlar ve Türküler*’deki “Bunalan Ozan İlahisi”nde de çaresiz ve güçsüz “annenin” sesi duyulur; aynı zamanda bir “ozan” olan anne ozanlığından da vazgeçmiştir: “Ozanım düşe geldim / Dönüp uğraşa geldim / Astım işlek kalemim / Yazamam oğul” (6). Yine *Seyran Toplu Şiirler*’deki “Asılanlar Kentine Ağıt”ta da annenin “sözünün sahabı” olamayışı ve verdiği sözü gerçekleştirmeye gücünün yetmediği dile getirilir:

“Ana asacaklar bizi”.

Yatarım diyordu yoluna yoluna

Önce beni çiğner, diyordu

Olmadı sözünün sahabı

Ana dedikleri. (49)

Seyran Toplu Şiirler'deki “Eflatun İlahi”de [ü]lkem misin, oğlum musun seçemiyorum / [s]evdanın özü birdir” diyen şiir kişisi “Gülten Akın”dır, şair kendisiyle konuşur:

Gülten Akın acep gidişlerdesin

Acın dinlencede değil

Özlemin kanıyor

Mülkün örselenmiş

Ürünün dağılmış

Hangi yaz seni nennileyebilir? (18-19)

Cezaevlerinin ve işkencelerin anlatıldığı bu şiirlerde çocuklara vaat edilen gelecek Akın'ın, *Seyran Toplu Şiirler*'de yer alan ninni kalıbındaki “Büyü” adlı şiirinde söylenmiştir: “Büyü de baban sana / Baskılar işkenceler alacak / Kelepçeler gözaltılar zindanlar alacak”. Bu şiir on yedi yaşında idam edilen Erdal Eren'e de gönderme yapar ve devrimci bir gence “yakılan ağıt” niteliğini alır: “Büyü de / Büyüyüp on yedine geldiğinde / Büyü de baban sana / İdamlar alacak” (406). Akın'ın bu şiirinde, şiirin biçimsel özellikleri bağlamında da “annelik” baskındır. “Ninni” kalıbını kullandığı şiirde siyasal koşulların yaşatacağı zorluklara değinilir, “acılar, yokluklar, baskılar, işkenceler, kelepçeler, gözaltılar, zindanlar” getireceği imlenir, “çocukların” geleceği “karanlık” olarak çizilir. Bu şiirlerde söylem politik bağlamda radikalleşir, annelik öne çıkar ve şiirler bir anlamda şairin güncesi olarak işlev görür.

A. II. Ataerkil Tanrılar

Ataerkil anlayışın kadın ve erkeklerin toplumsal yaşamlarındaki belirleyici etkileri ve bunun eleştirisi Akın poetikasında din, evlilik, aile gibi toplumsal kurumların izlek olarak konumlandığı şiirlerde ortaya çıkar. Gülten Akın “Kadın Yaratıcılığında, İnsanca Duyarlığa Evet” başlıklı makalesinde kadınların kendilerini ifade etmek ve gerçekleştirmek adına birçok sıkıntıyla karşılaştıklarını, çocukluklarından itibaren arka plana itildiklerini ve erkek çocuklarına duyulan saygının kız çocuklarına duyulmadığını söyler. Sözlerine “kızların tanrı imgesinin baba, koca ve oğul imgesiyle çakıştığı” (70) yönündeki düşüncesini de ekleyen Akın, “kız çocuklarının” yaşam alanlarının toplumsal bağlamda daraltıldığını vurgular.

Akın’a göre, Hıristiyanlık, Musevilik ve Müslümanlıkta Tanrının “erkek” olarak cinsiyetlendirilmesinin kadınların toplumsal yaşamdaki konumlarının anlaşılması açısından önem taşır. Fatmagül Berktaş, *Tektanlı Dinler Karşısında Kadın* (1995) başlıklı çalışmasında, tek tanrılı dinlerde tanrının cinsiyetinin “erkek” olarak kavramsallaştırılmasının, kadın ve erkek kimlikleri, otoritenin niteliği ve iktidar yapılarına ilişkin düşünceleri etkilediğine değinir (9). Akın’ın *Seyran Destanı*’ndaki “Natoyolu” başlıklı şiirinde tanrı erkek olarak cinsiyetlendirilir: “Çünkü tanrısı onların / Öfkenin de tanrısıdır / Asık suratlıdır, erkektir”. Öfkeli, asık suratlı ve erkek olan tanrı aynı zamanda devlet yönetimindekilere de benzer: “Kumandana ve valiye benzer / Alır vermez, kırar onarmaz / Helbet güler emme güldüğünü bildirmez / Helbet sever emme sevdiğini bildirmez”. Bu tanrı, ataerkil toplumsal yapıda erkeklere yüklenen ciddiyet, sertlik ve duygularını saklama gibi özelliklere sahiptir: “Dört kitap da haktır, inanırlar / Esirgeyen bağışlayandır Tanrı / Emme ne esirgediği belli, ne bağışladığı” (79).

Akın, *Ağtlar ve Türküler*'deki “O Kadınlar İçin Beşli Sekizli” adlı şiirde tanrı-erkek ilişkisine “kocalar” üzerinden yer verir. Kadınların “tanrı adına” kocaları tarafından “güdüldüğünü” belirten Akın'ın şiirdeki kelime seçimi dikkat çekicidir. “Kendi ölümünü doğuran kadınların” kocalarının ilk oğulları olması, “kocalarla” imlenen ataerkil sistemin eleştirisidir. Ancak şiirdeki “güdülen kadınlar” ifadesi, kadınların da “teslimiyetçi ve boyun eğen” tutumları nedeniyle bu eleştiriden pay aldıklarını gösterir:

Canıyla ayrılık sürer

Kendi ölümünü kendi doğuran

Kocamız ilk oğlumuzdur

Güderken bizi tanrı adına

Yüreği kamaşır huysuzluktan (26)

“Kocamız ilk oğlumuzdur” dizesi, kadınlara yönelik bir eleştiri olarak da değerlendirilebilir. Kadınların doğurganlığına, soyu sürdürme gücüne gönderme yapan dizede, kadınların, onları güdenleri “dünyaya getirdikleri” için kendi “güçlerinin” kurbanı oldukları imlenir. *Kırmızı Karanfil*'deki “Bir Tutsağa Üç Efendi” başlıklı şiirde de “kocaların” kadınların “efendisi” olduğu şu dizelerde dile gelir. “Senin ve benim yüzümdü yüzlerindeki / Öyleyse belki de kuşkusuz / Kocamdın değerli efendim” (41). Bu şiirler birlikte değerlendirildiğinde kocalar ve oğulların “köleleştirdiği” kadınların bu durumun farkında oldukları sonucuna ulaşılır.

Simone de Beauvoir, *Kadın: Bağımsızlığa Doğru* (1978) isimli kitabında “erkeğin ortaya attığı yasaları bir Tanrı'nın sırtına yüklemekte büyük” çıkarları olduğunu “özellikle Yahudilik, Müslümanlık ve Hıristiyanlıkta” erkeklerin

“Tanrı’dan gelme bir hakla efendi” (40) olduğunu söyler. Akın’ın “değerli efendim” ifadesiyle imlediği “koca”ların, kadınlar üzerindeki yetkesi, Beauvoir’ın bu değerlendirmesiyle paralellik gösterir. Şiirin devamında efendilik rolünün “kocalar”dan sonra oğullar tarafından benimsendiği yani ataerkil anlayışın sürekliliğini “erkek çocukların” sağladığı söylenir: “ ‘şaka yok bundan böyle oğlun olmakla / sonuncu efendin benim’ dedin” (41). Yine aynı konunun irdelendiği “Bir Tutsağa Üç Efendi” başlıklı şiir, başlığıyla dâhi “Tanrı-baba-oğul” üçlemesinin kadınlar üzerindeki hâkimiyetine dikkati çeker.

Gülten Akın poetikasında ataerkil sistem, kadınların bireysel varoluşlarını gerçekleştirmelerinin önündeki temel engel olarak konumlanır. Buna rağmen Akın şiirlerinde eleştirilen “cins” olarak “erkekler” değil, ataerkil sistemin yarattığı ve ataerkil sistemi yaratan “erkeklik”tir. Bu bölümde incelenen şiirlerden hareketle özellikle din bağlamında Akın şiirlerinde ataerkil anlayışın ve eril söylemin sorgulandığı açıktır.

B. I. Lâle Müldür ve Barbi Bebeklerle İmlenen Eşitsizlik

Lâle Müldür poetikasında sistem, sınıfsal farklılıklar ve eşitsizlik gibi konular son dönem şiirlerinde belirginleşir. Şairin poetikadaki bu değişim geçirdiği rahatsızlığın etkileri, toplumsal konulara yönelmesi ya da zamanın ilerlemesi gibi bireysel faktörlerle açıklanabilir. “AVAREMU” başlıklı şiirde “Barbi ve Ken” gibi orta-üst ve üst sınıf çocuklarının oyuncakları ile “avaremu”daki yoksulluk karşılaştırılır:

Barbi ve Ken’i olmayan çocuklar

Hep bir gece odalarına Raj Kapur'un girmesini istiyorlar

Girmesini ve varaklı süt getirmesini... biraz da baklava...

Genetik günahlarını ödeyen boyacı çocukların gözünde

Kaç kat öykü vardır bilir misin Avaremu?

İşte bunun için kırılmış ceviz ve

Ballı susam götür onlara,

Onların peri masallarına karnı tok, Avaremu... (115)

Yoksulluğun “Barbi” bebekler üzerinden ifade edildiği bu şiirden sonra “Hizmetçi Kadın ve Orkideler” başlıklı şiire bakıldığında yine sınıfsal göndermelerin belirginleştiği, yoksulluk ve zenginliğin “orkide” metaforu ile dile getirildiği görülür. Orkide gibi üst sınıflara ait yaşamı sembolize eden çiçek bir “hizmetçi kadına” tarif ettirilir ve normal koşullarda “sohbet etmek” için yan yana gelmeyecek olan bu ikiliden “hizmetçi”, “madam”ın sorusuna incelikli bir yanıt verir: “Orkideler neydi mi, madam? / Bana kalırsa orkideler / kelebeklerin esansıdır ya da çocukların gülüşüdür belki olur ya” (198).

siyahsistanbul'daki “FAKİRLİK EN BÜYÜK İŞKENCE ALETİ” isimli şiirle “fakirlik” bir izlek olarak ancak bireysel aşk bağlamında şiire girer. Bu şiirde “klasik” zengin [kadın] ve fakir [erkek] arasındaki aşkın sebep olduğu sınıfsal çelişki ve “fakir” olanın bu durumdan etkilenmesi dile getirilir: “fakirlikti biliyorum beni sarsan sende / ah fakirlik o hiç göstermediğin / [...] fakirlikti en büyük işkence aleti / biliyordum ama sana kıyamıyordum” (29). “Fakirlik”in yaşamdaki yansımalarını şiirsel dille ifadesi değil, şiir kişinin aşk ilişkisindeki etkilerinin ortaya konmasıdır.

Böyle bir meselenin bu düzlemde şiire konu olması şiirin tamamen bireysel hikâyelere dayandığını gösterir.

GÜNEŞTE [GÜNEŞ&PATLAMA]'da sistemin insanlara yüklediği ya da onlardan beklediği rollerin eleştirisi vardır:

Buna mukabil şık giyinmiş (yeşil ipek& ojeli bağcıklı dekolte banliyö pabuçları) birtakım kadınlar ve işlerinde iddialı (en az 3 bilgisayarlı ve kafalarında büyük ihtiraslar küçük bir paket bokla) kadınlarla yarışmaya kalkan kadın sevmeyen birtakım agresif erkekler topluluğu size asla yetişemeyecek”. Bütün bir kent bizi ziyarete gelecek. hatta ben yukarda balkonda şezlongda oturduğum için götümün altından geçecekler-. ve biz o sırada kayış sandaletlerimizle mavi pelerinlerimizle sularda yol almış olacağız. (372)

Müldür şiirlerinde “Kemalist ideoloji” yaşamı sınırlayan ve belirleyen yönüyle varlık bulur. Kemalizm’in düşünsel olduğu kadar biçimsel etkileri ve dayatmaları da şiirde karşımıza çıkar. “İSKENDERİYE POSTASI”nda şiir kişisi “Saide”nin taktığı kurdeleleri “laikliğin” beyaz kurdeleleri olarak nitelendirir: “Saide laikliğin beyaz kurdeleralarını / takıp, pembe-sarı kelekli elbisesini giyip / kolunda Alanya çıkışlı bir file / başını yan yan yan yana eğer” (121). Kurdelelerin beyazlığı laiklikteki “dinsel” yaklaşımı sembolize eder.

Atatürk ve onu temsil eden simgeler, imgeler de şiirlerde yer bulur. “SİYAH ŞİİR”de karşımıza çıkan Atatürk büstünün neyi temsil ettiği çok açık olmasa da yaratılmaya çalışılan tek tipliliğin sembolü, “ötekiler” olarak konumlandırılan Hıristiyanları görmezden gelmenin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu açıdan bakıldığında dinsel bir tek tipleştirilmeye de referans verdiği ileri sürülebilir: “Atatürk

büstüydü bu / neye yarıyordu? / Atatürk / biraz başını yana çevirip / pencere aşırı
baksa / karşısındaki büyük kilisenin / siyah dikenli haçıyla karşılaşacaktı” (74). Yine
siyahsistanbul’da ötekileştirmenin ve tek tipleştirme çabalarının, kolonyal devletlerin
izinin sürülebildiği şu dizeler yer alır:

I. Dünya efendilerinin şehrin ortasına

estiği bir günde

Bir Atatürk posterinin altında

üç tay duruyordu

ve karşıdan dört çarşafı

kız geliyordu

bütün bu durumlar karşısında

dilek tutmasını bildik. (155)

Müldür’ün 2007 Altın Portakal Şiir Ödülü’nü kazandığı *ultra-zone*’da
ultrason’da Bağdat Savaşı da şiire konu olmuştur. “Bağdat savaşı bitti / 21. yüzyılda
ilk büyük savaş / [...] / Aslında ne doğuluları / ne de batılıları seviyorum ben / Şey
Bağdat Savaşı bitti / bitti mi acaba?” (167).

Müldür şiirlerinde sınıfsal bir “sınıf” eleştirisi olduğu, şiir kişinin “üst” sınıf
duyarlılığıyla sistemdeki eşitsizliklere yaklaştığı görülür. Şiir kişisi yoksulluğun,
savaşların ve eşitsizliklerin farkındadır ancak belli bir mesafeden bakarak
değerlendirmektedir. Kemalist sistemin ve toplumun Atatürk’e yaklaşımının da
irdelenmesi dikkat çekicidir. Tezde incelenen poetikalar içinde sadece Müldür
şiirinde bu sorgulama söz konusudur.

B. II. Dinler Senfonisi

Lâle Müldür şiirinde “din” başat izleklerden birisi olarak karşımıza çıkar. Bireysel düzlemde yaşamın anlamı ve varoluşsal problemler Müldür şiirinin temel “sorunsallarını” oluşturur, cevaplar “din”de aranır, dolayısıyla şiirinin seyrini izlemek ve bu anlam arayışının şairin poetikasındaki dönüştürücü etkilerini ortaya koymak açısından da “din”in şiirlerde nasıl konumlandığının açıklanması önem taşır. Şairin poetikasının temelini oluşturan varoluşsal sorgulamalar din ekseninde ve din-bilim çelişkisinin şiirlerdeki yansımalarında anlam kazanır.

Şiirlerde referanslar belli bir inançta ya da öğretilerde toplanmaz, çeşitlilik gösterir. Hıristiyanlık, Yahudilik, Müslümanlık, Budizm, Şamanizm gibi geniş bir alan vardır. Müldür’ün erken dönem şiirlerinde bilime yönelimin ağır bastığı, zaman geçtikçe dinin bilimin yerine geçtiği görülür. Lâle Müldür kendisiyle yapılan söyleşilerde dinle ilgisinin gençliğinde, kendiliğinden kurulduğunu belirtir. Çağlar Yerlikaya’yla yaptığı söyleşide bursu alıp İtalya’ya gittiğinde, orada “acayip biri gibi” karşılandığını belirten Müldür, kendisine sürekli İncil’den bahseden bir şiir hocası verdiklerini ifade eder. Bu sayede aslında İncil’de yer alan ifadeleri farkında olmadan şiirlerinde kullandığını anlar:

İsa öldükten sonra tekrar yukarıdan indiğinde, Maria Magdalena ile karşılaşır ve ona “Noli me tangere” der. “Bana dokunma” demek. Üzerine, 2 bin tane resim çizilmiş bir olay. Ben yıllar sonra bundan çok etkilendim. Bilsem daha önce etkilenirdim. Uzak Fırtına’ da yer alan şiirimde “yaşayan su arıyorum, ışık taşlarının arasında” diyorum. Yaşayan su olayı, İsa’nın kullandığı sözcüklerdenmiş. Ve onlara göre bana bu isimlerin gelişini anlatmak, İsa için çok basit. İsa yapıyordu

bunları. Bunu duyunca dehşetle sarsıldım tabii. Yani benim hep açıkladığım o öngörmez kaynak, görünmez ip diye açıklamaya çalıştığım şeyin kendisi İsa'ydı.

Müldür, söyleşilerinde İsa'nın kendisiyle telepati hâlinde konuştuğunu bu yüzden daha çok soru sorduğu anlarda ortaya çıkan içsesi olduğunu ileri sürer. Alman ressam Albrecht Dürer'in İsa'ya en yakın insan portresini eline aldığı anda, "İsa sen bu kadar güzel misin acaba diye" sorduğunu, İsa'nın da "ben çok daha güzelim" diyerek kendisiyle iletişime geçtiğini ifade eder. Müldür, Zeki Çelik'le yaptığı söyleşide şiirlerin kendisine Hz. İsa tarafından yazdırıldığını da söyler: "Cinsiyetsiz çünkü dediğim gibi bana yardım eden uzaysal varlığın Hz İsa olduğunu söyledi birkaç kez, daha çok o yazıyor şiirleri, benden sadece kısa bölümler oluyor".

Müldür şiirlerinde şiir kişinin "din ve bilim" konusundaki düşünceleri, çelişkileri ve hatta okuma notları dahi şiirde yer bulur. Din ve bilim arasındaki ilişki/çelişki ya da şiirdeki dönemlere göre baskın gelen olgu postmodern teknikle yazılmış şiirlerde daha sık karşılaşılır. Örneğin "Pol ve Virginie" başlıklı uzun şiirde, Pol ile Virginie arasındaki mektuplaşmalar varoluşsal problemlerin tartışıldığı bir düzlem olarak işlev kazanır. Bu tartışmaları Virginie yürütür ve Pol'ü kendi düşüncelerinin doğruluğuna ikna etmeye çalışır. 1876 tarihli bir metinle kurulan (metinler arası) ilişkide her iki metindeki varoluşsal problemler temelde aynı kalmış olsa da Müldür'ün Pol ve Virginie'i çağa ayak uydurmuştur: "bilgisayarlarda soft errorlara neden olan şey bizzat tanrının kendisidir: "soft error"lara bir başka örnek, / bir çocuğun ana rahmine düşüşü anında / DNA moleküllerinin rasgele bileşimidir, / bu olayda kimyasal bağın kuantum özelliklerinin / rolü vardır. Tamamen önceden kestirilemez olan / atomik olaylar yaşamımızı etkiler". Virginie mektubuna Pagels'in

kuantum belirlenemezliği ile ilgili değerlendirmelerini de ekler ve Şiir aracılığıyla bir tartiŐma zemini yaratır:

Őüphesiz ki, kuantum belirlenemezliği yaşamımızı etkileyebilir. fakat Şimdi iki delik deneyinin uygulamalarını dŐŐunursek bir bilmece ortaya ııkar. bu deneyin standart kopenhag yorumu belirlenemezliğin - bohr'un olasılık dalgaları- dŐnyanın nesnelliğini, dŐnyanın bizim onu gŐzlemleyiŐimizden bağımsız olarak varlığı fikrini reddetmek zorunda olduğumuz anlamına geldiğini gŐstermiŐtir. örneğin elektron, uzayda bir noktada gerıek bir parıacık olarak, ancak biz onu doğrudan gŐzlemlersek vardır. bilmece Şu ki, eğer belirsizlik nesnel olmama anlamına gelirse ve makroskopik insan dŐnyası őrnceden belli olmayan olaylardan etkileniyorsa, bu durum insan őlıŐsündeki olaylarda nesnellik olmadığı –onların ancak biz onları doğrudan gŐzlemlersek var oldukları- anlamına gelir mi? yalnızca bir delikten geıen elektronun değil, fakat aynı zamanda tŐm insan tŐrlerinin tŐkenmesinin nesnelliğini de reddetmek zorunda mıyız? (345-346)

MŐldŐr poetikasında din-bilim iliŐkisiyle birlikte tek tanrılı dinler, Budizm, Şamanizm gibi dinsel inanırlar Şiire girer. Ancak ağırlık MŐslŐmanlık ve Hıristiyanlıktadır. Yine “Pol ve Virginie”de, Virginie “sana olan aŐkımanın / bende yankılandırđıđı o yŐce duygulanımlara / en yaklaşan Şeyler olduğu iıin, işte, dön gece / defterime Kur'an'dan esinlenerek” yazdığı cŐmlerle Pol'e olan aŐkıını “ancak” dile getirebilir:

Maddi varlıklar dŐnyasının son bulup gayb

Őleminin başladığı noktada Rabbin meleği

belirdi. Şeffaf kanatlarıyla. Çok güçlü biri
ve güzel görünümlü ve doğrudu o en yüksek
ufukta iken. Bir başka inişini de gördü onun
Allah'tan gelen söz yüküyle. Ve vahyedildi
vahyedilecek olan. Son yağmurlar vaktinde
sarı yağmur sağanaklarıyla birlikte
Rabbin Meleği belirdi. Şeffaf kanatlarıyla. (341)

Müldür şiirinde metinler arası ilişkilerin en yoğun kullanıldığı izlekler arasında “din” yer alır. “Kendime Yediremem” başlıklı şiiri tümüyle Mevlana’dan alıntılanmıştır. “Düşman saçmasapan laflar eder, / duyar cankulağım / Benim için kötü şeyler düşünür, / görür cangözüm. / Üzerime köpeğini salar, / Isırır köpek ayağımı, / Çok acılar çekerim, çok acılar. Köpek değilim, onu ısıramam, / Isırırım dudağımı” (211). Bu şiirin hemen arkasından gelen Murat Belge’ye ithaf ettiği –ki Müldür’ün şiirlerini sıklıkla birilerine ithaf edildiğine değinmiştik- şiirinde de Pakistanlı şair, İslam düşünürü Muhammed İkbal’dan alıntılar yapar: “Batıda (ilahi) aşk, lâik düşünceler / nedeniyle ölmüştür. / doğu’da ise akıl, tutarsız düşünceler / nedeniyle körleşmiştir.” (212). Bu şiirler şiir kişinin “konuyla ilgili” okuma notları olarak da değerlendirilebilir. Şiirdeki bu tavır poetik bir anlayışın temsili olarak değerlendirilebileceği gibi, şairin şiirlerinin yayımlanabilmesi açısından herhangi bir endişe taşımadığını da gösterir. Bu şiiri öne çıkaran bir tavır olmaktan ziyade, toplumun üst sınıflarında yer alan bireylere özgü kayıtsızlıkla daha anlaşılır olur.

“PROF HANS VON AİBERG’E SELAM” başlıklı şiirin biçimsel özellikleriyle olduğu kadar içeriğiyle yarattığı etki, şiirin başlığıyla selam gönderilen isimle daha ilgi çekici hâle gelir. Kendisini Danimarkalı bir fizik profesörü olarak tanıtan, NASA’da çalıştığını, İslam ve bilim üzerine kitaplar yazan, ancak ismi Bülent A. olan kendisini “Nasa uzmanı, kozmonot ve kuantum fizikçisi” olduğunu iddia eden bir dolandırıcı olduğu iddia edilir. Şiirde Aiberg ya da Bülent A.’nın bu iddialarına da gönderme yapılır:

Her yağmur damlası meleği... mültikopya teksirler...

saf tutmak: saf diziler hâlinde matrisler kuran

melekler. El Camii: Azrail, Miakil, Cebrail, İsrail

toplamı: toplayıcı, çoğaltıcı her şeyi. Kanatlar-eklenti rezonansları.

Cebrail kanadının bir tüyüyle dünyanın eksenini değiştirebiliyor.

Uçmak için kanatlar toplanır

Fren açılır. Rezonans kanatları...

Tesbihe dizilen kuant

dünyayla kanat

Yessir ve ah, parlak kuantlar...

“Yes’n how many times

can a man turn his head

before he can see the sky?” (213)

Şiirdeki “melekler, kuantlar, kanatlar, Yessir” gibi kelimeler ve “tesbihe dizilen kuantlar, kanatlar eklenti rezonansları” gibi söz öbekleri birlikte okunduğunda din ve bilim arasında şiirsel zeminde dile getirilebilecek bir ilgi kurulmaya çalışıldığı, ancak bunun her iki etkinliği de değersizleştirdiği söylenebilir.

“X” numaralı şiirde ise referanslar Nerval, tasavvuf, Hıristiyanlık ve Müslümanlığa birlikte işaret eder. “Sonunda kara komployu anladım. Tıpkı Nerval gibi / Ben de yaratılanı Yaratana’ya tercih etmişim. / [...] / Nerval kilisede Zavallı Ölü Meryem’in önünde / af dilerken üstünde Allah, Mohamed, Ali yazılı / yüzüğünü düşürünce birden bütün mumlar yanar” Hıristiyanlıkta Meryem Ana’ya selam duasıdır. Ave Maria başlar. / Himalaya dağları üzerinde küçük bir çiçek / doğar. Beni unutmayın! (389) Aşk ilişkisi dinsel referanslarla dile getirilir: “Ve Adam Tanrı’yı sevdi / Ve Kadın Adam’ın Tanrı’yı sevişini sevdi” (381).

Divanü Lûgat-it-Türk’te ise dinin izleri şiirdeki Türklerin geçmişini ortaya koyma çabası dolayısıyla şamanlıkla sürülür. “Şamanın etrafındaki tüm / madde “kapana kısılmış ışık”tı. / “Holografı, bir görüntüyü lazer ışınını / kullanarak fotoğraflayıp, sonuçta / üç boyutlu bir imge yaratılabile” (409).

Tüm bu şiirlerde şiir kişinin dinlere yönelik algısını, sorgulamalarını belirginleştirir. “Elma Balsamı” isimli şiirde ise şiir kişisi inancının ne olduğunu “net” bir şekilde ortaya koyar: “Buda uyuyor muydu bana / ben Buda’ya uyuyor muydum / Hinduizm’e inanmıyordum ama Zen Budizm / onunla aramda çocukluktan bu uyana / görünmez bir kaynak var gibiydi / Tasavvuf diyorum Tasavvuf” (14). Yine *siyahsistanbul*’daki “GÖZÜNE SAPLADIĞIN ÇARMIHLA” isimli şiirde şiir kişinin inancı ve “İsa”yla konuşması yer alır: “Ne kadar memnun olduğunu gösteriyordun İslam’dan / Bende senden o kadar fazla o kadar fazla ki / İsa’m İsa’m /

Sonra Filistinlileri tuttuğunu söylüyorsun İsrail'e karşı / Ve bir satanik bilmeceyle gözünün etrafındaki üçgende / Buğulu ve gizemli bir hâlde karışıyorsun yaşamıma” (23). *siyahsistanbul* Müldür şiirinde “din”e yaklaşım bakımından farklı bir kapı açar. İlk şiirlerinde bilim öne çıkarken son dönem şiirlerinde Çağlar Yerlikaya’yla yaptığı söyleşide de ifade ettiği gibi “dinî” bir ses duyulur:

Benim peşinde olduğum şey din değil, hayatın sentetik ve sentaktik yapılanması. Buna girişi ve burada kalışı, hatta buradan çıkışı dinler gösteriyor aslında. Hıristiyan Müslüman’ım diyordum bugüne kadar ama şimdi vaftiz olacağım ve tamamıyla bir Hıristiyan olacağım. Benimle bambaşka birisi olarak konuşmak zorunda kalabilirsiniz yakında.

2002 yılında beyin kanaması geçiren Müldür bu durumun yaşamını ikiye böldüğünü belirtir ve bu dönemleri, ölümden öncesi ve sonrası olarak adlandırır. “Kaos ve Ayrıcalık”ta “Dini eserler fizikten, kozmostan / söz ediyorlarsa / bunların tabî ki hepsi doğru... / Yanlış olan ne o zaman? / BİLİMLER... / Tanrı alay ediyor sizle.....” (11). Şiirde yine herhangi bir estetik kaygı güdülmediği, şiir kişinin yaşamla kurduğu ilişkinin açığa çıktığı görülür.

Tek tanrılı dinlere yöneltilen eleştirilerin temelinde bu dinlerin kadına yaklaşımı ve kadını alımlayışı olmasına rağmen Müldür şiirlerinde böyle bir meselenin yansımaları görülmez. Bu dinlerde görülen kadınlara yönelik ayrımcı tavır şiir kişisini rahatsız etmez. Ancak Behçet Necatigil’in “Ne peygamberler, ne de çan çiçekleri / Ne de buhurumeryem ; / Hep korku çiçekleri / Oldu saksılarımızı süsleyen” (377) dizeleriyle başlayan Meryem ana kandili olarak da bilinen çiçeğin isminin verildiği *Buhurumeryem*’de (1994) Meryem’in İsa’yı babası olmadan

doğurması konu edilir. Meryem'in bu nedenle "orospu" olarak görülmesi şiirde yer bulur:

Dediler ki: "Ey Meryem, kimsin ki sen

çok şaşılacak bir şey yaptın sen

Ey Hârun'un kız kardeşi,

Senin baban kötü bir kişi değildi

anan da orospu değildi."

Bunun üzerine Meryem, İsa'ya göz kırptı. (385)

VII numaralı şiirde "Meryem'in inci doğumu / Derler ki istiridye bazen suyun üzerine çıkar / göksel bir tohum gibi yağmuru içine çeker / Derler ki inci melankoliye iyi gelir / Delinmemiş, bakire inciler" (388) şiir kişisi İsa ve inci arasında benzerlik kurar. Bu dizeler "din" in bir anlamda sağaltıcı etkisine değinir. Çelişkili olan dinin şiir üzerinden bir çeşit doğrulamasının yaptığı bu şiirlerde varoluş ve din arasındaki ilişkinin değil, varoluştan sonraki hâlin yer alıyor olmasıdır.

C. I. Birhan Keskin ve Sistemli İstanbul

Birhan Keskin şiirinde "sistem / sistem eleştirisi" ve "öteki"liğin şiirde nasıl konumlandığına bakacak olursak şairin 2011 yılındaki "Metin Altıok Şiir Ödülü"nü kazandığı son şiir kitabı *Soğuk Kazı*'da yer alan şiirlere öncelik vermek gerekir. İstisnalar hariç [*Y'ol*'daki "Öteki" (63) gibi] *Soğuk Kazı*'ya kadar, şiirlerde sevgili / sevilen / giden kişi dışında doğaya, doğal alana ait olanlar ve şiir kişisi bulunur. Tüm

dizelerde şiir kişinin acıları, yalnızlığı, dünyadaki varlığı, varlığının anlamı konu edilir. Şiirin öznesi, istisnalar hariç “şiir kişisidir” ve şiirlerde, şiir kişinin “aşkının” nesnesi olarak konumlanan, şiir kişisindeki “sonsuz” sevebilme ve aşk potansiyelini açığa çıkaran, her durumda, aşkın her hâlinde yoğun, derin duygular yaşamasına neden “olan”lar dışında kimseye yer yoktur. Yer bulanlar ise “öteki”, “ağyar” yani yine aşk ilişkisinde anlam kazanan sevgiliyi [ç]alan, sevgilinin gittiği kişiler olarak konumlanır. Örneğin “Tüller ve Silah” şiirinde “yabancı gövdeler” vardır: “Sustum. Sustum. Sustum. Başkalarının ilgili yollarına / adım atan ayaklarına susarak baktım. Yanımdaydın kalktın. / Gövdeni gövdemin karşısına, sana ilgili gövdelerin yanına bıraktın” (131). Diğer gövdeler, sevgilinin onlara gidişiyile varlık kazanır. Bir bakıma “ağyar” olarak şiirde yer bulur. Ancak Keskin’in son şiir kitabında şiir kişisi aşk ilişkileri dışındaki dünyanın varlığını fark eden “duyarlı” bir “kişiye” dönüşür. İlginç olan “toplumsal duyarlı” bu şiirlerin estetik yönlerinin hayli zayıf olmasıdır. Gülten Akın şiirinin yapıtaşlarından birisi dünya hâlleri, özellikle de dünyanın eşitsizlik ve adaletsizlikle dolu hâlidir. Akın şiirinde her dönem işlenen bu konu diğer izleklerdekinden farklı bir estetik değer taşımaz. Oysa Keskin şiirinde mesajlar doğrudan verilir ve şiirlerde işlenen konularla ilgili bireysel duyarlık yansıtlamaz.

Soğuk Kazı’daki “Sokaktan Bir Tinerci Geçer”de üst sınıftakileri temsil eden “beyler”e seslenen şiir kişisi şiirde “tinerci” olarak varlık bulur. Bu çocukların şiddetle kurdukları ilişkinin bir zorunluluk ilişkisi olduğu dile gelir: “Haramdır bize rahat yer, rahat yer beyler! / Mecburen sustalı bıçak benim bu hayatım / Sizin hayatınıza arkadan dayanan, arkadan dayanan beyler!” (49). *Y’ol*’daki “Öteki” isimli şiirde de sınıfsal farklılıklar, zenginlik-fakirlik çelişkisi görülür:

Siz nasıl da menekşe gözlünüz onlarsa hep aç gözlü!

Ah siz ölümsüzsünüz dünya üstünde, onlar ölümlü.

Ve siz nasıl da güzel kokuyorsunuz, insanın hası

Onlar kenarda kirliler; onlar atık, onlar sası.

Ah siz, nasıl da “Siz”siniz buram buram, onlar avam.

Bu cahilin, yoksulun, barbarın ışık neyine, onlar ziyan! (73)

Bu şiirler “kelimelerin” ilk anlamları kurulur ve şiir kişinin “konuya ilişkin yorumlarının” dışavurumu olarak okunabilir.

Keskin’in toplumsal meselelere, sınıfsal farklılıklara yer verdiği şiirlerinin ağırlıklı olarak yer aldığı *Soğuk Kazi*’da Ortadoğu’da yaşananlar da kentler üzerinden şiirlerde yer bulur. Örneğin “Bağdat” başlıklı şiirde Bağdat’ın bombalanması şiire girer. “Figen”e seslenen şiir kişisi durup dururken “niye bombalarlar bizi Figen” diye sorar, bu dizelerdeki “durup dururken ifadesi dikkat çekicidir. Okuyucunun aklına durup dururken değil de hangi koşullar altında bombalanabileceği sorusunu getirir:

Aerodinamik yokken kuantum aklımızdan geçmemişken

Dal kırılmamışken, kök kendine küsmemişken

Herkesin yuvası doğrulduğu yerdeyken henüz

[....]

Böyleyken, durup dururken böyle,

Niye bombalarlar bizi Figen,

Bağdat’ı neden (54-55)

Keskin, Figen Şakacı ile yaptığı söyleşide “Bağdat” şiirinde “insanın nutkunun tutulması”nın söz konusu olduğunu, Bağdat “bir gece vakti bombalanırken, içerde haber kanallarında cayır cayır canlı yayında savaş[ın]” seyredildiğini söyler ve sözlerine şöyle devam eder:

Siyah bir gökyüzünde yıldızlar havai fişekler filan mı patlıyordu,
yoksa bir bilgisayar oyunu mu bu gibi bir şeyler hissetmedik mi
hepimiz. Oysa B-52’lerden tonlarca bomba yağıyordu bir şehrin
orasına burasına. Bu görüntüler karşısında sadece elimiz kolumuz
bağlanmadı, ruhumuz, aklımız sendeledi. Bir kalbin varsa savaşı
yazamazsın, kalbin elvermez. Savaşın şiiri olmazdı. Bağdat şiirinde
tam da bu sebeple tersine bir anlatım var.

Bağdat’ın işgali konusunda Lâle Müldür’ün yazdığı “Savaş Başladı” isimli şiirle, Keskin’in “Bağdat” isimli şiirinde her iki şairin de ortak bir duygusal pencereden baktığı söylenebilir:

Irak savaşı başladı mı demek lazım?

Dünya savaşı başladı mı?

Diyorlar ki Amerika dünya İmparatoru olmak istiyor Türkiye

Sonra Rusyayı devirmek istiyor

Her neyse ne, ben yaza doğru önemli

Bir şey bekliyorum (156)

Keskin yine son kitabındaki “Gazze”de çocuk ölümlerini ve insanın “kötücül”lüğünü dile getirir. Şiire “Gazze’de hava bulutlu on yedi derece / Nem

yüzde 16, rüzgâr saatte 13 kilometre / Saldırıda ondokuzuncu gün, yirminci gece. /
Ölü sayısı binin üstünde, yaralı binlerce” dizeleriyle oldukça mesafeli bir tonda
yaklaşan şiir kişisi çocuk ölümlerinin korkunçluğundan dem vurur: “Bu çocuklar
korrrrrrrkunç / Vurulmuş allahım / İnsan; insan ne ki, / Şeytanın bacağı kırık kalıyor
/ İnsan derken...” (56-57).

Bağdat’a ya da Gazze’ye yer veren Keskin şiirinde İstanbul’daki tinerci
çocuklar ya da Sulukule’deki yaşam dışında, şairin yaşadığı ülkede olup bitenler
örneğin yaşanan savaş hâli yer almaz.

Keskin poetikasında yaşam, varoluş ve ölüm izlekleri de baskındır. Bunların
varlığı şiir kişinin yaşamla uyumlanmadığının bir göstergesidir. Aslında yaşam-ölüm,
varoluşsal sorgulamalar şiirlerde eleştirel bir düzlemin varlığına işaret etse de bu
eleştirelilik bireysellikle çevrenmiştir. *Kim Bağışlayacak Beni’deki* “Penguen”
başlıklı şiirde “penguen bana sırtını dönme. / unutmadım aramızdaki beceriksiz dili. /
dünya yordu bizi. Benim de / söyleyemediklerim var / Hiç söyleyemeyeceğim onları
belki de.” (48) diyen şiir kişisi, şiirin devamında dünyayla uyumsuzluğunu dile
getirir:

uzun bir yolu geliyoruz seninle, yolu,

geldikçe anlıyorum ki, biz,

bu dünya üzerinde yürüyemiyoruz bile.

penguen,

kim bağışlayacak beni

çizdim senin beyaz ve narin yerini

elimde unuttuğun ince metalle. (49)

Birhan Keskin şiirinde “din” belirgin bir izlek olarak yer almaz. Poetikasının başat izleği duygusal aşk olduğu için, şiir bunun etrafında döner.¹

D. I. Didem Madak: Sisteme Sitem

Didem Madak şiirlerinde temel belirleyicinin “dil” olduğu belirtilmişti. Şairin kullandığı dilin özellikle orta ve alt sınıfın hayatını yansıttığına, şiirlerin izleklerine göre de söyleyişleri değiştirdiğine değinmiştik. Bu kullanım biçimleri şiirlerde bir izlek olarak sınıfsal eşitsizliklerin yer bulmasına, buna yönelik eleştirel bir bakış açısının ortaya çıkmasına yol açar. Yani gündeliğin ayrıntıları, Madak’ın şiirlerinde sınıfsal eşitsizliklerin, özellikle alt sınıflardaki insanların yaşamlarındaki zorlukların ortaya çıkmasını sağlar.

Grapon Kâğıtları’ndaki “Enkaz Kaldırma Çalışmaları”nda şiir kişisi “Bir tezgahtar parçasıyım ben” diyerek sınıfsal konumunu, “üst sınıftan” insanların bakışıyla ortaya koyar. “Bir tezgahtar parçasıyım ben / Üç kuruşluk acıya müdahale edemem / Kanatlarımda sigara yanıkları” (14). Şiirin ikinci bölümü de aynı cümleyle başlar: “Bir tezgahtar parçasıyım ben / Kendime alıştım bodrum katlarında / Geceleri yokluğum karşıladı beni / Kuru yapraklar sererdi merdivenlerine / Gül diye okşadım onu yıllarca” (19). “Tezgahtar parçası, bodrum katları” sınıfsal göndermeleri olan

¹ Bejan Matur poetikasında reel yaşamla karşılaşılmaz. Dolayısıyla sistem eleştirisi tezde ele alınan bağlamıyla yer bulmaz. Ataerkil anlayış şiirin beslendiği temel kaynaklardan biridir ve buna yönelik herhangi bir eleştiri de yoktur. Bu nedenle konu ayrı bir başlık altında incelenmemiş, diğer izleklerin irdelendiği bölümlerde ele alınmıştır.

ifadelerdir. “Baktığım Şeyler ve Yeşil Fanila”da ise aşkın coşkusu pazara gidip enginar alan bir kadın üzerinden dile getirilir:

Seni sevince pazara çıktım sevinçten

Enginar aldım “süper enginarlar” diye bağırان adamdan

Oturup ağladım sonra, şaşırıdın.

Bu “süper” oluştā canımı acıtan bir şeyler vardı.

Canımın acısıydın.

Ben bir tek o canı unutmamak için her şeyi hatırlamıştım.

Sevişmiştik. (38)

“Ah”lar Ağacı’nda ise annesinden kalan üç aylık maaşı almaya giden şiir kişisi” maaş kuyruğundaki” insanları, fiziksel özellikleri ile anlatır. Maaş kuyruğu, maaşın kuyruk sallaması gibi ifadelerin yer aldığı “Kuyruk sallardı, / Annemden kalma maaşım / Her üç ayın sonunda. / Sevinirdi” dizelerinden sonra, kuyruktaki “sarımsak kokulu, fötr şapkalı” amcalara geçilir: “Sarımsak kokulu fötr şapkalı amcalarla, / Muhabbet ederdik kuyrukta. / Bizler sarımsak kokan uzun bir dizenin, / Fötr şapkalı kelimeleriydik” (15). “Neden hep aynı yerdeyiz, hayat zor” ifadeleri birlikte okunduğunda sınıfsal göndermeler ortaya çıkar. Bunun ötesinde şiirde “maaş kuyruğunun” anlatılıyor olması da başlı başına politik bir tutum olarak değerlendirilebilir:

Çürük dişlerimizle bizler,

Dökülmüş harfler gibi kelimelerden,

Saf ve pembe gülümserdik.

Bizler her üç ayın sonunda yeniden doğan bebeklerdik.

Neden ilerlemiyor bu kuyruk derdik,

Neden hep aynı yerdeyiz,

Hayattan söz edilirdi,

Zor denirdi,

Ve ardından susulurdu mutlaka. (15)

“Pollyanna’ya Mektuplar”da yaşama ve yaşamına dair düşüncelerini anlatan şiir kişisi “esmer bir işçi gibi dilini bilmediği” (39) bir dünyaya “en üst kattan [...] her gün” düştüğünü anlatır:

Hayatım bir mutsuzluk inşaatıydı Pollyanna

Çimento, demir, çamur...

Duvarlarımı şiir ve türkü söyleyerek sıvardım.

En üst kattan düşerdim her gün

Esmer bir işçi gibi dilini bilmediğim bir dünyaya

Hayatım bir mutsuzluk inşaatıydı Pollyanna

Sana ve mutluluğa yazılmış mektuplarıma

Cevap beklediğim zamanlarda. (39)

Esmer ve dilini bilmediği bir dünyaya düşen inşaat işçisi fakir Kürtleri imler, böyle bir bakış açısı Gülten Akın'da vardır. Zaten *Pulbiber Mahallesi* ekonomik ve kültürel açıdan toplumdan tamamen dışlananların yaşadığı bir mahalleyi anlatması bağlamında ayrıca önemlidir. Şiir kişinin kendi yoksulluğunu dile getirdiği dizeler de şiirlere yayılmıştır. “Çiçekli Şiirler Yazmak İstiyorum Bayım!”da “Ben bir bodrum kat kızuyum bayım / Yalnızlıktan başka imparator tanımaz bodrumum / Bir süredir plastik vazolar gibi hiç kırılmıyorum” (8) der. “Annemle İlgili Şeyler”de şiir kişisi rutubetli bir evde yaşadığını anlatır: “Şimdi mucizevi bir yerdeyim / Muc’ın ucuz evinde / Sanki mürekkebi rutubet olan bir kalem / Duvarlara hep senin resmini çiziyor” (18).

“Ah”lar Ağacı’nda ekonomik anlamda toplumun en alt sınıflarındaki kâğıt toplama işiyle geçinen ve “at arabaları” olan kadınlar yer alır: “At arabasıyla kâğıt toplardı / Her sabah çingene kadınlar. / Üst üste yığılırdı buruşuk kirli kâğıtlar / Şaşırdım / Kadınların mı yoksa kâğıtların mı memeleri kocaman?” (10).

“Pollyanna’ya Mektuplar”da da sınıfsal göndermeler yer alır. Kışın ortasında biten kömür, Hz. İsa ve aşk bir arada konumlanır. Yoksulluk, dinin yoksulluk karşısındaki yetersizliği bunun getirisi olarak “aşk”ın somurtkan olduğu imlenir: “Kömürümüz bitti tam kışın ortasında / Toz hatıra ve talaş bastık sobaya / Üşüse böyle yapardı mutlaka hazreti İsa da. / Aşkın yüzünden düşen bin parçayı / Toplamaktan yoruldu ben artık Pollyanna” (19).

Didem Madak poetikasında sınıfsal eşitsizlik ve toplumsal yaşamdaki her türlü ayrımcılık işlenmiştir. Bu meseleler öfkeli bir tonda değil ironik bir şekilde şiirlerde yer bulmuştur. Şiirlerdeki kimi zaman alaycılığa varan ton, konuların ciddiyetini kaybetmesine neden olmamış aksine daha net bir şekilde ortaya çıkamalarına olanak tanımıştı

D. II. Didem Madak Şiirlerinde Tanrının Çocukluğu

Didem Madak şiirlerinde şiir kişisi sürekli tanrıyla konuşur, kimi zaman dertlerini anlatır, kimi zaman ise sitem eder. Didem Madak, Müjde Bilir’le yaptığı söyleşide insanın ölerek ya da yaşamaya karar vererek kendisini durdurabildiğini söylerken sürekli Allah’la konuştuğunu ifade eder. “Allah benim çaresizliğimdi, artık konuşabileceğim kimse kalmadığı için, konuştuğumdu” diyen Madak yalnızlığın son noktasına gelen insan için yapacak başka şeyi kalmadığını anlatır:

Hani adam uçurumdan düşerken bir dala zor zahmet tutunmuş ve dua etmeye başlamış: Kurtar beni Allahım, ne olur kurtar. Bakmış ses soluk çıkmıyor, bağırır: Başka kimse yok mu? Yalnızlığının ucuna varan, Tanrı ile konuşmaya başlar ve orada başka kimse yoktur. İster istemez şiirlerimde de bu konuşmanın izleri var.

“Pollyanna’ya Mektuplar”da da sınıfsal göndermeler yer alır. Kışın ortasında biten kömür, Hz. İsa ve aşk bir arada konumlanır. Yoksulluk, dinin yoksulluk karşısındaki yetersizliği bunun getirisi olarak “aşk”ın somurtkan olduğu imlenir:

Kömürümüz bitti tam kışın ortasında

Toz hatıra ve talaş bastık sobaya

Üşüse böyle yapardı mutlaka hazreti İsa da.

Aşkın yüzünden düşen bin parçayı

Toplamaktan yoruldum ben artık Pollyanna (19)

Şiirde “din” yoksulluk karşısında çaresizdir. Buradan Madak poetikasında “din” izleğini incelemeye geçtiğimizde yine tezde incelediğimiz şairlerden farklı bir

perspektifle karşılaşıyoruz. “Din” Gülten Akın’daki ataerkil tanrı anlayışına yönelik eleştiri ya da Lâle Müldür poetikasındaki şiir kişinin inanç arayışının ve sorgulamalarının zemini olarak belirmez. Kimi zaman “tanrı”, kimi zamansa “Allah” medet umulan ya da dansa kaldırılan ve farklı şekillerde konumlanan bir “şiir kişisi” olarak karşımıza çıkar. “Allah” şiir kişinin iletişim hâlinde olduğu bir insan gibi konumlanmıştır. Şairin şiirlerden anlaşıldığı kadarıyla özellikle İslam bilgisinin derin olduğu söylenebilir.

“Ahlar Ağacı” başlıklı şiirde “tanrının eli” “binlerce yeşil gözü olan bir zeytin ağacı gibi şiir kişisini silkelere:

Güçlü bir el silkeledi beni sonra

Sanırım tanrı’nın eliydi.

Sayamadım kaç ah döküldü dallarımdan.

Binlerce yeşil gözü olan bir zeytin ağacı gibi,

Çok şey görmüşüm gibi,

Ve çok şey geçmiş gibi başımdan,

Ah... dedim sonra

Ah! (2)

Madak şiirinde ölüm baskın izlek olduğu için ölüm ve ölümlerle uygulanan dini ritüeller de şiirlere girer: “Teyzem öldü. / Kırkı yeni çıktı / En iyi hikâyeleri ölümler anlatır / Ölümlerin anlattığı hikâyeler / İnşirah suresi gibi insanı ayartır” (42).

Şiirlerde İslamiyetle ilgili semboller de yer alır. Örneğin “Kurabiye”de minare zamanın metaforu olarak kullanılır: “Zaman Kalbiye, zaman şimdi / kalbimde uzayan bir minare” (2). “Ağlayan Kaya”da ise “Hacer’ül esved taşı” vardır: “Kalbim! / Şiirim Hacer’ül esved taşı / Hadi ama baylar, / Bakın kaldıramıyorum, / Yardım edin de şunu yerine koyalım” (54). *Grapon Kâğıtları*’nda “Cevşenü’l-Kebir” isimli bir şiir vardır. Şiir kişisi kendisine kötülüklerden korunması için verilmiş “Cevşenü’l-Kebir”i duvara” astığını belirtir. Yine aynı kitaptaki “Kedilerin Alışkanlıkları”nda da “melekler, zikir, Allah” metonimik bir öbek oluşturur: “Seyrediyorum hayatı: / O meleklerin cebinden düşen anahtardı, / Son zikrin halkası / Allah’ın son hatırası” (51).

“Ah”lar Ağacı’ndaki “Siz Aşkta N’anlırsınız Bayım”da şiir kişisi “Allah’la samimi” olduğu üç yıldan sonra “yüzüne nur” inmediğini, “Allah”ın da yaşamın kendisinden kaynaklanan acılarını dindirmediğini dile getirir:

Allah’la samimi oldum geçen üç yıl boyunca

Havı dökülmüş yerlerine yüzümün

Büyük bir aşk yamadım

Hayır

Yüzüme nur inmedi, yüzüm nura indi bayım

Gözyaşlarım bitse tesbih tanelerim vardı

Tesbih tanelerim bitse gözyaşlarım...

Saydım, insanın doksan dokuz tane yalnızlığı vardı.

Aşk diyorsunuz ya

Ben istemenin allahını bilirim bayım (23)

Allah'ın doksan dokuz tane ismi, Madak şiirinde insanın doksan dokuz yalnızlığına evrilir. İnsanın yalnızlığının “inançla” giderilemediği şiirde ifadesini bulur.

Bununla birlikte tanrının ulaşılmazlığı, “*Ah”lar Ağacı*’ndaki “Yine de ne çok diken vardı ahlat ağacının tanrım, / Ulaşılamazdı, / Sen sarılmak istesen ona, / O sana sarılmazdı” (7) dizelerinde ahlat ağacı benzetmesiyle ifade edilir: “ne çok dikenin vardı tanrım! / ne çok isterdim, / sana sarılamazdım. / ve şöyle derdim o zaman: / ah!” (7).

Dinle birlikte ölüm de Madak poetikasının öne çıkan izleklerindedir. “*Ah”lar Ağacı*’nda şiir kişisi “Vasiyetimdir: / Dalgınlığınıza gelmek istiyorum / Ve kaybolmak o dalgınlıkta” (9) şeklindeki dizelerle şiirin çeşitli bölümlerinde vasiyetini açıklar: “Vasiyetimdir: / En güçlülerinden seçilsin / Beni taşıyacak olanlar. Ahtım olsun, / Yükleri ağırlaşsın diye iyice, / Tabutumun içinde tepineceğim” (10).

Din, Madak şiirlerinde Müslümanlık olarak konumlanmış ve ölümlü, yalnızlıkla ve hayal kırıklıklarıyla özdeşleştirilmiştir. Şiir kişisi dünyanın hâlleri yani eşitsizlik, sömürü, yoksulluk ve bireysel açıdan yalnızlık gibi duygu durumları karşısında yapayalnız kaldığı için ve onu “yalnız” bıraktığı için tanrıya sitem eder.

V. BÖLÜM

KADIN VE CİNSELLİK İZLEKLERİNİN İNCELENMESİ

A. Gülten Akın Şiirlerinde “Ürkek” Kadınlar ve “Kederli” Anneler

Gülten Akın’ın şiirlerindeki “kadın” izleğinin peşinden gidildiğinde şairin poetikasına ilişkin önemli bilgiler ortaya konulabilir. Eleştirmenlerin de üzerinde çok durduğu, şairin poetikasının temelini oluşturduğunu ileri sürdükleri kadın izleği çoğunlukla “kadın duyarlılığı” bağlamında ele alınmış ve şiirlerinde “annelik” odak hâline getirilmiştir. Şairin yaşam öyküsü de dikkate alındığında oldukça anlamlı olan ancak bu yaklaşım şiirlerdeki “anne” ya da “eş” değil, bir birey olarak var olabilen “kadın”ın aranmasını, görünür olmasını engellemiştir.

Akın şiirlerinde korku, yalnızlık, dilsizlik gibi duygularla yaşamın kıyısında kalan ürkek ve tedirgin kadınlar vardır. Örneğin *Sessiz Arka Bahçeler*’deki “Korkak Kadınlar Şiiri”nde yaşamlarını evde ve ev için alışveriş yapmakla geçiren bu yüzden de davranışları otomatikleşmiş kadınlar vardır “Onlar için pazarlar, erkekler / sevda ile sıkıntı arasında / bir gider bir gelirler / gencömrü aşmak, bir dağı aşmak / sonra da genç sanmaları kendilerini / ol sebeptendir.” (32). Bu kadınlar “kendileri” için hiçbir

şey yap[a]madıkları için “zaman”ın geçtiğini ve yaşlandıklarını fark etmezler. Şiirin devamında sırtlarında çocukları, saati sormaktan korkan bu kadınların duygularını dışa vuramayışları nedeniyle nevrotik bir hâl aldıkları görülür: “yitirmek tek yılgı / sevdikleri sevmedikleri de olmuşsa zamanla / şakırlar sevdiklerini de / ötekini nevroza dönüştürüp saklarlar” (32). *Sessiz Arka Bahçeler*’deki “Evdeki Kadının Şiiri”nde de şiir kişisi tüm ömrünü “ev”inin içinde geçirir: “mutfak oda yatak arasında / yatakla beşik / nice nice yol döşendi” (31). Evdeki kadın, mutfak ve yatak odasıyla kuşatılmıştır ve çocuklara ait sorumlulukları içinde kaybolmuştur.

Akın’ın *Kestim Kara Saçlarımı* isimli kitabındaki “Sorumlu Kadın” şiirinde de kadın, “korku” ile özdeş olarak belirir ve kadınların ataerkil anlayışın kendilerine dayattığı kurallarla karşılaşılır: “Sana kim taktı bu sorumluluğu kadınsın / Nerden aldın “olmaz”ları o “geçilmez”leri / Bir yanından “senin değil öbür yanın” geçiyorum / Bu senin yüzünden gülmelere bu ne bu” (36). Yaşamları “olmazlar”, “geçilmezler”le kuşatılmış kadınlar, direnç göstermeden sessizce dayatılanları kabul eder: “Tüm karşıyız binlerce yıl çoğunlukta / Kara tartılarda ağırlığımız / Tüm kadın tüm inanç tüm korku” (36).

Sonra İşte Yaşlandım’daki “Kent Bitti”de de erkekler “kanına alkolden kıymıklar batıran / erkekler doğuyor çılgınlıklarından” dizelerinde çılgınlıklarıyla yer bulurken kadınlar yine sessizdir ve kendilerini rahimlerine kapatıp, sırlarıyla oynarlar: “kadınlarsa / kapatıp kendilerini rahimlerine / sırlarıyla oynuyorlar (36)

Akın’ın, yetiştirilme tarzının kadınları “edilgin” olmaya zorladığı yönündeki düşüncelerini, şiirlerinde de dile gelir. “Kadın Yaratıcılığında, İnsanca Duyarlığa Evet” başlıklı yazısında kadınlara beğenip seçebilme özgürlüğünün verilmediğini, küçük bir çocukken edilgin olmasının teşvik edildiğini belirtir. Kız çocuklarının

ağaca çıkmasının, çelik çomak oynamasının ayıplandığını ve yasaklandığını ifade eder (70). Kız çocukları kendilerine dayatılanları kabul etmeli ve itaatkâr olmalıdır. *Sığıda*'da yer alan “Gücenik Yoksul Günler”de kadınlar “ezberci ve küçük kızlar” olarak tanımlanır: “O kadınlar kendilerini tüketme okullarının / Ezberci küçük kızlarıdır, hiç değişmezler / Oynar kara kılıcıyla saçlarında ama ürker / Onlar alayların sessiz kaleleri...” (10). “Kent Bitti”deki “kanına alkolden kıymık batıran erkekler” bu şiirde bencillikleriyle var olur: “Bencil erkekler, yoksul günler” (10). “Kendini tüketme okulunun” ezberci küçük kızları kendilerine dayatılan rolleri sorgulamadan kabul eden, “sessiz kalelerdir. Bu dizelerde kadınların ataerkil anlayışın kendilerine yüklediği cinsiyet rollerini kabul etmesi “küçük ezberci kızlar” ifadesinde somutlaşan eleştirel bir üslupla ifade edilir. *sevda kalıcıdır*'daki (1991) “Dedem Öldüğünde” isimli şiirde de yine ataerkil anlayışın kadınlara dayattığı roller ve kadınların bu anlayışla biçimlenen toplumsal yapıda nasıl konumlandığı dile getirilir. Kadına “sessizlik” dayatılır ve kadının, toplumsal yaşamdaki yerinin erkeklere göre “aşağda” olarak konumlandığı şiirde, şiir kişisi küçük bir çocuktur: “Bir var ki alttan almalıymışım onlara göre / Bana yöneltilene karşılık / Bir aşağıda olmalıymış sözlerim” (38). Şiir kişisinin annesi ise kızına erkeklere göre nerede konumlanması gerektiğini öğretirken, acısını “sessiz” yaşama, kimseye sesini duyurmama telaşesine girmiştir: “Annem incecik bedenine / Deli vuruşlar indiğinde / Ağzından çıkan sözcükler şunlardı / “Bağırma, duymasın kimse” (38).

Toplumsal yaşam; kuralları, değer yargıları ve kadınlara yüklediği rollerle, kadınları kuşatır, bu kuşatılma da Akın'ın şiirlerinde bir izlek olarak varlığını hissettirir, *Kestim Kara Saçlarımı* adlı kitabında yer alan ve aynı başlığı taşıyan şiirde kadınların kendi çevrelerinde, onları kuşatan kuralların içinde çaresizliği dile gelir: “Uzaktı dön yakındı dön çevreydi dön / Yasaktı yasaydı töreydi dön / İçinde

dışında yanında değilim / İçim ayıp dışım geçim sol yanım sevgi” (9). Bu dizelerdeki “yasak, yasa, ayıp, töre, geçim sıkıntısı” ifadelerinin oluşturduğu metonimik öbek kadınları sınırlayan olgulara vurgu yapar. “Dön” kelimesindeki tekrar, bu kurallardan ve baskılardan kurtulmak için bir çağrı olarak da okunabilir. Gülten Akın dendiğinde akla ilk gelen şiiirlerden biri olan “Kestim Kara Saçlarımı” kadınların özgürlüğünü ve kurtuluş umudunu imleyen bir şiir olarak okunagelmıştır. Orhan Koçak ise *Şiirin Dili ve Bilinci*’ndeki (2004) “Gülten Akın’ın Sesleri” başlıklı yazısında bu şiire ilişkin farklı bir bakış açısı sunar. Koçak, şiirdeki “ironik” tonun “kara saçların kesilmesinin” neyi imlediğini anlamayı engellediğini belirtir:

Kara saçların kesilmesi bir özgürleşim midir, bir lanetten kurtuluş mudur, yoksa bir türlü özgürleşemeyen kişinin mazoşistçe bir ters dönüşle kendi tutsaklığından öç alması mıdır? Kara saçlar tutsaklığın mı imgesidir yoksa gerçekleşmek isteyen kadınlığın mı? Tutsaklıkla cinsellik karşıt mıdır yoksa özdeş mi? Şiirin ironik tonu kesin bir cevabı dışarda bırakır. (78)

Bu ironinin nesneliliğine vurgu yapar ve tarihin ürünü olduğunu belirten Koçak’ın yorumları göz ardı edilemez ancak “kara saçların kesilmesi” kadın deneyimi bağlamında bir özgürleşme biçimi olarak görülebilir. Şiirin devamında dile getirilen “kara saçların” kesil[e]miyor olması, özgürlüğün önüne konulmuş bir engel olarak semboliktir: “Tutsak ve kibirli -ne gülünç- / Gözleri gittikçe iri gittikçe çekilmez / İçimde gittikçe bunaltı gittikçe bunaltı / Gittim geldim kara saçlarımı öylece buldum” (9).

Kestim Kara Saçlarımı’dan on bir yıl sonra yayımlanan *Kırmızı Karanfil*’deki “Pas” başlıklı şiirde de şiir kişisi “[S]açlarımı yine uzun tuttumdu bir ağırlık olsun

diye” (65) der, bu dize kadını saçıyla yani estetik yönüyle değerlendiren anlayışa işaret eder. Geleneksel toplum yapısında kadını temsil eden en önemli özelliğin “saç” olduğu düşünüldüğünde “kara saçların kesilmesi” özgür olabilmenin önkoşuludur ve şiirin devamında kara saçların kesilmesinin yaşamdaki dönüştürücü etkileri ifadesini bulur: “Kestim kara saçlarımı n'olacak şimdi / Bir şeycik olmadı - Deneyin lütfen – / Aydınlığım deliyim rüzgârlıyım” (9)

Sessiz Arka Bahçeler'deki “Kapıcı Kadınlar Şiiri”ndeki “eğerek başlarını / yeraltından usulca çıkıyorlar / mor yemenileri ve turuncu hırkalarıyla / kapıcı kadınlar, kocalar, çocuklar” dizelerinde kadınların ezilmesi sınıfsal farklılıklarla imlenir ve “kapıcı kadınlar” solgun yüzleriyle “yer altından” çıkar ve çorak kentleri bahçelere dönüştürürler: “Çorak kentlerimizi bahçeye dönüştürüp / solgun daha solgun daha solgun / uçuyor yüzleri geceye kadar” (36). Kapıcı kadınların seslerini kısarak, sözlerini eksilterek ve başlarını eğerek yeraltından çıkmaları hem sınıfsal bir gönderme içerir, hem de “kadın”lıklarına vurgu yapar. “Kapıcı kadınlar, kocalar, çocuklar” dizesindeki “kocalar” ifadesinde erkeklerin, kadınlar üzerinden tanımlanması dikkati kadınlara yöneltir.

Gülten Akın'ın şiirlerinde evlilik kadınların kapatıldığı bir alan olarak karşımıza çıkar. Kate Millet'in *Cinsel Politika*'da devlet politikasıyla desteklendiğini ileri sürdüğü ataerkil aile yapısı, kadınların eylemlerini ve yaşam alanları daraltır. Millet, ataerkil düzenin, kadını ve çocukları erkeğe bağımlı kıldığını, yaptırımları ve sınıflara göre değişen ve süreklilik gösteren “evrensel yasaklamalar yoluyla, hem çocuğun ve hem de ananın durumlarının öncelikle ya da uç noktada erkeğe bağımlı olduğunu” (64) ileri sürer. Akın'ın, *Kestim Kara Saçlarımı* adlı kitabının girişinde yer alan dizelerde erkeğe bağımlılık, eş olmak ve annelik; kaçılması, uzaklaşılması gerekli roller olarak tanımlanır: “Kaçıp sevgilerin korkunç tuzaklarından / Kaçıp ana

olmalardan eş olmalardan / Kentlerdeki yadırgı pabuçlu yalnızlığa / Dağlardaki kırmızı ışığa varıldı” (5).

“Dönme Kapısı”nda da, ev içi sorumluluklarının bağlayıcılığı “kurulu sofra ütülü gömlek tanım / ben yine o senin beklediğin kapıdan / gelirim ya şu şeytan” (33) dizlerinde ortaya çıkar. *Rüzgâr Saati*’ndeki “Bir Mevsim Bir Dal İki Serçe”de de gitmek isteyen, şarkının başını [bir anlamda da kendisini] unutmak isteyen ve bunu gerçekleştiremeyeceğinin farkında olan bir “annenin” sesi duyulur: “Annecik terk edip gitmek istiyordu / Şarkının başını unutmak istiyordu / Terk edemezdi unutamazdı biliyordu” (26).

Akın’ın şiirlerinde ataerkil toplumsal yapının etkileri öne çıkar. Kadınların cinselliği bir izlek olarak Akın şiirlerinde yer almaz. Erkek cinselliği *Kırmızı Karanfil*’deki “Oğlanın Türküsü”yle sınırlı ve yüceltilmiş olarak yer bulur: “Bizim erkeklerimiz / Dört mevsim bahar gibidir. / Sevişirken yeniden doğar gibidir / Al atla savaşa gider gibidir” (85-86) Sevişirken “yeni den doğar” ve “al atla savaşa gider” gibi olan erkeklerin bu “performansı çocukların “güzel”liğinin nedeni olarak gösterilir: “Güzel olur çocuklarımız / Çok turlar, çabuk boylanırlar” (86). Bu dizelerde ataerkil anlayışın da yüceltiği “erkeklikle” karşılaşılır. Erkek cinselliğinin “coşkısına” yönelik bu vurgu, “savaşçılık”la kurulan her ne kadar eleştirisi yapılsa Akın şiirlerinde ataerkil toplumsal anlayışın kadına bakışının belirleyici olduğunu gösterir. Orhan Koçak, Gülten Akın’ın şiirlerinde kadın cinselliğinin yer bulmayışını şairin zihnindeki “Cumhuriyetin kadın imgesi”nin etkisiyle açıklar:

Kendi döneminin solcu aydınlarının büyük çoğunluğu gibi Gülten Akın da Kemalist projenin yükünü üstlenmiştir. Kendi içinde çatışık bir figürdür Cumhuriyetin kadın imgesi: Medeni ve siyasal yönden

belki kısmen özgürleşmiş ama bunu cinsel kimliğindeki vurguyu hafifletmek pahasına elde etmiştir. İsteklerinden veya eğilimlerinden çok, ödev ve sorumlulukların insanıdır. (78)

Bu noktada farklı bir bakış açısına değinmek, kadınlardaki yazarlık korkusundan söz etmek gerekir. Jale Parla, M. Gilbert ve Susan Gubar'ın, *Madwoman in the Attic* isimli çalışmalarında kadın yazınındaki, “yazarlık korkusu”nu ortaya çıkardıklarını ve kadın yazarların, kendi cinslerine yakışmayacağı düşünülen yaratılar ortaya koymaktan çekindiğini öne sürdüklerini belirtir (24). Bu açıdan bakıldığında Gülten Akın şiirlerinde kadın cinselliğinin yer almaması şairin Kemalist projenin yükünü üstlenmesiyle birlikte ve hatta bunun ötesinde ataerkil anlayışın egemen olduğu toplumda evli bir kadın ve anne olarak konumlanmasının etkileriyle açıklanabilir. Her açıklama biçiminde de şairin şiirlerinde cinsellik bağlamında eril söylemin hüküm sürdüğü açıktır.

B. Lâle Müldür: “Cins”iyetsiz Kadınlar

Lâle Müldür şiirinde “kadın” izleğinin nasıl yer bulduğuna bakıldığında “kadın”ın bir “duygu durumu” şeklinde ve “belli belirsiz” var olduğu söylenebilir. Müldür, Zeki Çelik’le yaptığı söyleşide şiirlerinin cinsiyetsiz olduğunu belirtir. “Cinsiyetsiz çünkü dediğim gibi bana yardım eden uzaysal varlığın Hz. İsa olduğunu söyledi birkaç kez, daha çok o yazıyor şiirleri, benden sadece kısa bölümler oluyor ve benim her şekilde bu sesi iyi şekilde duymama bağlı o an, o açıdan da kadın erkek meselesi yok şiirlerimde”.

Müldür şiirlerinde kadınlar aşk, vefa, zarafetle ilişkilendirilir. “La Luna” isimli şiirde geleneksel motifler kullanılır: “Şad, çaputlar: / ör eskil bir anahtarla La Luna / yüzümü yaralarımı sar sarmala / çaputlar ve karalarla La Luna / beni o yabancı şölene hazırla” (25).

“Bir Kadının ve Bir Ülkenin Anıları”nda kadınların toplumsal yapı ve erkekler tarafından “yara”landığı dile getirilir: “kadınlar sürekli tığ örerdi ve yoktu anıları / ve sokaklar sanki / geceyarısı uyanmış erkekler kalabalığı / Bir kadındı / bir ülkeydi / kapanmazdı artık yarası” (52) Ataerkil toplumsal yapının kadın üzerindeki baskıları vurgulanmaz. “Terra Del Fuego”da da kadınlık zarafetle, aşk ilişkilerindeki hâllerle varlık bulur:

Unutmak istemiyordum oysa.

Güzel kalan yaralar da vardır çünkü

Limon kokulu, yağmurlu kadınlar vardır.

Hiç unutmayan kadınlar vardır limon kokulu

Her şeye rağmen yağmur kalan kadınlar vardır

Ben iyiyim şimdi. Sen nasılsın? (96)

Kadın olmak, kadınlık bir duygu durumu olarak aşk ilişkileri bağlamında şiirde yer bulur. Çalışmak zorunda olan, ezilen, içinde yaşadığı toplumdan, ataerkil toplumsal yapıdan rahatsız olan, bunlarla mücadele eden kadınlar yoktur. Üst sınıftan, temel meselesi aşk ve yaşamın anlamını kavramak olan kadınlar vardır. Yıllarca kuzeyde bir pencerenin önünde oturup dünyayı izleyebilirler. Bu hayatı anlamlandırma çabası olarak değerlendirilebilse de gayet sınıfsal koşullarla ilgilidir.

“LUI E VAGABONDO COME ME” başlıklı şiirde kadın olmak “yürek”le yani duygularla eşdeğerdir: “bir kadının ben ve insan kadın olunca / her şeyi unuttur yüreğinin içindekinden başka...” (331).

Müldür poetikasında evlilik ya da toplumsal ilişkiler şiire girmez. Evliliğe dair bir simge olarak “alyans” vardır ama bu geleneksel evliliği imlemez; aşk ilişkisinin bir simgesidir. “Barokko” başlıklı şiirde “Alyansını bırakır bir suya. Kışın tek incisini evde unuttur “(89) suya bırakılan alyans; “89, Sene Erotik”te bir çinko yaprağına düşer: “bir çinko yaprağına / düşen eski alyans ve Ravenna’lı / Aziz Ambroise” (150). Her iki şiirde de biten aşk ilişkisini simgeler. Aşk da bir varoluş biçimi olarak, diğer izleklerle harmanlanarak şiirlerde yer bulur: “seni seviyorum ama aşk artık burada kışlamayacak. Bir jaguarın beynini açıp bakıyoruz sonra: rüzgâr ve duman. Beni seviyorsun ama bu senin uzaklara gitmeni engellemeyecek” (301).

Müldür şiirlerinde şiir kişinin kişisel hikâyesi, yaşam üzerine soruları öne çıkar. Bununla birlikte hangi izlekle ve nasıl ilişkilendirilebileceği açık olmayan şiirler de vardır. Örneğin “Varoşların Leydi’si” başlıklı şiir cinsellik düzleminde de, şiir kişinin sınıfsal eşitsizliği alımlama biçimi olarak da incelenebilir. Ancak her durumda da anlamlı bir değerlendirme yapabilmek olanaklı değildir: “Bir erkek istiyorum / Kafası pırlanta kesimi / Halkın çoğunda olduğu gibi / Ayakkabıları sahte benetton ama zevkli” (47). Şiirde kendisini ancak bir “varoş erkeğinin” kurtarabileceğini söyleyen şiir kişisi, dış dünyayı unutmanın da “varoş” erkeğinin “sabaha kadar yapacağını” imlediği cinsel ilişkiden geçtiğini söyler:

Beni bir varoş erkeği kurtaracak artık

Kafama, rüyalarım, yatağıma girecek

Ve size ödetecek

Pahalıya hem de

Sizin ödeyemeyeceğiniz kadar pahalıya

Bir cigaralık saracak ve

Aldırmayacak alaycı bakışlarınıza

Ve yapacak ve yapacak ve yapacak

Sabaha ve ben sizi unutana kadar (47)

Müldür'ün "Erkekler" isimli şiiri de "Türk erkekleri"nin bıyıkları ve kısa penisleri üzerine yazılmıştır: "Bana dokun n'olur diye yalvaran / Sert hatlı ve orası kısa Türk erkekleri / Saunalarda alt alta üst üste / Sonra eve gidip tuz diye bağırın / [...] / Niye doğulu erkekler böyle, bana / Söyler misin anne?" (146)

Müldür şiirlerinde kadınlar duygusal ve incinebilir kişiler olarak resmedilmiştir. Bu şiirlerdeki kadınlar ataerkil yetkenin ağırlığını taşımazlar ve kendilerini ifade edebilme konusunda güçlük çekmezler. Cinselliğin dile getirilmesinde ya da aşk ilişkilerinde duygusal ya da fiziksel engellerle karşılaşmazlar. Bu bağlamda ataerkil anlayışın kadın üzerindeki etkileri Müldür şiirlerinde etkisini hissettirmez. Müldür'ün kendisinin de katıldığı "şiirlerinin cinsiyetsiz olduğu" şeklindeki belirlemenin doğruluğu tartışmalıdır. Şairin şiirlerinde ataerkil toplumsal yaşamın zorluklarını yaşayan kadınların yer almamasının böyle bir algıya yol açtığı düşünülebilir.

C. Nilgün Marmara ve Ölümcül Yaralar

Daktiloya Çekilmiş Şiirler'deki önemli izleklerden bir diğeri de “çocukluk”tur. Çocukluk sürekli tehdit altında olsa da umudu temsil eder, ancak anne, baba, mekânlar -ki özellikle “mutlu aile evleri”- ve nesnelere tarafından kuşatılır. Beklentilerin ağırlığı bir yük olarak çocuğun büyümesine, “uyum sağlamasına” dolayısıyla özgürlüğünü kaybetmesine sebep olur. Marmara'nın “Ancak Yazgıdır Bu” başlıklı şiirinde “çocukluk” kaybedilmiş güzellik olarak belirir:

Sen ne getirdin bana çocukluğundan?

Şen kahkahalar, ulumalar, dona kalmalar mı

/ ... /

Savaşırđım kovmaya çifte yetkeyi,

Hiçlemeye annemi ve uykuyu

öğle sonlarında ürkünç odaların. (7)

Ürkünç odalar, istenmeyen öğle uykularının çocuklar için anlamı ve iktidarı elinde bulunduran annenin varlığı, okura tedirginlik veren bir üslupla aktarılmıştır. “Anne” çocukluğun gardiyanı olarak şiirde yer bulmuştur.

Nilgün Marmara'nın şiirlerinde, yaşamla “anlaşamama, uzlaşmama” üzerinden iletişim kurmayı “deneyen” ancak bunu “başaramayan” ya da onu reddeden şiir kişinin sesi duyulur. Ölüm, hiçlik, zaman, kişinin kendisinden bağımsız var olan ve yoğunluğu seyrelmeyen, derinliği azalmayan, yaşama yayılmış ve şiir kişisini tepeden tırnağa saran, varoluşun getirdiği ya da yok oluşla dinmesi

umulan “acı”, çocukluk ve çocukluğun gidişiyile yitirilen umutlar gibi izleklerle karşılaşılır.

“Dönüşsüz Yara”da ise “anne”, anneliği yani çocuk doğurmuş olması nedeniyle şiir kişinin “nefret” yüklü kelimeleriyle tanımlanır. Annenin kasıklarında, kıllı göbeğinde işlenmiş bir suç vardır: “anne, göbeği kıllı anne, / kasığı kasıtlı anne! cüce sözcükler içinde olanaksız artık / senin ilahilerini dinlemek” (126). Marmara’nın “Kan Atlası” başlıklı şiirinde ise “baba”, “ben babamın yuvarladığı / çığın altında kaldım” dizelerinde açığa çıkan, beklentileriyle şiir kişisini yok eden bir figür olarak ortaya çıkar: “Ey, yüzleri / bir babakuş gölgesine / çakılmış olanlar, / Üzgün adım, ileri marş!” (161). Şiirdeki “babakuş” kelimesiyle “aile kurumuna”, ailenin, bireyler[i] üzerindeki yıkıcı etkisine gönderme yapıldığı düşünülebilir. Ailedeki iktidar alanı da, askerî disiplinin göstergesi olarak okuyabileceğimiz “[ü]zgün adım, ileri marş” dizesinde belirginleşir. Bu örnekler ışığında Marmara’nın şiirlerinde, ailenin her yönüyle ve doğası gereği, kaçınılmaz olarak “hayal kırıklığı” yaratan, karanlık ve kapalı bir yapı olarak resmedildiği söylenebilir.

“Manolya” isimli şiirde aile kalabalıklaşmış, çekirdek aileden geniş aileye geçilmiştir. Bu şiirdeki tabloda aile büyükleri de “yaşlarına uygun” etkinliklerle kendilerine düşen görevleri yerine getirirler. Şiirdeki büyükanne, büyükbaba, anne ve babanın varlığı, şiirin bağlamından koparılıp düşünülürken, resimli çocuk kitaplarındaki “bakla” sofalı, mutlu, kalabalık aileleri hatırlatır. Ancak evde yaşananlar, evin hâli “ürkütücü” ve karanlık bir gerçeklikle dile getirilir:

O zaman da aynı karanlık

aynı yarasaydı,

Manolya delirmezden önce.

Büyükannemizin kocaman bakla bir evi,

Uzun pencereleri vardı, sedirinde

ölü doğmuş fareler pembeliği.

Okurduk leziz balgamlı gazetelerini

büyükbabamızın,

Okşarken ve korkarken erkek anamızdan,

Babamız bir gılman, pir şefkat,

Acımızın cümbüşünde sarsak bir kukla,

O yokuşta onursuz müezzin kuşları. (142)

Annenin, erkeklikle ilişkilendirilerek dile getirilişiyle daha önceki şiirlerde de karşılaşmıştık. Bu, annenin evdeki otoriteyi temsil etmesi ya da babanın anne üzerinden evi denetim altında tutmasına yapılan bir gönderme olarak okunabilir. Şiirde baba için “gılman” ifadesinin kullanılması da cinselliğe, babanın yani erkeğin cinselliğine, dolayısıyla erkek cinselliğinin görünür oluşuna yapılan bir vurgu şeklinde yorumlanabilir. “Masal” başlıklı şiirde ise şiir kişisi iktidarı elinde tutan, ekmeğiyle, bıçağıyla baba, kaşığıyla sapıyla anne tarafından “karartılır”: “Baba eve gelir ekmeğiyle, bıçağıyla / Evdedir anne kaşığıyla, sapıyla / Gözevinden vururlar onu / Karartırlar etözünü” (157).

Marmara şiirlerinde kadınlar ve kadınlık hâlleri de yer bulur. “Kılıç” başlıklı şiirde “Bu masadan soyun tehlikesi akıyor; / Ben ezik, kadınsı bir aynayla

uzaklaşırken, / Mavi ışığın memeleri de bu sergide, / arsızca tehlikeye katılıyor” (47). Ayna ile kadının birlikte kullanımı ve bunun “ezik” kelimesiyle ilişkilendirilmesi toplumdaki kadın algısına gönderme yapar. “Gece Öğleni” isimli şiirde ise kadınların yükümlülükleri; annelik, çocuk doğurmak ve onu yetiştirmek, ev içi işler konu edilir:

Uyumadı kadınlar geceyle birlikte,

güne patikler ördüler.

İşlerin emeklemesi; çok geçmeden

yetkin doğruluğu için!

[...]

Yarısıyla gecenin yarısı gündüzün

örtüşerek birbiriyle,

Kadınları öpecek tığları için,

Sıyrılacak iş, patiklerinden

kutsal gece öğleninde! (79)

Daktiloya Çekilmiş Şiirler'deki son dizede, Nilgün Marmara'nın tüm şiirlerinde hissedilen, dile getirilen konuyla yani “yaşamın anlamsızlığı” çocukluğun kaybıyla ilişkilendirilir: “... Çocukluğun kendini saf bir biçimde / akışa bırakması ne güzeldi. Yiten bu işte!...” (171). Nilgün Marmara poetikasında üst-orta sınıf ailelerde, kendinden ve kimliğinden uzaklaşmış kadınların yaşamı işlenir ve bu yaşamlar karanlık ve iç sıkıcıdır. Ancak bu şiirlerde kadınların yaşamındaki sıkıntıların kaynağı tamamıyla üst-orta sınıf ahlâkının iki yüzlülüğüne ya da ataerkil

kodlara bağlanmaz, yaşamın kendisinde ve her şeyden bağımsız olan anlamsızlığıyla ilişkilendirilir.

D. Birhan Keskin: Doğal Kadınlar

Keskin'in "Altın Portakal Şiir Ödülü"nü kazanması sonucunda şairin poetikası üzerine hazırlanan bildirilerin yer aldığı kitapta yapılan değerlendirmeler edebiyat eleştirisi için ufuk açıcı olmasa da "ilginç"tir. Bu derlemedeki yazılar, ödülü bu kitapla aldığı için Keskin'in *Ba* isimli kitabına odaklanır. Veysi Erdoğan, bu çalışmadaki "Birhan Keskin Şiirinin Topografyası" başlıklı yazısının "Bedenin İçindeki Burgaç" bölümünde şairin *Ba*'sını "kadınlık" açısından şöyle değerlendirir:

Birhan Keskin'in *Ba* kitabı, Türk şiirinde kadınsılığın biyolojik doğasını yansıtması açısından bir ilk kitap özelliği taşır. Şu ana kadar yazılmış şiirler, genellikle feminist öğeler etrafında şekillenmiş, duyarlılık alanı kadının özgürleşmesi, kimliği, erotizmi, benlik sayıklamaları üzerinde yoğunlaşmıştır; Fakat Birhan Keskin gibi kadının biyolojik yapısının ruhsal dengeye yansımaları üzerine bir söylem geliştiren olmamıştır. (85)

Erdoğan'ın hangi şairleri kastettiğini bilemediğimiz ancak bir şey ifade etmeyen bu yorumu *Ba*'daki şiirlere yöneliktir. Bu kitap üç bölümden oluşmuştur ve "Monopoz" başlıklı bölümde şiir kişinin menopoza girdiği dönemi anlatan şiirler yer alır. "Estradiol 5.8"de menopoz sürecine girmiş bir kadının duygu durumu dile getirilir ve doğurganlık özelliğini kaybetmesi "eksilmesi" olarak değerlendirilir:

Eksildim ben, azaldı içimdeki su

Yeşermiyor cümlem.

Oysa

Ben senin bir kimsenim, sensin esin.

Buna inandım uyudum,

Uyandım bununla durdum.

Narın içinde canım niye kanyor? (17)

Bu şiirdeki doğurganlık ihtimalinin ortadan kalkması “Yaprak” isimli şiirde sevgilinin yani aşkın doğrulması olarak yer bulur: “ben doğurdum seni... / içimdeki kaynaktan, acı sudan... ben doğurdum seni, bir hayal için... / ödünç bir bahardan (58).

Hüseyin Ferhad ise “Siyah Bir Işık Damlası” isimli yazısında *Delilirikler*’deki “birinci şahıs Birhan Keskin değildir, Sappho yahut Vergilius’tur. Biri veya diğeri. Dişi veya erkektir” (49) der. Bu durumun “şairin kadını, erkeği olmaz” argümanına “uygun bir yoklama yoklaması” olduğuna değinen Hüseyin Ferhad *Bakarsın Üzgün Dönerim*’in (1994) öznesinin “bes Türkçenin, Türk şiirinin değil herkesin, hepimizin kayıp kızkardeşi” olduğunu “zira öbür kitaplarında Birhan Keskin’in cinsiyet işaretine dair tek bir harf bile” olmadığını savunur (49).

Tezin giriş bölümünde şairlerin cinsiyetlerinin poetikalarının değerlendirilmesinde bir ölçüt olarak görüldüğüne değinmiştik. Ancak Keskin şiirinin “cinsiyetsiz” olduğunu söylemek mümkün değildir. Özellikle şiir dilindeki “hâkim” ton gayet eril bir söylemi barındırır. Keskin şiirinde şiir kişisi daima bilen, evrenin, dolayısıyla doğanın sırlarını çözmüş ve öğreten olarak konumlanır. Örneğin *Kim Bağışlayacak Beni*’deki “Kışın Bana Yaptıkları...”nda şiir kişisi kırılğan ve aşka inançlı sevgiliye, kendisini ve onu yabancılaştırarak aşkı anlatır: “Seni şimdi bir

yabancı gibi karşıma alıp / sanki senden bahsetmiyormuşum gibi yapıp / sanki benden bahsetmiyormuşum gibi / hatta bir aşktan bahsetmiyormuşum gibi / fırtınayı ve huzuru anlatacağım sana” (125).

Y’ol’daki “Taş Parçaları VII”de şiir kişisi “Her şeyden öte öyle sevdim ki ben seni / Yoluna Baş koymak diyoruz / Biz barbarlar buna” (19) dizelerinde kendisini “barbar” olarak konumlandırır. “Barbarlık” insanın saf, dünya kaygılarıyla bozulmamış hâlidir. Aynı şiirin “XXXXIII” numaralı bölümünde “Fazla insansın sevgilim sen fazla insan / Bir barbarım ben oysa, bir hayvan / Dilim bağışlamaktan söz eder benim / Seninki adalet ve intikam” (48). Bu şiirlerde de kendisini “barbar” olarak tanımlayan şiir kişisi erdem sahibidir, “bozulmamıştır”, dünya onu “kirlitememiştir”. Bu açıdan baktığımızda yine şiir kişinin söyleminde “eril” bir tonun hâkim olduğunu söyleyebiliriz.

Şiirlerdeki “cinsiyetsizlik” konusuna tekrar dönecek olursak Lâle Müldür şiirine değinmek yerinde olur. Müldür şiirinin de “cinsiyetsiz” olduğuna dair bir belirleme yapılmıştır. Ancak Müldür’de şiir kişinin özellikle dinsel ve bilimsel konulara yöneldiği şiirler için bu yorum yapılır. Müldür poetikasını incelediğimiz bölümde, şairin Zeki Çelik’le yaptığı söyleşide şiirlerin kendisine Hz. İsa tarafından yazdırıldığını ifade ettiğine değinilmiştir. Müldür şiirlerinin neden cinsiyetsiz olduğunu şöyle açıklar: “Cinsiyetsiz çünkü dediğim gibi bana yardım eden uzaysal varlığın Hz. İsa olduğunu söyledi birkaç kez, daha çok o yazıyor şiirleri, benden sadece kısa bölümler oluyor”.

Bu noktada Keskin’in şiirinde “erkekler”in de yer almadığını kadınların ise çeşitli hâllerde yer bulduğunu belirtmek gerekir. Örneğin *Kim Bağışlayacak Beni*’deki “Yaz Fotoğrafları”nda “şiir kişisi “hayatından teğet geçen kadınlara”

kırgın olduğunu dile getirir: “Kendime de kırıldım az çok / hayatımdan teğet geçen kadınlara / olduğu kadar” (142). Yine aynı kitaptaki “Woman in Red”de “sevişmeye, atlıkarıncalara, hüznülere” giden bir kadın vardır: “Kadını dalga sesinden dokumuşlardı / ay ışıklı ve kumsallı. / Kırılıyordu” (158). Y’ol’daki “Taş parçaları”nda ise mutfakta reçel yapan kadınlar vardır: “Mutfakta reçel yapan iki kadın. Kırmızı biberleri filan” (21).

Keskin şiirinde şiir kişinin “bilge” ve “hâkim” olarak konumlandığına bunun da eril söylemin yeniden üretilmesi olarak değerlendirilebileceğine değinmiştik. Keskin’in “Kışın Bana Yaptıkları...” isimli şiiri bu yargının temellendirilmesi açısından uygun bir örnektir. Şiir kişisi kırılğan ve aşka inançlı sevgiliye, aşkın “ne” olduğunu ve “nasıl” yaşandığını/yaşanacağını anlatır. Şairin şiirlerinin temel kaynağı olan aşk, şiir kişisine göre “yapılan” ve “kısacık” bir “şey”dir ve şiir kişisi konunun hâkimi, “bilen” ve “öğreten” olarak konumlanır:

Seni bir yabancı gibi karşıma alıp
bunun dayanıklı bir şey olmadığını
sürekli kılınmadığını, çünkü aşkın
yapılan bir şey olmadığını,
başlangıçta bir melek konduğunu
sonunda bir kelebek öldüğünü,
yani kısacık sürdüğünü, oysa hayatın
bir korkular ve alışkanlıklar bütünü
olduğunu,

bütün bunları sana

nasıl anlatacağım? (125)

Şiir kişinin bu yaklaşımıyla eril söylemi yeniden ürettiğini söylemek mümkündür.

E. Bejan Matur: Kokular ve Kadınlar

Matur poetikasının temelinde “anne-oğul-tanrı” üçlemesinin bulunduğu söylenebilir. Anne, oğul ve tanrı sürekli birbirinin yerine geçer. Matur’un ilk iki kitabında “anne” hâkimdir. *Ayin Büyüttüğü Oğullar*’la oğullar hâkim olur ki, onlar aynı zamanda “erkek kardeş”lerin de temsilcisidir. Allah [kimi zaman da tanrı] ise tüm şiirlerde yer alır.

“Anne” şiirlerde farklı daha doğrusu birbiriyle çelişen şekillerde konumlanır. *Rüzgâr Dolu Konaklar’daki* “XIV” numaralı şiirde “anne olmak” başkalarının acısını anlayabilmek demektir: “Anladım zaman geçiyor / Anne olmak acısını anlamaktır başkalarının / Ve merak uyandırdığında gelir bahar” (84). *İbrahim’in Beni Terk Etmesi*’ndeki “6. Gece” isimli şiirde ise annenin “en” sevdiği çocuk olmanın getirdiği mutluluk vardır: “Annem en son benim üzerimi örttü. / Ve son öpüş benimdi. (35).

Tanrı Görmesin Harflerimi’de yer alan “Dünyada Olmak Acıdır Öğrendim”de ise anne ve tanrı eşdeğer olarak konumlanır, tanrıdan beklenen anneden de beklenir: “Kızıl karanlık / Mavi karanlık / Ve başlangıç / Bir anlamı olmalı ki bunların, / Bırakmaz bizi annemiz ve tanrımız” (88). Matur şiirlerinde anne, tanrı ve oğullar birbiriyle çelişen şekillerde konumlanır. *Ayin Büyüttüğü*

Oğullar'daki "Akdeniz" isimli şiirdeki "[b]ıracmaz bizi annemiz ve tanrımız"
dizelerinde beliren anne ve tanrı imgesinden tamamen ayrı bir bakışla karşılaşılır:

Annenin ve tanrının zulmünü hatırlatan,

Adalara saklanmış,

Bir rahme kapatılmış çocuklar.

Kalbe değen tuzlu sular yakmadığında,

Anne de

Tanrı da

Unutulacak (45)

Matur şiirlerinde anneye yönelik bu çelişkili duygu durumu "Rüzgâr *Dolu Konaklar*"daki "Masaldaki Yüz" annenin "katil" olarak ortaya çıkmasıyla daha da belirginleşir. "Anne" bir katildir; hem de şiir kişisini bir masaldan çalan ve masalı bilen herkesi öldüren bir "katil": "Ben bir masaldan çalındım / Yalnızca annemin bildiği / Ve bilen herkesi / Annem tarafından öldürüldüğü bir masaldan / Annem katildi" (96).

"Anne"nin bir izlek olarak şiirlerinde en çok yer aldığı şairlerden birisi Didem Madak'tır. Madak'ın üç şiir kitabında da annenin ölümü karşısında duyulan derin ve tüm yaşamı saran keder duygusu vardır. Madak şiirindeki anne, reçel yapar, çocuklarına kol kanat gerer, neşeli ve şenliklidir ancak ölümüyle geride kapatılamaz bir boşluk ve yalnızlık bırakmıştır. Matur şiirinde ise ya gözüne girmek istenilen, tanrı gibi "bırakmayan", neredeyse "esirgeyen ve bağışlayan" bir "anne" ya da cinayet işleyen bir katil olarak konumlanır. Ama her iki hâlde de hayalî bir

“anne”dir, sesi ve izi yoktur. Şiir kişinin kendi duygu durumuna göre kişilik verdiği bir hayaldir.

Anne ve tanrıya yönelik çelişkili tutum, bu üçlemenin son halkası olan oğullar için de söz konusudur. Oğullar ve kardeşler kimi zaman yer değiştirir, tıpkı anne ve tanrı gibi birbirinin yerine geçer. Oğullar ve kardeşler “kurban edilme, cinayet ve ölüm” metaforlarıyla ilişkilendirilir. “Ayın Büyüttüğü Oğullar”da cinayetten dönen kardeş şiirde yer bulur: “Bize kanlı bir uykunun, bir kardeşlik sabahı başlatacağı / müjdelenmedi. / Cinayetten dönen kardeşiniz, gölgesini gizlediği duvarların / ötesini görür. / Ellerini yıkar ve sizi dünyada bir söz olarak bırakır” (17). Bu şiirdeki söyleyiş biçiminin yukarıda değinilen, kutsal kitaplardaki söyleyişlerle paralel olduğunu da eklemek gerekir. Şiirin devamında kurban edilen ölü oğullar vardır:

Sessiz bir törenle iç geçirme arasında duran yerde gömdüm onları.

Ölü oğullar. Kurban hepsi.

Sanki onlara, kurban oluşlarını hatırlatmak için var yeryüzü.

Yüzleşiyoruz.

[...]

Bir cinayetten dönen kardeşim korkutuyor beni.

Kanlar içinde uyanıyorum. Terliyim.

Aç gözlerini. Tırnaklarını acıyan yerlerine bastır.

Biri var mı göğsümü mendiliyle silecek. (18)

Şiirdeki “Tören, ölü oğullar, cinayet, karanlık dehlizler, kâbus” bir metonimik öbek oluşturur ve karanlık, şiddet dolu bir tablo çizer. “Çürüme, Tanrıdan Gizlenen” başlıklı şiirde de yine kurban edilecek oğul vardır: “Çürüme, tanrıdan gizlenen. / Ve kurban edilecek oğul hazır” (23).

“Baba” anne-oğul ve tanrı üçlemesinin dışında kalır ve *Ayın Büyüttüğü Oğullar*’daki “Babamın Ölümü ve Bekletilmesi” başlıklı şiirde babanın ölü bedeni “ceset” olarak tanımlanır: “Babanın cesedi en son gömülür / birgün ve geceyi yuvasında geçirmeli. Ve anlatmalı / Oğullar ve kızlar kâbus görecek. Görmeli” (21). “Ceset” kelimesi şiirdeki gerilimi daha doğrusu şiddeti ortaya koyar. Görüldüğü gibi Matur poetikasında kelimelerle yaratılan ölüm atmosferi ve şiddet öne çıkar.

Matur poetikasında “ölüm” ve “anne” izleği, şairin farklı şiir kitaplarında ortak metaforlarla ifade edilir. *Rüzgâr Dolu Konaklar*’da “anne” her kış kaybolan baharda ortaya çıkan dövmeleri olan bir “meşe”dir: “Her kış kaybolan / Ve baharda ortaya çıkan / Bir ağaç oldu annemiz / Dövmeleri olan bir meşeydi o / İniltisi geliyordu kulağımıza” (18).

Matur’un sonraki kitabı *Tanrı Görmesin Harflerimi*’de ise “meşe” “ölülerin arasında ölümü en iyi anlatan”dır: “Ben unuttum her şeyi. / Geldiğim yeri / Annemi, babamı, / Mezarlığa gitmeyi. / Orada yapayalnız kaldı meşe / Ölülerin arasında ölümü en iyi anlatan meşe” (11). Matur poetikasında “anne”nin “katil”, “dövmeleri olan bir meşe” gibi çeşitli hâllerde şiirlerinde yer bulur. Anne izleğinin devamında şairin şiirlerinde “kadın” izleğinin nasıl konumlandığını incelemek yerinde olur.

Matur şiirlerinde dövmeli, kadife elbiseler giyen, bakır dolu konaklarda yaşayan, tanrıya yakın “Doğulu” kadınlar vardır. *Rüzgâr Dolu Konaklar*’daki “Kadınlar”da “Mavi dövmeleri / Ve bitmek bilmez yasların çürük izleriyle” durup

ateşe bakan kadınlar vardır. Bu kadınlar pörsümüş göğüsleri ve ellerinin korkunç inceliğiyle tutacakları odunların sertliğini düşünür ve susarlar:

Sustuklarında yaşları farkedilmiyor

Toprak kokuyor bağırdıklarında

Nereye yaslanacaklarını unuttuklarından

Gözlerini toprağa bırakıyorlar

Çünkü bulutlar gökte kalıcı değil

En içten

Toprağa veriyorlar kendilerini

Ve kokuyorlar arasıra (104)

Bu şiirdeki kadınlara dair herhangi bir yorumda bulunmak kolay değildir. Doğulu kadın tasviri yapıldığı açıktır ancak şiirin “bir şey” söylediğini ileri sürmek mümkün değildir. Aynı şey *Tanrı Görmesin Harflerimi*’deki “Allahın Duvarında Bir Harftir” isimli şiir için de geçerlidir. Şiirde kadınlar beklemeyi öğrenmiş siyah kuğuya benzetilir. “Allahın duvarında bir harftir kadın / Siyah kuğuya benzer / Beklemeyi öğrenmiş” (33). Kuğu metaforu tezde şimdiye kadar poetikaları incelenen tüm “kadın” şairlerde kullanılmıştır. Matur’un şiirde anlam aranmamasını destekleyen, biçimsel özellikleri ve şiirin ahengini öne çıkaran bir poetikası olduğu söylenebilir.

Matur’un bu şiirindeki “Toprağa veriyorlar kendilerini / Ve kokuyorlar arasıra” (104) dizeleri kadınların “kokuğunun” dile gelmesi açısından ilgi çekicidir.

“Kadın” ve “koku” Allahın Çocukluğu’nda da “nemli apışaraları kokan pazen donlu” kadınlar şeklinde yer alır:

Hepsi laf bunların.

Bana kalsa

Ağır bir abdest kokusu

İnce belli sürahiler

Kadınların nemli apışaraları kokan

Pazen donları.

Burada

Ağır bir abdest kokusu. (10)

Bejan Matur şiirlerinde cinsellik izleğine bakıldığında şairin metaforik düzlemde cinselliğe yer vermekten sakınmadığı söylenebilir. *Tanrı Görmesin Harflerimi*’deki “Allahın Çocukluğu”nda bir kadının cinsel arzusu dile gelir: “Ellerin beyazlığındadır ölüm / Gövdenin kıvrımında. / Benim erkeğimi isterken titreyen / İçimin suyunda” (10). *Adam Sanat* dergisinin Nisan 2000 tarihli 173. sayısında yayımlanan “Aşk İçin Gece”de de “sevişmek bir sarmaşığın kalbiyle düşünmektir diyen şiir kişisi” şiirin devamında metaforik düzlemde sevişmeyi anlatır:

sevişmek bir sarmaşığın kalbiyle düşünmektir.

açmaktır kendini sonsuzluğa.

açtım ruhumu

çıplaktım

çırılçıplak.

birleşmek istiyordum karanlıkla.

kainatın boşluğunda,

peltemsi bir karanlıkla

gövdeme bulandı yıldızlar.

ruhum inceldi.

ve bir çiçeğin taze aklıyla uyandı aklım.

gözlerim yok.

olmasın

olmasın. (70)

Şiir kişisi bir “zambak arzusuyla” kendisini açar: “bir zambak nasıl isterse çiğini sabahın / ve gece nasıl gölgeli ve nemliyse, / öylece açıldı ruhum. / son arzusuyla yöneldim suya / köklerimle bir kuyunun ıslak / duvarlarına tutundum” (71). Bu dizelerin devamında “[k]öklerimin bana fısıldadığı yol, / ölümümdü” diyerek, ölümle sevişmeyi eş tutar.

F. Didem Madak: Kederli Kadınlar, Ölü Anneler

Madak şiirinin “keder” duygusuyla dokunmuş olmasının şiirlerdeki annelik, kadınlık ve ölüm izleklerinin şiiri kişisinin “annesinin ölümü” üzerinden dile getirildiğini söylemek yanlış olmaz. *Grapon Kağıtları*’ndaki “Annemle İlgili Şeyler”de “Sevgili Anneciğim, / Binlerce kez açıldım, binlerce kez kapandım

yokluğunda / Kocaman bir dağ lalesi gibi / Ve kapkara göbeğini dünyaya fırlatacakmış gibi duran” (12) dizelerindeki “binlerce kez açıldım, binlerce kez kapandım yokluğunda” dizesini dinî göndermesi olduğu düşünülebilir. Şiir kişisi şiirin devamında annesinin kendisini “iri, ekşi bir vişne tanesi gibi” yeniden doğurmasını istediğini dile getirir:

Hatırlar mısın?

Mavi saçlı bir tanrı gibi severdim Burdur Gölü’nü

O göl şimdi içimde kocaman bir anne ölüsü.

Vişne bahçeleriyle dolu,

Neşeli bir şehre benzerdi senin sesin.

Bazen ölmek istiyorum

Beni yeniden doğurman için

İri, ekşi bir vişne tanesi gibi. (13)

Şiirin sonundaki not, şiir kişisinin annesinin ölümünden sonra bütün “üzgün oluşlarının adı”nın “anne” olduğunu dile getirir. Bu da bizim şiirde hâkim olan “keder” duygusunun anne ölümüyle ilişkili olduğu yönündeki belirlememizle paraleldir. “Ölen her kadın için bir şiir yazdım. / Onları Muc’a evin karşılığında verdim / Çok ucuza. / Artık bütün üzgün oluşlarımın adı: / ANNE!” (17).

Grapon Kağıtları’ndaki “vişne” metaforu Madak’ın ikinci şiir kitabı olan “Ah”lar Ağacı’ndaki “İlk üç vişneyi verdiği bahçedeki ağaç / Annem sevindiği hatırlarım. / Ah demişti. / Ah! / Üç küçük kırmızı dünya verilmişti sanki ona” dizelerinde karşımıza çıkar:

Annem çok sevinmelerin kadınıydı.

Bazen sevinince annem gibi,

Rengarenk reçeller dizerim kalbimin raflarına.

Annem çok sevinmelerin kadınıydı,

Sıcak yemeklerin.

Başına diktikleri o taş,

Ne zaman dokunsam soğuktur oysa.

Ben okşadığımda ama, ısınır sanki biraz. (12)

Şiir kişisi *Grapon Kâğıtları*'ndaki "Annemle İlgili Şeyler"de, annesinin kendisine "acımasız ölü anne sesini" bırakmak için erken öleceğini bildiğini dile getirir: "Erken öleceğini biliyordum bana bırakmak için, / Bu acımasız ölü anne sesini / Şimdi mucizevi bir yerdeyim / Zaman bir salyangozun vücudunda yaşıyor burada / Ve çok ağır ilerliyor" (14).

Madak şiirlerindeki "baba" sevgisizliğin, ilgisizliğin ve mutsuzluğun kaynağıdır. "Kedilerin Alışkanlıkları"nda bütün fotoğraflardan çıkarılmıştır: "Babam / Çıkarılmış bir adam bütün fotoğraflardan"dır (52). Yine "Mutsuza Kim Bakacak" başlıklı şiirde de şiiri kişisi babasının yer aldığı fotoğrafları kırarak onunla yaşadığı geçmişi yok etmiştir:

Mavi kareli göleğiyle hatırladıkça babamı

kırıp kırıp fotoğrafları, döküyorum başımdan aşağı

sanırım ben assolist oldum maviş anne

şimdi mutluyum

geçmişini mi yok ettin kızım diye soran

bir babadan kurtuluşumu kutluyorum

babama söyle o gelmesin maviş anne. (17)

Didem Madak, Müjde Bilirle kadınların başrol oyuncusu olabilecekleri maddi imkânlarla sahip olmadıkları takdirde yaşamda zorlanacaklarını ifade eder. Madak “kendini gizleyen, koruyan, gardını alan, ürkmüş insanların yaşadığı bu ülkede bir kadın olarak” kendine ait bir hayatı olması için gösterdiği çabaya ve kendi serüvenime haksızlık edemeyeceğini ifade eder. Hayatı “samimiyet ve cesaretle” anlatmanın onun için önemli olduğuna ve bu nedenle de şiirlerinin kendisinden parçalarla dolu ve “biraz ‘kadınsı’ ve durup dururken bağırın şiirler olduğunu söyler.

Madak şiirlerinde tüm izleklerin iç içe geçtiği söylenebilir. Aşk, ölüm, sınıfsal çelişkiler, yalnızlık, inanç izlekleri gündelik yaşama dair ayrıntılarla özellikle kadınların gündelik yaşamı üzerinden dile getirilir. Bu durum Gülten Akın şiirinde de söz konusudur, ancak Akın şiirinde “kurulu sofraya, ütülü gömlekle” gibi dizelerle düzenli bir ev hayatının bunaltıcılığı ve bu yaşamın içinde sıkışıp kalan şiir kişinin kendisini gerçekleştirememesinin yarattığı sıkıntılar ve çelişkiler ifadesini bulur. Kapıcı kadınlar, gündeliğe giden kadınlar da şiirlerde ses bulur ancak bu şiirlerde şiir kişisi başkalarının hayatını anlatır. Kendi hayatını anlattığı şiirlerde orta sınıf ailelerin bunaltıcı yaşamı şiire girer. Madak şiirinde ise şiir kişisi kimi zaman tezgâhtar parçası kimi zaman da “çantasında sosyal fobi taşıyan bir avukat kadar mutsuz”dur.

Madak şiirlerinde anne tarafından yeniden doğrulmak kadar şiir kişisi için de “doğum” önemlidir. “Doğururken geçenlerde / Çok sancım vardı, bişey olmadı / Bana bişey olmaz, artık... / büyüyüm ben Füsün” (17) diyen şiir kişisi “Bizden başkalarına onlar...”da da roman kahramanlarından hamile kalarak Hz. Meryem’in Pulbiber şubesi olarak şiirde yer alır: “Kendimi Hz. Meryem’in Pul biber Şubesi gibi hissediyorum. / Tüm zamanlarım kanatlanıp uçuyordu / Rahmin kadar konuşuyorlardı bana / Hamile kalıyordum oysa durmadan roman kahramanlarından” (29).

SONUÇ

Türkçe edebiyat eleştirisinde “kadın” şairlerin şiirlerine yönelik değerlendirmeler belirli izlekler etrafında yoğunlaşır. “Kadın” olmalarına rağmen erkek-egemenliğinin hüküm sürdüğü edebiyatta varlık gösteren bu şairlerin şiirleri “kadın”lık ve “kadın duyarlığı” gibi izleklerle sınırlandırılarak okunmuş ve şiir analizlerinden ziyade şairlerin kişilikleri ve kimlikleri üzerinde durulmuştur. Bu tezde “kadın” şairlerin poetikaları, şiirlerindeki izlekler üzerinden incelenmiş; şiirlerdeki dilsel özellikler, metinler arası ilişkiler, din, cinsellik, sistem izlekleri çözümlenmiş ve eril söylemin şiirlerin inşasındaki etkilerine bakılmıştır. Şairlerin poetikaları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar üzerinde durulmuştur.

Tezin giriş bölümünde “kadın şairler” ve “kadın yazını” kullanımları kavramsal olarak sorgulanmış ve bu kullanımların ortaya koyduğu toplumsal cinsiyet odaklı ayırımın kırılması gerektiği savunulmuştur. Türkiye edebiyatında aldıkları ödüller, kitaplarının yayımlandığı yayınevleri ve şiirleri üzerine yapılan çalışmalar bağlamında öne çıkan, hatta kanon oluşturdukları söylenebilecek Gülten Akın, Lâle Müldür, Nilgün Marmara, Birhan Keskin, Bejan Matur ve Didem Madak tezde poetikaları incelenen şairlerdir ve bu bölümde tanıtılmışlardır. Toplumsal cinsiyet kavramı ile şair / şaire / “kadın” şair şeklindeki kullanımlarla ilgili tartışmalara da bu bölümde değinilmiştir.

Tezin birinci bölümünde şairlerin poetikalarında öne çıkan dilsel ve biçimsel özellikler incelenmiştir. İlk olarak Gülten Akın poetikasında “dil”in kullanımına bakılmış, Akın’ın halk edebiyatına ait formları kullandığı şiirler de dâhil olmak üzere tüm şiirlerinde sade bir Türkçe kullandığı ortaya konulmuştur. Şiirlerdeki kadın ve erkek tasvirlerinin ataerkil anlayışın belirlediği şekliyle ifade edildiği gözlemlenmiştir. Bu bölümde poetikası incelenen bir diğer şair de Türkçe şiirde uzun soluklu varlık gösteren ve Türkçe edebiyatta “hakkında” en çok konuşulan şair / yazarlardan Lâle Müldür’dür. Müldür’ün özellikle ilk dönem şiirlerinin Türkçe edebiyatta pek de aşına olunmayan, dünya edebiyatı, tarih, kozmoloji ve din kaynaklardan besleniyor olması, şiirlerinin anlaşılmasını nispeten zorlaştırır. Şiirlerin dünyasına girebilmek için ansiklopedik araştırma yapılması gerekir. Nitekim Müldür’ün aldığı eğitim ve içinden geldiği sosyo-kültürel yapı da poetikasında etkilidir.

Nilgün Marmara’nın şiirlerinde de Akın şiirlerinde olduğu gibi son derece yalın bir dil kullandığı görülmüştür. Marmara şiirlerindeki dikkat çekici nokta gündelik dile yerleşmemiş öz Türkçe kelimelerin kullanılmasıdır. Şairin tüm şiirlerinde “ölüm” izleği ağırlıklı olarak yer aldığı için şiirlerindeki kelimeler ve cümleler ağır bir karamsarlığı yansıtacak şekilde kullanılmıştır. Baskın izlek ölüm olduğu için söylem analizinde erilliğin ölçü olarak alınması olanaklı değildir.

Birhan Keskin şiirlerinde de sade bir Türkçe kullanılmaktadır, şiirler metinler arası ilişkilerle ve referanslarla yüklü değildir. Keskin’in şiirlerinde gündelik yaşama dair ayrıntılar bulunmaz ve şiirlerde şiir kişisi ile onun duygusal ya da fiziksel bağ kurduğu kişiler dışında kimse yer almaz. Tüm dizelerde şiir kişisinin acıları, yalnızlığı ve dünyadaki varlığı konu edilir. Temel izleği “aşk” ve aşkın hâlleri olan

Keskin şiirlerinde, şiir kişisi her şeyi bilir ve bu her şeyi bilen ses “eril” bir söyleme benzer bir tonun/sesin öne şiirlerde çıkmasına yol açar.

Bejan Matur şiirlerinde de son derece yalın bir dil kullanılır. Şiirlerde gündelik yaşamın yer almaması bağlamında Birhan Keskin şiiriyle benzerlik gösterir. Matur şiiri alt alta sıralanan kelimelerin çağrışım gücü üzerine kurulduğu yapılan incelemelerde ortaya konmuştur. “Kadim” zamanları anlatan şiirler, dünyanın yaratıldığı zamanlara hatta daha öncesine işaret etmektedir. Şiirler ayetler, peygamberler, melekler gibi dinî referanslarla örülmüştür. “Din” bir izlek olarak Matur şiirindeki en dikkat çekici yöndür ancak üzerinde durulması gereken nokta şudur ki; şairin şiirlerinde din bir inanç sistemi olarak yer almaz, metaforik düzlemdeki zenginliği şiirlerde kullanılır.

Didem Madak şiirlerinde dilin özelliklerine bakıldığında tezde poetikaları incelenen şairlerden kullandığı gündelik dil ve öykülemeci tavırla ayrıldığı görülür. Gündelik yaşamın eril dilinin kullanıldığı Madak şiirlerinde, bu eril dilin kırıldığı ortaya konmuştur. Didem Madak tezde poetikaları incelenen şairler arasında erilliğin baskın olduğu dili bu denli yoğun kullanan ancak şiirlerinin içeriğiyle bu erilliği kırabilen tek şairdir.

Tezin ikinci bölümünde şairlerin şiirlerinde mekân ve zamanın özelliklerine bakılmıştır. Gülten Akın şiirlerinin mekânı bir bütün olarak Türkiye’dir. Özellikle “taşra”nın varlığı Türkçe şiir açısından gözden kaçırılmış, önemli bir incelenme konusudur. “Taşra” ve tüm toplumsal kesimlerin yer aldığı Akın şiirlerinde mekân kullanımı bağlamında [Didem Madak şiirleri hariç] edebiyatta ve ülkede merkez olarak konumlanan yerlerin örneğin İstanbul’un hâkimiyetini kırar. Akın şiirlerinde mekân şiir kişisinin hangi coğrafyadan “geldiğini” net bir şekilde ortaya koyar.

“Kadın” olarak ses veren şiir kişisi, “dar alanları” imleyen mekânlarda konumlanır. *Kırmızı Karanfil*’le başlayan, *Ağıtlar ve Türküler*’le devam eden süreçte yazılan şiirler somut mekânlara inşa edilmiştir ve bu şiirlerde her türlü iktidar eleştirisi yer bulur.

Lâle Müldür şiirinin ise Akın şiirindekinden tamamen farklı mekânlara sahip olduğu görülmüştür. Bu iki şiir anlayışının paylaştığı mekânlar yoktur. Müldür’ün erken dönem şiirlerinde ağırlıklı olarak İskandinav ülkelerine referans veren “Kuzey”in sesi ve iklimi zamanla Afrika’dan Kırgızistan’a uzanan bir alana açılır. Şiirlerdeki bilimsel sorgulamalar, astroloji ve astronomiye duyulan ilgiyle de şiirlerin mekânı dünyanın dışına taşar. Müldür şiirinde mekânların şiirdeki varlığı da yine belirli bir sınıfın erişim alanına yayılır. Bu bağlamda Müldür şiirindeki referanslar şiirin belirli bir kesime hitap etmesi sonucunu doğurur.

Keskin şiirlerindeki mekân ise doğadır. Duygular da doğaya, doğal alana ait olanlar üzerinden tanımlanır ve toplumsal olandan soyutlanmıştır. “Ev” bir mekân olarak nadiren şiirlere girer. Ancak şairin son şiir kitabı *Soğuk Kazı*’da İstanbul’un çeşitli semtleriyle karşılaşılır ve şiir kişisi aşk ilişkileri dışındaki dünyanın varlığını fark etmeye başlar. Ancak bu dönüşüm şiirlerdeki estetik değerin azalmasına yol açmıştır. Bejan Matur şiirleri de Keskin şiirinin *Soğuk Kazı* öncesindeki gibi somut göndermeleri olmayan konaklar, dağlar ve çöller gibi yerlerden seslenir. Madak şiirinde de mekânlar poetikayı belirleyen bir niteliğe sahiptir. İstanbul’un ve İzmir’in yoksul mahalleleri ve rutubetli, ucuz kira evleri şiire girer. Örneğin *Pulbiber Mahallesi*’nde İstanbul’un yoksul bir mahallesinde yaşayan şiir kişisi hem mahallede hem de kendi içinde olup bitenleri anlatır.

Tezin üçüncü bölümünde şiirlerin anlam evreninin açılması için önemli olan metinler arası ilişkiler incelenmiştir. Akın şiirlerinde yoğun metinler arası ilişkiler kurulmaz, bu ilişkilerin kurulduğu şiirler ise çoğunlukla halk edebiyatına ait türlerde yazılmıştır. Akın şiirlerinde Nâzım Hikmet veya Yılmaz Güney gibi ünlü ve muhalif sanatçılar olduğu kadar yoksul halk kesimlerinden insanlar da yer alır. Şairin şiirleri kapıcı kadınlardan çiftçilere, cezaevlerindeki insanlardan öldürülen devrimcilere kadar geniş bir kesimi kapsar.

Müldür şiirlerinin beslendiği kaynaklar ve şiirlerde kurulan metinler arası ilişkiler oldukça zengin ve çok katmanlı bir dünyanın sesini duyurur. Müldür poetikasında bir “üst dil” kurulur ve bu, şiirlerde verilen referanslarla kurulan metinler arası ilişkilerle sağlanır. Metinler arası bağlantıları kavrayabilmek için okuyucunun edebiyat tarihi, bilim, din ve sanatın hemen her alanıyla ilgili araştırma yapması ya da bu konularda birikimli olması gerekir. Ancak bu kullanım biçimindeki aşırılık, referansların fazlalığı şiirlerin akışını ve ritmini bozmaktadır. Noktalama işaretlerinin, büyük ve küçük harflerin kullanımı ve farklı biçimsel denemelerin yapılması da şiirlerin ritmini ve tonunu etkilemiştir. Biçimsel özellikler şiddet ve belirsizlik gibi durumların yansıtılmasında kullanılmıştır. Nilgün Marmara şiirleri de Müldür’de olduğu gibi Türkçe edebiyat dışındaki kaynaklardan özellikle de Gizdökümcülükten beslenir ama Müldür şiirindeki kadar geniş referans alanı yoktur. Her iki şairde de görülen “kuğu, iris” gibi bazı metaforların Birhan Keskin ve Bejan Matur şiirinde de görülür.

Birhan Keskin şiirlerinde metinler arası ilişkilerin öne çıkmadığı görülmüştür. Bejan Matur şiirlerindeyse verilen referanslar mistik ve zengin bir Doğuya yönelirken kutsal kitaplardaki biçimsel özelliklerin Matur şiirlerinde de kullanıldığı ve söyleyiş biçimlerinin şairin şiirlerinde etkili olduğu ortaya konmuştur. Didem

Madak poetikasında ise özellikle çocuk masallarına göndermeler yapılmaktadır. Masallarda yaratılan dünyanın “sahteliğinin” de ortaya çıktığı şiirlerde; popüler şarkılardan dünya klasiklerinde kadar geniş bir referans alanı vardır. Oğuz Atay’ın eserlerine yapılan göndermelerin fazlalığı, şiirlerdeki ironi, masallar ve çocukluğun izlek olarak öne çıkması gibi özellikler Madak poetikası ile Atay’ın eserlerindeki “oyun” kavramı arasında edebî yakınlık olduğunu da gösterir.

Tezin dördüncü bölümünde yine diğer bölümlerde olduğu gibi şairlerin tüm şiirleri incelenmiş ve bu şiirlerde sistem eleştirisiyle din izleğinin nasıl konumlandığına bakılmıştır. Akın poetikasında, şairin kendisinden sonra gelen [Didem Madak dışarıda tutularak] “kadın” şairlerden farklı olarak özellikle sisteme ve ataerkil ideolojilere yönelik eleştirilerin belirgin olduğu, eşitlik, insan hakları, yoksulluk ve ötekileştirme [kadınlar veya yoksullar için de geçerli olmak üzere] gibi meselelerin öne çıktığı ortaya konmuştur. Akın şiirini Türkiye şiiri ve kadın yazını bağlamında “eşsiz” kılan yön, şiirlerde tekilin sesini duyururken genel insanlık hâlini de ortaya koyabilmesidir. Şiirlerde işlenen konular devletin hâkimiyetini ve ataerkil anlayışları sorgulaması bağlamında eril söylemi kırmaktadır. Akın şiirinin önemli bir başka yönü de şiir mekânının edebiyatın da merkezi olan İstanbul’dan uzaklaşarak taşraya yönelmesidir.

Müldür şiirinde sistem eleştirisinden ziyade “din” önemli bir izlek olarak yer alır. Şair bu konudaki arayışlarını ve sorgulamalarını şiirlerine yansıtır. Şiirlerde dinin konumu ile bilimin konumu aynıdır, şiir kişinin yönelimine göre din ile bilim birbirinin yerine geçer. Şairin erken dönem şiirlerinde bilimsel kuramlarla ilgili tartışmalar ağırlıklıyken zamanla şiir kişinin ilgisi tek tanrılı dinlere yönelmiştir. Müldür de söyleşilerinde şiirlerinin kendisine Hz. İsa tarafından yazdırıldığını ifade eder. Bejan Matur da Müldür gibi şiirlerin ilahî güçler tarafından kendisine

yazdırıldığını ileri sürer. Matur şiirlerinde “din” söylem ve biçimsel özellikleriyle şiirler için önemli bir kaynaktır ancak bir “inanç” sistemi olarak yer almaz ve sorgulanmaz.

Tezin son bölümünde şairlerin şiirlerindeki “kadın” ve “cinsellik” izlekleri incelenmiştir. Gülten Akın şiirlerinde kadınların ataerkil toplumsal yaşamda karşılaştığı sıkıntılar ve sınıfsal eşitsizliklerin yaşamlarındaki etkisi gibi bir çok konu ele alınmıştır. Tezde şiirleri incelenen diğer şairlerden farklı olarak “annelik” Akın şiirlerinde daha baskındır ve kadınlar konusunda tezde şiirleri incelenen tüm şairlerden daha derin bir duyarlık barındırır. Ancak şiirlerde sesi duyulan kadınlar kendilerine dayatılmış olanı değiştirmek için mücadele etmeyen ve alternatif bir yaşam oluşturma çabalarına girmeyen yani pasif olarak resmedilen kadınlar olduğu için Akın şiirlerinde de [kısmen de olsa] eril söylem kırılmamış ve bu söylemin içinde kalınmıştır.

Müldür poetikasında “kadın” naif, zarif ve kırılıgandır, genellikle aşk ilişkilerinde görünür hâle gelir. Şiir kişisi cadılar gibi yakılmaktan korkar, Batılı endişeleri vardır. Evlilik ise ataerkil toplumsal yapının etkileri, kadın ve erkeğin yaşamındaki kısıtlayıcı yönleriyle değil sadece bir aşk ilişkisi biçimi olarak yer alır. Müldür şiirleri, meraklı, dünyayı anlamaya çalışan, duygusal gelgitleri yoğun olan şiir kişisinin günlüğü, okuma notları olarak değerlendirilebilir. Şiirlerinde “sert hatlı ve orası kısa” Türk erkeklerinden söz eden Müldür’ün çoğu şiirinin eleştirilenler tarafından incelenmediğini, kendisinin de belirttiği gibi kitaplarının çok satılmasına rağmen okunmadığını söylemek yanlış olmaz. Birhan Keskin şiirinde şiir kişisi “kadın” olarak konumlanmaz ve toplumsal cinsiyete dayalı roller ataerkil anlayışla paralel olarak kurgulanır. Cinsellik metaforik düzlemde yer alır ve belli belirsiz hissedilir. Bejan Matur şiirlerinde de Nilgün Marmara, Didem Madak şiirlerinde

olduğu “ölüm” gibi öncelikli izlekler arasındadır, hatta şiirlerde cesetler, mezarlar, kemikler gibi “ürkütücü” ve ölümü çağrıştıran metaforlar yer alır. Matur şiirinde “anne” bu ölüm izleğiyle birlikte okunduğunda anlam kazanır. Ayrıca anne-oğul-tanrı üçlemesi de şairin tüm kitaplarında sürekli yer değıştirir, birbirinin yerine geçer. Matur şiirlerinde “kadın cinselliğı” de metaforik düzlemde yer alır.

Poetikaları incelenen şairlerin şiirleri üzerine yapılan bu incelemeler sonucunda Türkçe yazan “kadın” şairlerin politik tavırlarının poetikaları üzerinde olduğu kadar dilin kullanımı ve şiirlerde kullanılan biçimsel özelliklerin seçimi bağlamında da etkili olduğu görülmüştür. Politik tavırlarını yansıtmayan Birhan Keskin ve Bejan Matur şiirlerinde kullanılan dil sadedir ve bununla birlikte kullanılan kelimeler, söyleyiş biçimleriyle gündelik yaşamdan uzak bir dil kullanılır. Aynı durum Nilgün Marmara poetikası için de söz konusudur ancak Marmara poetikasında “ölüm” arzusu ve dünyada olmanın getirdiğı mutsuzluk duygusu şairin tüm şiirlerini kasvetle örttüğü için dilsel özellikler öne çıkmamaktadır. Ayrıca Marmara’nın şiirlerinde “üst” sınıflara ait bir bakışla da olsa; aile, din gibi kurumlar eleştirel yaklaşımlardan nasibini alır.

Gülten Akın ve Didem Madak poetikası da gündelik söyleyişlere yer vermeleri, sınıfsal meseleleri konu edinmeleri, kendilerinden başkalarının acılarına duyarsız kalmamaları bağlamında benzerlik gösterir ancak dilsel özellikler ve Madak şiirlerinde ortaya çıkan “ironi” açısından farklılık gösterirler. Bu noktada Gülten Akın şiirinin Madak şiirine göre daha korunaklı bir alandan yazıldığı söylenebilir. Akın şiirlerinde şiir kişisi bodrum katta oturmaz, ev işçiliğı yapan bir kadını anlatan şiirlerde de şiir kişisi anlatıcı olarak konumlanır. Madak şiirinde ise tekinsiz evler, sokaklar ve insanlar yer alır.

Tezde yapılan okumalar sonucunda “kadın” şairler arasında her ne kadar bir “gelenek” oluştuğundan söz edilemese de şiirlerdeki izlekler, kullanılan metaforlar bağlamında bir ortaklık kurulduğu söylenebilir. Eril söylemin hâkim olduğu şiirler genellikle “ben” diliyle yazılmıştır. Birhan Keskin ve Bejan Matur şiirlerinde görülen “anlatma, anlaşılama” kaygıları, şiir kişinin kendisini “otorite” olarak konumlandırması bağlamında eril bir söyleme işaret eder. Lâle Müldür şiirindeki biçimin aşırılığı da bu açıdan değerlendirilebilir. Bejan Matur poetikasında da özellikle Lâle Müldür ve Birhan Keskin şiirlerinde olduğu gibi “üst dil”in varlığından söz konusudur. Bu “üst dil”in gündelik yaşamla ilgisinin bulunmaması ve özellikle tek tanrılı dinlerdeki söylemle ortaklıklar göstermesi Matur poetikasında ataerkil söylemin yeniden üretildiğinin göstergesidir.

Sonuç olarak tezde modern Türkçe şiir içinde bir kadın poetikası oluşturulmadığı, 1950’den günümüze uzanan dönemde öne çıkan kadın şairlerin poetikalarında eril söylemin hâkimiyetini yansıtmayı sürdürdüğü ortaya konmuştur. Şairlerin poetikalarında beliren eril söylemin hâkimiyeti şiirlere yansıyan politik yaklaşımlarla da ilişkilidir ve erilliğin görece de olsa kırılmasına olanak tanır. Tezde yapılan şiir incelemeler bu erilliğin [kısmen] özellikle de sistem ve din eleştirisi düzleminde Gülten Akın ve Didem Madak poetikasında kırıldığı sonucunu ortaya koymuştur.

Bu çalışmada yapılan incelemeler sonucunda Türkçe şiirde “kadın” şairlerin poetikalarında belirgin bir ortaklık olmadığı belirlenmiştir. Şiirlerde toplumsal yaşamda hüküm süren ataerkil anlayışın etkili olduğu ortaya konmuş ve bu durumun “kadın” şairlerin şiirlerinde, [ataerkil anlayışın dildeki yansımalarıyla biçimlenen] eril söylemin hâkim olmasına yol açtığı saptanmıştır. “Kadın” şairlerin eril söylemi dönüştürecek bir poetika oluşturamadıkları tezi, edebiyat eleştirisine dair bir çok

soruyu beraberinde getirmekte; var olan değerlendirme biçimlerinin yeniden sorgulanması gerekliliği ile yeni eleştirel yaklaşımların ve farklı bakış açılarının ortaya çıkmasını zorunlu kılmaktadır.

Tez için yapılan araştırmalar neticesinde Türkçe yazan kadın şairlerin poetikalarının anlaşılmasında göz ardı edilen birçok noktanın varlığı fark edilmiş; edebiyat eleştirisine değerli katkılar sunacak sorulara hâlâ cevap veril[e]mediği ortaya çıkmıştır. Örneğin Türkçe şiir eleştirisinde “erkek” şairlerin poetikalarının irdelenmesinde temele alınan ilkelerin “kadın” şairlerin şiirleri için de dikkate alınıp alınmadığı, kadın şairlerin Türkçe şiirde etkili olmuş akımlar arasına giremeyişinin nedenleri ve toplumsal cinsiyet rollerinin poetikalar üzerindeki etkileri gibi birçok soru hâlâ yanıtızdır. Ayrıca eleştirmenlerin kadın edebiyatçıların eserlerini değerlendirirken, onların toplumsal yaşamdaki ezilmişliğinin ve edebiyat alanında arka planda bırakılmalarının etkisinde kaldıkları da gözlemlenmiştir. Edebiyat eleştirmenleri bu bakış açıları yüzünden kadınları “mağdur” olarak konumlandırıp “kadın” edebiyatçıların eserlerini eleştirel kriterleri dikkate almadan, kadınların sesi ve savunucusu olarak incelemektedirler. “Mağdur” olarak gördükleri kadın edebiyatçıları sahiplenmekte ve edebiyat eleştirisini de bu çerçevede yürütmektedirler. Kısmen de olsa anlaşılabilir olan bu tutum, edebiyat eleştirisinin nesnel olma imkânına ket vurmaktadır. Tezde kadın edebiyatçılara yönelik bu değerlendirme biçimi eleştirilmiş ve bunun yarattığı engeller aşılmıştır. Şairlerin şiirlerinde kadınlık deneyiminin nasıl yansıdığı gibi noktalar göz ardı edilmeden dil, biçimsel özellikler ve metinler arasılık gibi edebiyatın kendi araçlarının kullanıldığı okumalar yapılmış böylelikle tezde yer alan şairler bağlamında sözü edilen bu sorunlar giderilmiştir.

“Kadın” şairlerin şiirlerinin edebiyat alanında görünür olmasının bile şairlerin “kadın” olmaları nedeniyle ilgi çekici bulunduğu bir “eleştirel” anlayışın varlığı da tezde gözler önüne serilmiştir. “Erkek” şairlerin edebiyat alanında kendiliğinden, doğal olarak ve hiç mücadele etmek zorunda kalmadan sahip oldukları konumların, “kadın” şairler söz konusu olduğunda onlara tanınan bir ayrıcalık olarak değerlendirildiği de saptanmıştır. Bu durum aslında “erkek” şairlerin poetikalarının analizinde belirli yargılarla yola çıkıldığını dolayısıyla tarafsız olunamayacağını [olunmadığını] göstermektedir. Dolayısıyla Türkçe şiirde “erkek” şairlerin poetikaları bu sorunlar dikkate alınarak yeniden ele alınmalıdır. Ayrıca şiirlerde bir izlek olarak “kadın dilinin / duyarlılığının” ve “kadınlık hâllerinin” araştırılmasına rağmen erkek dilinin ve erkeklik hâllerinin şiirlerde nasıl yansıdığı yeterince incelenmemektedir. Toplumsal olarak belirlenmiş cinsiyet kodlarının “kadın” şairlerin eserleri üzerindeki etkileri sorgulanırken aynı meselenin “erkek” şairlerin şiirlerindeki yansımalarına bakılmadığı görülmüştür. Tezde, edebiyat eleştirisinde bu konuların da ele alınması gerektiği savunulmaktadır. Ayrıca “erkeklik”in aslında bir yazma biçimine işaret edip etmediğinin de anlaşılması gereken ve edebiyat eleştirisinin çözümlenmesi olmazsa olmaz sorunlarından biri olduğu da ortaya konmuştur.

Ataerkil toplumda kadın olarak yazmanın bile kendi başına politik bir değer taşıdığı açıktır. Bu açıdan bakıldığında genelde edebiyatın özelde kadın şairlerin şiirlerinin bir direnme biçimi olarak yorumlanması mümkündür. Edebiyatın değerini düşürür kaygısıyla politika ile ideolojinin tamamen dışarda bırakılması ya da tüm incelemeleri bu perspektiften yaparak eserlerin estetik değerini göz ardı etmesi de edebiyat eleştirisinin önemli bir sorunudur. Tezde Türkiye’deki şiir eleştirisinde bu noktanın dikkate alınmadığı belirlenmiş; edebî değerleri ve estetik kaygıları göz ardı

etmeden yapılacak okumaların edebiyat eleştirisine önemli katkılar sağlayacağı ortaya konmuştur. Tezde poetikanın politik olduğu yani şairlerin politik tavırlarının poetikalarında belirleyici olduğu vurgulanmakta ve bu yargı şiir incelemeleriyle temellendirilmektedir. Böylece şiirlerde yansıyan politik tutumun poetika üzerindeki etkileri araştırılırken, şiirlerin estetik değerlerinin de göz ardı edilmeden edebiyat eleştirisi yapılabileceği de ortaya konmuştur. Şiir eleştirisinde bu iki anlayıştan birine bağlı kalıp ötekini dışlayarak yapılan okumaların yetersizliğine işaret eden bu bakış açısı Türkçe şiir eleştirisine yeni bir soluk getirebilir.

Tezde yapılan okumalarda özellikle şiir kişinin sesinde belirginleşen “iktidar”ın nasıl ve kim tarafından kurulduğu ve temsil ettiği noktası üzerinde önemle durulmuştur. Şiir kişinin, şiirlerde “iktidar” olarak konumlanıp konumlanmadığı noktası da ataerkil anlayışta iktidarla ilgili her şeyin “erkek” olarak ve “erkeklik”le özdeş bir biçimde alımlanması açısından da önemlidir. “İktidar” tez bağlamında ataerkil toplumsal anlayış tarafından beslenen ve desteklenen, “egemen” olarak görülen kişi ve anlayışlara işaret etmektedir. “Şiir kişinin” veya şiirde duyulan sesin iktidara sahip olması ya da onu temsil etmesi şiirlerde ataerkil anlayışla biçimlenen eril söylemin hakim olduğunu gösterir. Bu bakış açısı Türkçe şiir eleştirisinde dikkate alınmamıştır. Bu eksikliğin giderilmesi yeni bir bakış açısının edinilmesini ve yeni bir değerlendirme biçiminin sunulmasını gerekli kılar. Örneğin Gülten Akın şiiri üzerine yapılan çalışmalar şairin şiirlerinde kadın deneyiminin öne çıkmasının ve kadın sesinin duyulmasının var olan eril söylemi sarstığı yönündedir. Oysa tezde yapılan çalışma ortaya koymuştur ki Akın poetikasındaki şiir kişisi daima şiirlerde “anlatılan” kadınların “hâllerinin” farkında olan; aldığı eğitim, entelektüel birikimi ve sahip olduğu sosyal statü sayesinde toplumun “üst” katmanlarında yer alır. Yani Akın şiirlerinde “iktidar” olarak

konumlanmış bir “kadının” sesi duyulur ki bu da eril söylemin şiirlerin dokusundaki “iktidarının” göstergesidir. Tezde yer alan bu ve benzeri tespitlerle şairlerin poetikalarına yönelik incelemelerde iktidar meselesinin sorunsallaştırılması gerektiğine de işaret edilmiş; iktidarın şiirlerde şiir kişisi ya da diğer araçlarla nasıl açığa çıktığının incelenmesi gerekliliği ortaya konmuştur. Türkçe şiir eleştirisinde iktidarın şiirlerde nasıl işlendiğinin ve ne denli içselleştirildiğinin dikkate alınması gerekliliği tezde ortaya konmuştur. Bu noktanın göz ardı edildiği eleştirel değerlendirmelerin eksik kalacağı aşikardır.

Bu çalışma şiirlerin beslendiği kaynaklar ve şiirlerde kurulan metinler arası ilişkiler açısından dünya edebiyatı ile Türkçe edebiyat arasındaki bağlantıların yeterince araştırılmadığını da ortaya koymuştur. Poetikaların analizinde dünya edebiyatı ve felsefe, sosyoloji gibi alanların etkilerine ve edebiyatın bu alanlarla etkileşimine bakılmalıdır. Bu noktada da “kadın” şairlerin kapatıldığı klişeler derinlikli analizlerin yapılmasını engellemiştir. Tez, dünya edebiyatının kadın şairlerin poetikaları üzerindeki etkilerinin geniş kapsamı olarak değerlendirilmesi ve karşılaştırmalı okumalar yapılması gerekliliğini ortaya koymuştur. Bununla birlikte ve hatta daha öncelikli olarak da aynı coğrafyada yaşayan ancak şiirlerini farklı dillerde yazan kadın şairlerin şiirleri karşılaştırmalı olarak ele alınmalı ve ortak bir poetikanın var olup olmadığı sorgulanmalıdır. Bu noktada tezde Gülten Akın ve Didem Madak dışında “öteki”nin sesini duyuran poetikalarla karşılaşılmadığını da ortaya konmuştur. Ancak bu iki şairde de ötekinin sesinin duyulması noktasında belli bir dilden ve kimlikten kopulamadığı söylenebilir. Etnik ve sınıfsal bağlamda ötekinin sesinin nasıl duyulduğuna ya da duyulmadığına bakmak gerekir. Örneğin Ermenice ya da Kürtçe yazan kadın şairler arasındaki bu etkileşimin olmayışı nasıl açıklanacaktır? Türkçe yazan kadın şairlerin poetikaları karşılaştırmalı olarak ele

alındığı bu çalışmanın ışığında sözü edilen eksikliklerin giderilmesi edebiyat eleştirisinin sınırlarının genişletilmesi ve derinleştirilmesi bağlamında oldukça önemli katkılar sağlayacaktır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Adorno, Theodor W. *Edebiyat Yazıları*. Çev. Orhan Koçak ve Sabir Yücesoy. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Akın, Gülten. “Aksata”. *Sonra İşte Yaşlandım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 1995. 39.
- _____. “Akvaryum”. *sevda kalıcıdır*. İstanbul: Adam Yayınları, 1991. 33.
- _____. “Alır Mavi Atları Düşlere Götürür”. *Kestim Kara Saçlarımı*. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 960. 7.
- _____. “Anneler İlahisi”. *Sessiz Arka Bahçeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998. 40.
- _____. “Asılanlar Kentine Ağıt”. *İlahiler*. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1983. 49.
- _____. “Atriyo İlahi”. *İlahiler*, 27.
- _____. “Babası Uzakta Öldü”. *sevda kalıcıdır*, 24.
- _____. “Bağlar”. *kuş uçsa gölge kalır*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 12.
- _____. “Bir Adam Söylencesi”. *kuş uçsa gölge kalır*, 43.
- _____. “Bir Mevsim Bir Dal İki Serçe”. *Rüzgâr Saati*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1956. 26.
- _____. “Bir Tutsağa Üç Efendi”. *Kırmızı Karanfil*. İstanbul: May Yayınları, 1971. 40.

- _____. “Bunalan Ozan İlahisi”. *Ağtlar ve Türküler*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1976. 6.
- _____. “Büyü”. *Seyran Toplu Şiirler*, 406.
- _____. “Çatılmış darağaçları...”. *Seyran Toplu Şiirler*, 398.
- _____. “Dedem Öldüğünde”. *sevda kalıcıdır*, 38.
- _____. “Demirle Pas Arasında İlahi”. *İlahiler*, 22-25.
- _____. “Dönme Kapısı”. *Kestim Kara Saçlarımı*. 33.
- _____. “Duvarda II”. *Sığda*, 28.
- _____. “Duvarda IV”. *Sığda*, 30.
- _____. “Eflatun İlahi”. *İlahiler*, 18-19.
- _____. “Eller İlahisi”. *İlahiler*, 20-21.
- _____. “Ertuğrul Ağıdı”. *Seyran Toplu Şiirler*, 273.
- _____. “Eski Karanfil”. *Kestim Kara Saçlarımı*, 12.
- _____. “Eskiyen Karısı Adamın”. *Kestim Kara Saçlarımı*, 38.
- _____. “Evdeki Kadının Şiiri”. *Sessiz Arka Bahçeler*, 31.
- _____. “Gelenekte var olanımızı yok sayıp batıdan temellenmeye çalıştık”.
Söyleşiyi yapan: Ali İhsan Mihçı. *Gösteri*. Cilt 2. 20 (Temmuz 1982). 6-7.
- _____. “Gücenik Yoksul Günler”. *Sığda*, 10.
- _____. “Günün Tanığı”. *sevda kalıcıdır*, 47.
- _____. “Güvercin Ağıdı”. *kuş uçsa gölge kalır*, 32.
- _____. “Güvercinli Kadın”. *Kestim Kara Saçlarımı*, 35.

- _____. “Güz”. *Seyran Toplu Şiirler*, 7-9.
- _____. “Güz Yeli”. *Kestim Kara Saçlarım*, 23.
- _____. “İlkyaz”. *Kırmızı Karanfil*, 12-13.
- _____. “İnce Şeyleri Anlamak”. *Şiiri Düzde Kuşatmak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. 127-29.
- _____. “İnce Şeylere Yolculuk”. *Şiiri Düzde Kuşatmak*, 176-79.
- _____. “Kaçıp sevgilerin korkunç tuzaklarından...”. *Kestim Kara Saçlarımı*, 5.
- _____. “Kadın Yaratıcılığında, İnsanca Duyarlığa Evet”. *Şiiri Düzde Kuşatmak*. 68-73.
- _____. “Kapıcı Kadınlar Şiiri” *Sessiz Arka Bahçeler*, 36.
- _____. “Kendi Yalnızlığında Unutulmuş” *Rüzgâr Saat*, 62.
- _____. “Kent Bitti”. *Sonra İşte Yaşlandım*, 36.
- _____. “Kestim Kara Saçlarımı”. *Kestim Kara Saçlarımı*, 9.
- _____. “Kısa Şiir / bir”. *Sonra İşte Yaşlandım*, 7.
- _____. “Korkak Kadınlar Şiiri”. *Sessiz Arka Bahçeler*, 32.
- _____. “Korkuluksuz Köprü”. *Şiiri Düzde Kuşatmak*, 45-47.
- _____. “Kurtuluş Savaşı”. Maraş’ın ve Ökkeş’in Destanı, 178.
- _____. “Leke”. *kuş uçsa gölge kalır*, 9.
- _____. “Mapusta Ölen Bir Dost İçin Anmalık”. *sevda kalıcıdır*, 53.
- _____. “Mavi Kuş”. *Uzak Bir Kıyıda*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003. 51.
- _____. “Murat”. *Kestim Kara Saçlarımı*, 40.

- _____. “Natoyolu”. *Seyran Destanı*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1979. 68.
- _____. “Oğlanın Türküsü”. *Kırmızı Karanfil*, 85–86.
- _____. “Oğlunu Soran Kadının Şiiri”. *Sessiz Arka Bahçeler*, 38.
- _____. “O Kadınlar İçin Beşli Sekizli”. *Ağtlar ve Türküler*, 26.
- _____. “Öfke Ağdı”. *Ağtlar ve Türküler*, 49.
- _____. “Pas”. *Kırmızı Karanfil*, 65.
- _____. “Savaşı Beklerken”. *sevda kalıcıdır*, 39.
- _____. “Seni Sevdim”. *sevda kalıcıdır*, 46.
- _____. “Solum Yetmiyor”. *Seyran Toplu Şiirler*, 348.
- _____. “Sorumlu Kadın”. *Kestim Kara Saçlarımı*, 36.
- _____. “Sürgüne”. *Kırmızı Karanfil*, 45.
- _____. “Tükenmiş Çareleri”. *sevda kalıcıdır*, 49.
- _____. “Utanç”. *kuş uçsa gölge kalır*, 8.
- _____. “Ürün Gerçekleşince Kaynağına, Halkın Yaşamına Döner”. *Şiiri Düzde Kuşatmak*, 153-157.
- _____. “Üşümekten değil korku”. *Sığda*, 11.
- _____. “Yaz”. *Kırmızı Karanfil*, 15.
- _____. “Yazdıkça Yaşama Katılacağız”. *Şiiri Düzde Kuşatmak*, 143-45.
- _____. “Yorgun Sevi”. *sevda kalıcıdır*, 16.

_____. “Zindanlar Boşalmadıkça”. *sevda kalıcıdır*, 56.

Akyıldız, Olcay. “Birhan Keskin Şiiri İçin”. *Birhan Keskin Şiiri ve Ba.* Haz. Ahmet Tüzün ve Yüksel Büyükuysal. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Alemdar, Hüseyin. “Ultra-Zone’da Lâle Müldür” *Lâle Müldür Şiiri ve Ultra-zone’da Ultrason.* Haz. Ahmet Tüzün, Mustafa Tuncer vd., İstanbul: İkaros Yayınları, 2009.

Alpat, İnönü. “Ellerini Görsem Oğlumun”. (9 Aralık 2005) 2 Mayıs 2006.

<<http://www.birgun.net>>

Anar, Turgay. “Lâle Müldür ve Gelenek”.
<<http://sbe.dpu.edu.tr/dergi/32/cilt1/1-12.pdf>>.

Argunşah, Hülya. *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihâl.* Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.

Badiou, Alain. *Başka Bir Estetik.* çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis, 2009.

Bakhtin, Mikhail. *Karnavaldan Romana.* Der. Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Beauvoir, Simone de. *Kadın: Bağımsızlığa Doğru.* Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınevi, 1978.

_____. *Yaşlılık.* Çev. Osman Canberk ve Eray Canberk. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1970.

Berktaş, Fatmagül. *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın.* İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

Bezirci, Asım. *Dünden Bugüne Türk Şiiri,* İstanbul: May Yayınları, 1968.

Bezirci, Asım. *On Şair On Şiir.* İstanbul: May Yayınları, 1971. 167-68.

_____. *Dünden Bugüne Türk Şiiri,* İstanbul: May Yayınları, 1968.

Bloom, Harold. *Etkilenme Endişesi.* Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Bolat, Salih ve Yaşar Nabi Nayır, haz. *Şiir Sanatı.* İstanbul: Varlık Yayınları, 2003.

Bourdieu, Pierre. *Pratik Nedenler.* çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Hil Yayınları, 2006.

- Boym, Svetlana. *Tırnak İçinde Ölüm, Modern Şairler İlgili Kültürel Mitler*. çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Butler, Judith. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- _____. *Çatışan Feminizmler*. (haz. Seyla Benhabib vd). İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Celâl, Metin. "Günümüz Türk Şiiri İçin Tartışma Soruları". *Varlık* 1173 (Haziran 2005): 20-24.
- _____. "80'li Yılların "Kadın Şairleri" Üzerine Dağınık Düşünceler". *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*. Haz. Nesrin Tağızade Karaca. Ankara: Vadi Yayınları, 2006.
- _____. "Y'ol da Ol'mak". *Cumhuriyet Kitap Eki*.
<<http://www.metiskitap.com/Metis/Catalog/Text/61452>>.
- De Man, Paul, *Körlük ve İçgörü*. Çev. Ferit Burak Aydar ve Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Deleuze, Gilles. *Kritik ve Klinik*. çev. İnci Uysal. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2007.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari, *Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin*. çev. Özgür Uçkan ve Işık Ergüden. İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar, 2000.
- Demiralp, Oğuz. "Şair Ana". *kitap-lık* 51 (Ocak-Şubat, 2002): 177-183.
- Doğan, Mehmet H. *Yüzyılın Türk Şiiri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı: Giriş*. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- _____. *Şiir Nasıl Okunur*. çev. Kaya Genç. İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları, 2007.
- Ecevit, Yıldız. *Seksen Sonrasından Günümüze Edebiyat. Kritik*. Ankara: Cantekin Matbaacılık, 2005.
- Erdem, Ömer. "Soğuk Kazı".
<<http://metiskitap.com/Metis/Catalog/Text/61928>>.
- Erdoğan, Veysi. "Birhan Keskin şiirinin Topografyası". *Birhan Keskin Şiiri ve Ba*. Haz. Ahmet Tüzün ve Yüksel Büyükuysal. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Ergülen, Haydar. "Bir 'Şiir Sure'sine Doğru". *Lâle Müldür Şiiri ve Ultra-zone'da Ultrason*. Haz. Ahmet Tüzün, Mustafa Tuncer vd.. İstanbul: İkaros Yayınları, 2009.

Ferguson, Kathy. *The Man Question: Visions of Subjectivity in Feminist Theory*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Ferhad, Hüseyin. "Siyah Bir Işık Damlası" *Cumhuriyet* (28 Nisan 2005): 14.

Foucault, Michel. *Büyük Kapatılma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Humm, Maggie. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Haz. Gönül Bakay. Çev. Özge Altay ve diğer. İstanbul: Say Yayınları, 2002.

Irzık, Sibel ve Jale Parla, der. "Önsöz". *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

İnal, Gülseli. "Günümüz Şiiri: Arayışlar, eğilimler, yönelimler, tartışmalar". *Varlık* 1173 (Haziran 2005): 17.

Kahyaoğlu, Orhan. "Plath ile Marmara'nın Gizli Akrabalığı". (20 Nisan 2007) 14 Mayıs 2011

< http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=6286>.

_____. "Modern masal tadında şiirler".

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=859399&CategoryID=40>>.

Keskin, Birhan. *Ba*. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

_____. "Artık her şey tüccarların elinde". *Soğuk Kazı*, 30.

_____. "Aşk". *Kim Bağışlayacak Beni*, 50.

_____. "AY-RI I". *Kim Bağışlayacak Beni*, 160.

_____. "Bağdat". *Soğuk Kazı*, 54-55.

_____. "Baldamlaşması". *Kim Bağışlayacak Beni*, 107.

_____. "Beyaz Delik". *Kim Bağışlayacak Beni*, 37-39.

_____. "birlikte yaşlanan kadınlar". *Y'ol*, 47.

_____. "Bu Mektup Sende dursun". *Y'ol*, 62.

- _____. “Derin Zaman”. *Ba*, 46.
- _____. “Dua”. *Ba*, 85.
- _____. “Düet/B”. *Kim Bağışlayacak Beni*, 69.
- _____. “Dümen Suyu”. *Ba*, 45-47.
- _____. “Enstrümantal”. *Ba*, 47.
- _____. “Estradiol 5.8”. *Ba*, 17.
- _____. “Evin Hâlleri”. *Ba*, 30.
- _____. “Eyüp bu dünyada bir gurbet gibi durur”. *Soğuk Kazı*. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- _____. “Gazze”. *Soğuk Kazı*, 56-57.
- _____. “Hüzzam”. *Ba*, 18.
- _____. “İz”. *Kim Bağışlayacak Beni*, 101.
- _____. “Kapı”. *Ba*, 32.
- _____. “Kapı Eşiği”. *Kim Bağışlayacak Beni*, 45.
- _____. “Kırık Anafor”. *Ba*, 20.
- _____. “Kışın Bana Yaptıkları...”. *Kim Bağışlayacak Beni*, 125.
- _____. *Kim Bağışlayacak Beni*. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- _____. “Kuğunun Şikayeti”. *Kim Bağışlayacak Beni*, 66.
- _____. “Mektup”. *Ba*, 70.
- _____. “Ova”. *Kim Bağışlayacak Beni*, 22.

- _____. “Ölgün Doğa”. *Kim Bağışlayacak Beni*, 90.
- _____. “Öteki”. *Y’ol*, 73.
- _____. “Penguen”. *Kim Bağışlayacak Beni*, 48-49.
- _____. “POLİN YILLAR”. *Kim Bağışlayacak Beni*, 79.
- _____. “Ruth”. *Kim Bağışlayacak Beni*, 97.
- _____. *Soğuk Kazı*. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- _____. “Soğuk Kazı”. *Soğuk Kazı*, 61.
- _____. “Sokaktan Bir Tinerci Geçer”. *Soğuk Kazı*, 49.
- _____. “Su”. *Kim Bağışlayacak Beni*, 67.
- _____. “Sunu”. *Y’ol*, 10-11.
- _____. “Taş”. *Ba*, 35.
- _____. “Taş Parçaları”. *Y’ol*, 13, 21.
- _____. “Taş Parçaları VII”. *Y’ol*, 19.
- _____. “Taş Parçaları IX”. *Y’ol*, 21.
- _____. “Taş Parçaları XIII”. *Y’ol*, 24.
- _____. “Tüller ve Silah”. *Soğuk Kazı*, 131.
- _____. “Ve İpek ve Aşk ve Alev”. *Kim Bağışlayacak Beni*, 127.
- _____. “Yaprak”. *Ba*, 58.
- _____. “Yarisından Sonra Gri Olan Koridor”. *Kim Bağışlayacak Beni*, 157.

- _____. "Yaz Fotoğrafları". *Kim Bağışlayacak Beni*, 142.
- _____. *Y'ol*. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- _____. "Yolcu". *Kim Bağışlayacak Beni*, 34.
- _____. "Yüzüm Çölde Bir Şantiye, Sarı". *Ba*, 21.
- _____. "Zaman". *Kim Bağışlayacak Beni*, 391.
- _____. "Zeytin ağacı". *Kim Bağışlayacak Beni*, 30.
- _____. "Women in Red". *Kim Bağışlayacak Beni*, 158.
- _____. "XXIV". *Y'ol*, 39.
- _____. "XXXV". *Y'ol*, 35.
- _____. "Şiir Benim İyiliğimdir". *Radikal Kitap Eki, Figen Şakacı ile yapılan söyleşi*.
- Kristeva, Julia. *Word, Dialogue, and The Novel*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Loomba, Ania. *Kolonyalizm / Postkolonyalizm*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Madak, Didem. *"Ah"lar Ağacı*. İstanbul: Everest Yayınları, 2002.
- _____. "Ağlayan Kaya". *Grapon Kağıtları*, 53.
- _____. "Ah"lar Ağacı". *"Ah"lar Ağacı*, 17.
- _____. "Annemle İlgili Şeyler". *Grapon Kağıtları*, 18.
- _____. "Baktığım Şeyler ve Yeşil Fanila". *Grapon Kağıtları*, 38.
- _____. "Büyümüş Çocuk Şiiri". *Pulbiber Mahallesi*, 13, 5.
- _____. "Cevşenü'l-Kebir". *Grapon Kağıtları*, 28.

- _____. “Çiçekli Şiirler Yazmak İstiyorum Bayım”. *Grapon Kağıtları*, 48, 43, 45.
- _____. “Enkaz Kaldırma Çalışmaları”. *Grapon Kağıtları*, 33.
- _____. *Grapon Kağıtları*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- _____. “Hatalı Teşbihler”. *Pulbiber Mahallesi*, 12.
- _____. “Kaç Zamandan”. *Grapon Kağıtlar*, 22, 23.
- _____. “Karlar Kraliçesi”. *Pulbiber Mahallesi*, 21.
- _____. “Kedilerin Alışkanlıkları”. *Grapon Kağıtlar*, 51.
- _____. “Kendim Ettim Kendim Buldum”. *Pulbiber Mahallesi*, 83.
- _____. “Kurabiye”. “*Ah’lar Ağacı*”, 16, 20.
- _____. “Kurbati”. *Grapon Kağıtları*, 36.
- _____. “Mr Parkinson”. *Grapon Kağıtları*, 30.
- _____. “Pollyanna’ya mektuplar”. *Grapon Kağıtları*, 60.
- _____. “Pollyanna’ya Son Mektup”. *Grapon Kağıtları*, 58, 60.
- _____. “Poşet Süt”. *Pulbiber Mahallesi*, 7.
- _____. *Pulbiber Mahallesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- _____. “Pulbiber Mahallesini Tanıyalım”. *Pulbiber Mahallesi*, 18, 19.
- _____. “Pulbiber Mahallesinin Tarihi”. *Pulbiber Mahallesi*, 16, 20, 23.
- _____. “Pulbiber Mahallesi Yanıyor”. *Pulbiber Mahallesi*, 20.
- _____. “Samson ve Dalila”. *Ah’lar Ağacı*, 31.

- _____. “Siz Aşıktan N’anlarsınız Bayım”. *Ah’lar Ağacı*, 23.
- _____. “Yüzüm Güvercinlere Emanet”. *Grapon Kağıtları*, 24.
- _____. “Didem Madak’la Söyleşi”. *Müjde Bilir ile yapılan söyleşi*.
< <http://www.edebiyathaber.net/didem-madakla-soylesi/> >
- Marmara, Nilgün. *Daktiloya Çekilmiş Şiirler*, İstanbul, Everest Yayınları, 2010.
- _____. “Ancak Yazgıdır Bu”, 7.
- _____. “Beden”, 147.
- _____. ”DeneySEL Şiir”, 36.
- _____. “Dilek-miş”, 154.
- _____. “Dönüşsüz Yara”, 126.
- _____. “Düşü ne biliyorum”, 165.
- _____. “Gece Öğleni”, 79.
- _____. “Gökkuşağından Darağacı”, 168.
- _____. “İzlenimci Şiir”, 1-2.
- _____. “Kan Atlası”, 161.
- _____. “Kılıç”, 47.
- _____. *Kırmızı Kahverengi Defter*, İstanbul: Telos Yayınları, 2000.
- _____. “Kuğu Ezgisi”, 99.
- _____. “Manolya”, 142.

- _____. “Masal”, 157.
- _____. “Nostalgia”, 112.
- _____. “Petra von Kant’ın Gözyaşları”, 106.
- _____. “Savrulan Beden”, 97.
- _____. “.....”, 37.
- _____. “Sylvia Plath: Bir Dişi Lazarus”, *Şiir Atı* Aralık 1987, 169-173.
- _____. *Sylvia Plath’ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi*, İstanbul: Everest Yayınları, 2007.
- _____. Kahyaoğlu, Orhan. “Plath ile Marmara’nın Gizli Akrabalığı”.
<http://radikal.com.tr/ek_haber?ek=ktp&haberno=6286>.
- Matur, Bejan. *Aydın Büyüttüğü Oğullar* İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- _____. “Akdeniz”. *Aydın Büyüttüğü Oğullar*, 45.
- _____. “Allahın Çocukluğu”. *Tanrı Görmesin Harflerimi*. 13, 14.
- _____. “Aşk İçin Gece”. *Adam Sanat 173* (Nisan 2000), 70, 71.
- _____. “Babamın Ölümü ve Bekletilmesi”. *Aydın Büyüttüğü Oğullar*, 21.
- _____. “Bakışım Mecburen Politik”. Söyleşiyi yapan. Merve Erol.
<<http://www.metiskitap.com/Metis/Catalog/Interview/2987>>.
- _____. “Dünyada Olmak Acıdır Öğrendim”. *Tanrı Görmesin Harflerimi*, 88.
- _____. “Çürüme, Tanrıdan Gizlenen”. *Onun Çölünde*, 23.
- _____. *İbrahim’in Beni Terketmesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

- _____. “Kadınlar”. *Rüzgâr Dolu Konaklar*, 104.
- _____. “Kör Bir Maraş Bıçağı”. *Tanrı Görmesin Harflerimi*, 23.
- _____. *Onun Çölünde*. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- _____. *Rüzgâr Dolu Konaklar*. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.
- _____. “Rüzgâr Dolu Konaklar”. *Rüzgâr Dolu Konaklar*, 13, 15.
- _____. *Tanrı Görmesin Harflerimi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- _____. “Yaşlıkız Tanrıça”. *Rüzgâr Dolu Konaklar*, 43, 44.
- _____. “XI”. *Rüzgâr Dolu Konaklar*, 25.
- _____. “XII”. *Rüzgâr Dolu Konaklar*, 26.
- _____. “XIV”. *Rüzgâr Dolu Konaklar*, 84.
- _____. “6.Gece”. *İbrahim'in Beni Terketmesi*, 35.
- _____. “Mevlana'nın Pergeli”. Söyleşiyi yapan. Derya Bengi.
<http://metiskitap.com/Metis/Catalog/interview/2983>
- Marx, Karl ve Friedrich Engels. “Kapital”. *Din Üzerine*. Çev. Kaya Güvenç. Ankara: Sol Yayınları, 1995, 126-132.
- _____. “Feuerbach Üzerine Tezler”. *Din Üzerine*. 61-64.
- Memet Fuat. *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*. Adam Yayınları: İstanbul, 1999.
- Millett, Kate. *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Payel Yayınevi, 1987.
- Mitchell, Juliet. *Kadınlar: En Uzun Devrim*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.
- Mitchell, Juliet ve Ann Oakley, *Kadın ve Eşitlik*. İstanbul: Pencere Yayınları, 1982.

Müldür, Lâle. *Anemon: Toplu Şiirler (1988-1998)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

_____. *Anne, Ben Barbar mıyım?*. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık, 1998.

_____. “AVAREMU”. *Anemon*, 115.

_____. “Balık Dünyası”. *Anemon*, 88.

_____. “Barokko”. *Anemon*, 89.

_____. “Bir Güneş Çekilmesi”. *Anemon*, 37- 38- 40- 43.

_____. “Bir Kadının ve Bir Ülkenin Anıları”. *Anemon*, 52.

_____. “Bir Yaprak Çöpçüsüne Selam”. *Anemon*, 214.

_____. *Bizansiyya*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

_____. “Brahams’ı sever misiniz?”. *Anemon*, 146.

_____. “Buğu Banyosu”. *Anemon*, 429.

_____. *Buhurumeryem*. İstanbul: Metis Yayınları, 1994.

_____. “Çam Dikenciklerinden Bir Giysi”. *Anemon*, 110.

_____. “De Melancholica”. *Anemon*, 77.

_____. *Divanü Lûgat-it-Türk*. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

_____. “Elma Balsamı”. *Anemon*, 14.

_____. “Erkekler”. *Anemon*, 146.

_____. “Fakirlik En Büyük İşkence Aleti”. *siyahsistanbul*, 29.

- _____. “Freya”. *Uzak Fırtına*, 50.
- _____. “Gece ve Büyü”. *Anemon*, 52.
- _____. “Gözüne Sapladığın Çarmıhla”. *siyahsistanbul*, 23.
- _____. “Güneşte (Güneş&Patlama)”. *Anemon*, 372.
- _____. *Güneş Tutulması 1999*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- _____. *Hâller Leyla*. İstanbul: L&M Yayıncılık, 2006.
- _____. “Heloise”. *Anemon*, 17.
- _____. “Hizmetçi Kadın ve Orkideler”. *Anemon*, 198.
- _____. “İskenderiye Postası”. *Anemon*, 121.
- _____. “Kadife Yeraltı”. *Uzak Fırtına*, 45.
- _____. “Kaos ve Ayrıcalık”. *Anemon*, 11.
- _____. “Kendiliğinden aydınlanmalar”. *Anemon*, 57.
- _____. “Kendime Yediremem”. *Anemon*, 211.
- _____. “Kızılderili Bir Yaz”. *Anemon*, 64.
- _____. *Kuzey Defterleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 1992.
- _____. “La Luna”. *Anemon*, 25.
- _____. “Lui E Vagabondo Come Me”. *Anemon*, 331.
- _____. “modern aşk”. *Anemon*, 435.

- _____. “Okyanusların Kenetlendiği Yer”. *Anemon*, 81.
- _____. “Pol ve Virginie”. *Anemon*, 341- 345- 346.
- _____. “POZİTİF VİBRASYON EVET POZİTİF”. *Anemon*, 364-365-368.
- _____. “Prof Hans Von Aiberg’e Selam”. *Anemon*, 213.
- _____. “Rondel”. *Anemon*, 59.
- _____. *Saatler/Geyikler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- _____. *Seriler Kitabı*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.
- _____. “Siyah Şiir”. *Anemon*, 74.
- _____. *siyahsistanbul*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- _____. “Terra Del Fuego”. *Anemon*, 94- 95- 96.
- _____. *Ultra-Zone’da Ultrason*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- _____. *Uzak Fırtına*. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.
- _____. “Varoşların Leydi’si”. *Anemon*, 47.
- _____. “Yağmur Yatağı”. *Anemon*, 15.
- _____. “Yosun Tutan Yürek”. *Anemon*, 79.
- _____. “Yüksek Yanılgı Öldü”. *siyahsistanbul*, 17.
- _____. “3. Hareket: Raga Adana”. *Anemon*, 138.

- . “13 Uğurlu Bir Rakamdır Severim, 2012’de Dünyanın Sonu Gelecek”.
http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/edebiyat/2011/02/24/13. Söyleşiyi yapan. Çağlar Yerlikaya.
- _____. “89, Sene Erotik”. *Anemon*, 150.
- _____. “640 series 2 (blauwgroen)”. *Seriler Kitabı*, 101.
- _____. “601 series 2 (lichtgroen)”. *Seriler Kitabı*, 105.
- _____. “VII”. *Buhurumeryem*, 388.
- _____. “X”. *Anemon*, 381- 389.
- _____. “.....”. *Anemon*, 52.
- _____. “.....”. *Anemon*, 404.
- _____. “.....”. *Buhurumeryem*, 385.
- _____. “.....”. *siyahsistanbul*, 155.
- _____. “.....”. *ultra-zone’da ultrason*, 167.
- _____. “Öngörüler, Mucizeler ve Lâle Müldür”. Söyleşiyi yapan Fırat Demir
http://www.birgun.net/sunday_index.php?news_code=1226187541&year=2008&
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür*. Metis Yayınları: İstanbul, 2010.
- Özlem, Doğan. “Hermeneutik ve Şiir Sanatı” *Cogito*, 38, 2004.
- Parla, Jale. “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi”. *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. Der. Sibel Irzık ve Jale Parla. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 15-33.
- Paz, Octavio. *Çamurdan Doğanlar*, çev. Kemal Atakay. Can Yayınları: İstanbul. 1996.
- Rich, Adrienne. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”. Ed. Mary

- Eagleton. *Feminist Literary Theory*. New York: Basil Blackwell, 1996.
- Rowbotham, Sheila. *Kadın Bilinci Erkek Dünyası*. Çev. Şükrü Alpagut. İstanbul: Payel Yayınları, 1987.
- Sancar, Serpil. *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Scott, J. W.. *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.
- Sezer, Sennur. “İfade Özgürlüğü Karşısında Kadın Yazar”. *Varlık* (Mart 1998): 16.
- Showalter, Elaine. “A Literature of Their Own”. *Feminist Literary Theory*. Ed. Mary Eagleton. New York: Basil Blackwell, 1996.
- _____. “Edebiyatta Kadın Geleneği”. *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*. Haz. Serpil Çakır ve Necla Akgökçe. İstanbul: Sel Yayınları, 1996.
- Sözer, Önay. *Kadın ve Benzeri*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1993.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can The Subaltern Speak?”. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Tarıman, Betül. “Arka Odada Olma H[â]li ya da Yoksanmışlık”. *yasakmeyve* 15 (Temmuz-Ağustos 2005): 73-76.
- Todorov, Tzvetan. *Poetikaya Giriş*, Metis Yayınları: İstanbul, 2001.
- Tüzün, Ahmet, Mustafa Tuncer vd. *Lâle Müldür Şiiri ve Ultra-zone'da Ultrason*. İstanbul: İkaros Yayınları, 2009.
- Tüzün, Ahmet ve Yüksel Büyükuysal. Haz. *Birhan Keskin Şiiri ve Ba*. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Uraz, Murat. *Kadın Şair ve Muharrirlerimiz*. İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi, 1940.
- Whitford, Margaret. *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*. London: Routledge, 1991. 118.
- Woolf, Virginia. *Kendine Ait Bir Oda*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Yaşın, Mehmet. “Şiir Başka Yerdedir”. *Notos Öykü* 24. 26.

Yücel, Şükran. “Hayatını Şiire Tercüme Etti”.
http://www.gundem01.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3651:hyatini-siire-tercume-etti&catid=101:digerleri&Itemid=478>.

ÖZGEÇMİŞ

Ankara’da doğan Ruken Alp, Hacettepe Üniversitesi Felsefe bölümünü bitirdikten sonra özel eğitim kurumlarında çalıştı. 2004 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünde yüksek lisans, 2007 yılında ise doktora çalışmalarına başladı. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünden doktora derecesini 2012 yılında alan Alp, Sabancı Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.