THE ECONOMY OF SENSE IN OKTAY RİFAT'S POETRY

YÜCE AYDOĞAN

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2019

THE ECONOMY OF SENSE IN OKTAY RİFAT'S POETRY

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in Social Sciences

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Turkish Language and Literature

by

Yüce Aydoğan

Boğaziçi University

2019

OKTAY RİFAT ŞİİRİNDE ANLAM EKONOMİSİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Doktora Tezi

Yüce Aydoğan

Boğaziçi Üniversitesi

2019

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Yüce Aydoğan, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date ....08.07.2019.....

ABSTRACT

The Economy of Sense in Oktay Rifat's Poetry

This dissertation examines the conditions of production, emergence and circulation of poetic sense in Oktay Rifat's (1914-1988) poetry. Using the notion of "economy of sense", it explores the problematic of poetic creation and verbal event. By focusing on Rifat's complete poetic works, it argues that the poetic sense in the way Rifat performs and textualizes it is produced as a non-economic excess. The sense as a non-economic excess unfolds within the framework of contemporary thought (Derrida, Malabou, Stiegler). According to Rifat, sense is a movement that is unrepresentable and impossible to present within a verbal structure. Poetic sense is conceived in three main metaphysical dimensions: Space, time, nature. Oktay Rifat spatialized the poetic sense in the figure of shoreline. Shoreline functions as an emblem so as to mark the limit of presence. The figures of beginning as the way the sense is temporalized shows that time does not work in the mode of chronological succession but instead it entails a peculiar dynamic which is fully open to self-differentiation. Rifat's intransitive type of beginnings unfolds the spacing between poetic text and presence. Beside space and time, the third dimension in which sense revolves around is the irreducible distance between nature and technology. Nature is never natural, but always already technological. Poetic sense as an non-economic excess is produced at where nature surpasses itself. Thus the poetic sense in Oktay Rifat's poetry shows an essentially prosthetic and plastic character.
(See the Appendix for an extended abstract)

ÖZET

Oktay Rifat Şiirinde Anlam Ekonomisi

Bu tez çalışması, Oktay Rifat (1914-1988) şiirinde şiirsel anlamın üretim, oluşum ve dolaşım imkânlarının, "anlam ekonomisi" kavramı çerçevesinde şiirsel yaratım ve dilsel olay sorunsalını inceler. Oktay Rifat'ın tüm şiir külliyatına odaklanılmakta ve Oktay Rifat'ın icra ettiği haliyle şiirsel anlamın ekonomi-dışı bir fazlalık olarak üretildiği fenomonoloji-sonrası çağdaş düşünce (Derrida, Malabou, Stiegler) çerçevesinde gösterilmektedir. Oktay Rifat'a göre anlam temsil rejiminin dışında var olan, dilsel bir yapı içerisinde sunulması/mevcut kılınması imkânsız bir harekettir. Ekonomi-dışı fazlalık olarak anlam üç temel metafizik boyutta cisimleşir: Mekân, zaman, doğa. Oktay Rifat şiirinde anlamın mekânsallaşma biçimi kıyı figürü yoluyla işaret edilir. Kıyı figürü hem şiirsel öznenin hem nesnel var oluşun mevcudiyet sınırını düşünmeye yarayan bir amblem olarak işler. Anlamın zamansallaşma biçimi olarak başlangıç figürleri Oktay Rifat şiirinde zamanın kronolojik bir anlatı dâhilinde işlemediğini, zamanın esas itibarıyla iç farklılaşmalara açık bir dinamiğe sahip olduğunu gösterir. Oktay Rifat'ın geçişsiz başlangıçları şiirin varlık/mevcudiyet ile arasındaki mesafeyi işaretler. Oktay Rifat'ın şiirsel anlamı ürettiği üçüncü boyut doğa ile teknoloji arasındaki indirgenemez mesafede yer alır. Doğa, doğal bir veri değil, her zaman çoktan teknolojik olarak belirlenmiş bir süreçtir. Bu anlamda ekonomi-dışı bir fazlalık olarak anlam doğanın kendini teknolojiye doğru aştığı heterojen bir bölgede üretilir. Oktay Rifat'ta şiirsel anlam ve mevcudiyet protetik ve plastik bir niteliğe sahiptir.

CURRICULUM VITAE

NAME: Yüce Aydoğan

DEGREES AWARDED

PhD in Turkish Language and Literature, 2019, Boğaziçi University

MA in Turkish Language and Literature, 2009, Boğaziçi University

BA in Philosophy, 2005, Boğaziçi University

AREAS OF SPECIAL INTEREST

Modern poetry, modern novel, literary theory, strategies of reading, the representation of body/flesh and prosthesis in writing, phenomenology, Heideggerian poetics, intermediality, visual culture

PROFESSIONAL EXPERIENCE

Instructor of Turkish Language and Literature Courses, The Faculty of Education, Yeditepe University, 2018-2019

Instructor of Turkish Language and Literature Courses, The School of Languages, Sabancı University, 2015-2016

AWARDS AND HONORS

BÜVAK PhD Scholarship, 2011-2013
Honors List, Boğaziçi University, 2005

PUBLICATIONS

Journal Articles

Aydoğan, Y. (2018). Yıkımla onarım: Barış Bıçakçı'nın rejeneratif yazısı. *Monograf: Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 10, 117-141.

Aydoğan, Y. (2017). 'Konuşmanın bittiği bir kıyı var': Oktay Rifat şiirinde farklılaşma [*différance*] mekânı olarak kıyı motifi. *Monograf: Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 7, 10-37.

Book Chapters

Aydoğan, Y. (2019).Halit Ziya'nın adresleri: Geç 19. yüzyıl Osmanlı dünyasında mevcudiyetin verilme biçimlerine dair bir kurama doğru. In *Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı Sempozyum Kitabı* (p. 141-60). Istanbul: Yapı Kredi.

Aydoğan, Y. (2019). 'Görünmeyeni Kim Susturabilir?': Onat Kutlar edebiyatında pencere figürasyonları ve sinematik alan-dışının zaman-mekânsal izleri. In *Yaşanmış Ağır Bir Ezgi: Onat Kutlar için Harita* (p. 58-94). Istanbul: Yapı Kredi.

Conference Proceedings

Aydoğan, Y. (2018). Cloth, Body, City: Surface Splendor in Zaven Biberyan's Novels. In *Turkologentag 2018, Lehrstuhl für Turkologie, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Gesellschaft für Turkologie, Osmanistik und Türkeiforschung e.V. (GTOT), Bamberg, Germany, September 19-21*.

Aydoğan, Y. (2016). To Speak 'the Shore on which the Speech Ends': The Figure of Shoreline as the Origin of Poetic Sense in Oktay Rifat's Late Poetry. In *Turkologentag 2016, The Department of Turcology, the Türkei-Europa Zentrum, Hamburg University, The Gesellschaft für Turkologie, Osmanistik und Türkeiforschung (GTOT). Hamburg, Germany, September 14-17*.

Aydoğan, Y. (2016). Halit Ziya'nın Adresleri. In *Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi, Istanbul, Turkey, April 28-29*.

Aydoğan, Y. (2014). Başlangıç: Protez (Halit Ziya Uşaklıgil'de Protez Mantığı). In *Yazıdan Söze – Lisansüstü Sempozyumu, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Istanbul, Turkey, May 22-23*.

Aydoğan, Y. (2014). Colour and Ecstatic Feeling: Chromatic Experience in Halit Ziya Usakligil's Realist Narratives. In *"...With Feeling" – Postgraduate Symposium, Malta University, Department of English, Valetta, Malta, April 11-12*.

Aydoğan, Y. (2012). Aşk ve Profanlaşma: Bir *Anayurt Oteli* Konaklaması. In *Modern Türkçe Edebiyat Sempozyumları 2: Yusuf Atılgan, Kadir Has Üniversitesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü, Türk Dili Dersi Koordinatörlüğü, Istanbul, Turkey, October 18-19.*

Other Publications

Aydoğan, Y. (2019). 'Kalmamışı görüyordum': Oktay Rifat şiirinde mevcudiyet. *Notos*, 75, 46-52.

Aydoğan, Y. (2018). Yusuf Atılgan'dan yeni keşifler. *Hürriyet Kitap Sanat Eki*, 19.04.2018.

Aydoğan, Y. (2013). Aşk ve profanlaşma: Bir *Anayurt Oteli* konaklaması. *Varlık Dergisi*, 1264, 16-23.

Aydoğan, Y. (2011). Ahmet Mithat gerçekçiliğine dair. *Varlık Dergisi*, 1248, 34-35.

Aydoğan, Y. (2009*). Literary disco: Halid Ziya Uşaklıgil's intensive writing*. (Unpublished MA Thesis). Boğaziçi University, Istanbul, Turkey.

TEŞEKKÜR

Lisansüstü yıllarım boyunca akademik nitelikli yazının her şeyden önce sabır, incelik ve muhatabına karşı bitimsiz sorumluluk isteyen bir emek türü olduğunu bana öğreten ve bu tez çalışmasını hem zaman kullanımı hem kuramsal kaynakların seçimi konusunda özgürce yürütmemi sağlayan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Erol Köroğlu'na teşekkür ederim. Değerli eleştirileri ve önerileriyle tezimin nihai haline kavuşmasına katkılarından dolayı jüri üyeleri Doç. Dr. Zeynep Uysal'a, Dr. Öğr. Üyesi Olcay Akyıldız'a, Dr. Öğr. Üyesi Emrah Pelvanoğlu'na ve Dr. Öğr. Üyesi Fatih Altuğ'a teşekkür ederim. Hem bu tez çalışmasını hem lisansüstü eğitimimi edebiyata ve toplumsal yaşama ilişkin birçok dışlayıcı önyargıdan arınmış bir entelektüel ortamda gerçekleştirmemi sağladığı için değerli hocam Prof. Dr. Nüket Esen'e, her zamanki yüreklendirici ve dostane tavrından dolayı değerli hocam Doç. Dr. Halim Kara'ya teşekkürü bir borç bilirim. Bu tez çalışmasını temelden biçimleyen birçok kaynağı okumayı olduğu kadar varlığın sözde, yazıda ve eylemde verilme biçimlerini özenle duymayı da öğreten değerli hocam Dr. Suna Ertuğrul'a ne kadar teşekkür etsem az.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ 1

1.1 Oktay Rifat şiirinin üç dönemi 10

1.2 Anlamın yoksulluğu, anlamın ekonomi-dışı fazlalığı 15

BÖLÜM 2: KIYI FİGÜRLERİ 35

2.1 Kıyı figürü 38

2.2 Metinsel refleksivite ve şiirsel ses sorunu 62

BÖLÜM 3: BAŞLANGIÇ FİGÜRLERİ 119

3.1 Başlangıç figürleri 119

3.2 Şiirin kendi kaynağıyla ilişkisi 162

BÖLÜM 4: PROTEZ VE TEKNOLOJİ 203

4.1 Protez mantığı 209

4.2 Teknoloji sorusu 325

BÖLÜM 5: SONUÇ 344

EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT) 352

KAYNAKÇA 358

BÖLÜM 1

GİRİŞ

> Bir tenden ibarettir sözcük, incecik
> zardan, boş bir sesten, ama içinde
> bir nokta nabız gibi atar pembecik
> bambaşka bir ışıkla yanmakta.
> (Tarkovsky, 2015, s. 67, çeviri bana ait)

Oktay Rifat şiirinde şiirsel anlamın üretim, oluşum ve dolaşım imkânlarının, "anlam ekonomisi" olarak betimlenen şiirsel yaratım ve dilsel olay sorunsalının incelenmesini ve ortaya konulmasını deneyecek olan bu tez çalışması biri giriş diğeri sonuç olmak üzere beş bölümden oluşmaktadır. Bu çalışmanın temel hedefi Oktay Rifat'ın şiir okurluğu açısından son derece keyif verici olabilecekse de anlaşılırlık/anlamlandırma bakımından okuyucuya güçlük çıkaran şiirsel yapıtının temel sorunsallarını bulgulamak ve bu sorunsalları şiirsel anlam meselesi çerçevesinde değerlendirmektir. Oktay Rifat'ta şiirsel anlam meselesini fenomonoloji-sonrası çağdaş düşüncenin verileriyle okumanın Türkçe edebiyat incelemeleri alanına özgün bir katkı yapacağı inancıyla yola çıkılmaktadır.

Oktay Rifat'ın (1914-1988) şiiri Türkçe edebiyat tarihinde neredeyse istisnasız bir biçimde Türkçe şiirin inşa ve sözel estetik bakımından zirve noktalarından biri olarak alımlanmış bir yapıttır. Farklı gerekçelerle de olsa bu zirve yapıt edebi üretim noktalarında en net etki odaklarından birini kurduğu tartışılmaz. Oktay Rifat şiirinden söz ettiğimizde Cumhuriyet Dönemi Türkçe şiirin 1980'lerin sonuna kadar olan macerasının neredeyse tamamına mührünü vurmuş bir şiirsel etkinlikten söz ettiğimizi bilmeliyiz. Türkçe şiirsel söyleyişin güzergâhını değiştiren, yenileyen Garip Akımı Orhan Veli'nin başat rolüne rağmen Oktay Rifat'sız zaten düşünülemez, 1950'lerin ortasından itibaren etki üretmiş İkinci Yeni şiirinin açtığı yeni şiirsel tecrübenin kuvvet alanında Oktay Rifat'ın başlatıcı değilse de yön verici

olduğu tartışılmazdır. 1960'ların ortalarından itibaren İkinci Yeni sonrası şiirin evrildiği yeni biçimlenmelerde Oktay Rifat'ın, Enis Batur'un (2001b) deyişiyle bir "by-pass" (s. 231) işlemi gerçekleştirmiştir. İkinci Yeni sonrası şiirin içinde bulunduğu öznellik ve şiirsel anlam sorununa Oktay Rifat'ın çağdaş felsefi düşünceye çok yakın gelen şiirsel çözümler öne süreceğim. Oktay Rifat'ın edebiyatın birçok dalında (şiir, kurmaca, tiyatro) yepyeni estetik çözümler ürettiği yadsınamaz. Bu tez çalışması, bu estetik çözümleri hem tematik hem şiirsel biçim açısından öncesi ve sonrasıyla ayrıntılı bir biçimde inceleyecektir. Hem tematik hem biçimsel açıdan şiirsel söyleme dâhil tüm öğeler bu tez çalışmasının araştırma nesnesi olacaktır.

Oktay Rifat'ın şiiri yazıldığı ve yayımlandığı günden bu yana eleştirel bir ilgiyi üzerinde toplamış bir şiirdir. Nurullah Ataç'tan Doğan Hızlan'a, Suut Kemal Yetkin'den Ahmet Oktay'a birçok şiir eleştirmeni Oktay Rifat'ın şiirsel yapıtı hakkında eleştirel düzeyde söz almıştır. Bu eleştirel okumaların tek bir çerçevede toplanıp ele alınması pek mümkün olmayan bir külliyat oluştuğu söylenebilir. Bu tez çalışması boyunca bu külliyat ile karşılaşmalar olduğu görülecektir, fakat bu çalışmada bu külliyatı kabaca ikiye ayırmaktayım ve birini tematik düzeyde eleştiriler, diğerini biçimsel düzeyde eleştiriler olarak görüyorum. Tematik eleştiriler Oktay Rifat şiirinde belli başlı temaların çok fazla dışına çıkmaz. Bu eleştiriler; ölüm, dirim, doğa, şehir, umutsuzluk, sevinç gibi psikolojik niteliği ağır basan birtakım ruh hallerinin şiirlerde karşılığını aramıştır. Bu tez çalışması daha önce üzerinde durulmamış temaları gündeme getirecektir. Psikolojik olmaktan çok bir dünya kurulumunun maddeselliğine ait temalarla varoluşçuluk sonrası düşünce çerçevesinde hemhal olacaktır. Biçimsel düzlemde eleştiri ise büyük bir deneyci olarak Oktay Rifat şiirinin geçirdiği yapısal dönüşümleri işaret eder. Oktay Rifat tek

bir büyük şiiri yazan şairlerden sayılamaz. Biçimsel denemeler özseldir. Mensur şiir, sone, çeşitli türde halk edebiyatı formları gibi biçimsel hamleleri kullanmıştır. Biçimsel eleştiri bu hamlelerin çerçevesini okumuş, fakat mantığını bulgulamamıştır. Bu tez çalışması biçimlerin ardındaki yazı programını keşfetmeyi deneyecektir. Bu haliyle bu çalışma hem tematik hem biçimsel düzlemde iş görmeyi hedeflemektedir ve nihayetinde Oktay Rifat şiirini bütünselliği içerisinde bir felsefi yaklaşımla okuyacaktır. Bu çalışma çok sayıdaki eleştirel okumadan özellikle ikisini, Ahmet Oktay'ın (1994, 2008) Oktay Rifat şiirinde toplumsalın payını tartışan diyalektik okumalarıyla birlikte Orhan Koçak'ın Oktay Rifat şiirini Türkçe edebiyatın modernizm ve folklor sermayesini kullanma biçimleri bağlamında değerlendirdiği ve ifade biçimlerine en ince ayarda odaklanıldığı çalışmaları sıklıkla muhatap alacaktır. Oktay Rifat şiirini bütünselliği içinde değerlendiren az sayıdaki eleştirel okumalardan olmalarının yanı sıra bu çalışmanın devreye sokacağı çağdaş kavramların belirginleştirilmesine olanak sağlayan kerteriz noktaları olmaları bu iki eleştirmenin odakta olmalarını sağlar.

Oktay Rifat şiiri üzerine Alphan Akgül'ün (2017) yaptığı eleştirel çalışma da burada anılmalıdır. Bu çalışmada Akgül, Oktay Rifat şiirlerini birbirine bağlayan bir anahtar sözcük olarak "güneş" motifini belirler ve bu motifin hem Oktay Rifat'ın tüm şiir külliyatı içindeki dönüşüm ve gelişim anlarını hem de bu motifin divan edebiyatına uzanan tematik/simgesel bağlantılarını bulgular. Akgül'e göre "Oktay Rifat'ın şiirlerinde gördüğümüz mitolojik dil, tarih, dış dünya deneyimi ve insan haletiruhiyesi, hep güneş sözcüğüyle kurulan farklı anlam evreleridir" (s. 7). Güneş motifi üzerinden dil ile gerçeklik arasındaki ilişki bir analoji ilişkisi olarak ortaya konulur ve Oktay Rifat şiirinin özdönüşlü (*self-reflexive*) bir yapıya sahip olduğu, şiir dilinin dış gerçekliği temsil etme çabasından çok zihinde hâlihazırda mevcut olan

imajların yeni kompozisyonu yoluyla zihinsel bir dünya kurmaya yönelik olduğu sonucuna varılır. Akgül'e göre güneş ve onun aydınlatma ve görünürlüğe getirme gücü bu zihinsel dünya inşasının kurucu aktörüdür.

Bu tez çalışmasında gerçekleştirilen Oktay Rifat okumasının Akgül'ün okumasından farklılaştığı temel nokta bu şiirin mevcudiyet sorunsalını işleme biçimine dair getirdiği yorumdur. Akgül güneş motifini öne getirerek Oktay Rifat şiirinin her ne kadar doğrudan dış gerçeklikle ilişkili olmadığını, bunun yerine zihinsel analoji kurma kapasitesiyle ilgili olduğunu söylese de mevcudiyeti sabitlemiş ve bunu bir sorunsal olarak derinlemesine incelememiştir. Güneşin temel mevcudiyet kaynağı olduğu, yani varlıkların ve imajların görünürlük alanının kurucu kaynağı olduğu düşünülürse Akgül'ün okumasına göre Oktay Rifat mevcudiyetin şiirini yazmıştır. Bu tez çalışması tam da bu mevcudiyet meselesini sorunsallaştırmakta ve Oktay Rifat şiirinin mevcudiyeti yazdığı/söylediği hemen her noktada aynı anda namevcutluğun ya da bu tez çalışması boyunca sıklıkla adlandırıldığı şekliyle söylenirse namevcutlaşmanın bozucu izini de kaydetmeye özen gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bu anlamda Oktay Rifat şiirinin kurucu motifi güneş değildir. Bu motifin de kaynağında yer alan, bu motifin bir anlama gelmesini sağlayan daha geniş bir anlam hareketinin varlığı söz konusudur. Oktay Rifat şiirinde güneş ve mevcudiyet ancak namevcutlaşma hareketi içinden kendini vermektedir. Bu namevcutlaşma hareketi kaydedilmeden güneşe böylesi bir şiirsel anlam gücünü atfetmek bu şiiri klasik fenomenolojinin çerçevesi içinde bırakmak anlamına gelir. Bu tez çalışmasında fenomenoloji-sonrası kavramsallaşmalardan hareket ederek tüm fenomenlerin ve güneş dâhil tüm mevcudiyetlerin imkân koşulu olan daha geniş bir varlık ve anlam hareketinin Oktay Rifat şiirinde işlediği gösterilmiş olacaktır.

Akgül'ün okumasının bu tez çalışmasındaki okumadan farkını somutlamak

adına bir Oktay Rifat şiiri öne getirilebilir. Oktay Rifat'ın 1982 tarihli *Denize Doğru Konuşma* kitabında yer alan "Görmek" başlıklı şiirini Akgül güneşin açtığı mevcudiyet alanının bütünlüğünün bulgulamak ve güneşin bu şiirdeki asal kuruculuğunu pekiştirmek yönünde okur:

> yaşamın kırılışını güneşin
> yanışı gibi otların içinden. (Rifat, 2007b, s. 358)

Akgül (2017) bu dizelerde güneşin mümkün kıldığı mevcudiyetin üzerinde herhangi bir bozucu etki görmez, güneşin varlığını sorunsallaştırmaz ve özellikle de orada yer alan "kırılış" fiilinin varlık alanına taşıdığı şiddeti görmek yerine kırılışı ışığa has bir oyun olarak okur:

> Persona duvardaki gölgelerden yaşamın kırılışı mecazına geçiyor ki bu da hareketli ışığın duvara çarpıp kırılmasını, yani yön değiştirerek gölgeler oluşturmasını ima ediyor olabilir. Güneşin otlar içine yanması ise apaçık bir şekilde gün ışığının kırlık bir alanı yoğun bir şekilde aydınlatıp ısıtmasıyla ilgilidir. (s. 114)

Bu okumada ve tüm kitabı boyunca Akgül güneş motifine yer veren dizelerde Oktay Rifat'ın sıklıkla yaptığı bir biçimsel oyunu es geçmektedir. Bu dizelerdeki, özellikle üçüncü dizedeki biçimsel oyun dize kırmayla ilgilidir. Akgül "yaşamın kırılışını güneşin" dizesinde kırılış fiilinin yalnızca "yaşam" için değil, aynı zamanda "güneş" için de kullanılabileceğini, dizeyi tam da orada kırarak Oktay Rifat'ın kırılış fiilinin getirdiği şiddetten güneşin de pay almasını istediğini es geçmektedir. Bizzat mevcudiyetin kaynağı olan güneşin üzerine o kırılış işaretini, yani bir tür kararmayı, mevcudiyet-dışılığı, namevcutlaşmayı ima eden o işareti koymaya azami özen gösteren bir şiiridir bu. Bu tez çalışmasının ikinci bölümünün 2.2 numaralı alt bölümünde bu türden dize kırmaların mevcudiyet meselesiyle ilişkisi ayrıntılı biçimde incelenmektedir.

Ayrıca bu tez çalışmasında Oktay Rifat şiirinde kurulduğu haliyle dil ile gerçeklik arasındaki ilişkinin Akgül'ün ortaya koyduğu kutupsallık içinde işlemediği,

daha karmaşık bir ilişki biçimi olduğu gösterilecektir. Buradaki okumaya göre Oktay Rifat dış gerçeklikten kopmuş ve şiiri salt zihinsel analoji kapasitesiyle ilişkilendiren bir şair değildir. Aksine, şiiri dil ile gerçeklik arasındaki geçişsiz sınır/kıyı bölgesinde gerçekleşen bir anlam hareketi olarak, yani hem zamansal hem mekânsal anlamda indirgenemez bir sınır düşüncesi olarak icra etmiştir. Mevcudiyetin de yokluk sınırı olan bu sınırı işaretlemek Oktay Rifat şiirinin temel tutkusudur.

Bu tez çalışmasında Oktay Rifat şiirine özel bir anlam kavramı çerçevesinde yaklaşılacaktır. Oktay Rifat anlam meselesini ilk günden son güne dert edinmiş ve hem kişisel edebi etkinliği süresince hem Türkçe edebiyat tarihinin gelişimi içerisinde şiirsel anlam ve varlığın dile getirilmesi arasındaki krizlerden yüksek düzeyli estetik biçimler ve ifadeler üretmeyi başarmıştır. Bu tez çalışması anlam meselesini incelerken Türkçe şiir eleştirisi bağlamında pek devreye sokulmamış kavramları kullanacaktır. Oktay Rifat şiirinde anlam meselesini çeşitli boyutlarıyla incelemeye yarayacak olan bu kavramları fenomenoloji sonrası çağdaş düşünceden devralacaktır. Yapıtlarından yararlanılacak olan düşünürlerin ve eleştirmenlerin ortak niteliği varoluşçuluk sonrası ya da Heidegger sonrası düşünceyi takip ediyor oluşlarıdır. Heidegger, Derrida, Paul de Man, Jean-Luc Nancy, Catherine Malabou, Bernard Stiegler başlıca kuramsal uğrak noktaları olacaktır. Bu düşünürler üzerinden şiirsel anlamın mevcudiyet/varlık ile yeğin ilişkisi tartışılacaktır. Bu çalışma Oktay Rifat şiirini böylesi bir kuramsal/kavramsal düzeneğin bir uygulama bölgesi haline getirmeyecektir; aksine felsefi düşünce ile şiirsel dile gelişin birbirine baktığı, kesiştiği ara bölgeleri işaretleyecektir. Oktay Rifat şiiri çoğunlukla felsefi, hatta bilgelik kertesinde düşünceye açık bir şiir olarak alımlanmıştır. Bu çalışma bize bu sonucu vermeyecek. Çağdaş düşüncenin verimlerinin Oktay Rifat şiirinde bulgulanıyor olması bu şiiri zorunlu olarak felsefi kılmaz. Bu şiir felsefeden de

edebiyat tarihinin hâlihazırda mevcut okuma kalıplarından da azade olarak hem Türkçe edebiyat hem dünya edebiyatı bağlamında özgül ve tekil sözel bir dil olayıdır. Bu çalışma, bu olayı anlamaya ve bu olayı kuran dilsel hareketleri takip edip açıkça serimlemeye çalışacaktır.[1]

Oktay Rifat şiirinde anlam ekonomisinin ortaya konulmasını hedefleyen bu çalışma Oktay Rifat şiirini son derece özgül bir anlam sorunu ve şiirsel anlam ile dünya mevcudiyeti ve zaman arasında kurulan biricik bir denklem bağlamında değerlendirecektir. Oktay Rifat, şiirini anlamın sözel ve varoluşsal çerçevelerden taştığı noktalardan yola çıkarak kurgulamıştır. Oktay Rifat için şiirsel anlam hesap kitap dâhilinde işleyen bir sözel sistem olmak anlamıyla ekonomik değildir. Şiirsel anlam ekonomik anlatının/yapının aşındığı/aşıldığı noktalarda açığa çıkar. Anlam bir tahkiye içinde yapılaştırılamayan, kavramsal bir düzenekte kurumsallaştırılamayan, varoluşsal bir kimlikte özleştirilemeyen bir sistem-dışı fazlalıktır (*excess*). Oktay Rifat şiirinin temel hareketi bu ekonomi dışı fazlalık olarak anlamı dilsel bir yapı içerisinde farklılığını ve tekilliğini bastırmadan söyleyebilmektir. Söz konusu olan kökensel bir temsil meselesidir, yani anlatılamazın, dile kolayca girmeyenin, mevcudiyete ve zamana kayıtlı olmayanın mevcut ifade araçlarıyla görünür kılınmasına dönük bir varlık hareketidir.

Bu çalışmada ekonomi-dışı bir fazlalık olarak anlamın Oktay Rifat şiirinde üç temel boyutu incelenecektir. Oktay Rifat ekonomik-olmayan bir fazlalık olarak şiirsel anlamın mekânsallaşması, zamansallaşması ve doğa ile teknoloji arasındaki girift eklemlenmenin içinde oluşması olmak üzere üç temel odaktan hareket etmiştir.

[1] Oktay Rifat şiirine odaklanan bu tez çalışmasında kullanılan okuma yöntemine ve felsefi arka plana yakın sayılabilecek başka Türkçe şiir eleştirisi çalışmalarını burada anmak gerekir. Ahmet Soysal'ın (1999) Fazıl Hüsnü Dağlarca şiirine yönelik öncü felsefi yapıtı ve Melih Başaran'ın (1996) Melih Cevdet şiirinden hareketle gerçekleştirdiği dekonstrüktif okuması fenomenoloji-sonrası çağdaş düşüncenin kavramsal verimlerinden yoğun biçimde faydalanmaları ve ele aldıkları şiirsel külliyatta öncelikle mevcudiyet düşüncesini ve bununla birlikte şiirsel anlam ve varlık/yokluk meselesini sorunsallaştırmaları bakımından bu tez çalışmasında sunulan eleştirel yaklaşıma yakın sayılabilecek çalışmalardır.

Önce anlamın mekânsallaşması meselesi gelecek. “Kıyı Figürleri” başlıklı bölümde Oktay Rifat şiirinde özgül bir mekân biçimi olarak kıyı figürü incelenecek ve böylelikle şiirsel anlamın mekânsal bir fazlalık olarak gerçekleştiği bölgelerin ortaya çıkarılması sağlanacaktır. Kıyı figürü bir sınır/limit figürü olarak ele alınacak ve hem şiirsel metnin hem bu şiirsel metinlerde ortaya konan varlık dünyasının sınırlarının işaretlenmesi hedeflenecektir. Mekânsal fazlalık olarak kıyı/sınır: Tümden mekânın sınır çizgileri araştırılacak, mekâna dâhil olmayan ama çizdiği sınırlar içinden mekânın bir yaşam ve görünüş alanı olarak verildiği çizgiler okunacaktır. Kıyı figürü tam da böyle bir fazlalık olarak mekânın görmediğimiz, algıya verilmeyen sınır çizgilerine temas etmeye yönelen bu şiirin temel tutkusudur. Oktay Rifat tüm varlığı çevreleyen, mevcudiyetin görünüş alanına gelmesine imkân veren sınır çizgilerinin şiirsel araçlarla işaretlenmesini şiirinin temeline koyar.

“Başlangıç Figürleri” başlıklı bölümde anlamın zamansallaşma biçimlerine odaklanılacaktır. Bu bölümde söz konusu olan zaman, kronolojik anlatının dâhilinde işlemeyen bir zamandır. Oktay Rifat’ın tıpkı kıyı figürleri yoluyla mekân üzerinde gerçekleştirdiği sınır işlemini başlangıç figürleri ve başlama fiilleri yoluyla bu kez zamanın bütünselliği üzerinde gerçekleştirdiği gösterilecektir. Oktay Rifat’ta başlanma fiilinin geçişsiz niteliği ön plana çıkacak ve bilhassa geç dönem şiirlerinde başlamanın imkânsızlığı gibi bir durumun temel zamansal anlatı olarak açığa çıktığı söylenecektir. Oktay Rifat şiirinde anlam, düz çizgisel kronolojik anlatıdan sapılan, zamanın ekonomik rejiminin karmaşıklaşıp geçmiş-şimdi-gelecek kutuplarını birbiri içinde diyalektik olmayan bir biçimde erittiği bölgelerden üretilmektedir. Zamanın sınır çizgisi olarak başlangıç figürlerinin incelenmesi Oktay Rifat şiirinin edebiyat tarihinde üzerinde en sık konuşulan temel metafizik boyutu olarak zaman meselesinin çağdaş düşünce çerçevesinde yeniden değerlendirilmesini sağlayacaktır.

“Protez ve Teknoloji” başlıklı bölümde anlamın mekânsallaşma ve zamansallaşma biçimlerine dair gerçekleştirilecek incelemeler bir başka temel metafizik boyutta sürdürülecektir. Bu boyut Oktay Rifat şiirinde varlıkların alanı olarak doğadır. Oktay Rifat’ta doğa her zaman çoktan teknolojik bir öze sahiptir. Protez kavramını ve bununla ilişkili olarak gündeme getireceğim plastisite nosyonunu devreye sokarak doğanın Oktay Rifat’ta doğal bir veri olmadığı, tekniğin ve teknolojik yer alışın dolayımından esas itibarıyla geçen bir işlem/süreç olduğu gösterilecektir. Edebiyat tarihinde sıklıkla doğanın büyük şairi yahut pastoralin safkan uygulayıcısı olarak anılagelen Oktay Rifat’ın son derece teknolojik bir düşünüşle hareket ettiği ve bu bağlamda doğa karşısında konuşlanan insana dair temel felsefelerden olan hümanizmaya ait bir şair olarak görülmek zorunda olmadığı öne sürülecektir. Oktay Rifat’a göre şiirsel anlam ne saf halde doğada ne doğa karşısında konuşlanan rasyonel insanda temellenir. Anlam protetik ve plastik bir ilişkidir. Oktay Rifat protez mantığıyla düşünerek tıpkı kıyı figürleri ve başlangıç figürleri yoluyla yaptığı gibi kökensel bir sınır düşüncesini icra eder: Doğanın doğal olmayan ile ve bizzat kendisi ile arasındaki hem mümkün hem imkânsız olan mesafeyi düşünür. Oktay Rifat şiiri ne analitik ne de sentetik bir şiirdir. Mevcudiyetlerin hep bir iç farklılaşma dâhilinde sunulduğu ve hem şiirlerin biçimlerinin hem de anlattıkları dünyaların son derece plastik bir nitelik sergilediği protetik bir şiirdir. Oktay Rifat bu son derece heterojen protetik ilişkilenme bölgelerini poetikasının temel araştırma noktası olarak seçmiştir. Ekonomi dışı bir fazlalık olarak anlam ne doğaya ne insana ait olan teknolojik, heterojen bölgede üretilir. Kolaylıkla anlatısallaştırılamayan heterojen ilişki bölgeleri ortaya koyularak, yani doğasal bir fazlalık olarak protez mantığı gösterilerek daha önceki bölümlerde mekânsal fazlalığı ve zamansal fazlalığı inceleyerek ortaya konulmuş olan ekonomi

dışı anlam meselesi böylece bütünlenmiş olacak.

1.1 Oktay Rifat şiirinin üç dönemi

Oktay Rifat şiirini okuma metoduma dair bir şiirsel anlam felsefesini ortaya koymadan önce bu şiire dair kısa bir dönemselleştirme yapmak gereklidir. Bu tez çalışması boyunca cumhuriyet dönemi Türkçe şiirinin hem süre olarak uzun bir döneminde şiir üretmiş hem de şiirsel söylem çerçevesinde gerçekleşen birçok değişim, dönüşüm ve yeniliğin ya doğrudan başlatıcıları arasında yer almış ya da yönlendiricisi konumunda bir şiir üretmiş olan Oktay Rifat şiiri üç döneme ayırmaktadır. Bunlar erken dönem (1940-1966), geçiş dönemi (*Elleri var Özgürlüğün* yapıtı, 1966) ve geç dönem (1969-1987) olarak adlandırılacaktır. Bu dönemselleştirmenin kesin hatlarıyla mutlak tutarlı olduğu iddiasında bulunmayı zorlaştıran bir şiirdir Oktay Rifat şiiri. Oktay Rifat yapıt temelinde düşündüğü gibi, tek tek şiirler temelinde de düşünmeyi sürdürür. Örneğin, geç dönemde yapıtlarında yer alan bazı şiirlerin erken döneme ya da geçiş dönemine ait bir yapıda olduğunu görmek mümkündür, bunun tersi de olduğu olur ve bazı yapıtlarında bir sonraki döneminde inşa edeceği şiirsel felsefeyle biçimlenmiş şiirlere yer verdiği de görülür. Bu çalışmada bu türden tanımlanması zor şiirleri değerlendiriyor, işaretlemeye çalışıyor. Fakat yine de bu dönemselleştirmeye bir tez bütünlüğü sağlamak ve Oktay Rifat şiirinin temel şiirsel hamleleri ortaya koymak ve çağdaş düşünce çerçevesinde değerlendirmek adına sadık kalmaya gayet edilecektir. Burada yapılan dönemselleştirmenin ardındaki mantık şiirlerin tek tek incelemeye geçildiği bölümler okundukça çok daha net bir biçimde açığa çıkacaktır. Oktay Rifat şiirine dair burada yapılan dönemselleştirme hâlihazırda yapılagelmiş Oktay Rifat okumalarından farklı olmaktadır. Edebiyat tarihsel ana akım okumalar bu şiiri Garip, İkinci Yeni, İkinci

Yeni sonrası gibi edebiyat ekolleri bağlamında çerçeveler ve dönemselleştirirken bu tez çalışması doğrudan üretilmiş şiirlerin biçimsel hamlelerinden yola çıkmakta. Bu şiiri biçimsel dönüşümleri ve kendi sorduğu ya da devraldığı poetik sorulara verdiği biçimsel icatları inceleyerek dönemlere ayırmayı tercih etmekte.

Bu anlamda bu tez çalışması öncelikle bir edebiyat tarihsel okuma olmaktan çok, Werner Hamacher'in (2015) sözünü ettiği türden bir filoloji olarak görülmelidir. Söz konusu filolojik çaba, şiirsel dilin kaynaklanma, oluşum ve dağılım koşullarını okumaya yönelik bir zihinsel etkinliktir. Şiirsel dilin kendi kaynağına ve sınırlarına temas ettiği söylemsel bölgeleri belirleme ve bu bölgeleri metnin yapısı üzerinde işaretleme etkinliğidir. Hamacher'in tanımladığı anlamda filoloji sınırları ve ilkeleri kesin hatlarıyla tanımlamış bir bilim dalı ya da bir akademik disiplin olmanın ötesinde, doğrudan dilin varlığı dile getirme hareketine doğru yeğin bir zihinsel/ruhsal yönelimdir. Esas olan dili gerçekliği kopya eden bir kurallar ve anlamlı önermeler bütünü olarak anlamak değil, tüm anlamların ve muhatapların çekildiği bir halde dilin kendi varlığını duyumsadığı bir hali betimlemektir:

> Eğer dil bir anlam üretmek için konuşuyorsa aynı zamanda anlamın yokluğunda da konuşabilir olmalıdır. Eğer bir muhataba konuşuyorsa, o halde muhatabın yokluğunda da konuşabilir olmalıdır. Eğer bir şey için konuşuyorsa, "bir şey"e yönelik olamayan bir "için" [amaçlılık] kipinde de olmalıdır, önceden belirlenmiş, programlanmış bir "için" bile olmadan. Dilin yalnızca bir yarısı ontolojik bir işlemdir; bu nedenle filoloji diğer yarıyla ilgilenmek durumundadır. (s. 52)

Burada dil ile dünya/mevcudiyet arasında geçişli olmayan bir ilişki ön varsayılmaktadır. Dil dünyayı ya da önermede sunulacak anlam yapılarını veri alarak başlamaz işe. Dilin hareketinde dünya aynı anda hem mevcut hem namevcuttur, ya da bu tez çalışması boyunca sıklıkla yinelenecek bir formülle söylersem, dil dünyayı namevcutlaşma hareketi içinde mevcut kılar. Dilin dünyaya açıklığı dilden bağımsız bir biçimde hâlihazırda mevcut olan bir şeye açıklık değildir. Dil dünyanın sınırlarını

koyarak, yani dünyanın sonluluğunu/namevcutlaşmasını koyarak gelir. Bu anlamda filolojinin araştırma nesnesi olan dil en çok şiire yakındır: "Şiir birincil filolojidir. Farkında olsun ya da olmasın her filoloji ölçüsünü şiirin dünyaya açıklığından alır, bütün mümkün dünyalara ve hatta imkânsız dünyalara açıklığından alır. Ölçüsünü şiirin mesafesinden ve dikkatinden, duyarlığından ve alımlama gücünden alır" (Hamacher, 2015, s. 111, çeviri bana ait).

Dilin dünyaya açıklığını ontolojik (geçişli) olmayan bir temelde anlamak Oktay Rifat gibi doğrudan şiirsel sözün kaynağını soran ve bu kaynağı bir imkânsızlık, yoklaşma, yoksullaşma, namevcutlaşma olarak icat eden bir şairin yapıtını okumada etkili bir yol olmaktadır. Dilin gönderme kapasitesinden çok yeğin iç hareketini takip eden bu filolojik çaba edebiyat tarihinin açamayacağı meseleleri açmaya da yaramaktadır.

Ayrıca, bu çalışmada Oktay Rifat'ın edebi etkinliğinin ürünlerini betimlerken sıklıkla "şiirsel" nitelemesine ve "şiirsel söz," "şiirsel yapıt," "şiirsel anlam" gibi ifadelere başvurulacaktır. Bu ifadelerdeki "şiirsel" nitelemesinin dar anlamıyla ya da türsel anlamıyla şiirden öte bir durumu kastetmektedir. Şiirsel derken ne sadece edebi türlerinden biri olarak şiirden ne de gündelik dilde sıklıkla kullanılageldiği haliyle (örneğin, "ne şiirsel bir manzara!" türünden ifadelerde olduğu gibi) estetik görünümlerin uyandırdığı lirik heyecandan söz edilmektedir. Şiirsel nitelemesi dilin belirli bir kullanımını ve insanın üretici edimlerinin oldukça spesifik bir tarzını nitelemektedir. Şiirsel, şiir sözcüğünün Batı dillerindeki karşılığı olan *poem/poetry* sözcüğünün kökeninde yer alan *poiesis* kavramına gönderme yapar. Eylem alanını betimleyen *praxis* ile yaratıcı doğum/yaratım alanını betimleyen *poiesis* kavramları arasındaki karşıtlıkla belirlenen bu ikilik dilsel üretimde de karşılığını bulmaktadır.

Giorgio Agamben (1999a) Antik Yunan'dan itibaren Batı düşüncesinde

insanın üretici edimlerinin temel bir ikilik çerçevesinde anlaşıldığını belirtir. Hem özneliklerimizi hem de dışımızdaki gerçekliği algılarken kullandığımız kavramsallaşmaları borçlu olduğumuz Yunanlılara göre *praxis*'in (*prattein*, edimsellik anlamında "yapmak") merkezinde kendisini bir edimde dolaysızca dışa vuran bir irade fikri bulunmaktadır. Bunun aksine, *poiesis'*in (*poiein*, "varlığa/vücuda getirmek anlamında "üretim/yaratım/doğum") merkezinde mevcudiyete getirme tecrübesi, namevcut olanı mevcudiyet alanına geçirme, varlığı gizlenmişliğinden çıkarıp hakikat alanına koyma tecrübesi bulunur (s. 68-93). Bu anlamda *poiesis*'in asal karakteri pratik ya da istem temelli bir edim olmayışı, aksine namevcut olanın mevcudiyete geliş hareketinin saf hakikatini ortaya koyuşudur. *Poiesis* kurallar ve rasyonel hesaplar çerçevesinde işleyen *praxis'*ten farklı bir üretim tarzına bağlıdır; tüm kuralların askıya alınmasını getiren bir yeni yaratı anının betimlenmesidir. Tüm kuralları ve söylemsel kalıpları aşan bir yeni doğum anıdır bu. Dünyanın gündelik gönderme ve anlam yapısının içinde işleyen *praxis*'ten farklı olarak yeni bir dünyanın açılımını sağlayan bir gizilgüce referansla gerçekleşen *poietik* hareket dilsel üretimde yeni bir sözceleme hareketine karşılık gelir. Hâlihazırda mevcut tüm sözceleme yapılarının dışında yeni bir sözceleme kaynağının hareketidir. Bu tez çalışması boyunca Oktay Rifat'ın yapıtının "şiirsel" olarak nitelendiği her noktada pratik kurallara ya da şair/yazar/birey istemine referansla gerçekleşmeyen bir yaratıcı hareketten, yani dilin kendi oluşum koşullarını düşündüğü ve varlıkları dilde mevcudiyete getirme kapasitesini başlattığı söz tecrübesinden söz açılmaktadır.

Her tür edebi dönemselleştirmenin şaibeli bir statüye sahip olageldiğini vurgulayan Thomas Vogler (1986) "tüm edebi görüngülerin olduğu gibi" edebi dönemlerin de hâlihazırda verili kendilikler değil, dönüşüme açık tarihsel inşalar olduğunu belirtmekte ve bu haliyle edebi dönemlerin, tıpkı kıyılar gibi, nihai

sınırlarının belirlenmesinin imkânsız kılındığı farklılaşma alanları olarak işlediğini ortaya koymaktadır: "Bir dönemin genel çizgileri öyle ya da böyle yerleşiklik kazandığı anda… dönüştürülebilir ve neredeyse sonsuzca yeniden tasarlanabilir hale gelir" (s. 155). Türkçe edebiyat çalışmalarında Oktay Rifat şiiri için genel olarak üç döneme ayıran bir okuma yapılagelmiştir. Farklı eksenlerden ve bağlamlaştırmalardan hareket eden bu okumaların en veciz olanını gerçekleştiren Hilmi Yavuz (1999) Oktay Rifat'ın *nesne/gerçeklik* merkezli erken döneminin *Perçemli Sokak* (1956) ile, *imge* merkezli ikinci döneminin ise *Şiirler* (1969) ile sonlandığını ve böylece *Dil* merkezli üçüncü döneminin başladığını öne sürer. Hem burada kullanılan "gerçeklik, imge, Dil" nosyonlarının içeriğinin bulanık kaldığını hem de bu nosyonların Oktay Rifat şiirindeki işleniş biçiminin ayrıntılı betimlemesinin yapılmadığını tespit ederek ve kıyı motifinin gelişimini eksene alarak başka bir dönemselleştirmeyi önermektedir bu tez çalışması. Burada ele alındığı şekliyle Oktay Rifat şiirinin erken dönemi 1940'lardaki ilk yapıtlardan *Elleri Var Özgürlüğün* (1966) kitabına kadar sürmekte ve şu kitapları kapsamaktadır: *Güzelleme* (1945), *Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler* (1946), *Aşağı Yukarı* (1952), *Karga ile Tilki* (1954), *Perçemli Sokak* (1956), *Âşık Merdiveni* (1958), *Latin Ozanlarından Çeviriler* (1963), *Yunan Antologyası* (1964). *Elleri Var Özgürlüğün* (1966) kitabı Oktay Rifat'ın geç döneminde çok daha net biçimde işleyeceği şiir düşüncesinin ve şiirsel kimlik/özdeşlik sorunsalının ve anlam meselesinin ilk nüvelerini barındırması bağlamında ne tam olarak erken dönem yapıtı ne de geç dönem yapıtı sayılamayacağından bir geçiş yapıtı ya da orta dönem yapıtı olarak ele alınacaktır.[2] Geç dönemi oluşturan kitaplar şunlar olmaktadır: *Şiirler*

[2] Oktay Rifat şiirindeki dönemleri farklı eksenlerde okuyan diğer çalışmalar için bkz. Süreya, 2000, s. 84-93, Yener, 2004, s. 15-20, Uyar T. , 2011, s. 218-20, Akın, 1996, s. 68-74, Oktay, 1994, s. 11-13, Hızlan, 2006, s. 214-19. Edebiyat alanında dönemselleştirmenin olgusal ve kuramsal imkânlarına ve sınırlarını dair bir tartışma için bkz. Besserman, 1996, s. 3-28.

(1969), *Yeni Şiirler* (1973), *Çobanıl Şiirler* (1976), *Bir Cıgara İçimi* (1979), *Elifli* (1980), *Denize Doğru Konuşma* (1982), *Dilsiz ve Çıplak* (1984), *Koca Bir Yaz* (1987).

1.2 Anlamın yoksulluğu, anlamın ekonomi-dışı fazlalığı

> Yeni bir yoksulluk icat etme mecburiyetinde olacağım.
> Yeni bir kuvvet icat etme mecburiyetinde olacağım:
> bolluğun tadını çıkarma kuvveti. (Cixous, 1991)

Bu alt bölüm Oktay Rifat'ın şiir külliyatına dönük okumanın temel felsefi arka planını aydınlatmaya odaklanmıştır. Anlam ekonomisi ve ekonomi-dışı bir varlık türü olarak şiirsel anlamı kavramsal düzlemde açmayı deneyecektir. Şiirsel anlamın ekonomi-dışı bir fazlalık olduğunu, fakat burada sözü edilen fazlalığın yoksulluktan farklı bir şey olmadığı gösterilecek. Oktay Rifat şiirindeki tüm varoluşsal boşalmaların, varlıkların ani yitişlerinin, mekânsal çekilmelerin ve zamanın kronolojik diziden kaymalarının ardındaki mantığın anlamı bu tür bir fazlalık/yoksulluk olarak kavramaktan geçtiği belirtilecek. Bu tez çalışması boyunca Oktay Rifat şiirinde mevcudiyetin ele alınma biçimlerini betimlemek amacıyla kullanılacak olan namevcutlaşma, çekilme, hayatta kalış, kıyım, protezleşme gibi temel kavramların tamamı ekonomi-dışı fazlalık/yoksulluk betimlemesinde değerini bulmaktadır. Oktay Rifat şiirine dönük bu okumanın temel eksenini anlamın yoksulluğu meselesi kurmaktadır, kullanılacak diğer tüm kavramlar bu temel eksende buluşmaktadır.

Öncelikle bir şiirsel söz ekonomisinin ne olduğu ve Oktay Rifat şiirinin bu ekonominin dışına taşma hareketi olarak kurguladığı anlam mantığını nasıl işlettiği incelenecek. Bir tür çembersel dönüş ya da temellük etme hareketi olarak ekonomi kavramı tanımlanacaktır. Oktay Rifat şiirini, bu çembersel hareketin ve her tür sürecin bir aşamasında ya da nihayetinde kendine üzerine kapanma (kendini

kendinde ele geçirme) dışında bir işlemin alanı olarak okuyorum. Şiirsel anlamı bu tür bir ekonomi-dışılık ile ilişkisi içinde ortaya koyuyorum.

Bu tez çalışması Oktay Rifat imzalı bir(kaç) metnin ya da bütün bir metinsel *corpus*'un analizi olmanın ötesinde bir işleve sahip olma iddiasındadır. Bu çalışma, nihayetinde bir metin analizi olacaksa da, asıl değerini, yazmanın/okumanın analitik ekonomisinden kaçınma çabasında bulacaktır. Bu değer, metin ekonomisinin üretim ve dolaşım sisteminin dışında, dahası bütün ekonomilerin dışında anlamını bulmaktadır.[3] Şiirden söz edeceğim, fakat genel olarak şiirden ya da "genel olarak söylersek" diye girizgâh yapılabilecek bir edebi nesne halinde kavranan/alımlanan bir edebi-tarihsel kendilikten (*entity*) değil, özel olarak bir hareket biçimi, anlamın yoksulluğunun mevcudiyetin sınırı üzerinde gerçekleştirdiği hareketin biçimi/izi olarak Oktay Rifat şiirinden söz edeceğim. Oktay Rifat şiirini okurken kullandığım temel anlam nosyonuna değineceğim. Oktay Rifat şiirinin tüm motiflerini, bağıntılarını, sözcük seçimlerini ve genel olarak Oktay Rifat poetikasını toparlayan bir çerçeve olarak anlam sorununu, yoksullaşma meselesi bağlamında ortaya koyacağım. Anlamı, tahkiyeci ya da kavramsal bir örgü birimi olan "mânâ"dan (*meaning*) farklı olarak duyumsal'ın (*sense*) iç farklılaşma hareketi olarak ele alacağım. Oktay Rifat'ta anlam hiçbir anlatı ekonomisine ya da kavramsal anlamlandırma rejimlerine girmeyen bir fazlalık olarak, temsilin mutlak yoksulluğundan farksız bir yeğin fazlalık olarak metinselleştirilir. Şiir anlamın özsel hareketi olan yoksullaşmanın/yoklaşmanın/namevcutlaşmanın kaydı olmak ister.

Bu çalışmada Oktay Rifat şiiri olmayana şehadet olarak okunacaktır. Kanıtın, tüm görünüşlerin/belirişlerin (*manifestation*), ampirik/objektif bilginin/yargının

[3] "Metin ekonomisi" ifadesinin felsefi arka planının şerh edildiği ve icra edildiği ve bu tez çalışması için temel başvuru noktalarından bazılarını teşkil eden yapıtlar için bkz. Gasché, 2011; Culler, 2007; Frey, 1996; Lyotard, 1993.

ekonomisine girmeyen olarak, demek ki bizzat kendi mevcut metninin tematik, semantik, semiyotik örgü ekonomisine girmeyen olarak, hakiki yerini mevcut metnini aştığı yerde bulan olarak… Oktay Rifat'ın şiirlerinden bazılarını çevirdiği büyük şair Yves Bonnefoy şiir edimini doğrudan mevcudiyet sorusuyla ilişkilendirir. Şiir bir edebiyat türü olmaktan önce sözcüklerin erişimine basitçe açık olmayan mevcudiyete tanık olma hareketidir. Şiirin sorumluluğu dilin rejimine girdiği an yitiveren mevcudiyeti dilin sınırlarına kaydetmektir. Yves Bonnefoy'nın (1990) sözleriyle,

> Şiir bir nesneyi, tam karşımızda duran varlığı mutlak haliyle yahut kendi varlığında, dünyanın mevcudiyetinde, birliğinde hedefler; hiçbir metin bunları dile getiremese de. Şiir, dildeki hiçbir sözcüğün işaret edemediğiyle ilişkilenendir –onun tekil sorumluluğu tam da budur; çünkü dilin işaret edebildiklerinin ötesinde anımsamamız gereken bir yeğinlik, bir çoğulluk vardır. (s. 798, çeviri bana ait)

Bu çalışmada kendi şiirini, kendi metinsel gövdesini aştığı, terk ettiği anda bulan Oktay Rifat şiirlerini bu şiirlerin metinsel karakterlerine sadık kalan bir okumaya tabi tutmaktan çok, okumanın kesintiye uğradığı anlardan söz etmeye çalışacağım. Kaçanı kovalamak, kopanı bağlamak gibi bir hermönetik emeği değil, kaçanı kaçan olarak, kopanı kopuş olarak tutup söylemenin zorlu çabasını sergileyeceğim.[4]

Şiiri hiçbir metnin, metinselleştirme ediminin, söz ekonomisinin söyleyemediği bir şeye, Mevcudiyet'e şehadet olarak tanımlayan Bonnefoy (1990) şiirin metinsel örgüsüne sadık kalan bir okumanın kesintiye uğratılmasının, "okuyucunun edebi yapıtla kurduğu ilişkide, dahası, yazarın yazım sürecindeki kendi yapıtıyla ilişkisinde özsel bir değere sahip olduğunu" ve "kesintinin, bir yapıtın içindeki özgül bir biçimde şiir olanın bir başlangıç noktası, hakiki kökeni" olduğunu söyler ve metne sadakatin temel ontolojisini sorunsallaştırarak metnin anlamının

[4] "Okuma" meselesini bu çalışmanın "Başlangıç Figürleri" başlıklı üçüncü bölümünün "3.1.8 'Okumak' vs. 'gezmek': şiirin kendini okumadan kaçırması" başlıklı alt bölümünde açmaktayım. Burada *Elleri Var Özgürlüğün* yapıtı üzerinden şiirin okunmasının imkânsızlığı meselesini inceliyorum.

metnin kendisi üzerine olup olmadığı meselesini sorar:

> [Metni oluşturan betimlemelerin ve formülasyonların erişemediği Mevcudiyet'e ulaşmak için bir noktada metinden gözümüzü almaya, metnin sözcüğü sözcüğüne anlaşılmasına yönelik talep] okuyan kişinin, kendi yaşanmış deneyimi yararına, metnin -yalnızca yarım olarak eklemlenmiş olan ve kökleri yazarın kişisel durumunda bulunan– belli bazı veçhelerine yüz çevirmesini istemez mi? Bu, okuyucunun metne, yalnızca bu kesinti diyalektiğinin perspektifinden ve gerekliliğinden, geri dönmesini ummak anlamına gelmez mi? (s. 800, çeviri bana ait)

Bonnefoy'nın sözünü ettiği türden bir yüz çevirmeyi, okumayı durdurmayı deneyemek yalnızca kişisel tercihlerin/kaprislerin sonucu değildir. Şiirin, kendi kendinin dışına açıldığı, olmayanla/namevcutlaşmayla imkânsız bir ilişkiyi zorladığı anların, yani varlığını/varoluşunu kendinin dışına çıkmakta, kendi kendisinin indirgenemez, ekonomize edilemez fazlalığına (*excess*) yerleşmede bulan anlamın izinde gelişen tutkuya maruz kalınması nedeniyle de ortaya çıkabilecektir. Okumanın kesintiye uğratılması, anlamın kendi kendisini (bir "kendi"lik sözünün hiçbir anlamı kalmayana dek) kesintiye uğratması hareketinin bir yansısı, yankısı olmadığı sürece, basit bir öznel kapris olmanın ötesinde bir anlam taşımayacaktır.

Oktay Rifat şiirinden söz ederken söz ettiğimiz her şey anlama, şiirin metninin, tematik, semantik figürlerin ortaya çıkışını sağlayan ve aynı anda bütün bu ortaya çıkışların üzerini çizen, onları hiçliğe, yoksulluğa geri götüren anlamın varlığına, varlığın anlamına ilişkin olacaktır. Her ne kadar anlamın neliğine ya da doğasına dair pozitif bir bilgi ortaya koymayacak olsam da, ya da bizzat bu radikal bilgisizlik hali anlamın varoluşuna dair bir *stimmung*'un imkânını bize anons edecek olsa da tüm mesele şiirsel anlamın hareketini göstermektir. Burada şiirsel anlamın ekonomi-dışılığından söz etmek gerekir. O halde öncelikli soru ekonomiden ne anlaşılması gerektiğidir.

Derrida (1994) ekonominin öncelikle çembersel bir varlık programı olarak anlaşılması gerektiğini belirtir. Sözcük Yunanca kökeni itibarıyla hane/ev yasası,

hanenin kuran ve birleştiren kurucu yasa anlamına gelmektedir. Derrida buradan hareketle hane yasasının bir değiş tokuş yasası olduğunu, bir bölüşüm yasası olduğunu öne sürer, ekonomik her sistem çembersel niteliğini bu değiş tokuş düzeneği içinden almaktadır. Ekonomik sistem/anlatı, hanenin, kişilerin, malların, varlıkların dağılımı bağlamında merkezinde çember figürünü bulundurur. Ekonomik olan, çembersel olarak dönüşünü tamamlayan, eksik gedik bırakmayan, başı sona hesap kitap içerisinde artıksız bir biçimde bağlayandır:

> Nedir ekonomi? İndirgenemez yüklemleri ya da semantik değerleri arasında hiç şüphesiz yasa olma (*nomos*) ve hane olma (*oikos*, hane, mülk, aile, ocak, tüten soba) değerlerini barındırır. Nomos genel bir yasayı belirtmez yalnızca, ayrıca dağılım/dağıtım yasasını (*nemein*), paylaşım/bölüşüm yasasını, ayrım yasasını (*moira*), verili ya da atfedilmiş payı, katılımı belirtir… Hane ve yasa, dağıtım ve bölüşüm değerleri yanında, ekonomi değiş tokuş fikrine, sirkülasyon ve iade fikrine telmihte bulunur. *Merkezdeki* figür çok açık ki çember figürüdür, eğer buna bir çember denebilirse. Oikonomia'ya dair ve haliyle ekonomik alana dair her tür sorunun merkezinde çember vardır: çembersel değiş tokuş, malların sirkülasyonu, ürünler, para göstergeleri ya da ticaret, harcamaların amortizasyonu, gelirler, kullanım ve değiş tokuş değerlerinin yer değiştirmesi. Bu sirkülasyon, ekonominin yasasının başlangıç noktasına, kökene ve de haneye çembersel bir biçimde geri dönüş olduğunu düşünüyor insana. O halde ekonomik anlatının Odysseia-vari yapısını takip etmeliyiz. (s. 6-7, çeviri bana ait)

Anahtar sözcükler ekonomi, çember, sirkülasyon ve merkez. Oktay Rifat şiirinin ekonomi dışılıkla kurduğu temel ilişkiyi aydınlatırken bu anahtar sözcüklerin ya da motiflerin bu şiirde nasıl dönüşüme uğratıldığı şiirleri tek tek incelemeye geçildiğinde gösterilecek. Oktay Rifat'ın şiirsel anlamı ekonomik çemberselliğin kırıldığı noktalardan ürettiği gösterilecek.

Anlamın ekonomi-dışı hareketini düşünmeye çalışan bu çalışmanın yola çıkış noktasında Oktay Rifat'ın 1984 tarihli geç dönem yapıtı *Dilsiz ve Çıplak*'ta yer alan "Geceye Doğru" şiiri bulunmaktadır ve özellikle de bu şiirde yer alan ve Oktay Rifat şiirinde anlam ile ekonomi-dışı fazlalık nosyonunu buluşturan şu iki dize:

> yoksul en yoksul daha yoksul
> bir anlamın içinde oturan ben (Rifat, 2007b, s. 479)

Bütün figürasyonların, var olmaların yokluğunda anlamın figürünü, varoluşun (*existence*) kipini veren bu dizeler, bu çalışmanın merkezinde bir armağan (*gift*) olarak bulunmaktadır. Bu dizeler anlam kavramsallaştırması yaparken merkezde bulunacak, ama merkezin varlığıyla oynayacak, merkezi merkez olarak yerinden oynatacak ve ekonominin çemberini bir *elips'*e çevirmeyi niteliğe sahiptir (Derrida, 2009, s. 371-78). Ekonominin çembersel dönüşünü kesintiye uğratan ekonomi-dışı, yasadışı ya da yasayı bölen/bölüşen bir armağan olarak gelmektedir bu dizeler:

> Fakat armağan, eğer böyle bir şey varsa, aynı zamanda ekonomiyi kesintiye uğratmaz mı? Hesabı askıya alarak değiş tokuşa asla girmeyen değil mi? Karşılıklılığı ya da simetriyi, yani ortak ölçüyü ortadan kaldırmak adına, böylece iadeyi/geri döneni iade-dışı lehine bir kenara bırakmak adına çemberi kıran değil mi? … Sirkülasyona girmemeli, değiş tokuş edilememeli, hiçbir koşulda harcanamamalı, bir armağan olarak, hangi değiş tokuş işlemi olursa olsun, başlangıç noktasına geri dönmek anlamında çemberin sirkülasyon hareketi ne olursa olsun. Çember figürü ekonomi için elzemse armağan ekonomi-dışı (*aneconomic*) kalmalıdır. (Derrida, 2009, s. 371-378, çeviri bana ait)

Metinsel ekonomi "en yoksul"da varlığının/yokluğunun sınırına varmakta, "daha yoksul"da kendi sınırını, kendiliğin (*ipseity*) sınırını aşıp çembersel dönüşün yasasını ihlal etmektedir.

Oktay Rifat şiirini okumaya nereden başlayacağımızı sormak gerekir. Merkeze giden yolun başlangıç çizgisi olacak bir kıyı bulmak ya da icat etmek gerekir. Bu anlamda, Derrida'nın Blanchot metinleri karşısında sorduğu soruyu burada Oktay Rifat şiiri için soralım: "Bir metne yaklaşacaksak eğer, onun bir *kıyısı*, bir kenarı bulunmalıdır" (Derrida, 2004, s. 67). Oktay Rifat şiirinin kıyısı nerededir, nerede başlar? Hangi kumsala çıkacağız önce, ilk hangi karaya adım atacağız? Bu kıyıyı bulduğumuzda bu şiir gerçekten başlamış olacak mı bizler için? Bu kıyı, kumsal, kara ya da başlangıç çizgisi, gerçekten her şeyin başladığı yer mi olacak?

Bu sorular, yalnızca kişisel bakış açısından üreyen sorular olmaktan çok,

bizzat Oktay Rifat şiirinin icat ettiği başlangıç sorularıdır. Oktay Rifat şiiri baştan uca bir kıyı şiiridir. Burjuva *life-style*'ın yazlık vitrini haline gelmiş olan kıyıların değil, öteyi beriden ayıran çizgilerin, bir mevcudiyetin bir başka mevcudiyetle arasındaki sınırların, limitlerin kılıç gibi çekildiği ve silindiği bir *kıyım* alanı olan kıyıların şiiridir.

Oktay Rifat şiirinde bütün kıyılar, bir kıyımın alanıdır; her başlangıç noktası, başlangıcın varlığı da dâhil olmak üzere tüm varlıkların kıyımının da başlangıç noktası ya da çizgisi olarak figüre edilir. Bu şiir, kendi kıyılarını, onları bir kıyımın içine dâhil edecek biçimde ortaya koyar.

> Şiirler biter bir gün
> denizkestaneleri kalır ahtapotlar
> fesleğenler camların ardında
>
> umutlar biter bir gün
> bir at arabası gölgede
> kısrak tayını emzirir
> ...
> baktım denizler bitmiş
> kumsal kan içinde (Rifat, 2007b, s. 426)
>
> Konuşmanın bittiği bir kıyı var
> taş bebekler serpili kumuna (Rifat, 2007b, s. 301)
>
> Sandallarla çıkartıyorduk aydınlığı
> kalyonlar çektirmeler açıkta bekliyordu
> ...
> bir boşluk ortasındaydık
> bütün sözcükler çekip gitmiş (Rifat, 2007b, s. 432)
>
> Kızılderili bir çömlekçi eğilmişti
> cesedine kumsalda (Rifat, 2007b, s. 465)

Kıyı, başlamanın coşkulu doluluğundan çok, bitmenin, sonlanmanın, çekilmenin getirdiği azalmanın, boşalmanın işaretlerini gösterir. Adım attığımız kıyıda, sanki her şey çoktan sonlanmış, çekilip gitmiş gibidir. Dahası, biten ya da çekilen şey, bizzat bu okuduğumuz şiir metinlerinin de kaynağı, öğesi, malzemesi olan "şiirler", "sözcükler", "konuşma" ya da anlatma, iletme kapasitesidir. Kıyılarda gerçekleşmiş

olan kıyım, bu kıyımı söyleme çabasındaki şiirlerin söyleme imkânının koşulunu da hiçleştiren, şiirlerin kıyıma, olaya, felakete olgusal olarak şehadet etme kapasitelerini imkânsızlaştıran bir duruma ilişkin olarak ortaya çıkar. Kıyım, olgusal şahitliğin, kanıtın imkân koşulunun çekilmesinin felaketidir: Kıyıda sonlanan şey, kıyımı, sonlanmayı anlatacak olan söylemenin kapasitesidir, gören ve gördüğünü söyleyen, şiirleştiren dildir. Oktay Rifat şiirinde kıyıdaki felaket ya da felaket olarak kıyı, felaketin dilinin, felaketi söyleyecek, bildirecek dilin çekilmiş olmasına ilişkindir. Bu anlamda, her kıyıda bir *büyük ret* (*great refusal*) (Blanchot, 1993, s. 33-48) düşünülmektedir; sözün, sözcüğün, sonrasızca yitip gitmiş olanın kendisini değilse bile ruhunu geri getirme, böylelikle de yitireni yitirilenin ve tüm varlığın hiçliğiyle yüz yüze kalmaktan koruma kapasitesinin reddi, yani felaketi söyleyen ve yatıştıran dilin reddi:

> Ne zaman birisinin eksikliğiyle, bizi oyuna getirmiş olan zamanla, tam da mevcudiyetin ya da, ne bileyim, anlaşmanın ortasında açılan uçurumla yüzleşmemiz, felakete uğramış biri için söylendiği gibi bunları "üstlenmemiz" gerekse, bir korunak olarak hemen söze başvururuz. Sözcük adlandırdığı şeyin ruhu gibi gelir bize, hiç leke sürülmemiş ruhu. Ve sözcük o nesnede zamanı, uzamı, yoksunluğumuzun o ulamlarını örtbas ediyorsa, nesnesini maddenin yükünden kurtarıyorsa, onun değerli özünü zedelemeden, arzumuzu ona yeniden kavuşturmak için yapar bunu. (Bonnefoy, 2003, s. 84)

Burada reddedilen, bir bütün olarak sözün varlıkla/yoklukla ilişkisinin ekonomisidir. Sözün yitireni teskin etmesine ve yiteni (ruhunu da olsa) meskene geri getirmesine dayalı çembersel döngüye ayarlı söz ekonomisinin reddidir. Her kıyıda, sözün yasasının, söyleme ekonomisinin dışında kalan radikal bir "dilsiz"lik düşünülür:

> Duymazlar
> bir gemi donatmak için
> duyulmamışla
> bakmazlar bakılmamışın
> yarası sızlar bakıldıkta
>
> giderler
> yağmur bacaklı bir kız

kalır kumsalda

dilsiz ve çıplak (Rifat, 2007b, s. 389)

Sözün ekonomi modelinde söylenmemiş yoktur; söylenmemiş söylenmemiş *olarak* kalmaz/korunmaz: her söylenmemiş, söylenmiş olma ya da söylenebilir olma olanağını içkin bir biçimde, özsel bir biçimde içerir. Söylenmemiş, zamanın bir anında olgusal olarak hiç söylenmeden kalsa da, söz ekonomisinin döngüsüne girdiği andan itibaren barındırdığı söylenebilir olma olanağı nedeniyle çoktan söylenmiş'in alanına dâhil olur, böylelikle de söylenmemiş olarak kalmaz/korunmaz. Bu haliyle, söylenmemiş, söz diyalektiğinin negatif bir *moment*'inden başka bir şey değildir, bir söylenmişin *aufhebung* yoluyla pozitifleşecek olan bir negatifinden ibarettir. Tıpkı yok olmuş olanın, felakete uğramış olanın söz yoluyla eve geri döndürülmesi gibi, söylenmemiş olan da söylenir, her zaman çoktan söylenmiştir.[5]

Peki, söylenmemiş olanı söylememek ne demektir, ya da *nasıl mümkündür*? Duyulmamış olanı duymamak, bakılmamış olana bakmamak nasıl? Belki de "nasıl mümkündür" sorusundan önce şunu sormalıyız: Mümkün müdür ya da nasıl bir imkândır bu, belki de imkân-imkânsız diyalektiğini işleten ekonominin de dışındayızdır? Başka tür bir imkân ya da başka tür bir imkânsızlık? Belki de, "duyulmamışın" duyulmadan, "bakılmamışın" bakılmadan bırakıldığı bir çekilmenin (*withdrawal*) ("giderler") gerçekleştiği bu kıyıdaki olayı, a priori ya da diyalektik bir sentez olarak kavramak yerine, tüm tezlerin (*thesis*), tetik konumların askıya alındığı ya da imkânsızlaştığı (çekilmenin ardından kalan kız da yere basıyor değildir: "yağmur bacaklı") bir an olarak duymalıyız. Kıyı, belki de, olmayanların olmayan olarak kaldığı hiper-tetik bir alanı verir. Olgusal şehadetin (kanıtın, bilginin,

5 Söyleme-söylememe diyalektiğini düşünmeye çalıştığımız bu noktada, Bataille'ın "sessizlik" sözcüğü üzerine düşündüklerini bir kez daha düşünmemiz gerekmez. Kendi varlık imkânını kendinin radikal imkânsızlığından alan bir sözcük olan, "bir sözcük olmayan bir sözcük olan" "sessizlik" sözcüğünü düşünmemiz gerekir. Bu konuda bkz. Bataille, 1988, s. 16.

ampiriğin) dilinin imkânsız kılındığı bir radikal “dilsiz”liğin ve “çıplak”lığın hüküm sürdüğü bir alanı. Oktay Rifat şiirinde, kıyıda bir olay olmuştur, fakat ne tür bir olayın olduğunu, dahası bir olayın olup olmadığını bilmeyiz; kıyı, olmayanın olmayan olarak (“sözcük”süz, “konuşma”sız, “dilsiz” olarak) gizlendiği ve ortaya çıktığı bir alandır. Kıyıda hiçbir şey olmaz. Kıyıda hiçbir şey olur.

Her kıyıda, belki de başka tür bir imkânın, başka tür bir imkânsızlığın düşünüldüğünü öne sürdük. “Duyulmamış”la, “bakılmamış”la, onların duyulmamışlığını, bakılmamışlığını bozmayan bir ilişkilenme(me) modalitesinin imkânı ya da imkânsızlığı, ama duymanın ve görmenin temellük edici (*appropriating*) ekonomisinin dışında kalan bir imkân ya da imkânsızlık olarak. Bu ekonominin döngüsü içinde, “duyulmamış” da “bakılmamış” da, her zaman çoktan duyulmuş, bakılmış olarak yer alabilir yalnızca, tıpkı sözün yasası altında söylenmemiş'in her zaman çoktan söylenmiş/söylenebilir olarak yer alıyor olması gibi. O halde şöyle diyebiliriz: Her kıyıda, “duymaktan nasıl kaçınılır,” “bakmaktan nasıl kaçınılır,” “söylemekten/konuşmaktan nasıl kaçınılır” sorusu düşünülür: “*How to Avoid Speaking*” (Derrida, 2008, s. 143-195). Bu soru, şiirin varlık sorusu olarak ortaya çıkar. Hem şiirin söylemeye, erişmeye çalıştığı varlık/mevcudiyet karşındaki ilişki sorusu, hem de şiirin kendi mevcut metninin yeterliliğine, kendi figürasyon ve söyleme kapasitesinin yeterliliğine yönelik bir soru. Bu soruyla şiir, kendi imkân koşulunu sormaktadır ve bu soru, aynı zamanda, şiirin edimini (*act*) ya da performansını oluşturmaktadır. Şiirin edimi, şiirin kendi imkânını, kendi kaynağını, kökenini sormasından, talep etmesinden, özlemesinden başka bir şey değildir. Söylenmemiş'e söylenmemiş olarak ulaşmak, dokunmak isteyen şiir, bunu asla başaramayacak olan anlatının ve söz ekonomisinin araçlarını kullanamaz. Söylenmemiş'in armağanı ya da armağan olarak söylenmemiş (“eğer böyle bir şey

varsa”[6]), şiirin kendi metinsel varlığının ve söz ekonomisinin düzeninden gelen söyleme imkânlarının bir bütün olarak askıya alınmasını, dağıtılmasını, elden çıkarılmasını talep eder, emreder. Bu talep ya da emir, şiirin kendi kendinden çıkması, kendi varoluşunu dışa açması, kendisini onu mutlak olarak aşanda sonsuzca dağıtması talebini ya da emrini içerir. Söylenmeyeni söylemek isteyen şiir, söylemeyebilmek için tüm söylemeleri aşana tabi olmak durumundadır; söyleyebilmek için, söylemekten kaçınmak zorundadır: Olmaktan, kendi kendisi olmaktan, kendi kendisine sahip olmaktan kaçınmak zorundadır (bu zorunluluğu taşıyacak bir kendiliğin kalmadığı ana kadar ya da o andan başlayarak).

Şiirin varlığı/mevcudiyeti söyleme tutkusu, şiirin kendi kökenine, kendi imkânına, demek ki kendi yokluğuna, mutlak yoksulluğuna duyduğu tutkunun ta kendisidir. Şiirin şehadeti orada bir yerde olmuş olan bir şeyi, bir olguyu aktarmaya bildirmeye dayanan bir kanıtlama edimi değil, kendi imkânına, kendi kökenine, kendi yokluğuna, yoksulluğuna olan tutkusu içinde varlığını mutlak sözün ekonomisinin dışında mevcut olana açmaktan, varlığını geri dönüşsüz bir biçimde harcamaktan/tüketmekten (*expenditure*) oluşur. Şiirin dili de şehadeti de, bildirime, pozitiviteler ortaya koymaya ayarlı değil, tüm pozitivitelerin mutlak yokluğunda, yoksulluğunda durmaya kararlıdır. Şehadet, bir sırrı açık etmez (söylenmemiş'i söylemez); sırrı sır olarak korur, dahası sırrın bizzat kendini yadsımaktan oluşan özsüz özünde gerçekleşen ekonomi-dışı (*anekonomik*) hareketi kendinde yineler.[7] Bu durum, şiirin edimini bir ölçüde negatif teolojiye yaklaştırır:

> Anlam varsayımı, daha doğrusu, şiirin uzamında bilgimizi düzenlemek, var olanın söylencesini sözcüklere dökmek, kavramı inşa etmek için duyduğumuz şiddetli gereksinimi biçimsizin kırınımına uğratabilecektir. Ve mevcudiyeti yakalayamayan, başka her türlü nimetten de yoksun kalan bu

6 “Armağan, eğer böyle bir şey varsa” Derrida, 1994, s. 7.

7 “Giz, giz olarak, ayrımlar yaratır ve bir negativite inşa eder; kendini yadsıyan bir negativitedir. Kendini kendi negatifine açar. Bu kendini açış onun başına kazara gelen bir şey değildir; özseldir ve kökenseldir” (Derrida, 2008, s. 162).

> şiir, büyük kapalı edimin kaygılı yakınlığı, *olumsuz tanrıbilim* olacaktır. Var olanla ilişkimizde bütün kerterizler, bütün çerçeveler, bütün formüller yadsındığında ya da silinip gittiğinde, geriye sözcüklerin tözündeki bir bekleyişten başka ne kalır? (Bonnefoy, 2003, s. 101)

Negatif teoloji ya da negatif a-teoloji. Şiirin varlıkla/mevcudiyetle/anlamla ilişkisinin ekonomik olmayan, karşılıklılık ve değiş-tokuş ilkelerini ölçü olarak almayan bir modalitesidir burada söz konusu olan. İmkân/imkânsızlık ölçüleri de dâhil olmak üzere tüm ölçülerin bir ölçüsüzlüğe açıldığı, ölçüsüzlükte dağıldığı bir hali adlandırır burada negatif teoloji. Bu anlamda, şiirin, Oktay Rifat şiirinin, mevcudiyeti söyleme kapasitesine yönelik olarak sorduğu, aradığı ekonomik nitelikli olmayan başka tür bir imkân/imkânsızlık kavrayışı bağlamında negatif teoloji gündeme gelir.

Angelus Silesius'un "en imkânsız olan mümkündür" (*Das überunmöglichste ist möglich*)" sözünden hareketle Derrida ekonomik olmayan bir imkân/imkânsızlığın, dahası doğrudan *ekonomik-olmayan*'ın "kavramını" (bir olay örgüsünün (*plot*), bir anlatı ekonomisinin parçası olmayan bir kavram mümkün müdür?) verir gibidir:

> Bu "daha/en", bu ötelik imi, bu *hyper* (*über*) açıkça bir mutlak heterojenlik getirir düzenin ve mümkünlük kipinin içine. İmkânsızın imkânı, bizzat mümkün olan ("imkânsızdan daha imkânsız") "daha imkânsız"ın imkânı yine de durduğu yerde durmaya devam imkânın rejimi içinde mutlak bir kesintiyi işaretler… İmkânsızın imkânı, "en imkânsızın" imkânı, en imkânsızdan daha imkânsız olanın imkânı eğer açıkça söylüyor değilse telmihte bulmaktadır Heidegger'in ölüm için söylediklerine: "die Möglichkeit der schlechthinnigen Daseinsunmöglichkeit" (Dasein'ın mutlak imkânsızlığının imkânı). (Derrida, 1992, s. 290-291, çeviri bana ait)

Burada, tüm imkânları ve imkânsızlıkları ekonomik rejimin dışına taşıyan temel sözcük: "daha" (*more*, *hyper*, *über*). İmkânsızdan daha imkânsız, en imkânsızdan daha imkânsız. Bu "daha" ile birlikte "imkânsız"ın içinde bir yarılma, ayrım oluşur: bir tarafta, "imkân'ın basit bir negatif modalitesi" olarak kalan ve bu haliyle aslında her zaman çoktan bir imkân haline gelmiş olan bir imkânsız (ekonomik imkânsız), diğer tarafta, imkânın ekonomisini bozan, imkânsız *olarak* (ya da "söylenmemiş," sır

olarak) kalan, yani imkânın/ortaya çıkışın/pozitivitenin/varlıkların alanına girmediğinden dolayı *olmayan*, *olmamasıyla olan*, *varlıksız olan* (*without being*), bu haliyle de tüm ekonomik imkânları bir imkânsız kaynak olarak önceleyen bir imkânın hakiki yeri olan bir imkânsız (anekonomik imkânsız, çifte imkânsız). "En imkânsız," imkân rejiminin alanının içinde yer alır yine de, o alanın marjını, sınırını, limitini oluştursa da. "Daha imkânsız" ile birlikte bu alanın sınırının üzerinde(n) bir adım atılır: tüm imkân çemberinin dışına doğru. İmkânın da imkânsızlığın da karşılıklılık esasında biçimlenen ekonomik değerlerinin, bir şeyi tanımlama/kavramsallaştırma/betimleme işlevlerinin geçersizleştiği bir yere doğru atılır bu adım. "Daha imkânsız"ın imkân/imkânsız rejiminin içinde yarattığı yarılma ile birlikte biz de başka tür bir imkân, başka tür bir imkânsızlık düşüncesine doğru bir adım atma olanağı bulmuş oluruz.

Fakat buradaki "daha"yı, iki ayrı şeyi belli bir ölçüyü esas alarak derecelendirme işlevi gören bir aparat olarak düşünmeyelim. "Daha," en üst derecede bulunanın ("en"in) tüm ölçülerin dışına, radikal bir ölçüsüzlüğe doğru açılması, aşılması hareketini betimlemektedir. "Daha," "en"in sınırını içeriden delen indirgenemez, temellük edilemez bir aşırının (*excess*), mutlak aşkının (*transandantal*) amblemidir.

"Daha," kendi kökeninin, kendi yokluğunun tutkusunda kendini tüketen şiirin hakiki yeridir. Herhangi bir yerde olmayan, bir yer olmayan, orada olunmayan yeridir. "Daha," şiirin tüm yerlerin/konumların aşırısında, aşılmasında, yersizleşmesinde (*displacement*) yer alışını adlandırır. "Daha"da söz konusu edilen, ölümdür, ölmeyen ölümdür, şiirin ölümüdür, şiirin kendi ölümünü yaşamasıdır, kendi yaşamını ölmesidir: şiirin varlığı da dâhil olmak üzere her varlığın yaşamının hakiki kökenini, hakiki imkânını (mutlak bir imkânsızlık olarak) veren ölmenin jestidir.

yoksul en yoksul daha yoksul
bir anlamın içinde oturan ben (Rifat, 2007b, s. 479)

Yukarıdaki dizelerde "daha," yoksullukla ve anlamla ilişkili olarak ortaya çıkar. Silesius/Derrida'nın "en imkânsızdan daha imkânsız" formülasyonunda (ya da tüm formülasyonları kesintiye uğratan formülasyonunda) karşımıza çıkan transandantalın jesti olarak "daha"nın, Oktay Rifat'ın dizelerinde benzer bir ekonomi-dışı fazlalığı edimselleştirdiğini söyleyebiliriz. "Yoksul en yoksul daha yoksul": Bu dizede ekonomi-dışı olarak "daha" tam da ekonominin içinden geliyor gibidir; çünkü söz konusu olan "yoksul"luktur, ekonominin ölçü ve değer sistemi dâhilinde anlamını bulan bir terim ya da hal olarak yoksulluk. Burada söze getirilen yoksulluğun ya da "daha yoksul"luğun anlam ile ilişkisine değinmeden önce şunu belirtelim: Nasıl ki "daha imkânsız," topyekûn olarak imkân rejiminin içinde bir yarılma yaratıyor, bu rejimin sınırını ("en imkânsız") içeriden delip onu bütünüyle mutlak dışa, ekonomi dışında kalana doğru açıyorsa, benzer bir biçimde burada "daha yoksul" da tüm bir zenginlik rejimininin, karşılıklı olarak zenginliğin ve yoksulluğun ölçülerini veren ekonomi rejimininin içinde kapanmaz bir yarılma, indirgenemez bir aşırılık meydana getiriyordur. "Daha yoksul," zenginin de yoksulun da, en zenginin de en yoksulun da belli bir yasanın hükmü altında bir biçimde, öyle ya da böyle, belli bir diyalektik bütün içinde bir arada var olmayı sürdürdüğü meydanı (*piazza*), piyasayı radikal bir biçimde allak bullak ediyordur.

"En imkânsızdan daha imkânsız," imkân/imkânsız ekonomisini aşan bir imkânı, imkânsız olarak kalan bir imkânı, anekonomik bir imkânı adlandırmaktayken, "en yoksul"dan "daha yoksul" olan da zenginlik/yoksulluk ekonomisinin dışında bir yoksulluk düşüncesini söyler. Bir zenginliğin basitçe bir negatif momenti olmayan, ekonomik sistemin içinde rölatif bir değeri olmayan, bunun aksine, ekonomik sistem ile rölasyonunu "daha"nın transandantal hareketi

sayesinde total olarak koparmış olan bir yoksulluk düşüncesidir bu. Yoksulluğun vardığı sınırın ("en yoksul"un) ötesine doğru atılan bir adımı oluşturan "daha yoksul," artık yoksul değildir (*[no] more poor*). Fakat ekonomik rejimin tanımladığı anlamda, yani yoksulun diyalektik karşıtı olmak anlamında "zengin" de değildir. Bu noktada "daha yoksul," bizi zenginlik-yoksulluk karşıtlığının ötesinde bir zenginlik/yoksulluk düşüncesine açılmaya davet eder.

Rainer Maria Rilke (2009) *Dua Saatleri Kitabı*'nın (*Das Studenbuch*) "Yoksulluğa ve Ölüme Dair" başlıklı üçüncü bölümünde ekonomi-dışı bir yoksulluk düşüncesini verir. Daha sonra Oktay Rifat'ın yeniden söyleyeceği yoksulluk düşüncesini Rilke şu birkaç dizede bütünüyle ve oldukça ekonomik bir ifade dâhilinde vermektedir belki de:

> Sie sind es nicht. Sie sind nur die Nicht-Reichen
> (ONLAR yoksul değil, Zengin-olmayanlardır yalnızca)
>
> Denn Armut ist ein grosser Glanz aus Innen
> (ÇÜNKÜ yoksulluk içten gelen büyük bir ışımadır)
>
> Du, der du weisst, und dessen weites Wissen
> aus Armut ist und Armutsüberfluss
> (SEN bilen kimsesin ve geniş bilgisi
> yoksulluktan kaynaklanan; yoksulluk fazlalığından)[8] (s. 138-140)

Rilke'nin figürasyonunda yoksul zenginin karşıtı olmaktan çıkar.[9] Yoksul, basitçe muhtaç olan ve ihtiyacı karşılandığında artık yoksulluktan çıkacak, zengin olacak ya da zenginliğe bir ölçüde yaklaşacak olan bir figür değildir. Yoksul dışarıya muhtaç olan (*deprivation*) değildir, içerinin fazlalığını taşıyan ve ışıyandır. Yoksul, yoksulluğunun fazlalığıyla, yoksulluğunun aşırılığında, zengindir. Bu haliyle yoksulluk tüm ihtiyaç/arzu sisteminin ve bununla beraber emek, çalışma, üretim, tüketim sisteminin işleyişine yabancı bir hareketi cisimleştirir. Yoksul, hiçbir şeyin

---

[8] Yüksel Oğuz'a ait bu çevirideki "fakir" sözcüğü metnin terimsel bütünlüğünü sağlamak amacıyla "yoksul" olarak değiştirilmiştir.

[9] Rilke şiirinde yoksulluk figürasyonlarının ayrıntılı bir analizi için bkz. Greaney, 2008; Brodsky, 1983, s. 388-401.

yoksulu değildir; aksine, kendisinin, kendi sıfatının ya da tözünün, yani hiçbir şey(i) olmamanın fazlalığına sahiptir: sahip olmamanın aşırılığına sahiptir. Yoksulun "geniş bilgisi" sahip olunan ya da sahip olunabilecek her şeyi, her malı, her mülkü elden çıkarmayı elde etmenin bilgisidir. Temellük etmemenin aşırılığını temellük etmenin bilgisidir; Paul Celan'ın (2015) dizelerinde açığa çıktığı şekliyle ölümün elde edilemeyen bilgisidir:

> Sen ölümümdün:
> seni tutabildim
> her şey dökülürken elimden. (s. 106)

Burada söz konusu olan yoklaşmanın ve yoksulluğun has kendiliğidir (*proper self*), kendini dışa açmasıdır (*self-expropriation*). Varlık yalnızca kendini dışa açışını temellük eder (*ex-appropriate*). Yoksulluğun özü, özün mutlak yoksulluğunun, yokluğunun işareti olan bu "ex-"in (dışa doğru oluş) hareketinde bulunur.

Oktay Rifat'ın "daha yoksul"u da işte bu "ex-"i söyler, her şeyin yoksulluğunda açılan "yoksulluk fazlalığı"nı yeniden söyler. "En yoksul," muhtaç olanın, zengin-olmayanın limitini, yani bütün bir ekonominin negatif limitini verirken, "daha yoksul" bu negatif limiti ya da negatifin limitini aşan hareketi gerçekleştirir. Herhangi bir diyalektik karşıtı bulunmayan bir pozitifin, herhangi bir pozitivite ortaya koymadan, yani hiçbir şeyi olumlamadan gelen bir aşırı olumlamanın izine açılırız burada. "Daha," yoksulluğun bir zenginlikle teskin edilmesi, doyurulması, zenginleştirilmesini betimlemez; yoksulluğun kendi özünde gerçekleşen bir yarılmayı, yoksulluğun kendinden de yoksul oluşunu, söyler. Yoksulluğun kendini aşması, kendinden de yoksun oluşu, yoksulluğun bolluğudur. Yoksulluğun özsel varolma modalitesi olarak kendinden azalması/yoksullaşması, kendini karşılığında herhangi bir gelir edinmeksizin tüketmesi, kendini kendi varlığının dışında bir fazlalık, bolluk olarak bulmasıdır.

Bu bolluk, mülk edinilemez; bolluk, yoksulluğun bolluğundandır, kendinden boşalmanın, kendi yerini/sınırını/varlık alanını aşmanın bolluğudur:

> Bolluk doymuş olanın masasında her zaman fazla fazla mevcut olan devasa nicelik değildir. Hakiki bolluk kendisinden taşan ve kendisini aşan bir taşmadır. Bu kendini aşma hareketinde taşma kendine doğru geri döner ve şunu öğrenir ki bu kendisi kendine yetmemektedir çünkü her daim aşılmaktadır. Fakat kendine yeterli gelmeyen bu kendini-aşma hareketi bir kökendir. Zenginlik esasında bir kökendir, özsel olanın mülk edinildiği bir kökendir… Yalnızca zenginliğini özgürce nasıl kullanacağını anlamış ve zenginliğini öncelikle ve her şeyin üstünde kendi varlığında duyumsamış kişi zengin olabilir. Yalnız bunu yapabilen kişi yoksul olabilir, herhangi bir şeye muhtaç olmaktan başka bir şey olarak yoksulluk anlamında. (Heidegger, 2000, s. 154, çeviri bana ait)

Kendini, kendini geri dönüşsüz bir biçimde aşmada bulan, yoksulluğun bolluğu ve köken; yani tükeniş (ölme), büyüme ve doğma. Oktay Rifat'ın dizelerinde söylediği tam da bu tür bir kendini kendi dışında, kendi yoklaşmasında/yoksullaşmasında bulma tecrübesidir:

> Tükeniyorum diyorsa büyür.
> Doğuyor. (Rifat, 2007b, s. 294)

"Daha yoksul": Kendi olmak, kendi dışında olmak, kendi yokluğunda olmak, (kendi) (olmadan) (dışı) (olmak), varlıksız olarak varlığın yoksulu olmak. "Daha": varlıksız var olma (*without being*), "ex-".

Yoksulluğun kendisiyle ilişkisi, kendi varlığını (yokluktan ibaret varlığını) kendi varlıksızlaşmasında bulduğundan (doğrusu: bulduğundan ve yitirdiğinden) dolayı, imkânsız ilişkidir, bütün ilişkilerin imkânsızlığında kurulan imkânsız ilişkidir, "en imkânsızdan daha imkânsız" modalitesinde kurulan ilişkidir. "Daha"nın egemen (*sovereign*) operasyonun açtığı alanda yoksulluğun kendisiyle ilişkisi, öteki ile ilişkinin figürünü verir, "öteki ilişkinin" (Blanchot, Infinite conversation, 1993, s. 43-45) figürünü. Kesintinin, kopuşun, ayrılışın, bölünüşün (*nemein*) yasasını (*nomos*) ya da her ilişkinin yasasının kökensel ve özsel bölünüşünü esas alan bir aşırı ilişkinin figürünü.

yoksul en yoksul daha yoksul
bir anlamın içinde oturan ben (Rifat, 2007b, s. 479)

"Daha yoksul," "bir anlam"ın basitçe bir sıfatı değildir. Oktay Rifat şiirinde "daha yoksul" ifadesinde mühürlenen ekonomi-dışı vahşet ve güzellik, anlamın, anlamın varoluş jestini verir. Kendi özünü kendini aşmada, kendi varlığını kesintiye uğratmada, kendi varlığı içinde gerçekleşen *ceasura*'da bulan "daha yoksul," bir *ceasura* ("dize kırma" anlamında: "...daha yoksul//bir anlamın...) yoluyla[10] ilişkilendiği "anlam"ın, anlamın varolma modalitesini verir. Anlam kendi varoluşunu, "daha"nın ekonomi-dışı hareketinde, "daha yoksul" ile, kendi sıfatıyla, kendi tanımıyla arasındaki *ceasura*'da bulur.

Anlamın ekonomisi, "daha yoksul"un ekonomi-dışı jestini izler. "Daha yoksul" ekonomik anlamda, yani zengin-olmama, muhtaç olma anlamında yoksul olmadığı, öyleyse herhangi bir şeyin yoksulu olmadığı belirtilmişti. "Daha yoksul," yoksulluğun ekonomi-ötesi aşırılığında, onu tüm ihtiyaçların, tamamlanmayı bekleyen tüm eksikliklerin ötesinde bir bolluğa, yoksulluğun, yokluğun bolluğuna ulaşmaktadır, bu bolluğa, bu özsel fazlalığa asla bir sahip olma, bu fazlalığın efendisi ya da denetçisi olma biçiminde ulaşıyor olmamak kaydıyla. "Daha"nın ekonomi-dışılığında yoksul olmak, hiçbir şeyin yoksulu olmamak, yani aslında yoksul olmamak, aksine ne kadar harcansa yine de asla tükenmeyecek olan, ne kadar elde edilse yine de asla elde edilemeyecek olan bir bolluğa sahip olmak anlamına geliyorsa orada "anlam"ın yoksulluğu da herhangi bir şeyin yoksulluğu olarak ortaya çıkmaz. "Daha yoksul," yoksulluğun aşırı varoluş (*excessive existence*) jestiyse, "daha yoksul bir anlam" da bu jesti kendinde yineler ve yoksulluğu telafi edilmesi

10 Ya da bir başka *ceasura* örneğinde görüldüğü gibi doğrudan "anlam"ı kesen ve bir öteye açan bir biçimsel jesti sıklıkla yineler Oktay Rifat:
yarın bir tanrı orada kof
bir anlam bulutuyla dolduracak yerini. Rifat, 2007b, s. 265
"Anlam" her zaman bir *ceasura*'nın, bölünmenin, kesintinin mirasını alır, kesintiyle gelir.

gereken bir kusur/eksiklik olarak değil, temel varoluş kipi olarak gerçekleştirir. Anlamın yoksulluğu, anlamı anlamın kendi boyunu aşan bolluğuna taşır hiç durmadan. Anlamın yoksulluğu, yokluğu, anlamın varlığını, anlamın kendini aşmada bulduğu imkânsız varlığını, varlığının Varlığını büyütür. Büyüyen, anlamın mevcudiyetidir, ama namevcudiyetidir yine de. Anlam, anlamın ne kadar aşırılaşsa da yine de tam kopmaya yetmeyen aşırılaşmasıdır (tam kopuşa "anlamsız" [*senseless*] denir), anlamın ne kadar namevcutlaşsa da yine de mevcut kalan namevcutlaşmasıdır (*absencing*). Anlamın varoluşu, anlamın varoluşunun "daha" yoksulluğudur. "Daha," anlamın iklim(ler)idir, hem içinde yaşanılan zaman hem de mesken tutulan yer anlamında.

Anlamın varoluş jesti, söz etmeye çalıştığımıza benzer ama başka bir bağlamda Jean-Luc Nancy (2003) tarafından şöyle ortaya konulur:

> Var oluş her zaman çoktan ve her daim sahip olduğu şeye sahip değildir. Niçin? Çünkü mesele bir sahiplik meselesi değildir. Var olmak, anlama sahip olmamak demektir… Anlama sahip olmamak, anlamın zaruriyetinde olmak tam olarak anlamın kendisi demektir. Buradan şu çıkar ki, anlama sahip olmamak, doğrusu, herhangi bir şeyin sahipliğini ıskalamak demek değildir… Fakat yine de "herhangi bir şeyin sahipliğini ıskalamak" (anlamın *içinde* olmak) bir özün tam ve doygun koşuludur. Buradaki negatif teoloji daha açık olamazdı. Her şey yitmiş gitmiş olsa da hiçbir şeyden mahrum olmamak: Var olmak bu demektir. (s. 12, çeviri bana ait)

"Daha yoksul," anlamın varoluşunu verir, şiirin anlamının varoluşunu da, yani "şiirin gelişi"nin de modalitesini verir. Dilsiz ve Çıplak'ta yer alan "Şiirin Gelişini Anlatır" başlıklı şiirdeki şu dizeler şiirsel anlamı doğrudan ekonomi-dışı bir yoksulluk düşüncesine, dilenciden, yani en yoksuldan daha yoksul olmak filline bağlar:

> geliyor yırtarak kızlığını
> düşüncenin baş döndürücü hızıyla yorucu
> geliyor avuç açarak dilencilere
> yarı akıllı bir seslenişle. (Rifat, 2007b, s. 422)

"En yoksul"dan "daha yoksul" olanın, ekonomik çemberin en yoksulu olan

“dilenciler”den daha yoksul olarak gelenin, ekonomik her tür rejiminin ve değiş-tokuş düzenlerinin dışında kalan fazlalığın, yani bu tez çalışmasında gösterileceği gibi Oktay Rifat şiirinin özgül anlam hareketinin iki formül dizesidir bunlar:

> yoksul en yoksul daha yoksul (Rifat, 2007b, s. 479)
>
> geliyor avuç açarak dilencilere (Rifat, 2007b, s. 422)

Oktay Rifat şiirinde anlam meselesinin her zaman varlığın/mevcudiyetin yoklukla/yoksullukla arasında bulduğu ekonomize edilemez, temellük edilemez sınırın tecrübesi olarak düşünüldüğü ve icra edildiği böylece ortaya konduktan sonra ekonomi-dışı fazlalık olarak anlamın bu şiirdeki temel cisimleşmelerini ve motiflerini incelemeye geçilebilir.

BÖLÜM 2

KIYI FİGÜRLERİ

Bu bölümde Oktay Rifat şiirinde ekonomi dışı bir fazlalık olarak şiirsel anlamın mekânsallaşma biçimi incelenmektedir. Kıyı figürleri yoluyla Oktay Rifat'ın bir sınır/limit düşüncesini şiirsel yapı olarak icra ettiği ayrıntılı bir biçimde gösterilecektir. Ekonomi dışı olarak şiirsel anlam, mekânsal karşılığını mekâna ait olmayan fakat mekânı tümden çevreleyen ve görünürlük alanına gelmesini mümkün kılan sınır çizgisinde, yani bir mekânsal fazlalık olarak kıyıda bulmaktadır. Oktay Rifat'ın bunca kıyı motifini kullanmış olması boşuna değildir. Amaç varlıklar arasındaki, mevcudiyetler arasındaki, varlık ile yokluk arasındaki keskin sınır çizgisini işaretlemek ve şiirsel anlamı o sınır bölgesinden üretmektir.

Özgül bir mekân formu olarak kıyı, modern Türkçe şiirde kimi zaman Yahya Kemal'in (2004, s. 16) "Açık Deniz" şiirinde olduğu gibi açık deniz karşısında hissedilen sonsuzlaşma arzusuna karşıt bir yatışma alanı olarak ("(d)indirmez anladım bunu hiçbir güzel kıyı"), kimi zaman Turgut Uyar'ın (1994) yaptığı gibi poetik imkânın tanımına dair bir formülün içinde ("bütün mümkünlerin kıyısında"), kimi zaman da Edip Cansever'in (2005, s. 207) yaptığı gibi şairin tekil imzası olarak ("(i)mzam bir kıyının kıyı olarak imzasıdır") kullanılagelmiş bir motiftir. Fakat bu motifi, bizzat şiirsel varoluşun ve edebiyatın/sanatın biricik uzamı olarak işleme ısrarını Oktay Rifat'ın şiirinde bulmaktayız. Kıyı motifiyle edebiyat/kurmaca etkinliği arasında özel ve özsel bir ilişkinin mevcut olduğunu öne süren Gayle L. Ormiston (1985) edebiyatta kıyı motifinin kavranılamaz olanı, temsil edilemez olanı, sabit bir biçim dâhilinde sunulamaz olanı düşünmek için harika bir mecaz olarak iş görebileceğinden söz eder ve kıyının, bir metnin sınırları, yorumun sınırları, olgu ile

kurmaca arasındaki geçişken ve imkânsız sınırlar üzerine düşünmek ve eylemek için kullanılabilecek bir motif olduğunu belirtir:

> Belki de kıyı, poiesis ve physis'in birbiri içine geçen motifleri ya da kesişimleri yoluyla düşünmenin –altından kalkma ve üstesinden gelme olarak– alanı ya da alan-dışılığıdır… "Kıyı": Şiirsel ve fiziksel bir imge olarak kıyı bilhassa hem soyut hem somuttur, fakat şüphe yok ki ne figüratif ne de düzanlamsaldır. Şiirsel bir mecaz ve fiziksel bir öğe olarak kıyı, kesin olarak söyleyebiliriz ki ne tam anlamıyla toprağa bağlı ne de yalnızca suyla sınırlı olan bir yaşam formunu öne getirir. Ve kıyı, sucul (*aquatic*) ile sucul olmayanı (*nonaquatic*) aynı anda hem ayırır hem bir arada tutar. (s. 343)

Bu haliyle kıyı, kıyı çizgisinin sürekli yer değiştirdiği, gelgit içinde, alçalma yükselme içinde bir hareketin mekânıdır. Kıyı kıyının sürekli iptal edildiği, su ile toprağın birbirine doğru atıldığı, çekildiği, karıştığı ve aynı anda birbirinden sonrasızca ayrıştığı mükemmel bir farklılaşma (*différance*) mekânı olarak betimlenebilmektedir. Kıyı motifi, kendi imkânsızlaşmasını da içeren bir mevcudiyet biçimi sergilemektedir. Kıyı, tam olarak nerede başladığı ya da bittiği tespit edilemez olan, denizin de karanın da aynı anda hem kimliğini veren hem bu kimlikleri sürekli ihlal/iptal eden mükemmel bir namevcutlaşma (*absencing*) mekânı olarak tecrübe edilmektedir. Mevcudiyetin içinden çıkıp geldiği ve yine içine geri çekildiği bir namevcutlaşma mekânıdır burada söz konusu olan.

Oktay Rifat kıyı motifini tam da bu tür bir farklılaşma ve namevcutlaşma alanı olarak yazınsallaştırmaktadır. Oktay Rifat şiirinde kıyı motifi, kendi denizini sürekli aramış gibi, zamanla gelişmiş ve farklı şiirsel ifadelerin ve poetika hamlelerinin odağı olmuştur. Erken dönem şiirlerinde karşımıza çıktığı haliyle kıyı motifi, bir şiirsel gelenek ve yenilik sorusunun mekânı olarak kurgulanmıştır. Erken dönemde kıyı Oktay Rifat'ın Garip şiiriyle gelen yeniliğin ve şiirsel gelenekten, öncellerden farklılaşmanın ve onları eskitmenin getirdiği denge bozukluğuyla uğraştığı bir *topos*'u (yeri) betimler. Bu dönemde kıyı, bir denge alanıdır; eski/yeni, daralma/genişleme gibi nihayetinde dile ilişkin olsa da daha çok, şiirsel geleneğe ve

geleceğe dair soruların belirdiği, çözüldüğü ve düğümlendiği bir sahnedir. İlerleyen dönemlerde kıyı motifi, dilin gerçeklikle, gönderme/iletme kapasitesiyle arasındaki sınıra ilişkin hale gelir. Özellikle 1966 tarihli *Elleri Var Özgürlüğün* kitabından itibaren Oktay Rifat kıyı motifiyle birlikte *chiasmus*, metinsel refleksivite, mecazın varlığı ve kıyım ya da felaket düşüncelerini açmaktadır. *Chiasmus* olarak, mecaz olarak ve kıyım alanı olarak kıyı, şiirin kendi dilsel yapısıyla, gönderme/iletme işleviyle ve anlamın dile gelme koşullarının imkânı ve imkânsızlığıyla ilgili temel meselelerin billurlaştığı alan olarak belirir. Oktay Rifat'ın kıyıları her tür şiirsel özdeşlik ve bütünlük düşüncesini, şiirsel ve anlamsal bütünlükleri aynı anda hem kuran hem bozan hem kapatan (içsellik, lirik ben) hem açık tutan (dışsallık, başkalık) şeyin tecrübesi ya da icracısı olmaktadır. Oktay Rifat zamanla geliştirdiği ve özellikle de geç döneminde şiirsel hareketin en başat amblemlerinden biri haline getirdiği kıyı motifiyle birlikte, temsilin, görünürlüğün ve dilin alanına girmeyen ekonomi-dışı bir fazlalığın sınır tecrübesinin sahnesini açmaktadır. Kıyı motifi Oktay Rifat şiirinde basitçe bir tema olmaktan daha yüklü bir anlama gelmektedir, çünkü bu şiirde kıyı bizzat şiirin varlık/kimlik/imkân sorusunun sorulduğu ve icra edildiği bir mekânın tecrübesini betimlemektedir.

Oktay Rifat şiiri baştan uca bir kıyı şiiridir. Fakat bu şiirde karşılaştığımız kıyılar, turistik ve tecimsel amaçlarla yeniden düzenlenmiş bir yaşam alanı ve burjuva yaşam biçiminin (*life-style*) bir tür yazlık gösteri sahası haline gelmiş olan ve bu biçimiyle toplumbilimsel bir araştırmanın nesnesi olan kıyılardan sayılamaz.[11] Aksine, Oktay Rifat şiiri, öteyi (dili, anlamı) beriden (gerçeklikten, maddesel olandan) ayıran çizgilerin, bir mevcudiyetin bir başka mevcudiyetle arasındaki

[11] Oktay Rifat bu tür yazlık kıyılardan birini, Burhaniye, Ayvalık kıyılarındaki yazlık site tecrübesini *Danaburnu* (Rifat, 2008) romanında tüm toplumsal eleştirelliği içinde işlemiştir. Türkiye'nin batı ve güney kıyılarının özellikle 1960'lardan sonra artan bir hızla turizme açılışının tarihçesini takip edebilmek ve genel olarak Türkiye ve dünyada kıyı politikalarına dair bir çözümleme için bkz. Duru, 2003 .

sınırların/limitlerin keskin bir biçimde çekildiği ve silindiği ve bu haliyle mevcudiyetin sınır tecrübesine sahne olan kıyıların sunulduğu bir şiirdir. Oktay Rifat'ın özgül icadı olan kıyılarda, bizzat şiirin/sanatın mevcudiyeti dâhil tüm mevcudiyetin imkân koşulları düşünülmektedir. Bu anlamda Oktay Rifat'taki kıyı motifleri, bizzat şiirsel yaratıma işaret eden, şiirsel anlamın mevcudiyete gelişini anlatan amblemler olarak iş görmektedir. Oktay Rifat'ta kıyı, şiirsel/sanatsal varoluşun tekil mekânıdır.

2.1 Kıyı figürü

Bu bölümde Oktay Rifat'ın, kıyı motifini, şiirsel üretimi boyunca, şiirlerin kaynağındaki anlam ekonomisinin yapısındaki sürekliliklerin ve süreksizliklerin sahnesi olarak kurguladığı ve kaydettiği tespit edilecektir. Daha sonra bu motifin gelişimini takip etmenin Oktay Rifat'a dair yeni bir dönemselleştirmeyle sonuçlanabileceği gösterilecek ve nihayetinde üç tip kıyı motifi belirlenecektir.

Erken dönemde kıyının, şiirin, kendi öncelleriyle, kendinden önce yazılmış şiirlerle, şiir geleneğiyle, Garip poetikasından hız alarak gelen yeni şiirin imkânı ve geleceği arasındaki çatışmalı ilişkinin alanı olarak işlendiği gösterilecektir. Bu dönemde şiir, eski ile yeni, şiirsel gelenek ile gelecek, dilsel daralma ile genişleme arasında bir kıyıyı mesken tutmuş ve orada bir denge hareketi içinde gerçekleşir gibidir.

İkinci kıyı tipi, mecaz alanı olarak kıyıdır. Oktay Rifat, bir aşamadan sonra Garip etkisinden çıkmakta ve şiirini yeni bir anlam hareketine açmaktadır. Bu hareket genelde yapılageldiği gibi "imge"ye geçiş olarak değil, mecaza (*trope*) dönüş olarak betimlenmektedir. Burada özel bir mecaz yapısını bildiren bir retorik kavramı, Paul de Man'dan alacağım *chiasmus* kavramını devreye sokacağım. *Chiasmus* ya da

zamansal/mekânsal/semantik/retorik tersine dönüş hareketi, Oktay Rifat şiirinde sınır/limit düşüncesini ve dil ile gerçeklik arasındaki alışverişin niteliğini beraberinde getirmektedir. *Chiasmus* alanı olarak kıyı motiflerinin ortaya çıktığı andan itibaren Oktay Rifat şiirinin, ilk dönemindeki eski/yeni, gelenek/gelecek türünden şiirin içine olduğunu kadar dışına da (gelenek, öncellerin şiiri vs.) sarkan antagonizmalar yerine şiirsel dilin bizzat içinde gerçekleşen bir ayrımla uğraşmaya başladığını ve bu uğraşı şiirlerin yapısına, şiir olarak, kaydettiği gösterilmiştir. *Chiasmic* dönüşlerin alanı olarak kıyı motifiyle birlikte Oktay Rifat'ın her bir şiirinin kendi *deconstruction* anını da içermeye başladığı işaret edilmiştir.

Üçüncü tip kıyı motifinin, mecaz alanı olarak kıyı motifiyle birlikte başlayan şiirsel iç *deconstruction*'u daha şiddetli bir anlam düşüncesiyle geliştiren bir özellik gösterdiği ortaya konulacak. Orta dönemle geç dönem arasında mutlak bir farklılaşmadan çok, bir gelişme ya da bir aşma hareketi vardır. Geç dönemde kıyı motifi, bir kıyım/felaket düşüncesinin sahnesidir. Bu kıyım, şiirsel anlamın içinde gerçekleşen bir bölünmenin, anlamın dilsel yapıyla/artikülasyonla girdiği savaşımın sonucu olarak ortaya çıkar. Bu, dengenin, mutlak bir dengesizlikle, eşitsizlikle sınandığı anları içeren şiirlerle verilir. Bu bağlamda, kıyıyı bir ölüm ve söz yitimi sahnesi olarak çizen geç dönemden belli başlı şiirlerinin ve şiirsel söz ekonomisinin yapısı ortaya çıkarılmaktadır.

> Bir sabah demir atmış bulduk
> tekneyi bütün kıyılarda (Cansever, 2005, s. 458)

Edip Cansever'in “Gül Dönüyor Avucumda” şiirde yer alan bu dizeler, Oktay Rifat'ın şiir kariyerinin bütününü okumaya dönük bu tez çalışmasının tutamak noktalarından biri gibidir. Oktay Rifat şiiri, yaklaşık altmış senelik bir çoğulluk olarak çıkar karşımıza. Garip poetikasıyla başlayan süreç “anlamsız şiir” savunusundan geçerek tüm poetikaların dağıldığı ya da şiir gerçekliği açısından geride kalmaya mahkum

kaldığı bir şiirsel noktaya kadar kimi zaman ufak ve belirsiz kimi zaman radikal kopmalarla sürer. Oktay Rifat külliyatı, hem poetika açısından hem de şiir etkinliği ve metinselliği açısından sık sık arayışa çıkan ve sapmalarla ilerleyen bir yazınsal bütünlük getirir. Bu duruma sıklıkla değinilmiştir: Enis Batur, Oktay Rifat'ın şiirsel arayışını "hem uzun sürmüş, hem de birkaç evreden oluşmuş" (Batur, 2001, s. 227) olarak okurken, Cemal Süreya bu arayışı, "büyük inip çıkmalar" arasından okur ve Oktay Rifat şiirindeki her değişimi "birbirinin tersi olarak" gerçekleşse de bu değişimlerin "eklem yerleri(nin) o ters çıkış noktaları ol(duğunu)" (Süreya, 2000, s. 93) öne sürer.

Akışın kendisinden, debisinden ya da üzerinden yüzdürdüklerinden çok, akışın yatak değişimlerine dikkat kesilmek her edebiyat tarihçisi için bir odak ayarı ve karşılaştırma olanağı sağlar. Poetika ya da şiir yapısının ya da doğasının değişim ya da dönüşüm ya da kopuş anları, zamansal süreksizliğe hassas her bilinç için ilgi çekici olur. Bu noktada süreksizliğin etkeni ve buna bağlı olarak dönemselleştirme ve tarihselleştirme çabası yola koyulur. Bu tarz bir çabayı, Oktay Rifat gibi belli başlı bazı değişimler gösteren bir şair (ya da şiir külliyatı) için ben de bu çalışmada ortaya koymaya çalışacağım. Fakat önce değişimlerin yönünü tespit etmek gerekir.

Her akışın nihayetinde gelip dayandığı ya da oradan hız alarak hareketine başladığı bir kıyı mutlaka vardır. Tez çalışmamın bu bölümünde Oktay Rifat şiirinin uzun ve geniş akışında ortaya çıktığı haliyle kıyı motiflerine ve şiirin hem tematik hem biçimsel hem de iletişimsel doğası açısından ortaya koyduğu kıyı olgusuna değineceğim. Şiirin kıyısı, şiirin kendinden önceki başka şairlerin şiirleriyle, yani şiir geleneğiyle arasındaki kıyı olabildiği gibi, bir şiirin yine aynı şairin elinden çıkma önceki şiirlerle arasında bulduğu/koyduğu kıyı olarak da ortaya çıkabilir. Ya da kıyı olgusu, bir şiirin sanatla doğa arasındaki gibi bir büyük kutupsallığın arası ya da

kıyısı olabileceği gibi, şiir metninin okuyucuyla arasında bulduğu kıyı da olabilir. Kıyı motifinin Oktay Rifat'taki açılımlarına yakından bakacağım. Bu motif basitçe bir tema olmaktan daha yüklü bir işleve sahiptir; şiirsel yapıtın bütünselliğine dair bir kurucu eksen olarak ekonomi-dışı şiirsel anlamın temel cisimleşmelerinden birini teşkil eder.

"Bir sabah demir atmış bulduk//tekneyi bütün kıyılarda" diyor Cansever. Buna karşın Oktay Rifat'ın kıyılarının ansızın önümüze çıktığını söyleyemeyiz. Oktay Rifat kıyı motifini aşama aşama gerçekleştirmiş ve kurmuş gibidir. Bu motifi, şiirin hem gelenekle, hem kendinden önceki Oktay Rifat şiirleriyle hem de doğa ve okuyucuyla arasındaki ilişkiyi kaydetmek amacıyla zamanla geliştirmiştir. Ayrıca "bütün kıyılarda" gibi bir genelleyici, toparlayıcı ama toparlarken dağıtan bir ifade de Oktay Rifat kıyılarını anlatmaya yetmeyebilir. Oktay Rifat'ta kıyı, ansızın ("bir sabah") olmaya doğru da gitmez, "bütün"lüğe, yerin önemsizliğini vurgulayacak biçimde "heryerdeliğe" doğru da. Ama Cansever'in ifadesinin içerdiği dağılmışlık hali işimizi görebilir niteliktedir.

2.1.1 Erken dönemde kıyı

Açmadan dalda kurudu filiz
İçime eza veriyor bahar
Göründü gökyüzünde martılar
Nerede hasret kaldığım deniz

Beni mi boğmak istiyor dalga
Kuşlar dönüyor başımda neden
Sahil bir çizgidir üzüntüden
Ve gittikçe daralmada halka (Rifat, 2007a, s. 77)

Oktay Rifat erken döneminde kıyı motifini bazen "sahil" sözcüğüyle bazen "kumsal" sözcüğüyle karşılar. Bunları ilerledikçe göreceğiz. İlk kitabı *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler*'de bulunan "Halka" başlıklı bu şiirdeki "sahil" Oktay Rifat'ın

ilerleyen dönemlerinde karşılaştığımız haliyle kıyının acımasızlık ve kıyım yeri olduğu gerçeğinden henüz uzaktır. Sahil "üzüntü"den "bir çizgidir." Garip şiirinin getirdiği rüzgârın estiği bir kitaptır ilk kitap. Garip'in getirdiği şiirsel yeniliğin ya da Oktay Rifat'ın deyişiyle "havalandırma"nın[12] tüm gücü bu ilk şiirlerde mevcuttur. Bir şiirsel geleneğe karşı çıkış anıdır Garip. Garip etkisindeki bu ilk şiirlerde görülen olumlu, olumlayıcı hava burada "sahil" motifiyle birlikte bir dinmeye, duraklamaya uğrar gibidir. Garip poetikasının içerdiği türden bir kopuşun ve yenilenmenin sahilde durdurulduğu görülür. Örneğin yine ilk kitaptaki olumlayıcı "Adını bilmediğim yıldızlara/Suya ateşe hamdolsun" dizelerinin açtığı atmosferin sahilde, yani bir yeni denizin eşiğinde dindiği görülür. Sahil, bir akışın kesildiği ya da yeni bir akış umudunun pıhtılaştığı, kendi tazyiği altında daraldığı bir alan olarak görünür. "Halka," "daralmaktadır." Buradaki daralma, bir açılmanın ertesini ya da yeni bir açılmanın zorunluluğunu kaydeder. Zaten tümden bir kapanma yoktur, olsa olsa bir daralmadır. Bu daralma da bu açılma zorunluluğu da şiirsel meselelerdir. Daralmayı, mutlak olumsuz bir durum olarak görmemeliyiz. Bir hareket, yeniden hareket mecburiyetinin işareti olarak görelim. Sanki bu dizelerde Oktay Rifat, Garip'in başardığı yenilenmenin ve gelenek yıkımının bir bakıma kolay gerçekleştiğini, bunun tam olarak hesabının verilmediğini düşünüyor gibidir. Bir tür "eskiyi yıktım, yeniyi kurdum, şimdi ne yapacağım peki?" gibi bir durum olarak görüyordur. Bir tür sorgulama, sorma ("nerede," "beni mi," "neden") alanı olarak açılır sahil. Bu sorgulamalar, Oktay Rifat şiirinin daha sonraki aşamalarında inceleyeceğim türden bir trajik duyguya ya da açmaza doğru gelişmez. Sonraki kıyılarda göreceğiz: Ölümün, bitimin, felaketin dili yerine bu sahilde şimdilik yalnızca evcil bir duygu sözcüğü olarak "üzüntü" vardır. "Üzüntü": duyguların mutlak kararması, mutlak

12 "Garip hareketi her şeyden önce bir havalandırma hareketidir." Rifat, 2009, s. 227.

karamsarlık yoktur henüz.

Kıyı motifinin ilk aşamasında esas mesele bir tür kolaylıktır. Her şeyin kolay olmasıdır. “Halka”nın devamında şu dizeler var:

> Bu kadar yakın yakın mı yerim
> Onlar ki daima gurbetteler
> Dizilmede geceyle beraber
> Gelip pencereme ölülerim (Rifat, 2007a, s. 77)

Şiir, yerinin “yakın”lığını sorarak bir kolay bulmayı, yerin, yerleşmenin, yerini bulmanın kolaylığından yakınıyor gibidir. Sanki gerçekleşmek bu kolay olmamalı der gibidir. Kendi yerine vardığına, gerçekleştiğine inanamıyor gibidir. Bu inanamama halinin arkasında pencereye gelip dayanan “ölüler” vardır. Bu ölüler, bu şiirin ölüleridir, bu şiirin öldürdükleridir bir bakıma. Ölüler, gelenektir; Garip'le yıkılmış, eskitilmiş, ölü ve işlevsiz kılınmış şiirsel gelenektir.[13] Ölülerin hayaleti, yerin yerliğini, ev olma halini, kendi üzerine kapanma halini bozuyordur. Koçak'ın dediği gibi, gelenek belki de çok kolay yıkılabildiği için, yıkıcı ve yeni şiir de kendi gerçekleşmesini kolaya alıyor gibidir.[14] Sınav kolayca geçilince, sevinci de kolayca söner, dahası bu kolaylık bir üzüntü olarak da gelir, çünkü kişi hazırlanmasının boşa gittiğini, hiç o kadar hazırlanmasa da olabileceğini görmüştür. Geçilen bir denizin sonunda varılan kıyı, bu nedenle “kolay bir kıyı” haline gelir:

> Sahil çoktan üzüntülü ufuk yeni
> Yekpare bir mavilik peşinde gemi
> Kolay kıyıda hor görüp bulduğunu
> Tutuldu bulutların düştüğü aşka (Rifat, 2007a, s. 88)

Kolaylık ve kendi gerçekleşmesine inanamama halinin, sözünü ettiğim bu iki ilk dönem şiirinde de izleri açıkça ortadadır. “Halka”nın son dörtlüğü şöyle:

---

13 İleri bir tarihte, 1961'de, buradaki “ölüleri,” gelenekle ilişkinin doğasını da açımlayacak biçimde tanımlar şair: “Şiir, ölü şairlerle birlikte dokunan bir kumaştır. Şu da var ki, ölü şair, bütün ilmiklerini atmış, belirli bir noktada tezgâhtan elini çekmiş, onu yaşayan şairlere bırakmıştır. Bu yüzden bir şairin şiir anlayışı, eski şiir anlayışının ya devamı, ya da karşıtıdır. Her iki bakımdan da, eski ele alınmadıkça, yeni değerlendirilemez.” Rifat, 2009, s. 195.

14 Koçak bunu Turgut Uyar şiirinden söz ederken öne sürer. Ayrıca, çalışmamın bu bölümünde kullanacağım “sınav” eğretilemesini de Koçak'tan (2011) alıyorum.

Artık yollarım kalmasın açık
Kimbilir rüzgârlarım kaçıncı
Gözlerimde sevinci
Sırtımda o boş kalan dağarcık (Rifat, 2007a, s. 77)

"Boş kalan dağarcık," bir tür sözel boşalmayı, söz dağarcığının, deposunun yeniye doğru açılan şiirsel hamlenin (Garip) etkisiyle eskimesini, işlevsiz ve işlersiz kalmasını imler. Yeni, başlamıştır; eskinin sözcüklerinden oluşan kaynak ya da malzeme işlevsiz kalmıştır. Fakat yeninin gelişi, kendinden öncekini eskittiği, eski olarak tanıladığı gibi, yeniyi de boşa alır. "Yeni ufuk"un sonsuz genişliği, kendini sonsuzun karşısında bulan şiir için bir ezilme, bir ürküntü, bir daralma darbesi de yapar. Yeni gelen, geride bıraktığından bir anda kopamaz; geride bırakılan eskimiştir, eskitilmiştir ama yeni gelen de yeniliğine tam olarak sahip olamaz; sonsuz genişlik karşında bir boşalma/daralma olarak da gelir yenilik. "Gemi"deki şu dizeler, şiirin gelenekle ilişkisindeki ontolojik sarsıntıyı şiirin dokusuna işler:

Varlık büyüktü bir anda zaman geniş
Tesadüfün boşluktan çektiği yemiş (Rifat, 2007a, s. 88)

Yeniliğin "bir anda" açılmasından söz ettim: gelenekten kopma sınavı kolay geçmiştir çünkü. Ayrıca, Oktay Rifat'ın ilk dönem şiirlerinde her şeyin "bir anda" beliriyor olmasını, Cemal Süreya da (2000) tespit etmiştir:

> Daha ilk şiirlerinde beliren bir özelliği var Oktay Rifat'ın: birdenbirelik. Durmadan yorulmadan yaşama sevincini ufak ayrıntılara indirir, çevresinde gördüğü her şeyde yeniden yeniden sınamak ister bu sevinci. Her an yanıtlanması gereken bir soru gibidir yaşamak. (s. 85)

"Tesadüfün (kolaylığın) boşluktan çektiği yemiş" olarak şiir, "yerim bu kadar yakın mı" sorusunun içerdiği inanamama ve kolay olma, zorunlu ve sıkı değil de olumsal olma halini vurgular.

Gelenekten kopulmuş, yeni başlamıştır ama bir dağarcık boşalmasının gölgesinde gerçekleşen bu yenilik, kendi yeniliğine inanamaz: Kendini başlatıcı, birinci olarak değil, bir sıralamanın ikinci öğesi olarak bulur. "Rüzgârlarım kimbilir

kaçıncı” diye sırasını sorar. Yeni şiir, kendi öncelini yıkıp gelir, ama kendini öncelinden sonra gelen olarak, demek ki ikinci gelen olarak bulur. İlk olmak, yeni olmak, paradoksal bir biçimde ikinci olmak yoluyla gerçekleşebilmektedir ancak. O halde Oktay Rifat'ın ilk dönem şiirlerinde kıyıda gerçekleşen hareketin mantığını şöyle formüle edebiliriz: Başlatmak (yeni, birinci), önceli geride bırakmak, ama boşlukta kalmak ve geriye bir bakış içinde kendinin ikinci olduğunu görmek. Yeni olmak için yapılan hamle, şiiri bir tarihsel cetvelin üzerinde ikinci sıraya koymaktadır, her ne kadar bu cetvelin varlığı ancak yeninin gelmiş olmasına bağlı olsa da. “Halka”nın ilk dizesi bunu söyler: “Açmadan kurudu dalda filiz” (Rifat, 2007a, s. 77). Başlangıç noktasını atlayarak mevcut olmak gibi bir durumu söylüyor bu dize. Şiir burada kendi öncesini sanki atlamış gibi davranıyor, başlangıç noktasını, kaynağını, kökenini sorgu nesnesi olarak almıyor. Bütün bir kolaylık hali de bu başlangıcın sorgusuz kalışıyla oluşmaktadır. Kaynağını sormamanın getirdiği bir ilerlemeci zamansallık anlayışı işlemektedir burada. Başlangıca, öncele henüz tutulmuş değil Oktay Rifat şiiri. Geç dönemine doğru bu tutulmanın mevcudiyeti daha yakından görülecek. Açmadan kuruma (yani başlamadan sonlanma) motifine, bu tez çalışmasının “Başlangıç Figürleri” başlıklı üçüncü bölümünde yeniden dönülecektir.

İlk dönem şiirlerinde kıyı, bir kolaylığın, kendi başarısına tam inanamamanın, yenilenmenin ama aynı anda eskinin hayaletiyle/gölgesiyle hafifçe kararmanın alanıdır. Şiir kendi var olma sınavını biraz kolay bulmuştur bu aşamada. Oktay Rifat aşama aşama bu sınavı zorlaştıracak, daha zor sınavlara (örneğin, İkinci Yeni'nin açtığı sınava) tabi tutulacaktır. Bunu ileride göreceğiz. Ama şunu söylemeliyiz ki ilk döneme, “kolay” olma durumu ve duygusu damgasını vurmaktadır:

Gökyüzü bulut bulutların
Kolay ölümsüz sade

Dalında yaprak gibi
Kendi kendine konuşan
Delibozuk sergerde
Sütte suda ormanda
Büyüyen halka halka
Her zaman her yerde (Rifat, 2007a, s. 152)

Burada da kolaylık var, kendi kendine kalmışlık var, "halka halka" olmak ama bu kez daralmak değil büyümek var. Daralma/büyüme ikilisini bir çatışkı olarak görmeyelim. Daralma büyümenin umuduna doğru kapanır; her büyüme bir eskiliğe, bir boşalmaya doğru gider. Dengeli bir diyalektik vardır aralarında; önemli olan, tam kapanmanın ya da mutlak genişlemenin/açılmanın olmamasıdır, diyalektik aşırılaşmaz asla. Daralma da büyüme de, Oktay Rifat'ın geç döneminde göreceğimiz türden bir mutlaklaşmaya varmaz; bir oran ve denge ayarı içindeymiş gibi dururlar, görelidirler.[15]

Şiirin devamında "yazılar kadar eski" çocuklardan söz edilir ve şiir "yarına doğru" bir umut hamlesiyle kapanır. "Yazılar kadar eski" olma, "Halka"daki "ölüler"i yankılar bir kez daha: Öncel şiirlerdir bunlar, eskitilmiş gelenektir, ama bir hayalet olarak hâlâ gezinmektedir şiirin içinde. Her ne kadar bu eskiliğin izi "yarın" ile, gelecek ile örtülse de parlar hâlâ. "Yarın" vardır, ama "eski yazılar" da vardır. Şiirin başlığı "Geçerken". Eskiden yeniye bir geçiş anıdır bu; fakat tam anlamıyla bir geçiş sağlanamamıştır, ama şiir bu geçişin nerede başlayacağını, nereye kadar böyle geçileceğini, yani her şeyin bunca kolay geliyor oluşunu nereye kadar sürdüreceğini sormaya başlamıştır. "Yarına doğru" eskinin sorusuyla geçilebilmektedir hâlâ. İlk dönemde kıyı motifi, bu "üzüntü" verici ama trajik olmayan mutlak bir kimlik sınaması değil de bir oran ve denge sorunu olarak beliren bu geçişin sahnesidir. Ama

15 "Kolay"lık, şiirin daralma/genişleme sorusunu sorduğu her dönemde, özellikle de ilk dönemde sıkça görülür: "(K]eçi ayaklı balıklara inat köpüklerin güneşinde yepyeni, şehir halsiz sokaklarıyla, küflü bulutlarıyla halatların duvarında faydasız, kolayca paramparça" Rifat, 2007a, s. 206; "Aşmış, körpe ve kolay, birdenbire,//Çocukluğun bir karış duvarından" Rifat, 2007a, s. 388; Neyse, çıksın da ortaya görelim,//Ne demekse yaşam!//Kolay ve ürkek" Rifat, 2007a, s. 399.

kıyı gittikçe şiddetlenecektir.

2.1.2 Şiirsel kimlik/özdeşlik sorunun sahnesi olarak kıyı: Elleri Var Özgürlüğün

Şiirin geleceğe doğru yönelmenin, yeni olmanın güvenine ve umuduna sahip olmadan tabi tutulacağı kimlik sınavı *Elleri Var Özgürlüğün* kitabıyla birlikte zorlaşmıştır. Üç ana bölümden oluşan kitabın ilk bölümünün ilk parçası bir kıyı sahnesi getirir okuyucunun karşısına:

> Köpürerek koşuyordu atlarımız
> Durgun denize doğru. (Rifat, 2007a, s. 353)

Denizle toprağın bitiştiği gizli bir kıyı vardır bu dizelerde ve bu kıyı, bir genişlemeye ("denize") doğru açılır ama deniz "durgun"dur. Bir ölümsülükle, eskimişlikle, çağrısızlıkla maluldür deniz. "Atlar ne kadar köpürse" de bu böyledir. Köpürmenin ve durgunluğun dondurulmuş bir koreografisini sunar kıyı: Hareket ve hareketsizlik; bir tarafta hız alma, öbür tarafta hız kesme, sönümlenme. Yine de bir denge vardır kıyıda, ama ilk dönem şiirlerindeki dengeden daha keskin, daha titiz ve hassas bir dengedir bu. Toptan çökmeye aday gibi durur her şey. O köpüren atların, denizin durgunluğunda boğulabileceklerini, durgunluktan çatlayabileceklerini sezinlemek zor değildir.

Aynı kitabın "(g)emileri sıyırtarak yürüdük; dere içine vardık" gibi bir kıyı imgesiyle başlayan "Agamemnon" başlıklı ikinci ana bölümünün ikinci parçası kıyıda şiiri bekleyen kimlik (özdeşlik) sınavının şiddetlendiği aşamayı gösterir niteliktedir:

> Parmaklarım kıpırdıyor kendiliğinden, sol gözüm seyiriyordu. Pürüzlü bir çizgiyi yürüdüm, deniz daha uzak.
> Denize varsam bulutlar çıkar karşıma! Çakıllar çıtırdar, büyükle genişle yürek!
> ...
> Bir düğüm boğazımda. Sevmek, bir gelir bir gider. Sevmemekse sevginin araları neye yarar!

> Neye yarar bunca özlem, kavuşmak değilse kavuşmak! Yatmak değilse yatmak ve güzel değilse güzel!
> Neye yarar bu kuşku, kuşkuların ardında, bu üzüm gözlü köpek, seyrek tüylü ve hurda!
> Sevmek ve özlemek gerekiyordu, sokağa bakmak pencereden, sevgiliye sarılmak sarılmadan.
> ...
> Koparmak ve ağlamak gerekiyordu. Yoksa boşlukta devinmekle bir, yoksa durmakla, olmamakla bir! (Rifat, 2007a, s. 366-67)

Önceden "üzüntüden bir çizgi" olan kıyı, burada "pürüz"lenir; ve asıl mesele, kendi yerinin "yakın"lığı değildir artık; mesafeleri uzaması, denizin "daha uzak" olmasıdır. Burada görülen, mesafe hâkimiyetinin ve mekân algısının bütünlüğünün çözüldüğü bir alandır. Şiir, önceden kendi varlığına, gerçekleşmesine inanamıyordu; şimdi ise, inanıyordur artık: Hiçbir inancın sağlam olmadığına inanıyordur ama. "Yarın"dan bir yarar beklenmez, "neye yarar" diye sorulmaya başlanmıştır. Kıyı, daralma/büyüme ya da eski/yeni dengesinin bozulduğu, iç mesafelerin, iç ayrımların, şiirin bizzat kendi varlığının içinde bir özdeşsizlik halinin oluştuğu bir kimlik yitiminin sahnesi haline gelir. Özdeşlikler bozulur: "Kavuşmak kavuşmak değildir, yatmak yatmak değildir, güzel güzel değildir." Yine de, şiirin varlığının ya da sözcüklerin, sözcük içeriklerinin bir inanmayı temellendirecek tutamak noktaları bırakmadan kendileriyle özdeşliklerini yitirdiği yer olarak kıyı, aynı anda zorunluluğun, özdeşlikler kurmanın, yeniden kurmanın zorunluluğunun da alanıdır. Her şeyin yittiği yerde, yeniden var kılmak "gerekiyordu": "Koparmak ve ağlamak gerekiyordu," "savaşmak gerekiyordu" (Rifat, 2007a, s. 367), "inanmadan inanmak gerekiyordu" (Rifat, 2007a, s. 368).

Bir imkânsızlığın (özdeşsizlik) ve bir zorunluluğun (yeniden özdeş kılmak) aynı anda devreye girdiği zor bir sınavdır bu. Oktay Rifat, ilk dönem şiirlerinde kolay sınavı "kendi kendine konuşarak" geçebiliyordu; şimdi ise bir takviyeye, yardımcıya ihtiyaç baş gösterir. Şiir, her özdeşliğin bozguna uğradığı kıyıda şiir

olarak kalmayı (çünkü "gerekiyordur") nasıl başaracaktır? Şiir kendi yardımcısını örtük bir biçimde kendisi söyler:

> Büyükle genişler yürek. Büyüğü küçüksüz anlatan bir o var. İnsana benzer yanıyla bir o büyük. Bir o ölümsüz insana benzer yanıyla,
> Bir gölge kadar usul, bir yılan gibi sinsi. Bellisiz bir zamana sıkışmış, yokla var arası. Bir o insan yanıyla sürekli, hiç bitmeyen, başlamayan belki de, kaygısız ve aptal. (Rifat, 2007a, s. 367)

"Büyüğü küçüksüz anlatan" tek şey, "büyükle genişler yürek" ifadesinin içinde kayıtlıdır. Sözcüğün sözcükle, sözcüğün şeyle özdeş olmadığı bir durumda sözün, sözcüklere başvurmanın, şiir olmanın biricik imkânı mecazda/metaforda bulunmaktadır. "Büyükle" ifadesi, bir sözcüğün türünü değiştirmektir; "büyük" sıfatını bir isme, daha doğrusu bir töze dönüştürmektir. Bu, sözcüklerin nesnelerle/göndergelerle arasındaki mesafe büyüyünce, özdeşlik yitince sözcüğü bir nesne haline çevirmek, ona bir nesnenin gücünü aktarmak demektir. "Büyüğü küçüksüz anlatmak" "büyük" sözcüğünü maddeleşinceye kadar kendi içine sıkıştırmakla, onu dilsel gönderme ağı içindeki *differential* yerinden (büyük = küçüğün zıttı, vs.) alıp mutlak bağsızlığında ("küçüksüz olmak") bir maddeye dönüştürmekle mümkündür. Küçüğün, küçüklüğün bulunmadığı bir yerde büyük olmak, dilsel gönderme ağının içindeki konum alışların dışına doğru bir hamle yapmak ve bu hamle yoluyla sözcüğün maddi bir gerçeklik kazanması anlamına gelir. Küçüksüz bir büyük, gönderme ve ileti ağının dışına doğru yapılan bir hareketle tüm bir gönderme/iletme yapısını işaretlemeye yaramaktadır. Artık dil basitçe iletiyor değildir; bunun yerine, dil kendi kendini bir rölyef gibi ("genişler yürek") göstermektedir.

Oktay Rifat bu döneminde sanki "sözcükler şeylere tekabül etmiyorsa ben de sözcüklerden bir şeyler dünyası kurarım o zaman" diyor gibidir. Fakat gözden kaçırmamak gerekir ki sözcüklerden/mecazlardan kurulu bu dünya pek de sağlam

değildir. Bir boşluğun üzerinde, gerçeksizleşmenin, dünyasızlaşmanın üzerinde inşa edilmiş bir yapıntı olduğunu da unutamaz: Bu yüzden, "bir gölge kadar" gerçeksiz ve ölgün, tam inanılamayacak kadar "sinsi"dir, ne tam gerçek ne tam hayal olduğundan "yokla var arasında"dır. Dilin gönderme/iletme işlevinden çekilme jesti, şiirin var kalma imkânını sağlasa da onu gölgeleştirir, gerçeksizleştirir; şiir kendine "inanmadan inanıyordur" artık. Mecazların var olma hareketinin kıyılarda ve kıyı/sınır olarak gerçekleştiği bir aşamaya varmıştır Oktay Rifat şiiri.

2.1.3 Mecaz olarak kıyı: Oktay Rifat'ta chiasmus

Kıyı, mecazın geçtiği yerdir. Dilin gerçeklikle arasında bulduğu "pürüzlü çizgi"dir. Bu çizgi pürüzlüdür, çünkü her ne kadar dil mecazlar yoluyla gerçeklikten kopup kendi içine kapanıyor gibi yapsa da gerçeklik, basıncını derinden hissettirir dilin üzerinde. Kıyıyı pürüzleştiren, dil ile gerçeklik arasındaki bu "zorunlu" itiş kakıştır. Bu haliyle kıyı motifi, bir açılmanın ya da kapanmanın değil, kendi üzerine dönüşün, kendi üzerine katlanışın simgesidir. Dil, gerçekliğin kıyısında kendi üzerine döner, tam olarak kapanmasa da ("sinsi," "inanmadan inanmak") kapanma hareketi yapar. Tıpkı durgun denize doğru koşan atlarda olduğu gibi, dil/şiir limite, sınıra dokunur, ama aynı anda oradan geri çekilip kendi üzerine doğru döner. Bu dönüşü Oktay Rifat mecaz yoluyla gerçekleştirir; zaten "mecaz" sözcüğü de dönüş/çevrim hareketini imler. Oktay Rifat bu duruma değinir ve mecazı bir kıyı figürü olarak, bir geçiş bölgesi olarak işaretlediğini belirtir:

> Geçi kelimesini *mecaz* karşılığı kullanıyorum. *Mecaz* Arapçada geçilen yer, yol anlamına geliyormuş. Fransızcası *trope*. Yunancada çeviriyorum anlamına gelen *trepo*'dan alınmış. *Naci Lügati*'inde güzel bir de tanımlama var: 'Mecaz hakikatin köprüsüdür,' diyor. (Rifat, 2009, s. 157)

Oktay Rifat, kıyıda açılan zor sınavdan, dilin hakikatle girdiği mücadeleden mecaz köprüsünü kullanarak geçer.

Oktay Rifat'ta mecazın alanı olarak kıyı, şiirin kendini şiir olarak, metnin kendini metin olarak sunduğu yeri işaretler. Metinsel refleksivite olgusudur bu. Kıyıda şiir kendi sınırından kendine doğru bakar, sınar ve konuşur. Kıyı ("kumsal") dilin dış gerçekliğe dokunduğu ve oradan geri çekildiği sınırdır:

> Her dil tükeniyordu sonunda, güneş ve toprak sonlara varılıyor her koldan,
> tek bir denge kalıyor balıkçıla, son kumsalda, umutla tek ayak.
> ...
> Geceye dek baksak aynalara, tek ayak! Korkmasak aşktan ve şiirden, soylu
> hastalıkları sağlığa çevirsek bekleyişin dalında! (Rifat, 2007a, s. 374)

Refleksivite anının sahnesi olur bu "son kumsal." Şiir kendi besinini özdeşliğin yittiği gerçeklikte değil, aynalarda bulur. Fakat bu besin, gerçek değil, gölgemsi, hayali, mecazi bir besin olarak kalır ve şiir bu noktada varlığını sürdürmekten "korkar."

Mecazların alanı olarak kıyının *Elleri Var Özgürlüğün* kitabının "Agamennon" bölümünün sahnesini kurmuş olması manidardır. Bu uzun düzyazı şiirler, kendi şiirliklerini, metinselliklerini sıklıkla öne çıkarır ve okuyucuya gösterir. Şiir kendi bütünlüğünü sınırından görerek retorik kaygılarını ve araçlarını ortaya serer. Şiir, bu şiirin gerçekleşmesini, oluşmasını, imkân koşullarını anlatacak derecede kendine bakmaktadır: "simgeler ve anlamlar tükenmiş" (Rifat, 2007a, s. 372); "bu yüzden anlatmadık" (Rifat, 2007a, s. 372); "büyükle genişler yürek" (Rifat, 2007a, s. 367); "Sen (...) sözcükten geçen akım, arı şiir" (Rifat, 2007a, s. 373); "her dil tükeniyordu" (Rifat, 2007a, s. 374); "korkulur şiirden" (Rifat, 2007a, s. 374); ve şiirin son cümlesi: "ve son bir hiç demekse, bu işte!" (Rifat, 2007a, s. 374).

Benim bu şiirlerden çıkardığım iki temel veriyi (mecaz alanı olarak kıyı ve refleksivite) birleştiren bir kavram bulunmaktadır: *Chiasmus*. Yunancada *X* (*chi*) harfindekine benzer bir çapraz kesişim ve ters dönüş hareketini adlandıran *chiasmus*, sözdizimsel ve retorik bir araç olarak, tersine dönmüş bakışımlılık anlamına gelir

(Gasché, 1987, s. xvi). *Chiasmus*'ta, bir dizede ya da cümlede söylenen sözler ikinci bir dizede ya da cümlede bir çapraz dönüş etkisi elde etmek amacıyla tersine çevrilerek söylenir. Örneğin, Oktay Rifat'ın "Şiir İçin" başlıklı şiirinden şu dizeleri "gülüş" ve "otlar" arasında çapraz bir yapı kurmak suretiyle güzel bir *chiasmus* örneği teşkil eder:

> Gülüşünün otlarını biçtiğimsin,
> Otların gülüşüne yavrula beni! (Rifat, 2007a, s. 434)

Paul de Man (1979) *Allegories of Reading* (*Okuma Alegorileri*) adlı kitabında *chiasmus*'u, metafor, metonimi ve metalepsis türünden retorik araçlarla paralelliği içinde tanımlamaktadır. De Man'a göre *chiasmus* basitçe bir belagat aracı olmanın ötesinde, bir metne metin yapısı kazandırmak gibi bir işleve sahiptir. *Chiasmus*, birbirine paralel olan sözcük ya da cümleleri tersine çevirip bir birlik-bütünlük içinde kapanmalarını sağlamaz, çünkü *chiasmus*'ta sözcüklerin ya da cümlelerin tersine dönüşleri metnin retorik karakterini nötrleştirip iptal etmez. Sözcükler yer değiştirir, ama yer değiştiriş hareketinin materyal izi görünür olarak kalır. *Chiasmus*, sözcükleri bir değiş tokuş hareketiyle nihayetlendirmez, aksine metnin içinde bir yansıma, bir refleksiyon anı yaratır. *Chiasmus* ile birlikte metin kendi üstüne doğru bir katlanma ya da açılma hareketi yapar. Hem düzanlamsal bütünlüğün hem retorik bütünlüğün dışına doğru yapılan bir harekettir bu. Metnin kapanışı (*closure*) ertelenir. Metin, düz anlamsalın dışına kayar, sabitlenebilir anlamların yerine bir anlamlanma hareketi vardır burada. *Chiasmus*, metnin kendi üzerine döndüğü, kendi sınırını yokladığı ve kendi varlığını/bütünlüğünü/mevcudiyetini radikal bir biçimde sınadığı bir anın tecrübesini betimler. *Chiasmus*'ta anlam ve mevcudiyet, ancak ve ancak kendi yıkımında, kendi tersine dönüşünde, kendi namevcutlaşma hareketi içinde (*absencing*) verilir.

Zamansal ya da mekânsal bir bütünlüğü aynı anda hem kuran hem de ters

dönüşlerle bozan *chiasmus* için yine Oktay Rifat'ın "Elimi Uzatırken" şiirinde yer alan şu dizelerinden daha iyi bir tanım ve uygulama bulmak güçtür:

> Sevdiğim görünümler vardı, taş ve güneş
> Karışımı: akşam göklerine benzerler,
> Bir anda bozarlar bir anda kurdukları
> Yapıyı, takılıp ağlarına uçuşan
> Bulutların giderler, giderken bizi de
> Götürürler eski günlerin artık uzak
> Ve gidilmez zamanına. (Rifat, 2007a, s. 541)

Chiasmus'un en önemli etkisi, metnin kendi metinsellik yapısını ortaya çıkarmak olduğu kadar, bu refleksivitenin metnin kendi üzerine mutlak biçimde kapanmasının imkânsızlığını da içerdiği olgusunu açığa çıkarmaktır. Bir şeyin önce düzünü sonra tersini söylemek, başlamış bir şeyi ters çevirip sonuna vardırmak ve böylelikle çembersel bir kapanış sağlamak değildir. *Chiasmic* dönüş, bir sınıra varıp oradan başlangıç noktasına dönmek değildir. Bir şeyin (şiirin, dilin) bütünselliğini/içselliğini sağlayacak bir sınıra varmanın imkânsızlığını tecrübe etmektir. Dilin içinde dilin sınırını bulmanın imkânsız çabasının işaretidir. Bir sınırdan kendi üzerine dönmek, ama bu dönüşün asla bir kapanışla son bulmamasıdır.

Oktay Rifat'ın "pürüzlü çizgi"si de bu durumu söyler. Pürüzlü çizgide "dil tükeniyordur" ama tükenmesi bitmez, çizgi aşılmaz asla, çizgiye, sınıra, dilin gerçeklikle arasındaki kıyıya varılamaz:

> Durmak istiyorlar besbelli, durmak belki de, kimbilir! Devinirse kıyı ne yapsın ırmaktaki! (Rifat, 2007a, s. 381)

> Uzanılmaz bir çizgide yaşamla ıslak,
> Aşkla çürüyen, öldüren ve öldürülen
> Otların kekremsi tuzunu dişliyorum:
> Yol çoraksa, ardı boşsa ve ergeç toprak
> Bir karanlık içinse, neden bunca sıcak! (Rifat, 2007a, s. 467)

Çizgiye "uzanılmaz" ve gidilecek yolun, dilin yolunun "ardı boştur": Dilin sınır işaretlenemez/gösterilemez ve dilin arkasında ne olduğu, dilin transandantal gösterileninin ne olduğu ya da böyle bir şeyin mevcut olup olmadığı bilinemez.

İfadenin doğrusu, “ardı boştur” değil, “ardı boşsa”; dilin imkânsız sınırının ötesinde bir şeyin mevcut olup olmadığı şüphesi olumlu ya da olumsuz bir kesinliğe değil, “sinsi” ve “en sürekli kuşkuda” (Rifat, 2007a, s. 359) bir yargısızlığa (tüm yargı cümlelerinin askıya alınmasına) varır.

Kendi sonunu “bir son... işte bu!” ifadesiyle işaretleyen şiir, kendi kapanışını, kendi işleyişi içine dâhil ederek kendi sınırını/kapanışını erteler/öteler. Kıyı, bir bütünlük figürü değil, bir bütünlüğün kıyısı değil, bir kapanamama, sürekli ters dönme ama bir çember oluşturamama hareketini cisimleştirir.

Chiasmus alanı olarak kıyı figürüne Derrida (2007) dilin sınırının ve kapanmanın imkânsızlığı bağlamında değinir. Kapanış, “homojen bir alanı çevreleyen çembersel bir sınır” değildir; daha çok, “çarpık/büklüm büklüm (*twisted*), sinsi/hilebaz (*wily*) bir yapıdır” (s. 57). Mutlak ve açıksız bir çizgisel ya da çembersel kapanış düşüncesi, felsefenin bir öz-temsilinden ve ansiklopedik mantığından kaynaklanmaktadır. *Chiasmic* dönüşle çarpılmış, Oktay Rifat'ın diliyle söylersek, “pürüzlü” bir kıyı, “kendi dışındaki herhengi bir şeye, başka'ya, bu şeyi kendi içinde kaydetmeden, kendi üzerinde katlamadan işaret edemez” (Derrida, 2004, s. 71). *Chiasmus* yapısında kıyı, bir dışsallığa karşı oluşturulan bir sözde/görünüşte içselliğin sınırı olmak yerine, dışa göndermenin bizzat içselliğin içinde kaydedilmesinin, üretilmesinin alanıdır. Dilin sınırından bahis açmak, dilin içselliğine kapanmak sonucunu getirmez. Bu, dilin içselliğinde dışsallığın dışsallık olarak yer alması, içeride dönüşler, katlanmalar, bölünmeler ve “pürüzler” yapılması anlamına gelir. Oktay Rifat şiiri, kıyıyı *chiasmus* alanı olarak kurduğu dönemden itibaren içselliğe dönüşü ama aynı anda dışsallığın çekimine maruz kalışı işlemiştir:

İçte midir? Öyle gibi ilk bakışta. (Rifat, 2007a, s. 576)

Ama yalnızca “ilk bakışta.” Ne kadar içe kapanılsa da içte dışın izi hep mevcuttur.

Chiasmus olarak kıyı, dönüşün alanıdır. Dönmek, geriye dönmek, bir sınıra dokunup geri çekilmek Oktay Rifat'ın bu dönemdeki kıyı figürlerinin başat jestidir:

Tersine dönüyor zaman, geçmiş bir günü
Sürüklüyordu, gerisingeri, bulutlar.
Havalandı ansızın, bir ordan bir burdan,
Karga sürüleri gibi çığlık çığlığa,
Kuytulara tünemiş anılar. Boşandı
İliklerimden özlem, yağmurla kumsala.
Bir sıcaklık esti, ellerin bilmediği, Maviler, maviler, gözlerin görmediği.
Güneş düştü. Gecem doğruldu bayraklarla.
Fıstıkların ardından yükselen yarım ay
Vurdu pişmanlık damgasını göklerime,
Can dayanmaz bir keder yansıdı denize,
İnerken üstüme çığ gibi karabasan. (Rifat, 2007a, s. 496)

Zamansal bir ters dönüşle ("gerisingeri") başlayan şiirdeki "(f)ıstıkların ardından yükselen yarım ay" motifi, tanıdık bir başka şiiri hatırlatacaktır okuyucuya: Orhan Veli'nin "İstanbul'u Dinliyorum" şiirini ve özellikle de oradaki "(b)eyaz bir ay doğuyor fıstıkların arkasında" dizesini (Veli, 1995, s. 102). Bu koşutluğu göz önünde tutarak diyebilirim ki Oktay Rifat bu şiirde Garip döneminin, kendi kökeninin, ilk döneminin kıyısına vurmaktadır. Burada "tersine dönüş" şiir tarihinde bir tersine dönüştür. Ama dikkat edelim, Orhan Veli'deki "beyaz ay" burada "yarım ay"a dönüşmüş ve bu haliyle ikiye bölünmüş gibidir. Ay, kendi kıyısını, çizgisini içeriden çekmiş gibidir, ay çemberselliği bozulmuştur, kıyı/çizgi keskinleşmiştir. Geriye dönüş, bunun imkânsızlığını imleyecek şekilde "pişmanlık" getirir. Dille ilişkisinde geri dönülemeyecek bir kıyıya varmıştır şiir. "Can dayanmaz" bir "karabasan" çökmüştür üstüne. "Karabasan," şiirin üstüne çöken şeyin bir karabasan olarak tanılanması ve söylenmesi, en azından, gerçek bir tehditle karşı karşıya olunmadığını da ima eder gibidir. Karabasan, bir tehdit değil, bir tehdit vehmidir, tıpkı mecazın gerçeksiz bir "gölge" olması gibi.

Diğer kıyı ve *chiasmic* dönüş denklemlerini şu şiirlerde açıkça kurar Oktay Rifat:

Akşamsa akşam hep, yanar bulut, batı.
Kalır konduysa kumsala, uçan martı.
Yağar yağarsa dinmeden, dinen yağmur.
Vurur yeşil pancur vurur, bin yıl vurur.
Ayrılır maviden altın, sular, bahçe
Yıldız dolar, döner yaprak, döner gece.
Rüzgârında döner kâğıt, döner kalem,
Bu sessiz döngüden yok öyle gitmece,
Döner Aslı, döner Kerem. (Rifat, 2007a, s. 597)

Kumsal boyunca yürüdük Gemici'nin peşi sıra,
bin pullu madenin yanı sıra bin pulunda ayrı güneş.
İstiridye kabuklarını dürttük, kuşların ayak izlerini gördük kumda,
bir sandal leşi yatıyordu, basmış, kaburgaları delik,
bir martı kalıntısı, sıçanlar yemiş ciğerini dalağını
...
Deniz, deniz, deniz, sonunda yordu bizi,
diz boyu otların yurduna döndük, böceklere, ağaçlara. (Rifat, 2007b, s. 170)

Burada tüm bir mevcudiyetin bir döngü içerisinde sunulması var. Şiirler en sonlarına vardıklarında açılmış oldukları yerden geriye doğru bir hamle yapmakta. Özellikle ikinci şiirdeki dönüş ("yurduna döndük") çok daha keskin bir jest olarak kalıyor. Kıyının hizasında yapılmaktadır bu dönüş. Hem mevcudiyet hem de şiirsel metibn kendi sınırını işaretlemek amacıyla bu sondaki *chiasmic* dönüşleri gerçekleştirir.

2.1.4 Geç dönem: Kıyım olarak kıyı, dilin ve anlamın felaketi

Geç döneminde Oktay Rifat, yani yaklaşık olarak 1960'ların sonundan 1987'deki son kitabına kadar kıyı motifiyle birlikte, dilsel temsil meselesini ve söz ekonomisi meselesini açmaktadır. Geç dönem Oktay Rifat şiirinde kıyı motifi bu dilsel temsil ve şiirsel anlam hareketi bağlamında yazınsallaşmaktadır.

Oktay Rifat, tıpkı favori şairleri Mallarmé, Rilke ve Yves Bonnefoy gibi sadece söylenenle değil, hatta daha çok söyleme biçimleriyle ilgili bir şiirsel söylemi icra eder.[16] Geç dönem Oktay Rifat'ın temel motifi, bizzat şiirin imkânı ve imkânsızlığı motifidir. Sıklıkla kullandığı kıyı motifi de bu bağlamda, şiirsel anlamın

[16] Söylenenden çok söyleme ediminin koşullarıyla ilgilenen bir söz etkinliği olarak "şiirsel söylem" kavramına dair ayrıntılı bir okuma için bkz. Frey H.-J. , 1996.

orijini ve tüm insan deneyimlerinin dilsel doğasının sınandığı bir sınır-deneyimini cisimleştirir.

Oktay Rifat'ın geç dönem şiirinde kıyı motifi, bir kıyım ve felaket düşüncesine bitişir ve bu kıyım ve felaket, doğrudan şiirsel dilin iletişim kapasitesine dair bir belirleme olarak gündeme gelmektedir. Kıyılardaki felaket, dile gelmektedir, dilin başına gelmektedir. Bu haliyle geç dönem Oktay Rifat şiiri içi dıştan, öteyi beriden, dili gerçeklikten, eskiyi yeniden ayıran çizgilerin, bir mevcudiyetin bir başka mevcudiyetle arasındaki sınırların keskin bir biçimde çekildiği ve silindiği bir *kıyım* mekânı olan kıyıların şiirine dönüşür.

Oktay Rifat'ın geç dönem şiirinde bütün kıyılar, bir kıyımın alanıdır; her başlangıç noktası, başlangıcın varlığı da dâhil olmak üzere tüm varlıkların kıyımının da başlangıç noktası ya da çizgisi olarak figüre edilir. Bu şiir, kendi kıyılarını, onları bir kıyımın içine dâhil edecek biçimde ortaya koyar. Her kıyıda, bir ölüm, bir ceset, bir sonlanma mevcuttur.

> Şiirler biter bir gün
> denizkestaneleri kalır ahtapotlar
> fesleğenler camların ardında
>
> umutlar biter bir gün
> bir at arabası gölgede
> kısrak tayını emzirir
> ...
> baktım denizler bitmiş
> kumsal kan içinde (Rifat, 2007b, s. 426)
>
> Konuşmanın bittiği bir kıyı var
> taş bebekler serpili kumuna (Rifat, 2007b, s. 301)
>
> Sandallarla çıkartıyorduk aydınlığı
> kalyonlar çektirmeler açıkta bekliyordu
> ...
> bir boşluk ortasındaydık
> bütün sözcükler çekip gitmiş (Rifat, 2007b, s. 432)
>
> Kızılderili bir çömlekçi eğilmişti
> cesedine kumsalda (Rifat, 2007b, s. 465)

Bu şiir parçalarının her birinde mevcudiyete dair bir çekilmeyle karşılaşıyoruz ve çekilenin özellikle de dil kapasitesiyle ilgili varlıklar olduğuna da dikkat etmeliyiz: "konuşma," "sözcükler," "şiirler". Bu parçalarda kıyı figürü başlamanın coşkulu doluluğundan çok bitmenin, sonlanmanın, çekilmenin getirdiği azalmanın, boşalmanın işaretlerini gösterir. Adım attığımız kıyıda sanki her şey çoktan sonlanmış, çekilip gitmiş gibidir. Dahası, biten ya da çekilen şey bizzat bu okuduğumuz şiir metinlerinin de kaynağı, öğesi, malzemesi olan "şiirler", "sözcükler", "konuşma" ya da anlatma, iletme, gönderme kapasitesidir. Kıyılarda gerçekleşmiş olan kıyım, bu kıyımı söyleme çabasındaki şiirlerin söyleme imkânının koşulunu da hiçleştiren, şiirlerin kıyıma, olaya, felakete olgusal olarak şehadet etme kapasitelerini imkânsızlaştıran bir duruma ilişkin olarak ortaya çıkar. Kıyım, olgusal şahitliğin, kanıtın imkân koşulunun çekilmesinin felaketidir: Kıyıda sonlanan şey, kıyımı, sonlanmayı anlatacak olan söylemenin kapasitesidir, gören ve gördüğünü söyleyen, şiirleştiren dildir.

Oktay Rifat'ın geç dönem şiirinde kıyıdaki felaket ya da felaket olarak kıyı, felaketin dilinin, felaketi söyleyecek, bildirecek dilin çekilmiş olmasına ilişkindir. Bu anlamda, her kıyıda sözün, sözcüğün, sonrasızca yitip gitmiş olanın kendisini değilse bile ruhunu geri getirme, böylelikle de yitireni yitirilenin ve tüm varlığın hiçliğiyle yüz yüze kalmaktan koruma kapasitesinin reddi, yani felaketi söyleyen ve yatıştıran dilin reddi ifade edilir:

> Ne zaman birisinin eksikliğiyle, bizi oyuna getirmiş olan zamanla, tam da mevcudiyetin ya da, ne bileyim, anlaşmanın ortasında açılan uçurumla yüzleşmemiz, felakete uğramış biri için söylendiği gibi bunları "üstlenmemiz" gerekse, bir korunak olarak hemen söze başvururuz. Sözcük adlandırdığı şeyin ruhu gibi gelir bize, hiç leke sürülmemiş ruhu. Ve sözcük o nesnede zamanı, uzamı, yoksunluğumuzun o ulamlarını örtbas ediyorsa, nesnesini maddenin yükünden kurtarıyorsa, onun değerli özünü zedelemeden, arzumuzu ona yeniden kavuşturmak için yapar bunu. (Bonnefoy, 2003, s. 84)

Burada reddedilen, bir bütün olarak sözün varlıkla/yoklukla ilişkisinin ekonomisidir. Sözün yitireni teskin etmesine ve yiteni (ruhunu da olsa) meskene geri getirmesine dayalı çembersel döngüye ayarlı söz ekonomisinin reddidir. Her kıyıda, sözün yasasının, söyleme ekonomisinin dışında kalan radikal bir "dilsiz"lik düşünülür. Bu bağlamda, 1984 tarihli *Dilsiz ve Çıplak* kitabının başlıksız (demek ki başlangıçsız ve kıyısız) açılış şiiri geç dönem Oktay Rifat şiirinin temel tonunu sunmaktadır:

> Duymazlar
> bir gemi donatmak için
> duyulmamışla
> bakmazlar bakılmamışın
> yarası sızlar bakıldıkta
>
> giderler
> yağmur bacaklı bir kız
> kalır kumsalda
>
> dilsiz ve çıplak (Rifat, 2007b, s. 389)

Sözün ekonomi modelinde söylenmemiş yoktur, söylenmemiş söylenmemiş *olarak* kalmaz/korunmaz: her söylenmemiş, söylenmiş olma ya da söylenebilir olma olanağını içkin bir biçimde, özsel bir biçimde içerir. Söylenmemiş, zamanın bir anında olgusal olarak hiç söylenmeden kalsa da, söz ekonomisinin döngüsüne girdiği andan itibaren barındırdığı söylenebilir olma olanağı nedeniyle çoktan söylenmiş'in alanına dâhil olur, böylelikle de söylenmemiş olarak kalmaz/korunmaz. Bu haliyle, söylenmemiş, söz diyalektiğinin negatif bir *moment*'inden başka bir şey değildir, bir söylenmişin Hegelci manada bir *aufhebung* (düşünsel ya da kavramsal düzlemde içererek aşma) yoluyla pozitifleşecek olan bir negatifinden ibarettir. Tıpkı yok olmuş olanın, felakete uğramış olanın söz yoluyla eve geri döndürülmesi gibi, söylenmemiş olan da söylenir, her zaman çoktan söylenmiştir.[17] Peki söylenmemiş olanı

17 Söyleme-söylememe diyalektiğini düşünüldüğü bu noktada, Bataille'ın 'sessizlik' sözcüğü üzerine düşündüklerini akla getirmemiz gerekir. Kendi varlık imkânını kendinin radikal imkânsızlığından alan bir sözcük olan, "bir sözcük olmayan bir sözcük olan" sessizlik sözcüğü betimlemesi burada açıklanmaya çalışılan dilsel meseleyi veciz bir biçimde ortaya koyar. Bkz. Bataille, 1988, s. 16.

söylememek ne demektir, ya da bu nasıl mümkündür? Duyulmamış olanı duymamak, bakılmamış olana bakmamak nasıl? Belki de Kant'ın soru alanının dışındayızdır bu kıyıda, belki de "nasıl mümkündür" sorusundan önce şunu sormalıyız: mümkün müdür ya da nasıl bir imkândır bu, belki de imkân-imkânsız diyalektiğini işleten ekonominin de dışındayızdır? Başka tür bir imkân ya da başka tür bir imkânsızlık? Belki de, "duyulmamışın" duyulmadan, "bakılmamışın" bakılmadan bırakıldığı bir çekilmenin (*withdrawal*) ("giderler") gerçekleştiği bu kıyıdaki olayı, a priori ya da diyalektik bir sentez olarak kavramak yerine, tüm tezlerin (*thesis,* durma, kalma), tetik konumların askıya alındığı ya da imkânsızlaştığı (çekilmenin ardından kalan kız da yere basıyor değildir: "yağmur bacaklı") bir an olarak duymalıyız. Kıyı, belki de, olmayanların olmayan olarak kaldığı hiper-tetik bir alanı verir. Olgusal şehadetin (kanıtın, bilginin, ampiriğin) dilinin imkânsız kılındığı bir radikal "dilsiz"liğin ve "çıplak"lığın hüküm sürdüğü bir alanı. Oktay Rifat şiirinde, kıyıda bir olay olmuştur, fakat ne tür bir olayın olduğunu, dahası bir olayın olup olmadığını bilmeyiz; kıyı, olmayanın olmayan olarak ("sözcük"süz, "konuşma"sız, "dilsiz" olarak) gizlendiği ve ortaya çıktığı bir alandır. Kıyıda hiçbir şey olmaz. Kıyıda hiçbir şey (ya da namevcutlaşma hareketi) olur. Bu anlamda kıyı, namevcutlaşmanın, kökensizleşmenin, yaz(g)ısızlaşmanın mekânı ve birincil sahnesi olarak tecrübe edilmektedir:

> Kıyıda, tecrübenin ve kavrayışın kıyısına, kenarına, sınırına çekilmiş olan bakışım toprağın ve denizin görünüşte sonsuz açıklığına doğru döner. Düşünce kavranamaz kuvvetlere, sınırsız güce ve bunun yüzeyinin altındaki erişilemez gizlere doğru yönelir. Kıyının kendinden menkul değişkenliği üzerine, denizin devasa boyutu ve derinliği/yüzeyselliği ve su altında kalan kenar çizgisi üzerine düşünüme dalarım. Kıyıyı kat ettikçe kayıp şehirleri, batık gemilerin yerini işaret eden ipuçlarını, hazineleri, liman yıkıntılarını bana açacak anahtarlar bulmayı ümit ederim. Fakat bula bula yalnızca (ki buradaki "yalnızca"yı bir fazlalığa işaret etmek için kullanıyorum) kalıntılar, birikintiler, iki açıkça farklı dünyaya ait izler bulurum: Bir kökeni, bir yazgısı bulunmayan fragmanlar. Kıyı, süreklilik oyunu oynar: Kendi maskesi olarak eyler, her tür duyumsallığı aldatarak. Açıklık çekilmiştir,

> derinliğe dair bir işaret kalmamıştır. Deniz, gizemden arınmıştır. (Ormiston, 1985, s. 344, çeviri bana ait)

Oktay Rifat'ın geç dönem şiirinde ortaya çıkan kıyım alanı olarak kıyı motifi, mecaz olarak kıyının başlattığı dilsel vahşeti daha şiddetlendirerek bir kopuşa, sessizliğe doğru sürükler. Şiirsel anlamın içinden geldiği ve aynı anda yine içine çekildiği kaynağın ta kendisi bu sessizlikten başka bir şey olmayacaktır.

Oktay Rifat şiirinde kıyı motifi, kendi dengini sürekli aramış gibi, zamanla gelişmiş ve farklı şiirsel ifadelerin ve poetika hamlelerinin odağı olmuştur. İlk dönem şiirlerinde kıyı, Garip'le gelen yeniliğin ve şiirsel gelenekten, öncellerden farklılaşmanın ve onları eskitmenin getirdiği denge bozukluğuyla uğraşır. Bu dönemde kıyı, bir denge alanıdır; eski/yeni, daralma/genişleme gibi nihayetinde dile ilişkin olsa da, daha çok, şiirsel geleneğe ve geleceğe dair soruların belirdiği/çözüldüğü/düğümlendiği bir sahnedir. Daha sonraki dönemlerde ise kıyı dilin gerçeklikle, gönderme/iletme kapasitesiyle arasındaki sınıra ilişkin hale gelir. *Chiasmus* olarak, mecaz olarak ve kıyım olarak kıyı, şiirin kendi dilsel yapısıyla, gönderme/iletme işleviyle ve anlamın dile gelme koşullarının imkânı ve imkânsızlığıyla ilgili temel meselelerin billurlaştığı alan olarak belirir. Her tür özdeşlik ve bütünlük düşüncesini, şiirsel ve anlamsal bütünlükleri aynı anda hem kuran hem bozan, hem kapatan (içsellik, lirik ben) hem açık tutan (dışsallık, başkalık) şeyin tecrübesi ya da icracısı olmaktadır Oktay Rifat'ın kıyıları. Oktay Rifat zamanla geliştirdiği kıyı figürüyle birlikte, temsilin, görünürlüğün ve dilin alanına girmeyen ekonomi-dışı şeyin (bu şeye ileride yer alan “Metinsel refleksivite ve şiirsel ses sorunu” başlıklı altbölümde “şiirsel ses” diyeceğim) sınır tecrübesinin sahnesini açar.

2.2 Metinsel refleksivite ve şiirsel ses sorunu

Oktay Rifat şiirinde şiirsel dilin ve anlamın iç gelişimine tanıklık eden kıyı motifleri aynı zamanda şiirsel ses sorunuyla da doğrudan ilgilidir. Oktay Rifat geçiş dönemi şiirlerinden itibaren, kafiye, redif, vezin gibi şiirsel sesin fiziksel ya da akustik boyutuyla ilgili olduğu kadar, dahası ondan da çok, anlamın (sözün) sessizlikten ayrılma ve dile gelme anını kaydedecek biçimde temsil edilen sesin metafizik boyutuyla ilgili bir edebi faaliyet içerisine girer. Oktay Rifat'ta sesin, ilk döneminde dize sonlarındaki kafiyelerle verilmeye çalışıldığını, fakat bu şiirin asıl sesini, anlam yapısının semantik boyutundan taşan bir veçhesinin bulunduğunu keşfettikten sonra kazandığı söylenebilir. Bu bağlamda, Oktay Rifat'ın belli bir dönemden sonra sıklıkla icra ettiği birer retorik araç olan *caesura* ve adımlama (*enjambment*) kullanımının, şiirsel sesin kaynağı olarak işlev gördüğü gösterilecektir. Oktay Rifat'ın özellikle *Yeni Şiirler* kitabından itibaren çalıştığı sone formu ve o formu *ceasural* bir figürasyona tahvil edişi durumuna odaklanarak Oktay Rifat şiirinin *ceasural* bir şiir olduğu gösterilecektir.

Oktay Rifat şiirinde ses sorununu salt bir şiirsel kuruluşa dair teknik aparat olarak ele almanın ötesinde, bizzat bu şiirin var olma hamlesi olduğu gösterilecektir. Şiirsel sesi akustik bir fenomen olarak değil, ontik-ontolojik bir farklılaşma hareketinin işareti olarak okuyacağız. Oktay Rifat'ın özellikle *Şiirler* kitabından itibaren bu türden bir ses sorununu işlediği gösterilecek.

2.2.1 Yansıma (refleksivite) ve amblemler: El, ayna, dil, kuş motifleri

Oktay Rifat şiirinde *chiasmus* olarak kıyı motifinin belirmeye başladığı andan itibaren şiirin kendi metinselliğini de kaydetme/işaretleme çabasına girdiğini söylemiştim. Şiir, gönderme işlevini askıya alarak bizzat kendi dilsel/kurgusal yapısı

üzerinde düşünmeye başlar. Şiirin kendi üzerine dönme, esneme, yansıma hareketi yapması da bu bağlamda gerçekleşir.

Bu bölümde Oktay Rifat şiirinde metinselliğin işaretlenmesine yarayan bu yansıma/refleksivite hareketinin belli başlı amblemlerini göstereceğim. Bu amblemler basit birer motif olmanın ötesinde metnin kendi sınırlarını yokladığı, kendi şiirsel kurgu yapısını öne çıkardığı işlevsel birimler olarak ele alınacaktır. İlk önce, en bildik yansıtıcıdan, ayna ambleminden başlayacağım. Oktay Rifat'ın aynaları gösterdiği kadar göstermediğiyle de önemlidir: Görüntüyü aynı anda hem verir hem de ikiye bölünme içinde, bir tür görsel rezonans dâhilinde böler ve kaydırır. Ayna, ayna karşısındakinin mevcudiyetini ve şimdisini çiftleştirir, çifte böler. Kişinin kendi özdeşliğini/kimliğini alma aracı ve hareketi olarak bilinen ayna Oktay Rifat'ta özdeşlik-dışının belirdiği, çiftlerin "tek", teklerin çok, ben'in sen, siz'in ben olarak ayrımsızlaştığı bir bölge kurmaya yarar. Ayna yoluyla şiir de gerçeklikle ayrımsızlaşır, gerçekliğin özdeşliğini bozmayı unutmadan.

> Geceye dek baksak aynalara, tek ayak! (Rifat, 2007a, s. 374)
>
> Eski bir aynada çoğalıyordum. Birken
> On, onken yirmi; büyüyor kalabalığım.
> (...)
> Bir kuş öttü ovada, başka bir hamurdan,
> Aynamızda ay ışığı gibi yansıyan. (Rifat, 2007a, s. 446)
>
> Aynaya bakan kim, sen misin, ben miyim,
> Yaşamakla yazdığım yazının, bölük
> pörçük karaltısı ardından? (Rifat, 2007a, s. 472)
>
> Bütün aynalar gibi boştur (Rifat, 2007a, s. 536)
>
> Aynaya bakar gibi bakarım onlara,
> Onları anlattıkça bulurum kendimi. (Rifat, 2007a, s. 529)

Bütün bu dizeler, birer parçası oldukları şiirler bütünlüğünde okunduğunda görülecektir ki ayna figürü, şiirin kendi oluşum koşulunu ya da yaratım imkânını yansıtmakta, kendi var oluşlarının metaforuna dönüşmektedir. Aynaya "yaşamakla

yazılan yazının" berisinden bakılır hep. Ayna bütün görünüşlerin, belirişlerin sınırıdır, kıyısıdır ve tıpkı Oktay Rifat'ın kıyıları gibi varılmaz, uzanılmaz, kapanmaz ve ardı "boş" olarak ortaya çıkarlar. Enis Batur, aynanın bu refleksif niteliğini belirtmiştir: "Ayna, Oktay Rifat'ın şiirnde bazen geçmişi taşır, bazen görünmeyeni: Şiir kurma vaktine birebir kilitlidir" (Batur, 2001a, s. 241). Ayna şiirin kendi kat yerlerini ve metinselliğin dışına telmihte bulunan dikiş/kuruluş yerlerini işaretlemesine yaramaktadır.

Aynaların en sık gözüktüğü yapıt olan *Yeni Şiirler* ile birlikte aynanın yanında "dil" motifi de şiirlerin kadrosuna dâhil olur sık sık:

> Varsın Irmakların köpürsün delibozuk,
> Kıyısında söğüdünün gölgesi var ya,
> Yeter bana. Dilin var, ağzın var. (Rifat, 2007a, s. 515)

> Ormanı avutan günleri sevdikse
> Bu yalın düzlük hangi dilin yalazı! (Rifat, 2007a, s. 516)

> Yemişsin ısırdığım, yoncasın, kolsun
> Saran ve dilsin içimde düşündüren. (Rifat, 2007a, s. 517)

Dilin şiirin içinde adıyla anılması, bir dil etkinliği olarak şiirin kendi malzemesini göz önüne çıkarmaya yönelik hissettiği basınçla ilgilidir, diye düşünmekteyim. Şiir kendi üzerine döneceği, refleksivite yapacağı her imkânı seferber etmiş gibidir. Bunu "dil" sözcüğünün yan anlamlarını da dermek suretiyle örtük bir biçimde de yapar bazen. Örneğin, "ekmeği" tekrar tekrar "dil"imler *Yeni Şiirler*'de. Hem ekmeği hem de dili dilimler, böler, içeride kıyılar yaratır. Ekmek dilimlerinin, dilin iç bölünmesini, sınır tecrübesini, en açık biçimde ifade ettiği örnek, "Sözcükler" başlıklı şiirde yer alır:

> Ekmek, dedikçe bölündü dilim dilim (Rifat, 2007a, s. 603)

"Sözcükleri" anlatan bu şiir, bu dizede, sözcükler aracılığıyla bir şeyi anlatmayı değil, bizzat sözcüklerin kendisi üzerine konuşmayı gerçekleştirir. "Ekmek," der,

ama dil “dilim dilim” şeklinde ikiye bölünür. Dilin bu refleksivite anında ikiye bölünmesi, ekmeği anlatmanın dil üzerine konuşmanın yanında ikincilleştiğini ima eder gibidir. Ekmek ya da başka bir şey, ne derse desin dil ikiye ayrılır; bundan böyle dil kendi sınırından, kıyısından konuşmaktadır. Şiirsel dilin maddesel dille kesiştiği ve ayrıştığı, yani şiirin kendi maddi kökenine bir parçalanma olarak temas ettiği diğer ekmek dilimi motifleri şu dizelerde mevcuttur:

> Şarap var içen yok, ekmek dilim dilim (Rifat, 2007a, s. 553)
>
> Ağlarla martılar, tabak tabak meze,
> Yakın bulutlara, ekmek üç beş dilim (Rifat, 2007a, s. 576)
>
> Ekmektir dilinmiş, testimizde sudur (Rifat, 2007a, s. 593)
>
> Dilinmiş kara ekmek, cacık bir sahan (Rifat, 2007a, s. 596)

Oktay Rifat şiirindeki diğer yansıma motiflerine geçmeden önce, dilin gönderme yapısının askıya alındığı ve dil dışı gerçekliğin, dilin sınırında gerçekleşen bir bölünmenin, bir *chiasmic* dönüşün efekti haline geldiği bu şiir hareketini adlandırmak istiyorum. Buna Oktay Rifat şiirinde dilin *amblemleşmesi* diyeceğim.

Paul de Man'a (1984) göre amblem, dilin ya da sözcüğün tekil bir kullanımından doğan özelliktir. De Man, Yeats şiirinden hareketle, dilin şiirsel kullanımında gönderme yapısının askıya alındığı özel bir an bulunduğunu söyler. Aynı sözcük (örneğin, “yıldız” ya da “meteor”) bir şiirsel yapı içerisinde şairin bize algıladığı şekliyle sunduğunu öne sürdüğü bir doğal nesneye, dil dışı gerçekliğe gönderme yapan mimetik bir isim olma özelliği gösterirken, başka tür bir şiirsel yapı içinde, herhangi bir mimetik göndergeye işaret etmez. Bu ikinci tür şiirsel yapı içinde sözcük, dış gerçekliğe gönderme yapma, bir şey “hakkında” olma iddiasını göstermez; aksine, bu tür bir gerçeklik yanılsamasını kıran bir titreşime sahiptir. Bu haliyle sözcük, dil dışı gerçekliğe değil, dilsel bir geleneğe ya da başka dil birimlerine doğru hareket eder, anlamını oradan alır: “Bunlar (amblem nitelikli

sözcükler) edebi gelenekten alınmıştır ve anlamlarını doğal değil geleneksel ya da kişisel çağrışımlardan alırlar – tıpkı bir ulusal bayrağın renklerinin doğaya benzeşimle değil, bağımsız bir iradenin hükmüyle belirlenmesinde olduğu gibi" (s. 165).

Dilin bu özgül kullanımı, yani amblem, dilin doğal olmayan yapısını, dilsel ve kurgusal yapısını kaydeden, işleyen bir şiirsel işlemdir. Amblem, yalnızca şeyleri adlandırmaktan çok, adlandırma dizgesine, dilsel eklemleme sürecine bakan bir dilin öğesidir; *chiasmic* dönüşle kendi üzerine kapanma hareketi yapan bir dilin odağıdır.

Oktay Rifat şiirindeki en temel poetik dönüşümü anlayabilmek için dilin amblemleşme sürecini takip etmek gerekir. Ayna ambleminden sonra, şimdi "el" amblemine bakalım. İlk dönemden, *Karga ile Tilki*'den "Elimi Gördüm" şiiri şöyledir:

Su içerken elimi gördüm
Pembe delikli usulca tüylü
Dedim ki merhaba merhaba elim
Böyle kadeh tut çatal tut kalem tut
Sırası geldi mi sakınma
Kılıç tut tüfek tut
Dayan yiğitim aslanım güzelim

Su içerken elimi gördüm
Sessiz sedasız insanca kuru
Sanki Ahmet'in Mehmet'in eli
Merhaba dedim merhaba
Merhaba çalışan eller
Dedim ki elektrik sizinle yanar
Sizinle yürür tren
Sizsiniz dağları devirip
Barajlara suyu getiren
Donatan dünyayı bir uçtan bir uca
Dedim ki tarlalar sizinle yeşil
İnsan sizinle yüce

Su içerken elimi gördüm
Gözsüz kulaksız kendince diri
İnce damarlı mavi mavi
Başparmak keyifle bükük
İşaret rahatça eğri

Yüzüğün hali anlatılmaz
Serçe kendi aleminde (Rifat, 2007a, s. 162)

Cemal Süreya'nın (2000) Oktay Rifat şiiri bağlamında söz ettiği “birdenbirelik” duygusunun, bir dış nesneyle karşılaşmanın şokunu yaşama türünden bir yanılsama yaratmaya adanmış bu duygunun baskın olduğu bu şiirde özne elini görür. Bu el “kalem” de tutabilen, “kadeh” de “kılıç tüfek” de tutabilen bir el. “Kalem tut” ifadesiyle bir tür şiirsel yaratım anının kaydına dönüşebilecekken, bu an elin diğer işlere bölünmesi ve yaygınlık kazanmasıyla sönümlenir, böylece bir refleksivite anı kaçırılmış, söndürülmüş olur. Zaten sonrasında bu el, iyice anonimleşir (“Ahmet'in Mehmet'in eli” olur) ve *poiesis* (şiirsel yaratım) düzleminden taşıp düpedüz *praxis* (maddi üretim) düzlemine yerleşir; kendinde amaç değildir artık, araca, alete dönüşür: “çalışan eller... elektrik... tren... baraj... tarla.” El, kendi ürettiklerinin ya da pratik üretim kapasitesinin gölgesi altında kalır, silinir, küçülür, ancak “kendince” diri hale gelir. *Praxis'*in çokluğu altında küçüktür, ancak şiir için büyümesi gerekir. Elin Oktay Rifat şiirindeki amblemleşmesi ve *poiesis*'in göstergesi haline gelmesi elin düpedüz büyümesiyle başlar. Perçemli Sokak’tan şu dizeleri örnek olarak alıyorum:

Elimi tut büyüsün (Rifat, 2007a, s. 188)

Beş bin metresinde gemilerin
Uzar ellerim ayaklarım (Rifat, 2007a, s. 190)

Perçemli Sokak Oktay Rifat'ın edebiyat tarihi ve edebiyat eleştirisi bağlamlarında en sık tartışılan kitabıdır. Hem İkinci Yeni şiirin başlangıcı hem anlam meselesi çerçevesinde öncülüğü ve ayrıksılığı sıklıkla gündeme gelir. Şiirin anlam ile, imge ile ilişkisini yeniden düzenlediği bir manifestoyu içeren kitap Oktay Rifat'ın gerçeklikle ilişkisini de sınadığı bir yapıyı getirir. Dil ile gerçeklik arasındaki geçiş bölgelerini düşünsel düzlemde yokladığı bir manifestodur söz konusu olan. Bu anlamda dilin

kendi sınırının ötesine dolanmasının olası hareketlerini cisimleştiren *chiasmic* dönüş yapısı, şiirin hareketine bu kitapla birlikte katılmaya başlamış gibidir. Dilin amblemleşmesinin ilk örneklerinin görüldüğü bu kitapta, el motifinin de sıklıkla kullanılması tesadüf değil. İlk dönemin küçük, "kendince" ve *praxis*'e açık eli, burada büyümeye, uzamaya ama aynı anda kendine doğru kapanmaya da başlar. *Praxis*'e (dış gerçeklik) açık el gider, bunun yerine *poiesis*'e kapanan el gelir:

> Uykusuz camların kırmızı boynuzlu öküzü ellerimi yaladı mı yemyeşil kesilirim. (...) İçim dışım gözle görünmeye başlar. Başkaları seyrime dalmış ne fayda, ben mühürlerin yalnızlığında erir giderim. (Rifat, 2007a, s. 203)

> Yaslandığın camın ormanı, büyür büyür parmaklarımın ucundaki sevinçle, şehirlerin akar damarlarımdan. (...) Yum gözlerini yarı yarıya, yağmurun ellerine yağdığını duyacak kadar. Bu takma gök hepimizin. (Rifat, 2007a, s. 204)

> Sulara kıl kadar yakın
> Işıklı sürahiler içinden
> Bütün merdivenlere kapalı
> Dönen yuvarlağında elimin (Rifat, 2007a, s. 215)

Bu ifadelerin her birinde el, araçsallığını, yani gönderme işlevini yitirmiştir. İfadelerin odağındadır hep, şiirsel ifadedeki bütün anlam yükünü kendi üstünde toplamış gibidir. Açılmanın olduğundan çok, toplanmanın, derişmenin, "mühür"leşmenin, çıkışsız/kıyılaşmış *chiasmic* dönüşlerin ("merdivenlere kapalı," "dönen yuvarlağında"), bir tür sınır tecrübesinin ("kıl kadar yakın") ve dilin kurgusal yapısının ("takma gök") trafosu ya da eyleyeni haline gelmiştir.

Perçemli Sokak'tan sonra, el amblematik doğasını iyice belli eder Oktay Rifat şiirinde. El, artık, doğrudan şiirsel yaratımın, şiirsel anlam yaratımın çelişkili doğasını cisimleştirir. El, yazıyla, kitapla ilişkilidir; şiirsel anlamın bir var bir yok olan mevcudiyetinin amblemi haline gelir:

> Yazıları tutuşuyor avucunda açtıkça ellerini (Rifat, 2007a, s. 375)

> Eğilirken yalnız bir kıyıda, saçların
> iç içe kıvılcımla, tutuşan kuşla

- Ellerin yok biliyorum – kırık bir iskelet
...
musluk damlıyor otları unutma,
unutma dokunuşunu elin kağıda (Rifat, 2007b, s. 280)

Yürek ezici eller, kaygan kitaplar (Rifat, 2007b, s. 327)

Büyük harfle yazıyorum alınyazımı
kitaplarım küçük harf,
tutkularım yatışmak bilmiyor, yalnızlık
silindi kağıdın tutuşan ucundan
gidiyorum, gitmek karışmaksa
beş parmaktan akan suya

Karıştım başlamayana. (Rifat, 2007b, s. 354)

El amblemini "kalem" amblemi izler. Kalem de metinselliğin işaretlenmesine yarasın diye vardır. Erken dönemden iki şiirden, "Rüya" ve "Mor Kalem" şiirlerinden şu dizelere bakalım:

Ben bir rüya gördüm akşam
Yeşil giymişim üstüme
Besbelli şiir yazarım
Kalem almışım destime (Rifat, 2007a, s. 93)

Her koşmana bir öpücük var dedi
Yaktı beni can evimden sürmelim
Durulur mu bunu bize yar dedi
Haydi kalem nazlı kalem mor kalem

Boş kağıdı çizik çizik çizersin
Güzelleri övmesini bilirsin
İsteyince bülbül olur ötersin
Haydi kalem nazlı kalem mor kalem (Rifat, 2007a, s. 97)

Güzelleme kitabından bu iki şiirde kalem motifinin, şiirlerin edasındaki halk şiiri havasının etkisiyle bir tür masal nesnesi haline gelir. Her iki şiirdeki kalem de bilinçli kalemdir, yazdığını, şiir yazdığı bilir. Şiir, kalem motifini kullanarak, kendi şiirliğinin, yapıntısallığının bilincini masalsı, destansı ya da animist bir mizansen içinde verir. Bu da bir tür refleksivitedir, fakat acele etmeyelim: Buradaki refleksivite bir tür dilsel dönüşün, kapanmanın değil, şiirsel işleyişin bir öğesidir. Bu refleksif bilinç, bir sınır tecrübesi değildir henüz, olsa olsa bir tür halk şiiri hatırlatma ve

işleme temrini gibidir. Bilinç vardır, ama bu yazının, şiirin amblemleşme sürecindeki Hegelci manada mutsuz bilinci değildir henüz. Bu mutsuz bilincin belirdiği anları görmek için sonraki dönemlere bakmamız gerekiyor:

> Sürür boynuzlarında aydınlığı
> Böğürmeden önce
> Geyik değil ki yazsın kalem
> Yırtsın maviliği (Rifat, 2007a, s. 253)

Kalem, bir başlamanın, gerçekleşmenin ("böğürme") "önce"sinde durmuştur, henüz yırtılmamıştır mavilik ya da yazı. Bir hazırlığın, bir bekleyişin öncesinin taşıdığı tereddütle durur kalem. Animist bir canlılık ya da "isteyince bülbül gibi ötersin" türünden bir hazır ve doğal güdülenme görülmez. Bülbül değildir artık kalem, "geyik de değildir." Tüm doğa ve doğal güdülenme ertelenir, durdurulur, çekilir. Gerçeklik çekilir. Doğa dışı bir bekleyişe kilitlenmiştir kalem:

> En doğru işlediği zaman, saatlerin:
> Akşamüstü; bir kuş kımıldamaz havada.
> Şehir boyasını tazeler aynalarda.
> Sokak gönlümüzcedir, kusursuz ve tamam.
> Susarız, yapayalnız, çay, tütün ve kalem. (Rifat, 2007a, s. 387)

Bu şiirde bir "doğru işlem" tanımı yapılır. Nedir doğru işlem? Öncelikle bir yansımadır ("aynalarda"). Sonra bir tür donukluk, *inertia*, denge bozucu şeylerin yokluğu ve bakışımlılık. "Bir kuş kımıldamaz havada": burada bir donma vardır, eksiksiz, fazlasız ama hareketin hareket halinde donması, iç donması, resimleşmesi, peyzajlaşması vardır. Ama dikkat edelim: havada kımıldamamak diyor, havalanmamak değil. Havalanmış olunacak ama havada hareket edilmeyecek, yani hareket durdurulmayacak ama *hareket olarak*, hareket halinde bir donma, durma olacak. Uçmamak değil, uçuş içinde durmak.

Şehir de aynada bu tür bir hareketli donmayı cisimleştirir. Şehir aynada, kendiyle kapalı, kendi üstüne dönmüş, kendiyle durgundur, ama bir "tazelenmenin," demek ki bir hazırlığın, başlama öncesinin durgunluğudur bu. Burada şehrin içten içe

kıpırdadığını hissetmemek mümkün değildir. Demek ki doğru işlem, aslında hiçbir şeyin işlenmemesi ama kendi yansımasının işlenmesidir. Mutlak hareket de değil (gerçeklik, varlık), mutlak durgunluk da (ölüm, yokluk): hareket olarak durgunluğun işlenmesi. Bu, gerçekliğin amblemleşmesidir.[18] En son dizenin sonundaki "kalem" sözcüğü de bu "doğru işlemi" gösterir. Şiir sonunda, kalemi göstererek, kendini tıpkı şehrin aynadaki hazırlık hali gibi bir hazırlığın içine, başlamanın öncesine yerleştirir. En sonda, şiirin başlayacağı kalem vardır. Şiirin sonunda şiirin hazırlığının imgesi vardır. Kalem ile birlikte şiir kendi üzerine doğru geri yansır, böylelikle şiir bizzat kendi hazırlık aşamasını imgeleştirip kendinde gerçekleştirir. Kalem, şiiri, gerçekliğin, hareketin kıyısına getirip oradan geri çekerek, amblemleştirir. Şiirin kendi üzerine (kendi imkân koşuluna, kaleme) kapanışı, ilk dönem şiirlerindeki halkçı refleksiviteden çok daha keskindir bu nedenle.

2.2.2 Şiirsel ses, ceasura ve adımlama (enjambment)

Buraya kadar Oktay Rifat şiirinde, bir sınır tecrübesi olarak kıyıdan yola koyularak geç dönem Oktay Rifat şiirinin yapısını *chiasmic* dönüşlerin belirlediğini, dilin amblematik kullanımının temel hedef tutulduğunu söyledim. Oktay Rifat şiiri, şiirin ve şiirsel anlamın oluşumunu şiirin içine bir soru olarak kaydeden bir özellik gösterir. Şiir kendi bütünlüğünü, varlığının sınır çizgilerini sorgulayarak, bir soru olarak işleyerek meydana gelir. Bu anlamda, kendi üzerine kapanan, refleksif bir momenti içerir daima. Şiir kendi üzerine kapanma hareketi yapar, ama tam olarak kapanamaz; kıyıya, sınıra, dilin sınırına değer, ama o sınırdan açılamaz, tam olarak o sınırdan geriye de çekilemez; kendini kendi imkân sınırında, dilin gerçeklikle çekiştiği ve kopuştuğu çizginin üzerinde gerçekleştirebilir ancak. Sınırda, varlığa,

18 Bu durumun Oktay Rifat'taki programatik ifadesi şu dizede açığa çıkar: "Görüntümün ekseninde dönüyorum" Rifat, 2007a, s. 445. 'Görüntü' sözcüğünü, imge, imaj sözcüğü yerine kullanıyor şair.

anlama, varlığın anlamına ve anlamın varlığına/mevcudiyetine dair soruyu açar tekrar tekrar. Ve bu soru bir cevap ile kapanmaz. Kapanmayı engelleyen, bütünlüğü dışa açık bırakan bir şey vardır. Bu bölümde, bu şeyi "ses" olarak adlandırmaya çalışacağım.

Orhan Koçak (2012a) Eliot'un "işitsel imgelem" ve Robert Frost'un "cümle sesleri" betimlemelerinden hız alarak şiirsel sesi "modern düşüncenin ve iletişimin sildiği, bastırdığı ve bazı ses değerleri aracılığıyla yeniden güncelleşen anlam tonları, sözlerin belirtik, düz anlamlarının yanı başında başka bir titreşim yaratan" şey olarak tanımlar (s. 54). Ve Adorno'ya gönderir: "(E)n yüksek lirik yapıtlar, öznenin hiçbir konu izi bırakmamacasıya kendini dilde seslendirdiği, o kadar ki artık dilin kendisinin de bir ses kazandığı şiirlerdir: Dilin kendi sesi işitilir bu şiirlerde" (Adorno, 2004, s. 123).

Oktay Rifat (2009) şiirde sesi, üslup olarak, şiirin bireysellik kazanma alanı olarak düşünmektedir: "Ozanın sesini ayarlaması şiir için önemlidir. Üslub-u beyan aynıyle insan sözü ses için de geçerlidir. Daha doğrusu şiirin sesi biçemin öğelerinden biridir. Muslukların açılışına göre gelir şiir" (s. 280). Musluk açıldı mı su gelir elbette, ama suyun sesi de gelir.

Bu bakımdan, ses, şiirin temsil ve iletişim boyutundan taşan bir öğe olarak ortaya çıkar. Söylemsel, iletişimsel boyuttan ("düz anlam") farklı bir titreşim, bir tondur şiirin sesi. Şiirin semantik ekonomisi içinde, anlamlandırma ve gönderme yapısı içinde eritilemeyen bir veçhesidir şiirin. Seste, dilin bir parçası ya da ileti/anlam birimleri değil, bir bütün olarak dilin kendisi işitilir. Oktay Rifat'ın favori şairlerinden olan Paul Valery, şiiri tam da bu ses özelliğiyle tanımlamıştır: "Ses ile anlam (*sense*) arasında uzatılmış bir tereddüt" (Valery'den aktaran Agamben, 1999, s. 109).

Sesle anlam arasındaki bu tereddüt, psikolojik bir hali değil, *poietik* bir eylemi işaret eder. Agamben bu tereddüdün yerini, şiirin imkânındaki bir retorik araç olan *enjambment* hareketi olarak tespit eder. *Enjambment*, bir dizenin anlamının, ancak bir sonraki dizenin okunmasıyla tam olarak anlaşılması durumudur. Dize sona ermiş, bir sonraki dizeye geçilmiştir, ama ilk dizenin anlamı tam olarak belli değildir henüz, ikinci dizenin de okunması gerekmektedir. Bu da semantik birimle sentaktik birim ya da ölçü birimi arasında bir kaymanın, bir denksizliğin, bir kopmanın sonucudur. Bu kopmanın retorikteki adı *caesura*'dır, yani dize kırma. *Ceasura* şiirin yalnızca retorik bir aracı olmaktan daha fazlasıdır.

Aniden kırılan bir dizeyle, yani *ceasura*'yla birlikte, şiirin söylemsel boyutu ve anlamlandırma yapısı bir sonraki dizeye ertelenir. Anlamın bir ucu açık kalır, söylem kapanmaz. Bu, şiirin dokusunda ritmik bir kesinti, bölünme yaratır. Semantik ile sentaktik arasında bir boşluk, bir mesafe açılır ve şiir kendi sesini bu boşluktaki rezonans içinde bulur. Dilsel bütünlüğün kesildiği, anlamın kendi kıyısına vardığı ve kendi üstüne kapanamadan geri çekildiği bu anda dilin anlam üretme kapasitesi işitilir olur. Dilin gönderme ve anlamlandırma işlevi içinde erimediği ve iletişimsel/semantik bir boşlukta kristalize olduğu bu anlar dilin kıyısını oluşturur. Her dizenin sonu, dilin ve anlamın sınırını, kıyısını çizer.

Oktay Rifat, ilk döneminde dizeleri kırmaz. Çoğunlukla dize sonundaki kafiyelere dayalı bir ölçüyle yazar. Bazen serbest vezinle bazen heceyle yazar. Ama *ceasura*'lardan pek yararlanmaz. Şiirin sesini, kafiyelerin tekrarından elde etmeye çalışır:

> Bir şarkı icat etsem
> Hem hazin hem neşeli bir şarkı
> Gece gündüz söylesem
> Dağlara denize karşı (Rifat, 2007a, s. 96)

Perçemli Sokak'la birlikte, kafiyeye kayıtsız şiirlere ve bu arada düz yazılmış şiirlere

geçer. Düzyazı şiir, *Elleri Var Özgürlüğün* kitabının "Agamennon" bölümünde genişleyerek sürer. *Yeni Şiirler*'in ikinci ana bölümünde ise dize kırmalara dayalı bir sone yapısı gelir. Enjambment hareketinin en yoğun ve en parlak örnekleri bu sonelerde bulunur. Bu aşamadan sonra Oktay Rifat'ın "ses ile anlam arasındaki uzatılmış tereddüt"ü durmadan işlediği görülmektedir. Ölçüye dair bu kısa tarihçeden şunu çıkarıyorum: Oktay Rifat'ta *ceasura*'nın kullanımı, "ses ile anlam" arasındaki bölünme, şiir dilinin amblemleşme süreciyle koşut olarak gelişmiştir. Dilin kendi sınırını tecrübe etmesiyle şiirsel sesin *ceasura*'lar yoluyla elde edilmesi arasında bağlantı olduğu açıktır.

> Bir kilim bir masa bir limon
> Bir ağaç
> Bir çocuk çizgili
> Bir kedi içi boş
> Bir kulak beşte bir. (Rifat, 2007a, s. 194)

Bu betimleyici şiir, getirdiği sıralama içinde "kulak"a en sonda yer verir, beşinci dizede. Kulak, beş dizelik şiirin bir dizesidir, yani "beşte bir." İşitsel organ, görsel betimlemelerden sonra gelir ve orada, sıradaki yerini alır. Kulağın yeri bellidir, onun da bir payı vardır, ama bu pay henüz genişlememiştir, "beşte bir"dir. Ama gitgide genişleyecek, ona şiirin içinde biçilen hiçbir yeri kabul etmeyecek ve bütün görsel tabloyu saran bir titreşim, duyulmaz ve anlaşılmaz bir ton haline gelecektir:

> Duyulmayan seslerin mavisinde uykucu kanat... Gök, susmayan çıngırak. (Rifat, 2007a, s. 206)

> miyavlıyor en duyulmaz sesiyle kırmızı,
> şimdilik kurşunla gizlediği. (Rifat, 2007b, s. 294)

> bir sesleniş gibi iki dudak arasında,
> bir şeftali gibi tüylü kırçıl anlaşılmaz (Rifat, 2007b, s. 287)

> içimde hiç görülmemiş bir
> çalgının sesi (Rifat, 2007b, s. 478)

Ahmet Oktay (1994) Oktay Rifat şiirinde *ceasura* ve *enjambment* gibi biçemsel

öğelerin kullanılma tarzına dair olumlu sayılamayacak bir görüş öne sürer:

> Görüntünün de, anlamın da birbiri ardı sıra kırılarak alt mısraya kaydırılması, kuşkusuz kafiyeyi açığa çıkaran, vezni de hemen sezdiren bir yapı oluşturmuyor değil. Gelgelelim, sayısız sakıncayı da beraberinde getiren bir atonal yapı bu... Bu yapı, kimi yerde, neredeyse yarım yüzyıl süren didinmeler, arayışlar sonunda elde edilmiş, imbiklerden süzülmüş, erişilmesi güç ama gerekli "şairaneliğin" aleyhinde çalışmıyor mu acaba? (s. 14)

Şiirsel biçimin ses düzleminde "atonal"liğin ne anlama geldiği, sonrasında ise bu atonalliğin illa ki "sayısız sakıncayı" beraberinde getirip getirmeyeceği meselesi ayrıca tartışılmalıdır, fakat burada Oktay Rifat şiirinde dize kırmaların ses kakafonisi yaratmak ya da "şairanelik" aleyhine çalışmak gibi etkilerden uzak bir biçimde, şiirsel sesin, anlamın ve dilin doğasına dair özsel bir soruyu açma işlevine sahip olduğu gösterilmelidir. Bu bağlamda birkaç dize kırma örneğine odaklanılacaktır:

> Yorgun atlarıyla tenteli araba
> Nasıl yolculuksa uzakta ve güneş
> Nasıl yazsa, gölgeyse ağaçlı yolda,
> Yaprak bağımsız, gök kendi ovasında
> Nasıl büyükse, sonsuzluksa ve eller,
> Dizimizde uyuyan yaşlı kediler
> Gibi nasıl seğirtirse anılarla,
> Öylece esrik, yitmeli aydınlıkta;
> Sonra duman gibi, rüzgâr gibi, sonra
> Bir ses gibi geçmiş ve yaşanmış, ölüm
> Dışı taşlara basmalı. (Rifat, 2007a, s. 450)

"Tenteli Araba" başlıklı bu şiir, hemen hemen her dizesini bir alt dize doğru kırarak ilerliyor, *enjambment* iş başında, ama hepsine bakmak yerine, son dize kırmaya odaklanmak elzemdir: "ölüm//Dışı taşlara". Buradaki birinci dizeyi *enjambment*'sız okursak ölüm bir ses gibi geçmiştir ve yaşanmıştır anlamı çıkar. *Chiasmic* ters dönüşü içeren bir ifade olur: Ölüm, yaşanmıştır. Yaşamanın tersi olan ölüm, burada yaşanarak, aslında tam da ölüm olmadığını söyler gibi. Ölüm yaşanmıştır diyerek, yaşama ölümün gölgesini düşürürken ölüme de yaşamın ışığından bir şeyler aktarılmış olur. *Chiasmic* dönüş, ölümün ve yaşamın düz anlamsal bütünlüğünü

bozar. *Enjambment*'sız okunursa bu dize “bir ses” ile başlar ve “ölüm”le kapanır. Başlayan ses, sonda ölür. Ama *enjambment* da burada devreye girer. Dizenin sonunda duran ve “ses”i öldüren ölüm, ikinci dizede ölüm “dışı”na çıkar. Nihai kapanmayı imleyen ölüm, ölüm dışına açılır. “Ses”in üzerine düşen ölümün gölgesi, o sesi tam kapatacakken iptal olur. Ses, böylelikle yeniden “yaşanmış” olur. Ses kapanmaz, ölmez; *ceasura*, sesin ölümünü, ölüm “dışı”na havale ederek engeller. Oktay Rifat'ta *ceasura*, sesin bitmeyen ölümünün, sonlanmayan sonunun yeridir. Buradaki *ceasura*, dilin, anlamın sesinin duyulduğu sesssiz boşluktur: “ölüm” ile “dışı” arasındaki sonsuz ve kavranılamaz, dile/söze getirilemez mesafedir; dilin, dil “dışı”na (gerçekliğe) olan sınırıdır.

Buradakine benzer bir *enjambment* hareketini “Bol Giysiler” şiirinde de görülmekte:

> Çaresiz soyunuyorduk. Yırtık urbalar
> Bir yana, kuşkulu insan eti bir yana.
> Artarak çıkıyorduk doğal merdiveni.
> İnsancıl bir güneş doğuyordu, karanlık
> Dağların ardından, bize göre tıpatıp. (Rifat, 2007a, s. 438)

Yoksulluktan ve kuşkudan arınma hareketini betimleyerek başlayan bu pasaj, olumlu bir havada ilerler. Nihayetinde ise oldukça olumlu bir simge olarak beliren “insancıl bir güneş”in doğuşu başlar. Her şey “bize göre”dir. Oktay Rifat şiirinin özellikle ilk döneminde yoğun olarak karşılaştığımız bir “bize göre”lik ve insancıllık atmosferi, bir arınma ve doğallaşma, doğal saflığa ulaşma izleği görülür burada. Semantik birimler açısından, yani bir tür düz yazılmış cümleler halinde okunduğunda, sorunlu, olumsuz, insancıllıktan uzak bir şey çıkmaz ortaya. Karanlık dağların ardından insancıl bir güneş doğuyordur. Fakat semantik açıdan olumlu gözüken bu simgesel tabloya gölge düşüren bir ses vardır. Bu ses, sondan bir önceki dizenin kırılmasıyla açığa çıkar. “Karanlık” sözcüğü “dağlar”ı nitelemeden önce, ait olduğu dizeye tüm

karanlık enerjisini yaymaktadır. “İnsancıl bir güneş doğuyordu, karanlık”: karanlık bir insancıl güneş doğuyordu. “Karanlık” sözcüğü, dağlara karışıp orada erimeden önce, son bir hamle yapıp, güneşi karartacak, gölgeleyecek bir etki yapar. Dizenin sonunda bir virgülle ayrılmış, tecrit edilmiş, güneşten uzak olması için özen gösterilmiş ve bu haliyle özerkleşmiş bir tehdit gibi duran “karanlık,” *ceasura*'nın açtığı uçurumun içinde erimeden kalır ve geriye dönük bir hareketle, geri tepen bir silah gibi, güneşe bulaşır. İnsancıl güneş, artık çok da bize göre değildir belli ki; bir karanlığın, bir “kuşku”nun izini taşır üzerinde. İnsancıl güneşin simgesel parıltısı, *ceasura* yoluyla sönümlenir.

Oktay Rifat'ın ilk dönemindeki yaşam coşkusu simgeselliği aşınmaya yüz tutmuştur. Simgeselliğin ve gönderme/anlamlandırma işlevinin aşındığı yerde (“Simge ve anlam tükenmiş,” Rifat, 2007a, s. 372) şiirin amblematik sesi duyulmaya başlar. Oktay Rifat, şiirde sesi, en temsil edilemez bölgesinden, sınırından, kıyısından, semantik kopuştan yakalar. “Uzak Bir Noktadan” başlıklı şiirde olduğu gibi:

> bir ses bende başlayanı uzatıyor
> son kertede kopmak için
> geri tepen bir silah gibi (Rifat, 2007b, s. 418)

2.2.3 Oktay Rifat şiirinde ses ve akustik bağlamlar

> Has şairin sesi, her zaman bilgeliğin sesidir. Yaşamın karmaşıklığını bütünlüğü ve ilişkinliği içinde anlar, dahası, gizlerin tüketilemeyeceğini, düş'ün gerçeğin ikizi olduğunu bilir. Bu betimleme, şairin de bilge kişi sayılmasını ön gerektirir kuşkusuz. Öyledir de: Bilimsel bilgiyi bilen kişi olarak bilginden farklıdır bilge, varlığın ve varoluşun karanlık yanlarına da yöneliktir dünya ilgisi, tanıtlanamayanın sezgisine de değer verir. Osmanlıcadaki hakîm ve âlim sözcükleri aynı ayrımı vurgular. (Oktay, 2008, s. 400-01)

Ahmet Oktay'ın, geç dönem Melih Cevdet şiirini inceleyen yazısında yer alan bu cümleler, şiirin sesi ile şairin bilgeliğini ilişkilendirirken aynı anda bilgeliği,

algılanabilir/duyumsanabilir dünyanın ötesindeki bir dünyasal bütünlüğün keşfi olarak ortaya koymaktadır. Şairin bilgeliği, duyum karmaşasından bir bütünlük derleme faaliyetidir. Şiirin sesi de bu bütünlüğün taşıyıcısı olarak iş görür. Bu noktada, Oktay Rifat şiirini göz önüne alarak, Ahmet Oktay'ın ses ve bütünlük arasında kurduğu bu denkliği hafifçe oynatmak ve bozmak gerektiğini düşünüyorum. Şiirsel sesin algılanabilir dünyanın ötesine uzanan bir sezginin taşıyıcı olabileceğini kabul etmekle birlikte şunu düşünmeden edemiyorum: Şiirin sesi, açıldığı bu duyum ötesi "karanlık" tarafından bir ölçüde de olsa karartılmış değil midir? Ya da şiir, karmaşaya bütünlük verirken, aynı anda, kurduğu her bütünlük de içinden çıkıp geldiği bu karmaşanın izini ve uğultusunu da taşımayacak mıdır? Dahası şiirde ses, kendi üzerine kapanan bir yapı olarak bütünlüklü ilişki ve anlamlandırma ağının dışında kalan şeyin izi ve işareti olmayacak mıdır? Ve bu haliyle ses, şairi, bilinmezi keşfeden ya da sezgisinde bütünleyen bir bilgenin negatifine dönüştürmeyecek midir?

Sesin, mevcudiyet ya da duyumsanabilir dünya ile duyum ötesi karanlık dünya ya da namevcudiyet arasındaki ilişkide oynadığı elzem role Jacques Lacan, "seslenme dürtüsü" (*invocatory drive*) kavramı çerçevesinde değinmektedir (Stewart, 2002, s. 63). Lacan, çocuğun ses çıkarma etkinliğinde aynı anda hem bir beslenme ihtiyacının dışavurumunu hem de tüm ihtiyaçların ötesinde bir arzunun harekete geçişini görür. Bu arzu, ihtiyaç duyulan bir nesneye değil, salt kendine, yani seslenme, çağırma, ses çıkarma edimine ve ses ile sessizlik arasındaki gidiş geliş ya da ritm üzerinde hâkimiyet kurma zevkine yönelik olarak ortaya çıkar. Ses, mevcut ya da namevcut bir nesneye değil, bizzat sesin mevcudiyeti ya da namevcudiyeti arasında oynanan bir oyuna açılmakta ve o alanda açığa çıkmaktadır. Bu anlamda seslenme dürtüsü, bir nesne üzerinde sabitlenip sönümlenmez, kendi kendine oluşur,

kendinden kaynak alır ve kaynaklanmasını engelleyecek bir nesne ya da olgu tanımaz. Lacan'ın sıraladığı diğer dürtülerden (oral, anal, görsel) ayrımlaşmasını sağlayan biricik özelliği de, seslenme dürtüsünün "kapanmayabilme/sonlanmayabilme ayrıcalığına sahip olmasıdır" (Stewart, 2002, s. 65). Ses, kapalı bütünlüklerin dışında işlemeye devam eder.

Oktay Rifat şiirinde sesin, genel bir belirlemeyle, temsil dışı kalanın temsil edilmesinin aracı ve ortamı olarak ortaya çıktığı belirtilmişti. Oktay Rifat, şiirsel sesi, anlamlandırma alanının dışında kalan şiddetin dil üzerinde işlemesi, orada yıkıcı ya da yapıcı etkiler yapabilmesi amacıyla bir tür kıyı gerçekliği olarak düşünmüş ve kurmuştur. Dilin ve anlamın sınırı olarak ses, dilsel ya da olgusal bir bütünlüğün aynı anda hem kurulup işaretlenmesi hem de bozulması ve dışarı açılması gibi bir işlev görmektedir. Oktay Rifat'ta şiirsel ses, ses (eklemlenmiş ses, söz, anlamlandırma ve iletme kapasitesi) ile sessizlik arasındaki gelgite ya da ritme, tıpkı çocuğun seslenme dürtüsünde görüldüğü gibi, hâkim olma, bu ritmin içinde oynama etkinliğidir. Bu anlamda ses, tüm sözel bütünlüklerin oyuna dâhil edilmesi, riske edilmesi, sessizlikle radikal bir biçimde sınanmasıdır. Demek ki şiirsel ses, bilindik anlamıyla sesten, yani duyum öğesi olarak akustik bir fenomen olmaktan daha farklı bir şeydir; duyum ile duyum ötesi arasındaki boşluğun oyunudur. Burada ses, duyulan seslerden farklıdır; şiirle, şiirsel anlamla, yani yazıyla ilişkilidir. Ses, sessizliğin, yazının ve harfin sessizliğinin özel bir türüdür.

Bu çalışmanın önceki bölümünde Oktay Rifat'ta sesin kullanımındaki önemli öğeler olan adımlama (*enjambment*) ve dize kırmadan söz edilmişti. Sesin şiirsel anlamla, anlamın kökeniyle ilişkili olduğunu göstermeden önce, sesin "kapanmayabilme ayrıcalığı"nın Oktay Rifat'ta nasıl gündeme getirildiğini belirtmek gerekir.

Ses ile kapanmama olgusu arasındaki ilişkinin en programatik hal aldığı şiir muhtemelen *Şiirler* kitabında yer alan "Bir Yarımı" şiirdir:

> Bir yarımı öbür yarıma kaparım,
> Yatarım susmuş bir çalgı gibi kutuma.
> Bir elim düşlerin yastığı altında,
> Bir elim avucunda eski günlerin.
> Apış aramda özlemin bulutları,
> Şimşeklerim, ağaçlarım, ovalarım.
> Uğultularla açılır demir kapı,
> Ölürüm mavimsi uykuyla dirilmek
> İçin, güvercinler uçuşan Zaman'a. (Rifat, 2007a, s. 459)

Şiirler kitabı, Oktay Rifat'ın şiirsel yaratım tarihi açısından şiirsel ses üzerine çalışmanın en yoğun ve en şiddetli biçimde kat edilen bir dönemine ait metinlere yer vermektedir. Bunu önceleyen *Perçemli Sokak*'ta *chiasmus* keşfedilmiş, metinsel refleksivite ve kendi üzerine kapanma jesti başat şiirsel eylem haline gelmiş ve sonraki *Elleri Var Özgürlüğün* kitabıyla birlikte radikal bir dize ve vezin sorunu ile uğraşılmıştır. Bu açıklamalara bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde kapsamlı bir biçimde döneceğim. Ama şimdilik şunu belirtmeliyim ki *Şiirler* kitabı, mecaz, metafor, *chiasmus*, düzyazı gibi şiirin yapım araçlarının özgün bir şiirsel sesin icat edilmesi amacıyla son sınırlarına kadar denendiği, bunların gizilgüçlerinin tekrar tekrar elden geçirildiği bir dönemin ürünüdür. Bu haliyle bu kitaptaki ürünlerin geneli, şiirsel sesin üretilme programı olarak da okunabilir.

"Bir Yarımı" şiiri de bu nitelikte bir şiirdir. İlk dize, hemen bir kapanma, kendi üzerine katlanma jestini verir: Şiir kendini kendi iç sınırından, kendi yarım çizgisinden yakalayıp kendi üzerine katlar ve yatar kutusuna ya da metnine. Fakat ne olarak yattığı önemli: "susmuş bir çalgı gibi." Burada şunu belirtmeliyim ki bir şiiri okumak zihinde bir görsel tablo çizmek gibi, belki realist roman okuru için zorunlu ve yeterli bir koşul olabilecek olan bir okuma pratiğinden biraz farklı bir hassasiyet ve duyumsama modalitesini gerektirmektedir. Yani, şiirin ikinci dizesindeki

manzarayı, bir kutunun içinde duran bir çalgı aleti olmaktan fazlası olarak duyumsamalıdır. İfadelere dikkat edelim: “susmuş” bir çalgı deniyor, sessiz duran ya da zaten hep sessiz duran, hiç çalınmamış bir çalgı değil buradaki; aksine, bir zaman çalınmış, şimdi kutuya bırakılmış bir çalgı bu. Susmuş bu çalgıyı, çalınmış, birisinin çalıp bıraktığı ve sanki hâlâ çalanın nefesinin sıcaklığını üzerinde taşıyan bir çalgı olarak görelim. Susmuşluk, salt ve bakir bir sessizliği değil, bir zamanlar çalınmışlığı, sesliliği düşündürmekte. Kendi üzerine kapanan o kutunun içinde yatan çalgının ölü olduğunu söylemek güç; kutunun içinde hâlâ sürüp giden canlı fazlalık, bir titreşim, bir rezonans, bir ses izi duymamak da güç.

Şiirin ilk dizesindeki kapanma jestini bir bakıma geçersizleştiren bu fazlalık ya da bu titreşim, yedinci dizede “uğultu” olarak rezonans yapar. Susmuşluğun düşündürdüğü ses izi bu kez tam tersine bir açılmayı betimler: “Uğultularla açılır demir kapı.” Açılmaya ya da kapanmaya hep bir ses eşlik etmektedir. Fakat bu ses, eklemlenme dışı bir titreşimdir sadece; ya susmuşluğun özel bir türü ya da bir uğultu. Şiirin metnini başından sonuna bir alt akıntı gibi kat eden bu susmuş ses, metnin kendi üzerine kapanmasını imkânsızlaştıran bir fazlalık olarak işler. Yine şiirdeki “ölmek/dirilmek” ya da “eski günler/güvercinler uçuşan Zaman” kutupsallıkları da şiirsel sesin edimselleştirdiği açılma/kapanma diyalektiğinin gösterirler. Bu şiirde her kapanma jestini, bir açılma hareketi dengeler: Ölmek, dirilmeye yönelir; eski günler ise güvercinler uçuşan Zaman'a doğru transandantal nitelikte bir açılmaya kaydolur. Ayrıca, açılınan bu idea Zaman'ın da belki görsel olmaktan önce sessel olma niteliğinin bulunması manidardır, çünkü uçuşan bu “güvercinlerin” hışırtılı kanat seslerini duymamak da güçtür. Oktay Rifat şiirsel sesi eklemlenmiş, anlamlandırılabilir bir akustik yapı içinde değil, temsil ve artikülasyon dışı titreşimlerle vermektedir.

Şiirsel ses ve kapanmama olgusunu Oktay Rifat şiirindeki aynalarda da görmekteyiz. Oktay Rifat şiirinde aynalar, metinsel refleksivite olgusunun amblemleri olarak iş görür demiştim. Metnin kendini düzyazısal özelliğinden ya da daha doğru bir terimle gönderme işlevinden geriye çekmesi ya da gönderge yapısını askıya alması olarak beliren refleksivite olgusu, Oktay Rifat şiirinin ikinci dönemi olarak adlandırdığım döneminden itibaren yazınsal üretiminin başat eksenlerinden biridir. Refleksivite halinde metin, kendi üzerine kapanma hareketi yapar. Bu, iletişim gerçekliği bağlamında bir tür özerklik jestidir. Ayna figürü de bu jestin amblemidir. Metnin dışarıya açılmak, dışarıya iletmek/aktarmak/göndermek yerine, kendi sınırına geldiği ve o sınırdan geriye, kendi üzerine doğru kapandığı anı işaretler ayna figürlerinde. Fakat Oktay Rifat'ın aynalarında bu refleksivitenin mutlaklaşmasını engelleyen, yani kapanmanın gerçekleşmesini bozan bir fazlalık bulunduğunu da gözden kaçırmamalıyız. Bu fazlalık, hemen her zaman bir ses olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda bir örnek, yine *Şiirler* kitabından "Kuş" şiiri:

> Eski bir aynada çoğalıyordum. Birken
> On, onken yirmi; büyüyor kalabalığım.
> Fırıncı, demirci, sabuncu, meyhaneci;
> Deniz ben, sokak ben, ağaç ben, yalnızlık ben.
> Kendimi içiyordum bardaktan, kendimi
> Dişliyorum elmada. Yat kalk, uyu uyan,
> Çevreye serptiğim benler içinde ben.
> Sonra gün battı, morardı dağların ardı.
> Bir kuş öttü ovada, başka bir hamurdan,
> Aynamızda ay ışığı gibi yansıyan. (Rifat, 2007a, s. 446)

Şiirin ilk yedi dizesinin temel dramatik eylemi benlik motifi üzerinde gelişmektedir. Önce benliğin çoğalmasına, sonra ise bu çoğalmanın bir biçimde yine aynı benliğin çerçevesinde toparlanmasına, derişmesine ya da başka şekilde söylersek, kendi üzerine kapanmasına şahit oluruz. Ayna figürü etrafında önce bir tür yayılma, genişleme görülür. "Ben" hem deniz olur, hem sokak, kısaca her şey "ben"leşir, ben'in kapsamına, alanına dâhil olur. Bir tür öznel idealizm ya da mutlak solipsizm.

Benlik, engel tanımadan, kolayca ve biraz da bıkkınca ("yat kalk, uyu uyan" ifadesinde verilen bir bıkkınlık ya da tekdüzeliğin getirdiği bir önemsizleşme, törpülenme) dünyaya yayılmakta iken, bu yayılmayı ya da saçılmayı yine de kontrol eder gibidir. "Çevreye serptiğim benler içinde ben" ifadesi, benlik saçılmasını tekil ve kaynaksal bir "ben" etrafında denetliyor, saçılmayı toparlıyordur. Sınırsız gibi gözüken çoğalmaya bir ad, bir betimleme, bir çerçeve veriyordur. "Benler" çoğalıyordur, ama bu çoğalmanın "içinde" yine bir "ben" durur. Bu ben, yayılmayı engellemese de kendi üzerine doğru kapatır. Fakat şiir burada bitmez, çoğalmanın ve toparlanmanın ardından öznel dramayla ilgisiz gibi duran başka bir sahne açılır. Şiirin son üç dizesi, bir sonlanmanın, yani benliklerin yayılmasının ve kendinde toparlanmasının ardından gelen bir tür başlangıçtır. Fakat burada başlayan şey, benlik değildir: Benlikten "başka hamurdan" bir kuştur, dahası bu kuşun ötüşüdür. Kuşun sesi, benlik solipsizmini deler. Benliğin yayılması içinde deniz de sokak da biraz ideal bir biçimde ortaya çıksa da, bu kuş "bir kuş" olarak tekilleştirilir. İdeal bir kuş değildir bu, bir kuştur. Maddiliğiyle orada gibidir. Bu da öznel idealizmin dışında yer aldığını işaret eder gibidir. Ben'in alanının dışından gelen bu kuşun sesi, ayna figürü ile yansıtılır. Benliği çoğaltan ve kendine kapatan ayna, son dizede benliğin alanının dışında bir sesi yansıtır. Kuşun sesi, aynadaki refleksivitenin mutlaklaşmasını ve kendi üzerine kapanmasını engeller.

Bu şiirdeki ayna ve kuş ilişkisi, benliğin çoğalması ve kapanması eylemlerini de göz önüne alınca, bizi Simurg mitine gönderir. Benliğin çoğalması ve nihayetinde kendi üzerine kapanması Simurg mitinin temel düşüncesidir. Oktay Rifat'ın bu mite getirdiği yorum, özdeşliğin garantörü olan aynanın, özdeşlik dışı kalan ses ile ilişkilendirilmesini getirir. Ayna vardır, özdeşlik vardır, ama bu özdeşliği bozan bir ses de vardır her zaman.

Bu durum *Perçemli Sokak* kitabından itibaren Oktay Rifat'ın temel motiflerinden birini teşkil eder. *Perçemli Sokak* Rifat'ın *chiasmus*'un şiirsel olanaklarını keşfettiği ve deyim yerindeyse icat ettiği kitaptır. Mecaz yoğunluğunun hâkim olduğu bir kitap. Bir seri oluşturan kırk bir şiirden mülhem bu kitap, fragmanter yapısına rağmen bir toparlanmayla, bir içselliğin kurtarılmasıyla kapanır. Kitabın son şiirinin son dizeleri şöyle:

> Eciş bücüş maydanoz bahçeleri
> Düğümlü balıkları bekleyişin
> Uzun etme iki gözüm biraz da bize uğraşılmıştır
> Bu lambanın karpuzu benim benim işte
> Benim işte bu testi
> Benim işte bu soysuz sevdalarım musluğu (Rifat, 2007a, s. 227)

Herhangi bir ben'in ifadesi gibi durmayan şiirlerden oluşan bu kitabın bu dizelerle bitmesi, benlikle şiirsel bir problem olarak hâlâ uğraşıldığını gösterir. Lirik ben, mecazların, benlik yapılarını tersyüz eden *chiasmus*'ların arasından yine de kendini kurtarmaya, göstermeye çalışıyor, şiirin merkezini bir biçimde yeniden almaya çalışıyor gibidir. Tıpkı "Kuş" şiirindekine koşut bir benlik yayılması burada da gözükür. Karpuz da, testi de bendir, "benim"dir. Son sözü, dünyanın son sınırını lirik ben doldurmaya çalışıyordur. Fakat acele etmeyelim, çünkü her ne kadar benliğin ön plana getirilmesine yönelik bir çaba varsa da bu dizelerde bu çabanın ısrarı gözden kaçmamalı. "Benim işte bütün bunlar" diye söyleyen bu lirik sesin, aslında endişeli ve tekinsiz bir alandan konuştuğunu, "işte" diyerek giriştiği ispat çabasının aynı anda bir parça güvensizliği (bütün bunların benim olmayabileceğine dair bir güvensizliği ya da kuşkuyu) dışavurduğunu görmeliyiz. Lirik ben şiirin sonunda gelip her şeyi kendinde toplamaya, kendine katmaya çalışırken aynı anda bu toplanmanın biraz şüpheli olduğuna dair bir izlenimi de bırakmaktadır arkasında. Ben'in alanı dışında bir şeylerin mevcudiyetine dair bir iz vardır bu benlik ısrarında. İşte Oktay Rifat bu izi, yine ayna, kuş ve ses denkleminde dile getirir: Kitabın otuz sekizinci parçası

ayna ve kuş ikilisini, yani kendi Simurg versiyonunu gösterir:

> Ayna kuşlarıdır bunlar
> Aynalarda uçarlar (Rifat, 2007a, s. 224)

Sondan bir önceki şiir, kırkıncı parça, bu Simurg fantezisine balık mecazını ve daha önemlisi sesi de katar:

> Yaprağını göstermeden uçan balık
> Ne bilsin aynadaki çıngırağı (Rifat, 2007a, s. 226)

"Aynadaki çıngırak" şiirsel sesin amblemidir. "Yaprağını göstermeden uçan balık" motifi, gösterinin, görünüşün geri çekilişini işaret ederken sahneyi sese bırakmaktadır. Ayna, görsel yansıma boyutunun dışında bir duyuma, sese açılır, sesin alanı haline gelir. Oktay Rifat'ın aynayı bir *chiasmus* öğesi olarak kullandığından, refleksivite ve kendi üzerine kapanma hareketinin amblemi olarak kullandığından daha önce söz etmiştim. Şimdi ise şunu da eklemeliyim: *Chiasmus*, bütünlüklerin aynı anda hem kurulmasını hem de bozulmasını sağlarken bunu her defasında sesin aracılığıyla, ses olarak yapar. Kapanmayı engelleyen şey, benlik ile pek de ilgili olmayan bir sestir:

> Anlamak için aynalara koşmak neye!
> Ellerle yetinmeli. Yoklamak taşları,
> Dudakla sürtünmek, gözle bulmak rahatça.
> İbriği açıp bakıyorum: çay mı, ben mi!
> Benimle ilgisiz ve bensiz aydınlığın
> Sesini duyuyorum, yakın, daha yakın. (Rifat, 2007a, s. 468)

Bu ses, Adorno'un (2004) dediği gibi "dilin kendisinin işitilmesini sağlayan" (s. 123) ve sessizlikten çok da farklı olmayan ve öznel özdeşliklerin ve benlik yayılmasının ("çay mı, ben mi") dışında kalan, özdeşlik dışı'nın izi olan bir sestir.[19]

Oktay Rifat şiiri, dilin kendi sesinin işitildiği bir şiirsel ses düşüncesine birçok farklı yolu deneyerek ulaşmıştır. Şiirsel sesin bir tarihi vardır. Şiirsel sesin icat

---

19 Ayrıca, Oktay Rifat'ta ses-ayna-kuş denkleminin kurulduğu diğer şiirler için bkz, "Güneşin Kuşları" Rifat, 2007a, s. 526, "Aç Ellerini" Rifat, 2007a, s. 528, "Mahallede Esen" Rifat, 2007a, s. 554, "Kanarya ve Bahçe" Rifat, 2007a, s. 586.

edilmesi yolundaki uğraş, Oktay Rifat şiirinin de tüm boyutlarını ve sorunsallarını verir niteliktedir. Bu anlamda şiirsel sese kulak kesilmek ve bunun gelişim ve dönüşüm anlarını belirlemek ve betimlemek, Oktay Rifat şiirinin neredeyse tamamının betimlenmesi anlamına gelecektir.

Dilin kendi sesinin işitilmesini sağlayan sesi bulmak demek, dilin iletim ve gönderme yapısının askıya alınması, dilin iletişim ve mesaj aktarımı boyutunda erimesinin ya da araçsallaşmasının önüne geçilmesi anlamına gelmektedir. Dilin ses olarak metinde/yazıda belirmesi, dilin varlığının bütünüyle ortaya çıkması, yani dilin "dil vardır" mesajından başka bir tikel mesaj vermemesi halini gösterir. Şiirsel seste dil tüm *poietik* olanağıyla ortaya çıkar. Bu haliyle dil, dil dışı gerçekliklerin şeffaf göstereni olmaktan çıkar ve tüm indirgenemez ve seyreltilemez maddeselliğiyle bizzat kendisinin göstereni haline gelir.

Dilin bu haline ulaşmak amacıyla şiir, tüm retorik araçlarını şiirsel sesin icadına yönelik olarak kullanır. Şiir, bir iletişim aracı ya da anlam aktarıcısı değil, bir ses olmak ister. Ve tüm retorik imkânları da bu sesi verecek türden bir akustik etkiyi sağlamak için seferber eder. Öyleyse, Oktay Rifat şiirinin akustik bağlamlarını incelemek yarar sağlayacaktır.

Perçemli Sokak'tan *Çobanıl Şiirler*'e kadar olan dönem, Oktay Rifat şiirinin ses sorunsalıyla en kritik karşılaşmaların yaşandığı dönemdir. Şiirsel ses, Oktay Rifat'ın tüm şiir tarihinde temel meselelerden biri olmakla birlikte, özellikle bu dönemdeki üretimi retorik araçların tamamıyla ses etkisi için kullanılmaya başlandığı ve bu kullanım sürecinde karşılaşılan sorunlara radikal cevapların üretildiği bir dönemdir. Özellikle de *Elleri Var Özgürlüğün* kitabı şiirsel ses sorunu açısından programatiktir.

2.2.4 Elleri Var Özgürlüğü'nde metafor/metonimi kavram çiftinin dönüşümü

Elleri Var Özgürlüğün kitabının ikinci bölümünü oluşturan "Agamemnon" şiirleri, sözdizimsel yapısı itibariyle Oktay Rifat külliyatında biricik bir özelliğe sahiptir: Bu bölüm, uzun ve düz yazılmış cümlelerden oluşmakta ve Rifat daha önceki kitaplarında denediği serbest veznin de ötesinde vezinsiz bir nitelik göstermektedir. Düzyazılmış şiir parçalarını Oktay Rifat ilk olarak, erken dönem eserlerinden olan *Karga ile Tilki*'nin "Bulut" (Rifat, 2007a, s. 155-59) ve "Karga ile Tilki" (Rifat, 2007a, s. 175-80) şiirlerinde devreye sokar. Fakat buradaki düzyazı kullanımı şiir gövdesi içinde ayrılmış birer anlatı adası oluşturur niteliktedir. Birer tahkiyeci şiir yapısındaki bu şiirlerin içerisindeki düzyazılmış bloklar, şiirsel olmaktan çok anlatısal yönüyle ön plandadır. Bu parçalarda konuşan ses, şiirsel ses değil, anlatısal bir sestir. Örneğin, "Bulut"ta bulutun konuşması dilin tahkiye, olay örgüleştirme ve iletim boyutunun dışına çıkmaz:

> Ben bulutlar şahı, yücelerde gezen, rüzgârlardan hile sezen, sizin bu semtlere kırk yılda bir uğrayan, o da tenezzülen bir... bir... bir bulutum. Sen nasıl olur da bacağına bakmadan bana sazla söz atmaya kalkarsın? Aramızda senden büyük otlar, ağaçlar, insanlar, telgraf direkleri, kuleler, dağlar var. Bir dileğin varsa sen senden büyük söylersin, senden büyük ot ağaca, ağaç insana, insan telgraf direğine, telgraf direği kuleye, kule de dağa söyler. Dağ ister bana söyler, ister hasır altı eder. Onun bileceği şey, deyip kesti. (Rifat, 2007a, s. 156)

Ya da *Karga ile Tilki*'nin aynı adlı şiirinde yer alan şu düzyazılmış pasajda da benzer bir hikâyeleme mantığına dayanan bir dil kullanımı görürüz:

> Tutalım ki küçük hanım yatağına uzanmış, elinde Lady Chatterley'in Amanı, karşıki duvarda ressam-ı şehir Bedros ustanın Deniz Kızları, dalmış gitmiş, sırma saçlar yastığa dökülmüş, güllü lokum şekeri gibi o pembe yanakların balı damlıyor. Durur mu seninki? Kaldırdığı gibi yorganı cup küçük hanımın koynuna. Bir fısıltı, bir hışırtı, bir hışırtı, bir fısıltı. (Rifat, 2007a, s. 175)

Masal örgü biçiminden hız alan bu anlatı dili, Oktay Rifat'ın *chiasmus*'u ve mecazın olanaklarını yeni bir bakışla keşfettiği ikinci döneminde tümden sekteye uğratılır. Dilin şeffaf bir bildirişim aracı olarak ele alınması terk edilir, yerine dilin kabardığı

ve metinselliğin ve tüm edebiyat etkinliğinin kurgusal yapısının işaretlendiği zorlu bir özdönüşlü (*self-reflexive*) yazı pratiği gelir. *Perçemli Sokak*, Oktay Rifat'ın dili düzyazı halinde ama bu kez olay örgüleştirmenin iyiden iyiye örtükleştiği ya da tümden iptal edildiği bir düzyazı şiir ölçüsünde kullandığı ilk parçalara yer vermektedir. Kitabı oluşturan kırk bir parça şiirin altısı düzyazı şiir biçimdedir (XVII, XVIII, XIX, XX, XXXII, XXXIV numaralı şiirler). Bu şiirler, öyküleme ya da ilerlemeci olay örgüleştirme mantığından uzak yapıdadır. Olay örgüleştirme ve hikâyesel ilerleme mantığının silikleştiği şiirlerdir bunlar. Anlatılanın ne olduğunun belirginleştirilmesinin güç olduğu, bu haliyle de anlatılandan çok, anlatma biçiminin, ya da dilbilimsel terimlerle söylersem, sözcelerin iletiminden çok, sözceleme etkinliğinin, dile gelme etkinliğinin farkını hissettirmeye, farkına vardırmaya yönelik söz yapıları olarak görünürler. Bu halleriyle de bir sözce birimleri bütünlüğünü aktarmaya dayanan anlatısal sesten çok, sözceleme ya da dilden kaynak alma hareketini icra eden şiirsel sese yakın gelirler. Tahkiye güdüsü geri çekilirken seslenme güdüsü varlığını duyurur, bu nedenle bu şiirler basitçe "anlamsız" şiirler olmaktan öte, meselesi tahkiyeci anlamın dışında bir yerde bulunan şiirlerdir. Bir (olgusal ya da kavramsal) örgüde sunulamayacak son derece plastik işitsel yeğinlikler baş gösterir:

> Uykusuz camların kırmızı boynuzlu öküzü ellerimi yaladı mı yemyeşil kesilirim. Alnımın kuşları havalanır. İçim dışım gözle görünmeye başlar. Başkaları seyrime dalmış ne fayda, ben mühürlerin yalnızlığında erir giderim. (Rifat, 2007a, s. 203)

> Duyulmayan seslerin mavisinde uykucu kanat, öğleüstü vakitsiz işareti güzel günlerin, keçi ayaklı balıklara inat köpüklerin güneşinde yepyeni, şehir halsiz sokaklarıyla, küflü bulutlarıyla halatların duvarında faydasız, kolayca paramparça.
> Gök, susmayan çıngırak. (Rifat, 2007a, s. 206)

Oktay Rifat'ın ilk döneminde kullandığı düzyazı mantığından oldukça farklı bir kullanımı öne getiren bu düzyazı şiir parçaları, şiirsel ses problemi çerçevesinde

yapısal bir anlam kazanır. Bu parçalar, şiirsel sesin en önemli taşıyıcısı olagelen kafiye, vezin, serbest vezin, *enjambment* gibi retorik elemanların hiç kullanılmadığı, bu nedenle de sesin anlatısal sese dönüşmesinin olanaklı olduğu ama yine de tam dönüşemeden durduğu bir tür ses direnişi gibidir. Şiirsel sesi sağlayacak öğelerin kullanılmadığı bu parçalar, sesi, sesin silinmesi, sesin retorik sessizleşmesi aracılığıyla tutmaya, korumaya, gizleyerek açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Bu düzyazı şiirlerin en kesin mesajı, şiirsel sesin basit bir retorik ya da akustik fenomen olmadığına dairdir. Şiirsel ses, fiziksel sesten farkını, fiziksel ses sağlamanın yerleşik çözümleri olan kafiye ve vezin yapısından kurtularak göstermeye çalışır. Şiirsel ses, sessizliğin, ses kesilmesinin tekil bir türü olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda örneğin yukarı alıntıladığım XX. parçada yer alan "duyulmayan sesler" ifadesi de şiirsel sesin niteliğinin bizzat fiziksel sesin kesildiği bir şiirin içinde kaydedilmesi olarak belirir. Şiirsel ses, "duyulan" bir ses değildir, ama gözden kaçırılmamalı ki bu ses aynı anda da "susmayan çıngırak"ı, şiirsel sesin sessiz sesini, namevcut mevcudiyetini işaret eder. "Duyulmayan sesler" ve "susmayan çıngırak" şiirsel ses diyalektiğinin en nihayetinde birbirine bağlanan başı ve sonudur.

Olay örgüleştirme esasında kurulan ilk dönem düzyazı şiirlerle olay örgüsü gevşek ya da olay örgüsüz ikinci dönem düzyazı şiirler arasındaki farkı Roman Jakobson'un metonimi-metafor kutupsallığı çerçevesinde ele alınabilir. Barbara Johnson (1986) Jakobson'un kullandığı anlamda metonimi ve metafor sözcüklerinin, yirmi yüzyılın icadı olmadığını, bunların, bir düz anlamın yerine figüratif ya da mecazlı bir ifadenin kullanılması olarak tanımlanan klasik mecazlar olduğunu belirtir (s. 232). Metaforda dil birimleri ya da sözcükler, sözceler, benzerlik ya da analoji esasına göre ilişkilendirilirken, metonimide figüratif ifadeler benzerlikten farklı esaslara göre ilişkilendirilmektedir: sebep-sonuç, içeren-içerilen, kullanılan-kullanıcı

ilişkileri gibi esaslardır bunlar. Metafor-metonimi ayrımının temelinde dilin yatay (ya da sentagmatik, ilerlemeci, olay örgüsel) ve dikey (ya da paradigmatik, simgesel, şiirsel) kullanımları arasındaki fark bulunur. Saussure'ün koyduğu bu farkı Orhan Koçak (1994) şöyle betimler:

> Dilin sentagmatik yönü, bir göçstergenin ya da sözcüğün herhangi bir cümle ya da söylem içindeki "yatay" konumuyla ilgilidir: Belli bir cümlede bir sözcüğün anlamı, kısmen, cümle içindeki yeri ve cümlenin öteki sözcükleriyle ilişkileri tarafından belirlenir. Sözcüğün sentagmatik (çizgisel) yönüdür bu... Bu yatay eksen üzerinde anlam ancak bir tamamlayıcılık (yanyanalık) ilişkisi içinde, bir sözcükten ötekine geçişle gerçekleşir. Öte yandan, sözcüğün anlamı, cümlenin içinde yer almayan ama o sözcükle "dikey" ve eşzamanlı bir bağ içinde olan sözcük gruplarıyla ilişkisi tarafından da belirlenmiştir. O sözcüğün ses, anlam ya da gramatik işlev bakımından yerini tutabilecek bir sözcük dizisidir bu. O dizi içinden, sadece bir sözcük seçilmiştir, ama dizinin potansiyel varlığı, kullanılan sözcüğün anlamını belirler. Dilin paradigmatik eksenidir bu... Anlam tamamlayıcılıkla değil, benzerlik ve ikame ilişkisiyle gerçekleşir. (s. 105)

Bu anlamda sentagmatik yön dilin metonimik kullanımını verirken, paradigmatik yön metaforik kullanımı verir. Bu tanımlamalardan şimdilik çıkaracağımız en kestirme sonuç şu olabilir: Olay örgüselleştirme ya da bir hikaye anlatma, anlatı kurma etkinliği dilin sentagmatik, metonimik, yani çizgisel ve ilerlemeci boyutuna dayandığı, anlatılanın namevcutlaşma derecesinde buharlaştığı ya da silikleştiği ve bunun yerine anlatma ediminin ya da sözceleme, dile gelme etkinliğinin bizzat kendisinin konu edildiği dilsel yapıların paradigmatik, metaforik, yani benzeşime ve dil içinde dikey hareketlere dayandığı olgusu.

Öyleyse Oktay Rifat'ın ilk dönemine ait "Bulut" şiirindeki düzyazı parça metonimik ilerlemeye ve tamamlayıcılık, olay örgüselleştirme gibi esaslara dayanıyorken, *Perçemli Sokak*'taki düzyazı şiirler olay örgüsünün gevşediği sürreal sahneler kuran metaforik ifadeler olarak belirir. Demek ki Rifat'ın erken döneminden geçiş dönemine geçişin niteliği şöyle de adlandırılabilir: Dil birimlerinin ya da sözcelerin yatay eksen üzerinde örgütlenmesiyle kurulan tamamlayıcılık esasındaki

bütünlüklerden anlatı ilerleyişinin anlatı kaynağına ya da sözceleme etkinliğine doğru dikey bir hareket içinde iptal edildiği/kesintiye uğratıldığı metaforik dil kullanımına geçiş. Bu geçişin belirleyici problemi ise şiirsel ses problemidir. *Perçemli Sokak* kitabı, bu anlamda, bu problemin en radikal boyut aldığı ve bu probleme dilin metaforik kullanımıyla bir şiirsel ses icat ederek karşılık verildiği bir anı işaretler. Fakat bu karşılık da bir yerden sonra problemi çözmeye yetmeyecektir. Problem gitgide zorlaşacaktır. Bu zorlukla uğraşmanın programatik yapıtı ise *Elleri Var Özgürlüğün* kitabı olacaktır. Şimdi bu yapıta şiirsel ses açısından bakalım.

Kitabın ikinci ve en ağırlıklı bölümü "Agamennon" şiirsel ses probleminin en keskin biçimde formüle edildiği ve çözüldüğü bir sahne gibidir. Düzyazılmış bu bölüm, Oktay Rifat'ın yukarıda göstermeye çalıştığım önceki düzyazı şiirlerinden ayrılan bir yöne sahiptir. Bu şiirler, düzyazılmıştır, ama önceki düzyazı biçimlerinden farklı olarak hem Oktay Rifat şiirinde daha önce benzeri görülmediği kadar uzun bir yapıdadırlar hem de metonimik-metaforik kutupsallığı içindeki yerlerini belirlememizi engelleyecek ya da bu kutupsallığın dışına çıkacak özellikler gösterirler.

Bu şiirlerin ilk göze çarpan özelliği uzun dizeler halinde ya da uzun cümlelerle yazılmış olmasıdır. Ahmet Oktay (2008) Türkçe şiir tarihinde dizelerin uzaması olgusunun 1950'lerde görülmeye başladığını ve bu bağlamda örnek kitabın Edip Cansever'in 1958 tarihli *Umutsuzluklar Parkı* olduğunu belirtir (s. 17). Şiirlerin yapısal uzunluklarının şiir tarihi bağlamında incelenmesi önemli sonuçlar verecektir, fakat burada ben kısaca Oktay Rifat'taki şiir uzunluğunun, bir genişleme, kapsama, eksikliği doldurma ihtiyacına karşılık geldiğini söyleyeceğim.

Genişleme ihtiyacının şiirin içerisindeki ilk ifadesi zamansal genişlemedir. Homeros'un ve Aeskhilos'un yazınsallaştırdığı Agamemnon efsanesine ve bu

efsaneyi biçimlendiren antik zamanlardan modern zamanlara kadar geniş bir zamansal kesitin anlatıldığı, dile getirildiği şiirlerdir bunlar. Şiirlerin atmosferi de, mekânı da, zamanı da antik çağ ile modern zaman arasında salınır. Şiirlerde antik "kargı" da vardır, modern "bazuka" da (Rifat, 2007a, s. 359). Şiirin yapısı, bu zamansal genişleme haline karşılık olacak biçimde uzamıştır.

Şiirlerin uzun yapısının, yeni bir ihtiyacı karşılamaya yönelik olduğunu belirtmeliyim. Bu ihtiyacın daha net bir betimlemesini yapmadan önce, bu ihtiyacın dilin yeni bir kullanımına ve böylelikle de yeni bir şiirsel sesin icadına yönelik olduğunu görmeliyiz. Şiirin uzaması, dilin yeni bir imkânını açığa çıkarmaya yarayan bir esneklik ihtiyacıyla ilgilidir. Clive Scott (2008) bu tür bir esnekliği adlandırırken bu durumu yeni müziksel yönelimlere koşut olarak ortaya koymaktadır. Yeni şiirsel yapılarla koşutluk gösteren yeni müzik biçimlerinin "kendi inşa ve betimleme kodlarında yeni yetersizliklerin taratılması pahasına" biçimsel esnekliğe ve manipüle edilebilirliğe yer açıldığını, bunun da "yeni notasyon dilleri geliştirme ihtiyacından" kaynaklandığını belirtir (s. 10).

"Agammennon" şiirlerinde Oktay Rifat da benzer bir esneklik ihtiyacı duymuştur. Şiir, biçimsel olarak uzamak, genişlemek, daha da yayılmak ister gibidir. Bu şiirlerde, ne ilk dönemki düzyazı şiirlerde görülen anlatısal bütünlüklere dayalı bir yapı ne de *Perçemli Sokak*'taki kısa düzyazı şiirlerde görülen metaforik dil mutlak olarak hakimdir. Yani bu şiirler ne tam olarak metonimik ne tam olarak metaforiktir. Metonimi-metafor kutupsallığı içindeki yeri kesin olarak belirlenemez gibidir. Bu kutupsallığın herhangi bir ucu bu uzun düzyazı şiirleri tek başına yönetmiyordur. Şiirlerin yapısal genişleme ve esneme ihtiyacı da buradan kaynaklanır, yani bu kutupsallık üzerindeki salınımın açıklığını kapatma isteğinden, ya da bu boşlukta dengede durabilmek için alanı/zemini genişletme zorunluluğundan. Bu durumu biraz

daha açayım.

Bu şiirler, metonimi-metafor karşıtlığını kırmak ya da aşmak için birçok hamleyi dener. Öncelikle bu şiirler metonimiktir, yani dilin çizgisel ekseninde ilerler, çünkü bir anlatısal özellik gösterirler. Anlatısallığın en belirgin niteliğini öncelikle bir versiyonu oldukları ara-metinlerinden (*intertext*) alırlar: Bu şiirler, daha en baştan, bir anlatı olan, bir efsane olan Agammennon göndermesinin içine yerleşmişlerdir. Antik bir hikâyeyle çerçeveler kendisini ve bu hikâyenin bir bakıma modern bir versiyonun sahneye koyar. "Agamemnon" şiirlerinde Oktay Rifat bir(kaç) hikâye anlatır, düz ve yatayda bir tahkiyeye ayarlı olmaları bakımından metonimiktir bu şiirler. Fakat Rifat bu hikâyeleri metaforik eksene taşıyarak anlatmak gibi bir tekniği kullanır. Metonimik akış ya da yatay çizgisellik, metaforik ifadelerin süreksizliğiyle doldurulmuş ve kesintili bir hale getirilmiştir. Yani bu şiirler, dikey hareket eden vektörlerin yan yana sıralanmasıyla oluşmuş yatay ve kesik kesik bir çizgi yapısı gösterirler. Şiir kendi biçimsel heterojenliğini kopuk zincir metaforuyla kaydeder:

> Yan yana diziliyorduk, tek tek, zincire benzer, kopmalarla bağlı, bağlantılarla aralık; dirsekler dokunuyor ya yeter bize! (Rifat, 2007a, s. 370)

Şiirlerin anlatısal sesini kuran metonimik zincir, bağsız, bağlantısız, sırasız metaforlardan oluşmaktadır. Bu durum, bu zincirin "kopmalarla bağlı" olmasının nedenidir. Süreksizliğin sürekli oluşudur; kesintinin kesintisiz akışıdır. Dil birimlerinin ve anlamın kaynağının, yani sözceleme etkinliğinin, sözce zincirini süreksizleştirmesi ve bu süreksizleşmenin uzun ve sürekli bir anlatı haline getirilmesidir bu. Aynı anda hem bir sözceler bütününün sunumu, hem de sözceleri ikincilleştiren ya da belirsizleştiren bir sözceleme etkinliğinin mevcudiyeti vardır bu şiirlerde. Burada görülmesi gereken, bölünmelerin ve ayrımların, zincirin etrafında ya da zincirin aracılığıyla değil, bizzat zincirin (şiirin) içinde gerçekleşiyor olmasıdır. Bölünme, ses ile ses dışı arasında değil, sesin içinde gerçekleşiyordur. Şiirsel ses,

kendisini artık, “kopmalarla bağlı” olarak inşa edebilmektedir, kendi içinde bölünmeler yaratarak bir bütünlüğe varabilmektedir. Ses, salt metonimik ya da salt metaforik yapının homojenliğinde kendini bulamamaktadır; bir öz-ayrım, kendiyle bir farkın mevcudiyeti yoluyla ancak kendi olabilmektedir. Şiirin genişleme ve yayılma istediği de bu bağlamda anlam kazanır. Şiirin genişlemesi, şiirsel sesin iç bölünmesinin oluşturduğu yarığın ya da yaranın kapatılması ya da pansuman edilmesi amacıyla elastiklik ve genişlik kazanmak ister. Mesele, sesin (şiirin) kendiyle özdeşliğinin imkânsızlaştığı bir anda bu imkânın yeniden yaratılabilmesi amacıyla yeni alanlara doğru genişleme isteğinin denetlenmesidir.

Oktay Rifat'ta kıyı figürünün gelişimini betimlerken “Agamemnon” şiirlerinin dil birimlerinin ve anlamın kendisiyle özdeşliğinin bozulduğu bir anı kaydettikleri belirtilmişti ve bu bağlamda şu pasaj değerlendirilmişti:

> Neye yarar bunca özlem, kavuşmak değilse kavuşmak! Yatmak değilse yatmak ve güzel değilse güzel! (Rifat, 2007a, s. 367)

Tüm özdeşliklerin yittiği bu an, aynı anda özdeşliklerin yeniden tesis edilmesi zorunluluğunun da tazyikinin duyulduğu bir andı ama: Yatmak yatmak değildi, ama “(u)zanmak ve yatmak gerekiyordu;” “(i)nanmak gerekiyordu inanmadan” (Rifat, 2007a, s. 368). Bir yanda özdeşliklerin bozulması ya da zincirin kopması, öbür yanda bu zincirin kopmalar üzerinden yeniden bağlanması. Bu durumu, daha önce, dil ile gerçeklik arasındaki bağın kopması bağlamında, bir tür nominalizm krizi olarak okumuştum. Şimdi ise bu durumun, şiirsel ses problemi bağlamında da bir anlam kazandığı belirtilmelidir. Bu şiirlerdeki özdeşlik yitimi, tümden negatif bir dilsel bunalım anını değil, özgül bir şiirsel sesin özsel niteliğini verir bize. Şiirsel ses, metonimik ya da metaforik yapılardaki homojenlikten değil, bir iç farktan kaynaklanmaktadır. Bu fark, metonimi-metafor ayrımından daha temel gibi duran bir başka farka götürür bizi: Söz söyleme ile aphasia arasındaki temel farktır bu:

> Jakobson'un makalesi üzerine tartışmalarda gözden kaçırılan şey şudur ki metafor-metonimi ayrımının ardında söylev ve aphasia arasındaki, sessizlik ile kendi sesini eklemleme kapasitesi arasındaki çok ciddi ayrım yatmaktadır. Metonimiden ya da metafordan birine öncelik tanımak, gitgide artan bir biçimde aphasic olan eleştirel bir söylem üretme riskini içerir. Söylevin tam olarak işleyebilmesi için bu iki kutbun da operatif olması gerekiyorsa, o halde bir "özgün ses" nosyonu yeniden tanımlanmalıdır... Özgün bir sesin göstergesi kendiyle özdeşlik değil, kendiyle farktır, öz-ayrımdır (*self-difference*). (Johnson, 1986, s. 238-239)

"Agamemnon" şiirleri, şiirsel sesin iç farkını, tam da dile gelme ve susma ayrımı etrafında ortaya koyar. Terazinin bir kefesinde söz söyleme arzusu, beklentisi varken öbür kefede sesi, sözü eklemleyememe hali bulunur. Özdeşsizlik ve zorunluluk bu sesin yokluğuyla, sesin kendinden uzağa düşmesiyle, silinmesiyle mevcut olduğu bu kırılgan denge üzerinden tanımlanır:

> Ötse diye bekleriz, seyrek tüylü o evcil kuş; susar amansız, susar uzaktan uzağa dalımızda! (Rifat, 2007a, s. 360)
>
> Susmak gerekiyordu büyük uğultuda, kalkmak, kalkılmaz saatte, kuşların düştüğü saatte (Rifat, 2007a, s. 366)
>
> Kudurmakla düz durmak arasında. Düz duruyoruz öylece, tükeniyor cankurtaran düdüğünün sesi. (Rifat, 2007a, s. 374)
>
> Eksilmeler ve yitmelerle dolar boşalırdı kargılık, yoklar çoğalır durmadan, ölümü çalar boynuz ve kös. (Rifat, 2007a, s. 363)

Dile gelme isteği ile susma gerekliliği arasında kurulan bu hassas denge, şiirsel sesin iç farkından türemektedir. Şiirsel ses, artık ne metonimik bütünlüklerle ne de metaforik benzeşimler ya da özdeşliklerle elde edilememektedir. Ses, daha ciddi bir sınavdan geçmek zorundadır: sesin sessizlikle sınandığı bir sınav. Şiir, "düz duruyordur" (düz yazmak, yatay sentagmatik eksen, metonimi) ama "kalkmak" (dikey paradigmatik eksen, metafor) gereğini de duyarak. Bu da şiirin gövdesini ciddi bir gerilimle ve boşalma isteğiyle yüklemektedir.

Bu yüklemenin bir başka göstergesi şiirde kullanılan noktalama işaretleridir. Ritmin ve sesin denetlenmesi bağlamında önemli işlevi olan noktalama işaretleri, bu

şiirlerde Oktay Rifat'ın önceki şiirlerinde görülmediği kadar çoğalmış haldedir. Rifat'ın ilk dönem şiirlerinde noktalama işaretleri sık kullanılmaz. *Aşağı Yukarı* kitabına gelene kadar hiç noktalama işareti yoktur. "Oradaki "İstanbul Şiiri"nde ilk kez görülür (Rifat, 2007a, s. 118). *Perçemli Sokak* ile birlikte soru işaretleri ortaya çıkar. Fakat burada da notasyon ya da sessel değerini tam olarak kazanmıştır diyemeyiz. Bu değerin açık görüldüğü yer "Agamemnon" şiirleridir. Virgüller, ünlemler, noktalar, kesme işaretleri şiirsel ses probleminin kesifleştiği bu şiirlerde çoğalmıştır. Ama ben tüm bu işaretlerden yalnızca birine değineceğim burada: İki nokta.

> Koyversek gerilen yayı: boşalsa aydınlık; bıraksak kaldıracı: düşse özlem (Rifat, 2007a, s. 363)
>
> Gemileşir dört direkli dünya, dört köşeli yaşam. Çözülür çevre: keçi peyniri ve bazlama! (Rifat, 2007a, s. 366)
>
> Bir şey düşer, ağır ve yavaş: akşam ya da sabah; hepsi bir! (Rifat, 2007a, s. 369)

İki nokta işareti bir geçişkenliğin, iletkenliğin, gerilme ve boşalma dengesinin bir amblemi gibidir bu pasajlarda. İki nokta işareti bir araya getirdiği ya da ilişkilendirdiği terimleri ne tam bir özdeşlik içine sokar (eşitlik işaretinin (=) yapacağı gibi) ne de tam olarak farklılaştırır. Bir araya getirdiği terimleri bir iç-ayrıma, iç-farka doğru taşır. İki nokta, terimler arasındaki anlamsal gerilimi aynı anda hem sıkılaştırmakta hem de çözmektedir. Bu anlamda, bu şiirlerin bütününde görülen yapısal gerilimin, yani metonimi ile metafor arası gergin salınımın küçük ölçekte yeniden üretilmesine yararlar. Şiirlerin gövdesini aynı anda hem gerip hem de gevşetirler; ritmin kaynağı haline gelirler. Bu durumu zaten şiirlerin kendisinde de görürüz. Oktay Rifat nerede iki nokta kullanıyorsa, oraya bir çözülme, gevşeme, boşalma hareketini de kaydeder: "Koyversek/boşalsa," "çözülür," "düşer." Ya da diğer kitaplarındaki şu dizeler:

Sıkışmak yay gibi, karanlık cenderede:
Boşanmak o hızla! (Rifat, 2007a, s. 409)

Ölü kuşlara benziyor kelimeler.
Kimi gün durup dururken sönüyordu:
Artık el yordamıyla... (Rifat, 2007a, s. 448)

Sallanırım son ışık trapezinde,
Bir doğu, bir batı: Korkunç Perende. (Rifat, 2007a, s. 462)

Her birinde iki nokta, bir gerilen bir boşanan, bir parlayan bir sönen bir ritmle kendini veren şiirsel sesin iç-farkına, iç-gerilimine taşır şiiri. Bu anlamda iki nokta, sesin kontrol edilebilmesi amacıyla önemli bir öğe olarak kullanılır Oktay Rifat şiirlerinde.

2.2.5 Cıvıklaşma/sertleşme fiili, şiirsel yapı sorunu

Oktay Rifat şiiri, geçiş döneminden itibaren sıkı bir vezin örgüsünden vazgeçip serbest vezne yöneldiği (*Perçemli Sokak*) ve bunun da ötesinde vezinsiz bir düzyazı şiiri denediği (*Elleri Var Özgürlüğün*) bir döneme girer. Bu dönem, daha önce de belirttiğim gibi şiirsel ses probleminin en akut hal aldığı dönemdir. Kafiye ya da vezin gibi şiirsel ses üretimine dair yerleşik retorik ve sentaktik araçların kullanımından vazgeçildiği bu dönem, hem şiirsel biçim ve yapı sorunlarının bir kaygı olarak yaşandığı hem de çözümlerin üretildiği bir dönemdir. Bu kaygıların bu dönemdeki en temel amblemi olduğunu düşündüğüm bir fiilden söz edeceğim: Cıvıklaşma.

> Sık sık andığım Fransız düşünürü Alain'e göre, yonucu mermerin yerine alçıyı, mimar taşın yerine çimentoyu, ozan katı kurallarıyla veznin yerine serbest vezni bulduğu gün sanat kaçınılmaz bir zevksizliğe düşmüştür. Örsün üstünde dövülerek yapılan demir parmaklık güzeldir. Buna karşılık metalin eritilip kalıba dökülmesinden elde edilen kuşlu çiçekli pencere demirleri iğrençtir. Sanatçı sanat eserini maddeyle boğuşarak ortaya koymalı. (Rifat, 2009, s. 284-285)

Oktay Rifat'a ait 1981 tarihli bu ifadeler, şiirde vezin probleminin incelendiği bir

yazıda yer almaktadır. Oktay Rifat burada, Alain'e göndermeyle, veznin serbestleşmesinin getirdiği olumsuz gibi görünen bir durumu işaret eder. Bu ifadeler, özelde vezne değinmekteyken, ben bu ifadelerin içerdiği bir başka fiile, olguya dikkat çekeceğim. Veznin serbestleşmesi, ya da benim buraya kadar olan bölümde adlandırdığım biçimiyle şiirsel ses problemi, bu ifadelerde, konfeksiyon işi olmayan bir sertlik idea'sıyla ya da imgesiyle ele alınmaktadır: Örsteki tekil sertlik iyidir, hazır kalıbın konfeksiyon işi yumuşaklığı iğrençtir. Bu imgenin öne getirdiği fiiller: Sertleşme ve yumuşama. Veznin kaldırılması şiirsel gövdeye bir yumuşama, bir yapısızlık, biçimsizliktir verirken, katı kurallı bir vezin rejimi ya da sıkı bir ses/ritm düzeni bu gövdeyi sert ve sağlam kılmaktadır. Ses rejiminin sertleşmesi şiiri sağlamlaştırırken, bunun yumuşaması ya da hazır kalıplara hapsedilmesi şiir yapısını dayanıksızlaştırır. Oktay Rifat, bu temel kaygıyı, cıvıklaşma amblemiyle ve bu amblemin etrafında toplayabileceğimiz diğer fiillerle, örneğin yumuşama, bulanma, kamaşma, yosun haline gelme fiilleriyle kaydetmiştir.

> Ve sivri dilleri kurtların, durgun, kara suları yalayan, geğiren ölümü, cıvık sıvıya doyunca. (Rifat, 2007a, s. 363)
>
> Onlar ölçülü ve usta, biz dalgın, savruk,
> Düşleriyle geride. Artık ne varsa boş,
> Ne varsa kirli, cıvık! (Rifat, 2007a, s. 460)
>
> Yolcuyu uğurladık. Sürekli
> Bir yağmur, vıcık vıcıktı toprak. (Rifat, 2007a, s. 480)
>
> Çapaklıysa gözlerimiz: karanlıktan.
> Küflendik, kokmuş kavun gibi cıvıdık. (Rifat, 2007a, s. 486)
>
> Gök bulanık, toprak vıcık vıcık. (Rifat, 2007a, s. 519)
>
> (...) Düşer üstüme,
> Kürek kürek, cıvık topraklarıyla gece. (Rifat, 2007a, s. 532)
>
> Gömük yarı belimize kadar, büyük
> Yarı belimizden öte, cıvık
> Batakta. (Rifat, 2007a, s. 563)

Birer cıvıklaşma sahnesine yer veren bu dizeler, Oktay Rifat'ın şiirsel ses problemiyle en yoğun olarak uğraştığı döneme aitler. Bir takınak ya da travma gibi sürekli tekrarlanan ve şiirden şiire, yapıttan yapıta geri dönen cıvıklaşma anları, bizzat şiirin yapısına dair bir kaygının dışavurumu ya da semptomu olarak ortaya çıkmaktadır, diye öne sürüyorum. Bu dizelerin her birindeki cıvıklaşma anları, şiirsel ses üretimde hazır kalıpların işlevsiz kaldığı bir evre içinde şiir yapısı kurmaya dair bir kaygıyı verir. Cıvıklık, biçimsizleşmeye dair bir kaygının, şiirsel yapılara yönelik içsel bir kuşkunun amblemi olarak yer Oktay Rifat şiirinde. Ne zaman şiirsel ölçü, vezin, ses, ritim sorunu yaşansa, orada bir cıvıklık amblemi ortaya çıkıvermektedir.

Bu amblemin kaynağında yalnızca hazır kalıpların işlevsizleşmiş olması da yoktur. Aynı zamanda, şiirin içine girdiği bir gerçeksizleşme, gerçeklik yitimi ve şiirin kendi mecazlarının üstüne kapanma hareketi yapması da vardır. Kıyı figürünü incelerken göstermeye çalışmıştım: Oktay Rifat'ın *chiasmus*'u ve mecazları yeniden keşfettiği bu dönem, dil ile gerçeklik arasında aşılmaz bir kıyının, bir sınırın oluştuğu bir dönemdir. Dil ve anlam kendi sınırına vardığı noktadan kendi üzerine doğru geriye çekilmekte ve bu çekilmeyle birlikte dil dışı gerçekliğe açılma yanılsamasını kırmaktadır. Her ne kadar bu kendi üzerine kapanma mutlaklaşmasa da, yine de gerçeklik ile dil arasındaki bağ geri dönülmez biçimde zedelenmiş olur. Şiirin, gerçeklik yitimi karşısında kaldığı bir andır bu. Şiir dili ve anlam, gerçeklikten çözülmeyi, bütünlüklerden bağsızlaşmayı, bağımsızlaşmayı en azından bir kaygı olarak yaşar. Örneğin, *Perçemli Sokak*'tan “durduramazsınız” redifli “Bağımsız” başlıklı şiir bu kaygıyı oldukça açık biçimde ifade eder. Ayrıca şuna da dikkat edelim ki bir çözülmeyi, dağılmayı, engellenemez bir uzaklaşmayı dile getiren bu şiir yine de yapısal bütünlüğünü korumak için basit ama değerli ve semptomatik bir atak yapar, yani redif kullanımıyla bir bütünlük ve tamlık hissi verir:

> Bütün karanlığı versem size giden geceyi durduramazsınız
> Işır odamızın havası kaçar çeşmelerinizden durduramazsınız
> Ben denize bakarım sandalca uzaktan
> Siz yüzersiniz bir kuş uçar bir gemi geçer durduramazsınız (Rifat, 2007a, s. 234)

Burada yine de temkinli olmalı ve cıvıklaşmayı ya da gerçeklikten bağımsızlaşmayı salt olumsuz bir olgu ya da kaygı olarak görmemeliyiz. Cıvıklaşma fiilinin kendi diyalektik karşıtını da çağırmakta olduğunu tespit edebilmeliyiz. Şiirsel ses üretiminin krizi ya da gerçeklik yitimi ve buna bağlı olarak gelen şiirsel biçimsizleşme kaygısı olarak cıvıklık, bir tür dilsel sıfır noktayı işaret ederken, aynı anda yeni dilsel imkânlara da çağrı niteliği alır: Cıvık toprak, bir bulanma ve kuşku kaynağıyken, aynı zamanda bir heykelin ham maddesidir de. Biçimsiz toprak, biçim bekleyen bir heykelin potansiyelidir. Bu anlamda, cıvıklık amblemi, Oktay Rifat şiirinde her an katılaşmaya, bir biçim almaya, bir heykele dönüşmeye gebe bir biçimde bulunur. Cıvıklık, bir yitimin ve gerçeksizleşmenin olduğu kadar, bir *poietik* hazırlığın, bir yeniden yaratımın da adıdır.

Örneğin, sesin sessizlikle/*aphasia* ile radikal bir biçimde sınandığı "Agammemnon" şiirlerinde cıvıklık, bir biçim alma imkânına da çağrı yapar. Çamur, bir nihai hal değil, canlılık doğuran bir hammaddedir aslında:

> Baltayı ve ateşi çıkardık deliksiz kayadan. Ceylan sekişli atları kardık en soylu çamurla. (Rifat, 2007a, s. 362)

Yine bu ifadede görülen duruma benzer biçimde, şiirsel ses krizinin daha sıkı ve ince işlenmiş bir ses düzeninin hâkim olmaya başladığı (örneğin *sonnet* gibi katı kurallı biçimlerin ön plana geldiği) bir döneme ait *Yeni Şiirler* kitabında yer alan "Islak Toprak" şiiri cıvıklaşmanın önünün alınmaya başladığı, Oktay Rifat'ın düşündüğü tarzda bir örs sertliğinin yavaş yavaş şiirsel gövdeye işlendiği bir anı gösterir:

> Islak toprağa bastım. Ağaçtım
> Ansızın, tomurcuktum, budaktım.
> Döndüm güneşe yaprak yeşili

Yüzümü, duydum göklerden geçen
O deli esintiyi. (Rifat, 2007a, s. 518)

Islak ve cıvık toprağa artık müdahale edilmeye başlanmıştır. Toprak cıvıklığıyla bırakılmaz, bir ağacı, bir tomurcuğu doğuracak bir biçimsel rahim haline getirilmektedir. Şiir kendini, ses ve gerçeklik yitiminin şoku içinden çıkarmaya başlamıştır. Bu durumun belki de en programatik şiiri, ilk bakışta yalnızca sıradan bir toprağa basma hareketini sahneleyen ve bu haliyle gündeliğe adanmış gibi duran, ama özünde Oktay Rifat şiirinin belki de en temel sorunsallarından biri olan şiirsel ses üretiminin tüm kaygılarını ve bu kaygıların teskin edilmesinin yollarını işleyen *Çobanıl Şiirler*'den "Toprağa Basan Adam" şiiridir:

Sıkıca basıyordu taban yere
Tarağı açılıyordu ayağın
Topuk sert basıncında diri
Çıplak ayağın kalıbında
Göçüyordu yumuşak toprak
Omuzlardan kollardan
Kalçalardan yere doğru akan
Kaslarla gerilmiş gücün altında. (Rifat, 2007b, s. 86)

Bu parçada da, tıpkı "Sözcükler"deki gibi bir cıvıma gizilgücü ya da cıvımayla birlikte yutulma, dağılma tehdidi (toprağa basan ayağın yutulması) olsa da asıl vurgu ayağın, kasın, gücün mevcudiyetine ve "sıkı"lığına, "diri"liğine yapılmaktadır. Vurgu, yumuşak toprağın göçmesinden çok, sanki o toprağın içinden omuzları kolları kalçası ve kaslarıyla bir rölyef gibi kabarmış duran adamın fizikselliğine ve diriliğine ya da dirilişine yöneliktir. Toprak adamı yutuyor demek, adam toprağın içinden doğuyor/yaratılıyor demekten daha güçtür burada. Bütün bu cıvımanın, yumuşamanın ortasından bir katılık, bir kendilik diriliyordur. Bu durumu, şiirin kendi özerkliğini, kendi sesini, bir anlama sahip olmayı değil de bizzat kendi anlamına sahip olmayı, kendi imgeselinin benzeri olmayı nasıl düşündüğü ve yazınsallaştırdığını işaret eden bir durum olarak okumaktayım.

Oktay Rifat'ın *Elleri Var Özgürlüğün*'den itibaren dilsel formülasyonlar halinde ortaya koyduğu bu cıvıklık-sertleşme diyalektiği aşama aşama çeşitlenecek ama hemen hemen her yapıtında ses, şiirsel kurgu ve anlam sorunu bağlamında gündeme gelecektir. Cıvıklaşma figürasyonları şiirsel kurgunun iç zayıflığını, yapısal sağlamlık ve anlamsal bütünsellik bağlamında yaşanan poetik yenilgileri ya da eksiklikleri kaydetme amacıyla hep görülür Oktay Rifat'ta; fakat bunun diyalektik karşıtı olan sertleşme figürleri de *Elleri Var Özgürlüğün*'den ve özellikle de *Şiirler*'den itibaren sızmaktadır şiirlere. Örneğin, *Şiirler*'deki "Gün Doğdu Mu" (Rifat, 2007a, s. 485) şiiri, cıvıklığın önünün alınmasına dair kaygının somutlaştığı bir anı sergiler. Şiire yer vermeden önce belirtmeliyim ki *Şiirler* kitabı, Oktay Rifat'ın *Elleri Var Özgürlüğün* kitabında poetik formülasyonunu düzyazı biçiminde verdiği temel meseleyi, yani dilsel ve şiirsel özerklik meselesini, kendi kendinin başlatıcısı olma, öncelsiz olma, yeni olma meselesini edimselleştirmeyi denediği bir kitaptır. Kitabın belki de tek takınağı, tek konusu, oradaki yazı öznesinin *stimmung*'unu (ruh hali, ruh tonu, duygu tonalitesi) tanımlayabilecek tek duygusu, şiir içinde, şiir yoluyla, şiir olarak özerk olma sorunudur.

"Gün Doğdu Mu" şiiri bir doğum sahnesiyle açılır; doğmakta olan gündür. Günün doğuşu sanki günden önce ya da gecede yitmiş olanları yeniden ortaya çıkarır ve yerlerine yerleştirir.

> Bir yerleşim, yerine oturma anıdır:
> Damlarımız, gün doğdu mu, bir kez daha
> Oturur taşına toprağına. Kavak,
> İğde dizilir çay boyuna yeniden. (Rifat, 2007a, s. 485)

Buradaki yerleşme hareketi Oktay Rifat'ta bundan böyle hep önemli bir şiirsel hareket olacaktır. Hep yerine yerleşmeler, toprağa oturmalar görülecektir. Burada da şiir toprağa yerleşmeyle açılır. Bu bir kendine geri gelme, dağılmadan, yok olmadan, görünmez ve yersiz kılan geceden kendini alıp kendine geri gelme anıdır. Şiir bu

önceki yitmişlikten çıkıp kendini yeniden bir biçimde var kılmayı söyler. "Geçmişleri tırmandık bugüne doğru" der: Bugünün içinde bir özerklik, bir varlık kazanma çabasıdır bu. Yokluktan çıkıp varlığa geri geliş, bir kazanım, bir yengi olarak kaydedilmek istenir bu şiirde; şiir, bu özerklik isteğini bir "uyum" havasında ve bir mutlu "uyku" haliyle sonlandırır ya da kotarır. Özerklik kazanılmış gibi yapar bir an için, yerine yerleşme ve oturma sağlanmış gibi yapar: bağdaş kurup oturmayla, yani bir bakıma kendi üstüne kapanma ve kendi yerine sağlamca yerleşmeyle ve ezgisel (yani, şiirsel) uyumun (yani, kotarılmış özerkliğin) huzurunda gerçekleşen bir uykuyla sonlanır bu şiir:

> Ezgiler, uyumlu dizeler dinleriz
> Akşamları, mor kilime bağdaş kurup.
> Uyuruz tomur memeyi yastık edip,
> Uyuruz göksel mavilerin altında. (Rifat, 2007a, s. 487)

Ama yine de şunu görelim, özerklik ilân edildi diye özerk olunmuyordur zorunlu olarak. *Şiirler* kitabındaki bu şiirin edimselleştirmeye yöneldiği şiirsel özerklik ("bağdaş kurmak," "uyumlu dizeler"), bu şiirde yine de ancak "uyku" anında ya da uyku halinde gerçekleştirilebiliyordur. Özerklik, uykunun belirsizleştirici ve sınamanın alanından uzak, masalsı, demek ki aldanmaya açık, alanında gerçekleşiyordur ancak. Özerklik yine de tam olarak güne ait değildir, yok olmanın, yutulmanın, uyumsuzluğun alanı olan geceye yakın bir alanda mevcuttur ancak. Şiirsel özerklik, yani şiirin kendi sözüne benzer olan bir dünyaya yerleşmesi, kendi imgeselliğinin yalınlığında ve basitliğinde kalması, korunması, kendi başlatıcısı olması durumu, ancak bir uykululukla, bir düşsellikle, demek ki yine başka bir imgeselliğin yardımıyla ya da bunun çevreninde gerçekleşebiliyordur. Şiirin başlığı da bu gerçekleşme konusundaki kesinliğe yönelik bir şüpheyi de kaydeder gibidir. "Gün Doğdu Mu": Bu ifade "gün doğduğunda" anlamının yanında bir de "gün

gerçekten doğdu mu?" sorusunu da sezdirmekte ve böylece günün doğumunu ya da şiirsel özerkliğin gerçekleşimini hafifçe paranteze almaktadır.

Bu şiirde, geçmişten ya da yutucu geceden çıkıp bugüne ve özerk varlığa gelişin ya da özerkleşme hamlesinin figürleri ise cıvıklık ve sertleşme olacaktır.

> Küflendik, kokmuş kavun gibi cıvıdık.
> Çekiniriz adamlıktan, üstten baştan!
> Bir ayıp apış aramızda! Yüzümüz
> Ayıp! Kaşlarımız, kara gözlerimiz,
> Meme başları, ince bilekler ayıp!
> Ayıp toprağa düz basan kalın topuk! (Rifat, 2007a, s. 486)

Bir tarafta geçmişten getirdiğimiz "cıvımak," diğer tarafta ayıplanmış olan, ama burada ayıp örtüsünü şüphe altına alan açıkça bir istekle, toprağa basma isteğiyle bitiştirilmiş olan bir "toprağa düz basan kalın topuk." Cıvımak, toprağa kalın topukla basma ediminin getirdiği sertleşme, katılaşma, kalınlaşma imgeleriyle kesilir. Cıvımanın önünün alınması çabasına yine *Şiirler* kitabından iki şiire değinerek bakalım. Kitabın düzeni içinde peş peşe gelen bu iki şiirden ilki olan "Yağmurlar" bir çekilme, terk edilme sahnesi kurar. Cambazlar şehre gelmiş ve yağmurların başlamasıyla birlikte gitmektedirler. Cambazların varlığıyla gelen hafiflik ve neşeli ölçülülük hali yerini soğumaya ve ölçüsüzleşmeye, ölçülerin dağılmasına bırakmaktadır. Bu hali, şiir "cıvık" sözcüğüyle niteler:

> Onlar ölçülü ve usta, biz dalgın, savruk,
> Düşleriyle geride. Artık ne varsa boş,
> Ne varsa kirli, cıvık! (Rifat, 2007a, s. 460)

Buradaki cıvıklık hali, bir sonraki şiirde geri alınmaya çalışmaktadır. Oktay Rifat'ın kitaplarındaki şiirleri yerleştiriş üslubu genellikle bir denge kurma çabasını sergiler. Bir şiirde açığa çıkan ifade, bir sonraki şiirde yadsınabilir, dengelenebilir, zıtlaştırılabilir. *Şiirler*in karşılıklı dengesi, Rifat'ın özellikle *Şiirler* kitabından itibaren temel kaygılarından biri olacaktır. Bu konuyu ileride örneklerle açacağımdan, şimdi yeniden cıvıklık meselesine dönüyorum. "Yağmurlar"daki

cıvıklık ve “savruk”luk hali bir sonraki şiir olan “Bu Kentte” şiirinde “lastik germe” ve “vida sıkma” ifadeleriyle yadsınmaya, önlenmeye, dizginlenmeye çalışılır:

> Bunların hepsi benimdir: adamlarım.
> Kiminin omzunda şaşmaz av tüfeği,
> Kiminin elinde terazi ve dirhem,
> Kimi rüzgâra kapılmış, içe dönük,
> Zehirli yıldızlarına dalar suda.
> Benim gözüm güllerde, beyaz güllerde!
> Bir lastiği gererim sonuna kadar,
> Gevşek bir vidayı sıkarım usulca,
> İşlerken sofanızda Yaldızlı Saat. (Rifat, 2007a, s. 461)

Cıvıklık ve gevşeklik, burada bir vida gibi sıkılmak isteğiyle zıtlaştırılır. Gevşemenin yerine bir sıkılık, gerili olma, sıkı olma hali geçirilmeye çalışılır. Bu ifadeler, şiirsel özerklik ilanına yakın bir duygu durumunu betimlemektedir. Öncelikle şuna dikkat edelim: “Yağmurlar”daki savrukluk, dağınıklık ve “ölçü”süz kalma halinin yerine, burada çok daha kontrolü eline almış gibi duran, “adamlarım” seslenişiyle hâkim özneliğini ilan eden ve bu kontrolü şiirin kurgusunun biricik öğelerinden olan “ölçü”yü kendi adamlarının eline tutuşturarak gösteren bir şiir öznesi mevcuttur. “Yağmurlar”da her şeyin elinden kaçışını izlemekten başka bir şey yapamayan edilgin özne, burada elinden kaçırdıklarını yeniden toplamaya, savrukluğun, gevşekliğin, cıvıklığın önünü almaya çalışıyordur. “Vida sıkma” ve “lastik germe” edimleri şiirin özerklik takınağının ya da arzusunun amblemleri gibi iş görmektedir. Ve bunların tümü de şiir kurgusunun ve yapısının iç ölçüleriyle, şiirsel ses ve anlam sorunuyla dolaysızca ilişkilidir.

Toprağa basma arzusundan ve cıvıklığın yerine katılığı geçirme isteğinden bahsettim. Bir örnek de *Yeni Şiirler* kitabından. Şiirsel ses krizinin daha sıkı ve ince işlenmiş bir ses düzeninin hâkim olmaya başladığı (örneğin sone gibi katı kurallı ve sıkı kafiye, ölçü ve ses kurgusu gerektiren biçimlerin ön plana geldiği) bir döneme ait *Yeni Şiirler* kitabında yer alan şu şiir, cıvıklaşmanın önünün alınmaya başladığı,

Oktay Rifat'ın düşündüğü tarzda bir örs sertliğinin yavaş yavaş şiirsel gövdeye işlendiği bir anı gösterir:

> Islak toprağa bastım. Ağaçtım
> Ansızın, tomurcuktum, budaktım.
> Döndüm güneşe yaprak yeşili
> Yüzümü, duydum göklerden geçen
> O deli esintiyi. (Rifat, 2007a, s. 518)

Toprak cıvıklığıyla bırakılmaz, bir ağacı, bir tomurcuğu doğuracak bir biçimsel rahim haline getirilmektedir. Şiir kendini, ses ve gerçeklik yitiminin şoku içinden çıkarmaya başlamıştır. Cıvıklaşmanın önünün alınmasının, öncelikle *poetik* bir kaygıyı ve tecrübeyi adlandırdığını asla unutmamalıyız. Cıvıklıktan katılığa geçiş, şiirin özerklik sınavından başka bir şey değildir. Toprağa basmak ve bu basıncın getirdiği katılık ve sıkılık sezgisi, şiirin dilsel özerkliğine yönelik kuruntusu, kaygısını, imkânsız arzusunu ve bu arzuyu harcama ya da tüketme biçimini göstermektedir. Ayrıca, cıvıklığın önünün alınmasının mutlak olmadığı, sertleşmenin, katılığın gerçekleştiği yerde aynı anda her zaman bir gevşeme ve cıvıklaşma tehdidinin ya da gizilgücünün mevcut olduğunu da görmeliyiz. Şiirsel özerklik, bir mutlak durumu değil, bir çabayı, bitmeyen bir kendini koruma tecrübesini, kendi kendini öncelsiz başlatmanın imkânsız imkânını adlandırmaktadır. Örneğin, *Yeni Şiirler* birçok katılaşma ve sertleşme figürüne yer veren şiirden sonra, kitabın "Sözcükler" başlıklı kapanış şiirinde son bir cıvıklık ve savrulma amblemini de çakmaktadır "sözcükler"in arasına:

> Es ki ağarsın köpük kayada, yosun
> Dip sularda, meşeler dağda savrulsun! (Rifat, 2007a, s. 611)

Burada cıvıklık amblemi: "yosun." Her ne kadar "di(be)" itilmiş, bastırılmış, teskin edilmiş, dizginlenmiş gibi olsa da orada sessizce ve hafifçe ürkünç bir biçimde savrulmaya devam etmektedir. Şiir kendi katılık ambleminin yanına, yani suyun

çarptığı ve sertçe karşılandığı “kaya”nın yanına “yosun”u da koyarak kendi kurgusal diyalektiğini işler.

Topraktan yaratılan dirilik figürüyle *Bir Cıgara İçimi*’nde de karşılaşıyoruz. Şiirsel sesin çok sıkı bir biçimde örgütlendiği, aliterasyonların ve kafiyelerin ince bir kullanımın görüldüğü “Dağın Ardı” şiirinde balçıktan yaratılma figürü görülür:

Güneşle yüklü taka
Yelesi ak köpüklü at
Bana denizi anlat

Toprağa giren demir
Traktör ya da saban
Bana balçığı getir
İnsan etini yapan

Neden yanarsın orman

Ve sen gökte süzülen bulut
Öldüm düşeli derdine
Aşır beni dağın ardına. (Rifat, 2007b, s. 153)

Şiirin kafiye yapısı sıkı örülmüştür: at/anlat, demir/getir, saban/yapan/orman, anlat/bulut, derdine/ardına. Ve her öğesi birbirine seslenen, karşılıklığı zengin ve sessel tersine dönmelerle işleyen aliterasyonlar: yüklü/köpüklü, taka/at, düşeli/derdine/dağın, düşeli/aşır. Bütün bu sıkı şiirsel örgüye karşılık gelen bir imge de bulunmaktadır şiirde: “insan etini yapan/yaratan balçık.” Bu imgedeki öneri, şiirin kendi performansında yansılanmaktadır diyebiliriz. Nasıl ki cıvık topraktan bir insan yaratılır, şiir de boşluktan yola çıkıp sessel düzenlemelerle ve iç yankılarla kendini özerk bir varlık olarak yaratır. Cıvık topraktan özerk yapıta doğru bu hareketi Oktay Rifat bu şiirde, insan etiyle imgelese de bu hareketin amblemi heykeldir, yonudur, yontudur. Kısaca Oktay Rifat şiirindeki, özerk yapıtın amblemi olarak heykel figürasyonlarının incelenmesi önemli olmaktadır.

2.2.6 Yonu (heykel) motifi

Oktay Rifat'ta topraktan çıkan yaratımın, yapıtın ilk işareti *Elleri Var Özgürlüğün*'de görülür:

> Baltayı ve ateşi çıkardık deliksiz kayadan. Ceylan sekişli atları kardık en soylu çamurla. (Rifat, 2007a, s. 362)

Bu ifadeler, her ne kadar cıvıklıktan yapıta doğru olan özerklik kazanma arzusunu ya da hareketini söylese de, içinde yer aldığı şiirin düzyazısal coşkusu ve mitik karakteri nedeniyle ön plana çıkmamaktadır. Bu arzunun ya da hareketin doğrudan ön plan gelmesi ve şiirsel özerklik sorununu tartışması için *Şiirler* kitabına bakmalıyız. Heykel motifi de özerklik sorunu bağlamında ilk kez burada gündeme gelir.

> Çok eski bir resim gibi saklarım
> Kendimi ve çıkarır, akşamları,
> Seyrederim el etek çekilince.
> Burnum, ağzım, dişlerim ve ellerim,
> İncik boncuk, işlemeli bohçadan
> Açılır sessizliğe aynadaki.
>
> Aşınmış sevgilerin balkonunda,
> O ilk öpüşlerin uçuk mendili,
> Yağmurundan gizler de gözlerimi,
> Zil çalar okuldan çıkar çocuklar,
> Yonu ya da mumya, döker yeniden,
> Döker beni ölmezlik kabına. (Rifat, 2007a, s. 466)

Daha önce belirtildiği üzere Oktay Rifat şiiri ses ve anlam sorunuyla en kritik biçimde karşılaşmasını ve bu soruna dair çözümünü bir imgeyle, örs ve sertleşme imgesiyle ortaya koymaktadır. Yani bu şiirdeki "kalıba dökülme" motifi Oktay Rifat'taki temel şiirsel kaygılardan ya da tekniklerden birine karşılık gelir. Kalıba dökülme, yokluktan, yutucu cıvıklıktan çıkıp bir cisme, sertliğe, biçime, yani özerk bir varlığa sahip olmak anlamına gelir. Özerk olmak ise kendi imgeseline benzemek, kendi kendiyle arasında mesafe/ayrım/bölünme mevcut olmamak, kendi gerçekliğinle kendi imgeselin arasında mesafe/ayrım/bölünme mevcut olmamak anlamına gelir. O halde kalıba dökülme, hem bir biçim alma, hem bir var olma

durumuna işaret eder. Kalıbı, çerçevesi olmasa namevcut olacak olan, kalıba dökülmekle özerk bir varlık kazanmaktadır. Kalıba dökülmek, varlığa gelmenin, mevcudiyete girmenin/doğmanın kökensel jestidir.

Ama yine de dikkat etmeliyiz ki bu kalıbın "ölmezlik kalıbı" olduğu söylenir. Kalıba dökülmedeki kökensel jest, burada, bir ölümsüzlükle, özerkliğin sonsuzca kazanılmasıyla bitiştirilir. Bu "yonu"nun ölümsüzlüğüdür ama tıpkı kazanılan özerk varlığın da yonunun varlığı olması gibi. Kalıba dökülmeyle birlikte ölüm silinir, sonra'nın kaygısı ve zamanı ve hatta ölüm/sonlanma ortadan kalktığı için tümden zaman iptal edilir. Fakat bu noktada bir çelişki çıkar ortaya. Ölmeyecek olan, sonlanmayacak olan nasıl doğabilir ki, nasıl başlamış olabilir ki? Yonu olmak ya da özerk varlık, bir başlangıç noktasına nasıl sahip olabilir ki? Burada yeniden şiire dönüp şu ifadeyi vurgulayayım: "döker yeniden." Kalıba dökülme ve orda özerklik kazanma, aslında bir "yeniden" olmadır. Yani varlığa gelme, mevcudiyete doğma, aslında bir yeniden doğmadır ve bu nedenle de aslında kendinin olmayan bir başlangıç noktasından başlama anlamına gelir. Ki bu da özerklik tanımının dışında kalır. Yeniden doğuluyorsa, demek ki yonu, kendi kaynağını kendinin dışında bulabiliyordur, kendi imgeseli ile kendi gerçekliği, kaynağı, kökeni, başlama noktası arasında bir mesafe indirgenmez biçimde mevcut oluyordur. Bir önceki doğumun izi ya da takipçisi durumunda kalıyordur. "Yonu"sal doğumun ilk anı, bir önceki doğuma ait ilk anın gölgesi, imgesi, tekrarı olarak yaşanabiliyordur ancak.

Demek ki yonunun gündeme gelmesiyle birlikte, ölüm ve son ortadan kalkarken, aynı anda doğum ve başlangıç da ortadan kalkar. Ve aynı anda şu da olur: Doğum bir yeniden doğum haline geldiğinden doğum anında bir öncenin tekrarı olmakla birlikte bir zamansallığın da içine girilir kaçınılmaz biçimde. Bir "yeniden"lik zamanıdır bu. Bu zaman, zamansızlığı, ölmezliği parçalar. Yeniden

başlanmıştır, o halde sonlanılacaktır. Demek ki doğum ve ölüm aynı anda hem ortadan kaldırılır hem de bir tekrar olarak, ama kökensel bir tekrar olarak yeniden mevcut kılınır. İlk bakışta paradoks gibi görünen bu hal, imge'nin varoluş biçiminden ve zamanından başka bir şey değildir aslında. Bir gerçekliğin kopyası olarak görülmeyen, kökensel ve kaynağını kendinde tutma, kendi kaynağından doğma tutkusuna sahip olan varlık olarak imgenin zamanı, bu şiirdeki "yonu"nun "yeniden"lik zamanından başka bir şey değildir. Bu bağlamda şiirin başlangıcına dönüp yeniden bakılmalıdır:

> Çok eski bir resim gibi saklarım
> Kendimi ve çıkarır, akşamları,
> Seyrederim el etek çekilince.
> Burnum, ağzım, dişlerim ve ellerim,
> İncik boncuk, işlemeli bohçadan
> Açılır sessizliğe aynadaki. (Rifat, 2007a, s. 466)

Şiirin ilk dizeleri imgenin ve şiirin varlık biçimi kaydeder. Kendini çok eski bir resim gibi saklama hali, kendini kendi imgeselliği içinden (bir "dış"ı bulunmayan bir "iç"inden) yaşamak anlamına gelir. Resim, imgedir. Kendini kendi resmi olarak yaşamak, kendi imgeseline yerleşmek ve dünyayı bu imgeselden başlatmak anlamına gelir. Kendi gerçekliğiyle kendi imgesi arasındaki mesafenin silinmesi ve bu anlamda özerk bir varlık kazanma çabasıdır burada dile gelen. Ama mesafe silinmez: "Ayna" burada da devreye girer, mesafeyi hem siler hem korur.

Resmin "çok eski" olması da manidardır. Kendini çok eski bir resmi olarak yaşayan şey kendi şimdisini kendi eskisi olarak yaşar. Kendi mevcudiyeti zamansal bir kaymayla kendi geçmişine doğru boşalır. Şimdi olan, her zaman çoktan olmuş olandır. Şimdi olan (özerk olan, kendi mevcudiyetine mutlak yerleşmiş olan) çok önceden olmuş olanın "yeniden" olmasıdır. Ama bu çok önceden olmuş olan da kendimden başka bir şey değildir. Çok önceden olmuş olan benim şimdimdir, benim şimdim denilen şey ise, benim çok eskimdir. Burada imgeselliğin zamanı, şimdi ile

çok eski arasında bir çizgisellik değil, bir üst üstelik içeren ve başlangıcı da sonu da bir tekrar olarak, olmayanın yeniden olması olarak yaşatan bir zamanı getirir. Doğumu da ölümü de bir zamansal düz çizgi üzerindeki iki belirli ve mevcut nokta olmaktan çıkarıp bunları bir taraftan geçmişe bir taraftan şimdiye ve ilerisine doğru yayılan bir helezonun tekrar moment'lerine dönüştüren bir düşüncenin figürleri olarak "kalıba dökülme" ve "yonu" figürü, cıvıklıktan yapıta doğru gerçekleşen hareketin var olma tarzını söze dökmektedir. Mesele, ne sıla özlemi psikolojisi ne de ölümsüzlük arzusudur; mesele, şiirin ve imgeselin varlığı ve özerkliği meselesidir.

Buradakine benzer bir yonu figürüyle yine *Şiirler*'in "Yolcu" şiirinde karşılaşırız:

> Yolcuyu uğurladık. Sürekli
> Bir yağmur, vıcık vıcıktı toprak.
> Kimi orda, kimi burda, eş dost,
> Akraba, dağılmışlar çayıra,
> Çıplak yonulara benziyorlar
> Canlı boşluklarıyla havada,
> Resmin arabı gibi, tersine
> Dönüşmüş akla kara, varla yok.
>
> Kaçtık soluk soluğa, ölüler,
> Ölüler bir yerde bitene dek. (Rifat, 2007a, s. 480)

Burada da bir önceki şiirde gördüğümüz figürler ve düşünceler olduğu göze çarpıyor hemen: "çıplak yonular," "canlı boşluklar," "resmin arabı," "varla yok." Şiir bir cenaze sonrası sahnesine yer verir gibidir. Yolcu uğurlanmıştır. Ama bu dizenin sonundaki adımlamanın (*enjambment*) kullanımıyla ortaya çıkan ekstra anlamı da görelim: "Yolcuyu uğurladık. Sürekli." Yolcu uğurlanmıştır, ölü gömülmüştür, ama dize sonunda, Bir yağmur"u niteleyen bir sözcüğe dönüşmeden önce kısacık bir süreliğine boşlukta kalan "sürekli" sözcüğü geriye dönük bir etki yaparak bu uğurlamanın aslında "sürekli" olduğunu, sürekli bir uğurlama halinde olunduğunu, uğurlamanın, ya da ölüyü gömmenin ve ölüden ayrılmanın aslında tamamlanmayıp

sürekli bir hal aldığını söyler gibidir. Ölüden ayrılışmamıştır henüz. Ölü sonlanmamış, belki de ölmemiştir henüz tam anlamıyla. Zaten şiirin kapanış dizeleri de bu duruma telmihte bulunur:

> Kaçtık soluk soluğa, ölüler,
> Ölüler bir yerde bitene dek. (Rifat, 2007a, s. 480)

İlk dizenin sonundaki "ölüler"in ikinci dizenin başında tekrarlanması, ölülerin kolay kolay "bitmediğini," sürdüklerini çağrıştırır. Ölüm tam anlamıyla gerçekleşmiş değil gibidir. Ölüm ve sonlanma bir sürekliliğin zamanı içinde askıya alınmış, orada tutulmuş ve korunmuştur.

Uğurlamanın gerçekleştirildiği yerde toprağın "vıcık vıcık" olduğu ve bu vıcıklığın ortasında uğurlamada bulunanların "çıplak yonular" gibi görüldüğü söylenir. Çıplak yonular, ölüden geriye kalanlardır, ölümden sağ kalanlardır, bir yaşamı, ölüm sonrası bir yaşamı, bir yaşamın sonunda başlayan yaşamı sürdürenlerdir. Sağ kalma konumundaki bu yonular, "canlı"dırlar, yaşamın içindedirler ama "boşlukla" maluldürler, sürdürdükleri yaşamın bir içi, içeriği yoktur, yaşamları boşalmanın, tüm tecrübelerin askıya alınmasının tecrübesi gibidir. Bu, ölmenin içinde yaşamadır. Uğurlayamadıkları, gömüp uzaklaşamadıkları ölü(m), yaşamın tek zemini, zeminsiz zemini ("havada"dırlar) haline gelmiştir.

Peki, bu sağ kalanlar, ölmenin içinde yaşayanlar şiirde nasıl tasvir edilir? "Resmin arabı" olarak. Bu sağ kalma, "vıcık vıcık" toprağın içinden bomboş ve yaşamsız bir yaşama doğru bu diriliş, resimselliğiyle, imgeselliğiyle, imge olarak gelmektedir. Fakat bu imgeyi ben, bir yaşamın içinde üretilen bir imge olarak değil, bizzat imgenin yaşamı olarak görmekteyim. Bu şiirdeki yonular, bir cenaze sonrasında insanların ruh halini anlatmaya yarayan bir imge değil, imgenin zamanını, bir verili gerçekliğin kopyası olmayan, daha çok, olmayanın yeniden olması gibi bir

şeye benzeyen bir varlık tarzı olarak imgenin yaşamının bir kaydı ve tecrübesi olarak görünürler.

"(V)arla yok"un birbirine dönüştüğü, demek ki tüm mevcudiyet-nâmevcudiyet ve gerçeklik-imge düşüncesinin tersine döndüğü bir andayız. Gerçeklik imgeyi öncelememekte, yaşam ölümü, başlangıç sonu öncelememektedir burada. Ölü buradadır, süreklidir; buna karşılık yaşam ve yaşayanlar, boşlukta ve havadadır. Fakat bu şiirlerde söylenmek istenen, basitçe "varla yok"un birbirine dönüştüğü ve yok olanların şimdi var olduğu, var olanların da şimdi mevcut olmadığı değildir. Mesele, neyin neye dönüşmüş olduğunu ya da bu dönüşümün tamamlanmışlığını söylemek değil, dönüşme hareketini tam da sınır çizgisinde, bu çizginin üzerindeki geçiş anında görüntüleyebilmektir. Ölünün sürekliliği, yok olanın, olmayanın, şimdide mevcut olmayanın geri gelişiyse, canlı boşluklarıyla havada duran yonular da yaşamın ve yaşamın kaçınılmaz/aksi düşünülemez şimdiliğinin imkânsızlığının mevcudiyetidir. Şiirin yönelimi ne başlatıcı yaşamı ne sonlandırıcı ölümü, ne gerçekliği ne de gerçekliğin kopyası olarak düşünülen imgeyi övmektir; daha çok, bunlar arasındaki çizginin geçilmezliğini ve bunlar arasındaki mesafenin bunların tümünü mevcut kılan ama kendisi mevcut kılınamayan bu nedenle ölçülemez olan bir mesafe, bir hareket, bir aralanma (*spacing*) olduğunu sezdirmeye doğrudur. Yaşam ile ölüm arasındaki, gerçeklik ile imgesi arasındaki, vıcık toprak ile topraktan yükselen insan eti ya da yonu arasındaki mesafenin boyutu da, uzunluğu da, bunlar arasındaki sınır da mutlak anlamda belirsizlikle damgalanmıştır. Ama Oktay Rifat tam da bu belirsizliğin alanında çalışır, bu belirsizliğin en yoğun olduğu, sınırlar üzerindeki geçişlerin imkânsız bir arzuyla aşılmaya çalışıldığı alanlar ve sahneler üzerinde kurar şiirlerini. İlk dönemindeki yaşam sahnelerinden ya da memleketten insan manzaralarından vazgeçip son

döneminde yaşamın çekilme eşiğine geldiği kısacık anları ya da ölümün bir yeniden dirilişe evirilmesinin ilk anlarını sahneleme çabası bu sınır düşüncesi bağlamında işlev ve boyut kazanır. İşte bu aralanma, ya da bu çalışmanın bir önceki bölümünde söylendiği şekliyle, bu imkânsız kıyı, bu şiirlerde benim imgesellik olarak adlandırdığım şey. Hem "Yolcu"daki hem "Çok Eski Bir Resim"deki yonu figürleri, bu imgesellik düşüncesinin izleri olarak, cıvıklıktan yapıta doğru giden özerklik hareketinin hem imkânı hem imkânsızlığı olarak bulunmaktadır. Oktay Rifat yonu figürlerini *Şiirler* kitabından sonra da kullanmaya devam eder. Sonraki kullanımlarda da kendi imgeselinin içine yerleşmek ve dünyayı oradan başlatmak anlamıyla şiirsel özerklik meselesini gündeme getirmeyi sürdürse de, buna ek olarak bir de sanat ile doğa arasındaki sınırı sorunsallaştırdığı bir anlamı da verir bu figüre. Yonu, doğanın, büyük öncelin, sanata ya da yapıta değdiği, dokunduğu bir anı betimler her seferinde. Doğa heykelleşir. Doğanın kendi içinden, doğanın vıcık toprağından bir biçim ve bir yapıt dirilir. Doğanın içinden, doğal-olmayan bir şeyin gelmesidir bu. Doğanın, kendi protezine dönüşmesi gibi bir duruma denk gelir bu. Önce ve sonra tanımayan doğanın içinden, zamanı, önceyi ve sonrayı taşıyan bir şeyin doğması ve bu doğumun öncesizliğin ve sonrasızlığın izi tarafından ezilmesi ve boşaltılması söz konusudur. *Elifli*'den "Katır ve Kız" şiiri:

Meşelikten odun yüklü katır,
Bir yaprak düşerken, suda, tahta
Kapının üstündeki buluta,

Dağdan sallanarak iner, bakır
Güğüm uzaklaşır dönemece,
Aynasında pelit, bulut, baca.

Ardında yörük kızı bir Hitit
Yontusu gibi, kızaran çivit
Rengi gökyüzünde soluk, yalın,

Elleri ayakları bir sıra,
Kucağında güneş, kayıplara

karışır yalnızlığında yolun. (Rifat, 2007b, s. 201)

Kendisi "soluk" olan ama kucağında tüm görünümlerin kaynağı olan "güneş"i taşıyan bu kız, "bir Hitit yontusu"na benzetilmek suretiyle doğanın bir bakıma tarihe ve zamana açıldığı bir anı cisimleştirir. Kucağındaki güneşle birlikte doğanın içinde bir başka kaynak olma işini üstlenmiş gibidir. Doğanın içinde bir doğa-dışı kaynaktır. Fakat bu kaynağın sonlulukla ya da çekilme anıyla ilişkili biçimde sergilendiğini de görmeliyiz. Şiirin her anı, bir çekilmenin, tümden yitmenin sadece bir an öncesini söyler: "yaprak düş"mektedir, ama henüz düşmüş değildir, havada görürüz onu, daha doğrusu "suda." Yaprak, havadan suya değil, sudan havaya düşer; katır ve üstündeki güğüm "uzaklaşır dönemece," onları da dönemeci henüz dönmekte oldukları anda bir anlığına ve sonsuzcasına yitmelerinden kısa bir an önce görürüz. Yontu Kız da, tıpkı katır gibi, "yolun yalnızlığında" yitmeden kısa bir an önce görülür. Tüm bu yitmenin bir an öncesini sahneleme ya da mevcudiyetten çekilmenin bir öncesini söyleme durumu, kızın yontulaştırılmasıyla ilgisiz değil. Kızın ya da doğanın yontulaşması, doğanın içine zamanı ve tarihi doğurur. Bu doğanın içine bir başka doğa protezinin doğurulması anlamına gelmektedir. Kız, doğanın olmayan bir başka görüntü düzeneğinin kaynağıdır. Tıpkı doğanın görüntülenmesi ve yansıtılma içinde ya da yansıtılma dolayımıyla doğanın mevcut kılınması işinin katırın sırtındaki "güğüm"e havale edilmiş olması gibi. "Pelit, bulut, baca"yı güğüm yansıtmaktadır, güğümün kaynaklandırdığı bu görüntüler, doğanın kendine bakışıyla değil, doğanın içinde başka bir protez göze göndermede bulunan bir bakışla görülebilmektedir ancak. Güğümden yansıyanlara kim bakmaktadır bu şiirde? Kim olduğunun önemi yok, önemli olan burada güğüm üzerinden ve güneşi kucağında taşıyan yontu kız üzerinden doğanın kendi içinde doğal-olmayan, yani zamanı ve tarihi yaratan ve sürdüren ama kendisi zamansal olmayan (mevcut

olmayan, çünkü hep bir çekilmenin, sonlanmanın ya da başlangıcın eşiğinde tutulmuş olan) olan bir ayrımın, bölünmenin, imkânsız bir sınır çizgisinin çekilmeye çalışılmış olduğunu görmek. Yontu, burada bu işlevi görür. Şimdinin, mevcudiyetin, bir önceye ya da bir sonraya, artık mevcut-olmayana ya da henüz-mevcut olmayana ekstatik bir dokunma/açılma anında tutar dünyayı yontu, bu dokunma/açılma asla tamamlanmayacak ve başarılamayacak olsa da. Önemli olan, bu imkânsız geçiş anlarının izini takip etmek burada. Önemli olan, Oktay Rifat'ın doğayı nasıl betimlediği filan değil, doğanın yapıta, sözsüz olanın söze, zamansız olanın zamana karşı belirsiz sınırlar üzerinden nasıl mesafelendiği ve bu mesafenin ölçülemezliğini, bu ölçülemezlikten hiçbir önermesel hakikat ya da özerklik yanılsaması çıkarmadan şiirsel araçlarla icra etme biçimleridir.

> delikleri tıkıyorlar taşa
> yapışık yassı bir kuşla uzakta
> ne bağırmak ne susmak anlatmaya yetmiyor
> küçük heykellerini çirişotlarının (Rifat, 2007b, s. 285)

Doğanın heykele dönüşmesi, burada özneyi bir çaresizlikle, bir imkânsızlıkla karşı karşıya getirir. Çirişotları heykelleştiğinde, öznenin bu duruma dair dilsel kapasitesi bir söyleme, ifade etme, benzeme arzusu ile ve aynı anda da bu arzunun imkânsızlığıyla cevap verdiği görülür. "Ne bağırmak ne susmak" anlatmaya yetmez. Ne edimselleşmiş dil düzeneği ne de bunun negatifi olarak susmak, doğanın yapıta dönüşümünü anlatmaya bakımından yetersiz, belki de fazla gelir. Doğadan yapıta bu dönüşüm, bir kökenselleşme, kaynaklanma anını yazar ve dil (ve onun basit negatifi olarak sessizlik) bu kaynaklanmayı yeniden söylemeyemez, temellük edemez. Heykel, bir yapıntı (*artifact*) değil, bir kaynaklanma hareketidir. Dil bu kaynaklanmayı, artikülasyonların, yani heykeli heykel çirişotlarını çirişotu yapan temel ayrımın (doğa ile yapıt arasındaki kıyıyı) kökenindeki doğum hareketini kavrayamaz. Dilin etkin düzenekleri, dilin de kaynağında olan ama dilsel-olmadığı

için mevcut olmayan bu kaynağa ancak bir edilginlikten geçerek yaklaşabilir. Bu parçada heykel ile simgelenen kaynaksal şiddet, dil öznesini bir felce uğratırken ("taş kesilmiş bir tümce yarmış ağızlarını," Rifat, 2007b, s. 285) tek yaklaşma olanağının edilgin bir "duyma" yoluyla gerçekleşebileceğini imler; şiir de kapanışında sözden vazgeçip duymaya yer açar:

> kulak kabartıyoruz duymak için
> dam duvar ve otlarla (Rifat, 2007b, s. 285)

Sonuç olarak "Kıyı Figürleri" başlıklı bu bölümde Oktay Rifat şiirinde özgül bir mekân biçimi olarak kıyı figürü incelenmiş ve böylelikle şiirsel anlamın mekânsal bir fazlalık olarak gerçekleştiği bölgelerin ortaya çıkarılması sağlanmıştır. Oktay Rifat'ta kıyı figürü bir sınır figürüdür ve hem şiirsel metnin hem bu şiirsel metinlerde ortaya konan varlık dünyasının sınırlarının işaretlenmesine yarar. Mekânsal fazlalık olarak kıyıda/sınırda tümden mekânın ve mevcudiyetin sınır çizgileri araştırılmakta, mekâna dâhil olmayan ama çizdiği sınırlar içinden mekânın bir yaşam ve görünüş alanı olarak verildiği çizgiler ortaya konmaktadır. Ekonomi-dışı fazlalık olarak anlamın cisimleşmesi mekânsal düzeni/ekonomiyi bozuşturan kıyı çizgilerinde verilmiştir. Oktay Rifat'ın kıyıları modern sanatın belki de en büyük sınavının bir başka çeşitlemesine sahne olur, yani dil ile gerçeklik arasındaki imkânsız geçiş sınavının. Bu bölümde ayrıca şiirsel ses meselesinin kıyı motifiyle bağlantısı gösterilerek Oktay Rifat şiirinde biçimsel yapıyla içerik arasında özsel bir bağ bulunduğu da gösterilmiş olmaktadır. Oktay Rifat'ta şiirsel ses, akustik bir fenomen ya da biçimsel bir oyun olmaktan öte doğrudan mevcudiyetin sınırı meselesiyle, yani anlamın ekonomi-dışı fazlalığı meselesiyle ilişkili olarak anlaşılır ve icra edilir. Oktay Rifat şiirinde anlam hem varlığını hem sesini temellük edilemez ve geçişken olmayan bir sınır-mekân olarak kıyı motifinde bulur. Böylece anlamın mekânsal belirlenimini gösterdikten sonra sıra anlamın zamansal belirlenimine gelir. Bir

sonraki bölümde Oktay Rifat şiirinde zaman sorunsalına başlangıç figürleri ve başlama/başlamama fiili üzerinden odaklanılacak ve ekonomi-dışı fazlalık olarak anlamın nasıl bir zamansal program/ekonomi içinde cisimleştirildiği incelenecektir.

BÖLÜM 3

BAŞLANGIÇ FİGÜRLERİ

Oktay Rifat şiirinde anlamın ekonomisini/ekonomi-dışılığını inceleyen bu çalışmanın bu bölümünde bir önceki bölümde sunulan şiirsel anlamın mekânsallaşması meselesinin diğer bir yüzüne geçilmekte ve bu kez Oktay Rifat şiirinde anlamın zamansallaşma biçimleri ayrıntılı bir biçimde incelenmektedir. Bu bölüm bu şiirde ortaya çıktığı haliyle başlangıç figürlerine ve bununla ilişkili poetik sorunlara ve çözümlere ayrılmıştır. Oktay Rifat şiirinde başlangıç figürünün oluşumu ve geçirdiği dönüşümler hem genel hatlarıyla hem de yapıttan yapıta şiirlerin yakın okunmasıyla bulgulanmaya ve gösterilmeye çalışılacaktır. Bu bölümde Oktay Rifat şiirinde kurgulandığı haliyle zaman meselesiyle uğraşılacak. Başlangıç motifleri zamanın alımlanışının çeşitli türlerini ve dönemlere göre kökensel değişiklikler gösteren zamansallık meselesini açmaya ve somutlaştırmaya yarayacak.

3.1 Başlangıç figürleri

Oktay Rifat şiirinde zaman meselesi tek bir çerçevede sunulabilme açısından zor bir meseledir. Burada Oktay Rifat şiirinde ortaya çıktığı biçimiyle zamanın işlemesine, başlangıç figürleri ve başlama fiiline odaklanılarak bakılacaktır. Şiirlere geçmeden önce şaire baktığımızda büyük bir başlangıç tutkusu görürüz. Oktay Rifat, Cumhuriyet Dönemi Türkçe şiirinin hemen her dönemecinde ya doğrudan başlatıcı olarak (Garip) ya da başlamayı mümkün kılacak yolu açmış biri olarak (İkinci Yeni) ilk günden son güne kadar başlatıcı olma tutkusunu duymuş bir şairdir. Nedenlerine ileride ayrıntılı bir şekilde değinilecek olan bu başlangıç tutkusunun yapıtta olduğu kadar yazarda da karşılığı olduğunu bilmeliyiz. Başlamak, Oktay Rifat şiirinin en

arzulu ama en güç gerçekleştirdiği fiildir. Bu bölümde Oktay Rifat şiirinin erken dönemini kolay başlangıçlarla, geç dönemini imkânsız başlangıçlarla işlediği gösterilecektir. Şiirsel anlam başlangıcın çektiği bu zamansal sınır çizgisi üzerinde üretilmektedir. Başlangıçtan söz edilecek, fakat bu başlangıçların özellikle geç döneme doğru geçişsiz bir fiil olduğu, hiçbir mevcudiyeti başlatmadığı ama yine de hep başlama güdüsüne sahip olduğu gösterilecektir. Şiirsel anlamın zaman ile girdiği zorlu ilişki böylelikle aydınlatılmaya çalışılacaktır.

Oktay Rifat şiirinde ortaya çıktığı haliyle başlangıç motiflerine ve bununla ilişkili poetik sorunlara ve çözümlere ayrılacak olan bu bölüm "başlangıç" nosyonuna dair kavramsal bir çerçeve ile başlamaktadır. Frank Kermode, Edward Said ve Maurice Blanchot'nun kuramsal metinlerinden hareketle başlamak fiili, zaten sonu, sürekliliği, gövdesi koruma altına alınmış ya da ön-belirlenmiş bir projenin ilk ve hazırlanmış (verili) adımı olmaktan çok, bir kökenden mevcudiyete geliş ve bu gelişin hiç sonlanmaması olarak tanımlanmaktadır. Bu haliyle başlangıç düşüncesinin *praxis*'e (eylem) değil, *poiesis*'e (doğum, yaratı), yani şiirin ve anlamın kökenine dair bir düşünce olduğu belirtilmektedir.

Bu bölüm Oktay Rifat'taki başlangıç motiflerinin doğrudan şiirin ve anlamın imkânına dair olduğunu tek tek şiirler üzerinden göstermeyi hedeflemektedir. Erken dönem şiirlerinin, başlangıcı, ön-belirlenmiş bir projenin ilk ve hazırlanmış (verili) adımı olarak işlediği ve bu dönemde başlangıca dair belli başlı figürlerin, çocuk figürü, çocuğun doğumu ve ölümü figürleri olarak ortaya çıktığı gösterilecektir. Erken dönem şiirlerin "defansif" olarak nitelendirilmesinin nedeni, bu dönemde, şiirin doğum anını, mevcudiyete gelme imkânını ve imkânsızlığını ya da şiirin kaynağını değil, sürmesini, büyümesini, geleceğini, bir dış dilsel otoritenin defansında kalabilmesini düşünmüş ve yazınsallaştırmış olmasıdır. Erken dönem

şiirleri henüz kendi özerkliğini kazanamamış, dahası özerklik sorununu bir sorun olarak henüz benimseyip işlememiş şiirler olarak karşımıza çıkar.

Geçiş dönemiyle birlikte şiirsel ve dilsel özerklik meselesi aciliyet kazanır ve başlangıç motifi bu bağlamda yeniden gündeme gelir. Başlangıç sorusunun daha da şiddetlendiği ve şiirin temel eksenine çok daha sağlam bir biçimde yerleşmeye başladığı yapıtlara, öncelikle de *Elleri Var Özgürlüğün* kitabına odaklanarak, şiirsel özerkliğin geç dönemdeki keskinlikte olmasa da bu dönemde ilk kez arzulandığı ve ilan edilmeye başlandığı bulgulanacaktır. Bu bağlamda Oktay Rifat'ın şiirsel özerkliğini ilan edebilmek için yepyeni bir şiirsel başlangıç noktası aradığı ve bunu "Homeros" figüründe bulmayı denediği gösterilecek. Şiir, kendi başlangıç sorusunu ilk kez radikal bir biçimde sormuş ve bu sorunun açtığı tekinsiz alanda kendine Homeros gibi bir kılavuz ya da *persona* yaratmıştır. Bu *persona*'nın getirdiği imkânları ve imkânsızlıkları ayrıntılı bir biçimde tartışılacak.

Oktay Rifat'ın genelde inceleme dışında kalan çevirilerine, özellikle de antik Yunan ve Latin şiirinden yaptığı çevirilerine yine aynı bağlamda değinilecek. Bu çevirilerin, Oktay Rifat'ın kendine yeni bir şiir geleneği bulması ve şiirin kaynaklarına dönmesi gibi bir düşünce etrafında değil, doğrudan şiirin başlangıç sorusuyla ilişkisi bağlamında değerlendirilebileceğini gösterilecek.

Şiirler ve *Yeni Şiirler* kitaplarına odaklanarak Oktay Rifat'ın özellikle *Elleri Var Özgürlüğün* ile birlikte icat ettiği kendi başlangıç sorusunu bu kitaplarda daha net biçimlerde ve şiirin iç bölünmesini daha şiddetli bir biçimde gösterecek şekilde yinelediği söylenecek. Blanchot'nun kavramsallaştırmasına da dayanarak Oktay Rifat şiirinde başlangıcın, imgeleşme, kendi imgesi haline gelme hareketinin ta kendisi olma yoluna girdiği işaret edilecek. İmgeyi, şiirin bir öğesi olarak değil, bir bütün olarak şiirin, anlamın, mevcudiyetin mevcudiyete geliş hareketinin icra

edilmesi olarak okunacak ve bu tür bir imge anlayışının Oktay Rifat şiirinin kurucu ilkeleriyle ilişkisi gösterilecek.

Son olarak, Oktay Rifat'ta başlangıç motifinin zaman sorunsalıyla ilgisine değinilecek ve hemen hemen tüm edebiyat araştırmacıları tarafından Oktay Rifat'ın temel meselelerinden biri olduğu öne sürülen zaman sorunsalının başlangıç düşüncesiyle dolaysızca ilişkili olarak mümkün olabildiği gösterilecektir. Oktay Rifat'ta zaman, yalnızca bir tema ya da zaman "felsefesi" olarak değil, şiirsel anlamın maddi hareket kipi ve edebi formun ta kendisi olarak ele alınacaktır.

3.1.1 Başlangıç kavramı: Kuramsal çerçeve

Yazın alanında başlangıcın krizini ya da bir kriz olarak başlangıcı Frank Kermode (1987) Müzlerin varlık alanından çekilmesi olarak çerçevelemekte ve bunu bir otorite yitimi olarak ortaya koymaktadır: "Şunu anımsamakta fayda var: yazınsal kurmaca dediğimiz şeyin yükselişi, başlangıca dair ifşa edilmiş, tevsik edilmiş açıklamanın yetkesini yitirdiği bir zamanda gerçekleşmiştir. Şimdi, olduğu halleriyle şeylerdeki değişim, başlangıçları da onlara uyacak bir biçimde değiştirmektedir, başlangıçlar mitik katılıklarını yitirmiştir" (s. 67). Başlangıcın mitik yetkesinin güç kaybetmesiyle birlikte açılan yazınsal alan, bu haliyle, başlatılacak ve bir figür içinde verilecek olan şeylerin yokluğuna tanıklık eder hale gelmektedir. Başlangıç, (söylenmeye, anlatılmaya) başlayacak olan şeyin hâlihazırda mevcut olmayışıyla birlikte derin bir krize girmektedir. Modern yazın, başlatılacak olan şeyin gelenek ya da o geleneğin kurguladığı Müzler eliyle verili olarak ortaya konulmadığı bir dünyada, başlama motifini kendi dışında bir dünyada, mistik ya da gerçek herhangi bir dünyada (bir anlam alanı ve anlamlı ilişkiler bütünü olan bir dünyada) verili olarak bulamaz. Elde yalnızca içi boş bir başlama kapasitesi/arzusu/zorunluluğu

vardır, fakat bu başlama edimiyle başlatılacak, söylenecek, konuşulacak, anlatılacak bir şey mevcut değildir. Edward Said'in (2009) “bir başlangıç ne zamandır, nerededir, nasıldır?” sorusuna verdiği “başlangıçtadır” cevabı da bu bağlamda durumu daha anlaşılır kılmaktadır (s. 29). Kendinden başka hiçbir şeye ait olmayan bir başlangıç vardır sadece: Kendinden başka hiçbir şeyi başlatmayan bir başlama hareketi.

“Çıkış noktası” olarak başlangıç Said’e göre şimdinin/mevcudiyetin içinde geçmişe doğru bir süreksizlik yaratmakta ve şimdi ile önce(si) arasında bir sınır, bir kesinti oluşturmaktadır. Başlangıç düşüncesi bu kesintinin üzerinde ve bu kesintinin içinde kalarak açılmaktadır (s. 33). Başlangıç düşüncesi aklın kendi üzerine doğru kapandığı refleksif bir anı işaret eder (s. 48). Husserl’den, Heidegger’den ve Mallarmé’den hareketle Said başlangıç düşüncesinin, düşünce nesnesi olan başlangıcı kavramsal olarak vermediğini, çünkü başlangıcın aynı zamanda tüm kavramsal düzeneklerin de kaynağındaki bir açılımla, ele geçmeyen ve yinelenemeyen ya da ancak kurgusal olarak yinelenebilen bir hareketle ilişkili olduğunu belirtir.

Burada başlangıç derken radikal/kökensel bir çıkış noktasından bahsettiğim unutulmamalıdır. Başlamak zaten sonu, sürekliliği, gövdesi koruma altına alınmış ya da ön-belirlenmiş bir projenin ilk ve hazırlanmış (verili) adımı olmaktan çok, bir kökenden mevcudiyete geliş ve bu gelişin hiç sonlanmaması anlamına gelir. Başlamak bir sü-jenin (özne) bir ob-je (nesne) üzerine kurduğu bir projenin herhangi bir biçimde bir öğesi değil, buradaki tüm -je’lerin (“-jet,” yani hamle, atılım) artikülasyonlarının öncesindeki kaynakla ilişkili bir düşünceyi/tecrübeyi adlandırır. Henüz ne öznenin ne ne de algılanan bir nesnenin mevcudiyetinin algısal/kavramsal düzlemde konumlanmadığı bir kaynaklanma hareketidir başlangıç. Başlangıcı

konuştuğumuzda *praxis*'in değil, *poiesis*'in (şiirsel yaratım, dile gelme, dilsel doğum) alanındayızdır.

Said (2009) başlangıç nosyonunun iki veçheli bir düşünce olduğunu belirtir. İlk veçhe geçişlilik, ikincisi ise geçişsizlik olarak betimlenir:

> Artık kalkış noktasına geri dönecek olursak, bunun birbirini canlandıran iki veçhesi vardır. Bunlardan biri gerçekleştirilen projeye götürür: bu, başlangıcın geçişli veçhesidir – yani öngörülen bir son ya da en azından beklenen bir süreklilikle (ya da böyle bir sürekliliği amaçlayarak) başlamak. Diğer veçhe başlangıcın radikal nirengi noktası olma kimliğini korur: kendini sürekli netleştirme edimi haricinde hiçbir amacı olmayan geçişsiz ve kavramsal veçhe. Husserl'i bu denli büyüleyen (daha önce bahsettiğim başlangıçta, başlangıç için başlamak), daha sonra Heidegger'i de meşgul eden bu ikinci veçhedir. Başlangıç noktasının bu iki yanı iki düşünce tarzı ve tahayyül etme tarzı gerektirir: Bunlardan biri öngörücü ve betimleyiciyken, diğeri totolojik ve sonsuza dek kendi kendini taklit edicidir. Geçişli tarz zamanda da mekânda asla tam olarak yakalayamayacağı bir nesneye açlık duyar, tıpkı Clarissa'yı sonsuza dek kovalayan Lovelace gibi. Geçişsiz tarzsa, tıpkı Clarissa gibi, kendine asla doymak bilmez: kısacası genişleme ve temerküz ya da dildeki sözcükler ve Kelam. (s. 73)

Said'e göre geçişsiz başlangıç, geçişli olana, yani proje yönelimli başlangıca karşıttır. Geçişli olan, ön görülebilir bir hedefe yönelik, bir süreklilik beklentisi ve ufku çerçevesinde anlaşılan bir zamansallık düşüncesine çağrı yaparken geçişsiz başlangıç hedefsiz, nesnesiz, süreksizlikle işleyen bir zamansallık türüdür ve başka herhangi bir şeyi/sonucu/ürünü değil ama bizzat kendinin sürekli açılımını hedefler. Bu anlamda geçişsiz başlangıç kökensel ve kökene dair bir çıkış noktasıdır ve böylelikle yineleyici olmaktan çok yaratıcı bir sürece telmihte bulunur. Geçişsizlik hali, zaman ve mekân içinde hâlihazırda mevcut anlamların ve hem kültürel hem ontik-ontolojik kavramların rejiminin dışında başka alternatifler oluşturma kapasitesine sahip bir oluşumdur. Geçişsizlik, tüm mevcut zamansal ve mekânsal anlamlandırma yapılarının aşıldığı bir yeni zamansallık getirmesi dolayısıyla yeni anlamların da kaynağı olarak belirir.

Bu tez çalışmasında Oktay Rifat şiirindeki başlangıç figürleri Said'in ortaya koyduğu şekliyle geçişsizliği vurgulamaları üzerinden değerlendirilecek. Oktay Rifat şiirindeki başlangıç figürleri Said'in geçişsiz olarak ayırdığı zamansallık türüne yakın olacaktır. Herhangi bir mevcudiyeti başlatmayan bir başlama fiilidir söz konusu olan. Bir tür başlangıçta tutulma hareketi. Şiirsel anlamın yaratımıyla ilgisiz olmayan bir zamansallık düşüncesinin Oktay Rifat şiirlerinde icra edilme biçimleri ilerideki alt bölümlerde gösterilmektedir.

3.1.2 Erken dönem Oktay Rifat şiirlerinde başlangıç figürleri: Çocuk, tomurcuk ve doğum motifleri

Oktay Rifat erken dönem şiirlerinde başlangıç kaygısını ve yazının/şirin başlangıcı meselesini birkaç temel motif etrafında toparlar. Bunlardan biri, tüm şiir hayatı boyunca sürdürdüğü doğum motifidir. Şiirin başlangıcı, şiirin doğumu olarak kodlanmış ve bu kod içerisinde kendi karakterlerini ve ifadelerini üretmiştir. İlk dönem şiirinde doğum, öncelikle çocuk figürüyle verilir. Bu bağlamda öncelikle "Vazife" başlıklı şiir incelenecek:

Rengi üzümden kara
Beli iğneden ince
Bu yükle çıkılır mı
Yokuşlardan karınca

Nedir bu dünya hali
Nedir bu bozuk düzen
Dün çıktı yumurtadan
Bugün sevdalı kumru

Kaşla göz arasında
Şahin kapar kırlangıcı
Ceylan kanına girer
Su başında canavar

Bütün yük benim üstümde
Düşünmek lazım hepsini ayrı ayrı
Dünyasından habersiz
Dünyaya gelen yavru

Güneşin şarktan doğmasını sağlamalı
Şaşırmaya gelmez
Sonra bana düşer tasası
Çocuğu arı soksa

Ayağı kanasa tilkinin
Bir hal olsa kuzuya
Oktay şu kurdun kuşun
Sana lazım mı derdi (Rifat, 2007a, s. 36)

Şiir "sana lazım mı derdi" diye bitiyor, bu ifadeye ben şöyle karşılık veriyorum: Evet lazım, bu dert sana lazım, çünkü şiiri kuran, şiirin ayakta kalmasını, kendi imgeseli içinde ayakta kalmasını sağlayan şey bu dert. Şiirin son dizesindeki bu hafifçe serzeniş ve yüklendiği "vazife"yi ilk planda hafifletme çabası, ardında şiirin temel varlık koşulunu gizlemeye yaramaktadır.

İlk görünen, öznenin dünyaya yeni gelmiş olanlara karşı müthiş merhameti. Bu merhamet, aynı anda, tüm çevrenin ve yeni doğanın kırılganlığını, güvensizliğini, korunmaya muhtaçlığını gösterir. Sanki şiirin her bir dizesinde yeni doğumlar gerçekleşmektedir, bir doğum/üretim coşkusu ve seri üremeler hâkimdir, sözü edilen her varlık, dünyaya yeni gelmiş gibidir: karınca, kumru, kırlangıç, ceylan, çocuk, tilki, kuzu. Ve her yeni doğanın etrafında gizil bir tehdit bulunmakta, yeni doğanın varlığını kırılgan bir duruma sokmaktadır. Doğumları gören özne, aynı anda, korunma/koruma gerekirliğini de görür. Dahası, şu söylenebilir ki tüm bu otomatik ve seri doğumlar bir koruma/korunma gerekirliğini edimselleştirmek için gerçekleştirilmiş gibidir. Dikkat edelim: doğum anları atlanır. Çoktan doğulmuştur, şimdi yapılacak şey doğanı korumak ve büyütmektir yalnızca. Tüm doğumlar, koruma düzeneği harekete geçebilsin, savunma hamleleri edimselleşebilsin diye gerçekleştirilmiştir. Şiirin başlığı da vurguyu buraya yapar zaten: "Vazife"nin ne olduğunu açığa çıkarmak için yazılmıştır bu şiir, doğanın ya da korunması gerekenin ne olduğunu söylemek için değil. Örneğin, şiirin başlığı, "kumru" da olabilirdi, ya da

“kuzu” da, ama değil. Aslolan, doğumu kanlı canlı icra etmek değil, verili doğumun karşısında kansız bir savunma çabasını, defansın hareketini işlemektir. “Dün çıktı yumurtadan/Bugün sevdalı kumru”: yumurtadan çıkışın hayreti ve düşüncesi yoktur burada, bugün çoktan büyümüş olmanın, yavruluktan çoktan erişkinliğe geçildiğinin, “dün” olanın üzerinden atlanıp geleceğe doğru ilerlendiğinin işaretleri vardır yalnızca. Dün olan şey neydi, yumurtadan çıkmak ne demektir, sorulmaz.

Bu defansif şiirler, konu olarak da çocuk ölümlerine odaklanır. Her birinde aynı defans hareketi yinelenir: Bir biçimde doğulmuştur, şimdi mesele bu doğumu düşünmek, doğumun kaynak anını düşünmek değil, doğmuş olanı savunmak ve savunma ağları oluşturmaktır. Sorun, doğumun mevcudiyeti değil, mevcut olanın geleceğini kurtarmaktır. Şiirler kendi zaman eksenlerini geleceğe ayarlamışlardır.

> Ben de beşikte uyudum
> Salıncakta uyudum
> Meme emdim
> Geceleri arpa boyu büyüdüm
> Adam oldum elim ekmek tuttu
> Bütün sevdiklerim öldü
> Günler su gibi geçti
> Anasız babasız kaldım böyle (Rifat, 2007a, s. 45)

“Su Gibi Geçen Günler” başlıklı bu şiirde de kaygı, doğuma, doğabilmiş olmaya, yokluktan varlığa geçişin büyük sınavına takılmak değil, aşılmış ve geçilmiş bir doğumun sonrasında büyümenin, gelişmenin, geleceğe doğru açılmanın sağlanmasıdır. Şiir bu gelecekselliği negatif olarak ele alıp büyümenin tıkız kaldığını, nihayetinde “anasız babasız” kalındığını söylese de, asıl başarılması gerekenin geleceğe doğru bir defansı başarmak olduğunu kaydeder. Burada, kaybedilen söylenerek başarının (şiirin var olma başarısının) normu ya da yasası imlenmektedir.

Bir başka kaybediş, ama bu kaybedişle birlikte başarının ne olduğunun belirtilmesi ikisi de “Çocuk” başlığını taşıyan şu şiirlerde de görülür:

Bu çocuk büyür
Babası kadar olur
Ondan sonra efendim
Ölür (Rifat, 2007a, s. 133)

Öldü öldüğünü bilmiyor
İki eli yanında geldi götürecekler
Gitmem diyemiyor
Tadamadı helvadan ve lokmadan
Bir teşekkür edemedi
Tabutunu taşıyan dostlara

Ah ölümü kimseninkine benzemiyor (Rifat, 2007a, s. 43)

Özellikle ikinci şiirdeki çocuk figürüne dikkat çekmek isterim. Bu çocuk doğmayı başarmış ama hayatı sürdürmeyi başaramamıştır. Mesele yine defansın gerekirliğidir. Doğmak otomatikmişçesine, başlı başına bir ontolojik (şiirsel) sorun değilmişçesine davranılır ve doğum (mevcudiyete geliş) değil, devam (gelecek) düşünülür. Bu geleceğin kazanılmış ya da kaybedilmiş olmasının burada pek önemi yoktur, önemli olan şiirin kendi zamanını tekinsiz de olsa bir geleceğe ayarlamış olmasıdır.

Zaten, çocuğa da dikkat edelim, pek de çocuk gibi değildir. Sanki doğumu çoktan geçmiş ve daha doğduğunda çoktan büyümüş ve çocukluktan çıkmış gibidir; çocuğun ve yeni doğanın beraberinde getirdiği vahşi şiddetten eser yoktur: Teşekkür edemediği için hangi çocuk hayıflanır, ya da hangi çocuk helvayı ya da lokmayı hapur hupur yemez de "tad"ar? Çocuğa atfedilen bu aşırı incelikler, bu şiirin doğum şiddetini içermemesinden dolayıdır. Doğumun getirdiği yabanilik ve yabancılık ve doğumla birlikte mevcudiyet düzeninin içine gelen indirgenemez ve kavranamaz fazlalık/eksiklik henüz bu şiirlerde düşünülmemektedir.

Sade biz mi sığır ve domuz yeriz
Ağaçlar da ölülerle beslenir
Belki bir geyiğin kalbidir
Başucumda kımıldayan yaprak

Ölüler boşuna gayretiniz
Otların karnında kolay
Yeniden güneşe çıkmak

İş bu otlayan kuzuda

Parmak çürüdü yüzük kaldı
Sırçadan nazik çıktı kalbimiz
Babamızın yaşını geçtik
Dünden beri (Rifat, 2007a, s. 46)

"Kuzu" şiirindeki reenkarnasyon motifi de şiirin kendini kendinden öteye, kendi varlığının şimdisine ya da doğumuna/kaynağına/geçmişine değil de kendi geleceğine ayarlamış olmasını işletmeye yarayan bir motiftir. Şöyle denir: Her ne kadar "ölüler" (kendi sonumuz ya da kendi başlangıcımızın öncesi) bizi tehdit etse de, bizim geleceğimiz garanti altındadır, reenkarnasyon vardır, geleceğin sürmesi için her tür kozmik illüzyonu seve seve sahiplenmiş durumdayızdır. Bu garanti, doğumu "kolay" bir seçenek kılmaktadır: Ölsem bile "ot" olarak yeniden doğarım, olmadı kuzu olurum, olmadı başka bir şey. Bu seçeneklilik, doğumu biricik ve tekil bir an olarak görmeyi engelliyor ve böylelikle şiirin kendi varlığı, kendi sözcükleri, kendi sesi üzerine yeğin bir düşünümü ve işlemi baştan iptal etmeyi getiriyordur. Şiir, kendi biricik ve tekil bedenini, bir olumsal kozmik metonimi zinciri içerinde diziselleştirip eritiyor ve ancak bu erime içinde sağlama alabiliyordur. Bu şiirin kendi doğumunu ya da başlangıç noktasını, yani kendi kaynağını gözden kaçırmasına neden olmaktadır. Şiir, doğumun ya da ölümün şiddetini görmemek ve kendini bu başlangıç ya da sonlanma anına kilitlememek için kendini kendinden başka bir gücün, korumacı kimse onun otoritesine teslim bırakmaktadır. Ölüler "gayret" etse de, doğum anı gerçekleşmiş ve geçilmiştir, varlık şimdi bitimsiz ve başlangıçsız (tıpkı "yüzük" gibi) bir geleceğe doğru korunmaktadır. "Sırçadan nazik çıktı kalbimiz": Nazik, kırılgan, korunmaya muhtaç, evet, ama nihayetinde "çıktı," çıkılmıştır, doğulmuştur, doğumdan çıkılmıştır. Şiir kendi öncesini, mevcudiyete gelmek adına aştığı, aşmak zorunda olduğu aşılamaz ve ölçülemez mesafeyi, "ölüler"in (öncellerin, geleneğin) tehdit edici ve yıkıcı gayretlerinin alanı olan o mesafeyi düşünmeden

geçmiş gibi davranmaktadır. Şiir, mevcudiyete adım attığı kıyı/sınır çizgisine basmadan üstünden atlamış ve güvenlikli bir iç alana doğru ilerlemeye çalışmaktadır. Tek yaptığı kendi kırılganlığını söyleyip kendine bir koruma sağlamaya yönelik çağrı yapmaktır. Doğumun kendisi ya da öncesi değil, çıktıktan sonrası sorun edilir.

Sonraki dönemlerinde doğumun kendisini ve öncesini sorun edinecek olan Oktay Rifat şiiri, ilk döneminde, şiirin doğum anını, mevcudiyete gelme imkânını ve imkânsızlığı, şiirin kaynağını değil, sürmesini, büyümesini, geleceğini, bir dış otoritenin (kimi zaman "ana baba," kimi zaman kozmik reenkarnasyon gücü) defansında kalabilmesini düşünür ve yazınsallaştırır. Örneğin, daha sonraki dönemden "Aracı" şiirinden şu dizeleri, "ben onun doğumunu bilirim/doğmadan öncesini/yokluğunu" (Rifat, 2007b, s. 510) ya da "Dağın Orda" şiirinden "varılmış sonralardan şimdiler, demin" (Rifat, 2007a, s. 573) gibi doğrudan şiirin kaynağını ve çok katmanlı kaynak zamanını düşünen dizeleri ve şiirleri okuduğumuzda Oktay Rifat'ın bu defansif çabadan nasıl uzaklaştığını ve şiirin ve şiirsel anlamın kaynağını en vahşi noktalarından yakalamaya ve şiirleştirmeye çalıştığını göreceğiz. İlk dönemde, doğum ve başlangıç anının ekonomi-dışı vahşetinin yerine, doğumun bir geleceğe teslim olabilme adına başarıldığını ve geçildiği ve silindiğini söylemeliyim.

Orhan Koçak'ın (1990) Melih Cevdet'in Garip dönemi için belirttiği şu durum, Oktay Rifat'ın ilk dönemindeki defansif çabaya da bir bağlam kazandırmaktadır:

> Eski edebiyatta şairin öfkeleri, hayranlıkları, hatta düşünceleri vardı; sonra düşleri ve kuruntuları da oldu, şaşkınlıkları ve apansız sevinçleri oldu; yeniye geçerken bir eğretilik ve nedensizlik duygusuyla tanıştı, bir yadırgama duydu (Anday'ın Garip dönemi). Ama bunlar onu kamusal dilden koparmadı, yabanileştirmedi, görece saydam bir kültür ve iletişim dilinin çok uzağına düşürmedi. Çünkü hiçbir davranışını bir iç deney, bir öznel yaşantı olarak sahiplenmiyordu: Yaşadıklarıyla kendisi arasında kamunun (cemaatin, dinin, devletin, kültürün) işaretleri, kodları vardı; davranışlarını kendisi değil, bu kodlar anlamlandırıyordu; sözcüklerin anlam ufkunu çizen de onlardı. Bu yüzden anlam içte değil dıştaydı; yaratılan bir şey değil, önceden verilmiş bir

> şeydi; içkin değil, aşkındı: Olmak için, özneyi aşan, ondan önce de var olan bir otoritenin onayı muhtaçtı. Ve bu onay her zaman vardı, çünkü sözcüklerin içi zaten bir onay merciince dolduruluyordu. (s. 27)

Şiiri kendi dışında bir otoritenin gücüne dayandırmak, şiirin geleceğe açılmasının, gelecek tasavvuruyla dolmasının da garantörü olur. Şiir, geleceği, o geleceğin bizzat kendi bedenine yazılı olmadığını ve büyük ölçüde kendi dışındaki güçlerce taşınabildiğini hissetse de, bir uçucu ve fevri hayal olarak yazmaya davranır. Kolay kazanılmış doğum, şiirin tek kaygısı olarak, geleceği bırakır. Ve bu kaygı da gücünden, sağlamlığından, katılığından çok şey yitirmiş, hafif bir kaygı olarak girer şiire. Erken dönem Oktay Rifat'ın yaşam sevinciyle dolu şiirler yazdığı Türkçe edebiyat eleştirisi ya da edebiyat tarihi bağlamında sıklıkla yinelenmiştir, ben şunu da eklemek isterim: Kaygı çekemeyen, kaygıyı tüm yeğinliği, fizikselliği, maddiliğiyle kendi bedeni üzerine kaydedemeyen, çünkü kolay ve olumsal doğumlarla bedeninin acıyı duyma kapasitesini de daraltan bir şiirdir bu. Kendi doğum anını yaşamadığı için ve kendi defansını kendi dışındaki bir otoriteye bıraktığı için, kaygısını da kendi kaygısı haline getiremeyen, bu yüzden de geleceğe uçucu açılımlar yapmakla yetinen bir şiir. Erken dönemden bu gelecekselliğe dair bazı örnek şiir parçaları şunlardır:

> Sen en güzel çiçekleri açacaksın tomurcuk
> Uçuşan yaz böceklerinin gümüş halesinde
> Küçük bebekleriyle oynayan sarışın çocuk
> Seni isteyecek ıhlamurların gölgesinde
>
> Sen en güzel çiçekleri açacaksın ve kuşlar
> Tuhaf renklerinin methi vardığı zaman Hind'e
> Gelecekler uzak kıtalar aşıp bahar bahar
> Vahşi kokulu ağaçların ıtırı tüylerinde
>
> Sen en güzel çiçekleri açacaksın tomurcuk (Rifat, 2007a, s. 78)

> Yaşamak daha güzeldir sevgilim
> Düşünmek açmamış gülü yıldızları
> Çocuk sevinciyle düşünmek baharı
> Sessiz düşünmek avuçlarında elim (Rifat, 2007a, s. 80)

Bu parçalarda ortak motif "tomurcuk" motifidir. Tomurcuğun korunması ve açılmasına dair kesin ve güzel inanç, Oktay Rifat'ın ilk dönem şiirlerinde var olduğunu belirttiğim defansif bir geleceğe açılımın örnekleridir. Tomurcuk, açılmaya yöneliktir hep, şimdiden çok, geleceğe aittir. Tomurcuğun şimdisi, ancak bir geleceğe referansla anlam kazanır. Tomurcuk açılacaktır, yayılacaktır ("Hind"e kadar), en uzakları kapsayacak, gelecekselliği bir tümden kapsama haline gelecektir. Büyümenin ve varlığın sınır tanımadığı, doğum sonrası bir yayılımın, genişlemenin esas kılındığı bu nokta önemlidir. Oktay Rifat'ın yalnızca ilk döneminde görülen, sonrasında sınır-düşüncesinin yeğin hareketinde iptal olacak olan bir sınırsız yayılımdır bu. Tek anlamını, gelecekten ve tomurcuğun gizilgücünün şimdiyi aşıp artık tomurcuk olmaktan çıkıp büyümeye geçtiği anın güveninden almaktadır. "Yaşamaktan güzeldir" açmamış tomurcuğu düşünmek: Şimdinin iptali gerekir, yaşamanın mevcudiyeti ve şimdiliği, bir geleceksellik (henüz "açmamış," ama açacak) adına iptal edilmelidir. Tomurcuk, tomurcuk olarak kalmamalıdır; tomurcuğun kendi içinde, kendi direnci ve katılığı içinde kalakaldığı bir durum henüz düşünülmemektedir Oktay Rifat'ta. Tomurcuk, bitimsiz bir çiçeklenmeye giden yolda bir ara geçit, aşılması gereken bir geçittir. Erken döneme ait "Günler Geçmiş Buradan" ve "Sonsöz" şiirleri bu geleceğe açılımı mühürler:

> Bu acayip çiçekler hiç bitmeyen bu bahar
> Basma perdelerine hangi iklimden gelir
> Yediveren gül gibi dört mevsim çiçek verir
> Pencereye dizdiğin aydınlık sardunyalar (Rifat, 2007a, s. 83)
>
> Kıymetini bil çiçek açmış bademin (Rifat, 2007a, s. 143)

Çiçeklenme, tomurcuktan çıkıp geleceğe doğru açılmadır. Çiçek, tomurcuğun silinmesidir burada. Tıpkı çocuğun doğumunun değil doğum-sonrası büyümesinin mesele olarak alınması gibi, tomurcuğun da kendi maddiliğinin ve gizilgücü içindeki

kapalı yeğinliğinin değil açılmasının, yayılmasının, genişlemesinin işlendiğini görürüz.

3.1.3 Başlangıca dair ilk soruların ortaya çıkışı ve ilk dönemin aşılmaya başlanması: Perçemli Sokak ve Âşık Merdiveni

Erken dönem Oktay Rifat şiiri için, kaygı çekemeyen, bu yüzden de geleceğe uçucu açılımlar yapmakla yetinen bir şiirdir demiştim. Ama bir noktadan sonra, Oktay Rifat yetinememeye başlayacaktır. Geleceğe açılımı kolaylaştıran otorite gözden düşmeye başlayacaktır. Şiir artık yavaş yavaş kendi kaderini kendi çizmek, kendi varlığının kaynağını kendinden yol çıkarak aramak ve doğumunu, başlangıcını bir soru ve kaygı olarak kaydetmeye başlayacaktır. Kendi başlangıcını bir soru haline getirmeye giriştiği anları belirlemek önemli olacaktır.

Erken dönemin genel atmosferini kuran geleceğe yönelimi belki de ilk dönemdeki şiirlerden daha iştahlı bir biçimde söyleyen bir şiire bakmak istiyorum önce. *Âşık Merdiveni*'nde yer alan "İbibik" başlıklı bu şiir "yarın"ı, geleceği, karanlıktan arınmayı hedefleyen bir koşudan söz açmakta, ama buna rağmen bir noktada, bu koşunun sanallığını, kurgusallığını, geleceğe açılımın dayanaksızlığını ya da zeminsizliğini de söylemeden edememektedir:

> Koşuyorum dağların dağların köpüğünde
> Kaygan sütünde ormanların
> Koşuyorum koşuyorum beyaza doğru
> Koşuyorum cam gibi dumanın peşi sıra
> Küçükkız köşkünde türküler mavi
> İşte atmadan vurduğum ibibik
> İşte taş işte yosun işte hokkabaz sağdıç
> Koşuyorum seyrek sakallı bulutların
> Sırıtıyor yedek beygiri taflanların ardında
>
> Koşuyorum yarınların çağrısına
> Bitimine karanlığın (Rifat, 2007a, s. 232)

“Yarınların çağrısına” doğru gerçekleşen bu koşu, bir an kendi gerçekliğini sorar gibi olur ve ilk bakışta bir kolay-gerçekleşme imi gibi duran ama yakından bakıldığında şiirin kendi zeminsizliğini açığa vuran bir ifadeye yer verir: “İşte atmadan vurduğum ibibik.” İbibiği, ya da şiirin kendi bütünlüğüne gönderme yapacak şekilde söylersem, “İbibik”i atmadan vurmuştur, hareket etmeden kazanmıştır, çabalamadan yenmiştir, gerçekleştirmeden sahip olmuştur. Bu ifadeyi şiirin kendi üzerine düşündüğü bir anda ağzından kaçan (kaçmaya zorlanan) bir ifade olarak görüyorum. Şiir, bu ifadeyle, kendi gerçekleşiminin zeminsizliğini söylemekte. Buradan hareketle soramaz mıyız: Mademki atmadan vuruyorsun, o halde koşmadan da ulaşamaz mısın yarınların çağrısına? Mademki atmadan vurulabiliyor, geleceğe bu koşu da aslında pek de öyle ilk bakışta göründüğü kadar hayati ve olmazsa olmaz değil ve bu durum koşunun gerekirliğini ve iştahını da kesmektedir. Ama belirtmeliyim ki “atmadan vurmak” edimi, bir şiirsel başarının ya da olumlu bir teknik yeteneğin sonucu olarak ifade edilmemektedir; aksine, negatif bir zorunluluğun, yani koşunun, aciliyetin, gerekirliğin, çabanın ve emeğin zorunluluğunun ortadan kalktığı bir anın ifadesidir bu. Şiir kendi sahihliğini, koştuğu geleceğin kendisine/kendi emeğine/kendi bedenine ait olup olmadığını sormaya başlamıştır.

Ayrıca kendi şiirsel sahihliğine dair bu sorgunun, şiirin içinde başka izleri de bulunmaktadır. Örneğin, peşinden koşulan şeyin “cam gibi duman” olması manidardır. Cam gibi duman, apaçık bir bulanıklığın ya da bulanmış bir açıklığın betimidir. Apaçıklığı ve belirsizleşmeyi aynı anda söylemeye çalışır. Ayrıca, “yosun”a dikkat: Cıvıklaşma vardır. Ama “taş” da vardır, kaskatı. Ve “hokkabaz sağdıç” ve “yedek beygir” figürleri: Bunlar da, atmosferi ciddiyetinden alıp bir hokkabaz oyununa ya da orijinalin değil de kopyanın, “yedeğin” hizasına doğru çeker. Oktay Rifat şiirinin ilk döneminde görülen geleceğe doğru koşu, burada bir

aldanış olarak ortaya konulmaya başlamıştır. “Hokkabaz sağdıç,” şiirin kendi başlangıcına takılmadan ilerleyebilmesinin garantörü olarak ona eşlik eden (“sağdıç”) ve şimdi bir illüzyon (“hokkabaz”) olduğu yavaş yavaş hissedilen otoriteyi mi betimlemektedir, diye sorulabilir.

“Atmadan vurduğum ibibik” ifadesinin bir eşini *Yeni Şiirler*’den “Güneşin Kuşları” şiirinde görürüz. Buradaki kullanım da şiirin kendi iç yapılanmasının, artikülasyonunun zemininin sahihliğine dair bir ifade olarak ortaya çıkar. Baştan sona bir zeminsizliğin, üzerinde yapı ve söz kurulacak olan tüm yüzeylerin dip dayanağı olan zeminlerin (derinliğin) düşüşünü icra eder bu şiir:

> Bütün aynalar gibi boştur, bomboş
> Arkası düşlerin;
> Aşklar düşer, yalnızlık ve derinlik düşer (Rifat, 2007a, s. 526)

Ayrıca bu radikal düşüşü yukarıda gösterdiğim türden bir “atmadan vurma” versiyonuyla betimler:

> Ey üflemeden çalan kaval (Rifat, 2007a, s. 526)

Üflemeden çalan kaval figürü, söylenmeden gerçekleşen şiir gibidir. Kendi hakikatinde gerçekleşemeden, kendi imgeseline benzemeden, kendi kaynağını kendinde bulamadan gerçekleşen şiirin betimidir bu. Oktay Rifat’ın ilk dönem sonrası tüm şiirleri, kaynağını kendinde bulamayan, kendi başlangıcını kendi başlatamayan, kendi yumurtasından çıkamayan bir şiir tarzını gösterecektir. Bunları tek tek göstermeye çalışacağım. Ama şimdi yeniden, başlangıcın soru haline gelişinin ilk örneklerine dönelim. *Âşık Merdiveni*’nde “İbibik”i takip eden “Değirmi” şiiri:

> Ölürse balıkları güneşin
> Susuzluktan dağın ardında
> Düşerse kuluçkaların altına
> Bu ağır bulanık meydanda
> Dişimde denediğim yumurtası kayıkların
> Üşürse denizkızı mağaraları

Dökerse yaprağını duru su
Ot bürürse çaydanlığı
Kâğıt kararırsa yeniden
Bir rüzgâr eser değirmi
Kalkar dağlar dağların üstünden
Evler evlerin üstünden (Rifat, 2007a, s. 233)

İlk dönemden "Vazife" şiirine ve o şiirde yer alan "Dün çıktı yumurtadan/Bugün sevdalı kumru" dizelerine değinilmişti. Erken dönemde yumurtadan çıkmanın kolay ve genellikle de otomatik oluşundan ve şiirlerin temel kaygısının yumurtadan çıkış anının imkânı ya da imkânsızlığı ile ilgisiz olarak, çıkış sonrası büyümeyi içerdiğinden söz edilmişti. "Vazife"den farklı olarak "Değirmi" şiirinde yumurtadan çıkışın artık bu kolaylığa ya da otomatikliğe sahip olmadığı belirtilmeli. Şiirin ortasında öylece duran bu yumurtanın ilk nitelemesi, onun şiir öznesinin "dişinde denenmiş" olması. Öncelikli niteleme: Bu yumurta denenmiş, sınanmış, yapısı, kalınlığı ya da kırılganlığı bir biçimde tartılmış, yani bu yumurta ile bir yumurta olarak, içinden çıkacak bir varlığın geçici ikameti olarak değil haddizatında bir yumurta olarak bir biçimde ilgilenilmiş, ilişkilenilmiştir. Demek ki yumurtadan çıkış olgusu, es geçilmemiş, yumurtanın etrafında bir sorgulama, deneme, yoklama yapılmıştır. Bu an önemlidir, çünkü ilk kez doğum ya da başlangıç olgusu kendi içinde ele alınmış olmaktadır bu yumurta merkezinde.

Aynı zamanda bu yumurta etrafında bir kaygı ağı da örülmüş gibidir. Yumurtanın "kuluçkaların altına düşme" ihtimali mevcuttur. Bununla, yumurtanın ya da şiirin kaynağının kendi elinin altından kaçma ihtimali mi gündeme getiriliyor? Kuluçkanın altına düşme, kendi kaynağını, kendi başlangıç anını yitirme kaygısına mı denk geliyor? Şu kesin ki yumurtadan çıkış eskisi gibi kolay ya da otomatik olmaktan çok uzaktır. Çünkü tıpkı "İbibik"te peşinden koşulan "cam gibi duman"ın benzeri bir "ağır bulanık meydanda" ya da "kâğıt kararması" çerçevesinde gerçekleşmektedir olay (şiir). Bir diğer örnek "Çiçekçi Dükkânında" başlıklı şiirdir:

Ağaç sütüyle besledim onları
Bu boya getirdim
Öksüzlerim benim onlar hısımım
El ederler uzaktan koşuşurlar
Dilsiz kokularla tükenir dünyaları (Rifat, 2007a, s. 241)

Bu şiirde, bir çiçekçi dükkânındaki çiçeklere bakıp ilk dönem şiirlerdeki bitimsiz çiçeklenmeyi anımsayalım:

Yediveren gül gibi dört mevsim çiçek verir
Pencereye dizdiğin aydınlık sardunyalar. (Rifat, 2007a, s. 83)

Erken dönem şiirlerdeki çiçeklenmeler, buradaki çiçeklerin yanında ne kadar da bereketlidir. Burada ise, yine çiçeklenme olsa da, yine tomurcuktan çıkış sağlanmış olsa da, bu çiçeklenmeyi bitimsizce sürdürme imkânsız kılınmıştır. Çiçekler, "kokularla" tükenmektedir. Varlıklarını sürdürmeleri, aynı anda o varlığın kendinden boşalması ve tükenmesine eş bir hareketle mümkün olabilmektedir ancak. İlk dönemdeki çiçekler, sanki içinden çıktıkları, kaynak aldıkları tomurcukları silebildiği, tomurcuk hallerini çoktan geride bırakabilmiş oldukları için bir ölümsüzlüğü ve bitimsizliği kazanabiliyorlardı. Başlangıçlarını sildikleri için sonlarını da silmiş gibi yapabiliyorlardı. Çiçekçideki çiçekler işte bunu yapamıyor. Onlar, her ne kadar tıpkı ilk dönem şiirlerdeki çiçekler ve çocuklar gibi defansif çabanın kontrolünde olsalar ve büyümeleri desteklense de ("ağaç sütüyle besleme"), geriye bakmaktan, kendi doğumlarına, kökenlerine, kaynaklarına, başlangıç noktaları olan tomurcuklara bakmaktan, daha doğrusu bunların namevcutluklarına bakmaktan gözlerini alamaz gibidirler: "Öksüzler" olarak anılmaları boşuna değildir. Bu çiçekler, çiçekçi dükkânı gibi sanal ve kurgusal bir ortamda bulunmaktadır. Bu kurgusal ortam, yani çiçeğin kendi tomurcuğuna en uzak düştüğü bu yapay dünya, çiçeğin başlangıç noktasının anısını çiçeğin şimdisinin içine sızdırır. "Öksüzlük" ifadesi bir santimantalizm değil, varlığın (şiirin varlığının) kendi başlangıcına olan mesafesini dile getirme biçimidir.

Erken dönem şiirlerindeki çiçekler başlangıçlarını silerek sonlarını da silmiş gibi yapıyorlardı (ve bu "miş gibi", onların doğal ortamı, varlıklarının yegâne garantörüydü); buradaki çiçekler ise başlangıçlarıyla kendileri arasındaki mesafeyi yok sayamadıkları ve o mesafeye tutuldukları için bitimsiz bir geleceğe doğru değil sonlarına ("tükenir") doğru giderler. "Kokular" belki de onların son yanılsama yaşama fırsatıydı, fakat o yanılsama da "dilsiz"likle nitelenip ezilir: Kokuları vardır belki hâlâ, ama bu kokular hiçbir şey ifade etmemektedir bu tükeniş ve başlangıç tutkusu karşısında.

Çiçekçideki çiçekler, doğal sanılanı ve onun desteğiyle başlangıç travmasının üstünden atlanıp sonsuz bir geleceğe açılım sağlanılan şeyin büyüsünü bozmaktadır, tıpkı artık Oktay Rifat şiirinin kendi defansif büyüsünü bozmaya başlamış olması gibi. Bu çiçeklere boşuna "hısımım" diye hitap etmez şiir.

3.1.3.2 Başlangıcın/doğumun geçmişe doğru gerçekleşmesi: çocukluğa doğmak motifi

Oktay Rifat şiirinin, başlangıcı Said'in (1985) ortaya koyduğu anlamda geçişsiz bir fiil olarak aldığı ve bunu bir sorun olarak şiirin yapısı içinde ve şiir olarak işlediği ilk örnekleri incelemeye devam etmeden önce, ilk dönem şiirlerinden ikisine dönmek gerekir. Bu iki şiirde doğrudan birer doğumu sahnelemektedir. Doğan, gündür. Her iki şiir de geceden çıkılmış, karanlık sona ermiş ve gün doğmaktadır. Günün doğumuyla birlikte bütün bir şehir, insanlar ya da görünürün alanı açılmakta ve harekete geçmektedir. "Sabah Türküsü" ve "İstanbul Şiiri" başlıklarını taşıyan bu şiirlerdeki, karanlıktan çıkış sonrası genişleme, yayılma jestine dikkat edilmelidir:

İlk ışık kuş olur öter pencerede dilince
A benim dilber yârim uyan artık bitti gece

Uyan dilber karşı dağlar sıra sıra göründü
Sarı yeşil mor turuncu cümle renkler bilindi

Kara bir kamyon susadan tozlu yollara çıktı
Sabah oldu insanların tekrar karnı acıktı

Sabah oldu uyandık Ahmet Mehmet Ali Veli
Hey gidi şehzadem kimimiz sağ kimimiz ölü

Ölüler toprağa sağlar çifte çubuğa gitti
A benim dilber yârim uyan artık gece bitti (Rifat, 2007a, s. 115)

İstanbul'un üstüne güneş doğdu
Salih Reis'in Deniz kızı çatanası
Yemiş'ten Sarayburnu'na kadar
Yakamozlu bir kuşak çekti sulara
...
İstanbul'un üstüne güneş doğdu
Çıktı silkinerek gecenin içinden
Kız gibi minareleriyle Süleymaniye (Rifat, 2007a, s. 118)

Her iki şiirde de gün doğumunun ardından açılan görünümlerin çokluğu ve geniş coşkusu görülür. "Gece bitmiş," "gecenin içinden silkinerek çıkılmıştır." Şiirlerin vurgusu bu çıkışlara ya da bu "silkinme"nin ürpertisinde ya da kamaşmasında değildir. Bir silkinmeyle atlatılmıştır doğum sancısı. Ve bu doğumlar birer üretim düzlemi ve çokluk açarlar: Buraya kısa bir bölümünü aldığım "İstanbul Şiiri"nde gün doğumu yalnızca Salih Reis'i değil, aynı anda, bütün bir İstanbul şehrini tıpkı bir kamera *travelling*'i gibi tarayarak trenleri, tramvayları, Erenköy'lü arabacı Mestan'ı, giden bir kamyonu, halı silkeleyen ela gözlü bir beslemeyi de yaratır. Gün doğumu, görünüm alanını tüm renkliliğiyle, aydınlığıyla yaratır: "Sarı yeşil mor turuncu." Bütün bir üretim, geçişlilik ve genişleme hareketinin doğumudur bu. Doğum ilerlemeye doğru, geleceğe doğru bir koşuyu başlatmış ve o noktada da silinmiş gitmiştir. Gün, geçmişini silmiş, geleceğe açılmıştır. Gün doğumu, beraberinde, içinden çıktığı tomurcuk olan geceyi, karanlığı ve gecede mesken tutan "ölüler"i getirmemiş, onların gölgesinden ya da sakatlayıcı, burucu izinden "silkinerek" kurtulabilmiş gibi yapmaktadır. Geçişsiz ya da belirlenemez ve aşılamaz bir başlangıç çizgisi üzerinde tutulmak yerine kör bir ayrımla geçmiş, şimdiden ya da

gelecekten ayrılmıştır: “Ölüler toprağa sağlar çifte çubuğa gitti.” İlk dönem şiirlerinde kolaylıkla yapılabilen bu ayrım, sonraki dönemlerde sorunsal olarak yaşanacaktır ve “ölüler”den bu kadar kolay kurtuluş yoktur. Şimdi bu meselenin zora girdiği örneklere bakalım.

Yeniden *Âşık Merdiveni*’ne dönelim ve şunu görelim: Kitabın son yedi şiiri ortak bir motifi, doğum motifini işlemektedir. Doğum motifinin bu ısrarlı işlenişi üzerinde durulmalı. Bu motifleri ben yukarı değindiğim iki gün doğumu şiiriyle karşılaştırma çerçevesinde okuyorum. Doğumların yöneliminin, nereye doğru bir doğumun gerçekleştiğinin sorusunu soruyorum. İlk dönem şiirlerde doğum geleceğe doğruydu. Bu şiirlerde ilk görülen özellik ise bunların geçmişle, doğanın ya da doğuranın bir biçimde geçmişle ilişkili figürler olmasıdır. Buradaki doğumlar, geçmişe doğru yönelmiş gibidir ve “ölüler ile sağlar” arasında ilk dönemki kadar net ayrım çizgileri çizilmesini mümkün kılacak bir niteliğe sahip değildir. Örneğin, düzyazılmış “Eşik” şiiri, doğumu geleceğe değil çocukluğa doğru geri götürür:

> Çocukluğumuz güzel günleri büyük bahçeli bir evde geçti. Ellerim, ayaklarımdan uzak alabildiğine, kendi aydınlığında büyür, havada unutulan güvercinlerin gölgesi yastığıma düşerdi. Çil horozum, Karabaş’ım. Varsın gönlümce dönmesin demir tekerlek, kıllı kemiklerin arasında gittikçe çukurlaşan ucuz bir cep beni durmadan doğururdu çocukluğuma. (Rifat, 2007a, s. 252)

Bu parçada önce “büyüme” fiiline dikkat edelim. Daha önce belirtmiştim: İlk dönemin hâkim fiillerinden biridir doğum sonrası büyüme, genişleme, korunma içinde gelişme. Bu parçada da büyüme var, çocuk büyümektedir, elleri büyümektedir, fakat bu büyüme “kendi aydınlığında” gerçekleşir. Sanki büyümenin tek sponsoru yine kendisidir. Bir dış otoritenin ya da ana babanın güvencesi değil, kendi iç enerjisidir büyümesini sağlayan. Kendi özerkliğini kendisi sağlar gibidir, anası ya da babası değil. Zaten şiirin sonundaki diyalog parçası da dış desteksiz gerçekleşen bu büyümeyi vurgulamak ister gibidir:

> Neden yemek yemiyorsun? diye sorardı annem... Gülerdim onlara kucağımda taşıdığım pencereden. (Rifat, 2007a, s. 252)

Ana babanın ya da bir dış otoritenin toptan yokluğundan ya da yadsınmasından, mutlak olarak kazanılmış bir özerklikten bahsedemeyeceğimiz açık yine de. "Anne" hâlâ vardır ve hâlâ defans çabasını sürdürür ve büyümek için gereken şeyi hatırlatır: "Yemek yemiyor musun?", fakat şiir bu soruya olumlu değil, hınzır bir karşılık verir: "Gülerdim." Defansın yarattığı büyüme tasavvurunun bir illüzyon olduğunu çocuk artık sezmiş gibidir: Gülümsemesi, annesinin yemeğini yememesi bu yüzdendir. Henüz kendi yemeğini yeme cüretinde değildir, bu daha sonraki dönemlerde olacak, ama şimdilik en azından artık annesinin yemeğini yememesi gerektiğini fark etmiştir. Büyümenin tek yolunun kendi bedeninin kendi kontrolünde kalabilmesi olduğunu görmüştür. Kendi kontrolünü (özerkliğini) eline almayı tamamıyla başardığını bu şiire bakarak söyleyemeyiz, ama ilk denemelerin ve ilk sezgilerin burada mevcut olduğu açıktır.

Bu ilk sezgilerin en başat cisimleşmesi, "çocukluğa doğmak" motifidir. Kendi aydınlığında, otoriteden destek almadan büyümek için, kendi bedenine sahip olmalıdır çocuk. Kendi bedenini de ancak kendi doğumuna, kendi başlangıcına hiç değilse bir soru biçiminde sahip olarak tanıyabilecektir. Kendini yaşayabilmek için kendisinin nereden geldiğini, öncesinin, başlangıcının, mevcudiyetinin kaynağının ne ve nerede olduğunu sormak zorunda hisseder. "Çocukluğuma doğururdu beni" ifadesi, işte bu geriye doğru kaçınılmaz bakışı ve başlangıç sorusunu/tutkusunu kaydeder. Doğum artık, geleceğe değil, geçmişe, çocukluğa, başlangıcın bulunduğu yere doğru gerçekleşmek durumundadır. Şiirin başlığı da bu duruma hizmet eder: Şiir artık, yokluk ile mevcudiyet arasındaki, olmama ile büyüme arasındaki, dıştan defans ile iç özerklik arasındaki geçişsiz ve belirsiz eşiği düşünmeye başlamıştır.

Geleceğe değil geçmişe doğru doğumun *Âşık Merdiveni*'ndeki diğer ifadesini vurgulamam gerekir:

> Aşılmış serüvenlerin sabahında
> Çocukluğuma giden kestanelik
> Titrer mumların ışığı
> Değdikçe eski zaman kuşlarına (Rifat, 2007a, s. 247)

"Kestanelik" şiirinden bu dörtlüğün bir başlangıç anındaki düşüncelere yer verdiği söylenebilir. "Serüvenler" aşılmış ve bir karanlığın sonunda "sabah"a çıkılmıştır. Şiirin zamanı bir bakıma gün doğumunun zamanıdır. Fakat erken dönem şiirlerindeki gün doğumlarından oldukça farklı olarak, buradaki gün doğumu, bir geleceğe ve görünüm alanına değil, geçmişe ve görünümüm belirsizleşmesine, loşlaşmasına doğru açılır. İlk dönem şiirlerindeki o "sarı yeşil mor turuncu"lardan farklı olarak, burada görünüm mumun "titrek"liğinden dolayı loştur, görünüm zenginliğiyle değil kısıklığıyla açılır ancak. Mumun titremesinin nedeni de geçmişin basıncı ve alttan alta kıpırdamasıdır ("eski zaman kuşları"). Geçmiş, içeriye, şimdiye doğru sızmaktadır. Geçmiş ile şimdi arasında net bir ayrım burada mümkün değildir. Doğan gün, zamanı da geriye doğru döndürmektedir. İleriye değil, geriye, başlangıca: "Çocukluğuma giden kestanelik." Doğum, ölümsüz, bitimsiz ve sınırsız bir geleceğe değil, ölümle ve başlangıç çizgisiyle damgalanmış bir geçmişe açmaktadır şiiri. "Tabutla Kuşlar" şiirinde de benzer bir durumla karşılaşırız:

> Tabut doğursa doğurur ama buruşuk
> Yüzer yalnızlığa dikey ırmakta
> Su umut usta başak usta saban
> Bizim için bize doğru bizden yana (Rifat, 2007a, s. 249)

"Tabutun doğurması" tuhaf ifade, ama şiirin yüzleşmek durumunda kaldığı başlangıç sorusu bağlamında bir anlam kazanmaktadır. Erken dönemde "ölüler toprakta sağlar çiftte çubuktaydı" ve genelleşmiş ve seri üretime bağlanmış bir doğum hali bu "sağlar"a aitti. Şimdi ise ölülerin de doğurmasından söz ediliyor. Erken dönemde

başlangıç noktasını da ve buna bağlı olarak son noktasını da silip kendini bitimsiz bir büyüme ve genişleme illüzyonunun içinde var kılabilen bir doğum düşüncesi varken, burada doğum, içinden çıkacağı başlangıca ve sonunda varacağı ölüme teslim ediliyor. Önceden reenkarnasyon vardı, ölünse bile ölünmemiş ve gönül rahatlığıyla yeniden doğulmuş olunabiliyordu, şimdi ise reenkarnasyon zincirinin kesişim noktasında bir "buruşuk"luktan söz ediliyor. Tabut da doğurabilir, ama buruşuk. Tabuttun doğurması, başlangıcı, geleceğe doğru geçişli ve yepyeni bir başlangıç olarak değil, sonun sonrası olarak, gerçekleşmiş bir sonun başlaması olarak, her zaman çoktan bitmiş bir şeyin yeniden ama yine bitmiş olarak başlaması olarak betimler. Her dem taze ve gevrek bir başlangıç büyüsünün bozulduğu bir anın kaydıdır bu: Buruşma bu yüzdendir. Başlangıç yeniliği değil, eskiliği başlatır. Şiirin ikinci dörtlüğündeki şu dize de bunu söyler: "Gözlerimiz iri iri eskilikten."

Âşık Merdiveni'nden doğum motifine yer veren şiirlerden son olarak kitabın da kapanış şiiri olan "Güz Türküsü"ne değinilecek.

> Bir anahtar geçti elime
> Bütün kilitlere soktum
> Yel değirmenleri buldum uzun saçlı
> Kutularda badem gözlü gemiler
>
> Ayıp kamışların gölgesinde kaygısız
> Kıymık kıymık yondum sessizliği
> Bir türlü erişmedi iki ucu
> Ateşle suda başlayan acının
>
> Ne var ki el mavisinde ölümlü
> Bana ölümsüzlüğü düşündürdü
> Sonra gün doğdu yeniden
> Yapraksız dallara takılı
> Yitik eldivenlerin üstüne (Rifat, 2007a, s. 254)

Şiirin ortası bir kopukluğa, bir çembersel tamamlanışın eksikliğine değiniyor. "Ateşle suda" bir acı başlamıştır, ama bu acının "iki ucu," birleşse belki de o acının yatışmasını da sağlayacak olan "iki ucu", "bir türlü eriş"ememiştir birbirine.

Başlayan bir acının kendi üzerine kapanamaması, kendi içinde kopuk kalması acıyı daha da vurgular bir nitelik almaktadır. Şiirin tam ortasındaki bu kopukluk, aynı anda hem bir başlangıcı hem de bu başlangıcın kendi çembersel tamamlanışının sağlanamamasını gündeme getirir. İlk dönem şiirlerinden "Kuzu"ya değinirken bir "yüzük" motifi görmüştük: "Parmak çürüdü yüzük kaldı." Bir reenkarnasyon halini anlatan bu şiirdeki yüzük, reenkarnasyon zincirindeki tamamlanmışlığı ve sorunsuzluğu betimlemeye yarıyordu. Yüzük, başlangıç ve son çizgileri üzerindeki geçişlerin kolay imkânının imgesiydi. "Güz Türküsü"nde ise bu geçişlerin imkânı bir imkânsızlık parantezine alınmaktadır. Erişemeyen iki uç, bir yüzük haline gelemeyen bir acı vardır ortada. Baş ve son birleşememekte, mevcudiyet zinciri üzerinde nâmevcudiyete doğru açılım veren kopukluklar görülmektedir. Bu anlamda, iki ucun erişememesi, tabutun buruşuk doğumunun bir versiyonudur.

Şiirin sonundaki doğum motifi de bu noktayı destekler. Bir "el" vardır, "ölümlü"dür ama "ölümsüzlüğü" çağrıştırır. Ölümlülükten ölümsüzlüğe bu geçiş ilk anda bir süblimleşmeyi, aşkınlaşmayı düşündürür: Ölüm, ölümsüzlüğe doğru aşılmaktadır, silinmektedir. Bu durum, yani ölümün, ya da sınır çizgilerinin silinmesi durumu, ilk dönem şiirlerdeki bitimsiz gelecek tasavvuruna benzer. Fakat burada şiir ölümsüzlükle sonlanmaz. Şiir, ölümsüzlüğü, bir yeniden doğumun, bir başlangıç çizgisinin üzerine taşır: "Sonra gün doğdu yeniden." Ölümsüzlük, bir "yeniden" zamanı ile, ölümsüzlüğün pek de tanımadığı bir zaman zarfı olan "sonra" ile kesintiye uğratılır. Ölümsüzlüğün ardına bir yeniden "doğum" gelir. Peki, bu doğum bu kez neyi başlatır? Bir mevcudiyetin geleceğini ya da geleceğin mevcudiyetini değil, bir nâmevcudiyeti başlatır: Doğan gün, ne "Ahmet Mehmet Ali Veli"yi, ne "Salih Reis"i ne de "kız gibi minareleriyle Süleymaniye"yi başlatır; başlattığı "yapraksız dallara takılı yitik eldivenler"dir.

Şiir önce “el”den söz etmişti ve bu eli aynı anda hem ölümlülükle hem ölümsüzlükle nitelemişti. Yeniden gün doğumunun ardından ise bu kez içinde bir el olmayan “yitik eldivenler”den söz ediyor. Eldivenlerin içinden eller çekilmiştir; ölümsüz denilen el, nâmevcudiyete geri döndürülmüştür. Doğum işte bu nâmevcudiyete açılır. Doğum, bir şeyin, bir varlığın doğumu değil, varlığın çekilmesinin, nâmevcutlaşmasının doğumudur. Buradaki başlangıç, çembersel bir bütünlüğe erişemeyen bu başlangıç, bir varlığı değil, bir yokluğu başlatır.

Bu yokluğun, bizzat şiirin yokluğu olduğunu düşünmemiz için de bir sebep var. Bu çalışmanın daha önceki bir bölümünde Oktay Rifat şiirinde “el” figürünü incelemiş ve sonuç olarak elin, *Perçemli Sokak*'tan itibaren, doğrudan şiirsel yaratımın, şiirsel anlam yaratımın çelişkili doğasını cisimleştirdiğini; elin, yazıyla, kitapla ilişkili olduğunu; şiirsel anlamın bir var yok mevcudiyetinin amblemi haline geldiğini söylemiştim. Bu düşünceden hareketle, “Güz Türküsü”ndeki nâmevcut elin, şiirin kendi illüzyonlarını bozması bağlamında okunabileceğini düşünmekteyim. Yitik eldivenleri doğuran gün, şiirin kendi yokluğunu, daha açıkçası, şiirin kendinden başka bir otoritenin koruması altında hem başlangıç travmasından hem sonlanma korkusundan bağımsız olarak varlığını sürdürebileceğine dair inancının çekilmesini/yokluğunu doğurmaktadır. Ölümsüzlüğü nâmevcudiyet ile kesintiye uğratılan el, üzerindeki mevhum defansı kaldırıp kendini kendi yokluğuna doğru taşıyıp orada sınamak isteyen şiirin amblemidir.

3.1.3.3 Küçülme fiili ve kutu motifi

Oktay Rifat şiirinde başlangıç sorunun şiirsel işlenişinin ilk örneklerini incelendiği bu bölümü tamamlamadan önce, başlangıcın geçişsizlik olarak, yazının ve şiirin geçişsizliği olarak tecrübe edilmesinin ve yazınsallaştırılmasının bir başka veçhesine

ve bunun motiflerine bakmak aydınlatıcı olacaktır. Bu motiflerin en başat olanı, "küçülme" fiili odağında gerçekleşmektedir. Küçülme fiilinden ne anladığımı ve bunun başlangıç sorunuyla ilgisini açıklamak amacıyla, bıraktığımız yerden çok da uzaklaşmadan yukarıda değindiğimiz "Güz Türküsü" şiirinin ilk bölümüne yeniden odaklanalım:

> Bir anahtar geçti elime
> Bütün kilitlere soktum
> Yel değirmenleri buldum uzun saçlı
> Kutularda badem gözlü gemiler (Rifat, 2007a, s. 254)

Erken dönem şiirlerinde defansif bir çerçeve içinden gündeme gelen sınırsız bir genişleme, yayılma, açılma duygusunun ve durumunun şiirin kurucu hamlelerinden birini oluşturduğunu belirtmiştim: "Sen en güzel çiçekleri açacaksın" gibi bir gelecekle donatılan tomurcuğun çiçekleri "Hind'e" kadar yayılım gösterebilmekteydi. Ya da tüm bir şehre doğru sekans sekans yayılan ve kapsamaya doğru yönelen "İstanbul Şiiri" (Rifat, 2007a, s. 118). Bunların yanında, uzaklara yolculuk motifiyle belirlenmiş şiirler vardır: "Kuş Gibi" (Rifat, 2007a, s. 52), "Bir Şehri Bırakmak" (Rifat, 2007a, s. 58), "Başka Bir Şehre Doğru" (Rifat, 2007a, s. 60). Bu erken dönem şiirlerindeki geniş açılım duygusunun Oktay Rifat'ta gitgide aşınmakta olduğu ve küçülmeye doğru gidişin kendini hissettirdiği gözlemlenebilir.

Bu küçülme hissinin bir amblemi yukarıdaki şiirdeki "kutu"dur. "Gemiler" artık engin denizlerde değil, kutuların içinde yüzmektedirler. Örneğin ilk dönemden "Gemi" şiirinde, "varlı(ğın) bir anda büyük zaman(ın) geniş" olduğu ve "sonsuzluk zevkini(n) rahat rahat çık(arılmasını)" öneren atmosferden vazgeçilmiş ve büyük ve geniş sonsuzlukların yerine "kutu"nun içine yerleştirilmiştir gemi. Burada kutu, öncelikle küçülmedir, daralmadır, genişlikten vazgeçiştir. Bu vazgeçiş, şiirin kendi genişlik illüzyonunu kırmasıyla bağlantılı olarak görülmelidir. Üzerindeki mevhum defansı kaldırıp kendini kendi yokluğuna doğru taşıyıp orada sınamak isteyen şiir,

öncelikle taşıdığı genişlik duygusunu feda etmek durumundadır. Bir küçülmeden geçmek zorundadır. Kutulara sığabilir hale gelmelidir.[20]

Yukarıda, yine aynı bağlamda değindiğim içinde "çocukluğa doğum" motifini bulguladığım "Eşik" şiirinin bir yerinde de "kutular" ortaya çıkmaktadır:

> Fırıldak gibi çevirirdim masanın üstünde kibriti, mayıs güneşinin çalı çırpısı koltuğumda, giderdim dünyaların bahçemizle bitiştiği yere. Günlerce kutularımı aradığım olurdu otların içinde. (Rifat, 2007a, s. 252)

Bu parçadaki ilk küçülme motifi, elbette "masanın üstündeki kibrit." İlk kutu budur. İkincisi ise "otların içinde" aranan "kutular." Parçada tümcelerin dizilişine de ayrıca dikkat edelim. Önce "dünyaların bahçemizle bitiştiği yere," sınır çizgisine gelinir, sonra ise sanki bu sınıra dokunulup oradan geriye çekilmiş gibi yine "otlar"a ve "kutular"a dönülür. Sanki "dünyalar"ı başlatacak olan bir başlangıç çizgisine gelinmiş, ama bu çizginin üzerinden atlanamamıştır. Başlangıç/sınır çizgisi görülmüş ama aşılmamıştır. "Dünyalar"a doğru geçiş yapılamamıştır. Böylesi bir geniş açılım yerine "kutular" tercih edilmiş, daha doğrusu kutular "günlerce aranmıştır." Artık, bir yanılsama olduğu sezilen genişliğe doğru gitmekten hafifçe korkan ya da çekinen bir şiir vardır. Bu nedenle de, boşlukta kalmamak, toptan yok olmamak için kutulardan kendine sığınak yaratmak zorundadır. Kutu bir de bu anlamda ifade kazanır: Bir küçülmedir, daralmadır, genişlikten vazgeçiştir, ama aynı zamanda korunmadır da, otoritenin korumasının reddinden sonra sağ kalabilmenin ve kendini kendi imkânıyla korumaya yarayabilecek küçük bir imkândır da. Şiirin, mevcut imkânlarıyla süremeyeceğinin görüldüğü noktada, topyekûn nâmevcutluğa düşmemesini sağlayabilecek tutamak noktasıdır kutu. Genişliğin büyüsü bozulduktan

[20] "Badem gözlü gemiler": Buradaki "badem"i de bir küçülme, daralma imi olarak gördüğümü belirtmeliyim ayrıca.

sonra, ancak küçülerek koruyabilecektir şiir kendini. Oktay Rifat şiiri, özellikle *Perçemli Sokak*'tan itibaren bu yolu dener.[21]

İlk küçülme imleri *Perçemli Sokak*'ta görülür. Kırk bir parçadan mülhem ve oldukça kapalı ifadelere yer veren bu şiirlerden bazılarına bakacağım. Küçülme, daralma, genişlemeden vazgeçiş bağlamında.

> Güneşimi arılar yedi gecesiz kaldım
> Dört köşe taşların üstünde
> Denizin çarşısında yeşil zeytin
> Balıklar geçti düdük çala çala
> Yaşamaya başladım kaldığı yerden
> Yosunlu kapıların ardında gizli
> İkiz martıları bulmak için (Rifat, 2007a, s. 196)

İlk dizedeki "güneş"i de "gece"yi de ışık-karanlık bağlamında değil, zaman bağlamında düşünürsek ifade başlangıca dair bir betim haline gelmekte. Güneş arılarca yendikten sonra, ilk akla gelen "gecesiz kalmak" değil de geceye hapsolmak olmaz mı? Ama burada ifade ters ayak yapıyor. Güneşsiz kalmak, gecesizliği de getiriyor. Geceyi günden ayıran ve geceyi gece, günü gün olarak belirlemeyi sağlayan ayrımın ya da farkın ortadan kalkmasıyla bu iki zaman dilimi de iptal olmaktadır. Ama burada vurgulamak istediğim, bu iptal oluş değil, bu iptal oluşun kökeninde bu farkın, bu farkı yaratan/başlatan öğenin ("güneş") silinmesinin bulunması. Nasıl ki Oktay Rifat şiirinin ilk döneminde sorun başlangıcın üstünden atlaması ve başlangıç çoktan olmuş bitmiş ve geçilmiş bir şeymiş gibi yapılmasıysa, burada da bu durumun tespitini görürüz. "Güneşimi arılar yedi": Doğumumu, başlangıcı sildiler (ya da ben sildim). Başlangıcın olmadığı yerde, sonlanma da olmuyordur: "gecesiz kaldım." Başlatıcı farkın silinmesine, kopuşa dair ilk sezgi gelir burada. Ve bu sezgi şiirin ilerideki dizesinde desteklenmekte: "Yaşamaya başladım kaldığı yerden." Her ne kadar yaşamının devamına yönelik bir güvene hâlâ

[21] *Âşık Merdiveni*'nden bir başka "kutu": "Ya hep ya hiç/Ölmüş kırmızı kutulu kırlangıç/Şimdi ince açıların yastığında/Çocukça parlıyor kanı/Belki de ay doğuyor" Rifat, 2007a, s. 251. Burada da "kutu" ve "doğum" bir arada görülmektedir.

sahipse de, bu devamın, bir kopuşun ardından geldiğini de kaydeder şiir. Yeniden yaşamaya başlandığı söyleniyorsa, demek ki, yaşam bundan önce bir noktada kesintiye uğramıştır. Bu kesinti, başlangıç ve son çizgileri çeker yaşamın gövdesi üzerinde. Bu çizgiler, genişliğe sınır koyar. "Denizin çarşısında yeşil zeytin" de bu sınırın mihenk taşıdır. Bu şiir, "deniz" gibi bir genişlik anını verdikten hemen sonra, bu anı, bir küçülme, daralma imiyle keser: "yeşil zeytin." "Kaldığı yerden başlamak," yaşamı deniz olarak değil, zeytin tanesi olarak sürdürmeyi imkânlı kılmaktadır. Zeytin tanesi kadar küçük ve kendine doğru kapanmış. "Zeytin," "kutu"nun bir versiyonundan başka bir şey değildir. *Perçemli Sokak*'tan diğer kutular ve versiyonları şunlar:

> İnsanların da sonrası
> Beyazlığı dişlerdeki kutunun
> Bizim için bize karşı (Rifat, 2007a, s. 210)
>
> Parmak gibi insanlar
> Gagasız kuşları yalnızlığın
> Kutularının içinde (Rifat, 2007a, s. 223)
>
> Kolay kafesli mendirek çocuğu
> Bir uçtan bir uca yalnız (Rifat, 2007a, s. 221)
>
> Deniz damlardaki yuvasına girdi
> Balık şimdi çadırında bir başına (Rifat, 2007a, s. 211)
>
> Günler geçiyor baştan kara
> Çaresiz duvarında sepetlerin (Rifat, 2007a, s. 215)

Bu dizelerdeki "kutu," "kafes," "çadır," "yuva" ve "sepet" imleri, şiirin küçülme eğilimine girmesinin sonucu olarak okunmalıdır. *Perçemli Sokak*, bir poetika manifestosuyla beraber yayınlanmış bir yapıttır. "Gerçeğin bu düzeninde yapamayacağımız bu değişikliği, kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmak" (Rifat, 2007a, s. 185) şiarıyla kendine bir başlangıç çizgisi icat etmek isteyen bu yapıt daha önceki dönemlerde görülen genişlemeci tavrından feragat etmek ve kelimelerin düzeni içinde bir daraltmaya doğru gitmek gereğini duyar.

Başlangıç, ancak bir küçülmeyle mümkün olacaktır. Bu durum, şiirlerdeki sahnelere de yansır.

> Yarısı gündüz bardağın yarısı gece
> Karanfilden küçük
> Ay ışığından ince (Rifat, 2007a, s. 208)
>
> Bacaların da kuşları var
> Toplu iğnelerden körpe (Rifat, 2007a, s. 213)
>
> Düşünmesi bile pis
> Yeşilinin avuçlarının
> Onlar küçük kuşlar nokta gibi (Rifat, 2007a, s. 224)

"Toplu iğne" gibi, "nokta" gibi, "karanfilden küçük" gibi ufalma anları, başlangıç icat etmenin gerektirdiği feragat noktalarıdır. Başlamak için, "kaldığı yerden başlamak" için nüfuz alanını daraltmalı, imkânların genişlemeye değil de yeğinleşmeye başladığı noktaları, genişleme değil de derişme noktalarını bulgulamalıdır.

Başlangıç çizgisi, çabayı ve dar alandan hareketle emeğin zorunluluğunu getirirken, ilk dönemde kolayca elde edilmiş olan gelecek tasavvurunu kısmayı, kısaltmayı gerektirir:

> Gecenin gündüze döndüğü yerde ağaçlar daha taze, yollar daha uzun. Ya tuzundan avuçların, ya toprağın bereketi.
> Yarın, ak güvercini kılıçların, iki nokta arasında en kısa yol. (Rifat, 2007a, s. 218)

"Gecenin gündüze döndüğü" başlangıç çizgisi hem "taze"lik olarak hem de "uzun" yollar olarak açılır. Ve dikkat edelim: Başlangıç anı, derhal bir küçülme ya da "kutu" versiyonuna bitişir: "Avuç." Geceden gündüze doğru geçiş, "uzun" bir zamanı harekete geçirirken, bu zamanın hareketinde gelecek ("yarın") "en kısa yol" olarak belirlenir. Başlangıcın açtığı zaman, geleceği bitimsizliğe teslim etmez, bir çabucaklıkla ya da bir küçülmeyle birlikte düşünür onu da. Gelecek, artık, şiirin içine girmek durumunda kaldığı bu küçülme eğiliminden payını alacak ve o da

kısalacaktır. Gelecek kendi kendini kırpmak, olduğu "kılıçlar" ile kendini kesmek zorundadır. Şiir geleceğin bitimsizliği gibi bir büyüye inanmamaktadır.

Bu küçülme eğilimi, kırk bir ölçüsüz parçadan oluşan yapıtın biçimine de yansımıştır diyebiliriz. Bu parçaların hemen hemen tamamı, Oktay Rifat şiirinde daha önce görülmedik kısalıkta ve kapalılıktadır. Bu kırk bir parçanın bir bütünlüğü kurup kurmadığı ayrıca tartışılmalı, ama en azından tek tek şiirlere bakınca kısalıkları ve ifadeyi uzatmaya değil kesip koparmaya yönelen tavırları dikkat çekmektedir. Örneğin, *Aşağı Yukarı*'dan "İstanbul Şiiri" (Rifat, 2007a, s. 118-30) ya da "Fadik ile Kuş" (Rifat, 2007a, s. 137-41) gibi, *Karga ile Tilki*'den aynı adlı şiir (Rifat, 2007a, s. 175-80) gibi genişleyen, epiğe yakın duran şiirlerden bu anlamda büyük ölçüde farklılık göstermektedirler.

Perçemli Sokak'ta işaret ettiğim küçülme imlerinin ve bunlara anlam kazandıran başlangıç sorusunun, yine de bu kitap tam olarak başarıldığını ve maksimum değerlerine ulaştığını söylemek güç. Bunlar yalnızca ilk sezgiler. Buradaki küçülme imleri, Oktay Rifat şiiri ilerledikçe şiddetlenecek ve şiirsel özerklik meselesi ve başlangıcın imkânı/imkânsızlığı sorusu bağlamında çok daha güçlü etkilere sahip olarak karşımıza çıkacaktır. *Perçemli Sokak*'taki kutular henüz, sonraki dönemlerden, örneğin,

> Yaşanmamış zaman, giyilmemiş urba
> Gibi eskir kilitli kutuda (Rifat, 2007a, s. 469)

Şiirler kitabında yer alan "Sofra" şiirindeki bu dizelerde ortaya çıkan "kutu"nun barındırdığı zamansal şiddetten uzaktır.

Küçülmenin, aslında bir yenilgi olmaktan çok, bir korunma çabası olduğunu işaret eden şiirlere bakarak bu bölümü sonlandıracağım. Okuyacağım şiirler *Âşık Merdiveni*'nden. Öncelikle, *Perçemli Sokak*'ta gördüğümüz kutu ve avuç imlerinin şiirin, yaşadığı büyü bozumu ve desteksiz kalma halinin ardından kendi var oluşunu

sürdürebilmesinin, şiirin gelecekten ("yarın") vazgeçerek ama en azından kendi gizilgücünü zaman içinde koruyarak devam edebilmesinin işaretlerine dönüştüğü anlara bakalım. Kitaba adını veren şiir:

> Dişli rüzgârlara karşı büyüttüm
> Düşman gecenin içinde seni
> Bir damlacık aydınlığım
> Kalemime kâğıdıma şavkı vuran
> Avucumda koruduğum bugüne (Rifat, 2007a, s. 231)

Buraya kadar incelenmiş olan poetik hamlelerin ve temaların neredeyse tümü "Âşık Merdiveni" başlıklı bu şiirde içerilmiş gibidir. Öncelikle bir direnç var: Oktay Rifat şiirinin adını ilk kez "düşmanlık" olarak koyduğu şey, şiirin üzerindeki mevhum defansın geçerliğini yitirmesinden kaynaklanır. Şiirin etrafındaki savunma kalkınca, şiir kendi bir düşman ortamda bulur. Yapılması gereken yeni bir savunmadır ve bu savunma, ancak küçülme yoluyla yapılabilir. "Büyütmek" için korumalı, korumak için "avucu"na almalıdır. Korunacak olan şey, kendi "aydınlığı"dır, tıpkı "Eşik"teki çocuğun büyümesinin yegâne kaynağı olan "kendi aydınlığı" gibi.[22]

Küçülmenin, koruma olması ve bunun başlangıçla/doğumla ilgili olarak gerçekleştiği olgusuna örnek olabilecek bir başka parça:

> Varsın küçülsün parmaklarım, oradan da başlayabilir çekirge. Bir çocuk gülümsüyor, hepimizin en büyüğü, hastaya yaklaşmadan. Her çiçekte mavi boncuk. Hiç doğmamış geyik gibi kuşkulu sevda ekicileri. (Rifat, 2007a, s. 248)

"Parmakların küçülmesi"ni, doğrudan şiirin küçülmesi olarak anlarsak, devamındaki "çekirge başlaması" da şiirin yeni bir sıçrama uğruna bu küçülmeye katlandığı/razı olduğu anlamına gelir. Küçülme, bir yok olmaya doğru gidişten çok, bir sıçrama ("çekirge") gizilgücünü korumak amacıyla yapılmaktadır. "Hastaya yaklaşmayan," belki de hasta olmasın diye evden/kutusundan çıkarılmayan bir çocuk. Ve bir

[22] Diğer "avuçlar": "Küçük kuş avucuma kon bugünlük yemem seni" Rifat, 2007a, s. 237; "Usulca kemirdim avuçların pişmanlığında/Uçan fistanlarını evlerin" Rifat, 2007a, s. 240.

küçülme imi: “boncuk.” Ve şiirin kendi kendine, kendi adına “kuşku”landığı bir soru: “Hiç doğmamış” olmak. Doğup doğmadığını soruyor artık şiir.

3.1.4 Başlangıcın ilk ciddi sorgulanması, ikinci dönem: Elleri Var Özgürlüğün Homeros persona’sı, eksilme fiili, şiirin kendini tanıyamaması durumu

Erken dönem şiirlerin ardından *Perçemli Sokak*’la ve *Âşık Merdiveni*’yle başlayan yeni poetik hareketi burada, başlangıç sorusunun şiirsel işlenişi olarak betimlemektedir. Erken dönem şiirlerinde es geçilmiş ve üstünden kolayca atlanıp silinebilen bir görünmez çizgi olarak kalan başlangıç, sözünü ettiğim ve birkaç veçheden incelenen iki kitapta bir soru ve kuşku alanı olarak kaydedilmeye başlanmıştır. Başlangıç, şiirin kendi kaynağını sorması olarak açılmıştır. Bu açılım, bu kitaplarda genişlik duygusundan ve şiirin destek aldığı yazı kodlarının otoritesinden vazgeçmesi gerektiğini anladığı ve kendi özerkliğini kendi başlangıcıyla, kendi kaynağıyla, kendi mevcudiyete geliş anıyla yüzleşerek ve bu anı şiirin içinde bir sancı olarak yaşamayı/yaşatmayı başarabilecek araçları devreye soktuğu anları önümüze getirmektedir. Bunları inceledikten sonra şimdi bu başlangıç sorusunun daha da şiddetlendiği ve şiirin temel eksenine çok daha sağlam bir biçimde yerleşmeye başladığı yapıtlara geçilebilir. Öncelikle, *Elleri Var Özgürlüğün* kitabına odaklanılacak.

Oktay Rifat şiiri, erken döneminden sonra, şiirsel özerkliğin sağlanmasına, biricikliğin, kendini kendi farkı içinde ve bu fark olarak yaşayabilmeye ve bu bağlamda kendi başlangıç noktasına ya da doğum olayına sadakat duyma zorunluluğuna girer. Bu sadakat her yapıtta başka yollarla, başka motiflerin devreye sokulmasıyla, başka zaman-mekân sahnelerinin kurgulanmasıyla sağlanır. Sadakatin

yapıttan yapıta değişiklik gösteren bir iç dinamiği, aşamaları ve farklı dozlarda şiddetleri vardır.

Perçemli Sokak'ta ve *Âşık Merdiveni*'nde başlangıca dair sorular birer şiirsel kaygı olarak yer etmişti, ama bu kaygılar henüz şiirin temel eksenine yerleşememiş ve şiir ile şiirsel anlamın hafifçe kırıp döken (ya da "küçülten") ama tümden yok etmeyen, yokluğun sınırına kadar işi vardırmayan öğeleri, süsleri olarak kalmaktaydı. Büyüsü bozulmaya başlamış olan dış otoritenin, ana babanın ya da "Eşik" (Rifat, 2007a, s. 252) şiirinde incelenmiş olan "anne"nin mevcudiyeti yine de orada bir defans aracı olarak durmaktaydı. Şiir henüz kendi defansının tam olarak kendi üzerine alamamış, kendi savaşını kendi aletleriyle verebilecek kadar güçlü bulmuyordu kendini. Yegâne yapabildiği "küçülmek"ti, "kutu"suna sığınmak ve en azında kendi gizilgücünü, henüz aktive edemediği gizilgücünü ileriki bir şiirsel sıçrama adına korumaya çalışmaktı.

Elleri Var Özgürlüğün ile birlikte sıçrama hareketinin fitili ateşlenir. Savaş, ilk kez bu ciddiyette ve hayatiyette ilan edilir. Zaten bu yapıtın en merkezi şiirlerinden birini oluşturan uzun "Agamemnon" şiirinin bir savaş epiğinin çerçevesinde gerçekleşmesi ve belki doğrudan bir savaşı değil ama tekinsiz bir savaş durumunu sahnelemesi de bu anlamda manidar olmaktadır. Bu savaş durumunun niteliklerini inceleyeceğiz, ama önce kitabın ikinci ana bölümünü oluşturan "Agamemnon" bölümünün başlangıç şiiri olan "Homeros İçin" başlıklı şiire değinmek odaklanılacak:

> En azgın denizi konuşuyor Homeros,
> Etlerinden arınmış, ne tuhaf, şimdi düz!
> Evrensel bir açıya tünemiş, yalınkat;
> Görülmemiş mavzerleri umursamadan,
> Kutsal dişleriyle, çekirdek içler gibi,
> Kelimeyi, tek tek, ayırıp kabuğundan,
> Ölümsüz ağacını büyüyor Gece'ye. (Rifat, 2007a, s. 358)

Temel meselesinin kendi başlangıcına ve doğumuna sadakat olduğunu ileride göstereceğimiz bu yapıtın bu şiirinde, kendine kendi dışında bir destek icat etmesi durumuyla karşı karşıyayız. Şiir, kendi "Homeros"un konuşması olarak koyuyor ve kendini Homeros olarak başlatıyor. Elbette başlatıcı olarak Homeros'un seçilmiş olması manidar; nihayetinde Homeros, en azından Batı şiirinin başlangıç noktası olarak görülmektedir (Graziosi & Greenwood, Emily, 2007). Başlangıcı soran şiirin, kendini Şiir'in başlangıcına doğru geri çekiyor ve oradan kendine doğru gelmeye çalışıyor. Oktay Rifat'ta başlangıç tutkusunun ilk kıvılcımlarına değinirken "çocukluğuna doğmak" motifinden, geleceğe doğru bir geçiş olarak değil, hiç geçmeyen bir geçmişe doğru[23] yönelen doğumdan söz etmiştim. Burada gördüğümüz de, bu kez tematik düzeyden daha ötede, doğrudan poetik düzeyde bir çocukluğa doğmak: Şiir tarihinin geçmişine, şiirin çocukluğuna doğmak.

Kendi sahici ve özerk mevcudiyetini bulmak için kendi başlangıcını sorması ve kaydetmesi gerektiğini fark etmiş olan şiir, şimdilik burada, kendi tekil şiirsel varlığının tarihi üzerinde değil genel bir Şiir tarihi üzerinde araştırmaya eğilebilmiş ve araştırmadan Homeros'u bulup çıkarmıştır. Şiir kendi "şiir"liğiyle değil, "Şiir"liğiyle; tekilliğiyle değil, genelliğiyle yüzleşmiş gibidir burada. Şiirin içinde figüre edilen Homeros'un "etlerinden arınmış" olarak nitelenmesinin bu bağlamda anlaşılabileceğini düşünmekteyim. Başlatıcı bir Homeros vardır ama bu Homeros etlerinden arınmıştır ve "evrensel bir açıya tünemiş"tir. Bu arınma ve tüneme, bir soyutlanmaya, tekillikten, bedenin indirgenemez ve soyutlanamaz tekilliğinden evrenselleşmiş bir biçimde soyutlanmaya yönelik hamlelerdir. Şiir, kendi tekil bedeniyle ve biricik olması gereken doğumuyla değil, Şiir'in evrensel ve etsiz bedeniyle uğraşmaktadır bu aşamada. Kendi başlangıcıyla yüzleşme sırasında kan

[23] *Âşık Merdiveni*'nde yer alan "Martı Çocuklar Simitçi" şiirinden şu dizeler "geçmeyen" bu geçmişi imliyor: "Bir zaman ışıldıyor ardımda şimdi, geçmeyen bir zaman, seyrek, iniş yokuş, yitik kervanların toplamı." Rifat, 2007a, s. 236.

çıksın istememiştir. Sanki henüz kendi etiyle uğraşmaya, kendi etini kanatmaya mecali ya da gücü/niyeti yokmuş gibi yapmaktadır. Bu durumun, bu yapıttaki şiirlerde de bir karşılığının bulunduğunu ileride göstermeye çalışacağım.

Yeniden "Homeros İçin" şiirine dönelim. Homeros figürü ya da *persona*'sı etrafında örülen başlangıç tutkusu, burada da kendi küçülme ya da "kutu" versiyonuyla birlikte gelmektedir. Homeros'un dişleriyle kabuklarından ayırdığı "çekirdek" olarak "kelime," bir kutu imidir. "Çekirdek": En küçük başlangıç noktasıdır. Şiir, başlamak için, bu çekirdeği bulmak, bunu kaydetmek zorundadır. Şiir bunu, "kabuklarından" ya da "etlerinden" ayrılarak yapabilmektedir. Genelleşerek yapabilmektedir bu aşamada. Şiir, kendi başlangıcını kendi tekilliğinde sormaktan ve sorgunun getirebileceği olası kazalardan (ki şiirin ameliyat masasında kalması bu olası kazalardan biridir) kurtulabilmek için kendi genelleşmiş ikizini ya da *surrogate*'ini yaratmak ve gerçekleştirmek durumunda olduğu sorguyu bu *surrogate* beden üzerinde sürdürmeyi tercih etmektedir. Homeros, bu *surrogate* bedenin adıdır. Yine de ilk dönemdeki otorite desteğiyle aynı şey değildir bu. İlk dönemdeki defansif otorite, şiirin kendi bedenini ve bunun sınırlarını görmesini engellemekte, dahası bunu gerektirmemekteydi. Buradaki durum farklı: Homeros *persona*'sı, şiirin kendi bedenine ve kendi doğumuna dair açtığı sorunun içinden icat edilmiştir, her ne kadar bu bedenin bu soru nedeniyle uğrayabileceği zararları tamponlamak amacıyla icat edilmiş olsa da.

Şiir, başlangıç sorusunu şiddetle sormaktadır, bu büyük bir güç sınavıdır, fakat bu sınava kendi biricik adıyla değil, evrensel geçerlik sahibi bir başka adla, Homeros adıyla girmektedir. Bu hamle, hem sınava girmekten kaçınmamak gibi bir şiirsel gözü pekliği hem de sınavın risklerinin ölümcüllük dozunu azaltmaya yönelik bir çekinikliği gösterir.

Elleri Var Özgürlüğün'de ortaya çıktığı haliyle başlangıç figürünü incelemeye geçmeden önce, Oktay Rifat'ın bundan önceki yapıtları olan *Latin Ozanlarından Çeviriler* ve *Yunan Antologyası*'na değinmek istiyorum. Latin ve Yunan şiirinden epigram ve epik çeviri çalışmalarından oluşan bu kitaplara "yapıtlar" dememin nedeni, Oktay Rifat'ın bunları kendi şiir bibliyografyasına katmayı tercih etmiş olmasıdır. Oktay Rifat Fransızcadan birçok çeviri yapmıştır. Bu çeviriler arasında romanlar, tiyatro metinleri ve hem modern hem antik dönemden şiirler bulunmaktadır. Fakat bunlardan yalnızca antik Latin ve Yunan şiirinden yaptığı çevirileri telif eserleri olarak görmüş ve kendi toplu şiirleri arasına katmıştır. Bu durum, bu çevirilere harcadığı mesaiyi kendince ödüllendirmek ya da bu çevirilere duyduğu yazarca ya da okurca sevgiyi vurgulamak amacıyla açıklanamaz. Bu durumun, şiirin kendine sorduğu başlangıç sorusuyla ilgili bir veçhesi bulunduğunu düşünmekteyim. Oktay Rifat bu çevirileri telif eserleri olarak almak suretiyle, *Âşık Merdiveni*'nden sonra doğrudan yüzleşmek zorunda hissettiği başlangıç meselesine bir çözüm yolu açmayı denemiştir. Bu çözüm, tıpkı Homeros *persona*'sının icadında gördüğümüz gibi, kendini bir başlangıç çizgisi üzerine yerleştirmek tutkusuyla alakalıdır. Şair, kendi şiirinin başlangıç anını ve kökenini, başka bir şiirin, başka bir kökensel başlangıç şiirinin içine yerleşerek ve soruyu oradan sorarak düşünmek istemektedir. Oktay Rifat şiirinin geldiği bu aşamada şiir, başlangıcını ancak başka bir başlangıcın içinden düşünebilmektedir. Şiir, kendi özerkliğini ve kendi zeminini, ilk dönemin defansından farklı olan bu homerik defansın içinde kalarak ilan edebileceğini düşünmektedir. *Elleri Var Özgürlüğün*'ün ikinci ana bölümü olan "Agamemnon"daki aynı başlığı taşıyan dört uzun şiire bakalım. Bu çalışmanın "Kıyı" başlıklı ikinci bölümünde bu şiirlere değinmiş, bu şiirlerin şiirsel anlamın kendiyle özdeşliğinin bozulduğu bir hali betimlediğini, şiirin

kimliğinde kapanmaz bir iç ayrımın yeşerdiği olgusunu kaydettiğini belirtmiştim. Şimdi, aynı şiirlere başlangıç figürü bağlamında odaklanılmalıdır.

Dört uzun parçadan oluşan bu seri şiirler, şiirler içinde nakarat gibi yinelenecek olan "eksilme" fiiliyle açılır ve çerçevelenir:

> En çabuk eksilme bu! Ya ufalmak azar azar, ya bitmek temelli! Ve sonra yeniden,
> Yeniden büyümek, toprağa ve poyraz yeline aykırı! (Rifat, 2007a, s. 359)

> En çabuk eksilme bu! Ufalmak azar azar ve yitmek temelli. Sizler kara tohum dersiniz, bizler Fink. (Rifat, 2007a, s. 362)

> Eksilmeler ve yitmelerle dolar boşalırdı kargılık, yoklar çoğalır durmadan, ölümü çalar boynuz ve köş. (Rifat, 2007a, s. 363)

> savaşın ve eksilmenin kaygan elinden boşandıkça (Rifat, 2007a, s. 365)

Bu parçalardaki "eksilme"lerin, *Perçemli Sokak*'ta ve *Âşık Merdiveni*'nde gördüğümüz "küçülme"lerden farklı olduğunu görmeliyiz. Küçülme, nihayetinde hacimsel ya da niceliksel bir daralma getirse de küçülen şeyin niteliksel doğası ya da özsel kimliği üzerinde bir değişimle sonuçlanmaz her zaman. Küçülme, en çoğu, bir ölçek değişikliğidir, varlığı korumaya yönelik bir ölçek değişimidir. Eksilmede ise durum farklıdır. Eksilme, niteliksel bir etkidir. Yalnızca ölçek değişmez, öz niteliklerde de bir değişim olur. Eksilme, varlığın bütünlüğü üzerinde bir aşınma yaratır. Küçülerek, bir "kutu"ya sığabilecek hale gelerek korunabilen bir varlık, kendi içinde eksilme yaşamaya başlamışsa, artık kutu onu korumaya yetmeyecektir. Eksilmenin çaresi, kutuya çekilmek değil, başka yerdedir.

Buradaki eksilmelerin, şiirin kendi kimliğini ve kendiyle özdeşliğini yitirmesi durumuyla ilgili bir yanı vardır. Kendi başlangıcını başka ve mitik bir başlangıcın ("Homeros," "Agamemnon") içine yerleştiren, kendi zeminini bir antik zemin olarak kurmayı deneyen şiir, kendine bir soyut ikiz ya da *surrogate* yaratmış olur. Başlangıcı düşünmeyi kolaylaştırsın diye yaratılan bu *surrogate*, bu kez, şimdiki

hali, mevcut durumu ikizleştirip özdeşsiz bir hal yaratır. Başlangıcıma yerleştirdiğim *surrogate*'im, benim kim olduğumu, hangisi olduğumu (kendim miyim, *surrogate*'im miyim?) tanılayamadığım bir duruma neden olmaktadır. Şiir, kendisini, kendisinin olmayan bir başlangıçtan başlattığı anda mevcut kimliğini tanıyamaz hale gelir.

> Maskeler takıyorlardı yüzümüze, acılı ya da gülünç. Aynamız yok ki tanıyalım kendimizi. (Rifat, 2007a, s. 362)
>
> Yatsam yatar gibi, kalksam ve baksam oralara, kendim gibi yeniden, yeniden. (Rifat, 2007a, s. 368)
>
> Yüz yüze gelsek: "Kimsin sen!"
> "Kimsin kardeşliğinde!" Neden gözleri ayrık, burnu tek! Neden yalnızlığı bunca görkemli ve yavan! (Rifat, 2007a, s. 374)

Bu parçaları, şiirin kendi kimliğini tanıyamadığı anlar olarak görmeliyiz. "Maskeler," "ayna" yokluğunda "kendini tanıyamama" hali, "kendim gibi" olma isteği ve çaresizliği ve "kim"liğe dair soru, şiirin kimliğini tanıyamamasına, kendini kendinden başka bir şey olarak bulmasına dair olarak ortaya çıkar. Bu parçalardaki kendini tanıyamama halini, ayrıca, daha önce[24] üzerinde durduğumuz diğer özdeşlik yitimi ifadeleriyle birlikte düşünmek gerekir:

> Neye yarar bunca özlem, kavuşmak değilse kavuşmak! Yatmak değilse yatmak ve güzel değilse güzel! (Rifat, 2007a, s. 367)

Bir kez daha özetlenirse Oktay Rifat şiiri, erken döneminde kendini tanımak, kendi başlangıcını bir soru haline getirmek zorunluluğunu duymamıştır. Erken dönem başlangıcın üstünden kolayca atlandığı ve başlangıç çoktan geride bırakılmış gibi yapıldığı bir dönemdi. Fakat başlangıcın bu silinmesi, beraberinde kendini, kendinden önce gelen bir aşkın şiirsel/dilsel otoriteye teslim etmeyi getiriyordu. Başkasının defansında kalındıkça bir sorun yoktu, ama bir noktadan sonra bu defansın büyüsü sorgulanmaya başladı. Şiir, *Perçemli Sokak* ve *Âşık Merdiveni*'nde

[24] "Kıyı Figürleri" başlıklı ikinci bölümün 2.1.2 numaralı alt bölümünde.

başlangıcını sormaya dair ilk adımları attı. Fakat bu adımlar, otoritenin koruması toptan reddedilmese de zayıflatıldığı için ürkekti. İlk kararlı ve cüretkâr adım *Elleri Var Özgürlüğün*'de gelir. Burada şiir, kendi başlangıcını doğrudan, otoriteye bir savaş açar görünümde sormayı dener, fakat bunu kendi başına yapacak gücü de yoktur. Kendi bağlamı içinde bir başlangıç noktası icat edip işe koyulacağı bir mutlak boş arazi bulunmamaktadır. O halde, bağlamı kaydırıp, başlangıcı başka bir yere, başka bir başlangıca bağlamak gerekir: Homeros ve antik Latin-Yunan Şiiri. Bu kez de, kendini başlatan başlangıç, kendinden başka bir başlangıç olduğu için, kendiliğin tanımı ve özdeşliği radikal bir bozuntuya uğrar, kendini tanıyamama durumu devreye girer. Başka bir başlangıçtan başlamak, başlayanın ne olduğunun tanımsız kalmasıyla sonuçlanır. Bu tanımsızlığı, salt olumsuz bir durum ya da yenilgi olarak görmemeliyiz, şiir tanımsızlığı tespit edebildiği noktalarda yüksek bir performansa da ulaşabilmektedir:

> Neye uzansam soyut bir örümcek
> Çıkıyor altından, tombulsu, titrek.
> Camlarda yağ kandili kasabalar,
> Sabahın gecesinden akşama dek.
> Olasılık içinde, hiç olmayan
> Bu masalı kimler yazar böyle pis,
> Bunca yıldızsız ve ödlek!
>
> Durma gel, tanımla beni!
> Bu yağmurda taş bile eksik ve az,
> Bu yağmurda her bilim ufak tefek. (Rifat, 2007a, s. 398)

"Yağmur" başlıklı bu şiir, bir "tanımla"maya çağrı yaparak kendi tanımsızlığını kaydediyor. İlk dönem şiirlerindeki tanımsızlıktan farklıdır buradaki bilisizlik. İlk dönemde, dış otoritenin sağladığı "masal"sı zemin kendini tanımayı, kendi tanımsızlığını tanımayı zorunlu kılmıyordu; dahası, bu zorunluluk baş göstermesin diye düzenlenmişti poetik ilkeler. Şimdi ise, tanımsızlığını görmek, tanımsızlığın zorunluluğunu görmek istiyor şiir. Şiirin her an kendini içinde bulabileceği ("olasılık

içindeki") bu "pis, yıldızsız ve ödlek" "masal"ın aslında "hiç olma(dığını)" gösterebilmek için kendisinin tanımsızlığa mecbur olduğunu görmeli ve söylemelidir. Başlangıç sorusunun açılabilmesi için yırtılması gereken "masal," şiirin kendi geçmişidir. Oktay Rifat erken döneminin hesabını kesmektedir.

"Sabahın gecesi" ifadesi de bu bağlamda anlamlı. Erken dönemde sabahlar, gün doğumları, içinden çıktıkları gecelerden homojen bir biçimde ayrılabiliyordu, şimdi ise sabah bizzat kendi içinde geceyi doğurmaktadır. Geleceğe değil geçmişe doğru doğumun, geçişsiz bir başlangıcın bir başka versiyonu.

Ve şiirin kapanışındaki "eksik"lik imi: "Bu yağmurda taş bile eksik ve az." Buradaki eksiklik de, "Agamemnon"daki eksikliklere bitişmektedir. İlk bakışta bir azalma olarak görünen bu eksiklik ya da eksilme anlarının bir fazlalıktan kaynakladığını söylemeliyim. "Agamemnon"daki "(e)ksilmeler ve yitmelerle dolar boşalırdı kargılık, yoklar çoğalır durmadan" ifadesi ya da "(g)ün gibi doğardı ölmek inancı" (Rifat, 2007a, s. 363) ifadesi, eksilmeyi, yitmeyi, sonlanmayı, ölümü hep bir fazlalığa, "doluluğa," "çoğalmaya," "doğuma" bitiştirme isteğini sergiler. Eksikliğin, aslında, bir şeyin, bir mevcudiyetin eksikliği değil, bir nâmevcudiyetin, ancak bir başlangıç anında işaret edilebilecek olan nâmevcudiyetin[25] fazlalığı olduğunu söylemek ister. O halde diyebilirim ki eksiklik, başlangıçtaki fazlalıktır, başlangıcın elde edilemeyen, mevcudiyet (*meaning*) düzlemine yerleştirilemeyen fazlalığıdır. Bu eksiklik, şiirin kendini başka bir başlangıçta, kendini kendi *surrogate*'i olarak başlattığı için gündeme gelmektedir. Şiirin temel eksenine yerleşmiş olan bu eksiklik, kendi başlangıcını sağlasın diye yarattığı kendi surrogate'inin fazlalığıdır.

[25] Nâmevcudiyet bir başlangıç anında, henüz bir şeyi başlatmayan ama bu başlamama halini sürdüren bir başlangıç çizgisi üzerinde değil de nerede yakalanabilir başka? Başlangıç çizgisinin ötesine geçmiş olan şey, mevcuttur artık; çizgiye hiç varamamış olan şey ise ne mevcut ne de nâmevcuttur, düpedüz yoktur ya da masaldır. Nâmevcudiyet ancak başlangıç çizgisinin üzerinde tutulur.

Burada mesele, başlangıcın, bir şeyi değil hiçbir şeyi başlatmasıdır. Oktay Rifat şiiri, kendine öyle bir başlangıç sorusu sormuştur ki bu soru onu başka bir başlangıca doğru gitmeye sürüklemiş ve orada kendinin olan hiçbir şeyin başlamasını mümkün kılmayan bir poetik bir düzeni sunmuştur. Oktay Rifat şiirinin bu dönemindeki başarısı, kendini ancak başka bir başlangıçtan hareketle doğurabilme durumunu şiirselleştirebilmek ve başlangıcı geçişsiz niteliğiyle yakalayıp şiir olarak kaydedebilmek olmuştur. Şiirin kendisini başlatan bu başka başlangıç, şiire bir süreklilik vermiş ama bu süreklilik içinde bir tanımı esirgemiştir ondan, bu da şiiri düpedüz "aptal" etmiştir: "Bir o insan yanıyla sürekli, hiç bitmeyen, başlamayan belki de, kaygısız ve aptal" (Rifat, 2007a, s. 367).

3.2 Şiirin kendi kaynağıyla ilişkisi

Elleri Var Özgürlüğün kitabındaki bir diğer başlangıç figürü olan "kızlık" figürünün "Yakaracılar" başlıklı üç bölümlü uzun düzyazı şiirlerde işleniş biçimini incelemeye geçmeden önce, bu bölümde bu kitabın başlangıç sorusuna dair bir noktaya daha değinilmeli. Şiirsel kaynağın hâlihazırda mevcut olduğu durumdan çok uzak bir hali yaşamıştır Oktay Rifat şiiri. Kendi kaynağına sorunsuzca yerleşebilmiş, oradan rahatça kaynaklanabilmiş değildir. Kaynağını sormuştur. Ulaşabildiği şiirsel kökeni hep parçalı bir biçimde bulmuştur; kaynak her daim farkın içindedir. Yekpare bir kaynağın organik güveni değil, sürekli farklılaşan bir kaynaklanma hareketinin plastik ifadeleri olmaktadır Oktay Rifat şiirleri. Özellikle de *Elleri Var Özgürlüğün*'den itibaren bu kaynak sorunu can alıcı bir yeğinliğe neden olmuştur.

3.2.1 Şiirsel kaynağın iç bölünmesi

Yukarıda incelenen ve şiirin tanımsızlık durumuyla karşı karşıya kaldığını ve bunun nedeninin şiirin kendini kendi *surrogate*'inden, antik model olarak Homeros *persona*'sından başlatması olduğu belirtilen "Agamemnon" şiirlerinin "eksilme" fiiliyle başladığı gösterilmişti. "Eksilmeyle" başlayan bu şiirlerin "hiç" ile bittiğini görmek önemlidir. "Simgelerin ve anlamların tükenmiş [olduğunu]" (Rifat, 2007a, s. 372) ve gitgide "her dilin sonunda tükeniyor [olduğunu]" (Rifat, 2007a, s. 374), yani genel olarak şiirin tüm varlık ve anlamlama dizgelerinin ve araçlarının geçersizleştiği bir anın gelip çattığını söyleyen şiir, son dizesinde bu tükenişi, düpedüz bir "hiç" ile denkler ve sonlanır: "Ve son bir hiç demekse, bu işte! Bu işte en büyük anlam, güçlü ölüm, bayrağı gittikçe yücelten yarış doruğa" (Rifat, 2007a, s. 374). Başlangıcı eksilme olan şiir, hiç ile sonlanır. "Bir hiç" ile. Bu sanki herhangi bir hiçlik değil de belirli, tekil, şiire ait bir hiç gibidir. Şiir, kendi sonunu, kendinin sınırını, bitiş ya da varış noktasını kendi üzerine ancak bir hiç olarak, ama belirli bir hiç olarak, o belli, tekil, kendine ait ve uygun "bir hiç"le çizer. Buradaki hiçlik, bir nihilist hülyanın genelleşmiş ve formsuz hiçliği gibi değildir. Hiç, şiirin kapanış jestidir, sınırın çizilmesidir, sonlanmanın özgül bir biçimidir. Hiç, kapanışın hareketidir. Bu anlamda aslında hiç değildir. Şiir devam ediyor nitelemeye: "en büyük anlam, güçlü ölüm." Burada şiir, kendi hiçini, doğrudan anlama bağlıyor, ama en büyük anlama. Demek ki hiç, bir edim, bir faaliyet, bir güçtür. Şiirin sonunda ve şiirin sonu olarak gelen bu hiç, şiirin kendi iç çalışmasına, iç varlığına ait bir şey olarak gelmektedir. Hiç, şiirin, anlam çalışmasının, anlam faaliyetinin bir tamamlanışı ya da koşulu gibidir.

Şiir, sonuna vardığını bir tür öz-bilinçle birlikte ilan ediyor ve şöyle diyor: "Ve son bir hiç demekse, bu işte!" Şiir, sonunda kendi sonunu yazıyor, sonunu başka

bir şey olarak değil, ama kendi sonu olarak yazıyor. Sınıra geldiğinde, sınırı söylüyor, işaretliyor. Bu ilginç bir kapanış jestidir. Bir tür üstkurmacasal jest sayılabilir. Fakat bu üstkurmacasal jestin şiirin içinde bir anlamı, karşılığı olmalı. Bu jest şiirin iç çalışmasından bağımsız olarak gelen bir teknik marifetin sonucu ya da ürünü değil, bizzat şiirin iç işleyişinin, şiirin şiir olma, şiir haline gelme sürecinin bir betimlemesi olmalıdır.

Şiirin sonunu son olarak çizmesi ve işaretlemesi, onun kendi sınırını kendi içine kaydetmesidir. Şiir, sonunu işaretleyerek sınırını kalınlaştırmakta, sınırı üzerinde bir gidiş geliş hareketi yapmakta ve böylelikle sınırını kendi hafızasına kaydetmektedir. Elbette her şiirin bir sonu vardır. Her okuyucu bunu bilir. Okuduğu bir şiirin sonuna geldiğinde, bu sona varış, şiirin üzerinde yer aldığı sayfada sonlanmış bitmiş olduğu nokta okuyucu için bu şiirin sonudur, sınırıdır, kapanışıdır. Durum okuyucu için böyledir de, şiirin kendisi için böyle olmak zorunda değildir. Şiir için, şiirin sonu, sayfada bittiği yer değildir. Şiirin kendini okuması, okuyucunun o şiiri okumasından bu nedenle sonsuzca farklıdır. Bu fark, özellikle de şiir için, Oktay Rifat şiiri için, yani konusu edebi söylem olan her tür edebi söylem için geçerlidir. Oktay Rifat'ın "Agamemnon" şiirlerini böyle sonlandırması, yani şiirin sonunu, bir son ve bir hiç olarak işaretlemesi, şiirin sonunu okuyucunun inisiyatifinden bir an için alıp şiirin kendisine iade etmek gibi bir işleve sahiptir. Şiir, okuyucu için tam da bitmek ve sonlanmak üzereyken, şiir öyle bir hamle yapar ki, bu sonun sonlanmasını kesintiye uğratır ve sonu şiirin gövdesine katarak işleyişe dönüştürür. Son ya da sınır, bitişin değil, sürecin kendisi haline gelir. Şiir, sonunda, kendi sonu üzerine bir düşünce hamlesini ve kapanma jestini "başlatır." Şiirin sonu, bir süreci başlatır, bir sınırı edimselleştirir. Sınır, durağan bir çizgi olarak değil, bir etkinlik alanı, bir hareket alanı halinde açılır, tıpkı Oktay Rifat şiirinde kıyı

figürlerini incelerken değinilen yine aynı kitapta yer alan şu ifadelerdeki kıyıya benzer bir geçişkenliğin ya da iç *momentum*'un alanı olur:

> Pürüzlü bir çizgiyi yürüdüm, deniz daha uzak (Rifat, 2007a, s. 366)
> Devinirse kıyı ne yapsın ırmaktaki (Rifat, 2007a, s. 381)

Şiir sonuna vardığında, kendi varlığını olgunlaştırıp tamamlanıyor ve böylece dalından düşen bir olgun meyve gibi düşüp sonlanıyor değildir. Bu, okuyucu için böyle oluyorsa da şiirin kendisi için böyle değildir. Şiir, kendi sonunu, bir sonlanma deneyimi olarak işlemeyi sürdürür sonsuzca. Kapanışı kapanış olarak işaretlediği anda, kapanışı bir iç açılım olarak, yeniden açılım olarak yaşamaya başlar. Şiir, elbette bir kapanış çizgisi çizer, ama bu çizgi bir sonsuzluk hacmi ve genişliği taşımaktadır, çünkü bir sürecin, bir işlemin, bir açılımın, sonsuzca sürsün diye işaret edilip şiirin varlığına eklemlenmiş bir kapanma hareketinin dinamizminin alanı haline gelmiştir. Şiir bu dinamizmi de söyler, hiç'in bir mutlak *inertia* değil, sonsuz bir *momentum* olduğunu söyler: "Bu işte en büyük anlam, güçlü ölüm, bayrağı gittikçe yücelten yarış doruğa" (Rifat, 2007a, s. 374). Şiir, sınırına vardığında bu sınırı bir kapanış olarak ama aynı zamanda bir açılım, bir başlangıç, bir "yarış" olarak alır. Son, yönelimlerin tüketildiği bir anı değil, yeni bir yönelimin, "bir hiç" olan ya da bu hiçle ilişkili bir yönelimin başladığı ve hızlandığı bir anı betimlemektedir. Burada hangi "doruğa" yönelinmiş olduğu ya da bu doruğun ne olduğu, neyi simgelediği sorusu elbette sorulabilir. Fakat bu tez çalışması için önemli olan buradaki simgeselleşme hareketi değil, sınır hareketi ve kapanış jesti. Oktay Rifat, sona, sınıra, şiirin, anlamın ve varlığın sınırına, bir hamleyle bir sınırsızlık, bir sonsuzluk yerleştirmektedir. Fakat bu sınırsızlık ya da sonsuzluk, bir şeyin, şiirin, anlamın ya da varlığın sınırsızlığı değil, "bir hiç"in sınırsızlığıdır, yani bir sınırın sınırsızlığıdır. Şiir, kendini sınırlı bulmaktadır diyerek geçiştirilemez burada durum: Şiir kendini sınırsızca sınırlamaktadır, sınırını kendi varlığının sınırsızlığı olarak

yaşamaktadır, demeliyiz. Şiir, "simgeler(in) ve anlamlar(ın) tükenmiş" olduğu, "her dil(in) tükeniyor (olduğu)" bir durumun içinden, yani anlamın ve dilin sınırından kendini geri almakta ama bir "hiç" olarak almaktadır; dilin ve anlamın sınırını, dil ve anlamın kendisi olan bir sınırın sınırsızca (sınırsızca, yani ne içinden çıkılabilir ne de içine girilebilir bir alan olarak) tecrübe edilmesi haline getirmektedir. Çoğul olarak ifade edilen "simgelerin, anlamların, her dilin" sınırından, tekil anlamın, "en büyük anlamın" ve dilin kendisi, kendi koşulu icat edilmeye çalışılmaktadır. Sınırda, anlamların ya da dillerin kendisi değil, Anlam ve Dil gelecektir sanki. Bir anlama gelmeyen ve bir şey söylemeyen bu Anlam ve Dil, hiç'in sonsuz işleyişi olarak gelecektir.

"Agamemnon" eksilmeyle başlar, hiçle sonlanır. Eksilmenin Oktay Rifat şiirinde başlangıç sorusuyla ilişkili olduğu önceki bölümlerde gösterilmişti. Eksilme aslında bir fazlalığın, şiirin kendi varlığında yaşanan bir fazlalığın imidir. Bu fazlalık şiirin kendisini ancak kendi dışındaki bir şiirden itibaren başlatması, şiirin kendisini kendi *surrogate*'nin bedeni üzerinden gerçekleştirebilmesi durumunun tecrübesidir. Oktay Rifat şiiri bu aşamada ancak Homeros şiiri olarak başlayabilmektedir. Şiir kendi başlangıcını, kendi dışında bulabilmektedir: Başlamakta, ama başladığı kendisi, tam da kendisi olmamaktadır. Eksilme halleri de bu kendi olmama ya da ancak kendi dışında kendi olma durumunun karşılığıdır, demiştim. Şiirin sonunda açığa çıkan "hiç" imi de bu durumla ilişkilidir. Sınırın sınırsızlığı olarak, ya da kapanmanın içte hep yeniden açılımın yaşanması olarak gerçekleşmesi hali, Oktay Rifat şiirinin içinde yer aldığı *surrogate* mantığından hareketle aydınlanır. Şiir, sınırı üzerinde ikiye ayrılmış gibidir çünkü. Sınırını, varlığı ve süreci olarak yaşar. Tıpkı başlangıcını kendi *surrogate*'ine kaptırdığı (kaptırmak zorunda olduğu, bu kaptırmayı bir zorunluluk haline getirebildiği) gibi, kendi sonunu da kendi içinde

eritip yitirmiş ve bir sınırsız sürece kaptırmış gibidir. Kendini kendi dışından başlatan şiir, kendini ancak kendi dışında kapatabileceği bir hale girmiştir, çünkü kendi sınırı, onu kapatmaya ayarlı değildir, aksine onu hep yeniden açmaya, sınırında yeniden başlatmaya, onu bir sınırda "yarışa" yeniden sürmeye doğru yönelir. Şiirin başlangıcında yaşanan kökensel bölünme, sonunda da yaşanır, son da ikiye bölünmüş gibidir. Şiire varlığını ancak bu bölünme vermektedir. Şiir, bütünlüğünü, başlangıcından sonuna onu oluşturan gövdesini ancak bu bölünme, "eksilme" ve "hiç", içinden alabilmektedir. *Elleri Var Özgürlüğün* kitabının temel endişesi ve başlangıç sorusu bu durum çerçevesinde belirlenebilir. Yine aynı bağlamda, bu kitabın son şiiri önemli veriler ortaya koymakta:

> .....
> Tuzun saat gibi işlediğini duyacaksın,
> Dörtnala kalkan ağaçların uğultusunda.
> Her fiskede çın çın ötecek denizin sırçası,
> Suyun sudan arındığını duyacaksın.
> Aylar bakıldıkça ürer,
> Fırıl fırıl döner ay olmanın sevincinde.
> Bakacaksın bulutların ipi elinde,
> Dağı taşı sensin güden;
> Sensin kum tanesini, bir, bir daha bölen,
> Böldükçe büyüyen yitiren yalnızlığı.
> Açmadan geçeceksin kapılardan,
> İçmeden kanacak susuzluğun.
> Sonsuzluğun boyu bir karıştan
> Üç beş parmak uzun! (Rifat, 2007a, s. 405)

Öncelikle şiirin başlığı dikkat çekicidir: "Her Şiirin Sonu." Kitabın son şiiri, şiirin sonunu söyleyecek demek ki. Son üzerine, dilsel yapının sınır çizgisi üzerine bir dönüş hareketi var. Tıpkı "Agamemnon"da şiirin kendi sonunu "Ve son bir hiç demekse, bu işte!" ifadesinde mühürlemesi ve işaretlemesi durumunda olduğu gibi, burada da şiir, içinde yer aldığı bütünlüğün, kitabın sonunu işaretlemektedir. "Her Şiirin Sonu," bu kitaptaki her şiirin sonu anlamına da gelebilir, şiir yazma etkinliğinin ürünü olan her şiirin sonu anlamına da. Burada şiirle, şiirin sınırı,

kapanışı ve demek ki başlangıcıyla ilgili bir düşüncenin kıpırtısını aramak boşuna olmayabilir. Şiir, yine, kendi sınırına değinecektir.

Bu şiir, her şiirin sonunu söyleyen bu şiir, tıpkı "Agamemnon"daki gibi bir eksilmeyle başlar. Şiirin başında bir boşluk imi olarak noktalar vardır (".....”). Şiir, başlangıcına bir boşluğu yerleştirir. Bir bakıma, başlangıcını askıya alır, boşluğa çeker, siler, yitirir. Şiirin ilk dizesi "Tuzun saat gibi..." diye başlayan dize değildir. Böyle olması istense başlangıca bu üç nokta konmazdı. İlk dize, aslında boş-başlangıçtan sonra gelen dizedir. Şiir, bu noktalı boşluktan sonra gelendir. Şiirin başlangıcı, şiir tarafından silinmiş gibidir. Şiir, başlangıcını boşluğa kaptırmıştır, kendisi olan bir boşluğa, kendi gövdesinin üzerinde noktalarla açılmış olan boşluğa kaptırmıştır. Şiir başlangıçsız başlamaktadır; ya da başlangıcı bir yokluk, bir hiçlik olarak yaşamaktadır. Peki, bu noktalı boşluk, mutlak anlamda bir boşluk mudur? Bu noktalar, şiirin, örneğin sayfadaki derkenarda bulunan boş alandan farklı bir özelliği olmayan bir boşluk mu çizer? İlk dizeyi önceleyen ve şiirin gövdesinin başındaki bu noktalar, basitçe bir boşluğu, bir yokluğu, "Tuzun" sözcüğüyle başlayıp "uzun!" sözcüğüyle sonlanan bu sözel bütünlükle ilgisiz ve bunun dışında kalan bir namevcudiyeti mi işaret eder? Noktaların belirttiği bu boşluk sahiden boş bir boşluk mudur? Şiir bunun pek de böyle olmadığını söylemektedir. Şiir, başlangıcındaki bu noktalı boşluğun boş olmadığını, şiirle ilgisiz olmadığını, bir işlem olduğunu daha ilk dizesinde sezdirmektedir:

> Tuzun saat gibi işlediğini duyacaksın,
> Dörtnala kalkan ağaçların uğultusunda. (Rifat, 2007a, s. 405)

Şiir metnine gözlerini dikmiş okuyucuyu ilk karşılayan bu noktalı boşluk, bir duraksama anı yarattıktan sonra metnin devamı bu duraksamaya, bu boşluğa bir tür cevap gibi, bir tür yankı gibi, boşluğa doğru tutulmuş bir ayna gibi dizelerle ilerler. Başlangıçtaki boşluğa takılan okuyucuya, o boşlukta bir "saat gibi bir işle[yişini]"

duyması önerilmektedir. Boşluk, aynı zamanda bir "uğultu" alanıdır, yani boş değildir, rezonans alanıdır. "Dörtnala" hareketin de alanıdır, edilgen değildir. Okuyucunun bunu duyması istenir. Bu tasvirlerin tümü Oktay Rifat şiirinin başlangıç sorusunu birer rölyef gibi kabartır ve görünürlüğe getirir. Başlangıçtaki boşluk, nedensiz değildir asla; aksine, şiirin belki de asal kaygısının ve varlığının düşüncesini vermektedir. Bu boşluğun, *Elleri Var Özgürlüğün*'de baştan sona etkin olduğunu öne sürdüğüm başlangıç sorusuyla doğrudan ilgili olduğu ise yine okuyucuya çağrı niteliğindeki şu dize vermektedir:

Suyun sudan arındığını duyacaksın. (Rifat, 2007a, s. 405)

Elleri Var Özgürlüğün kitabının özellikle de "Agamemnon" başlıklı ikinci ana bölümünün kurucu şiir ilkesi kendi başlangıcını kendi dışından almak ya da kendi kendinin *surrogate*'i olmak biçiminde formüle edilmişti. Şiir, kendi özerk varlığını ancak başka bir başlangıçtan, kendine ait olmayan bir gelenek modelinden ya da tarihsel şair figüründen itibaren başlatabiliyor ve duyabiliyordur. Ancak başkası olduğunda kendisi olabiliyor; kendi olma imkânını ancak başka olma, kendi kendinin *surrogate*'i olma koşulunda bulabiliyordur. Başlangıcının yekpareliğini ancak bu kendilik içindeki zorunlu bölünme içerisinden ve bölünme olarak icat edebiliyordur. Kendi aynılığını, kendinden farklılığı olarak tekrar edebiliyordur.

"Suyun sudan arındığını duyacaksın" dizesi de tam olarak bu bölünmeyi, aynılık ve fark arasındaki bu tuhaf ve indirgenemez ilişkiyi söylemektedir. Su birçok bakımdan homojenliğin, şeffaflığın, kendine özdeşliğin, farksızlığın ve dahası tüm farkların ya da lekelerin arındırılmasının simgesi olagelmiştir. Su yekparedir. Ama buradaki dize, doğrudan bu farksızlık öğesinin içine farkı ve farklılaşma hareketini yerleştirmekte. "Suyun sudan arınması" motifi, en homojenin, en kendiyle özdeş ve aynı olanın içine bir bölünmenin, bir öz bölünmenin yerleştirilmesini önerir. Su

sudan ayrılsa ne olur? Sonuç yine sudur, ama ikiye ayrılmanın izi artık suyun içinde çalışmaya başlamıştır. Su, bir arındırma öğesi ve gücü olarak bütünlüğe sahip olarak görülmüşken şimdi, suyun içinde bir lekenin izi belirir ve bu leke suyun kendisinden başkası değildir. Suyun arındıracağı leke kendi dışında ve onun yapısından/doğasından bağımsız değildir artık: Leke de arındırma gücü de bizzat kendisidir. Su bölünse de aynıdır, ama bölünmüş olarak aynıdır, fark içinde aynıdır. Farklılaşma hareketi tam da aynılığın içinde çalışmaya başlamıştır. Leke dışarıda değil, içeride, ama aynı zamanda lekeden arındırma işleminin sonsuzca gerçekleştiği içeride çalışmaktadır. O halde, "suyun sudan arınması," başlangıcın başlangıçtan arınması durumunun bir amblemidir. Başlangıcın ancak başka başlangıçla arınması ve gerçekleşmesi durumunda olduğu gibi, su da sudan arınır. Başlangıcın başka başlangıçla lekelenmekte olması gibi, su da suyla lekelenmektedir. Her iki durum da başlangıçtaki kökensel bölünmeyi ve aynılığın (şiirin, anlamın, varlığın aynılığının) ancak bu bölünme ve farklılaşma hareketi içinden gerçekleşebileceğini dile getirmektedir. Bu başlangıçtaki bölünme jesti ve aynılığın bölünmeyle gerçekleştirilmesi hareketi, Oktay Rifat şiirinin hem genel tonunu, hem imge düzenini hem de kitap kurgularını düzenleyen ve yöneten bir ilke olarak işleyecektir. "Her Şiirin Sonu"ndaki diğer dizeler de bu bağlamda anlam kazanır:

> Dağı taşı sensin güden;
> Sensin kum tanesini, bir, bir daha bölen,
> Böldükçe büyüyen yitiren yalnızlığı. (Rifat, 2007a, s. 405)

Bu dizelerdeki "bölme" edimini daha iyi bağlamsallaştırmak için bir başka şiire, bu kez *Perçemli Sokak*'ın son şiirine bakmayı öneriyorum, son şiirin son dizelerine:

> Bu lambanın karpuzu benim işte
> Benim işte bu testi
> Benim işte bu soysuz sevdaların musluğu (Rifat, 2007a, s. 227)

Bu dizelerine Oktay Rifat şiirinde ses problemini incelerken değinmiş ve şunları söylemiştim: Bu dizelerde karpuz da, testi de bendir, "benim"dir. Son sözü, dünyanın son sınırını lirik ben doldurmaya çalışıyordur ve bu anlamda benliğin ön plana getirilmesine, aynı'nın her şeyi kaplamasına yönelik bir çaba mevcuttur, demiştim. Her ne kadar lirik ben, her şeyi kendi aynılığı ve özdeşliği içinde toplama jesti yapsa da, yine de bu jestin başarısına ya da temeline dair bir şüphenin örtük bir işaretinin "işte" ifadelerindeki ısrarlı gösterim çabasında bulgulanabileceği belirtilmişti: "İşte" diyerek kanıtlama ısrarı, kanıtlanmaya çalışılan şeyin gerçekliğine ya da önemine dair bir endişeyi de örtük olarak içeriyordur. Fakat burada önemli olan aynı'nın kapsayıcılığının yine de asal gerçek olması.

Buradan hareketle tekrar "Her Şiirin Sonu"na dönersek oradaki "Dağı taşı sensin güden" ile başlayan peş peşe üç dizede de *Perçemli Sokak*'ın sonundakini ilk bakışta anımsatan bir kaplayıcılık, kapsama ve kendinde toparlama jesti bulunduğunu söyleyebiliriz. Biraz daha dikkatli bakmaya başlayınca farklar da ortaya çıkmaya başlıyor. İlk fark öncelikle kişi zamirindedir. *Perçemli Sokak*'ta her şeyi kendinde toparlama gücü olan "ben" iken, "Her Şiirin Sonu"nda bu güç, kişiliği belirsiz olan bir "sen"e devredilmiştir. "Sen," okuyucu mudur, yoksa şiirin kendisi midir? Tam olarak belirlemek imkânsız gibi, ama zaten önemli olan da bu: Buradaki kapsayıcı "sen" okuyucu da olabilir, şiirin kendisi de. Şiir kendisine, bir başkasıymış gibi, bir başkası olarak sesleniyor olabilir. Gerçek bu mudur bilemeyiz tam olarak, ama bu da olabilir. Bu durum artık olabilirlik alanı içindedir. Şiirin kendine bir başkası olarak sesleniyor olabilecek olması, benim başından beri göstermeye çalıştığım gibi, şiirin başlangıcındaki kökensel bölünme ve öz-farklılaşma hareketi bağlamında geçerli sayılabilecek bir durum olmaktadır. Şiir kendi özdeşliğini, ancak kendinden farklılaşma içinden alabildiği gibi, kendini ve her şeyi ancak bir "sen"

olarak, bir başkası olarak, bir başkalık olan kendisi olarak kapsayabilmektedir artık. Takip eden dizeler de bu durumu söyler:

> Sensin kum tanesini, bir, bir daha bölen,
> Böldükçe büyüyen yitiren yalnızlığı. (Rifat, 2007a, s. 405)

Sözü edilen, "kum tanesi"nin sonsuzca bölünmesidir. En küçüğün, en süzülmüş ve kendi sınırları içinde yerini alıp kapanmış olanın, yani daha fazla bölünemez olanın bölünmesidir mesele. Tıpkı "suyun sudan arınması"nda olduğu gibi, en homojenin heterojenliğe, kesintiye, bölünmeye, fark'a açılmasıdır buradaki hareket. Aynılığın hiç durmadan fark'a açılması ve aynılığın ancak bu fark'ın hareketi içinde dile ve şiire girip şiir olarak işleyebileceğine dair net bir yasanın betimlenmesidir burada Oktay Rifat'ın yaptığı. "Kum tanesi" bölündükçe "yalnızlığını" "büyütüp yitirmektedir." Bu hareket de anlamlı. Kum tanesinin yalnızlığı (aynılığı) bölündükçe büyür, çünkü bölündükçe daha da küçülür ve kendi sınırları içine daha da süzülmüş, fazlalıklarını atmış bir biçimde yerleşir. Ama bölündükçe yalnızlığını (aynılığını) yitirir de, çünkü bölünmenin izi hep kalır üzerinde ve onu eksik/kopulmuş bir geçmiş bütünlüğün hatırasına doğru açar hep. Demek ki aynı anda gerçekleşir bu iki hareket: "büyüyen yitiren." Aynılık, ancak kendi başlangıcını yitirerek büyüyebilir, büyüdükçe de yitirir durmaksızın.

Başlangıcını bir bölünme içinden yaratabilen şiirin kendi varlık/anlam sınırını başkasının sınırsızlığında bulabildiğini, ya da kendi sınırsızlığının başkasının getirdiği sınırın içinde açılabildiğini söyledim. Şiirin son dizelerinde dile getirilen "sonsuzluk" imgesi de bu bağlamda anlam kazanır:

> Sonsuzluğun boyu bir karıştan
> Üç beş parmak uzun! (Rifat, 2007a, s. 405)

Oktay Rifat şiiri, başlangıç sorusunu sorduğundan itibaren şiiri şiirden bağımsız bir idea'nın, düşüncenin, simgenin ya da söylemin uygulaması olmaktan çıkarmaya ve

şiirin varlığını kendi iç dönüşlerinde, kendi üzerine katlanma hareketinde ve iç bölünmelerinin açtığı uzamda gerçekleşen yazı hareketinde kurmaya çalışır. Şiir, simgesel, felsefi olmamalıdır. Şiir, kendi metninin dışında bir söylemin yansısı ya da cisimleşmesi de olmamalıdır. Şiir, değerini dışarıdan değil, içeriden almalıdır, fakat içerinin oluşması için gereken dışsallık mesafesini yine kendi içinde yaratabilmelidir. Örneğin, şiir eğer kendi has başlangıcını başlatamıyorsa, bir dışsal başlatıcıya ihtiyaç duyuyorsa bu başlatıcıya doğru gitmeli; fakat bu başlatıcıyı yine de kendi başlangıcı olarak kurabilmelidir. Oktay Rifat'ın antik şiir modeline yöneliminin ve bu modeli işleme biçiminin de tam olarak böyle olduğunu göstermeye çalıştım. Burada mesele, kendiyle olan farkını kendiliğin kurulma ilkesi haline getirebilmesidir. Fark, aynılığın kurucu ilkesi olmalıdır. *Elleri Var Özgürlüğün*'deki her şiir bu bağlamda düşünülebilir. "Sonsuzluğun bir karıştan üç beş parmak uzun" olduğunu söyleyen dize de. "Sonsuzluk" Oktay Rifat'ta bir simge, mistik bir simge değildir. Sonsuzluk, homojen bir varlık biçimi de, tüm mesafelerin ve konumlanışların silindiği bir mekân modalitesi de değildir. Sonsuzluk, sonsuz değildir, sadece "bir karıştan üç beş parmak uzun"dur. Demek ki sonsuzluk, sonludur, sonsuzca sonludur, ancak sonluluğunda sonsuzdur. Böyle kavranan sonsuzluk, bir simge olmaktan çıkar ve sonlulukla farkı içinde ancak kendi sonsuzluğuna kavuşur. Sonsuzluk, "üç beş parmak" mesafeyle homojenliğini yitirir, bu mesafe, sonsuzluğu sonsuzluktan arındırır, tıpkı "suyun sudan arınması"nda olduğu gibi. Sonsuzluk, şiiri yazan elin/karışın sınırında başlar ancak, ama bu sınırla bağımlı olarak, bu sınırdan "üç beş parmak"tan öte ayrılamadan. Demek ki şiirin sonsuzluğu, sınırın sonsuzluğudur. Bir lirik ben'in sonsuz homojenliği değil, bir başkasının getirdiği sınırın sonsuz mevcudiyetidir. "Her Şiirin Sonu"nda gelen sonsuzluk, şiirin pervasızca dışında, ötesinde açılan bir sonsuzluk idea'sının değil, şiirin sonsuzca sonlu oluşunun, ancak

kendi sınırında, dışa açıldığı o sınırda (ötesinde değil) kendi oluşunun, ancak o sınırda sonsuz oluşunun amblemidir. Sonsuzluk, engelsizce gerçekleşen bir içsellik açılımı değil, bir sınır efektidir.

Kapsayıcılığın ya da şiirsel başlangıç noktasının "ben" özneden, "sen" özneye doğru kaydırılmasına dair bir diğer örnek, aynı yapıttaki "Siz" şiiridir:

> Sizinle acıkıyorum, susuyorum;
> Siz mi yazdınız bütün kitapları?
>
> Sizden mi yeşil bu ağaç?
> Sizden mi yuvarlak bu çakıl?
>
> Sizden mi, sizden mi savrulması güneşin,
> Batık, denizin ucunda? (Rifat, 2007a, s. 393)

Bu şiirde hitap edilen "siz"in kim olduğu, ne olduğu kolaylıkla tespit edilebilecek türden değildir. Okuyucudur bu "siz" denilebilir. Belki okumanın aynı anda bir yazma, yeniden yazma etkinliği olarak tasavvur edilmiş olabileceğini göz önüne alıp "siz mi yazdınız bütün kitapları" dizesindeki ifadenin okuyucuyu da söylenmiş olabileceği öne sürülebilir. Fakat şu da olabilir: "Siz," şiirin kendi kendine sorduğu bir sorudur da. "Siz," şiirin başlama koşullarını kuran, oluşma ve varlık imkânını veren bir şeyin zamiri de olabilir. Şiirdeki "siz"in, şiirin yöneldiği dünyanın tamamını kapladığı, kurduğu göz önüne alınırsa, bu durum geçerli sayılabilir. Nihayetinde, ağacın "yeşil"ini, çakılın "yuvarlak"lığını veren de bu"siz"dir, yani dünyanın, ya da daha doğrusu, dünyanın niteliklerinin kurucu ilkesi gibi çalışan şeydir bu "siz." Ve bunun şiirle ilgisiz bir şey olmadığı zaten "kitap yazmak" motifine dikkat edersek daha açık görülür.

"Siz" "bütün kitapları yazmıştır" türünden bir gösterge verir. Siz, bütün kitapları ve bu kitabı da mı yazmıştır? Siz, "siz"e hitap eden bu şiirin yer aldığı kitabı da mı yazmıştır o halde? Şiir bunu mu soruyordur? Yani, kendi başlangıç ilkesini ve öznesini mi soruyordur? Oktay Rifat, bu tarz saptamaları, yani şiirin içinde "kitap,"

“yazı,” “şiir” gibi doğrudan şiirin imkânlarına ve ortamına dair kendilikleri şiirlerinde sıklıkla ve manidar biçimlerde kullanmaya başlamıştır. Her kullanımda şiirin kendi üzerine bir sorunun ya da düşüncenin kıpırdandığını söylemek yanlış olmaz. Bu tarz imler, şiirin öz-düşünüm anlarını açar genellikle. İleride yeri geldikçe bunlardan ayrıntılı bir biçimde söz edeceğim. Fakat şunu söylemeliyim: “Siz” şiiri de bu tarz bir öz-düşünüm anını betimlemektedir. Şiir “siz mi yazdınız bütün kitapları” diye sorarak, kendisini bir başkasının yazısı olarak alabildiğini söyler ve bu da şiirsel üretimin klasik doğrusallığını kırar: Siz, ben’den sonra, üretici ben’den sonra gelmesi gereken (okuyucu olarak, ikincil olarak) bir şey olmaktan çıkıp ben’i önceleyen, beni azaltarak bana veren bir güç haline gelir. Önce şiir, sonra okuyucu vardır, ya da önce hitap, sonra hitap edilen şey vardır türünden klasik iletişim denklemleri burada askıya alınır: Okuyucu, şiiri de şairi de önceler; hitap edilen “siz” hitap eden “ben”i yokluk olarak mevcut eder ancak. Böylelikle niyet ve hedef arasındaki doğrusallık tersine çevrilir: Ben’in niyeti (başlangıcı) başkasının hedefi (son, varış noktası) haline gelir; ben’in hedefi (sonu), başkasının niyetine (başlangıcına) dönüşmüştür. Baş ve son karışır.

Bu şiirin hitap ettiği “siz” öncelikle bir eksiklik yaratma gücüdür: “Sizinle acıkıyorum, susuyorum.” En başta, bir fazlalık ya da doyumdan çok, bir eksiklik ve yokluk getirir siz. Siz, “ben”e bir katkı değil, bir azaltımdır. Siz, bir diyaloğun öteki kutbu da değildir, monoloğu bile tüketen ve boşa alan bir şey olarak gelir: “Susuyorum” ifadesi, “susamayı” olduğu kadar “susmayı” da içerir. Şiirin öznesi, siz’in mevcudiyetiyle susar, sözünü yitirir, kaptırır. Tıpkı şiirin kendi ortamını, “kitabı” da sizin mevcudiyetiyle kaptırdığı gibi. Şiirin konuşması, her zaman çoktan bir başkasının yazısı/kitabı içinde konumlanır. Şiirin yer alması, kendinden başka bir yerde yer almasıdır. “Siz” şiirin varlığını yerinden oynatır ve elinden alır. Şiir de

bunu sormaktadır; daha doğrusu, kendi varlığını "siz"e doğrultulmuş bu azaltıcı hitabın içinden kurar. Şiir kendini, kendi kaptırıldığı, boşa alındığı, inisiyatifi tümden yitirdiği yerden başlatır. Lirik "ben" ancak "siz"den başlatılabilmektedir. Ben, ancak siz olarak ben olabilmektedir. Bu durum, *Elleri Var Özgürlüğün* kitabının kurucu ilkesi olan "kendini kendi dışında başlatma" hareketiyle koşutluk göstermektedir. Ve şiirin son dizeleri, kendiliğin ancak kendi sınırından başlatılması durumunu imler: "Batık, denizin ucunda" ifadesi, bir ucu, sınırı işaret ederek, "siz"in yerini kendiliğin sınırı olarak koyar. "Siz" benin sınırından, beni/aynıyı mümkün kılan ama ben'e/aynı'ya ait olmayan bu sınırdan ibarettir. Sonsuzluk, bir sınırın ötesi değil, sınırlanma hareketinin bizzat kendisi haline gelir. "Siz" şiiri de, başlangıçtaki kökensel bölünmeye dairdir.

Buraya kadar söylenenler şöyle toparlanabilir*: Perçemli Sokak*, bütün o dağınık ve çelişik imge düzenine son şiirinde bir sınır çiziyor ve tüm dağılmaları bir sınırın içinde toparlayıp bir lirik ben'in kapsayıcılığı ve homojenliği biçimde mevcut kılabiliyordu. Şiir, genel olarak, bir sınırı çizip o sınırın içine yerleşmeyi sağlayabiliyordu. "Küçülme" fiili ve "kutu" motifi bu durumun betimlemeleriydi. Dışsallığın baskısından kutu haline gelerek ve küçülerek kurtulabiliyor, şiir kendi özdeşliğini kendiyle arasında bir fark oluşmasına müsaade etmeden sağlayabiliyordu. *Elleri Var Özgürlüğün*'de ise kapsayıcı ve koruyucu lirik ben, bir "sen" tarafından, bir başkası tarafından aşınmıştır, bölünmüştür. "Ben" kendi özdeşliğini ancak bir başkası haline gelerek, kendini başka biri olarak kurarak sağlayabiliyordur. Bir sınırı net biçimde ve aşınmaz biçimde çizip içeriye yerleşemiyordur artık. Kendi sınırını, ancak başkasının eliyle çizebiliyordur çünkü. Bu başkasını kendisi haline getirmeye de çalışıyordur elbette. Şiir kendi sınırıyla, başlangıcıyla ve sonuyla öyle ilgilenmek durumunda kalıyordur ki bu sınırı geçip korunaklı bir içe yerleşemiyordur. İçeri

yerleşemiyor, ama dışarı da tam olarak çıkmıyordur, sınırı da aşmıyordur, çünkü sınırını çizen başkası aynı anda kendisidir de (*surrogate* mantığı). *Perçemli Sokak*'ta şiirin varlığının/anlamın bir sınırı vardır, bu sınırın berisi vardır ve şiir o beri'ye yerleşir küçülerek, ama sınırın bir ötesi de bir tür tehdit olarak yine de durur. *Elleri Var Özgürlüğün*'de ise şiirin varlığının/anlamın sınırı, şiirin varlığının tecrübe edildiği/sınandığı tek yerdir. Sınırın berisi yoktur, ama ötesi de yoktur. Şiir ne kendi sınırının berisinde has kendi olarak kalabiliyor, ne de sınırının ötesinde bir başkalık haline geliyordur: Sınırın üzerinde hem kendi hem başkası oluyordur. Ancak bu sınırın üzerinde, ne berisinde ne de ötesinde, ama üzerinde, başkası-olarak-kendi ve kendi-olarak-başkası olma durumunu yaşıyordur. Böylece, şiir, *Perçemli Sokak*'ta yaratabildiği korunaklı içsellikten mahrum kalıyordur, ama aynı anda tehdit edici bir dışsallığı da kendi içine çekip onun baskısını ve tazyikini hafifletebiliyordur. *Perçemli Sokak*, bir çerçevenin içine yerleşmekse, *Elleri Var Özgürlüğün*, çerçevenin içindekinin soluklaşması/silikleşmesi ya da kendi içinde bölünmesi ve tanımsız/özdeşsiz hale gelmesi pahasına bu çerçevenin dışını temizlemek, baskıdan, basınçtan arındırmaktır. *Perçemli Sokak*'ta şiir, kendi ben'ine kapanarak kendini gerçekleştirebiliyordu; *Elleri Var Özgürlüğün*'de ise bu gerçekleşme işi bir ben'in içine kapanarak değil, ben'in dışını temizleyerek, ben'i bir sen'e dönüştürmeyle mümkün olabilen bir şiirsel sınırın dışını temizleyerek yapılabilmektedir.

Aynı anda sınır kendi üzerinde ikiye bölünür ve sınır hattında dışarıya karşı gösterilecek direncin gereği de azalmış olur. "Ben," başkasına karşı direnmez artık, başkası zaten kendisi kılınmıştır, ama kim olduğunu da bilemez, bölünmüş ve tanımsız kılınmıştır. "Yağmur" şiirinden şu dizeler tam da bunu kaydeder:

> Bizi kimler ayırdı, birleşmeden?
> Olanları anlamak zorundayız;
> Bir düdük ötse ne demek? Ne demek
> Doğurmayan topraklar? Ben ne demek?

Ne demek direnme? Kapılar, ölmek? (Rifat, 2007a, s. 399)

"Birleşmeden ayrılma," "doğurmayan topraklar," "ben nedir," "direnme nedir" türünden ifadelerin tamamı Oktay Rifat şiirinin kendini içinde bulduğu bir şiirsel yaratım sorunu çerçevesinde anlam kazanan, bu sorun etrafında çalışan ifadelerdir. Bu sorun, başlangıç sorunudur. Şiirin başlangıç noktasının ne olduğuna, nerede olduğuna, şiirin kendi başlangıcıyla ilişkisine dair bir sorundur bu. Kendini başlatmak, kendini doğurmak, kendi başlangıcına sahip olmak türünden kaygıları taşıyan bir sorun. Ve elbette hepsinin ardında şiirsel özerklik ve anlam sorunu bulunmaktadır. İçerinin ne olduğunun bilinemediği ("ben nedir?" sorusu), dışarının da olup olmadığının bilinemediği ("direnme nedir?" sorusu), bu nedenle de "doğurmanın" gerçekleşip gerçekleşmediğinin şüpheyle sorulduğu, dahası gerçekte doğulmamış olmanın daha bir ihtimal dâhilinde bulunduğu ("doğurmayan topraklar nedir?" sorusu) bir tanımsızlık ve basınçsızlık ortamıdır gelinen nokta.

Daha önce belirtmişti ki Oktay Rifat şiirinde sonsuzluk, sonluluğun sonsuzluğudur. Sonsuzluk, ancak kendi sonluluğundan, kendinin başkasına dönüştüğü sınırın içinden açılabilmektedir, diye. Ölümsüzlük de öyledir Oktay Rifat şiirinin bu aşamasında. Ölümsüzlük, kendiliğin ölümüne sonsuzcasına bağlı olarak gelir ancak. Ölümün dışı değil, ölümün sınırında, bir sınır olarak ölüm anının kendi içinde bölünmesidir. Ben'in (şiirin, varlığın, anlamın) dile getirdiği ölümsüzlük, ben'in mutlak ölümlülüğünün başkası olan bir ben'in ölümsüzlüğüne tahvil edilme sürecinden ibarettir. Şiir, ölümsüzlük kazanabilmek için, kendini ölüme bırakmalı ve bu ölümün bağrından kendi *surrogate*'nin ölümsüzlüğünü çıkarmalıdır. "Her Akşam" şiirindeki şu dizeler bu durumu aydınlatır:

Uyur, ölümle açarız aramızı.
...
Neden gözlerimiz kurudur, yavuklum,
İçten içe mi erir, biteriz yoksa? (Rifat, 2007a, s. 389)

Ölümle aranın açılması için, ölümsüzlük kazanabilmek için, uyur şiir. Uyur, yani benlik olarak ölür. Başkası olarak kazanır ölümsüzlüğü. Uyku olarak kazanır, varlık olarak, kendilik olarak değil. Zaten ölümü dışlamaz, sadece "arasını açar." Demek ki zaten tıka basa ölümün içinden gelmektedir. Şiir kendini hep (*a piori*) kendi ölümünün, yani başlangıçsızlığının, doğamamasının içinde bulduğundan dolayı, yapması gereken ölümden mesafe almaktır. Bu mesafeyi de ancak kendi dışına, kendi-olmayana doğru bir hamle yaparak elde eder. Uykudaki ben'e, ben-olmayan-ben'e doğru bir hamle varlığa bir ölümsüzlük kazandırırken, aynı anda ben'in tükenmesini de getirir: "İçten içe mi erir, biteriz." Burada içten içe bitiş, bir duygusallık ifadesi değil, şiirin başlangıç sorusunun ve *surrogate* mantığının maddeleşmesidir.

Aynı bağlamda "Ölümsüz" başlıklı şiirin son iki dizesi de okunabilir:

Merhaba Karabaş,
Olmayan köpeğim! (Rifat, 2007a, s. 394)

Ölümsüzlük, ancak varlığın ölümlüğünün son sınırına kadar taşınmasıyla sağlanmaktadır. Ölümsüz olmak için, varlık ("Karabaş") kendini kendi imgesine, kendi yokluğuna bırakmalıdır. Varlık ancak en "olmadığı" yerde kendi olmakta, "Karabaş" ancak "olmayan" olduğu sürece şiirin içinde bir figür olarak çalışabilmektedir ve selamlanabilmektedir. O halde buradaki "olmayan" ifadesini Oktay Rifat şiirinde salt bir yadsıma anı, gerçekliği yadsıma anı olarak görmemeliyiz. Bir yadsımadan fazlası var burada: Karabaş, yok değildir, "olmayan" olarak vardır ve çalışır. Bir muhatap bölgesi açar. Varlığın basitçe yokluğunu, yani bir tür öznel idealizmi değil, varlığın kendi sınırında gerçekleşen mevcudiyete geliş hareketini, şiirin şiir haline geliş hareketini cisimleştirir. Varlık, sınırlarını zorlayan

basınçtan kurtulur: Sınırlarının üzerinde kendisi olmaktan, dahası olmaktan, vazgeçme pahasına.

3.2.2 Antik Latin ve Yunan şiirinden çevirilerin Oktay Rifat şiirinin başlangıç sorusuyla ilişkisi

Oktay Rifat *Elleri Var Özgürlüğün* kitabına özgül bir çeviri çalışmasının sıcaklığıyla varmıştır. 1963 ve 1964 tarihli iki çeviri kitabı, *Latin Ozanlarından Çeviriler* ve *Yunan Antologyası* adlarını taşır (Rifat, 2007a, s. 255-348). Bu iki kitap, Oktay Rifat'ın vasiyeti doğrultusunda şiir külliyatının içine dâhil edilmiştir. Bunlar, antik Latin ve Yunan şiirinden çevirilerdir, fakat Oktay Rifat bunları kendi eserleri olarak sayar. Bunlar, bir ana kaynağın hedef dilde (Türkçede) yeniden üretilmesi olarak değil, dil içinde (hedef dil-kaynak dil ayrımına net bir biçimde tabi tutulmayan, bu ayrımı taşısa da bu ayrımın bir kutbu olmayan dil içinde) başka bir kaynağın kaynak olarak başlatılması, yeniden kaynaklandırılması olarak düşünülür. Çeviriyi telif eser olarak görmek, yukarıda da değindiğim üzere Oktay Rifat'ın basitçe bir kaprisi ya da çeviri hünerine duyduğu aşırı sevgisinin bir sonucu olarak değerlendirilmemelidir. Bu kararda, bizzat Oktay Rifat poetikasının içinde bulunduğu ve kat ettiği aşamanın boyutlarının ve niteliklerinin de bir payı olduğu yadsınamaz.

Daha önce belirtilmişti: Oktay Rifat, Homeros *persona*'sı sayesinde kendi şiirine bir başlangıç icat etmeyi denemiştir. Bu başlangıcı, kendini kendi dışında başlatmak ya da kendini bir başkası olarak başlatmak biçiminde formüle etmiştim. Bu durumun *Elleri Var Özgürlüğün* kitabını kuran ilke olduğunu şiirler üzerinden göstermeye çalıştım. Şimdi, Oktay Rifat'ın, antik şiir çevirilerini telif eser olarak almasının ardında yine aynı şiir yapım ilkesinin bulunduğunu söylemeliyim. Oktay Rifat kendi şiirini, antik bir şiir modelinin/geleneğinin/estetiğinin devamı olarak değil, bizzat bu antik şiirden kaynak alan, kendini bu kaynaktan başlatarak var kılan,

başlamak için antik bir şiirle arasında yaratacağı mesafeye ihtiyaç duyan bir şiir olarak kurar. Oktay Rifat, kendini bir geleneğin takipçisi ya da sürdürücüsü olarak görüyor değildir. Sadece, kendi şiirini başlatabilmek/doğurabilmek için, kendi dışında bir başlangıç noktasına doğru açılmak ve aynı anda o açılımın içinden kendine doğru gerisingeri dönme hareketi yapmak kararını vermiştir. Bir dış kaynağa doğru yönelip orada kalmaz; aynı anda hep geriye dönmek, oluşturmak istediği o kendilik bölgesine doğru dönmek zorundadır. Bu anlamda, bir başka kaynağın simülasyonu ya da kopyası olmak değildir istediği; bu başka kaynağı, sanki bu kaynak hiç olmamış gibi, mevcut değilmiş gibi, kendi içine doğru çekip başlatmaktır. Bu nedenle Oktay Rifat hâlihazırda mevcut, geçip gitmiş bile olsa mevcut bir şiir kaynağına değil, namevcut bir kaynağı, gerçek ve yepyeni bir başlatma gücü olsun diye hiçbir biçimde daha önceden mevcut olmaması gereken bir kaynağı icat etmeye yönelir. Bu durumu özellikle bu çeviri kitaplara yazdığı giriş bölümlerindeki ifadelere bakarsak daha iyi anlarız. Bu girişlerde, Oktay Rifat çevirileri hangi ölçüt ve ilkelere göre yaptığını, hangi kaynakları esas aldığını belirtir. Burada ilginç olan şu: Rifat orijinali düzyazı olan bazı parçaları, hissettiği ritim nedeniyle dizeler halinde Türkçeye aktarmıştır. Dahası, *Yunan Antologyası*'ndaki çevirileri için aldığı Fransızca kaynak (Rat, 1939) bu şiirleri düzyazı biçiminde vermekteyken Rifat'ın çevirileri yine dizeli, ölçülü ve kafiyelidir. Rifat da bunu çevirileri sunuş yazısında belirtir: "Okuyacağınız çeviriler, *Yunan Antologyası*'nın V, VII, IX sayılı bölümlerinden seçilmiştir. Bunları Maurice Rat ile Pierre Waltz'in ve arkadaşlarının Fransızca düzyazı çevirilerinden Türkçeleştirdim" (Rifat, 2007a, s. 309).

Sonuçta şunu söyleyebiliriz: Oktay Rifat, düzyazı parçalara ölçü vermiş, onları bir ölçü içinde yeniden yaratmıştır. Düzyazıda namevcut olan bir ölçüyü mevcudiyete getirmiştir. Kaynaktaki namevcudiyeti ya da namevcut bir kaynağı,

gövdede bir mevcudiyete çevirmiştir. Oktay Rifat, bir dildeki mevcut bir anlamı başka bir dilde mevcut etmiş değildir; durum daha çok şuna benzer: namevcut bir ölçüyü yeniden yazmıştır, olmayanı yeniden yazmıştır. Olmayan bir kaynağı, kendisi olarak yeniden başlatmış, kendini o kaynaktan başlatarak mevcut kılmıştır. Demek ki karşımızdaki örnek, klasik anlamıyla bir çeviri etkinliği değil, bir şiir/anlam sorusudur. Bu çevirileri okumak, çevirileri önceleyen bir ana kaynağın/orijinalin mevcudiyetine götürmez bizi, çünkü çevirilerdeki ölçü ana kaynakta mevcut değildir. Ama nihayetinde bu çevirilerin bir kaynağa/orijinale yöneldiği de yadsınamaz. Yönelinen dış kaynak, ancak iç ölçülerde mevcuttur, ancak orada bir kaynak işlevine ve gücünü sahiptir. Bu durumda, bu çevirilerin bir tekrar ya da dilsel bir kopya olmadığını, bir yeniden-kaynaklanma olduğunu söylemeliyiz. Dış kaynak, dışarıda hâlihazırda mevcut değildir; ancak içeride mevcut olursa dışarıda yaşama hakkı kazanır. Ya da ters bir bakışla, şiirin içi, ancak dış (namevcut) kaynağı içeride mevcut kılarsa başlayabilmektedir. Kaynak, iç ile dış arasındaki sınır üzerinde bölünmeden başlamaz ve hiçbir şeyi de başlatmaz. Bu sonucun Oktay Rifat şiirinin bundan sonraki tüm aşamaları için hayati önemi olacaktır. Tüm şiir etkinliği bu sonuç (kaynaksal bölünme) çerçevesinde oluşacaktır.

3.2.3 Bir iç bölünme ve etkilenme dışı bir bölge olarak kızlık/bekâret motifi

Elleri Var Özgürlüğün kitabındaki bir diğer uzun düzyazı şiir "Yakarıcılar" da kendini bir antik kaynakla ilişkili olarak sunar. "Yakarıcılar" Aeskhylos'un aynı adlı tragedyasından kaynak aldığını şiirin girişinde belirtir (Rifat, 2007a, s. 377). Bu şiir tıpkı kaynak aldığı tragedyada olduğu gibi amcaoğullarıyla zorla evlenmeye karşı direnen elli kızın hikâyesi çerçevesinde kurulmuştur. Burada üzerinde durulacak

motif ise Oktay Rifat şiirinde başlangıç sorunu bağlamında değerlendirilecek olan "bekâret" motifidir. Şiirin son bölümünde bu motif iyice vurgu kazanır:

> "Okuma, duy beni, diyordu ozan, dinle beni yalnızlığımda, kanatken her açılmam, bulutken aydınlığım, çoğulda birken doğam,
> "Danaos'un kızlarını taşırken gemilerim, yazılırken yazım en saydam duman üstüne;
> "Bu yüzden dökülüyor ya yapraklarımız, döndükçe açılıyor, anlatılmaz, bu yüzden, bu yüzden!
> "Çağır kızlığın türküsünü, kısır pulluğa düşmeden önce, aralansın bereketin ve doğurmanın kapısı!
> "Gebe kalsın yalnızlığında kızlığımız döndükçe, döndükçe!" (Rifat, 2007a, s. 382)

"Yakarıcılar" şiirini baştan sona kat eden tema bekâret temasıdır. Hikâyenin kahramanları olan elli kızın direnişinin ve acısının ardında bekâretlerini koruma arzusu yatmaktadır. Oktay Rifat, bu arzunun işaretlerini şiirinin bütününe yaymıştır:

> oysa onlar yine var, yine bütün, her zaman kızoğlankız! (Rifat, 2007a, s. 377)

> Elli ak güvercin, özgürlükle kızlığın buluştuğu gökte, en sessiz avluda. (Rifat, 2007a, s. 378)

> Resimlerle büyük, silik ama bütün, eski ama kızoğlankız! Özgürlük kızlığa benzesin yurdumuzda, yöremizde! (Rifat, 2007a, s. 378)

> Çıma atıyorlar kızlıklarına sallarından, en yufka dallardan çatılmış: bir başka kurnazlık sonsuzluğa dökülmek için. (Rifat, 2007a, s. 381)

Bütün bu "kızlık" ve bekâret vurguları, şiirin kendi varlık/anlam sorusuyla ilişkisiz değildir. Kızlık, bir temadan daha fazlası olma gibi bir tını ve anlamsal yük taşımaktadır bu şiirde. Kızlığa yapılan övgü ve onun "özgürlükle" eş tutulması durumu, bir ahlaksal ya da bedensel koruma olarak gelişmez burada. Korumadan çok, üretimle, özgürlükle, yapmayla, etkinlikle ilgilidir. Şiirin son bölümünden yaptığım alıntıda da tam olarak bu öne getiriliyor. Kızlık, "bereketin ve doğurmanın kapısı" olarak kutsanıyor. Kızlık, "gebe kalma" gücüne de sahip olarak ortaya konuluyor. Fakat etkinliğe, üretime, üremeye, doğurmaya dair bu güce yapılan vurgu, kızlığın bitişi olarak değil, kızlığın bizzat kendisi olarak söyleniyor. "Gebe

kalsın yalnızlığında kızlığımız döndükçe, döndükçe!" Kızlığımız, gebe kalacaktır, ama kızlığını koruyarak, "yalnızlığında" kalarak, oradan çıkmadan. Doğum olacaktır, ama çiftleşme olmadan olacaktır, dışarının müdahalesi olmadan olacaktır. "Kızlığın yalnızlığında gebe kalması" ifadesi, kendiliğin kendiliğinden ayrılmadan başkasına açılmasıdır. Bir tür kendi kendini dölleme. Kendiliğin içinde herhangi bir değişim, iç hareket, iç farklılaşma olmadan bir doğum olması mümkün müdür? Demek ki kendiliğin içinde bir farklılaşma olmak zorunda. Ama kızlık korunacağına, kendiliğin sınırı korunacağına göre bu farklılaşma dış kaynaklı olmayacaktır. İç kaynaklı bir farklılaşma olmalıdır. Dıştan gelecek müdahale, içeride yaratılmalıdır. İçeride, için statik homojenliğini bozacak ve bu homojenliği bir iç döllenme, iç çiftleşme kıvamına getirecek bir hareketin, farklılaşma hareketinin yaratılması gerekmektedir. *Elleri Var Özgürlüğün*'ün tamamında gördüğümüz bir kaynaksal iç bölünme hareketi burada da devrededir o halde. Tıpkı "suyun sudan arınması"nda olduğu gibi, kızlık da kızlığından arınmalıdır doğurmanın başlaması için. Ama kızlık hep olduğu gibi kalır, aşılamaz sınır olarak yerleştirilmiştir şiire: "her zaman kızoğlankız." Aynılık korunur, ama ancak bir fark'a, doğurmanın imlediği başkalık olarak fark'a açık kalan, o fark'ın içinden kendini bulan bir aynılıktır bu. Oktay Rifat'ın kızlıktaki ısrarı ve bu motifi işleyiş biçimi, doğurmaktan ya da başkalığa/fark'a açılmaktan vazgeçiş türünden homojenlik-yanlısı ve *regressive* bir tutumu değil, bizzat aynılığın/kendiliğin (şiirin, anlamın, varlığın aynılığının) yalnızca ve zorunlu olarak bir iç heterojenleşme dolayımından sağlanabileceği düşüncesini gün ışığına çıkarır. Kızlığı doğurmadan kaçınma olarak değil de doğurmanın sınırı olarak kurgulamak, fark'ı en çetin ve en sahih bölgesinden kaydetmeye çalışmaktır.

Örneğin *Perçemli Sokak*'ta ya da önceki yapıtlarında yaptığı gibi fark'ı şiirin mevcudiyetinin sınırlarının dışında yer alan bir uzak (ne kadar yakın olsa yine de uzak) tehdit olarak almak yerine, burada farkı bizzat şiirin mevcudiyetinin içine, bu mevcudiyeti bölecek ve namevcutlaşmayla sınayacak bir güç olarak kurgular. Fark, iç farklılaşma hareketi haline gelir ve bu durumun şiirin mevcudiyet ve başlangıç sorusu için önemli sonuçları olur.

Kızlık hiçbir şeyi başlatmaz/doğurmaz (doğurmanın gerektirdiği çiftleşme yoktur). Ama kızlık başlatmanın/doğurmanın tek imkânıdır. Bu durumun, Oktay Rifat şiirinin geneli için anlamı şudur: Şiir kendini olduğu haliyle, kendi homojenliğinde başlatamaz, sürdüremez, mevcut kılamaz. Bir heterojenleşmeye, başka bir şiire doğru aralanmaya, açılmaya ihtiyaç vardır. Ama bu heterojenleşme, bir toptan kapılmaya ya da taklide dönüşmemelidir. O halde, mevcut bir şiire doğru değil, namevcut bir şiire doğru açılmalıdır. Bu namevcut şiire doğru açılımdan bir şiirsel mevcudiyet yaratmalıdır. İşte Oktay Rifat, antik Latin ve Yunan şiirini ve bu şiir modellerinin başat şair figürü olan Homeros *persona*'sını, namevcut bir kaynak olarak alıp kendinde, kendi ölçüsünde, kendi ritminde mevcut kılmaya davranır. Bir geleneğe eklemlenmek değildir burada mesele. Olmayan bir kaynak şiiri kendi şiiri olarak başlatmaktır, bu başlangıcın ölçüsüne, ritmine girebilmektir. Yani, kendi kızlığında kalmak, ama kızlığının "yalnızlığında" bir başkalığı başlatmaktır/doğurmaktır. Antik Latin ve Yunan şiirinden çevirileri kendi özgül şiiri olarak alma jesti, Oktay Rifat şiirine tam da bu şiir koşulunu hazırlar: Kendi şiiri olarak, dış kaynakta mevcut olmayan bir özgül ölçü ve ritm yapısı olarak kalarak, kendi şiirinin "yalnızlığında" kalarak, başka bir şiiri başlatmak/doğurmak. Ayrıca, yukarıda alıntıladığı şiirin son bölümdeki "çoğulda birken doğam" ifadesi de bu bağlamda okunmalıdır.

Böylesi bir durumda kimin kimden kaynaklandığı, orijinalin kim taklidin kim olduğu, başlatıcının kim sonucun ne olduğu türünden sorular bir anda askıya alınır. Kendini başka bir kaynak olarak başlatma hareketi, başlangıç ile sonuç arasındaki doğrusallığı bozmaktadır. Bunu şiirin kendisi de kaydeder:

> Başı ve sonu vardı sözlerinin; baş sona dönüyor durmadan, kavuşuyor arada bir, sonra yeniden dönmeye başlıyordu. (Rifat, 2007a, s. 380)
>
> Halka başka bir halkayı kavrıyor; kavramak da halka; kavraşıyorlar devinerek. (Rifat, 2007a, s. 381)

Başın ve sonun birbirlerine dönüştüğü bir alan, şiirin kendini içinde bulduğu durumun betimidir. Şiirde başlayan eski şiirdir, ama eski şiir yepyeni başladığı için şiirin kendisi eskir ve şiir ile eski şiir bu eskilik-yenilik döngüsünde sürekli yer değiştirerek var olurlar. Bu durum, Oktay Rifat şiirinde "zaman" sorunsalına damgasını vuracaktır. Oktay Rifat'ta zaman meselesi, herhangi bir felsefi düşüncenin metinleştirmesi olarak gerçekleşmez. Ancak, şiirin bizzat kendi içinde sorduğu ve işlediği başlangıç sorusunun aldığı bu formülasyon tarafından belirlenecektir.

Başlangıç sorusunun Oktay Rifat'ın diğer yapıtlarında aldığı biçimleri göstermeye geçmeden önce "Yakarıcılar"a son kez dönmek ve oradaki "okuma" fiiline bakmak istiyorum.

Şiirin son bölümüne değinirken alıntılanmıştı: "Okuma, duy beni, diyordu ozan, dinle beni yalnızlığımda" (Rifat, 2007a, s. 382). Şiirde buna benzer iki önemli "okuma"dan vazgeçiş önerisi daha var:

> "Okuma, gez beni, diyordu ozan, ışırken kızlığında doğam, soyunurken göz değmemiş bitkilerim özgürlüğünde!
> "Gülerken yeşil bana, değerken yalnızlığıma yalnızlığınız, her duvardan daha dik!" (Rifat, 2007a, s. 379)
>
> "Okuma, bak bana, diyordu ozan, başlarken yalnızlığında gecem, batarken göz değmemiş bitkilerim özgürlüğünde,
> "Gülerken yeşil bana, her duvardan daha dik, dönerken ışıltı uzaktan gözlerime!" (Rifat, 2007a, s. 380)

Okumadan vazgeçmeye yönelik bu çağrıların anlamı, ancak bu şiirin ne yapmak istediği, ne yaptığı anlaşılırsa geçerli bir anlam kazanacaktır. Bir şiiri okuma sırasında, okuyucu şiirin okunmamasına dair bir uyarıyla karşılaşıyorsa, burada basitçe bir kendini yadsıma jestinden fazlası olabilir. Şiir, okumayı bırakıp "gez"meyi, "duy"mayı, "bak"mayı önermekte. Niye okumaya değil de bu tür duyusal/duyumsal/fiziksel etkinliklere çağrı yapmaktadır? Okumanın bu şiirde ıskalayacağı şey nedir? Bu şiirin neredeyse tek teması olan "kızlık" okumayla bulunamayacak mıdır?

Oktay Rifat şiiri kızlık/bekâret temasında şiirin öz koşulunu sınamıştır, diye belirtilmişti. Kızlık, şiirin kendi mevcudiyetini kendine ait olmayan bir başka namevcutin içinden alma hareketini betimler. Demek ki kızlıkta mesele, statik bir durumun korunması ve anlamlandırma yapısı içinde sunulması değil, namevcudiyetten mevcudiyete gelişin, şiirin şiir haline gelişinin icra edilmesi. Mesele, şiirin kendi kendini bir anlamlama yapısı içerisinde vermesi değil, bizzat kendi içinde farklılaşmasından kendini doğurması. Şiiri betimlemenin ötesinde kalan bir öz-farklılaşma hareketinin alanı olarak başlatmak. Şiirin "çoğulda bir" olan doğasını, bu çoğulluğu indirgemeden görünür kılmak. "Göz değmemiş bitkilerimin" soyunmasının, açmasının, görünürlük alanına, mevcudiyete gelişinin kaydedilmesi, ama "göz değmemiş"liklerini koruyarak.

3.2.4 "Okumak" versus "gezmek": Şiirin kendini okumadan kaçırması

Yves Bonnefoy (1990) şiirin, her ne kadar hiçbir metin onu dile getirme yeteneğine sahip olmasa da, bir nesneyi, gözümüzün önünde bulunan, kendi mutlaklığında, kendi varlığı içinde, dünyanın mevcudiyetinde ve kendi birliği içinde duran bir nesneyi hedef aldığını belirtir (s. 798). Bu nesne, dilsel adlandırma yapısı tarafından

temellük edilemeyecek bir harekettir, betimleme ötesi bir yeğinlik, bir çoğulluktur. Bu nesne, çoğulluğunda birdir. Bu haliyle de, dile getirme edimi, dilde olmayanı, dilsel olmayanı dile getirme edimi olmadığı sürece yeni bir şey yapmış, bir şeyi başlatmış ya da hatta dile getirmiş olmaz. Dile getirme, dile getirilemeyen karşında mümkündür ve başlatıcı bir güce sahiptir; fakat imkânsız sınavı da budur: Şiir, kendinde olmayan, kendi kılamadığı şeyi söylemek ister yalnızca. Ancak o kendi dışılığa doğru hareket ettiği sürece kendisini bulur, dile getirir. Bu anlamda şiir, ancak kendi dışından kaynaklanırsa şiir olur. Ama aynı anda şiir olarak kalması için de kaynağını kendinde tutmak zorundadır. Kısacası durum, tıpkı "kızlık"ta olduğu gibidir: Aynı olarak kalmak için, zorunlu bir iç farklılaşma hareketinden kendini sürekli almalıdır. Demek ki şiir de, kızlık gibi, bir metin değil, bir hareket olmalıdır. Kendi metninin dışına açılmanın, kendi içinde sürekli ve kapanmaz bir dış mesafe yaratmanın icrası olmalıdır. Tam da bu nedenle, şiir, kızlık gibi, kendini okumaya ya da anlamlandırma yapılarına değil, harekete ve mesafeye sunar: görmeye, duymaya, gezmeye. Şiir kendi kaynağını kendinden olan mesafesinde buluyorsa, şiiri "okumak," şiirin bu iç mesafesini kat etmek, gezmek anlamına gelecektir. Bonnefoy'nın betimlediği gibi, "metin şiirin hakiki yeri değildir; yalnızca bir zaman önce takip ettiği bir yoldur, onun geçmişidir." Tıpkı, "Yakarıcılar"ın baştan sona sahneye koyduğu kızların da tarihten kalma "evcil mumyalar" (Rifat, 2007a, s. 377) olmaları gibi, "eski ama kızoğlankız" (Rifat, 2007a, s. 378) olmaları gibi, şiir kendini her zaman çoktan eski bulmaktadır; kendini bu eskilikten mevcut kılmaktadır. Şiir kendini kendi geçmişi (şiirin geçmişi) olarak şimdide vermektedir. Şiir kendi şimdiki zamanını geçmişi olarak açmakta, geçmişini şimdisinde başlatmaktadır. Şiirin şimdisi, geçmişinin bir hayaleti olarak mevcut olabilmektedir. Okunaksız oluşu ya da okumayla değil de bir mesafe üzerinde hareketle bulunabilecek olması şiirin kendine

biçtiği bu zamansallıktan kaynaklanmaktadır. Çalışmamın bir sonraki bölümünde bu zamansallığın Oktay Rifat şiirinde daha kesif ve billur bir ifade bulduğu, bu zamansallığı bu tez çalışmasının "Protez ve Teknoloji" başlıklı dördüncü bölümünde hayatta kalış (*survival*) zamanı olarak betimleyerek gösterilecek.

3.2.5 Şiirler ve Yeni Şiirler kitaplarının başlangıç sorusu bağlamında okunmasına giriş

Oktay Rifat, *Elleri Var Özgürlüğün*'de sorduğu başlangıç sorusunu sonraki yapıtlarında daha da şiddetlendirecektir. Soru sorulmuştur, şimdi yapıttan yapıta aynı soruya yeni cevaplar bulunmaya çalışılacaktır. *Elleri Var Özgürlüğün* bu anlamda Oktay Rifat poetikasının tamamının taşıdığı temel kaygıların ilan edildiği bir yapıttır. Ben şimdi bunu takip eden yapıtlara, *Şiirler* ve *Yeni Şiirler* kitaplarına odaklanacağım. *Elleri Var Özgürlüğün*'ü incelerken açtığımız sorunsalları burada daha geniş ve veciz bir biçimde ele alabileceğim. Çıkış sorum yine başlangıç sorusu olacak.

Yukarıda incelememi Oktay Rifat'ta zamansallık sorunu konusunda bırakmıştım. Oradan devam edeyim. *Şiirler* kitabından "Eski Güneş" şiirine odaklanılmalı:

> Burnumla ayırdım tüyünü dalganın,
> Midyenin içi gibi aldım ağzıma;
> Bulutların Kokusu doldu genzime.
> Bir salkım üzüm gibi ezdim, dişledim,
> Tükürdüm aydınlığı. Kanım dışımda
> Akıyor, kanımda yüzüyorum. Deniz
> İçimde. İçimde dirilen martılar,
> İçimde eski güneş çığlık çığlığa. (Rifat, 2007a, s. 449)

Oktay Rifat'ın antik şiirle girdiği ilişkinin salt çeviri bağlamında kalmadığını, bu ilişkinin belli bir boyutunun doğrunun Oktay Rifat şiirinin şiirsel özerklik ve başlangıç sorusu bağlamında gerçekleştiği, anlam kazandığı ya da o bağlam üzerinde

bir işlem gerçekleştirdiği olgusunu öne sürmüştük. Dış kaynak (eski şiir), şiirin şimdisini mevcut kılan bir koşulu hazırlamaktaydı. Fakat bu mevcut kılış, basitçe bir tekrar, eskinin yeniden üretimi ya da bir geleneğin sürdürülmesi şeklinde gerçekleşmemekteydi. Şiirin şimdisi, eski şiirin ta kendisiydi, eski şiirin eski şiir *olarak* gerçekleşmesiydi: Eski şiirin şimdinin koşullarında güncellenmesi ya da tekrar edilmesi değildi. Şiir açısından şimdi, eskinin eski olarak geliş hareketidir ve bu geliş hareketinde şimdiyi şimdi olarak verişi. Şimdiyi eski olarak verişi ya da eskiyi şimdi olarak verişi. Zamansal bir karmaşadan söz ediyorum. Çizgisel ya da çembersel bir zaman kavramsallaştırmasının düşünemeyeceği bir zamansallıktır şiirin içine girdiği zamansallık. Zamansal bu karmaşa, *Elleri Var Özgürlüğün*'de doğrudan şiirin başlatıcı öznelliğinin/kendiliğini ya da özdeşliğinin de karmaşasına yol açmaktaydı: Kendini kendi dışında başlatmak, kendini kendi *surrogate*'in olarak başlatmak.

"Eski Güneş" şiirinde yer alan belli dizeler de bu çözümlemenin *Şiirler* kitabında da sürdüğüne dair ipuçları vermektedir. Örneğin,

> Kanım dışımda
> Akıyor, kanımda yüzüyorum. Deniz
> İçimde (Rifat, 2007a, s. 449)

dizeleri doğrudan bu başlangıç sorusu çerçevesine oturmaktadır. Bu dizeler, Oktay Rifat şiirinin kendini antik şiir olarak başlatmasını, şiirlerin öznesinin kendini Homeros *persona*'sı olarak, bu şair imgesinde var kılmasını okuyor gibidir. Şiir, kendi içinde değildir, kendi dışında da değildir ama. Şiir kendi içine ancak kendi imgesinde, kendi-olmayan kendi imgesinde gelebilmektedir. Ama kendinden dışarı çıkmış ve tümden yok olmuş da değildir. Kendi sınırında, onu kendi imgesine/*surrogate*'ine döndüren sınırda tutulmuş ve kendini tutmaktadır. İkiye bölünmüş olan o hareketli sınıra yerleşir şiir. Şiirin bu içeridelik-dışarıdalık

durumunu bu dizeler aydınlatmaktadır: İçeride değildir, içeriyi kuracak güç içeride değildir ("Kanım dışımda akıyor"); ama bu şiirin tümden dışarıda olduğu anlamına gelmez, dışarıya uğratılmış bir için içindedir yine de ("kanımda yüzüyorum"). İçeride dışsallık vardır ("Deniz içimde"). Tıpkı Oktay Rifat şiirinin içinde antik şiirin olması gibi ve bu şiirin kendi içinde değil, ancak kendi dışında, dış kaynağın açıldığı (namevcut) bölgede yaşayabilmesi gibi. Ve son dize bu başka başlangıç halini mühürler:

İçimde eski güneş çığlık çığlığa (Rifat, 2007a, s. 449)

Güneş vardır, hatta tüm canlığıyla vardır. "Çığlık çığlığa" olması, acı çektiğine de işaret edebilir, yaşam sevincine ve taşkınlığına da. Güneşin çığlık çığlığa oluşu, zamansal niteliğindendir. "Eski"dir. Bu bağlamda çığlık çığlığa oluş, ya eskilikten arınıp şimdinin mevcudiyetine gelişin/doğumun acı çığlığıdır, ya da şimdide oluşun taşkınlığı. Bu tam olarak belirlenemez ama önemli olan, çığlık çığlığa oluş, eskilik ile yenilik, geçmiş ile şimdi arasında bir hareketi, gelgiti işaret eder. "İçimdeki eski güneş," Oktay Rifat şiirinin içinde çığlık atan, eski şiir, antik şiirdir, dahası Oktay Rifat'ın kendi eski şiiridir. Eskilik, şimdiye dair bir kıpırtı, bir hayaletimsilik taşır ve getirir mevcudiyete. Dahası, bu eskilik "güneş"e, yani tüm görünürlüğün ve mecvudiyetin kaynağına aitse, o halde eskiliğin, mevcudiyeti eski olarak kaynaklandırdığını, eski olarak şimdi var kıldığını söylemeliyiz.

"Eski Güneş" (Rifat, 2007a, s. 411-22) aynı zamanda üç ana parçadan oluşan *Şiirler* kitabının ikinci ana parçasının da genel adıdır.[26] "Eski Güneş" motifi ve bu motif üzerinde yaptığım çözümleme kitabın tamamı için de geçerli bir boyut taşımaktadır. "Eski Güneş" adlı ana parçanın "Sonbaharda Buluşma" başlıklı ilk şiiri de çözümlememdeki sonuçlara uygun bir yön gösterir:

[26] Diğerleri ayrı bir parça olarak sunulan "Az Gelişmiş" şiiri ve "Rüzgârlı" başlıklı parçadır. Rifat, 2007a, s. 409, s. 423-506

Kuş ötüyordu bir yerde, hiçbir yerde.
Sofada minderlere oturuyorduk;
Eski güneşe doğru oturuyorduk;
...
Susmak rüzgâr çığlığı gibiydi bende;
Konuştukça bir yaprak dökümü sende. (Rifat, 2007a, s. 413)

Eski güneşin ışığında açılan şiir uzamında "susmak" mevcutlaşmayı ("rüzgâr çığlığı"); "konuşmak" ise namevcutlaşmayı ("yaprak dökümü") imler. Ben olarak yok olmak ("susmak"), şiiri ben olarak başlatmak için zorunlu bir koşul olmaktayken, başkası olarak var olmak ("konuşmak") şiirin ben olmasının baltalamaktadır. Bu paradoksal durum, şiirin işlediği, icra ettiği bir harekettir Oktay Rifat'ta. Şiirdeki "kuş"un "bir yerde, hiçbir yerde" oluşu da ilginçtir. Bu durum da doğrudan şiirin mevcut uzamıyla ilgilidir. Şiirin bir yere yerleşmesi, aynı anda onun hiçbir yerde olmamasını getirmektedir. Tıpkı şiirin "kanının dışında akması" gibi, şiir de bir "yer"e, içe yerleştiği anda, dışına açılmak, dışarıda olmak ("hiçbir yerde") zorunluluğunu duyacaktır hep. İçeride bir kan akışı yoktur, oksijen yoktur. Tıpkı havasız bir odaya girenin, anında dışarıya yöneleceği gibi, şiir ("kuş") bir yerde mevcutlaştığında anında dışarıyı arayacaktır. Şiir ne burada ne orada olacaktır, hep arada, ben ile başkası, aynı ile farklı, kendi ile *surrogate*'i arasında gidiş geliş olan bir hareketin içinde yer alacaktır ancak. Eski güneş, bu hareketin betimidir. Bu, bir nostalji uzaklığı değil, çığlığını hep şimdide duyuran bir yönelim ve doğrulma hareketi olacaktır.

Oktay Rifat şiirinin erken döneminde başlangıç sorusunun bir belirleme almadığı, bu dönemde şiirin kendini bir dışsal otoriteye dayayarak defans halinde kaldığı belirtilmişti. Kendini sormuyor, kendi başlangıç noktasını aramıyordur bu dönemde. *Perçemli Sokak* ve *Aşık Merdiveni*'nde başlangıca dair küçük sorgulamaların başladığını, küçülme fiili ve kutu motifi çerçevesinde başlangıcın ve şiirsel özerklik kaygısının kurcalandığını söylemiştim. Şiirsel özerkliğe ve kendi

başlangıcına dair ilk ciddi sorgulama *Elleri Var Özgürlüğün*'de gelir. Eksilme fiili ve "kendini başkası olarak, kendi imgesi olarak başlatmak" durumunun çerçevesinde belirlenir soru. Her birinde özerkliktir esas mesele. *Şiirler* ile birlikte, *Elleri Var Özgürlüğün*'de başlayan şiirsel süreç devam ettirilir, fakat daha kesif ve ayrıntılı bir hal alarak. "Bayraklarımı Çektim" şiirinde en net özerklik ilanını da okuruz ilk kez:

> Bütün bayraklarımı çektim gönderlere,
> Kanımın sıcak rengine boyadım kenti.
> Taşlar döşedim öfkelere giden yola,
> Elimin tersiyle düzledim kuleleri.
> ...
> Bir fiskede devirdim, sildim yalnızlığı,
> Kendi sütümle büyüyorum ölmezliğe. (Rifat, 2007a, s. 441)

Şiir, kendi özerkliğini ilan ediyor burada. "Bayraklarımı çektim gönderlere," "kendi sütümle büyüyorum ölmezliğe" gibi dizelerde bir meydan okuma okunuyor. Daha önce yalnızlığına bir kutu gibi kapanan şiir, burada yalnızlığını da kırdığını söylüyor. Ama yine de dikkat edelim: Yalnızlığını kırmayı biraz kolay başarmış gibi değil midir? "Bir fiskede" silinebiliyorsa yalnızlık, o kadar da dirençli, o kadar da koyu, o kadar da yalnız olmadığından olabilir mi? Yalnızlığını silmek, ayrıca, ne demektir? Artık yalnız olunmadığı, başkasının varlığının yanı başında duyulduğu anlamına mı gelir bu, yoksa yalnızlık kaygısının, mevhumunun, demek ki ben ile başkası arasındaki ayrımın silinmesi anlamına mı gelir? "Kendi sütüyle" büyümek, ikinci ihtimalin daha geçerli olduğunu söyler gibidir. Bir başkası var olduğu için silinmiş değildir yalnızlık. Ben (şiir) yine kendi kendinedir, kendi sütünden, kendi memesinden başkasınınki yoktur etrafta. Ama yine de bir başkalık, bu kez dışarıda değil de içeride açılan bir başkalık olduğu muhakkak. "Kendi sütüm" diyebilmek için bile, başkasının sütünün mevcudiyetini görmüş, tanımış olmak gerekmez mi? Başkasının sütüyle büyüme olasılığı ya da olgusu olmasaydı, kendi sütüyle büyümeye böylesi bir ısrar ve gurur atfedilebilir miydi? Kendi sütünde bile bir

başkalığın izi böylelikle gelip yerleşmez mi? Zaten şiir bu başkalığın, içeride başlayan bir başkalığın izini de kaydeder:

> Ayrı bir aydınlık aydınlığın içinde,
> Başka bir çekirdek yemişlerin içinde. (Rifat, 2007a, s. 441)

Bu dizeler bize *Elleri Var Özgürlüğün*'deki "Her Şiirin Sonu" şiirindeki bir dizeyi hatırlatır:

> Suyun sudan arındığını duyacaksın (Rifat, 2007a, s. 405)

Tıpkı suyun sudan arınmasında olduğu gibi, burada "aydınlık aydınlıktan arınmaktadır" diyebiliriz. "Başka bir aydınlık," "başka bir çekirdek." İç bölünme hareketi vardır her şeyde. O halde kendi sütümle büyüme motifi, bir homojenliğin özerkliğini değil, heterojenleşme/iç bölünme/iç farklılaşma hareketi içinde gerçekleşen bir özerkleşmeyi anlatır. Özerklik, bir sabit ve değişmez mevcudiyetin özerkliği değildir. Mevcudiyet ve namevcudiyet arasında gidip gelen bir değişim hareketinin, başkalaşma hareketinin özerkliğidir bu. Kaynaksal bir bölünme dolayımından gelen bir özerkleşme: "başka bir çekirdek," demek ki başka bir kaynak. Bu başkalık *Şiirler* ve *Yeni Şiirler* kitaplarında sıklıkla karşımıza çıkar:

> Yüzüne bakmadığım zaman,
> Başka gözüm var seni gören. (Rifat, 2007a, s. 417)

> Dağıtmadan bölüşmeden yana.
> Özgürlükten, yoksullardan yana.
> Başka biri durmadan ve kendi. (Rifat, 2007a, s. 428)

> Gittiğimiz yer uzak, başka uzak! (Rifat, 2007a, s. 502)

> Sıçrarız. Biz miyiz, yoksa başka biri mi! (Rifat, 2007a, s. 503)

> Nasıl bir ışık emmişler ki sevginizden,
> Ansızın başka bir yüzle güzel (Rifat, 2007a, s. 522)

> Bizdik, belki bir başkası bize benzer (Rifat, 2007a, s. 533)

Bu örneklerde gördüğümüz "başka"lık imlerinin tamamı, şiirin kendi varlık koşulu oluşturan kaynaksal bölünmeden türeyen iç başkalaşımların bir yansısır. Buralardaki

başkalıklar, ben'in ya da biz'in karşısında, uzağında, dışında yer alan başkalıklar değil. Tamamı, ben'in, biz'in içinde açılan, onun özdeşliğini sorgulayan birer iç farklılaşmalar. Bu başkalıkların ben birer hayali tehdit ya da salt yıkıcı şüphe anları olarak değil, şiirin kaynaksal bölünmesinin, yani şiirin şiir olarak, kendisi olarak gerçekleşme sürecinin betimleri olarak almaktayım.

Oktay Rifat "Bayraklarımı Çektim" şiirinde bir özerklik ilanı yapıyor, diye belirtilmişti. Bu özerkliğin, bir homojen kendiliğin değil bir heterojenleşme hareketinin, bir kaynaksal bölünmenin içinden çıkan bir özerkleşme olduğunu söyledim. Fakat burada neyin özerkleştiğini daha net olarak görmeliyiz:

> Rüzgârlı imgelere kurdum çadırı,
> Göklerimi yaşıyorum delibozuk.
> Dağ yollarından iniyorum denize.
> Taşın yalnızlığı içindeyim, diri.
> Sütün beyazlığı içindeyim, duru.
> Bir yıldız doğar çitin ardından, büyür.
> Koyunlarım gider gibi olur, gelir. (Rifat, 2007a, s. 501)

"Rüzgârlı" şiirinden bu dizeler, "Bayraklarımı Çektim" şiirindeki tonu sürmektedir. Bir meydan okuma, bir yalnızlık inadı ve kendi kendini yaşayıp serpiltme, kısaca "kendi sütümle büyüyorum" motifi bu şiirin de genel havasını oluşturmakta. Fakat burada önceki şiirden farklı olarak, şiir özerkliğin temel boyutunu ya da ortamını açıkça adlandırmakta: "Rüzgârlı imgelere kurdum çadırı." Oktay Rifat, *Elleri Var Özgürlüğün*'de başlangıç sorusuna karşı denediği cevabı burada açıkça dile getirmektedir. Şiir, şiir oluşunu, kendini imgelere, kendi imgesine dönüştürerek gerçekleştirebilmektedir. Çadırı imgelere kurmak, imgelere yerleşmek, daha önce değindiğim o "bir yerde, hiçbir yerde" (Rifat, 2007a, s. 413) olan kuşun da yaptığı şeydir. Bir yere, bir kendiliğin bölünmez ve aşılmaz sınırları içine değil, bir için imgesine, bir yerin imgesine yerleşmektir burada dile getirilen. İmgelere yerleşmek, "bir yer"in aniden "hiçbir yer"e çöküş hareketini yapmaktır.

3.2.6 Kendi imgesine dönüşme hareketi

Maurice Blanchot (1993) imgeyi tam da bu noktadan itibaren düşünür. İmge bir yeri hiçbir yere, mevcudiyeti namevcudiyete doğru göçertir. Bir şeyin imgesi olmayı istemek, temelde, imgesi olunmak istenen şeyin yokluğunu da istemek anlamına gelir. Bir nesne, kendi başına zaten olabiliyor ve bir başkasına, bir temsile, bir imgeye ihtiyaç duymuyor olsaydı sorun olmazdı, imgeye gerek olmazdı. Ama nesneler imgelerle ilişkili olarak ortaya çıkıyorsa, yani şiir gibi temsil sanatları varsa, o halde nesnelerin kendi başlarına bağımsızca yaşayıp kendilerine yetmeleri zor. Nesneler bir şeye benzerse, burada benzemek demek, artık o benzetilen gibi olmamak demektir. Bir şeyin imgesi kendisi değildir, kendi benzeridir. Ama işte mesele de burada ortaya çıkıyor: Eğer bir şeyin imgesi varsa, o şeyin kendisi kendi imgesi lehine namevcut olur ya da ters bir bakışla ancak imgesi sayesinde görünürlük ve varlık kazanır. Bir şeyin imgesi varsa, demek ki o şey kendi başına, kendi içinde dile gelemediği için vardır, bu yüzden bir temsil ve benzeşim ilişkisi başlar. Bir şeyin imgesi, o şeyin vücut bulmasını sağlar, ama imge olarak. İmgede, nesne var olur, ama kendi yokluğu içinde, yok olarak, kendi imgesine aktarılmış olarak var olur. İmge, bir mevcudiyeti namevcutlaşma hareketi içinde verir ve var kılar. Blanchot (1993) imgenin hareketini "ceset/kadavra"dan yola çıkarak düşünmeyi önerir:

> Cesedin benzerliği bir saplantıdır, ancak saplantı olayı yalnızca düşüncede var olanın gerçekdışı yoklaması değildir: Saplantıya konu olan, kendisinden kurtulamadığımız, kendisine ulaşılamaz, bulunamayan ve bu yüzden kendisinden kaçılamayandır. Yakalanamayan, kendisinden kaçılamayandır. Durağan imgenin durağı yoktur, özellikle bu hiçbir şey ortaya koymadığı, kurmadığı anlamında. Durağanlığı, ölü vücudununki gibi kendisinden yer eksik olduğu için kalan şeyin durumudur… İçinde bulunduğu yer onun tarafından sürüklenip getirilmiştir, onunla birlikte yok olur ve bu yok olmada geride kalan bizler için bile, bir eğleşme olanağına saldırır. Biliyoruz ki "belli bir anda" ölümün gücü, ona ayrılmış olan güzel yerle yetinmemesine yol açar. Ceset cenaze töreni yatağında sakin bir biçimde istediği kadar yatsın, aynı zamanda odanın,

> evin her yerindedir o. Her an, bulunduğu yerden başka bir yerde, onsuz olduğumuz yerde, hiçbir şeyin olmadığı yerde olabilir, o kuşatıcı varlık, karanlık ve boş bütünlüktür. (s. 48-49)

Ceset bir insanın aynı anda hem ta kendisi hem de en kendi olmayandır, kendiliğine dair tüm canlı izlerin silindiği bir kütledir. Bu anlamda imgenin varlığı cesedin varlığına benzer: Benzediği şeyin kendisidir, ama benzediği şey mevcudiyetten çekildiği için ona benzemekte, onun imgesi olabilmektedir. İmge, gücünü imgesi olduğu şeyi namevcut olarak mevcut etmekten alır.

Burada yaptığım imge çözümlemesinin içerdiği hareketin benzerini, Oktay Rifat'ta "kendini kendi imgesinde başlatmak" halini incelerken icra etmeye çalışmıştım.[27] Oktay Rifat *Elleri Var Özgürlüğün*'de başlattığı bu imge hareketini *Şiirler*'de sürdürmekte ve adlandırmaktadır. "Rüzgârlı imgelere çadır kurmak" (Rifat, 2007a, s. 501) motifi de bu bağlamda okunmalıdır. Şiir, kendi yerini imgede, kendi imgesinde bulmaktadır. Burada dile getirilen, basitçe şiirsel imgelerden faydalanmak değildir. Şiiri imgenin bu namevcutlaşma içinde mevcut kılma hareketinin ta kendisi haline getirmektir. Şiir, artık yalnızca söylemeyecektir: Söylediği şeyin yok olarak var olduğunu söyleyecektir durmadan. Kendisinin de yok olduğu sürece var olacağını bilerek söyleyecektir. Şiir, bu aralığı ve mesafeyi, namevcutlaşmaya doğru kaçınılmaz gidişin içinden çıkan mevcudiyetin katettiği bu mesafeyi söylemekten başka bir şey yapmayacaktır. "Bir yerde, hiçbir yerde": Bir yeri söylemenin, hiçbir yerden gelinmediği, hiçbir yerin içine doğru hep gidilmediği sürece mümkün olamayacağını gösterecektir. "Rüzgârlı imgeler," işte tam da bu "bir yer" (mevcudiyet) ile "hiçbir yer" arasındaki çöküntüde ve aralıkta açılan yerdir. Bir yer olmayan bir yer alış hareketidir (*spacing).*

Dünyayı söylemek, dünyanın yokluğunda mümkün olacaktır ancak:

[27] Bkz. "Başlangıç Figürleri" başlıklı üçüncü bölümün 3.1.10 numaralı alt bölümü

Dönen, sizsiniz eksenimde, dünya değil.
Bir yüzüm gündüzünüz, bir yüzüm geceniz. (Rifat, 2007a, s. 440)

Dünya nedir? Bütün yerlerin toplamıdır. O halde, dünyanın olmadığı yer, yerin olmadığı bir yerdir, hiçbir yerdir. Şiir bu hiçbir yerden başlatır kendini, eksenini buraya yerleştirmiştir. Ama dünyanın yokluğunun söylenmesi ve kaydedilmesi, aynı anda dünyayı da dünya olarak söylemenin de tek imkânı olarak gelir. Dünyayı görmek için onun dışına çıkmak gerekir, bu nedenle dünya görülemez. Dünyanın dışına çıkılamaz.[28] Ama imge dünyanın dışına çıkma, onu bir namevcutlaşma hareketinde bize yok olarak verme şansı verir. İmge, ne içeride ne dışarıda, tam sınırda, bölünmüş olan sınırda dünyayı dünya olarak verir. İmge zaten hep sınırdaki ya da kaynaktaki bölünmeyi dile getirir; Oktay Rifat'ta da her bölünme anı, bir imge hareketini söyleme çalışır: "Bir yüzüm gündüzünüz, bir yüzüm geceniz." Bu bölünme, "dünya"yı aynı anda hem mevcut hem namevcut olarak veren imgenin çalışma biçimidir.

"Sokakta" başlıklı şiirde karşımıza çıkan bir diğer bölünme ve imge hareketi:

Kedi gözü gibi incelmiş sokakta,
Omzumda kaygan urganı yağmurun,
Eski bir ölü çekiyorum yedekte.

Görüntümün ekseninde dönüyorum,
Bir kapı açıyorum kendime benzer.
Bir gözüm uyudu, bir gözüm ayakta.

Gece akrep gibi iniyor duvardan. (Rifat, 2007a, s. 445)

"Görüntü" Oktay Rifat'ın 'imge' sözcüğü yerine kullandığı bir başka sözcüktür (Rifat, 2007a, s. 185). "Görüntümün ekseninde dönüyorum" dizesi, "Rüzgârlı

[28] Oktay Rifat'ın dünyayı görmek için dünyanın dışına çıkılmalı düşüncesini 1961 tarihinde kaleme aldığı "Uzay Yolcusu" başlıklı yazıda yer alan şu sözleri açıkça gösterir: "'Yer çekiminden kurtuldum ağırlığımı yitirdiğime üzgün değilim.' Bunlar, genç ozan Edip Cansever'in ya da Turgut Uyar'ın değil, uzayda on sekiz bin mil hızla yol alan Vostok uzay gemisi yolcusu Gagarin'in sözleri... Gemisinden uzayın kapkara, dünyanın masmavi göründüğünü söylüyor Gagarin. Toprağı hâlâ toprak rengine, gökyüzünü hâlâ gök mavisine boyamaya çalışan sümsük, tasvirci ressama ne büyük ders... (A]lışkanlıkla yitidiğimiz tadını bulmak için gerçeğe gündelik açının dışından bakmaya çalışan bugünün şairi... Gagarin'in gerçeküstücü şairlerin şiirlerini akla getiren sözlerini gazetelerde okurken şimdi besbelli kıs kıs gülüyorlar" Rifat, 2009, s. 191.

imgelere kurdum çadırı" ifadesindeki düşünceyi yineliyor. Bu dizede de yine bir "eksenleşme" ama dünyanın içine ait olmayan, bir yere ait olmayan, salt bir imgeye ait bir mekâna doğru bir eksenleşmedir. Şiirin varlığı, benzeşim ilkesine tutulmuş gibidir. Şiir, kendi imgesine dönüşür; bir "kapı" açılır, yani dışarıya, kendinden dışarıya bir açılım yapılır, ama yine "kendime benzer"lik ilişkisi kuruluverir. Kendimden dışarı çıkmaya davranırım, ama çıktığım dışarı kendimimdir yine: İmgemdir, imge olarak kendimdir, imgem dolayımıyla geldiğim başka-kendimdir. Şiirde, bütün bu imge haline gelişleri yöneten ve bunları bir kendiliğin fantazması (fantazma şimdide gerçekleşir hep) olmaktan çıkaran bir fazlalık, bir artık vardır: "eski bir ölü çekiyorum yedekte." "Eski bir ölünün" getirdiği yük, bu imgeleşme hareketinin bir öznenin şimdisinde yaşadığı bir olay olmasını engellemek için oraya konulmuştur. Kendi görüntüsüne dönüşmek, bir ben'in her yere ve tüm zamanlara yayılmasını ve kaplamasını kesintiye uğratır ve benliği bir namvcudiyete, bir geçmişe doğru açar. Eski ölü, şiirin şimdisini iptal eder ya da ancak bir eskilikle, eskilik olarak geri verir. "Yedekte" taşınması da manidar: Kendimin yedeğidir bu ölü. Kendimin yerine gelendir. İmgeye dönüştüğümde kendimi hep olduğu gibi mevcut canlılığımda değil, ancak yokluğumda bulacağımın işaretidir. İmgeye dönüşmeyi kendimin (şiirin) kontrol ettiği bir güç olarak değil, tüm varlık gücümü elimden alıp namevcutlaşmanın içinden geçiren bir hareket olarak görmeye zorlar bu beni. Peki, niye "eski"dir bu ölü, bir ölü? İmgenin egemenliğine girildiğinde, ölümün ölümden bile arındırmış olması gerektiğinden. Nasıl ki imgede, kendim kendimden arınıyorsam (tıpkı "suyun sudan arınması"nda olduğu gibi), ölümüm de ölümden arınmalıdır: Ölümüm de şimdisinden, ölümün canlılığından, tecrübesinden, yaşanmasından arınmalıdır. İmgenin varlığa (şiire) getirdiği ölüm (namevcutlaşma) bir bölünmez nihai sınır değil, varlığı varlık olarak çeken ve geri döndüren bir

bölünme, sürekli kendinden (ölümden bile) ayrılma hareketi olacaktır. Kendimin sınırı olarak gelen ölümün içinde de bir bölünme yaşanacaktır: "Eski ölü" bunu işaret etmek için "eski" diye ayrılır. Ayrıca bu bölünmenin işaretini de unutmamalıyız: "Bir gözüm uyudu, bir gözüm ayakta" (Rifat, 2007a, s. 445). Bu dize, tıpkı bir önceki şiirde yer alan "[b]ir yüzüm gündüzünüz, bir yüzüm geceniz" (Rifat, 2007a, s. 440) dizesindeki içsel ve kaynaksal bölünmeyi gerçekleştirmektedir.

Şiirde her şey, bu içeri-dışarı gelgitinde oluşur ve yok olur. Şiir bu gelgit hareketinden başka bir şey değildir. Şiirin yeri bu iç ile dış arasında, kendim ile başkası arasında, mevcudiyet ile namevcudiyet arasında akan gelgittir.

"Gelmek" fiili bu nedenle Oktay Rifat'ta gitgide daha sık karşımıza çıkacaktır. İmgenin özerkliğin dile getiren "Bayraklarımı Çektim" şiirindeki şu dizeyi unutmayalım: "Koyunlarım gider gibi olur, gelir" (Rifat, 2007a, s. 501). İmgenin ve şiirin varlığının gelgitini kısacık bir an içinde yakalayan bir dizedir bu. Koyunlar gitmez, "gider gibi olur, gelir": Koyunların tam da o geri dönüş, gidişin, mutlak ayrılışın sınırından geriye doğru döndükleri an, şiirin tüm zamanını ve mekânını aydınlatır. Şiirin içinde koyunların gitmeyi kesip geri dönmelerini sağlayan güdü, hayvanların doğal aidiyet güdüsü değil, imgenin var olma güdüsüdür. Oktay Rifat şiirini okurken karşısına çıkan bu tarz hayvan ve doğa hareketlerini ya da uzaklaşıp geri dönme hallerini hep bu bağlamda düşünmelidir okuyucu. Koyunları hiç arkalarına bakmadan gidecekken durdurup geri getiren güç betimsel değil, yazınsal bir boyuta sahiptir. Geliş hep olacaktır, çünkü gidiş olacaktır. Bu gidiş geliş arasında açılan mesafe (mekânlaşma, *spacing*) şiirin varlık koşulu haline gelmiştir Oktay Rifat'ta. "Atlı" şiiri de bunu gösterir:

> Bir atlı gibi kalkıyor uzaktan,
> İki yanı ovalık, toprak yoldan,
> Göreceğim geliyordu; geliyor
> İlkyaz güneşinde, tozu dumana

Katarak ve sürüyerek ardında
Ağacı, mandırayı, köy evini.
Yaklaşıyor, yaklaşıyor, büyüyor,
Sana bağlı ve sana doğru özlem. (Rifat, 2007a, s. 493)

Atlının "uzaktan" gelişi, şiirdeki tüm nesnelerin de var olmalarını, görünürlüğe gelmeleri imkânlı kılan bir hareket. Bu geliş, bir şiirsel yaratım olarak gerçekleşiyor. "Ağaç, mandıra, köy evi" sanki bu gelişin ardından, arkasından, bir iz olarak beliriyor ve şiirin alanına giriyor. Sanki bu nesneler, atlının gelişinden önce var değilmiş gibi, ancak atlının gelişinin yan ürünleriymiş gibi oluşuyor. Peki, gelen atlı kim, ne ya da atlıyla gelen ne? Başkasına doğru bir özlemdir. Gelen, bir özlemin tatmini ve teskini olarak gelmiyor, bir mevcudiyet getirmiyor. Gelen, bir özlem, yani burada şimdi mevcut olmayana yönelimdir. Demek ki geliş, bir mevcudiyetin gelişi değil; aksine, geliş, namevcutluğu, olmayanı, olmayana doğru sürekli tatminsiz bir açılımın başlangıcıdır. Bu anlamda, atlının gelişi, imgenin gelişini sahneler: Bir yokluktan yola çıkılır (nesnenin kendi dışına açılmasını gerektiren bir yokluğu); geliş hareketinde varlıklar sanki kendi kendilerinden kaynaklanıyormuş gibi, kendi arkalarından doğuyormuş gibi ortaya çıkarılır, nihayetinde nesne kendi imgesine kavuşmaya en yaklaştığı anda kendisinin yokluğunu kendine duyduğu bitimsiz bir özlem biçiminde yeniden duyar.

Sonuç olarak, "Başlangıç Figürleri" başlıklı bu bölümde temel olarak anlamın zamansallaşma biçimlerine odaklanılmıştır. Oktay Rifat şiirinde anlam, düz çizgisel kronolojik anlatıdan sapılan, zamanın ekonomik rejiminin karmaşıklaşıp geçmiş-şimdi-gelecek kutuplarını birbiri içinde diyalektik olmayan bir biçimde erittiği bölgelerden üretilmektedir. Frank Kermode ve Edward Said'in kuramsal metinlerinden hareketle başlamak fiili, zaten sonu, sürekliliği, gövdesi koruma altına alınmış ya da ön-belirlenmiş bir projenin ilk ve hazırlanmış (verili) adımı olmaktan çok, bir kökenden mevcudiyete geliş ve bu gelişin hiç sonlanmaması olarak

tanımlanmış ve bu haliyle başlangıç düşüncesinin *praxis*'e (eylem) değil, *poiesis*'e (doğum, yaratı), yani şiirin ve anlamın kökenine/kaynağına dair bir düşünce olduğu belirtilmiştir. Oktay Rifat şiirinde zaman, geçişsizliği üzerinden kendini bir sınır tecrübesi, mevcudiyetin sınırına dair bir tecrübe olarak ortaya koyar. Zaman ilerlemeci bir program dâhilinde düşünülmez. Zaman kendi başlangıç çizgisine tutulmuş gibi işliyorsa temel mesele şiirsel kaynak meselesidir. Oktay Rifat şiiri kendi kaynağını ve bu yolla tüm mevcudiyetin kaynağını sormaya başladığı geçiş döneminden itibaren zamansallığı geçişsizlikle damgalamıştır. Zamanın sınır çizgisi olarak başlangıç figürlerinin incelenmesi Oktay Rifat şiirinin edebiyat tarihinde üzerinde en sık konuşulan temel metafizik boyutu olarak zaman meselesinin çağdaş düşünce çerçevesinde yeniden değerlendirilmesini sağlamıştır. Oktay Rifat şiiri denilince akla ilk gelen büyük meselelerden biri olan zaman meselesine kavramsal düzeyde derli toplu bir çerçeve çizilmiştir.

BÖLÜM 4

PROTEZ VE TEKNOLOJİ

Buraya kadar ekonomi-dışı fazlalık olarak anlamın mekânsallaşma ve zamansallaşma biçimlerine dair incelemeler gerçekleştirildi. İkinci bölümde kıyı figürü ve bununla bağlantılı şiirsel ses meselesini odağa alarak Oktay Rifat şiirinde anlamın temel üretim mekânsallığı gösterildi. Üçüncü bölümde başlangıç figürlerine odaklanıldı ve Oktay Rifat şiirinde zamansallığın geçişsiz doğası ve bu haliyle *praxis*'ten (sonuç odaklı edim) çok *poiesis*'e (yaratım, sözel doğum) ayarlı işleyişi ortaya kondu. Bu bölümde ise Oktay Rifat şiirinde icra edildiği haliyle şiirsel anlamın bir başka temel boyutu ele alınacak. Bu boyut Oktay Rifat şiirinde varlıkların alanı olarak doğadır. Oktay Rifat şiiri denilince akla ilk gelen büyük meselelerden biridir doğa. Oktay Rifat'ın toplumsal'a karşıt olarak bir doğal alan tanımladığı ve şiriini bu bölgeden ürettiği edebiyat çalışmalarında sıklıkla öne sürülse de bu konuya dair ayrıntı ve kuramsal dayanklara sahip bir okuma gerçekleştirilmemiştir. Bu anlamda bu bölümde incelenecek olan doğa ve doğa-dışılık meselesi Oktay Rifat okumalarına yeni bir boyut kazandıracaktır.

Oktay Rifat şiirinde doğa doğal bir veri olarak işlenmez; doğa her zaman çoktan teknolojik bir öze sahip bir varoluş hareketidir. Doğanın doğal olmayan ile, teknoloji ile, bizzat kendisi ile arasındaki ilişkilenme uzamı ortaya konulacak ve bu uzam protez mantığı çerçevesinde değerlendirilecektir. Heterojen doğaların indirgenemez ilişki biçimi olarak protez kavramını ve bununla bağlantılı plastisite kavramlarını kullanarak Oktay Rifat şiirinin sentetik bir şiir olmadığı gösterilecektir. Çağdaş düşüncenin son yıllarda öne çıkan meselelerinden biri olarak "protez kültürü/protetik kültür" (Lury, 1998) bağlamında Oktay Rifat şiirinin değerlendirilmesi bu şiire yeni

bir yorum katmanı kazandıracaktır.

Genel olarak Oktay Rifat şiiri yalın insana/bireye ve has doğaya (pastorale) dönüşün şiiri olarak okunmuştur. Burada yapılacak okuma ise bunun tam aksine, bu şiirin üst düzeyde teknolojik bir şiir olduğunu göstermeye çalışmakta. "Hümanist" Oktay Rifat imgesinin yıkımına çalışılacak. İnsanın, doğanın ve tüm mevcudiyetin Oktay Rifat'ta ancak teknoloji ufkunda gerçeklik kazandığı öne sürülecek. Oktay Rifat'ta mevcudiyet her zaman hâlihazırda teknolojik koşula (protetik zamansallığın tecrübesi olarak hıza) dolayımlıdır. İnsanın da doğanın da protetik ve plastik bir anlam ekonomisi hareketinin içinde yer aldığı açık seçik bir biçimde ortaya konulacak.

Bu bölümde devreye sokulacak olan temel iki kavram var: Protez ve plastisite. Birbiriyle ilişki olan bu kavramlar Oktay Rifat'ın şiirsel düşünüşünün temel hareketi olan ekonomi-dışı fazlalık olarak anlam meselesini doğa üzerinden düşünmeye yaramakta. Doğanın doğal bir veri değil, teknolojik bir süreç olduğunu göstermeye yaramakta. Jean-François Lyotard ve Catherine Malabou'nun geliştirdiği şekliyle "plastisite" düşüncesinden hareket edilmekte. Oktay Rifat şiiri plastik bir şiirdir. Plastik, form ile ilgili bir kavramdır. Fakat burada form, bir içeriğin cisimleşmesi olarak değil, içeriğin bile oluşabilmesi için gereken içkin dışsallaşma hareketi olarak okunmalıdır. Form, kökensel bir transformasyon tecrübesidir. Form aynı anda hem biçim alma hem biçimsizleşme, yani kendi olma, ama ancak kendi dışına çıkarak kendi olabilme anlamına gelir. Bu durum üçüncü bölümde ayrıntılı bir biçimde gösterildiği üzere Oktay Rifat'ın "kendini kendi dışında, kendi imgende başlatma" ilkesiyle eş değerli bir yöne sahiptir. Başlangıç sorusu şiirin zamansal sınırına ve kendini kendi sınırından üretme kapasitesine dair bir soruydu, bu bölümdeyse başlangıç sorusunun açıldığı bir başka boyuta odaklanılacak ve şiirin protetik ve

plastik doğası incelenecek. Doğanın ve varlıkların kendi dışlarına uzandığı ve oradan yeni öz-kimlikler ürettiği sınır bölgelerine odaklanılacak.

Protez mantığını kavrarken Jacques Derrida ve Bernard Stiegler'in "protez" düşüncesinden hareket edilecektir. Protez, sözcüğün Latince kökenini de göz önüne alarak *pro-tez* olarak, yani öne-koyulmuş, önde-duran, önce-olan olarak anlaşılacak. Bu anlamda protez, "kendini kendi dışında/öncende başlatmak" mantığıyla aynı tecrübeyi betimleyen bir nosyondur. Protez, farklı doğalara sahip iki varlığın birbirine eklemlenme jestidir, yani bir nesne, bir yardımcı alet olmaktan önce bir ilişki biçimidir. Hem zamansal hem mekânsal anlamıyla bir ilişkilenme hareketi söz konusudur burada. Protezin kurduğu ilişki karmaşık bir ilişki kipinde işler. Protezde iki varlık arasındaki sınır bizzat varlıkların doğasında/kimliğinde bir kaymaya sahne olacak nitelikte bir şiddeti getirir. Protetik ilişki, farklı doğalar/varlıklar arasındaki sınır çizgilerinin ayrıştırılamaz ve karar verilemez bir hale gelinceye karar birbirine karışmış olması demektir. Protez eklemlendiği varlığın doğasının yeniden tanımlanmasını gerektirir. Protetik bir ilişki içine giren varlık asla aynı varlık değildir artık, dönüşmüştür, kendi eksiği üzerinden sınırına temas etmiştir, kendini kendi dışından tanımlayama başlamıştır. Bu anlamda protetik ilişki basit ve homojen bir kaynaşma/bütünselleşme olmaktan çok ilişkilenen varlıklar arasındaki farkın silinmez bir biçimde sürekli işaret edildiği bir ilişki biçimidir. Burada söz konusu olan iki varlık arasındaki ilişki olabildiği gibi zaman ile madde, gerçek ile kurmaca gibi farklı doğaların arasındaki bir ilişki de olabilmektedir.

Önceki bölümde de üzerinde durulduğu üzere, Oktay Rifat şiirinde başlangıç sorusu, şiirin işleyişi ve varoluş sorunundan bağımsız değildir. Bu şiir, kendi başlangıcını bir edebiyat tarihi sorusu olarak sormaz. Yani kendi başlangıcının sorulması, bu şiirin öncellerine dair, hangi şiir geleneğinden ya da akımından

etkilendiği türünden bir etkilenme sorusu olarak gelişmez. Bu anlamda başlangıç, şiirin yapısından ve kuruluş ilkesinden bağımsız bir idea ya da yazınsal söylemden bağımsız bir söylem öğesi değildir. Oktay Rifat'ın özgüllüğü, bu soruyu şiirin işleyiş ve dilsel çalışma etkinliğinin asal ekseni haline getirmiş olmasındadır. Şiir elbette nereden geldiğini, hangi geleneğin ya da ortamın içinde gerçekleştiğini sorar ve düşünür; fakat bu soruyu aynı anda şiir olarak, şiir kalarak, yani şiir dışı bir söyleme dönüşmeden düşünür. Oktay Rifat şiiri, şiirin mevcudiyetini ve imkânını şiir olarak düşünmenin etkinliği olmak istemiştir. Aynı anda hem bütünüyle şiir, hem de şiir üzerine düşünce olmak. Bu çelişik durum, yani düşüncenin şiirin imgesel örgüsünü bir an yırtıp kendini var etme çabasının ve şiirin de düşünceyi imgesel olarak yutma ve öğütme çabasının sürekli kontrol altında tutulmasını gerektirmektedir. Oktay Rifat'taki denge çabası bu kontrol gereğinden kaynaklanır. Şiir bu dengeyi sağlayabilmek adına sürekli ikiye bölünmek, imgesel ile düşünsel arasında, hem imgesel hem düşünsel olarak kalmayı başararak, bölünmek durumundadır. Bu keskin ve gitgide daha da keskinleşen bölünme ve bölünen tarafları bir arada, bir ilişki, bir paylaşım içinde birbirine eklemlemek *Şiirler* ve *Yeni Şiirler* kitaplarının temel ilkesi olmaktadır.

İki farklı doğaya sahip kendiliğin bir ilişki içinde eklemlenmesi gereği bu şiirlerin temel kaygısı ve hareketidir. Şiirler hep bu eklemlenmeye bir imkân ve bir biçim aramaktadır. Oktay Rifat bu kitaplarda ve genel olarak geç döneminde bir zamansal ve mekânsal farklılaşmalara açık olan ve sabit bir kendilikten/kimlikten ya da doğadan dayanak olmayan ilişki formülü bulmaya çalışır. Bu öyle bir formül olmalıdır ki hem iki farklı doğaya sahip kendiliği birbirleriyle ilişkilendirmeli hem de bu ilişkinin kontrolünü ya da ilişkideki inisiyatifi ilişkilendirilen bu iki kendiliğin hiçbirinin eline bırakmamalıdır. Bu nedenle tüm özen, ilişkilendirilen kendilikler

üzerine değil, ilişkilenme hareketi ve bu hareketin gerçekleştiği uzam/mesafe üzerinde olmalıdır. İlişki, farklılıkların silinmesi ya da kaynaştırılması haline gelip bir homojenlik olarak çökelmemelidir. Aksine, ilişki bu farkları korumalı, farkları fark olarak ortaya çıkarmalı ama aynı anda da bir bütünlük izlenimi vermelidir, doğallık izlenimi vermelidir. Farklılıklar arasındaki mesafe ya da sınır silinmemeli, ama bu sınır salt sınırlama ve ayrım değil aynı anda bir ilişki başlangıcı da olmalıdır.

Oktay Rifat şiirindeki hem şiirin kendiyle hem gerçekliğin kompozisyonuyla ilişkisini düşünürken homojen olmayan, sabit kalıplara ve çerçevelere sahip olmayan bir ilişki kipi içinde hareket edilmelidir. Bundan önceki bölümlerde Oktay Rifat şiirinin mekânsal ve zamansal ekonominin çemberinden taştığı ve her iki boyutta da farklılaşmalara son derece açık bir şiirsel yapıt olduğu gösterildi. Bu heterojen ilişkilenme biçimlerinin mantığını protez kültürü ve protetik uzam olarak betimlenecek. Protez kültüründe temel mesele doğal bir veri sanılan kimliklerin yeni ilişkiler içinde farklılığa açıklığını göstermektir. İster şiirin kendi kimliği ister şiirlerde dile getirilen gerçekliğin özdeşliği olsun, protez kültüründe bunlar öz-farklılaşmalarla biçim alan heterojen doğalar olarak ele alınır. Varlıkla kurulan ilişkinin merkezinde ne doğa ne birey ne de bir başka egemen özne bulunur. Bu ilişki kendi iç yasalarına sahip plastik bir zamansallaşma ve mekânsallaşma hareketidir. Aslolan farklılıklar arasındaki bu ilişkinin işaretlenmesidir. Bu bağlamda Celia Lury (1998) protez kültüründe öznenin kendi özdeşliğinin kendi dışına açıklık lehine iptal ettiğini belirtir ve protezi kişinin/varlığın kendini dışa açmasını, yani yeni ilişkiler içinde dönüşebilme kapasitesini başlatmasını mümkün kılan bir hareket olarak betimler:

> Bir protezle uyumlandığında kişi bir öz-kimlik yaratır (ya da bu öz-kimlik tarafından yaratılır), ama bu artık "düşünüyorum öyleyse varım" düsturuyla tanımlanamayacak bir kimliktir; bunun yerine "yapabiliyorum öyleyse varım" türü bir ilişki içinde inşa edilen bir kimliktir. Yapıp etme kapasitesinin

> protezle uzantı kazanmasında yasal bir kişilik olarak bireyi tanımlamış olan bilinç, bellek ve beden arasındaki ilişkiler deneysel bir biçimde parçalanır ve yeniden bir araya getirilir. (s. 3, çeviri bana ait)

Oktay Rifat şiirinde karşımıza çıkan ilişkilenme hareketleri böylesi bir öz-farklılaşma ve kökensel yenilenme halleri bağlamında ele alınmalıdır.

Oktay Rifat şiirinde protez sorusu, zamansallık sorusu olarak açılır. Bu bağlamda protetik şiir şunu betimler: Kendinin kendi öncesinde olması hareketi. Protez mantığı içinde, zaman, "şimdi"lerin çizgisel bir ilerleyişi çerçevesinden okunmaz. Mevcudiyet (*presence*) perspektifi dışında sorulan bir zaman sorusudur söz konusu olan. Protezde zaman, zamanın kendi mevcudiyetinden ve şimdisinden sürekli kayması olarak gerçekleşir. Oktay Rifat bu kaymaları, geçmişe dönüş olarak kaydeder. Oktay Rifat şiirinin temel zaman kipi olan geçmiş zaman meselesi de protez mantığı bağlamında anlam kazanır. Burada zaman sorusu sadece bir tema olarak değil, şiirin kuruluşuna ilişkin bir maddi hareket olarak anlaşılmaktadır.

Protez mantığından hareketle Oktay Rifat'ta zamanın, mevcudiyet-sonrası bir zamansallık olarak, yani hayatta kalış (*survival*) zamanı olarak işlediği gösterilecek. Mevcudiyete/şimdiye odaklanmayan bir zaman anlayışı olarak hayatta kalış tecrübesinin Oktay Rifat şiirinin 1960'lardan itibaren temel şiirsel etkinliğini kurduğu söylenecek. Hayatta kalış zamansallığı, bu şiirin kurucu yasasını oluşturmaktadır. Oktay Rifat için zaman, Heidegger'in "zaman zamansaldır; zaman zamansallığın zamansallaşma hareketidir" postülatındakine benzer bir düşüncenin şiir olarak kaydedilmesinden başka bir şey değildir. Zamanın zamansallaştığı, yani zamana ve tarihe girdiği anı yakalamak ister bu şiir. Kullanılan tüm imgeler ve motifler bu anı sunmaya ve yeniden çizmeye ayarlanmıştır. Hayatta kalmak, hayatın organik bir bütünsellik olarak alınmamasıdır. Bu anlamda hayatta kalış motifi "yaşamın yaşam dışı araçlarla sürdürülmesi" olarak protez mantığının bir açılımıdır.

Bu bölümde son olarak, Oktay Rifat şiirinde protez düşüncesinin teknoloji düşüncesiyle ilişki içinde geliştiği gösterilecektir. Heidegger-Stiegler üzerinden zaman (geçmiş) ile teknoloji arasındaki ilişkiyi gösterecek ve bunun Oktay Rifat şiirindeki karşılığını okuyacağız. Oktay Rifat şiirinde teknolojinin asal varlığına burada sadece protetik zamansallıkla olan bağı ve doğanın/mevcudiyetin iç farklılaşması hareketindeki birincil payı açısından değinilecektir. Alet edevattan, hız kavramından ve doğanın protezleşmesi olgusundan söz ederken teknolojinin sadece bu sınırlı ama elzem boyutu öne çıkarılacaktır.

4.1 Protez mantığı

Oktay Rifat varlığın öz-kimliğini yeniden tanımlayan farklılaştırıcı ilişkiyi *Şiirler* ve *Yeni Şiirler*'de protez ilişkisi olarak formüle eder ve yazınsallaştırır.

> Bir bisiklet dönerdi bacak arasında
> Atın, bir ağaç, bir ev ve deniz,
> Susardı en büyük aydınlığı, kişnemez.
> Kız, başında bütün boncukları,
> Yüzdürdüğüm kayıklara arkası dönük,
> Çekilir kulesine erkenden,
> Gülerdi körlerin aynasına, oynamaz.
> Güneş maviye boyar duvarı,
> Martı tüylerini yalardı ve bağırır:
> Ötelerin dilsizleri bunlar! (Rifat, 2007a, s. 463)

"At Kız ve Martı" başlığında belirtilen üç figür etrafında kurulan hayli metafizik nitelikli bir şiir bu. Her bir figürde bir çekilme ve olumsuzlama (*negation*) edimi okunmaktadır. At "susar," kız "çekilir" ve "oynamaz," martı kendi üzerine kapanıp "yalanır." Bir çekilme jesti ve çekilme bölgesi: "Öteler." Bu imle birlikte "öte" ile şiirin "bura"sı arasında bir ilişki derhal kurulmaktadır. Öte neresidir, bura neresidir?

Şiirin içinde bir dışsallık/öte-lik bölgesi açılır her bir figürle. Bir mesafe, doğrudan şiirin içinde inşa edilir. Şiir, tümüyle bu mesafenin, bu var olmayan ama imlenen mesafenin dolayımıyla kıpırdar, hareket eder, çekilmeye davranır. Şiir,

çekilmeyi mevcut kılar; çekilenleri çekilenler olarak buraya getirir. Öteyi, öte olarak buradalaştırır ve aynı ayna burayı bir öteye doğru geri taşır. Böylelikle şiir kendi uzamı üzerine bir "başka" uzamın mevcudiyetini kaydeder. Peki, nedir bu uzam? Bunu bize ilk iki dize verir:

> Bir bisiklet dönerdi bacak arasında
> Atın (Rifat, 2007a, s. 463)

Nedir bir at? Yürüyüşün en doğal ve en simgesel jestini cisimleştiren bir canlı. At yürüyüştür doğal olarak: Rahvan, tırıs. Fakat burada tuhaf bir şey oluyor ve Oktay Rifat atın bacakları arasına "bir bisiklet" yerleştiriyor. Yürüyüşün en doğal halini bir makineye, bir başka yürüyüş ve mesafe alış aracına bağlıyor. Böylelikle at (doğa) ile bisiklet (makine) arasında tuhaf bir ilişki kuruluyor. Bisiklet, yürüyüşün protezi olarak gelir. Bir protez olarak bisiklet, tam olarak bir protezin olduğu gibi, doğal halinde bedenin gerçekleştirebileceği hareketi kapasitesini aşan bir hareket üretmenin imkânıdır. O halde atın bacaklarının arasına bir bisiklet yerleştirmek, atın hareket kapasitesini başka bir hareket modeline ve düzeneğine doğru kesmek ve aktarmak anlamına gelir. Yürüyüşün en doğal halini, çoktan bir makineselliğe bağlamak ve aslında doğal da olmayabileceğini düşündürmektir. Atın altına bisiklet sürmek, atın bacaklarını paralize etmektir, bu bacakları yok olarak, namevcut olarak, kendi kendinin protezine dönüşmüş olarak geri vermektir. Atın bacağı bisikletin pedalına dönüşmüştür, bundan ayrılamaz. İfadeye daha dikkatli bakalım: At bisiklet sürüyordu, demiyor; atın altında bisiklet "dönü"yordu, diyor. Sanki bisiklet kendi kendine döner gibidir. At bisikleti kullanıyor gibi değil, sanki bisiklet atı kullanıyor gibidir. Demek ki protetik ilişkiye girmiş olan at, bu ilişkinin kontrolörü ya da yöneticisi de değil. Protez bisiklet, atın yalnızca bacaklarını değil, tüm varlık inisiyatifini de iptal eder. Bisiklet, otomatik bir ilişki uzamını, ilişkiye girenlerin kontrolünde olmayan bir otomatizmin uzamını açar. "Öteler"de oluş, bu otomatik

uzamda oluştan başka bir şey değildir. Bu otomatik uzam, benim *protetik ilişki uzamı* olarak adlandırdığım şiir uzamıdır. Oktay Rifat, *Şiirler* kitabından itibaren bu protetik uzamı şiirin koşulu ve başlatıcı uzamı halinde icra edecektir.

Oktay Rifat şiiri, başlangıç sorusunu sorduğundan itibaren şiiri şiirden bağımsız bir idea'nın, düşüncenin, simgenin ya da söylemin uygulaması olmaktan çıkarmaya ve şiirin varlığını kendi iç dönüşlerinde, kendi üzerine katlanma hareketinde ve iç bölünmelerinin açtığı uzamda gerçekleşen yazı hareketinde kurmaya çalışır. Şiir simgesel ya da felsefi olmamalıdır. Şiir kendi metninin dışında bir söylemin yansısı ya da cisimleşmesi de olmamalıdır. Şiir, değerini dışarıdan değil, içeriden almalıdır, fakat içerinin oluşması için gereken dışsallık mesafesini yine kendi içinde yaratabilmelidir.Bu durum bu tez çalışmasının üçüncü bölümünde "kendini kendi dışında (kendi imgende, kendi *surrogate*'in olarak) başlatmak" olarak tanımlanmıştı. Kendini kendi dışında başlatma, Oktay Rifat'ta basitçe bir motif, bir tema değil; şiirsel anlam ekonomisinin temel değiş-tokuş malzemesi, temel hareketidir. Bu şiirsel söylemin uzamını, imkân koşulunu kurar. Bu (*doubling*), şiirsel söylemin ya da genel ve özel olarak kurmaca deneyiminin kaynağının çiftlenmesidir. Kökensel bir çiftlenme: Kaynağın iç bölünmesi, ama birden fazla kaynağın mevcut olması anlamına değil, kaynağın ancak kaynağın yokluğu, yoklaşması, yoksulluğu (*absencing of the origin*) anlamına gelir bu. Kendini kendi dışında başlatmak, başlangıcı her zaman hâlihazırda başka bir başlangıç olarak deneyimlemektir. Başlangıç hep başka bir başlangıçtır. Burası çok önemli olmaktadır. Bu, başlatıcı bir şiirsel ya da şair öznenin de şiirsel nesnenin ya da edebi tarihsel okumanın olası bir nesnesi olarak şiirin de otantik mevcudiyetinin kaydırılması, yer değiştirilmesi (*displacement*) anlamına gelir. Bir şiirsel söylemi başlattığını düşünen özne hep başka bir şeyin başladığını görür, özne kayar. Bir

çalışmanın ürünü olarak başlatılmış olduğu düşünülen nesne, aslında hiçbir zaman o nesne haline gelemez, başlayan hep başka bir nesnedir, başka bir şiirdir, tarihsel'in içinde yer değiştirir sürekli. Oktay Rifat şiiri bu nedenle başka bir zamansallık içindedir. Edebi tarihsel okumanın zamanı onu açamaz, daha doğrusu onu sabitler ancak, asıl akışını göremez. İçindeki temaların, figürlerin, "felsefesinin" bulgulanması, bu şiirin okunması değildir. Bu şiirin okunması ancak bu şiirin başlangıç sorusunu, yani başlangıcın özsel çiftlenmesi ya da yoklaşmasını okumakla mümkündür. Bu şiirin kendi zamansallığı ve tarihleşmesi, tarihselleşmesi vardır. Özelliği ve tekilliği budur Oktay Rifat'ın. Kendi tarihselleşmesi vardır: Tarihin tarihselleşmesinin kaydı olmak ister. Basitçe tarihi (bir metinsel ve metinler arası etkiler tarihini) kaydetmek, yazınsallaştırmak değildir mesele; bizzat tarih (geçmiş zaman) denilen şeyin nasıl tarihselleştiğini, tarihin nasıl açıldığını, tarihin tarih olarak şimdiye gelebilmesinin nasıl mümkün olduğunu figüral olarak yeniden-deneyimlemektir mesele. Başlangıç sorusu, tarihin/zamanın içindeki bir başlangıcın sorusu değil, bizzat tarih/zamanın tarihte/zamanda görülmeyen başlangıcı sorusudur.

Bernard Stiegler (1998) Heidegger'in zamansallık düşüncesinden hareketle, zamanın "şimdi"den yola çıkarak düşünülemeyeceğine işaret eder. Protetik bir zaman anlayışı önerir. Zamanı kaymalar ve dışsallaşma olarak düşünmeli. Protez kavramı da zaten buna destek verir:

> Bir "protez" herhangi bir şeyin eklentisi değildir, önceden orada olmuş olup da sonradan yitmiş olan bir şeyin yedeği değildir: Eklenmiştir. Pro-tez derken şunu anlıyoruz: (1) öne koyulmuş, ya da mekânsallaşma (kesilip konma); (2) önceden konulmuş, çoktan orada olan (geçmiş) ve beklenti (öngörü), yani zamansallaşma… Pro-tez öne yerleştirilmiş olandır, yani dışarıda olandır, önüne konulduğu şeyin dışında olandır. Yine de dışarıda olan eğer dışına knulduğu şeyin ta kendisini oluşturuyorsa, o halde bu varlık kendi kendisinin dışındadır artık. İnsanın varlığı kendi dışında olmakta yatar. (s. 152, 193, çeviri bana ait)

Protez: önde-oluş, kendinden-önce-oluş, kendi-dışında-oluş. Dışsallaşma, hem mekânlaşma hem zamansallaşma anlamına gelir. Protez bu hareketlerin başlangıç noktasını kurar. Burada, protez hâlihazırda mevcut olanla (*already-there*) ilişkili bir boyutta açığa çıkmakta. Heidegger'in olgusallık (*facticity*) dediği şeydir bu: Dünyasallık, yani basitçe yeryüzünde hâlihazırda mevcut olan şeylerim toplamı. Heidegger-Stiegler'den hareketle hâlihazırda-olan ile protez arasında bir ilişki kurmuş oluruz. Zamansallık burada başlar. Hâlihazırda-olan, geçmiştir. Benim dünyaya geldiğimde karşımda bulduğum, kendimi içinde bulduğum şeydir bu. Dünyaya geldiğimde kendimi nihayetinde kültürel, ekonomik ve teknik bir geleneğin içinde buluyorum ki, bu benim geçmişimdir. Ama dikkat edelim: Benim geçmişim, beni önceleyen şeydir, benim mevcudiyetimin sınırlarının dışında olan şeydir, kendimden-önce gelendir. Tam da bunu, yani asıl geçmişimi, yaşamadığım geçmişimi kendi geçmişim olarak yaşayabilmem için öncelikle bu geçmişe ulaşmış olmam, bu geçmişi yeniden açabilmiş olmam gerekir, zira bu geçmiş verili değildir. İçinde yer aldığım dünyaya salt kendi mevcudiyetim, kendi "şimdi"m açısından baktığım sürece bu geçmiş, benim-olmayan bu geçmiş asla benim geçmişim olarak açılamaz, ki bu durumda tarihsellik de zamansallık da asla başlamaz. Bu durum zamanın olmadığı bir durumdur (bir tür postmodern distopya). Mevcudiyetimi kendi mevcudiyetim olarak yaşamamın bile koşulu, benim-olmayan bu geçmişime ulaşabilmemdir. Kendime ancak kendi-öncemden, kendi-dışımdan, kendi-protezimden başlayarak varabilirim. Zamansallık, bu anlamda protetiktir, zaman protetik bir ilişkisellik modeliyle işler. Şimdi, geçmişe kayar; geçmiş, şimdiyi yedekler.

> Kendi-dışında-olmayı, ec-statis'i, faniliği ve zamanı veren protez. Bizzat zaman hem protezi somut işleyişinde icra eder hem de kendisini onun içinde işletir. Geçmiş izlerin protetik oyununun somut işleyişi, tekrarı kuran gecikmelerin ve anımsamaların işleyişi, geçmişe ve şimdiye geri

dönüşler. (Stiegler, 1998, s. 119)

Protez, zamanın hareket biçimidir, zamansallıktır, zamanın zamansallaşmasıdır. Bu da zamanın zamandan kayması, kendi içinde kendi dışına/önüne/sonuna açılması demektir. Geçmişe geri dönüş, protetik bir dönüştür. Zamansallık, bu anlamda plastik (yani mevcudiyetin sınırları üzerinde oynayan) bir formdur.

Tarihi, geçmiş bir şimdi olarak görmez. Tarih geçmiş bir şimdi zaman olarak görülmez. Tarih şimdiki zamanın/mevcudiyetin namevcutlaşması hareketidir. Tarihin gerçek anlamıyla tarih olabilmesinin koşulu da zaten şimdiki zamanla/mevcut olanla herhangi bir bağının ya da kaydının bulunmuyor olmasıdır. Geçmişse eğer, artık şimdiki zamandan/mevcudiyet alanından çekilmiş demektir. Aksi halde yine şimdinin içinde kalır ve tarihselleşemez, geçmiş haline gelemez, ancak bir geçmiş şimdiki zaman birimi olarak kalır. Geçmiş şimdiki zamanların ilerleyen bir anlatı haline getirilmesi değildir tarih. Bu anlatıda değişime, başkalaşıma yer yoktur çünkü. Her şey bir tarih öznesinin (bir tür tarihsel büyük beyin) ileriye ve geriye doğru sonsuzca ve homojen biçimde genişletilmiş bir şimdiki zamanı olarak gerçekleşir bu tür bir anlatı modelinde: geçmiş (geçmiş şimdiki zaman), şimdi (mevcut bir şimdiki zaman), gelecek (gelecek bir şimdiki zaman). Bu modelin içinde değişime, başkalaşmaya yer yoktur, her şey bir tür donuk kader olarak ön-yazılmış gibidir. Boşluk ya da kesintiye yer yoktur, şimdinin homojen genişlemesinden oluşan bir tarihsel "anlamla" (*meaning*) üstü örtülür bu boşlukların, açıklanır. Bu tür bir tarihyazımsal ekonomi bazı büyük şiirlerin arkasında da bulunur: Yahya Kemal, Nâzım Hikmet... Oktay Rifat'ta başka bir ekonomi işler. Onda boşluklar kapatılmaz, çünkü kendini kendi dışında başlatma hareketi özsel bir bölünmeyi, kapatılamaz bir kesintiyi içerir.

Şiir mevcudiyetten çekilmenin sonrasını yazar hep, geçmiş ya da gelecek bir mevcudiyetin basitçe anılması, temsil edilmesi (*represent*) edilmesi değildir. 1960'lardan sonra Oktay Rifat "geçmiş" ve "tarih" temalı şiirler yazmaya başladıysa, sadece bunu yapabilmek için yazmıştır: Mevcudiyetin çekilmesinin ardında bıraktığı formların ya da bizzat bu çekilmenin açtığı tarihselleşme hareketinin sunulması için. Catherine Malabou (2010) mevcudiyet sonrası bir biçimsel oluşum imkânını tartışmakta ve böylesi bir oluşumu plastik niteliğini öne çıkaracak şekilde olumlamaktadır. Oktay Rifat şiirinin de Malabou'nun tarif ettiği türden bir mevcudiyet sonrası pozisyonu aldığını düşünerek bir düşünsel koşutluk görebiliriz:

> Bugün felsefe yapmak metinleri bütünselleştirici bir tarihin içine yeniden yerleştirmek ya da bir dizi saf boşluğun yerine tarihsel teleolojiyi koymak çabasını içermez, sanki geleneksel metinler basitçe anlamın parçaları ya da kırıntılarıymış gibi davranmak olurdu bu. Bizim metinlerde açığa çıkarmamız gereken figüral yapı kısıtlayıcı bir çerçeve ya da potansiyel bir dağılım uzamı değildir; bunun yerine mesele mevcudiyet sonlandıktan sonra gelen formun yapıtlarda açığa çıkmasını sağlamaktır. (s. 57, çeviri bana ait)

Bu alıntıda "felsefe yapmak" yerine "kurmaca metin çözümlemesi" de yazabiliriz. "*Mevcudiyetten sonra* gelen form," belirlenmiş ve sabitlenmiş, nesnelleştirilmiş bir yapı değildir, ölü bir atık değildir; aksine, bütün bir canlılığa ve değişime özünü ve başlangıcını veren tarihselleşme hareketinin ta kendisidir. Tarihin ve zamanın bir şimdiki anlar silsilesi olarak değil, mevcudiyetin/şimdinin (*meaning, subjective intentionality, teleology, ontoteleology*) rejiminden farklı bir başlangıcın differansiyal hareketi olarak sunulmasıdır. Oktay Rifat şiiri varlığı şimdiki zaman perspektifinden ya da mevcudiyet üzerinden duymaz; onu ilgilendiren varlığın homojen şimdisi değil, o şimdinin de kökeninde bulunan başka bir zamansallık kipine ulaşabilmektir. Amaç varlığın salt bir şimdide sabitlenemeyen ve geçmiş-şimdi-gelecek akışından farklı bir mantıkla işleyen plastik yapısını göstermektir.

4.1.1 Plastisite

Oktay Rifat şiiri birkaç protez nesnesinden bahsedip geçmekle kalmayan, temel şiirsel hareket olarak protez mantığı olarak betimlenecek bir poetika uyarınca üretilen bir şiirdir. Oktay Rifat şiirinde kıyı figürleri ve başlangıç figürleri incelendiğinde şiirsel anlamın hep bir sınır olgusu/hareketi olduğu gösterilmişti; bu durumla aynı yönde Oktay Rifat şiirinde doğa ve varlıklar sınır çizgileri üzerinden anlaşılır ve yazınsallaşır. Oktay Rifat'ta esas olan bir doğa tanımı yapmak ya da doğayı olduğu şekliyle olumlamak değildir; esas olan doğanın ve doğa içinde yer alan mevcudiyetin kendini doğal olmayan araçlarla sürdürdüğünü göstermektedir. Yaşamın yaşam dışı araçlarla sürdürülmesi olarak protez mantığı da burada devreye girer. Tıpkı kıyıda dil-gerçeklik arasındaki sınırı düşünüldüğü gibi, tıpkı başlangıç anlarında zamanın sınırı düşünüldüğü gibi protezde de varlıkların ve tümden yaşamın sınırı düşünülür. Bu sınır düşüncesi şiirin öz-kimliğini plastik bir ilişki olarak yeniden tanımlamaktadır.

Öyleyse Oktay Rifat şiirinin eleştirel okumasının temel nesnesi metnin retorik düzlemi ya da içerik yapıları değil, metnin iç farklılaşmalarıdır. Oktay Rifat'ın şiirinde temel mesele mevcudiyetin mevcut olmadığı yerleri söylemektir. "Mevcudiyetten sonra gelen form," kendisiyle özdeş olmayan bir mevcudiyet nosyonuna gönderir bizi. Burada "form," bir içerik ile onu çevreleyen bir biçim arasındaki ayrıştırılamaz özdeşlik değildir. Form, farklılaşma hareketiyle, mevcudiyetin kendi kendisiyle çağcıl (*contemporary*) olmadığı, kendinden dışarı kaydığı bir hareketle ilişkilidir. Form, hem kendisi olarak kalacak hem de başkalığa, farklılığa, kendinden dışarıya açık bir halde bulanacak. Kendisini ancak kendinden dışarıda olma hali içinde bulacak, ta ki iç ile dış arasındaki ayrım çizgisi kategorik olarak belirlenemez ve karar verilemez bir hale gelene kadar.

Bu belirlenemezlik "plastisite" kavramı çerçevesinde ele alınabilir. Oktay Rifat 1950'lerin sonundan itibaren plastik niteliği vurgulanan bir şiir yazar. Oktay Rifat (2014) resim sanatı hakkında yazarken "plastisite" meselesine değinir:

> Decoratif sözünü kolayca anlıyoruz. Plastique sözü daha karışık. Plastique, resmi resim yapan şey. Onu bir tabela, bir kilim, bir yazma, bir süs eşyası olmaktan çıkaran şey. Pek bilmiyoruz ne olduğunu bunun. Zaten açıkça bilinse, resim öğrenilen, öğretilir bir şey oluverirdi. (s. 119)

Demek ki plastik, basitçe şeyden, eşyadan, nesneden farklı bir mevcudiyet düzleminin ya da derinliğin adı. Plastik, hâlihazırda mevcut olan nesnelerde olmayan bir başka mevcudiyet kipi, mevcudiyetten farklı olan bir uzamın adı. Plastik, nesneleştirilemeyen, demek ki özneleştirilemeyen ("öğretilemeyen" olduğuna göre) bir şey. Tıpkı diğer nesneler gibi ("bir tabela, bir kilim, bir yazma, bir süs eşyası") dünyada gerçekleşen, ama bu dünyayla karışmayan, karıştırılamayan bir farklılığı olan bir şey. Plastisite, başka tür bir mekân düşüncesini beraberinde getirir: nesneler gibi mekânda yer tutmayan, fakat mekânlaşmayı sağlayan, mekânda yer tutmanın ne demek olduğunu, ne anlama geldiğini gösteren bir hareket, bir boşluk. Bir tabela, bir kilim, anlatılabilir olanın alanında yer alırken, plastik anlamın ve anlatımın içinde yer değiştirir, sabitlenemez, fakat anlamın oluşumu da ancak plastiğin dolayımıyla mümkündür. Lyotard (2011) dilsel olanlar da dâhil sanat yapıtının simgesel alandan taştığı ve anlamlandırma örgüsünün baş edemediği bir ifade boyutunu plastisite üzerinden betimlemektedir:

> Eğer dünya dilin bir fonksiyonu ise dil bir dünya-fonksiyonuna sahip demektir: Belirttiği her bir şeyle birlikte her sözceleme bir dünya inşa eder, sentezlenmeyi bekleyen bir gövdeli nesne, deşifre edilecek bir simge, fakat bu nesneler ve simgeler kendilerini görünüşün mümkün olduğu bir genişliğe sunarlar. Söylemi çevreleyen bu genişlik anlamlandırma işinin yapıldığı dilbilimsel uzay değildir, dünyasal tipte bir uzaydır, gizlenmiş duran şu ya da bu anlamlandırmanın dile getirilmesi için kişinin içinde hareket etmesi, şeylerin etrafında dönmesi, siluetleri değiştirmesi gereken plastik ve atmosferik bir uzay. (s. 83, çeviri bana ait)

Plastik uzam, anlamın oluşumunu mümkün kılar, ama anlamlandırma dizgesi içerisinde yer almaz. Bu haliyle plastik, görünürlük alanını böldüğü gibi, anlamlandırma alanını ve dilbilimsel oluşumları da kökensel olarak böler. Bir tür ele geçirilemeyen, dizgeleştirilemeyen fazlalık ya da yoksulluktur. Mekânın içinde ya da daha doğrusu, mekânın gövdesi üzerinde gerçekleşen bir genişleme hareketidir. Plastik uzam, mekânın her zaman içkin kalan bir aşkınlaşma hareketine maruz kalmasıdır. "Her zaman içkin kalan" diyorum, zira mekânın kendini aşıp çıkabileceği bir "dışı" nasıl düşünülebilir? "Dış" (ve karşılıklı olarak "iç") düşüncesi zaten mekâna kayıtlı bir düşüncedir. "Dış" da "iç" de ölçüsünü ve anlamını mekândan alır. Plastik uzam, bu ölçülerin ölçüsüzleştiği bir anın tecrübesidir. Mekânın kendi kendisinden taştığı ya da azaldığı bir yer, mekânın kendi içinde kendinden dışarı uğramasının hareketi. Bütün nesnel/mevcut formların kökeninde yatan bir öncel dönüşüm derinliği: "Başından beri bana öyle geliyor ki plastisite mevcudiyeti ve şimdinin dönüşümüne ve yıkımına dair bir yapıdır" (Malabou, 2010, s. 9).

Bir tabela ile bir kilim birbirlerinden farklıdır, çünkü formları farklıdır. Farklılıkları, bir başka forma göre formel farklılıktır. Plastik form ise, bir başka forma göre farklılık kazanmaz, doğrudan kendi kendisinden farklıdır. Farklılık ya da transformasyon, plastik formun zamansal olarak sonradan başına gelen bir değişim değildir; bizzat formun özüdür, oluşum hareketidir. Plastik form, diğer nesneler gibi kendi mevcudiyetiyle çakışmaz. Kendini ancak kendinden başka (mevcudiyetin sonundan, arkasından, önünden gelen) olarak kavrar. Plastik form kendi dışında başlar.

Oktay Rifat'ta başlangıç plastiktir. 1950'lerden sonra plastiği keşfeder. Kendi şiirini plastik bir form olarak kurmaya başlar. Aynı dönemde bunu yapan iki şair daha vardır: Behçet Necatigil ve Fazıl Hüsnü Dağlarca. Birbirlerinden farklı

yöntemlerle “mevcudiyetin namevcutlaşması hareketinin sunulması” olarak betimlenecek bir biçimsel sorunla uğraşırlar. Namevcudiyet mistisizminden çok farklıdır bu. Nihilizm değildir. Psikolojik ya da öznel idealizm de değildir. Başka tür bir materyalizmdir. Plastik materyalizm olarak rahatlıkla adlandırılabilir bu.

Bu tez çalışmasının ikinci bölümünün “Cıvıklaşma/Sertleşme fiili, şiirsel yapı sorunu” başlıklı alt bölümünde Oktay Rifat’ta “cıvımak” fiiline değinilmişti. Cıvımak ve sertleşmek arasında hep bir gelgit vardı. Çamur ve batak bunun işaretleriydi. Bütün bunlar plastik düşüncesiyle ilgilidir. Plastik, hem biçimsizleşme, biçimin dağılması demektir, hem de aynı zamanda biçim verme, biçim alma demektir. İkili bir hareket: mevcudiyete gelme ile namevcut olma arasındaki eşzamanlı iki yönlü hareket. Oktay Rifat hep bu plastik anlara bakmaya başlar: çamurun heykele dönüşmekte olduğu anlara ya da her şeyin cıvıyıp erimeye ve biçimsiz bir bataklığa dönüşmeye başladığı anlara bakmaktadır. Asıl meselesi, mevcudiyet ile namevcudiyet arasındaki bu plastik hareketi (şiirsel anlamın ta kendisi olan bu hareketi) işaret etmektir. Dilsel anlamlandırma yapısını kuran ama kendisi dilsel olmayan bir alanı işaret etmektir.

Bu şiirin plastik uzamını okurken dışsal bir tarih yazımından hareket etmek yanıltır bizi. Örneğin, Demokrat Parti iktidarının gelişi, bu şiirin dönüşümünü açıklamaz; belki tersine bu şiir bu gelişi açıklama yeteneğine daha çok sahiptir. Oktay Rifat’ın (2009) Adnan Menderes’in şapkası üzerine “Şapka” başlıklı bir yazısı var (s. 197-99). Bu şapkayla, bir protez nesne olan bu şapkayla Oktay Rifat reel-politik tarihi çoktan yazmıştır: Bu tarih onun şiirini yazmadan çok önce (zamansal bir öncelikten söz etmiyorum, teknik/söylemsel bir öncelik bu). Aynı şapka, reel-tarihi tekrar tekrar yazacaktır: Demirel’in şapkası, Ecevit’in kasketi. Oktay Rifat

tarihin kendisini değil, protezlerle bölünen ve tekrarlanan tarihselleşmesini yazmayı hedefler.

Orhan Koçak (2012) geçiş dönemi ve geç dönem Oktay Rifat şiirindeki dönüşümün ardında İkinci Yeni'nin doğuşuyla gelen bir etkinin bulunduğunu öne sürüyor (s. 78). Edebiyat tarihi bağlamında oldukça önemli olan bu okumada şiirin iç dönüşümünü salt bir dışsal etkiye bağlamak Oktay Rifat için pek de geçerli ve açıklayıcı değil. Bu tez çalışmasının bu aşamasında daha içsel bir neden aranmakta ve şiirin yeni edindiği form düşüncesinin böylesi bir etki-tepki zincirinin dışında kalan bir yönü barındırdığı öne sürülmekte. Koçak (2012) Oktay Rifat şiirindeki İkinci Yeni sonrası değişimi okurken bu değişimin "dilsel kesinliğin yitimi" (kabaca sözcüklerin şeylere tekabül etme ya da temsil etme yeteneğinin yitimi) bağlamında okunabileceğini ama bu yitimin tecrübesinin Oktay Rifat'tan önce İkinci Yeni'de çoktan gerçekleşmiş olduğunu belirtir:

> Fransız ve Alman simgeciliğinin kaynağındaki o dilsel bunalımı Oktay Rifat da yaşamamış değildi; ama bu bunalım, bir bakıma ondan çalınmıştı: Kendi şiirinin içsel ve özerk gelişmesi, İkinci Yeni'nin travmatik darbesiyle yarıda kesilmişti. Önce ile sonra arasında, başka bir şeyin, ona ait olmayan yeni bir şeyin, başkalaştırıcı müdahalesi vardı. (s. 78)

Bu pasaj, Koçak'ın Oktay Rifat'a dair okuma modelinin motor şemasını bize verir. Oktay Rifat şiiri bir noktadan sonra başka bir şiiri yazmaya başlamışsa bunun nedeni İkinci Yeni'nin getirdiği ultra-öznel şiir poetikasının getirdiği etkiye verilen bir tepkidir. Oktay Rifat yüksek modernizmin temel krizi olarak dilin gerçekliği söyleme kapasitesinin yitimine dair sanatsal tecrübeyi, yani dilsel bunalımı ya da bu tez çalışmasındaki kavramla söylenirse dilsel plastisiteyi ıskalamıştır. Koçak'a göre İkinci Yeni Oktay Rifat'tan "şiir gerçekliği temsil etmez, bizzat kendisi başka düzlemde bir gerçekliktir" şeklinde ifade edilebilecek tecrübeyi çalmıştır.

Koçak'ın dilsel bunalım olarak adlandırdığı mesele "mevcudiyetin namevcutlaşması" hareketinin sunulmasıdır, yani varlığın mevcudiyetinin ancak kendi sınırları dışından, kendi yoklaşması içinden mümkün olabilmesi durumunun dilsel karşılığıdır. Bu haliyle bu bunalım, asıl anlamını sözcükler ile şeyler arasındaki bağın kopmasında ya da gevşemesinde bulmaz. Bunalımın nedeni mevcudiyetle yokluk arasındaki sert kutupsallıkta değil, hiçbir sertliği olmayan namevcutlaşma hareketindedir. Dilsel bunalım, bir otantik dil-gündelik (reel) dil arasındaki boşluğun görülmesi değildir. Dilsel bunalım, dilsel kesinliğin yitirilmesiyle değil, bu dilsel kesinliğin yitiminin kendisinin ve kavramının da yitirilmesiyle açığa çıkar. Demek ki çifte bir yitimden geçer dilsel bunalım. Ve tam da bu bunalım, İkinci Yeni'de değil, dilsel kesinlik yitimi elinden alınan ve böylelikle bu yitimi çiftleyerek bir hafızaya ve kayda (hatırlamak ancak tekrar etmekle mümkündür) dönüştüren Oktay Rifat şiirinde görülür. Bu anlamda İkinci Yeni "travma"sı, Oktay Rifat şiiri için bir travma olarak görülebilir, fakat bunu bir travmaya dönüştüren (ki travma, tekrar demektir: Tekrar etmeyen şey, travma olarak yer alamaz) Oktay Rifat şiirinin kendisidir. Oktay Rifat travmaya yakalanmaz, maruz kalmaz: Oktay Rifat öyle bir şiir yazıyor ki İkinci Yeni travmasının oluşumundaki nedeni/etkiyi kendisi icat ediyor.

Oktay Rifat şiiri, İkinci Yeni travmasını yaşıyor olarak "görünür," ama bu görünüş şiirin yalnızca yüzeyi ya da yalnızca bir momentidir. Şiiri kuran asıl güç ya da şok (ham şok, travma görüntüsü olarak tekrar edilemeyen, perdelenmemiş saf negativite) bu travmanın boyutundan ve düzleminden farklı bir yerde bulunur. Walter Benjamin şok ile travma arasında ayrım yapar: Şok, biricik bir andır, tekrar edilemez ve ister görsel ister bilişsel olarak kavranamaz kalır, çünkü tekrarı yoktur; travma ise bu şokun etkisini azaltmak için başvurulan bir perdeleme ve anlamlandırma hareketidir (Meek, 2010). Bu anlamda şok, aslında gerçeksiz olandır,

gerçekleşmemiş olandır, mevcudiyet kipiyle anlaşılabilir olmayandır, bu nedenle de tecrübe dışıdır. Travma ise şokun (özne için gerçek olmayanın) bir psişik ekonomi içerisinde temellük edilmesi ve ekonominin değiş-tokuş sisteminde yeniden üretilebilir (semptomlarla, dil sürçmeleriyle, şakalarla, tiklerle) bir hale gelmesidir. Oktay Rifat, şoku (dilsel bunalım) tüm gövdesiyle yaşar (ama bir nesneyi yaşamak gibi değil, daha çok görünmeyen/olmayan havayı gövdesinde duyar gibi), travmayı ise bir öğesi durumuna indirger. Kendi içindeki plastik dönüşler/dönüşümlerle travmaya yol açan şeyi bizzat kendisi icat eder.

Plastisite kavramı Koçak'ın dıştan açıklama modeline karşı, içten bir açıklamayı denemek için uygundur. Koçak dilsel bunalımdan modernist manada bir dilsel temsil krizini anlıyor, tüm Oktay Rifat okumasının temelinde bu krizin perspektifi yatıyor, bu nedenle şiirleri okurken birçok defa Oktay Rifat şiirinin "yanılsama kırıcı" işlevinden ya da "aldanış" temasından söz ediyor. Bu modernist okumadan farklı olarak bu tez çalışması "mevcudiyetin namevcutlaşma içinden verilmesi" (*presentation of the absencing of the present*) olarak betimlenen bir varlık tecrübesinden hareket etmekte ve "yanılsama/aldanış" gibi negatif içerikli yüklemleri değil, "olmayanın olmayan olarak olumlanması" gibi bir fiili merkeze almakta. Koçak, Oktay Rifat şiirinin ancak ve ancak yokluğunu/gerçeksizliğini dile getirebildiği bir mevcudiyet karşısında şiirin bizzat kendisini gerçeksizleştirerek, kendisini bir büyübozumu olarak göstererek ayakta kalabildiğini öne sürüyor. Bu tez çalışmasının iddiası bundan farklı: Oktay Rifat şiiri kendi kendisinin büyübozumunu yapıyor gibi gözüküyorsa aslında bunu erişimsiz kaldığı mevcudiyetle arasında farklı düzlemde de olsa son bir bağ kurma amacıyla değil, zaten mevcudiyet denilen şeyin bir namevcutlaşma hareketinden ibaret olduğunu, bizzat mevcudiyetin kendisinin mevcudiyetten/şimdiden farklı bir noktadan tecrübe edilmesi gerektiğini söylemek

için yapıyordur. Oktay Rifat için mevcudiyet dille diyalektik ilişki içindeki bir mesele değildir; plastik, yani mevcudiyet-sonrası bir meseledir. Koçak'ın yitik mevcudiyet karşısında bir aldanış olarak yorumladığı bölgeyi bu tez çalışması mevcudiyet-sonrası biçimlerin plastik hareketinin olumlanması olarak görmektedir.

Bu noktayı daha açık kılmak ve Koçak'tan ayrıldığım noktayı somut bir biçimde belirlemek için *Yeni Şiirler*'den "Bademler" şiirine bakalım:

> Güney yelindeki cıvıltı ve koku
> Kandırır her yıl çocuksu bademleri,
> Dalları saran buğuya aldanırlar.
> Sıçrar tomurcuk uykusundan, donanır
> Bademler kış ortasında gelin gibi.
> İlk sevdanın benzeri o körpe ateş,
> O bir damlacık güneş, dağın ardından,
> Ovaya düşmeyegörsün bir kez, yandı,
> Ağaçtı insandı kim olsa aldanır. (Rifat, 2007a, s. 521)

Bademlerin ve dolayısıyla tüm bir doğanın erken bahara aldanmasını imgeleyen bu şiiri Koçak tam da bu ilk yüzeysel imgeleme hareketinden yakalar ve oradan başlar okumaya. Bu şiirde, doğanın, doğal olanın, dolayımsız olanın çoktan bir yapıntıya (*artifact*), yapaya, dolayıma dönüştüğünü, bunun sarıcı ve sarsıcı etkisine kaçınılmaz bir biçimde, neredeyse bir "kader" formunda maruz kaldığını okur burada. Geniş ve sert bir kutupsallığın gerilimi içinde görür şiiri: Doğa ile dil/sanat arasındaki kutupsallık. Bu kutupsallığı söyleyen şiir de bu haliyle bir aldanış ortamı olarak kurar kendini, bir yanılsamanın (doğallık yanılsamasının) kırılması olarak. Şiir, negatif'in (yıkımın, yapıların yakımının, *de-institution, destitution*) çalışmasıdır Koçak (2012a) için:

> Her zaman iyileştirici değildir doğanın çağrısı. Doğal tarih aynı zamanda bir kıyım ve tutsaklık tarihidir, bireylerle birlikte türlerin de yok oluşunun tarihi. A. Oktay, "üstün bir sanatsal değer yansıtan bu seyir, aynı zamanda bir *aklanımı* da dışa vurmaktadır," diyor. Oysa bu şiirde tam da doğanın güzelliğinin bir aldanış olduğu açıkça söylenmiyor mu? Şüphesiz, "kim olsa aldanır" sözünün bir kadercilik içerdiği söylenebilir. Ama çoğu zaman şiire ağırlığını veren de böyle bir kaderciliktir, bir *katılık* sezgisi. (s. 59)

Koçak'ın aldanış ve yıkım gördüğü yerde bu tez çalışması bir yapılaşma, bir olumlama görmekte. Koçak için bu şiir ve Oktay Rifat'ın geç dönemi bir tür negatif cevaptır; bu tez çalışması için ise pozitif bir soru, pozitifin sorusu, "poz"a (duruş, yer-alış, mekânlaşma) dair bir sorudur.

Bu çalışmanın üçüncü bölümünün 3.1.3 numaralı alt bölümünde Oktay Rifat'ta "tomurcuk" motifi incelemiş ve ilk dönem şiirlerinde tomurcuğun tam bir başlangıç sorusu kesinliği kazanmadığı, bir çiçeğin ya da doğanın başlangıç anı olarak tomurcuğun başlangıcı geçişsiz niteliğiyle henüz ele alamadığı gösterilmişti.. İkinci dönemden bu şiirdeki tomurcukta ise daha keskin bir titreşim var, daha sert bir sıçrama: erken gelen bahara aldanıp mevcudiyete sıçramanın keskinliği. Tomurcuk açar ama açtığı ortam sorularla yüklüdür: Erken açmış olmak, tomurcuğum açılma anına bir geçişsizliğin, varoluşa geçiş anının aynı anda bir bakıma iptalinin de tecrübesini getirir. Koçak'ın okumasından bu çalışmanın ayrıldığı nokta ise başka yerde. Bu çalışma bademlerin erken açışını basitçe bir aldanış olarak görmemekte, bu erken açışı bir negatif jest olarak, bir yıkıma ve hataya doğru sürükleniş olarak görmemektedir. Bunu derken Koçak'ın aldanışı tespit ettiği yerde bir başka imi gözden kaçırdığı belirtilmektedir: Bu da şiirde geçen "her yıl" ifadesidir:

Kandırır her yıl çocuksu bademleri (Rifat, 2007a, s. 521)

Bu şiir elbette bir aldanışı, erken açışı, bir yapısal boşa çıkışı söylüyor, ama bunun "her yıl" olduğunu söylediği anda da başka bir katman daha getiriyor meseleye. Aldanış vardır, evet, ama eğer bu aldanış "her yıl" olan bir şeyse, o halde bu aldanışın ve yıkımın ardında, onu saran ve ondan daha büyük bir yapının, bir zaman kuralının, bir ekonominin (döngünün) durduğunu görmemiz isteniyor. "Her yıl" olan bir şey, bir noktadan sonra aldanış olmaktan çıkmaz mı? "Her yıl" olan, bir kural haline gelmiştir, bir yapı haline gelmiştir. Aldanış, bir kuraldan, bir gerçeklik

kuralından/ilkesinden sapmaysa, bu şiir aldanışı değil, kuralı vurgulamaya dönüktür diyebiliriz. “Her yıl” ifadesi; aldanışı, bir kural yitimi ya da yapı boşalması/sapması olmaktan çıkarıp, aldanışı, kurallaştırır, yapılaştırır ve böylece aldanış, bir zamansallığın bir başka yüzü haline gelir. Bademler erken açar, yani açması gereken zamanda açmazlar, kendi zamanında olmazlar, kendi zamanından kayarlar. Koçak buna “aldanış” diyor ve burada bırakıyor işin peşini. Hâlbuki devam etmeliyiz: Zamanından önce açmak, “her yıl” olduğu için, bir anlamda aslında bademlerin tam da asıl zamanı haline gelir. Erken açmak, aslında zamanında açmaktır da. Bademlerin kendi zamanı, kendinden önce gelir. Kendinden önce gelmek bademlerin kendi zamanıdır. Bademlerin (şiirin, anlamın) zamanı, kendinden öncedir hep (“her yıl”). Bu gerçeksizleşme değil, aldanış değil, ancak kendinden önce gerçekleşmedir, kendinden öncenin kendin olarak gerçekleşmesidir. “Tomurcuk”taki mevcudiyete (anlama) sıçrayış tam da olması gerektiği gibidir, “her yıl”ki gibidir, yani kendinden/zamanından öncedir. Bu haliyle tomurcuk, esaslı bir başlangıç sorusudur.

Koçak bu şiirdeki erken açışın bir “kadercilik” içerdiğini, bir “katılık” jesti barındığını söylüyor. Sert bir kutupsallık içinden okuduğu için burada bir sertlik görüyor. Hâlbuki sertlik ya da negatif bir yıkım katılığı yok burada, daha yumuşak bir geçiş ve içsel hareket/titreşim var. Bademlerin kendi zamanı hep kendinden önce geliyorsa, burada “kader” gibi bir katılık formunu aşan bir iç bölünme hareketi vardır. Kendiliğin zamanı kendi içinde, kendi üzerinde bölünmüştür ve ancak bu bölünme içinde gerçekleşir. Hiçbir kendilik bu bölünme hareketini önceleyen bir bütünlüğe sahiptir diyemeyiz burada. Bir şeyin kendisi ancak kendinden önce gerçekleşiyorsa, kendinden önce *olarak* kendini gerçekleştiriyorsa burada katılıktan değil, olsa olsa benim yukarıda tanımladığım türden bir *plastik* form vardır. Yapılaşmadan, kurumlaşmadan söz ediyorsam, sabit ve homojen organizmalardan

söz etmemekteyim burada. Aksine, yapılaşma vardır ama ancak bölünmüş olarak, kökensel olarak bölünmüş olarak vardır. Yapılar ve kurumlaşmalar Oktay Rifat'ta ilksel olarak bölünmüş ve plastiktir. O nedenle bir büyük anlam ve zaman kurumu olarak kader de hep bölünmüş olarak mevcut olabilir ancak. Kader, tüm zamanları bir anlamda ve bir anlam olarak (*meaning*) toparlayan bir bütünlük değildir Oktay Rifat şiirinde kader ancak kendinden taşarak, kendi dışına çıkarak var olabilir.

4.1.2 Protetik zaman, başlangıcın bütünsel olmayışı

Bu çalışmada protez mantığı olarak betimlenen tecrübe tam da buradaki hareketi öne çıkarmak ister. Protez, kendinden önce/önde olan demektir. *Pro-tez*: Öne-koyulmuş, önünde-duran, önce-olan. Bu anlamda şiirdeki bademlerin zamanı protezin zamanıdır, protez olarak zamansallıktır: Kendinden önce olarak kendilik, zamanın kendinden önce gerçekleşmesi olarak zaman. Bademler aynı anda kendileridir ("her yıl"ki gibidir) ve kendilerinden öncedir (aldanış): kendi kendilerinin protezidirler. Plastik ve protez kavramlarını kullanarak, Koçak'ın aldanış (gerçeksizleşme) görüp bıraktığı yerden devam edip "aldanışın aldanış olarak gerçekleşmesi ama *gerçekleşmesi*" gibi bir plastik durum Oktay Rifat şiirinin ikinci döneminden itibaren temel meselesi ve özgüllüğüdür. Oktay Rifat şiirinde karşıma çıkan tüm çelişmeleri ve karşıtlıkları (doğa-sanat, zaman-madde, varlıklar-Varlık, dil-gerçeklik) bu tez çalışması bu iki kavramın getirdiği olanaklarla çözmeye çalışmakta, keskin kutupsallıklardan ya da diyalektik geçişlerden farklı bir bakış getirmeyi denemektedir. Protez kavramıyla Oktay Rifat şiirinde zaman ve mevcudiyet sorununa yeni bir açılım vermeye çalışılmakta. Plastik bir okuma Oktay Rifat şiirini hareket ettiren ve mümkün kılan "zaman" meselesini ilk kez bütünlüğüyle ve şiirsel formu da hesabı katarak çözmeyi sağlamaya yaramaktadır.

Protez, kendinden önce gelme hareketidir, yani tüm bir geçmiş sorusudur. Oktay Rifat'ın ikinci döneminden itibaren gerçekleştirdiği "kendini kendi dışında başlatma" poetikası bu anlamda şiiri protez uzamı içinde gerçekleştirmedir. Protez her zaman geçmiş sorusudur. Kendimden-önce olan, protezimdir. Bir "şimdi"min, mevcudiyetimin olması ancak bir geçmişimin olmasıyla mümkündür. O halde, geçmişimin olması için ne yapmalıyım? Soru budur. Bir şey yapmalıyım, çünkü geçmişim verili değildir, mevcudiyetimin içinde verili değildir. Geçmişim, geçmiştir benim için ve benim elimde değildir. O halde geçmişime ulaşmanın yollarını bulmalıyım. Ama asla bu geçmişi, mevcudiyet sistemimin içinde indirgemeden bunu yapmalıyım. Geçmişime *geçmiş olarak,* hâlihazırda benim olmayan olarak ulaşmalı ve yaşamalıyım, yani geçmişimi benim-olmayan bir geçmiş olarak yaşamalıyım: Yaşamadığım-geçmiş olarak.

"Yaşamadığım geçmiş": Bu ifade tüm bir aldanış ve gerçeklik problemini zaten içinde barındırıyor, ama Oktay Rifat bu problemi bu tarz bir kutupsallık içinde okumaz, yani o sadece geçmişin açılabilmesi için mevcudiyetin içinde gerçekleştirilmesi gereken tersine dönüş (ya da çiftlenme, tekrar) hareketini kaydetmeye çalışır. Bu şiirin özgül noktası budur. Ne ayağını sadece şimdiye basar ne de sadece geçmişe; o bu iki zamansal kutbun arasında gerçekleşen ve bu iki kutbu da kendi içlerinden kaydıran tersine dönme hareketini şiirleştirir.

İkinci Yeni'nin Oktay Rifat şiirine etki yapabilmesinin imkânını yalnızca Oktay Rifat şiiri verir. Daha doğrusu Oktay Rifat böyle olsun istemiş, böyle bir şiir kurmuştur. Bu noktada bu tez çalışması Koçak'ın okumasından önemli ölçüde ayrılmaktadır. Oktay Rifat şiirinin plastik niteliği Oktay Rifat şiirindeki değişimin hangi dışsal etkiden kaynaklandığını belirlememize imkân tanımaz, öyle ki kendi dışsalını, kendinin dışını kendi içinde gerçekleştirmektedir, ta ki dışsal ile içsel

arasındaki farkın belirlemez olduğu noktaya kadar. İkinci Yeni'nin etkisi gibi bir transandantal yönlü açıklama, bu şiiri plastik derinliğine varana kadar okumaya yetmeyecektir.

> Yıkıcı plastisite öteki olanın mutlak olarak yittiği bir başkalık görüngüsünü ya da formasyonunu getirir. Plastisite, aşkınlığın ya da kaçışın terk edildiği bir başkalığın biçimidir. Burada söz konusu olan tek başkalık, kendinden başkalıktır. (Malabou, 2012, s. 11, çeviri bana ait)

Oktay Rifat edebi tarihsel açıdan tıkandığı noktada, edebi tarihin anlamını ve hareketini değiştiren bir şiir yazar. Oktay Rifat okumanın zorluğu buradadır: Kendi getirdiği edebi-tarihselleşme modelini de bir okuma aracı önerisi olarak dayatır okuyucusuna.

Protez kavramının ardında Heidegger'in zamansallık anlayışı ve bu anlayışa Derrida'nın getirdiği yorum durmakta. Oktay Rifat'ta protez düşüncesini, birkaç veçhesiyle ele alınacaktır: "Yaşamadığım geçmiş olarak geçmişim" düşüncesi ve bununla bağlantılı olarak gelen "teknoloji" (doğayı, doğalı ve doğa-teknoloji arasında kurulagelen karşıtlığı önceleyen bir zamansallık birikimi olarak teknoloji) düşüncesi.

David Wills (1995) protezin bir ilişki ve artikülasyon kipi olduğunu belirtir. Protezde, basitçe, bir organizmanın eksik bir parçası tamamlanıyor ya da yedekleniyor değildir. Protezin varlığı, bir bütün olarak organizmanın kuruluş ilkesinin aslında hiçbir zaman bütünlük ve birlik içermediğini işaret eder. Örneğin eksik bir bacağın yerine konan protez bacak, bedenin her zaman sökülüp takılabilir parçalardan oluştuğuna dair tekinsiz bir duygunun doğmasını da getirir beraberinde. Bu anlamda protez, bütünlük modelinin bakış açısından görülmez, aksine her bütünlük ve organizma protez mantığından yola çıkarak düşünülmelidir. Protez, eklendiği bedenin bütününü protezleştirir. Protez, bütünlük ve birlik modeline göre işlemeyen bir ilişki biçimidir; protez kaymalara yol açar: doğal ile yapay arasında,

insan ile alet arasında, beden ile dışarısı arasında ve en yukarıda zaman ile madde arasında kaymalar ve sınır belirsizlikleri açığa çıkar:

> Protez yerleşmeyle, kaymayla, yeniden yerleşmeyle, konum almayla, konum yitirmeyle, yedeklemeyle, sahne kurmayla, organın kesilmesiyle, eklenmeyle ilgilidir ancak. (...) Protez bu ilişkiden açığa çıkan şeylerle ve bu ilişkinin kendisiyle, iki farklı düzene ait görülen şeylerin birbirine artikülasyonunun anlamı ve işleviyle uğraşır: baba/oğul, et/çelik, kuram/kurmaca, çeviri/alıntı, düz anlam/yan anlam, ailevi/akademik, retorik/tıbbi, retorik/sibernetik, Fransız/İngiliz, doğal/yapay, kamusal/özel, yürümek/sürüklenmek vd. (Wills, 1995, s. 9-10, çeviri bana ait)

Doğal sanılanın bağrında yapaylığın bulgulanması, bütünlük içinde görülenin fragmanların bir kolajı olduğunun sezilmesi, kökenin olması gerektiği yerde köksüz bir tekrar hareketiyle karşılaşmak, protez tecrübesinin bazı veçheleridir. Her şeyin her şeye karışmış ve birbirine çevrilebilir olduğu bir transfer ilişkidir protez; bu haliyle de her tür edimin ya da yapının başlangıcına yerleşmiştir. Başlangıçta, transfer vardır, homojen ve kendi içine kapalı kendilikler yoktur. Protez, "başlangıcın bütünsel olmayışı"dır (Wills, 1995, s. 15). Bu anlamıyla protez her tür ilişkinin kökeni ve ortamıdır, fakat aynı anda bu kökenin ve ortamın kendi üzerinde sürekli bölünmesi ve kendinden dışarı kaymasıdır da. Protez, ilişkiyi başlatır, ama bölerek başlatır. Protez uzamında her şey kendi dışında başlar. Dışlaşma, dışa çıkma, dışsallaşma (*externalization*) Oktay Rifat'ta temel yasadır. Protez, kökensel bir dışsallaşma hareketidir.

Oktay Rifat'taki tüm zaman imleri protetik zaman tecrübesinin ifadesidir. Oktay Rifat'ın en okunaksız ve karmaşık olduğu noktaları oluşturan bu zaman imleri, donuk bir zaman felsefesinin uygulanması değil, şiirsel anlam ekonomisinin hareket kipinin icra edilmesidir. Çözümlemesi çok güç olan bazı kripto şiirleri anlamak açısından protez kavramının zamansallık bağlamında işletilmesi işlevsel olacaktır. Buraya kadar söylediklerimi şöyle formülleştirebilirim: Protez, benim-olmayan

(yaşanmamış) geçmişimdir. Bu geçmiş, içinde bulunduğum dünyanın bana kalan tüm formlarını, geleneklerini, nesnelerini, kısaca dünyanın olgusallığını (*facticity*) içerir. Demek ki mevcudiyetimin kurulması için, geçmişe protetik bir dönüşle açılmam gerekir. Bu dönüş, zaman içinde bir dönüş değil, zamanın kendi içinde bölünüp kaynağına geri dönmesidir.

4.1.3 Oktay Rifat şiirinde Protez ve Zaman (Tarihselleşme) İlişkisi

Gecenin yamacına kurdum soframı.
Sol yanımda ay doğdu, gün battı
Sağ yanımda. Açtı göksel tavus kuşu
Yıldız tüneğinde kuyruğunu
Ve bir ışık vurdu şişeme gül rengi.
Esridim içtikçe yudum yudum:
Yaşanmamış zaman, giyilmemiş urba
Gibi eskir kilitli kutuda.
Belli günlerimin önü ve ardı boş,
Mumun titreşimleri sayılı. (Rifat, 2007a, s. 469)

Stiegler'in protez kavramsallaştırmasından hareketle zamanın özünün protetik olduğunu, zamanın kaynağının bir tür dışsallaşma, kendinden dışarı çıkma hareketi olduğu ortaya konulmuştu. Yukarıda alıntılanan "Sofra" şiiri daha ilk dizesinden bir kaymayı, bir odak/yer/merkez kaymasını söylüyor. Sofra, "gecenin yamacı"nda kuruluyor. Gecenin ortasında ya da içinde değil, yamacında, kenarında, kıyısında. Sofra bir anlamda iğreti bir yerde konumlandırılıyor. Bir geçiş eşiğinin, günden geceye geçiş eşiğinin tam üstüne bırakılıyor; böylece şiir daha ilk adımından bir kaymayı, kenara, dışa, geçişe doğru bir hareketi işaret ediyor. Bu işaret, şiirin tüm anlamını ve şiirde yer alan tüm zaman imlerini de işaretlemek amacıyla konulmuş gibidir. Bu nedenle Oktay Rifat şiirinde, özellikle de ikinci döneminden itibaren bu tür odak kayması hareketlerine dikkat kesilmek önemlidir. Bu kaymaların tamamı bir ilişkilenme hareketini kaydetmektedir ve bu ilişkilenmelerin protetik niteliğe sahip olduğunu belirtmeliyim. Oktay Rifat ilişkilenme bölgeleri, geçiş ya da artikülasyon

bölgeleri yaratır. Mesele, tüm ilişkilerin ve ilişkiye giren faillerin de kökeni, kaynağı olan bu ilişkilenme bölgesinin gösterilmesidir. "Gecenin yamacı" gün ile gece arasında bir geçiş bölgesini kurarak tüm bir zaman meselesini, zamanın akışı ve zamansal döngü meselesini gündeme getirmek niyetindedir. Oktay Rifat gün ile geceyi yine aynı kitaptaki "Uysal Bir Köpek" gibi başka şiirlerinde de ilişkilendirir:

> Oysa ben,
> Gündüz gece arası sallanan beşikte
> Gidip gelen, koşan sonrasız bir aynada,
> Bir bahçede düşünen ağacın altında,
> Gecikmiş bir gemiyi bekleyen rıhtımda,
> O kendi kendinin içinde garip konuk,
> Korkumdan geçenlere benziyorum, yorgun,
> Silik, sokaklardan geçenlerin içinde. (Rifat, 2007a, s. 474)

"Gecenin yamacına" kurulan sofrada olduğu gibi burada da tüm bir şiir öznesi "gündüz gece arası" bir yerde konumlandırılıyor. "Beşik" mecazı da bir tür bebekliği, doğumu, yeniden doğumu, inisiyatifsiz bir durumu imliyor. Arada olmak, şiir öznesinin kapalı bütünlüğünü bölmekte ve onu sürekli kendinden dışarı çıkarmaktadır. Arada olmak, mevcudiyeti dışsallaştırmakta, böylece protetik ilişkilenme uzamı içinde onu serbest bırakmakta: "Kendi kendinin içinde garip konuk" olmanın anlamı budur. Kendinde olmak ama kendinde ancak bir başkası olarak, bir başkalık olarak olmak. Kendi dışında olmak, yani kendinin protezi olmak. Kendinin içinde olduğu anda aslında "sokaklardan geçenlerin içinde" olduğunu da söylüyor bize. En içindeyken, aslında tam da dışında olmak şiirin protetik uzamının yasasına dâhildir. Burada öznenin inisiyatifi değil, protetik salınım bölgesinin anonim hareketi hâkimdir. Dizelere dikkat edelim: Bunlarda "koşan"ın, "düşünen"in, "bekleyen"in şiirin öznesi olduğunu kesin olarak söyleyebilir miyiz? "Koşan" ayna da olabilir: "koşan sonrasız bir aynada." Düşünen, bahçedeki ağacın kendisi de olabilir: "Bir bahçede düşünen ağacın altında." Bekleyen rıhtımın kendisi de olabilir: "Gecikmiş bir gemiyi bekleyen rıhtımda." Söz dizimindeki bu ucu açıklık, şiirin dışa

açılmasının, kaynakta yer alan şiir öznesinin dışa doğru bölünmesinin imleri olarak okunmaktadır. Şiir bu bölünmeyle beraber dünyaya doğru açılmakta, dünyaya temas eşiğine gelmektedir. "Gündüz gece arası sallanan beşik" sadece gündelik zamanın değil, tüm zamansallığın kaynağındaki (beşiğindeki) bölünmeyi ve dünya açılımını söylemektedir. Oktay Rifat dünyayı ve dünya-tarihselliğini bu bölünme/farklılaşma hareketinden yola çıkarak söyleyecektir. Zaman ve tarihsellik, bölünmeler, kendinden dışarı çıkmalar, yani protez serileri olarak yazınsallaşmaktadır burada.

Yamaca doğru bir kaymayla açılan "Sofra" şiirine protetik zaman anlayışı bağlamında dönmeden önce, Oktay Rifat şiirinde bu tür odak kaymalarının protetik ilişkilenme bölgeleri yaratmanın bir aracı olduğunu bir başka kitaba bakarak yinelemek istiyorum.

Çobanıl Şiirler kitabı çoğu üç dört dizeyi geçmeyen kısa şiirlerden oluşur. Bu şiirlerin büyük çoğunluğu çobanıl (pastoral) manzaralar ve kırsal/köy yaşamı insanların ve hayvanların enstantanelerini içermekte. Yüzeysel bir okunuşta oldukça sakin ve durgun bir atmosferi sergileyen bu şiirlerin yakından bakıldığında büyük şiddet sahneleri çizdiğini görmekteyim. Buradaki şiddet, protetik ilişkilenme uzamının yaratılmasına dair bir şiddettir. Bu durgun ve sakin görünümlü doğa şiirleri, bir odak kaymasının ve protetik ilişkilenmenin şiirleridir aslında.

> Hendeğin yamacına oturdu
> Aynasını çıkardı cebinden
> Bıyıklarına baktı
> Bir tarlakuşu geçmeseydi üstünden
> Daha da bakacaktı. (Rifat, 2007b, s. 29)

Beş dizeden oluşan "Bıyık" başlıklı bu küçük şiir Oktay Rifat şiirinin anlam ekonomisinin yasasını kuran protezleşme hareketini tüm şiddetiyle göstermektedir. İlk dize bir kaymayla, bir yana kayışla başlıyor: "Hendeğin yamacına oturdu." Tıpkı "Sofra" şiirindeki gibi bu şiir yine kendini bir yamaca konumlandırıyor ve böylece

odağı merkezden kenara doğru kaydırıyor. Dışa açılımın, ilişkilenme bölgesinin ilk imi, şiirin hemen başında geliyor. Küçük ve basit bir sahne olarak görünen şiir, büyük bir kaymayla başlıyor. Hendek, bir kesintinin, bir sınırın, düz toprağın kazılmasının, bölünmesinin imi. Şiir kendini sınırın üstüne yerleştirerek başlıyor. Mizansen merkezden değil, kenardan başlıyor ve kenara, hendeğe, sınıra temas halinde kalıyor.

Sınıra doğru bu kaymanın ve bu açılımın anında bir "ayna" çıkıyor ortaya. Ayna ile birlikte bir özdeşlik, kendine doğru kapanma, dışa açılımın durdurulması gibi bir hareket gerçekleşecekken bir kesinti oluyor. Bir "tarlakuşu" uçuyor yukarıdan ve aynadan yansıyor. Tarlakuşu, aynaya bakan bıyıklı adamın narsisistik fantazmasını bozuyor. Tarlakuşu bir bölünmeyi getiriyor beraberinde. Aynadaki yansıması, aynanın yansıtma rejimini bozuyor ve aynanın dışına doğru bir açılımı sağlıyor: Adam gözünü aynadan ayırıp tarlakuşuna bakıyor. Bu haliyle tarlakuşu bizzat aynanın içinde bir bölünme yaratmaktadır. Aynanın yansıtma rejimini aynanın içinde bölmekte ve dışa açmakta. Yani öyle bir yansıma ki yansıtma hareketini kesintiye uğratıyor. Zaten tarlakuşunun ismi de bu tür bir bölünme ya da farklılaşma hareketini imlemekte. 'Tarlakuşu' sözcüğü, tarlakuşunu tarla ile gök arasında pay etmekte ve bölüştürmektedir. 'Tarlakuşu' sözcüğünü duyup da ya da okuyup da aynı anda tarla ile kuş (gökyüzü) arasında karar verilemez bir bölüşümü ve sabitlenemez bir ilişkiyi düşünmemek mümkün müdür? "Tarlakuşu"nun, yani sözcüğün bizzat kendisi zaten bir ilişkilenme bölgesi olma niteliğindedir. Tarlakuşu, tarla toprağıyla gök boşluğunu birbirine protezlemekte. Tarlakuşu, tarla ile gökyüzü arasındaki bir ilişkilenmenin, bir protetik uzamın ta kendisidir. Bunun dışında belirlenebilir hiçbir doğası ve anlamı yoktur bu şiirde. Bu şiirde örneğin niye bir serçe ya da ispinoz

kuşu değil de tarlakuşu geçiyor sorusunun cevabını protetik şiir uzamı bağlamında böyle cevaplayabiliriz.

Hendeğin yamacına doğru bir kaymayla açılan bu şiir, bu kayma enerjisini tarlakuşu üzerinden şiirin tümüne yaymakta ve bu küçük şiirin içine şiddetli bir farklılaşma hareketini yedirmektedir.

Belki bu şiirdeki "bıyık" motifini de bu farklılaşma hareketi bağlamında düşünebiliriz. Nihayetinde bıyık, yüz üzerinde, dudağın üzerinde çıkan ve yüzdeki etin doğasında oldukça farklı bir doğaya sahip bir öğe. Dudağın üstünden dışarı doğru eğilim gösteren ve tüm yüzü değişime açan bir organik yapı. Bıyık bu anlamda bir tür yüzün önü, ön-yüz gibidir. Yüzün önünde gelen, tıpkı önden-gelen anlamındaki pro-tez gibi. Bu anlamda şiirde anlatılan adamın aynada bıyığına narsisistik bir tutkuyla yoğunlaşmasının protetik bir güdünün, proteze yönelik bir arzunun göstergesi olduğunu düşünebiliriz rahatlıkla. Neredeyse adamın yüzünü saklayan ya da silen bir bıyık tutkusu bu. Yüzün önüne geçen bir yüz protezi. Bıyığı, yüzün bir protezi gibi düşünürsek ve tarlakuşu-ayna ilişkisini de göz önüne alırsak, beş dizelik kısacık bu şiirin aslında her bir biriminde büyük bir protezleşme hareketini bize gösterdiğini anlarız. Şiirde adamın baktığı aynadan sadece protezler yansımaktadır: Tarlakuşu ve bıyık, yani yüzü ya da kimliği belirlenemez olan plastik ilişki bölgeleri. Hendeğin yamacında konumlanarak odak kayması yaşayan şiir, ayna yüzeyini de protetik ilişkiler biçiminde kaydırmakta, dışa açmaktadır.

Odağın merkezden kenara kaymasını ve böylece açılan protetik ilişki uzamını gösteren *Çobanıl Şiirler*'den "Beygir" ve "Adam" başlıklı iki şiire yanyana bakalım:

> Kösteğe vurulmuş beygir
> Her Tanrı'nın günü orada
> Ne yer içer
> Sineklerini kovar
> Düşünür durur yolun yamacında (Rifat, 2007b, s. 60)

Yoksulluğumun bulduğu adam
Benim gibi gurbetçinin biri
Çömeliyoruz yolun yamacına
İşsiz tütünsüz çaysız
Lafla laflayabilirsen
Aç açına. (Rifat, 2007b, s. 65)

İki şiirde de konum yamaçtadır. Yine merkezin ya da yolun hafifçe dışına doğru bir eğilimle karşı karşıyayız. Yolun çizgisel akışının dışına bir adım atılmıştır, ataletin, edimsizliğin, çökelmenin olduğu bir yere yerleşilmiştir. Ama elbette mutlak bir hareketsizlikten de söz edemeyiz. Adam da beygir de bir hareketin, her ne kadar sanal ya da gizil niteliği ağır basan bir hareket olsa da bir ilişkilenme hareketinin içindedir. Beygir "sineklerini kovar"; adam şiirin öznesiyle yolun kenarına çömelir ve her ne kadar laflanmıyor olsa da laflama isteğinin bir gizilgüç ve bir imkân olarak o ilişkinin içinde bulunduğunu söyleyebiliriz. "Lafla laflayabilirsen" ifadesi laflamanın ve sözün alanını bir potansiyel olarak orada tutmakta ve sessizliğin içinde sürmesini sağlamaktadır. Bu anlamda sinek de adam da bir hareketin içindedir. Daha doğrusu bir ilişkinin içindedir. Beygirin sineklerle ilişki halinde olmasının bire bir aynısıdır adamın şiirin öznesiyle ilişkide olması. Beygir de adam gibi muhtaçlık, eksiklik işaretleriyle gelir sahneye: Beygir "ne yer içer"; adam "işsiz tütünsüz çaysız, aç açına." Fakat bu muhtaçlık görünümünü nihai bir durum olarak almak yerine bu hallerin dönüşüme ve dışa açıklık olduğunu söyleyebiliriz. Muhtaçlık vardır, fakat dışa, başkaya açılımın, yani ilişkinin sağlanması için vardır. Beygirin "düşünüyor" olması manidar. Hayvan ile özdeşleştirilmeyen bir zihinsel etkinliği sürdürüyor bu beygir. Beygir, insansal bir niteliğe sahip, tıpkı bir insan gibi düşünüyor. Hayvan, insana doğru açılıyor, insan protezi oluyor. Adam da hayvana has bir hareketle "çömeliyor." İki ayağının üstüne durmak yerine çömelerek bir bakıma beygirleşiyor. İnsan, burada hayvana açılıyor, hayvan protezi oluyor. O halde, buradaki karşılıklı dönüşümler birer protetik ilişki olarak okunabilmektedir.

Çobanıl Şiirler'e odak kayması ve protetik ilişki uzamı bağlamında değindikten sonra "Sofra" şiirine geri dönelim ve zaman meselesi bağlamında incelemeye devam edelim.

> Yaşanmamış zaman, giyilmemiş urba
> Gibi eskir kilitli kutuda.
> Belli günlerimin önü ve ardı boş,
> Mumun titreşimleri sayılı. (Rifat, 2007a, s. 469)

Yukarıda incelenmeye başlayan "Sofra" şiirin bu son dizeleri Oktay Rifat şiirinde zaman sorunsalına ve protez mantığına dair önemli verilere sahip. Bu dizelerin en çarpıcı ifadelerinden biri olan "yaşanmamış zaman" ifadesini Oktay Rifat şiirinde zamanın ve mevcudiyetin protetik niteliğini göstermek açısından son derece önemlidir. "Yaşanmamış zaman" motifi doğrudan protetik zaman düşüncesine bağlanmaktadır. Nedir yaşanmamış bir zaman? Bir zamanın yaşanmamış olması ne anlama gelir? Yaşanmamış bir zaman, yaşama olarak geçirilmemiş, tecrübelenmemiş, yani zamanlanmamış bir zamanı imler. Zaman haline gelmemiş bir zaman kipidir burada söz konusu olan. Oktay Rifat şiirinde bu türden oldukça kriptik, hafifçe felsefi düşünceye çağrı yapan, neredeyse genel geçer anlamıyla "şiirsel" olmaktan çıkıp "kavramsal" olmaya yakın gelen birçok ifadeye yer verilir. Bu tez çalışmasında bu tür ifadeleri açmaya ve Oktay Rifat şiirinin geniş bağlamına yerleştirmeye çalışmaktayım. Buradaki "yaşanmamış zaman" ifadesini, tüm kavramsal görünümüne rağmen, yine de doğrudan bir felsefi kavram olarak değil, şiirin hareketine dâhil olan bir dilsel amblem olarak okuyacağımı belirtmeliyim. Yani ne salt felsefe ne de salt şiir, ama ikisinin arasında bir yerde, bir bakıma ikisinin birbirine temas ettiği bir ilişkilenme bölgesinden kaynaklanan bir filolojik hareketle karşı karşıya olduğumuzu söyleyeceğim.

Bir şeyin hem "zaman" olması hem "yaşanmamış" (demek ki zamana girmemiş) olması, o şeyin basitçe zaman dışı olması anlamına gelmez, böyle olsa

kolay olurdu. Oktay Rifat biraz daha zor bir diyalektiği açmaya çalışıyor burada. Zamanı zamanın dışıyla protezlemek istiyor. Yaşanmamış zaman, zamanın bizzat içinde yer alan zamansal bir boşluktur. Zamanın kendi üstüne büküldüğü, döndüğü, geriye doğru katlandığı, daha doğrusu kendi içinde bölündüğü ve kendi dışına (zaman dışına) çıkma jesti yaptığı bir andır bu. Yaşanmamış zamanın, zamanın kendi önüne ya da ardına (o "yaşanmamış"lık her nerede ve ne zamanda ise oraya) sıçraması, kendinin protezi haline gelmesidir. Stiegler'in zaman kavrayışından hareketle zamanın protetik bir doğaya sahip olan bir hareket kipi olduğunu belirtmiştim. Zaman, şimdiki zamandan, mevcudiyetin zamanından başlayarak okunamaz demiştim. Zamanın zaman olabilmesi, zamanın zaman olarak yaşanabilmesi için başlangıç ve referans noktasının şimdiki zamanın dışında bulunması gerekir. Aksi halde, yani zamanın şimdiki zamanların doğrusal ilerleyen bir dizisi olarak anlaşıldığı bir durumda zamanın katmanlılığının ve çoğul doğasının ortaya konulamayacağını söyleyebiliriz. Bu durumda geçmiş, bir tür geçmiş şimdiki zaman olarak; gelecek de gelecek şimdiki zaman olarak anlaşılır ve tüm bir zamansallık mevcudiyet odağında homojenleştirilir. Bu homojen zaman anlayışından farklılaşmak elzemdir, Oktay Rifat da tam bunu gerçekleştirir.

"Yaşanmamış zaman" bir nostalji ifadesi değildir. "Ah nerde o eski günler" retoriğinden oldukça farklı bir algıya çağrıya yapar. "Yaşanmamış zaman"a gönderme yapmak, zamanı yalnızca kendi yaşaması üzerinden algılayan bir mevcudiyet metafiziğinin kodlarının dışına çıkmaktır. Zamanı yaşanmamış kılarak, geçmiş zamanın da gelecek zamanın da şimdiki zaman tarafından temellük edilmesinin önüne geçer. Yaşanmamış zaman, ne geçmiş şimdiki zamandır, ne de gelecek şimdiki zamandır. Asla şimdileşmemiş ya da şimdileşmeyecek bir zaman kipidir bu. Yaşanmamışlığa yapılan vurgu, bir eksikliğe ya da bir yazıklanmaya

yönelmez asla. “Zaman yaşansın” demez, zamanı şimdileştirmeye, mevcut kılmaya çalışmaz. Yaşamın içine yaşanmamış’ı yerleştirerek bir anonim boş bölge yaratır. Zamanın odağını şimdiden (mevcudiyetten) şimdi-olmayana (namevcuta) kaydırır. Zamanın kaynağını, zamansallığın kaynağını böler. Bu bölme en önemli meseledir. Çünkü bu kaynaksal bölünmeyle birlikte zaman tüm çoğulluğuyla belki de ilk zamansallaşır. Şimdileşmenin homojen doğrusallığından çıkıp zamansallaşmanın çoğulluğuna ve katmanlılığına girer. Zaman, yaşanmamış olduğu bölgeden ilk kez gelir. Stiegler’den hareketle şu noktayı belirtmiştim: İçinde yer aldığım dünyaya salt kendi mevcudiyetim, kendi “şimdi”m açısından baktığım sürece içine doğmuş olduğum dünyanın geçmişi, benim-olmayan bu geçmiş asla benim geçmişim olarak açılamaz ki, bu durumda tarihsellik de zamansallık da asla başlamaz; bu durum zamanın olmadığı bir durumdur.

O halde, Oktay Rifat’ın burada ortaya koyduğu “yaşanmamış zaman”, aslında geçmişin kolayca temellük edilmesini, geçmiş zamanın şimdiki zamanın içine indirgenmesini engeller. Geçmişi, bir zamanlar tecrübe ettiğim, kendime kattığım ve şimdiki zamanımda da sürdürdüğüm bir zaman birikimi ya da zaman kapitali olarak görmek yerine, geçmişi mutlak başkalık olarak karşılayan ve arayan bir zaman modalitesi olarak alırım. Yaşamadığım ve benim-olmayan bir geçmiş zaman düşüncesi, zamanın benim zamansallığımın dışında bir boyuta da sahip olduğu düşüncesini getirir. Yaşanmamış zaman, yaşadığım zamanı ilk kez duymamı ama kendi dışıma doğru açılırken duymamı sağlar. Zamanın başkalığı ve dünyaya açılması, yani zamanın zamansallaşmasıdır bu. Zaman, kendi içinde açılan kapatılamaz boşluktan kendine doğru gelir. Zaman kendi dışından, önünden, ardından gelir. Bu, zamanın pro-tez mantığıdır. Zamanın kaynağında kendi protezi bulunmaktadır. Zamanın kaynağında boşluk vardır, ama ta kendisi olan bir boşluk,

kendisi olma hareketinden başka bir şey olmayan bir boşluk. “Sofra” şiirindeki gibi “belli günlerimin önü ve ardı boş” ise nedeni, zamanın zamansallaşma hareketi yapabilmek için o boşluğa ihtiyaç duymasıdır. Geçmiş şimdiki zamanları da gelecek şimdiki zamanları da, yani tüm ön belleği ve beklentiyi boşaltmak gerekmektedir. Zaman ancak o boşaltımın içinden kendine gelmektedir. “Mumun titreşimleri sayılı”: Mumu titreştiren hafif rüzgâr ya da hafif bir hava basıncı olduğu kesin. Bu görülmez esinti, zamanın boşluktan kendine gelişinin beraberinde getirdiği basınç değişimden kaynaklanmaktadır diyebiliriz.

Yaşanmamış zaman, mistik anlamda bir başka zaman, bir öte zaman değildir Oktay Rifat’ta. Zamanın basitçe gündelik kullanımına dair bir ifade de değildir. Burada mesele, zamanın kaynağına dair sorudur. Zamanın nasıl zamansallaştığına, zamanın nasıl açıldığına dair bir sorudur. Soruyu sorduğumuzda zamanın protetik doğasıyla karşılaştık. Zaman kendinin önündedir, dışındadır, ancak yaşanmadığı yerde duyulur. Peki, bu zaman neden “kilitli kutularda”dır şiirde? Apaçık ki burada şiir, tanıklık sorusunu soruyor: Yaşanmamış zamana kim tanıklık edebilir? Yaşanmamışsa nasıl tanıklık edilir? Şiir kendini tam da bu *aporia*’nın, çözülemez ikilemin içine yerleştirir. Niye bu “kilit” var kutunun üzerinde? Kilit varsa demek ki kutunun açılma, içindekilerin görülme olasılığı var. Tanıklık yapılabilecek bir şey var ki içeride kilit konmuş. Tanıklık sorusu doğru bir soru demek ki. Ama yine de kilit var, bunu unutamayız, yani kutuyu açmak ve içeridekine tanıklık imkânsız. Aslında tam da imkânsız olduğu için ve olduğu yerde tanıklığa çağrı ve imkân var. Asıl tanıklık, mevcut olanı söylemek değil de, namevcut olanı işaret etmek değil mi?

“Sofra” şiirini, zamansallık ve protez ilişkisi, ya da protez zamansallığı bağlamında okudum. Şiirin bir odak kaydırmasıyla başladığını söyledim. Geriye dönerek bu odak kaymasının, aslında şiirin mevcudiyet ve şimdiki zamandan

kaymasının bir işareti olduğunu söylemek mümkün. Bu kayma bizi yaşanmamış zaman düşüncesiyle uğraşmaya götürdü ve oradan benim-olmayan geçmiş zaman kavrayışına vardık ve zamanın protetik hareketini belirledik. Bu okumayı desteklemek amacıyla yine *Şiirler* kitabından "Beni Çeker" şiirini inceleyeceğim. Bu şiir, "Sofra"nın hemen öncesinde yer alan şiirdir. Bu da Oktay Rifat'ın protez zamansallığına yapısal olarak vurgu yapmış olduğunu işaret etmektedir.

"Beni Çeker" şiiri Oktay Rifat şiirinin plastik doğasına uygun bir biçimde plastisite meselesini işaret ederek açılıyor. Bir uzama hareketiyle başlıyor şiir:

> Beni çeker büyütürdü, büyürken ağaç,
> Zaman dışı bir zamanda (Rifat, 2007a, s. 468)

Uzayan, "ben"dir. Ağacın büyümesiyle birlikte ben de büyür. Benliğin uzaması ve doğaya eklemlenmiş biçimde var olması şiirde bir kez daha vurgulanır:

> Kuş beni uzatarak uçardı havada,
> Alışmadığım açılara doğru iter (Rifat, 2007a, s. 468)

Bu uzamaların, bu plastisitenin içinde gerçekleştiği zaman ise "zaman dışı" olarak niteleniyor. Bu ifadeyle birlikte, plastisitenin ve doğayla eklemlenmiş olmanın başka bir zamanda gerçekleştiği, yani bir bakıma bu eklemlenmenin mevcut olmadığı, asla zamansal bir gerçeklik olmadığı söylenmekte. Doğaya ya da dünyaya sımsıkı bir bulanma ve hercümerç olma hali, aslında ya bir mitik uydurma ya da başka bir zamansallığın gerçeğidir. Doğayla birlikte bir büyüme fikrinin engellendiğini görürüz. Sanki doğayla ya da yaşamla bir olmak, ancak bunun zamanının dışına çıkmakla mümkünmüş gibidir. Yaşamla içli dışlı olmak, ancak ölümle ("zaman dışı") gerçekleştirilecek bir içli dışlılığın sonucunda ve hareketinde mümkünmüş gibi. Zamanı da dünyayı da başka bir zamandan, "zaman dışı bir zaman"dan başlatır. Zamandışı zaman, basitçe zamansızlık değil burada. Tıpkı "yaşanmamış zaman"da olduğu gibi, zamanın içinde zamansal bir boşluk ve namevcutlaşma hareketidir söz

konusu olan. Şiir, mevcudiyetin (şimdinin) zamanını siler. Namevcutlaşmayla (kendi namevcutlaşmasıyla, şimdisizleşmesiyle) mümkün olabilen bir zaman kipini işaret eder. Bir silinmenin, çekilmenin, boşalmanın zamanıdır bu:

> Şimdilik bunlar işte, boğumlu üç beş dal,
> Bulut biraz, başıboş uzay, duru mavi,
> Vazgeçilmeyen kolayca, üşüdüğümüz. (Rifat, 2007a, s. 468)

Asgari malzemeyle kurulmuş bir dünya tasarımı bu. Şimdiki zamanın içinde sadece bunlar var, sadece "üç beş dal," sadece yoksulluk ve azalma, silinme var, uzay "başıboş" kalmış. Bu ilginç: Başıboş kalmak ancak uzayın içindeyken gerçekleşebilecek bir edimken, burada uzayın bizzat kendisi sanki zemininden kopmuş, havalanmış, sanallaşmış durumda. Zaman ve uzay zeminsizleşmiş, ölçüsüzleşmiş. Uzama hareketi, zamanın zaman dışına uzaması haline gelmiş. Zaman, plastik formuyla kendi protezine, kendi sonrasına, ötesine, öncesine dönüşmüş. Zamanın ve uzayın proteze dönüşmesinin başka kayıtları da var şiirde:

> insancıl filiz
> Damların kırmızısına doğru uzanır,
> Uzaktaki evdedir saksıda, masada
> Sarısınca esrarlı bir limon ve camda
> Yapraklarımızı dökerdik mevsim boyu. (Rifat, 2007a, s. 468)

"Sarısınca esrarlı bir limon" nedir? Limonun, her şeyden önce rengine indirgenmesidir. Madde, tözüne değil sıfatına, niteliklerinden birine indirgeniyor. Limon, önce sarısıyla görülüyor burada. Limonun yüzey rengi, limonun tüm varlığı kılınıyor. Madde bu anlamda kendi dış formuna, dış sınırına çekiliyor bütünüyle ve orada emiliyor. Varlık, sınırından var oluyor. Limonun "esrarı" içinde değil burada, dışında, yani en göze görünen yerinde. Göze görünen şeyin ta kendisi esrara dönüşüyor. Varlık kendi sınırına, kendi dışına açılım içinde var kılınıyor. Demek ki başka bir bakış ve başka bir derinlik algısı işliyor bu şiirde. Bu dışa açılım ya da sınırından kendine gelme hareketi vurgulanıyor:

İnsanlar, insanlar, ah kadınlı erkekli!
Onlara karşı durdum, benzer ve benzemez
Arasında, babamın ve dedemin yüzü
Gündelik maskemin altında, hoyratlığın
Yüzü sonra, sonra iğrenç, sonra kuşkulu,
Sonra korkak ve boş binlerce karanlık yüz! (Rifat, 2007a, s. 468)

Ağaçla ve kuşla uzayan plastik şiir öznesi, kendini özdeşlik yitimi ve özdeşlik kazanımı arasında yersiz buluyor. "Benzer ile benzemez arasında" kendini kendi çoğulluğuna fırlatıyor. Kendisini, "babamın ve dedemin" varlıklarına doğru açıyor, uzatıyor. Elbette soy meselesi, hayatta kalış meselesi ve varlığın plastisitesi meselesine dokunuyor burada. Özne kendi tarihini ve zamanını kendinden önce olan ve kendinin olmayan bir tarihe ve zamana uzatıyor, "alışmadığım açılara doğru" uzaması gibi. Zaman, kendi öncesine sıçrıyor. Protezleşiyor. Kendisiyle birlikte bütün yüzler de protezleşiyor, maskeleşiyor.

Bu şiirde de gördüğümüz uzama hareketi Oktay Rifat'ta sıkça karşımıza çıkar ve bunların tümünde de protez zamansallığı gündemdedir. Bu uzamaların, kendinden dışarı doğru açılmaların tamamını protez mantığı yönetmektedir. "Düşürmem Memesini" şiirinde de zamanın uzaması gibi bir durumla karşı karşıyayız:

Zaman, yenik ve durgun, uzar buyruğumda,
Haracım vermeden geçemez kapımdan.
Yalnızım, kendimle çok, öfkemle dalgalı,
Ölümle yüklü, yaşamla içli dışlıyım. (Rifat, 2007a, s. 492)

Zamanın uzaması, zamanın bizzat kendi ötesine geçmesi, zamanın protezleşmesi. Elbette bu protezleşmeden muaf kalmanın imkânsızlığı gelecektir. Özne yalnızdır, fakat "kendimle çok". Tuhaf ifade, ne demek "kendimle çok"? Kendi kendimden çok demek. Zamanın protezleşmesi, kendiliği de bölecektir, kendi çoğulluğuna açacaktır. Son dizeyi okumayı ise bir sonraki bölüme bırakıyorum. Orada, bu dizeyi hayatta kalış (*survival*) meselesi bağlamında açacağım.

"Yaşamadığım zaman" düşüncesine *Çobanıl Şiirler*'de yer alan "Mamut" şiirinde de açıkça rastlamaktayız. Bu şiir, zaman ve onunla birlikte tarihsellik sorusunu açan bir niteliktedir. Tarihsel dönemlerin bir zamansal karmaşa ya da katmanlılık içinde dizildiği bir zaman anlayışı işlemektedir burada:

> Ansızın çıkıyorum güneşli yoldan
> Görünmeden geçiyorum sessizliği
> Yazlarımın eti kanı ve iliği,
> Denize gidense başkası ya da ben
> Dallar içinde bulduğum iskeleden.
>
> Bu mırıltı yaşamadığım günleri
> Getiriyor Babil'den Bizans'tan geri
> Bir Hitit avlusunda akşamdan beri,
> Oysa Mamut bir güneştir dokunduğum
> Kamaşmış kemik beyazlığında diri. (Rifat, 2007b, s. 115)

Şiirin ikinci bölümünden başlayalım. "Yaşamadığım günler"in geri gelişi motifi, daha önce "yaşanmamış zaman" motifini açarken kullandığımız çerçevenin tıpatıp içine yerleştirilebilir nitelikte. Geri gelen zaman parçası, bana ait olmayan bir zaman parçasıdır. Benim olmayanın bana geri gelişi söz konusu. Yaşamadığım günlerin geri gelmesi hangi zamanın içinde yaşanır peki? Yaşamadığım günler, yaşamadığım olarak geliyorsa bir yaşamanın mevcudiyeti/şimdisi içinde açığa çıkamaz demektir. Yaşamadığım günler, bir şimdi de, bir mevcudiyette, bir mevcut alımlayıcı bedende açığa çıkamaz. O halde, yaşamadığım günlerin geri gelişi, aslında yaşadığım günlerden dışarı çıkışım anlamına gelir. Yaşamımdan, mevcudiyet sınırlarımdan, mevcut bedenimden dışarı hareket ediyorumdur. Unutmayalım: Geri gelen şeyin, zaten hâlihazırda benim olan ya da kronolojik cetvel üzerinde bir zamanlar benim olmuş olan bir şey olmadığı açıkça söylenmekte. Dönen, benim anılarım değil, benim psişik ya da tarihsel kapitalimin bir parçası değil. Yaşamadığım zaman, benim ekstatik zamanım, benim bensiz zamanım. Bu anlamda "Babil'den Bizans'tan" olması fark etmez; şiir zaman anlayışı içinde böylesi bir farka karşı özerkleşmiş ya

da kayıtsızlaşmış bir haldedir. Hitit, Babil, Bizans ya da Mamut'un simgelediği primitif çağ: Hangisi olduğu şu aşamada önemsizdir şiir için, mesele geçmişin içeriği olmaktan çok geçmişin nasıl oluyor da geçmiş olabildiği, yani zamanın zamana giriş hareketinin betimlenmesidir. Daha doğrusu, bu geçmişe sahip olabilmenin, bu geçmişi mevcut bedeninde alımlayabilmenin tek koşulunun bu geçmişi, benim-olmayan bir geçmiş olarak, yaşanmamış günler olarak karşılayabilmek. Geçmişin gerçekten benim geçmişim olabilmesi için o geçmişe içinde benim mevcudiyet kodlarımın asla bulaşmadığı bir zaman parçası olarak ulaşabilmem gerekmekte. Aksi halde her tür zaman parçası benim mevcudiyetimin/şimdiki zamanımın soluk ve gölgemsi bir versiyonundan başka bir şey olmaz. Mesele bu durumu bozmaktır tam da. Babil'den Bizans'tan geri gelen günlerin bir şimdide yaşanmadığını/alımlanmadığını da görmeliyiz: Gelişin adresi bir "Hitit avlusu"dur. Geçmiş geri geliyor, ama geçmiş şimdiye değil, kendine geri geliyor. Geçmiş geçmiş oluşunu sonsuzca korumaya almış bir biçimde kendinde kalarak ileri çıkıyor aslında. Yaşamadığım, gerçekten yaşamadığım olarak kalmaya devam ediyor. Bu anlamda bu şiir, basitçe tarihe gönderme yapan bir şiirdir diyemeyiz. Burada tarih ve zaman her yöne aynı anda giden bir yapıda: Babil'den Bizans'a, oradan Hitit'e, oradan mamutun ilksel çağına. Belki de doğrusu, tarih ve zaman hiçbir yöne gitmiyor burada. Zaman ilerlemiyor, geriye de gitmiyor. Zaman "yenik ve durgun," ama uzuyor. Zamanın içinde hareket etmekten çok, zamanın bütünüyle kendisi/ölçüsü hareket ediyor ya da kayıyor (*displacement*). Fakat bu, mitik zamanın zamansallık-dışılığı (*atemporality*) değil tam olarak. Daha çok, zamanın kendi dışından aralıksız (ve hiç sonlanmayan) kendine gelişi söz konusudur. Şiir, tarihin tarih olarak kendini *ex-poze* ettiği yeri kaydetmek istiyor. Tarihi buraya şimdiye geri getirmiyor, onu

kendi başlangıcında/kaynağında tarihselleşmenin (tarihe girmenin) hareketine dönüştürüyor.

Bana yaşamadığım günleri getiren şey "bu mırıltı." Mırıltı nedir? Eklemli bir söz yapısında olmayan, ama tam olarak sessizlik de olmayan, bu anlamda sessizliğin eklemli bir söze dönüşmeden önceki eşikte yarattığı bir tazyik, bir basınçtır. Mırıltı, tam olarak anlamsız ses yığını değildir. Anlamın, bir anlama gelen sözün sanki hemen öncesidir. Filolojik yapılaşmanın ve anlam ve iletişim kurumunun içine girmeyen, ama ondan mutlak olarak bağımsız da sayılamayacak bir rezonanstır. Filolojik bilinçdışının hareketidir. "Yaşamadığım günler"e benzer bir "söylemediğim sözler"dir aslında mırıltı. Mırıltı, dilin dile gelme, dilin dışından dile girme hareketinin aporetik amblemidir. Dilin kendi öncesinden kendine gelişidir. Oktay Rifat'ın mırıltısı, Blanchot'nun (1986) edebiyatın merkezine koyduğu "kesintisiz mırıltı"ya oldukça benzemektedir.

Blanchot, konvansiyonel iletişim/bildirişim dilini öncelediğini belirttiği şiirin mırıltıyla olan bağlantısını birçok eserinde geliştirmiştir. Dilsel/filolojik tecrübenin özünün bildirişime ayarlı eklemli sözlerin sıralanması değil, dilin kökenindeki boşluğun, özsüzlüğü (inessential), kaynaksal bölünmenin etkisine ve izine maruz kalmak olduğunu düşünür. Dile gelmek, dilin dışından dile geri gelmek anlamına gelmektedir, dilin sınırının tecrübesi demektir: "Konuşan bir şey, konuşmayı asla bırakmayan bir şey, konuşan bir boşluk gibidir, ısrarlı, kayıtsız, hafif bir mırıltı gibidir" (Blanchot, 1986, s. 218). Mırıltı, şiirsel sözün kaynağına, başlangıcına dair bir sorudur. Şiir, bildirişimden ve filolojik yapılaşmadan uzak olan haliyle bir mırıltıya benzemektedir. Tıpkı mırıltı gibi şiir de sözün anlam belirlemesini/aktarımını değil, sözün sessizlikten farklılaştığı eşik/sınır anını sözden mutlak olarak bağımsız olmadan ama tam olarak söz de olmadan betimleme ve icra

etme çabasıdır. “Bir kez duyuldu mu, artık duyulmadan edilemeyen ve gerçek anlamda duyulamayacağı için, anlama yetisinden kaçtığı için, bozulmalardan da kaçar, ondan uzaklaştığımızda daha da mevcut olur: söylenmemiş ve asla söylenmeyecek olanın yankısıdır” (Blanchot, 1986, s. 218). Mırıltı, sessizliğin protezi gibidir. Sessizliğin kendini kendi dışına uzattığı, kendini sözün alanına doğru açtığı bir bölgeyi çizer mırıltı. Ne sessizlik, ne söz, ama ikisinin arasında bir protetik varlık kipi. Şiirin ilk bölümünde yer alan “Görünmeden geçiyorum sessizliği” dizesi de bu bağlamda uyumlu. Sessizliği görünmeden geçmek, sessizlikten söz aracılığıyla kurtulmak ve sessizliği bitirmek demek değil. Sessizliğe dokunulmaz, sessizlik sürer. Ama geçilmiştir de. Ama geçilmesi de mutlak bir geride bırakış şeklinde değil sanki: Sessizliğe yönelik bunca özenli ve tetikte (“görünmeden”) bir temas ve seyir hali, sessizliğin kişiye bulaşmasını da getirmez mi? Düşmanını o kadar yakından takip eden ve ondan kaçınan biri, düşmanına da bir parça benzemeye başlamaz mı zamanla? Sessizliği geçmek, ancak sessizce yapmayla mümkündür.[29] Sessizliğin sözle geçilemeyeceği ortada: O durumda sessizlik sözün gürültüsü tarafından emilir ve çoktan yok olurdu. Sessizliği, onu yok etmeden geçebilmenin tek yolu mırıltıdır o halde. Sessizliğe dönüşmeden ona benzemek, ancak şiirsel sözün imkânındadır. Oktay Rifat bu imkânı söylemekte. Dahası bu imkânı, zaman meselesiyle doğrudan ilişkili bir biçimde söylemeyi de başarmaktadır. Mırıltı, şiirin başlangıç sorusunu, zamanın/tarihin başlangıç sorusuyla beraber sormaktadır.

Mırıltıya dair bir açılım daha bulunmaktadır şiirde. Unutmayalım ki bu mırıltı “Babil’den” başlıyor geri gelmeye. Babil’in dillerin kaynağına dair mitik bir simge olduğunu hatırlamalıyız. Babil, ayrı ayrı dillerin tekvin noktasıdır. Tanrısal tek dilin

[29] Aynı kitapta yer alan “Geceye Doğru” şiirinden bir dize de bu durumu pekiştirmektedir: “Yeniden sus sessizliği geçtikte” Rifat, 2007b, s. 119. Ve bu dizenin yer aldığı şiirin bir öncesindeki “Sessizliğe Övgü” şiiri: “Elini ver avucuma/Ver ki her seslenişten öte/Unutulmasın bu sessizlik” Rifat, 2007b, s. 114.

ayrı ayrı dillere bölündüğü ve bu dillerin birbirinden farklılaştığı anın, yani dilin kaynağındaki bölünmenin betimlenmesidir. Mırıltı, dilin kaynağındaki bu boşluğun içinden gelmektedir. Dilin içindeki boş rezonanstan kaynaklanmaktadır mırıltı. Diller arasındaki boşluktan, çevirinin alanı olan farklılaşma bölgesinden, dilin başka bir dile ekstatik açılım hareketi yaptığı ölçüsüzce anonim bölgeden kaynaklanmaktadır. Mırıltı, zaman-tarih-dil-şiir dizisini birbiriyle protetik bağlarla bağlamaktadır.

Zaman ve protez ilişkisi bağlamında "Hoyrat Bir Yastığa" şiirine bakalım:

Nerdeydik? Nasıldık? Artık anlatılmaz.
Hoyrat bir yastığa baş koymuştuk, yazık!
Bizdik, belki bir başkası bize benzer,
Yemişi aşkımızın: ölümsüz çocuk.

O düşlerin yağmurundan sırılsıklam,
Cıvık bir kana bulanmış gelişimiz
Çıkmaz aklımda. Çıkmaz aklımdan, duru
Ve güneşli sularında gündüzlerin
Yüzer gibi o usulca sürükleniş,
Ana rahminden dönerken kendimize
O ilk çığlık, ilk mavi, ilk soluk alış! (Rifat, 2007a, s. 533)

İki bölümlü bu şiirin ilk bölümü bir geçmiş ve anımsama sorunuyla açılır. "Nerede, nasıl" olduğunu sorar ve "anlatılmaz" ifadesiyle bir imkânsızlığa dayanır: Geçmiş, anlatılamaz bir alan olarak açılır. Sonra bir "çocuk" motifi gelir. Bu çalışmanın üçüncü bölümünün 3.1.2 numaralı alt bölümünde Oktay Rifat'ta çocuk motifini incelemiştim. "Çocuk" burada da karşımıza çıkıyor, ama ilk dönem şiirlerdeki gibi bir kesinlik ve güven motifi olarak değil, bir tür boşluktan gelen bir şey olarak. Anlatılamaz olan bir geçmişten gelir çocuk. Ve çocuğun kaynağındaki belirsizlik. Çocuk kimin? "Biz"im mi, "bize benzer bir başkası"nın mı? Anlatılmaz geçmişten gelen çocuğun kaynağı da kendi içinde bölünmüş gibidir. Kaynak-ebeveyn bölünmüştür, tıpkı "kendini kendi imgende başlatmak" hareketinde olduğu gibi: Şiirin öznesi "biz" kendi "benzer"inde çiftlenir.

Bir dizi protezleşmenin sahnelendiği bir şiir bu. “Biz”in “benzer”iyle protezlenmesinin yanında, çocuğu da mükemmel bir protez olarak düşünmeliyiz. Çocuk, kişinin kendi önüne koyduğu bir kendiliği gibi düşünülebilir burada. Çocuk soy zincirinde aynının bir tür protetik tekrarı gibidir. Kendi dışımdaki kendim. Kendimin gelecekten (geleceğimden, sonramdan) bana doğru gelen aynısı. Aynısı ve farklısı, çünkü ben değil. Çocuğun “ölümsüz” oluşu, zamanın protetik hareketinin bir efektidir. Zaman nasıl ki kendini kendi dışından, kendi öncesinden/sonrasından gerçekleştirerek bir anlamda kendi ölümünü bizzat kendi yaşamı haline getiriyorsa, çocuk da beni benim dışımda, yani benim yaşamımın sınırlarının dışında (ölümümde) sürdürerek ölümsüzlüğe alan açmaktadır. Buradaki ölümsüzlük, basitçe mitolojik/efsanevi bir ölümden azade olma halini değil; aksine, ölümle sonsuzca hemhal olmanın getirdiği bir içerme ve aşma hareketini ima eder. Ölümle o kadar dolmuştur ki varlık, artık ölecek bir tarafı kalmamıştır. Ölümü bir sonlanma olarak değil, kendi dışına açılmanın sonsuz ve ölümsüz hareketi olarak yaşar ve ölümsüzlüğü ancak bu anlamda gerçekleştirir.

Ayrıca, ilk bölümde ebeveynlerden biri konuşurken, ikinci bölümde anlatıcının zamansal konumu kayıyor ve bu kez ebeveynin kendisi kendi çocukluğuna gidiyor: “cıvık bir kana bulanmış gelen” ebeveyn değil, çocuktur, bebektir. Şiirin iç zamanı ikinci bölümde geçmişe doğru kayıyor. “Ana rahmine” doğru geriye dönüş var. Ama burada iş biraz daha karışıyor: “Ana rahminden dönerken kendimize.” Normalde, ana rahmine dönülür, ana rahminden dönülmez. Ama burada bu oluyor. Tam da geçmişin kaynağına doğru geri gidilmiş ve kaynağa yerleşecekken bir anda kaynak bölünür: Bu kez ana rahmiyle “kendimiz” arasında, yani geçmiş ile şimdimiz arasında bir gerilimin koyulması, kaynağa yerleşmeyi de engeller, tekrar kaynaktan dışarıya, “kendimize” doğru geri çıkarız. Şiirin ilerleyiş ve

anlatı ritmi bu anlamda çok ilginç: Önce şimdide başlar, ama hemen "neredeydik" diye sorarak bir geçmişe döner, ama o geçmişe bir anlatı dâhilinde yerleşemez ("anlatılamaz"). Geçmişten bir "çocuk" getirir. İkinci bölümde bu kez bu çocuğun yerine, ebeveynin kendisi geçer. Ebeveyn çocuk olarak geçmiş kaynağına ("ana rahmi") doğru döner, fakat oradan da şimdiye doğru döner. Bir bakıma, bu şiir anlattığı geriye dönüş hikâyesini bizzat kendi yapısı üzerinde/olarak icra eder, diyebiliriz. Ve bu dönüşlerin tamamı protetik zamansallıkla anlaşılabilir ancak.

Ayrıca Oktay Rifat'ta protez mantığı kurmaca deneyiminin de temel etkinliğini oluşturmaktadır. Kurmacanın hem zamansallığını hem mekânsallığını protetik/plastik bir modele göre inşa etmektedir. Bu durum, şiirlerin ötesinde Oktay Rifat'ın şiir dışı yapıtlarında da görülür. Rifat protez mantığını 1960'lardan itibaren formüle etmiştir: *Şiirler* ve *Yeni Şiirler*. Aynı zaman periyodunda yazdığı tiyatro yapıtlarında da protez mantığı neredeyse konunun ta kendisi haline gelir. Protez ve bunun içerdiği "kendini kendinden önce, kendinden dışarıda başlatma/yaşama" hali, 1960'ların başında verdiği iki tiyatro yapıtına, 1960 tarihli *Birtakım İnsanlar* ve 1961 tarihli *Atlarla Filler ya da Dirlik Düzenlik* (Rifat, 2009b) oyunlarına doğrudan yansır.

Birtakım İnsanlar'ın açılış sahnesinde Oktay Rifat'ın proteze duyduğu ilgi açıkça ortaya çıkar. Oyun boyunca sahneyi protezler istila eder:

> Şu toplar var ya, şu kapının dibinde oturan, onun ayağını tren kesti. Şeftrendi o. Bacaksız şeftren olamayacağı için işinden çıkardılar. (...) Yarası yeni kapandı. Bacak takılması için altı ay bekleyecek. Ama burada takılan bacakları gözü tutmuyor. Avrupa bacağı istiyor. Yapma ne bacaklar var! İnsan bacağından daha canlı, daha güzel. (Rifat, 2009b, s. 83)

> Bıyığı oynuyor tezgâhtarın. Gözlerinden biri de cam mı ne? (...) Bıyığın sağ ucu kalkıyor, kalkıyor, kalkıyor. Altın diş ortada. Altın dişin morumsu etle kesiştiği koyu renkli ince çizgi ortada. (Rifat, 2009b, s. 121)

Burada tezgâhtarın ikili protezine odaklanıyorum: Cam-göz ve altın diş. Dahası, protezin kendisinden çok protezin etle keşistiği bölgeye dikkat edelim. Protez dişin "doğal" etle kesiştiği çizgiye odaklanmak tam da Oktay Rifat'ın meselesidir, Oktay Rifat poetikasında önemli olan ve öne çıkarılmak istenen şey bu kesişim ilişkisini göstermektir. Protezin doğal olana eklendiği, eklemlendiği çizgiyi göstermek, farklı doğaya sahip varlıklar arasındaki heterojen çizgiyi/kıyıyı çizerek doğal ile yapay arasındaki ayrıştırılamaz artikülasyonu işaret etmek. Aynı oyundan bir diğer protetik ilişki amblemi bir Oktay Rifat dizesinden farksız olan şu cümlede: "Ben uyanıkken kendimden çok daha geriyim (Rifat, 2009b, s. 131)." Burada protezin anlamını teyit etmektedir. Pro-tez, yani önde olmak, kendine bir eklenti olarak kendinin önünde olmak. Kendinden geri/önce/sonra olmak, kendi mevcudiyetinden kaymak bu anlamda bu oyunun temel motifini olmaktadır.

Atlarla Filler oyunu, dört kişilik bir aileyi oluşturan karakterlerin kendi alter ego'larına bölünmeleri ve böylelikle çiftlenmeleri üzerine kurulu bir oyun. Bir anlamda "kendini kendi dışında başlatma" hareketinin sahnelenmesi aslında. Oyunda sürekli bir diş problemi var, takma diş problemi. Başkarakterin de bir dişçi olması mânidardır. Karakter ve varlık bölünmeleri ve bölünmüş karakterlerin birbirleriyle gerilimli bir aynılık-farklılık oyunu içinde oluşu, oyunun protetik yapısına işaret eder. Örneğin bölünmüş bir karakter (Şehime), alter ego'suna şöyle söyler: "Sen benden daha çok benziyorsun bana" (Rifat, 2009b, s. 175). Bölünmeyle açılan farklılaşma oyunu durdurulmaz ve bölünmeler sonsuza kadar yinelenir. Bütün bu bölünmelerin ardındaki protez mantığını bir mühür olarak kaydeder aynı zamanda: "Güldüğü zaman ön dişlerinin yanında iki çelik kancadan belli ki pabuç kadar bir protez var ağzının içinde" (Rifat, 2009b, s. 174). Oktay Rifat'ta tiyatro mekânının/sahnesinin açılımı, protetik zamansallık içinde gerçekleşir. Oyunlardaki

kimlik ve özdeşlik yitimi halleri bu zamansallık bağlamında anlaşılabilir. Bu anlamda şiirler ile tiyatro oyunları bir bakıma birbirine bu noktadan bağlanır: Plastik doğalarıyla.

4.1.4 Hayatta kalış (survival) zamanı

Oktay Rifat şiiri ölüm düşüncesiyle yoğun bir biçimde uğraşır. Bu durum genellikle bir tür çöküş psikolojisiyle ya da nafilelik duygusu bağlamında okunmuştur (Süreya, 2000). Bu bölümde ben Oktay Rifat'ta ölüm meselesinin, protetik zamansallık bağlamında okunabileceğini gösteriyorum. Oktay Rifat'ta ölüm, basit yaşamın sonlanması ya da bir nihailik motifi değildir. Ölüm, doğrudan protezleşme hareketiyle ilgilidir. Bu anlamda şiirin bir teması değil, şiirsel etkinliğin ve anlam ekonomisinin temel hareketine dâhildir. Ölüm; bir bitişi, sonlanmayı değil, bir hayatta kalışı, hayatın hayat-dışı araçlarla sürdürülmesini anlatır. Nasıl ki zamanın zamansallaşması için, yani mevcudiyetin mevcut olması için geçmişe dönüş gerekiyorsa, hayatın da hayat olarak açılabilmesi için ölümün sınır çizgisi üzerinden kendine geri dönmesi gerekiyordur. Koşmaya başlamadan önce hız alabilmek için birkaç adım geriye doğru adım atmak gibi bir durum. Kendini edimselleştirmek için kendinin öncesine/gerisine doğru bir çekilme hareketi. Ölüm, tıpkı böyle bir geriye çekilme imidir. Yaşamın hareket edebilmesi için gereken bir boş mesafe. Bunun dışında Oktay Rifat'ta ölümün hiçbir anlamı ve simgeselliği yoktur. Ölüm simgesel değil, pragmatiktir, protetiktir. Ölüm, "yaşamadığım geçmiş"in (Rifat, 2007a, s. 469) ta kendisidir. Bu anlamda, ölümle kurulan ilişki, yaşamın başlaması ve zamansallaşması için gereken geriye dönüş ya da "kendini kendi öncende/dışında başlatma" hareketiyle eş değerlidir.

> Öngörülerde bulunan, faillik yapan, düşünen, anlayan şeyi *kim* olarak adlandırıyorum. Kim'in eklentisi, pro-tezi onun *ne*'yidir. Ne'siz bir kim

> hiçtir, çünkü bu ikisi yaşam dediğimiz şeyi karakterize eden dışlaştırma süreci boyunca trandsüktif bir ilişki içerisindedir, yani yaşamın yaşamdan başka araçlarla sürdürülmesini sağlayan farklılaşma sürecidir söz konusu olan. *Kim, ne* değildir: Transdüktif bir ilişki ancak farklı öğeler arasında gerçekleşebilir. *Ne*'ye has olan ve *kim*'e indirgenemeyecek olan bir dinamik vardır (eklentinin mantığı basitçe antropolojik değildir), ama yine de ne'nin varlığı önceleyici bir güç olarak kim'e ait bir dinamiği gereksinir. *Kim*'in önceleyici gücü ise *ne*'nin yaşanmamış geçmişe bir erişim sağlayan orada-oluşunu varsayar. (Stiegler, 2009, s. 6-7, çeviri bana ait)

"Yaşamın, yaşamdan başka araçlar yoluyla sürdürülmesi" olarak protez, yaşam ile ölüm arasındaki ön-kavrayışı başka bir düzeyde anlar. Ölüm, yaşamın mevcudiyetinin sonlanması değildir; aksine, bu mevcudiyetin mevcut olabilmesinin koşuludur. Yaşamın sürdürülme kipi olan dışsallaşmanın tecrübesidir. Bu da bizi protez düşüncesine bağlar. Protezde yaşam ("doğal" olan, "mevcut" olan) her zaman çoktan (*always already*) yaşam-dışı (yapay, hâlihazırda-olan, geçmiş olan) olduğundan, yani asla basitçe "yaşam" değil de "yaşamın yaşamdan farklı araçlarla sürdürülmesi" olduğundan, ölüm yaşamın ta kendisi ve koşulu haline gelmektedir. Ölüm bu biçimde yaşamın içine eklendiğinde ise yaşam verili olan bir şey olmaktan çıkıp bir "hayatta kalış" haline gelir. "Hayatta kalış" ifadesi, hayatın tüm mevcudiyetiyle devam ettirilmesi anlamına gelmez. Hayatta kalınıyorsa, hayattan kopulması ihtimali de var olduğu için. Kalmak eğer kalmak olacaksa, bir kopuş ihtimali bulunmalıdır. Kopma ihtimalinin olmadığı yerde, bir "kalma"dan söz edilemez. Bu anlamda hayatta kalış, hayatın kaymasını da içerir. Hayat hep hayatın sonrasını yaşamak gibidir, ya da öncesini. Hayat sürekli kayar kendinden dışarı doğru. İşte bu kayma hayatta kalış zamanını, protetik zamansallığı kurar.

Oktay Rifat şiiri ne basitçe yaşamın (mevcudiyet) ne de basitçe ölümün (namevcudiyet) şiiridir; fakat hayatta kalışın (mevcudiyetin namevcutlaşması olarak mevcut oluşun) şiiridir.

Yatmak totemlerle ve ardımda yaralı
Ren geyiği, sabah, ölümü çeyrek geçe (Rifat, 2007a, s. 457)

"Ölümü çeyrek geçe": Ölüm-sonrası bir anın betimlenmesi var burada. Ölüm geçilmiştir, demek ki basitçe hayatın içinde değildir artık, ama hayatta kalınmıştır. Hayatta kalışın protetik zamansallığı işler. Geyiğin "yaralı" olması da boşuna değil: Doğa, yaralanmıştır, doğa eksilmiştir, doğa damgalanmış, işaretlenmiş, eklemlenmiştir. Bu yara etrafında doğa, kendinden kayar. Yara, doğanın bağrında bütün bir yaşam-ölüm dinamiğini başlatır. Hem soralım kim, ne yaralamıştır doğayı? Bir avcı, silahıyla (protez alet). Doğal olmayan bir ilişkiyle sarmalanmıştır geyik. "Totem" de bu bağlamda gelir zaten. Totem: her fetişin olduğu gibi, ekonomi-dışı kalan nesne, üretim-tüketim nesnesi olmayan bir fazlalık, bir tür "yaşamadığım geçmiş" amblemidir.

Geçmişleri tırmandık bugüne doğru,
Yüce bir han gibiydi Zaman, dorukta,
Gerisinde durduk Zaman'ın. (Rifat, 2007a, s. 485-86)

Bu parçada da "Zaman'ın gerisinde durmak" ve "geçmişi tırmanmak" güçlü birer hayatta kalış imidir. Şiirin diğer dizelerinde başka açılımlar da var.

Zaman, yenik ve durgun, uzar buyruğumda,
Haracım vermeden geçemez kapımdan.
Yalnızım, kendimle çok, öfkemle dalgalı,
Ölümle yüklü, yaşamla içli dışlıyım. (Rifat, 2007a, s. 492)

Bu şiirde Zaman'ın "uzaması" motifi çok ilginç. Bir bakıma, zamanın kendisinin dışsallaşma anını, protezleşme anını söylüyor. Ayrıca, buradaki "uzama" (genişleme, dışsallaşma, plastisite, protez) motifi Oktay Rifat'ta çok sık geçer:

Beni çeker büyütürdü, büyürken ağaç,
Zaman dışı bir zamanda
...
Kuş beni uzatarak uçardı havada (Rifat, 2007a, s. 468)

Zamanın bu protetik uzaması, bütün bir hayatta kalış ifadelerini peşinden getiriyor. "Ölümle yüklü, yaşamla içli dışlı" olmak en başat ifade. Yaşamla hem "içli" hem

“dışlı”dır ve ölümle yüklüdür, demek ki yaşamı yaşamın ekonomisine ait olmayan bir varlık modalitesine göre sürdürmektedir. “Yaşamın yaşam dışı araçlarla sürdürülmesi olarak” protez düşüncesi, aynı zamanda öznenin de bölünmesini getirir. Protetik hayatta kalış zamansallığı, öznenin mevcudiyeti/şimdisi temelinde kurulmaz. Aksine, bu mevcudiyet çiftlenir, çoğalır, bölünür: “kendimle çok”. Namevcudiyetin eşiğinde/kıyısında (ölüm) mevcudiyetin çiftlenmesi.)

> Ölürüm mavimsi uykuyla dirilmek
> İçin, güvercinler uçuşan Zaman’a. (Rifat, 2007a, s. 459)

Oktay Rifat ölüm sorusunu protez sorusu olarak sorar. Ölüm her seferinde bir sınıra varıp oradan kendine geri dönmektir. Bir nihai sonlanma değildir. Bu anlamda biyolojik ya da doğal değildir. Ölüm, protetiktir, yapaydır, zamansallık olarak, geçmişin ve geleceğin açılması/icat edilmesinin imkânı olarak yaşanır. Doğal ölüm yoktur Oktay Rifat’ta; ölüm hep ve sadece kazara yaşanır, bir kazadan arta kalmanın zamanı olarak yaşanır. Hayatta kalış, mevcudiyetin ve doğanın uğradığı (olduğu) kazanın sonrasını icat etme halidir:

> Ölmek doğal bir şey sayılırken ölüm yine de gelmelidir, gerçekleşme imkânını bulmalıdır ve bu imkân yalnızca kazara olabilir. Hastalık, çöküş, fersizlik. Uykusunda ölen biri bile doğal ölmüş değildir. Ölüm ikilidir: biyolojik, mantıksal. Öngörülemezdir, kazara, kendi biçimi oluşturarak gelir. Ölüm formunun yaratılabilmesi için bir kuralsızlığın var oluşu kendi sonundan ayıran olanaksız zamanın dâhilinde oluşması gerekir. Aniden gelen bir icatın zamanıdır bu, genellikle kimseciklerin görmediği. (Malabou, 2012, s. 64, çeviri bana ait)

Oktay Rifat, şiirini ölüm-sonrası bir icat olarak kurar. Şiirin zamanını da, temalarını da, formunu da bu düşünce belirler. Hayatta kalış, yalnızca bir “felsefe” değildir, şiirin yapısını da belirler. Bu şiirlerde sanki özne ve onunla birlikte tüm dünya kendisini kendi sonundan, namevcut olduğu sınırdan geri alır. Bir felaket yaşanmıştır ve her şey ancak bu felaketin sonrasından açığa çıkar gibidir. Dünya kendi yıkımının içinden gelir. Her varlık kendi sonlandığı çizgiden geri dönüyor gibidir.

Sınır/sonlanma varlıkların mevcudiyetini sınırlıyor değildir; sınır varlıkların namevcut olarak geri dönebilmelerini sağlayan bir jestin imkân bölgesi olarak vardır Oktay Rifat poetikasında. "Mahallede Esen" şiiri de böylesi bir geri dönüşü sağlayacak bir sonlanmaya sahip:

> Mahallede esen akşam rüzgârında
> Bir kuş kafesi gibidir Zaman; usul
> Usul sallanır arka bahçeye bakan
> Penceresinde aşıboyalı evin,
> Tütün kokan evin, ekmek kokan evin.
> Ve kuş öter: *çipet çipet çitalinya*.
> Güneş batar odalara kapanırız.
> Döneriz ağaçlar, evimiz ve dünya. (Rifat, 2007a, s. 554)

Burada son dizedeki dönüş önemli. Son dizeyi hiç yazmayabilirdi Oktay Rifat. Ama yazıyor ve bunu birçok başka şiirinde de yapıyor. Oradaki son dönüş aslında şiirin basitçe sonlanması değil, şiirin kendi üzerinde bir dönüş yapması. Şiiri harekete geçiren ve başlamasını mümkün kılan hareket alanının aslında sondaki dönüş sağlıyor. Dönüş, koşunun başlaması için gereken geriye adımın uzamını kuruyor. Her şey başlayıp sonlandıktan ("güneş batar") sonra bir hamleyle dönüyor. Sonlanmanın sonrasının zamanına ait nesneler çıkıyor ortaya, sanki her şeyin yıkımının içinden, mavcudiyetin uğradığı kazanın içinden çıkıyor gibi: "ağaçlar, evimiz ve dünya." Tüm bir "dünya" kendi yokluğunun içinden geliyor burada. Dünya "Zaman"ın sonundan sonra başlıyor. Zamanın kendi içinden dönmesi dünyayı icat ediyor. Dünyanın "facticity"si, dünyasallığı, ancak protetik hayatta kalış zamansallığı içinde açılıyor.

> Yalnız
> Yalnız alabildiğine
> Çalkanan bir ekin denizi önünde
> Uçurumla ayrılmış gibi köyden
> İki sıralı kavakla
> Uzakta
> Basık damlı küçük ev (Rifat, 2007b, s. 30)

> Ham toprak ve ot

Saçların gibi dağıt

Kanat gersin üstümüze kuş
Kumru ya atmaca

Uzakta kalsın boş
Küçük ev tüten baca (Rifat, 2007b, s. 155)

Bu iki şiirde de sonda ortaya çıkan iki "küçük ev" de yokluğun içinden çıkıyor gibidir: İlki, "uçurum"la gelen bir boşluğun, kesintinin, ayrımdan arta kalmış gibiyken, diğeri de"boş"un içinden çıkar. Bunların ve benzeri şiirlerin tamamındaki bu sonradanlık halini yöneten mantık protez mantığıdır.

4.1.5 Oktay Rifat şiirinde eksiltili poetika ve minimal fark olarak mevcudiyet

Bu alt bölümde hayatta kalış zamansallığından hareketle Oktay Rifat şiirinin eksiltili bir poetik doğaya sahip olduğu gösterilecektir. Alain Badiou'nun *Yüzyıl* kitabında ortaya koyduğu şekliyle eksiltili (*subtractive*) poetika ya da eksilti olarak *poiesis* düşüncesi merkeze alınacak. Eksiltili poetika ekseninde işleyen sanat yapıtlarında, figür ile zemin arasındaki, görünüş ile hakikat/gerçeklik arasındaki, yüzey ile derinlik arasındaki ve zamansal açıdan bir varlığın/nesnenin öncesi ile sonrası arasındaki kutupsal fark erimiş halde bulunur., Hem mekânsal hem zamansal koordinatlar ve kerteriz noktaları ortadan kaybolmuştur. Tüm varlıklar (figürler, motifler, zemin) bir tür sıfır derecede birbirine kaynaşmakta ya da birbiri üzerine dönmekte ama yine de aynı anda varlıklar arasında bir minimal farkın bu sıfır derece içinde işlemeye devam ettiği görülmektedir Oktay Rifat okurlarının, özellikle de geç dönem şiirlerine aşina olanların iyi bildiği bir durumdur bu: Tüm motifler iç içe geçmeye eğilimlidir, varlıklar sürekli bir diğerine dönüşür, sağlam şiir formlarının içinde tüm varlıklar özdeşliklerini bir anda yitirmeye aday gibi durur. Bu bölüm tüm bu iç içe geçişleri ve dönüşümleri inceleyecek ve bu hareketlenmeleri yöneten temel

mantığı eksiltili poetika çerçevesinde betimleyecektir. Oktay Rifat şiirinde karşımıza çıkan varoluşsal yitişleri, görüntüden kayboluşları, mevcudiyet alanından silinişleri her şeyin bir an sonra gölgeye dönüşecekmiş gibi duran kırılgan ontolojisini eksiltme jestini temel alan bir poetik anlayışa borçlu olduğumuz söylenecektir.

Oktay Rifat'ın (2008b) *Bay Lear* romanından alıntılayacağım aşağıdaki cümleler, bir önceki altbölümde göstermeye çalıştığım şekliyle Oktay Rifat şiirinin zamansallık kavrayışını özetlemektedir: "K. vardı masada birden kayboldu. Yeri boş kaldı. Orasını gören biri burası K.'nın boş kalan yeri diyebilir, boşluk öylesine benziyor ona. Damgası ya da izi diyelim. Parmak izinden daha belirleyici" (s. 153).

Oktay Rifat'ın şiirlerinden bazılarını çevirdiği büyük şair Yves Bonnefoy (1990) şiir edimini doğrudan mevcudiyet sorusu ile ilişkilendirir. Şiir bir edebiyat türü olmaktan önce sözcüklerin erişimine basitçe açık olmayan mevcudiyete tanık olma hareketidir. Şiirin sorumluluğu dilin rejimine girdiği an yitiveren mevcudiyeti dilin sınırlarına kaydetmektir:

> Şiir bir nesneyi, tam karşımızda duran varlığı, saltık haliyle yahut kendi varlığında, dünyanın mevcudiyetinde, birliğinde hedefler; hiçbir metin bunları dile getiremese de. Şiir, dildeki hiçbir sözcüğün işaret edemediğiyle ilişkilenendir - onun tekil sorumluluğu tam da budur; çünkü dilin işaret edebildiklerinin ötesinde anımsamamız gereken bir yeğinlik, bir çoğulluk vardır. (s. 798, çeviri bana ait)

Oktay Rifat, *Elleri Var Özgürlüğün* kitabından itibaren şiirsel etkinliğinin temeli olarak Bonnefoy'nın sözünü ettiği türden bir mevcudiyet tecrübesini gerçekleştirmiştir. Oktay Rifat'ta mevcudiyet sorusu bir mevcutlaşma hareketi sorusudur. Mevcutlaşma derken içine namevcutluğu da alan, onu asla dışlamayan radikal ve heterojen bir mevcudiyet kavrayışını kastetmekteyim. Oktay Rifat edebiyatındaki tüm motiflerin, imge yapılarının ve tüm kurmaca ilişkilerinin ardında "mevcudiyetin namevcutlaşması" ya da "namevcutlaşma olarak mevcudiyete geliş" mantığı bulunmaktadır. Benim yukarıdaki bölümlerde "protez mantığı ya da protetik

ilişki" olarak betimlediğim bir durum bu. Özellikle de şiirlerde Oktay Rifat sahneyi sıklıkla boşaltır, varlıklar yiter, yitmiş olan ve hiç olmamış olan görünüverir, yitmişliğinden yahut hiç olmamışlığından hiçbir şey kaybetmeden. Tipik örnek şudur:

> Merhaba Karabaş
> Olmayan köpeğim. (Rifat, 2007a, s. 394)

Oktay Rifat edebiyatında hayat/varlık denilen şey bir ölüm/yoklaşma/namevcutlaşma çengeline takılı olarak gelmektedir.

Bu alt bölümde Oktay Rifat şiirinde belirdiği şekliyle zamansallığın bir başka belirlemesine Derrida'dan hareketle "hayatta kalış zamanı" olarak adlandırılacak zamansallık ve şiirsel hayat kavrayışına değinilecektir. Protetik/plastik zamansallık anlayışı bu kez hayatta kalış zamanı olarak yeniden incelenecek. Ancak şiirlere geçmeden önce, yukarıda *Bay Lear*'dan alıntıladığım cümlelere odaklanmakta fayda var.

Bu cümleler, mevcudiyet sorusunu doğrudan sormaktadır. K. masadan kalkar, arkasında bir boşluk bırakır, fakat bu boşluk herhangi bir belirsiz boşluk değildir, yani gündelik anlamda boş bir boşluk değildir. Bize açıkça söylenmektedir ki, K.'nın ardında bıraktığı boşluk, K.'nın mevcudiyetinden, şimdi-burada yer alan mevcudiyetinden bağımsız değildir; aksine bu boşluk K.'nın mevcudiyetiyle belirlenmiş, dahası onun mevcut mevcudiyetinden, yani şimdi-buralığından belki çok daha fazla K.'nın kimliğini bize vermektedir: K.'nın boşluğu, "damgası ya da izi" onun "parmak izinden daha belirleyici"dir. Hukuksal öznenin özdeşliğinin, kimliğinin, tekilliğinin en birincil göstergesi sayılagelen parmak izi, burada K.'nın kimliğini bize verme konusunda ikincilleşmiştir. Boşluğu, yokluğu, namevcutluğu, onun şimdi-burada aldığı kimliğinden/özdeşliğinden daha fazla belirleyici, hükmedicidir. Mevcudiyet, kendi yokluğunun, kendi çekilişinin (şimdi-buradan

çekiliş) içinde daha çok kendisidir, daha çok mevcuttur. K., yokluğunda, mevcut varlığındayken olduğundan daha çok kendisidir. Mevcudiyetine asıl kendi boşluğundan gelir. Ardında bıraktığı boşluk, onun kendisine "öylesine benziyor"dur ki K. kendi kimliğini/özdeşliğini/mevcudiyetini ancak bu benzerliğin içinden alabilmektedir. Bu belirleyici boşluk, namevcut olanı, sınırsız bir namevcutlaşmanın içinde mevcudiyete geri vermektedir.

Buradan hareketle ölüm ile yaşam arasındaki sınırı düşünelim. K. kendi yokluğuna benzerliği içinden bir varlık (kendi biricik varlığı) kazanıyor. Yokluğuna benzemek burada hayatın kendisini veriyor. Yani hayatın, mevcudiyetin mevcut-olmayan damgasına ya da izine dönüşmesi, ya da bu damgadan ya da izden başka bir şey olmaması durumu var burada. Hayat ya da varlık, ölümün ya da yokluğun belirleyici ama sonsuzca namevcut damgasından ya da izinden başka bir şey değildir. Varlık, yokluğuyla damgalı olarak vardır ancak. Fakat burada varlık ile yokluk arasında metafizik bir kutupsallık kurulamaz. Daha karmaşık bir ilişkilenme mantığı işlemektedir. Yani kendini, kendi namevcutlaşmanın içinden almak ve sürekli o namevcutlaşmanın içine çekilerek mevcut olmak. Burada metafizik kutupsallık, yani varlık ile yokluk arasında birbirine temasın ya da karışmanın imkânsız kılındığı bir anlayışın tutmadığını söylemeliyim, çünkü unutulmamalı ki K.'nın boşluğu/yokluğu herhangi bir boşluk/yokluk olarak belirmez, o boşluk sonsuzca tekildir (parmak izinden bile daha çok bize K.'nın ne ve kim olduğunu verir), ancak bir varlığın olabileceği kadar tekil ve belirlidir. Varlıktan daha fazla olarak varlığı veren, ama onu ancak yokluğunun benzerliği içinden geçirerek veren bir boşlukla karşı karşıyayız burada. Varlık, yokluğuyla sınırsızca dolu, yokluk da varlık alanından çekip aldığı varlığın belirlendiği bölgenin ta kendisidir. Bu anlamda, ancak boşluğunun izinde varlığa getirilen K., ne tam olarak vardır, ne de tam olarak yok.

Hayatın da ölümün de aynı anda içinde ve dışındadır. K. hayatı ölümün/yokluğunun içinde sürdürmektedir. K. hayatın dışında, hayattan çekildiği eşikte bir tür protetik bir dönüşle hayatta kalmaktadır. Oktay Rifat edebiyatının asal motiflerinden biridir "hayatta kalmak": Hayatın ancak ölümle dopdolu olarak gerçekleşmesi, hayat ile ölüm arasındaki sınırın ne ötesi ne berisinde fakat tam o sınırın tam üstünde var olma kipi. Oktay Rifat'ta hayatta kalış anları şiirler üzerinden incelenecek.

> şaşırmazdım
> ben onun doğumunun bilirim
> doğmadan öncesini
> yokluğunu (Rifat, 2007b, s. 510)

Yukarıdaki dizeler, Oktay Rifat'ın 1984 tarihli geç dönem eserlerinden olan *Dilsiz ve Çıplak* kitabından "Aracı"nın son dizelerinde tıpkı yukarıda K.'nın varlık kipini belirlerken ortaya koyduğum hayatta kalış mantığına uygun bir betimleme bulunmaktadır. Bir varlıktan söz ediliyor bu dizelerde ve bu varlığın yokluğu neredeyse formel bir biçimde belirleniyor. Bir şeyin doğmadan öncesi, yani mevcudiyetinin öncesi burada hâlihazırda biliniyormuş deniliyor. Bir varlığın doğumunun öncesi, o varlığın mevcudiyetiyle ilişkili kılınıyor. Bir şeyin doğmadan öncesi, "o şeyin" doğmadan öncesi olarak sabitleniyor ki özdeşlik mantığı açısından imkânsız bir durumdur bu. Doğmadan öncesi, yani mevcudiyetin varlık alanına kaydının olmadığı bir zaman tasavvuru, burada doğrudan mevcudiyetin içine yerleştiriliyor. Bir mevcudiyetin içine, "kendi" (imkânsız, çünkü sonsuz ve kayıtsız) namevcudiyeti yerleştiriliyor. Doğmadan önce de var mıydı? İmkânsız. Fakat doğmadan önce yoktu diyemiyoruz da kesin bir biçimde, çünkü yokluğu belirlenmiş ve işaret edilebilir bir halde karşımıza çıkıyor. O halde "doğmadan önce" diye betimlenen zaman nasıl bir zamandır, kime, hangi varlık türüne ait kılınabilir, bir varlığa nasıl atfedilebilir? Varlığın zamanı, ancak doğma anından itibaren bilinebilir, tanınabilir, mevcutlanabilir olmaz mı? Yokluğun, hiç mevcut olmamış olmanın

zamanının varlığa ait kılınabildiği bir şiir karşında artık başka bir zamansallık düşüncesiyle duyumsamaya başlamak zorundayız. Hiç başlamamış olmanın zamanı, varlığın zamanına ilişkileniyorsa başlangıç da zaman da başka bir kipte işliyor demektir. K.'nın yokluğu bize K.'nın varlığını yokluk içinden veriyorsa, burada da hiç olmamış olmanın zamanı bize tüm olmuş olanları (varlıkları) kendi öncelerinden fırlatarak sunmaktadır. Varlık, ancak başlangıcının öncesinden başlamanın imkânsız hareketini gösteriyor Oktay Rifat'ta. Bu imkânsız hareket, hayatta kalışla ilgilidir. Varlığın hayatı, kendi yokluğunun üstünden rahatça atlamış ve onu geçmiş olarak gelmez demek ki. Varlığın hayatı, kendi yokluğunun kayıtsız izinden başka bir şey değildir. Yokluğunun (ait kılanamayacak, temellük edilemeyecek yokluğunun) sürdürülmesinden başka bir şey değildir. Varlık, basitçe var değil burada, fakat yokluğunun hayatta kalışı olarak var. Varlığın, kendi dışının, kendi öncesinin zamanına belenmiş olarak hayatı sürdürmesi durumudur bu. Bu durum karşısında "şaşırmazdım" diyor şiir, çünkü bu imkânsız zamansallığın şaşırılabilecek tek şey olduğunu da biliyor. Varlığın içinde sonsuzca taşınan ve varlığın ta kendisi olarak sürdürülen bir yokluk sürprizinden başka bir sürprizin imkânsız olduğunu, diğer her şeyin varlığın kaydı ya da programı içinde yer alarak sürpriz olmaktan çıktığını bilmektedir. Varlığın mevcudiyete gelişinin, yokluğun ("doğmadan öncesi" denilen başlamamış ve bu nedenle imkânsız zamanın) içinden gelişinin, yani zamanın başlama anının özdeşlik mantığı açısından imkânsız hareketi Oktay Rifat şiirinin temel şiirsel etkinliğinin merkezindeki sorunsalı oluşturmaktadır. *Dilsiz ve Çıplak* gibi geç dönem eserinden daha öncelere gidelim şimdi ve hayatta kalış zamanını şiirsel zamanın ta kendisi olarak kurduğu ve yapılaştırdığı şiirlerden birkaçına bakalım.

Oktay Rifat şiiri ölüm düşüncesiyle yoğun bir biçimde uğraşır. Bu durum genellikle bir tür çöküş psikolojisiyle ya da nafilelik duygusu bağlamında okunmuştur. Bu bölümde ben Oktay Rifat'ta ölüm meselesinin, protetik zamansallık bağlamında okunabileceğini gösteriyorum. Oktay Rifat'ta ölüm, basit yaşamın sonlanması ya da bir nihailik motifi değildir. Ölüm, doğrudan protezleşme hareketiyle ilgilidir. Bu anlamda şiirin bir teması değil, şiirsel etkinliğin ve anlam ekonomisinin temel hareketine dâhildir. Ölüm, bir bitişi, sonlanmayı değil, bir hayatta kalışı, hayatın hayat-dışı araçlarla sürdürülmesini anlatır. Nasıl ki zamanın zamansallaşması için, yani mevcudiyetin mevcut olması için geçmişe dönüş gerekiyorsa, hayatın da hayat olarak açılabilmesi için ölümün sınır çizgisini üzerinden kendine geri dönmesi gerekiyordur. Koşmaya başlamadan önce hız alabilmek için birkaç adım geriye doğru adım atmak gibi bir durum. Kendini edimselleştirmek için kendinin öncesine/gerisine doğru bir çekilme hareketi. Ölüm, tıpkı böyle bir geriye çekilme imidir. Yaşamın hareket edebilmesi için gereken bir boş mesafe. Bunun dışında Oktay Rifat'ta ölümün hiçbir anlamı ve simgeselliği yoktur. Ölüm simgesel değil, pragmatiktir, protetiktir. Ölüm, "yaşamadığım geçmiş"in ta kendisidir. Bu anlamda, ölümle kurulan ilişki, yaşamın başlaması ve zamansallaşması için gereken geriye dönüş ya da "kendini kendi öncende/dışında başlatma" hareketiyle eş değerlidir.

"Yaşamın, yaşamdan başka araçlar yoluyla sürdürülmesi" olarak protez, yaşam ile ölüm arasındaki ön-kavrayışı başka bir düzeyde anlar. Ölüm, yaşamın mevcudiyetinin sonlanması değildir; aksine, bu mevcudiyetin mevcut olabilmesinin koşuludur. Yaşamın sürdürülme kipi olan dışsallaşmanın tecrübesidir. Bu da bizi protez düşüncesine bağlar. Protezde yaşam ("doğal" olan, "mevcut" olan) *always already* yaşam-dışı (yapay, hâlihazırda-olan, geçmiş olan) olduğundan, yani asla

basitçe “yaşam” değil de “yaşamın yaşamdan farklı araçlarla sürdürülmesi” olduğundan, ölüm yaşamın ta kendisi ve koşulu haline gelmektedir. Ölüm bu biçimde yaşamın içine eklendiğinde ise yaşam verili olan bir şey olmaktan çıkıp bir “hayatta kalış” haline gelir. “Hayatta kalış” ifadesi; hayatta kalınıyorsa, hayattan kopulması ihtimali de var olduğu için hayatın tüm mevcudiyetiyle devam ettirilmesi anlamına gelmez. Kalmak eğer kalmak olacaksa, bir kopuş ihtimali bulunmalıdır. Kopma ihtimalinin olmadığı yerde, bir “kalma”dan söz edilemez. Bu anlamda hayatta kalış, hayatın kaymasını da içerir. Hayat hep hayatın sonrasını yaşamak gibidir, ya da öncesini. Hayat sürekli kayar kendinden dışarı doğru. İşte bu kayma hayatta kalış zamanını, protetik zamansallığı kurar.

Oktay Rifat şiiri ne basitçe yaşamın (mevcudiyet) ne de basitçe ölümün (namevcudiyet) şiiridir; fakat hayatta kalışın (mevcudiyetin namevcutlaşması olarak mevcut oluşun) şiiridir.

> Zaman, yenik ve durgun, uzar buyruğumda,
> Haracım vermeden geçemez kapımdan.
> Yalnızım, kendimle çok, öfkemle dalgalı,
> Ölümle yüklü, yaşamla içli dışlıyım. (Rifat, 2007a, s. 492)

Bu dizeleri, protetik zamansallığı incelerken incelemiş ve Oktay Rifat’ta zamanın özsel olarak kendi dışına hareket etme olarak anlaşıldığını ve bu anlayışın şiirsel özneyi de özdeşlik mantığının dışına taşıdığını belirtmiştim. “Kendimle çok” ifadesi, öznenin kökensel olarak çiftlenmesini, çoğullaşmasını gösteriyordur. Bu çiftlenmenin ardında ise bizzat zamanın, yani tüm yaşamsal deneyim alanının kökensel olarak çiftlenmiş (protezleşmiş) olması durumu bulunmaktadır. Şimdi de son dizeye odaklanalım: “Ölümle yüklü, yaşamla içli dışlıyım.” Hayatta kalış zamansallığının açık ifadelerinden biriyle karşı karşıyayız burada. Metafizik bir ölüm-hayat karşıtlığının dışında bir düşünceyi içeren bu dize, aynı anda ölümün ve hayatın eş-zamansallığını söylemektedir. Yaşamla “içli dışlılık” vardır: Burada içli

dışlılık deyimini hem yan hem düz anlamıyla alalım. Yaşam, özdeşlik mantığının dışında düşünüldüğünden, zaten kendi dışına çıkma hareketinden başka bir şey değildir. Yaşam, aynı anda, yaşamın dışına çıkabilme imkânını (tehdidi, şansı, ya da kazası) da vermiyorsa yaşam olmaktan çıkar. Mutlak bir homojenlikte tutulmuş ve hep yaşam olarak kalan bir yaşam, iç devinimini, işleyişini asla gerçekleştiremez. Bir tür sıfır entropi halini betimler bu. Yaşam, yaşamın "iç"ine hapsolduğu anda ortadan kalkmaktadır. Yaşam, kendi dışıyla protezlendiği anda yaşam haline gelir, yaşam olarak anlama sahip olur. Yaşamın anlamı ancak yaşamın sınır çizgisi üzerindeki sonsuz ve indirgenemez içeri-dışarı hareketiyle mevcut olur. Bizzat yaşamın kendisi kendi protezine dönüşmüşken, Oktay Rifat bir de ölümü (yaşam-olmayanı) yaşamın bağrına taşımaktadır. "Ölümle doluyum": Yaşam, ölümle dolu olmanın sürdürülmesidir burada. Bu anlamda varlık, yine yokluğunun, namevcudiyetinin içinden geri gelerek var olabilmektedir. Ölümle doluluk, yaşamın basitçe tersi değil, yaşamın yaşam olarak deneyimlendiği, yani yaşamın yaşam olarak anlam kazandığı bir süreci betimlemektedir. Yaşamın "burası", ölümün "orası"nın çiftlenmesi ve izinden başka bir şey değildir ki şiir kapanış dizesinde bunu söylemektedir:

> Uzanırım diz boyu otlara sırtüstü,
> Uzaktayım ben artık, ben artık ordayım. (Rifat, 2007a, s. 492)

Otlara sırt üstü uzanma jestini de ikili anlamıyla görebiliriz: Hem hayatın ve varlığın diriliğinin sakin bir coşkusu olarak, bir tür varlığın neşesi olarak, hem de toprağa uzanır gibi bir ölme hareketi olarak. Böylece bir jestte aynı anda hem yaşam hem ölüm ima edilir. Bu zamansal karmaşa, karşılığını mekânsal karmaşa olarak bulur: Ben ordayım artık. "Ben"in belki de en doğrudan tanımı, asla "orda" olamayacak olmasıdır. Ben, hep "burada"dır. Ora, başkalarının alanıdır, benden başka olanlar "ora"dalıkla tanımlanabilir. Ben, şimdi-burada-olan'dır. Şimdi-bura'nın kurulma jesti ben'i ben yapan şeydir. Fakat şiir, bize ben'in de kendi dışına açıldığını

söylüyor. Ben, benlik kurulumu ve özdeşlik mantığı açısından imkânsız olanı gerçekleştiriyor ve kendini kendisinin mevcut olmadığı tek yerden, "ora"dan başlatıyor ya da "ora"dan geri getirerek var sunuyor. Ben, kendini kendi yokluğunun (yok olduğu yerin) izi olarak koyuyor ortaya. Demek ki ben uzakta yaşamıyor; ben (varlık) kendi-olmayan hayatını sürdüyor. Bir bütün olarak "bura," "ora"nın (ben'in şeklini almış olan oranın) imkânsız temasında aynı anda hem siliniyor hem de sunuluyor. Bir tür hayalet modalitesi işliyor buranın varlığında. Oktay Rifat'ın büyük harfle yazdığı "Zaman," bura'nın bir ora tarafından kesilmesi ya da kendi kaynağında çiftlenmesi hareketinden başka bir şey değildir. Şimdi-burada olan olmaktan öte bir anlamı olmayan mevcudiyetin, mevcut olmayan (ya da mevcudiyetin alanı dışında olan) artık-orada tarafından kesildiği ve bu kesintinin içinden sunulduğu bir durumdur bu. "Artık," bir zamansal doğrusallığın üzerindeki bir an değildir, bütünüyle zamanın döndüğü, kendi dışına dönme hareketi yaparak işlediği bir protetik zamansallığın amblemidir. Bu anlamda Oktay Rifat'ta Zaman, bütünlüklü bir idea, kavram ya da felsefi bir soyutlama değildir. Zaman, şimdi-burada olanın (mevcudiyet), artık-oradanın (namevcutlaşma) izi olarak sürdürülmesi ve kaydedilmesidir (*inscription*). Zaman, her tür deneyimin ya da varoluşun zemini ya da ortamı olarak zamanın kendi içinde ya da kendi sınırları üzerinde bölünmesinin ve kökensel namevcudiyetinin iz olarak (protetik açılım) kaydedilmesi/yazılmasıdır. Bu nedenle Oktay Rifat nerede Zaman'dan söz ediyorsa, orada tüm mevcudiyeti kaynağında bölen, çiftleyen, dışa çeken ve o dıştan kendine geri getiren bir basıncın varlığını hissetmeliyiz.

Yukarıda incelediğim "Düşürmem Memesini" şiirinden bir önceki şiirde de Oktay Rifat büyük harfli Zaman'dan söz açacak, *Şiirler* kitabından itibaren sıklıkla yapacağı gibi. Burada da Zaman'ı ikiye bölünmüş olarak görüyoruz. Zaman asla

homojen bir şimdi-buranın (mevcudiyetin) düz doğrusal zamanı olarak gelmeyecektir artık. Zaman kendi dışına doğru bir kesintinin içinden var kılınacaktır:

> Bir makasla biçer de Zaman'ı, morumsu
> Gündüzler, yeşilimsi akşamlar dikinir. (Rifat, 2007a, s. 491)

Zaman her zaman protetik bir dönüşle beraber anılır Oktay Rifat şiirinde. Zaman, su gibi homojen ve düz bir akışın tecrübesi olarak görülmeyecektir. Zaman akışın kesildiği yerden, kendi dışından, sanki zamanın arkasından bir yerden gelmektedir. Zaman, bütünüyle döndüğü, bir tür çağ dönümü gibi döndüğü yerde var olur ancak:

> Ve ihtiyar yalının önünde göçük,
> Yosunlu ruhtım taşlarında çalkanan
> Denizin ışıdı mı suyunda Zaman,
> Tek tek ve sonra birdenbire gelincik (Rifat, 2007a, s. 591)

dizeleriyle başlayan "Ve İhtiyar Yalının" başlıklı şiir son dizesinde tüm şiirin envanterini toplayıp keskin bir dönüşü kaydeder:

> Dönersin göçmen kuşlarla mevsimine. (Rifat, 2007a, s. 591)

Zaman, su gibi akmaz burada, daha çok "çalkan"ır. Rıhtım taşlarının koyduğu sınır çizgisi üzerinde gider ve gelir. Zaman varlık alanının kıyı çizgisi üzerindeki gitgel hareketi olarak sunulur. Akıştan çok, çalkanış olarak görünür kılınan zaman, şiirin sonunda bu plastik hareketini bir dönüşle tamamlar. Peki, "mevsimine dönmek" ne demek? Mevsim, tam da içinde yaşadığın anın ya da ortamın bütünlüklü ufku değil midir? Kişinin mevsimi, yaşadığı, şimdi-burada mevcut olduğu anın ufkudur. O halde, mevsimine dönmek, bu anlamda çelişkili bir ifade olmaktadır. Kişi, mevsimine dönmez, olduğu yer zaten mevsimidir. Bu haliyle mevsimine dönme jesti, aslında olduğu yere (mevcudiyetine) dönmek anlamına gelir. Şiir tam da bu imkânsız hareketi söylemek istiyor: Olmak, olduğun yere (ama şimdi-burada namevcut olan yere) dönmektir. Bu dönüş olmadan, mevcudiyet de başlamaz. Mevcudiyet ve onunla birlikte zaman, ancak her seferinde namevcutlaşma içinde gerçekleşen bir

mevcudiyete geri dönmekle mümkündür. Bu şiirdeki mevsim, zamanın kozmolojik programı içerisinde bir parça olarak yer alan bir zaman/mekânı değil, tümden zamanın zaman haline gelişini, zamanın kendi gurbetinden bir göçmen kuş gibi kendine dönüşünü belirtir. Zaman, zamanın kendinden dışarı ve kendine doğru göçmesidir. Göçmenlik, zamanın içinde değil, sınırında, zamanın ta kendisi olan gitgellere açık ve ikiye bölünmüş sınırında gerçekleşir. "Göç"en, şiirin en başında da en sonunda da zamandır: "Ve ihtiyar yalının önünde *göçük*," "dönersin *göçmen* kuşlarla mevsimine."

Zaman'ın protetik dönüş hareketi olarak sunulduğu "Mahallede Esen" başlıklı bir diğere şiire odaklanalım:

> Mahallede esen akşam rüzgârında
> Bir kuş kafesi gibidir Zaman; usul
> Usul sallanır arka bahçeye bakan
> Penceresinde aşıboyalı evin,
> Tütün kokan evin, ekmek kokan evin.
> Ve kuş öter: *çipet çipet çitalinya.*
> Güneş batar odalara kapanırız.
> Döneriz ağaçlar, evimiz ve dünya. (Rifat, 2007a, s. 554)

Zaman, bu şiirde de, tıpkı "Ve İhtiyar Yalının" şiirinde olduğu gibi, düz doğrusal akışkanlık gösteren bir bütünlük olarak sunulmaz. Zaman, daha çok, salınmaktadır, tıpkı rıhtım taşlarında çalkanmakta olduğu gibi. Zaman bir gelip gitme hareketinin içinde tutulmuş, o hareketin ta kendisi olarak kaydedilmiştir: "usul usul sallanır." Salınım, tıpkı denizin taşların koyduğun kıyı/sınır çizgisi üzerinde dönüş yapması gibi evin penceresinde, yani ev ile arka bahçenin[30] birbirine açıldığı sınır bölgesinde gerçekleşiyorsa tesadüf değildir. Aslolan sınır üzerindeki gelgit hareketini ve

[30] Niye "arka" bahçe de herhangi bir (ön) bahçe değil? Zaman ve varlık, her zaman kendi arkasından, kendi sırtının karanlık (namevcut) bölgesinden (yani "ora"sından) kaynaklanıyordur Oktay Rifat'ta. Önde gördüğümüz ışıltılı ve rengarenk varlık dünyası (tüm imgeler) kaynaklarını kendi derinliklerinden alıyordur. Ve öne (mevcudiyete) gelirken aynı anda o namevcut derinlik tarafından geriye doğru çekilme jestini de mutlaka gerçekleştirerek. Bu anlamda Oktay Rifat'ta arka bahçeler bir simge değil. Öne (mevcut görünürlük alanına) geliş hareketinin sunumu bunlar. Görünürlüğe gelmek, dünyaya gelmek nedir sorusunu cevaplıyor burada. Arka bahçe sadece bunun için var, gelişin yolunu çizmek için.

kendinden dışa açılma ve kendine dışarıdan geri gelme bölgelerini göstermektir çünkü. “Kuş kafesi”ne benzetilen Zaman, sarıp sarmaladığı ya da mekânsal hareket ufkunu oluşturduğu kuşun ötüşüyle dile gelir: “çipet çipet çitalinya.” Kendi bütünlüğünü bir usul salınıma bırakmış olan Zaman, dile geliyor, fakat yabancı bir dile geliyor. Kuşun dili, bir anlamda, eklemli dilin içinde bir tekinsiz ve tanımsız bölge açıyor. Zamanın dili, mevcudiyetin dilinin dışında kalan bir başka dil yapısında ve sesinde gündeme geliyor. “Çipet çipet çitalinya” ifadesi gönderme yapısı gösteren ve belirli bir anlama varış temelinde işleyen dilin kodlarının dışında, salt bir ses rezonansıdır. “Ç” sesinin aliterasyon çınlamaları, kuşun (Zaman’ın) dilini, salt ses düzeyinde tutuyor. Zaman’ın dili, henüz anlamlı birimler üreten bir dil olarak eklemlenmemiş bir dil-öncesi halinde ortaya çıkıyor. Zaman’ın dili, eklemlenme öncesi bir tür mırıltı versiyonudur ve bu haliyle dilin kaynağına, dilin dilsel-olmayan, salt sessel olan kaynağına gönderir bizi. Bu anlamda Zaman’ın dili de tıpkı Zaman’ın kendisi gibi kendi (mevcudiyetin anlamda pıhtılaşan dilinin) dışından gelmektedir. Zaman her haliyle bizi mevcut olanın, şimdi-burada olanın, bir anlam olarak düşünülebilir olanın öncesine ya da dışına döndürüyor ve mevcut olanı bu önce’den geri getiriyor, çünkü her ne kadar anlam-öncesi dille de olsa nihayetinde kuş mevcut durumda ötüyor da.

Şiir, kendi zamanını yine son dizesinde söylüyor: “Döneriz...” Şiir, zamanı bu dönüş içinde yakalıyor. Şöyle düşünebiliriz: Oktay Rifat son dizeyi hiç yazmayabilir ve şiir o haliyle bitirebilirdi ve bu durumda da elimizde epey güzel bir şiir kalmış olurdu. Fakat son dizenin varlığı, şiire bir hareket esnekliği ve bir plastisite kazandırmaktadır. Son dizeyle birlikte şiirin usul salınımında ani bir şiddet ve ani bir perspektif dönüşü gerçekleşiyor. Sondaki “döneriz” ile birlikte şiirin iç uzamında bir yırtılma oluyor gibidir. Bahçeyi, kuşu ve oradaki kurulu işleyişi gördükten sonra, bir

anda bütün bu kuruluşun makarasını terse sarıyor. Açtığı varlık alanını bir bakıma ters yüz edip geri çekiyor ve bu geri çekilişin içinden bütün bir "dünya"yı yeniden varlığa getiriyor. Üzerinde Zaman'ın salındığı pencere çizgisinin bahçeyle dünya arasında ikiye bölündüğü ve bahçeyle dünyanın birbirinin arka planını ya da derinliğini oluşturduğu bir tür iki yönlü zar gibi işlev gördüğünü söyleyebilirim. Zaman ne bahçede ne de dünyada gerçekleşmekte; asıl, bu zarın görünmez bir basınçla kabardığı ve şiştiği anın ta kendisi olmaktadır. Burada sözünü ettiğim zar ya da sınır çizgisi, basitçe iki mevcudiyet arasında konumlanmış bir zar ya da çizgi değil. Daha çok, mevcudiyet ile onun arka planı ya da içinden geldiği ve aynı anda içine çekildiği namevcut derinlik arasındaki bir konumlandırılamaz sınır bu. Tıpkı *Şiirler* kitabından "Uzanılmaz Bir Çizgide" başlıklı şu şiirde karşımıza çıkan "uzanılmaz çizgiye" benzeyen bir karmaşık ve "çiftleşen" ufuk çizgisi gibi:

> Uzanılmaz bir çizgide yaşamla ıslak,
> Aşkla çürüyen, öldüren ve öldürülen
> Otların kekremsi tuzunu dişliyorum:
> Yol çoraksa, ardı boşsa ve ergeç toprak
> Bir karanlık içinse, neden bunca sıcak!
> Bulutlar geçiyor, çığlık çığlığa, üstten,
> Denizle gök çiftleşiyor homurdanarak. (Rifat, 2007a, s. 467)

Aynı anda hem yaşamı ("yaşamla ıslak"), hem ölümü ("öldüren ve öldürülen") içeren bir varlık kipi var burada. Hayatta kalış betimlemesidir bu. Hayatta kalış zamansallığının bir çizginin, hem de "uzanılmaz," erişilmez, mevcut kılanamaz bir çizginin üzerinde işletilmesi manidar. Aynı anda yaşamla ve ölümle bölünmüş ya da paylaşılmış olan bu çizgiden başlayarak şiir bütün bir mevcudiyet sorusunu, namevcutlaşmadan çıkıp mevcudiyete geliş sorusunu soruyor her anında. "Ardı(n) boş" olması da toprağın ergeç "bir karanlık" (herhangi bir karanlık da değil, "bir" ve tekil bir karanlık) için olması da Oktay Rifat şiirinin hayatta kalış zamansallığı çerçevesinde kurduğu mevcudiyetin namevcutlaşma içinde verilmesi (*presentation of*

the absencing of the presence) mantığı bağlamında anlamını kazanmaktadır. Şiirin varlığı dâhil her varlık, kendi ardından, kendi namevcut karanlık derinliğinden gelir ve aynı anda oraya çekilme hareketiyle var kılınmaktadır. Bu nedenle ardın "boş" olması da toprağın (varlık alanının) "karanlığa" çekilmeye yazgılı olması da birer depresif ölüm güzellemesi olmanın tam aksine, mevcudiyetin kendi imkânsız sınırı üzerinden kendine geri gelişinin, yani tüm bir dünyanın başlama anının betimlenmesi vardır burada. Ölüm mistisizmi değil, ölümün eşiğinden kendini imkânsızca kazanan (imkânsız ama kazanan) yaşamın, yani hayatta kalış zamansallığı olarak Zaman'ın başlama neşesidir burada söz konusu olan. Tıpkı son dizede hayatın aynı anda hem sınırını oluşturan hem de hayata ve varlıklara görünürlük zemini sağlayan ufkun bizzat kendisinin kendi üzerinde çiftlenmesi/çiftleşmesinde ("denizle gök çiftleşiyor homurdanarak") kaydedildiği gibi, "mevcut-olmayanın eşiğinde mevcudiyetin çiftlendiği (doubling)" (Malabou, 2012, s. 86) ve ancak bu kökensel çiftlenme içerisinde/olarak kendine ve anlama geldiği durumda olduğu gibi.

Yeniden "Mahallede Esen" şiirine, onun son dizesinde gerçekleştirdiği dönüş hareketine dönelim. Oktay Rifat'ta Zaman, şiirin son dizesinden geriye dönebilme kapasitesinden başka bir şey değildir. Şiirin yazınsal mekânının, kendi sınır çizgisi üzerinden kendi dışına dokunduğu anda kendine geri gelmesi hareketidir bu. Zaman, şiirin bu ani dönüşleri yapabilme kapasitesi bulunmasaydı hiç mevcut olmazdı.

Son dizedeki dönüşten önce şiirde bir kapanma ve sonlanma imi daha bulunduğunu görmeliyiz. Sondaki zamansal dönüşe biz bir sonlanmanın ardından açılıyoruz: "Gün batar odalara kapanırız." Günün kapanışı, günün namevcutlaşması, günün ölümü sondaki dönüşün zeminini verir. Önce ölüm gelir, sonra dönüş, dünyaya geri dönüş. Oktay Rifat ölüm sorusunu protez sorusu olarak sorar. Ölüm her seferinde bir sınıra varıp oradan kendine geri dönmektir. Bir nihai sonlanma değildir.

Bu anlamda biyolojik ya da doğal değildir. Ölüm; protetiktir, yapaydır, zamansallık olarak, geçmişin ve geleceğin açılması/icat edilmesinin imkânı olarak yaşanır. Doğal ölüm yoktur Oktay Rifat'ta; ölüm hep ve sadece kazara yaşanır, bir kazadan arta kalmanın zamanı olarak yaşanır. Hayatta kalış, mevcudiyetin ve doğanın uğradığı (olduğu) kazanın sonrasını icat etme halidir:

> Ölmek doğal bir şey sayılırken ölüm yine de gelmelidir, gerçekleşme imkânını bulmalıdır ve bu imkân yalnızca kazara olabilir. Hastalık, çöküş, fersizlik. Uykusunda ölen biri bile doğal ölmüş değildir. Ölüm ikilidir: biyolojik, mantıksal. Öngörülemezdir, kazara, kendi biçimi oluşturarak gelir. Ölüm formunun yaratılabilmesi için bir kuralsızlığın varoluşu kendi sonundan ayıran olanaksız zamanın dâhilinde oluşması gerekir. Aniden gelen bir icatın zamanıdır bu, genellikle kimseciklerin görmediği. (Malabou, 2012, s. 64, çeviri bana ait)

Oktay Rifat, şiirini ölüm-sonrası bir icat olarak, hayatta kalış zamansallığıyla işleyen bir keşif olarak kurar. Şiirin zamanını da, temalarını da, formunu da bu düşünce belirler. Hayatta kalış, yalnızca bir "felsefe" değildir, şiirin yapısını da belirler. Bu şiirlerde sanki özne ve onunla birlikte tüm dünya kendisini kendi sonundan, namevcut olduğu sınırdan geri alır. Bir felaket yaşanmıştır ve her şey ancak bu felaketin sonrasından açığa çıkar gibidir. Dünya kendi yıkımının içinden gelir.

> Güneş batar odalara kapanırız.
> Döneriz ağaçlar, evimiz ve dünya. (Rifat, 2007a, s. 554)

Burada, belirttiğim gibi son dizedeki dönüş oldukça önemli. Son dizeyi hiç yazmayabilirdi Oktay Rifat. Ama yazıyor ve bunu birçok başka şiirinde de yapıyor. Oradaki son dönüş aslında şiirin basitçe sonlanması değil, şiirin kendi üzerinde bir dönüş yapması. Şiiri harekete geçiren ve başlamasını mümkün kılan hareket alanının aslında sondaki dönüş sağlıyor. Dönüş, koşunun başlaması için gereken geriye adımın uzamını kuruyor. Her şey başlayıp sonlandıktan ("güneş batar") sonra bir hamleyle dönüyor. Sonlanmanın sonrasının zamanına ait nesneler çıkıyor ortaya, sanki her şeyin yıkımının içinden, mevcudiyetin uğradığı kazanın içinden çıkıyor

gibi: “ağaçlar, evimiz ve dünya.” Tüm bir “dünya” kendi arkasının, arka behçesinin, kendi yokluğunun içinden geliyor burada. Dünya Zaman’ın sonundan sonra başlıyor. Zamanın kendi içinden dönmesi dünyayı icat ediyor. Dünyanın “facticity”si, dünyasallığı, ancak protetik hayatta kalış zamansallığı içinde açılıyor.

Kendi yokluğunun içinden geri geliş hareketinin (yani şiirin temel jestinin) betimlendiği iki küçük şiire de değinmeliyim bu noktada. “Küçük Ev” ve “Meşelik” başlıklı kısa ve tüm şiiri boşa gibi duran birer sonlanışla kapanan şiirler:

> Yalnız
> Yalnız alabildiğine
> Çalkanan bir ekin denizi önünde
> Uçurumla ayrılmış gibi köyden
> İki sıralı kavakla
> Uzakta
> Basık damlı küçük ev (Rifat, 2007b, s. 30)
>
> Ham toprak ve ot
> Saçların gibi dağıt
>
> Kanat gersin üstümüze kuş
> Kumru ya atmaca
>
> Uzakta kalsın boş
> Küçük ev tüten baca (Rifat, 2007b, s. 155)

Bu iki şiirde de son dizelerde karşımıza çıkan evlerin, yokluktan, hiçlikten ortaya çıkıyor gibi bir halleri var. Bunlar sanki baştan beri orada, durdukları yerde mevcutmuş gibi gösterilmez; sanki namevcudiyetin içinden bir anlığına, son anda, görünürlük alanına giriveriyorlardır. İlk şiirdeki “basık damlı küçük ev” köyden “uçurumla ayrılmış gibi”dir, ve bu uçurumun içinden yavaş yavaş çıkarak gelir. Gelir, fakat yine de “uzak”lığın, uçurumun bıraktığı damganın iziyle gelir. Mevcudiyete gelişi tam da sağlam bir geliş ve varlık alanına yerleşiş şeklinde gerçekleşmez. Uzaklık, köyle arasında kapanmaz mesafe, uçurumun boş spacing’i bu evi mevcudiyete ancak namevcudiyetin içinden geçirerek sunar bize. Ev, hayatın (köy) içinde değil gibi çekişmiştir. Hayatla arasındaki uçurum, evin hayatını hayatta

kalış kipine göre ayarlar. Bu *abyssal* yarılma, Zaman'ın hareketinden başka bir şey değildir.

Aynı durum, ikinci şiirdeki ev içinde geçerlidir. Oradaki "küçük ev" de "uzak"lığın izinden gelerek görünür olur. Sanki bir anlığına uzaklığın ve "boş"luğun içinden çıkıvermiş gibi var olması, onun da sanki bir felaketin ardından, bir indirgenemez yokluğun ardından hayatta kaldığı izlenimini vermektedir. Yokluğun içinden yapılan icatlardır bu küçük evler.

Yokluğun ardından hayata geliş anları, Oktay Rifat'ın grçiş döneminden itibaren sıklıkla kullandığı bir teknik aracıyla sunulur. Nesneleri gündeme getirirken genelde onları bağlamlarından, faillerinden ve yüklemlerinden soyutlayarak/bağımsızlaştırarak sunar. Nesnelerin görünürlüğe gelişi, sanki varlık alanının boşalmasının ardından gerçekleşir gibidir. Sanki varlığın zinciri boşalmış, özne-nesne bağlamı çözülmüş, nesneler bir yokluktan çıkıyor gibi olmanın dayanaksız ve temelsiz hareketini yapmıştır. Nesneler durdukları yerde öylece dururlar: Ne bir faille, ne bir fiille, ne de birbirleriyle bağları bulunmaksızın belirirler. Örneğin *Yeni Şiirler* kitabının "Dağın Ardı" başlıklı bölümünde yer alan sonelerde bu tür bağsız ve yükleminden soyunmuş nesneler sıralanmaları yoğun bir biçimde kullanmıştır:

> Eski sofralar eserdi, tambur ve ut.
> ...
> kıl
> kala boşluklara. Bakardık bir tırtıl
> Yürüyor, nereye, tutunmuş pervaz,
> Gökyüzü ve yaz, martılar bir avaza! (Rifat, 2007a, s. 585)

Nedir buradaki "tambur ve ut," "gökyüzü ve yaz"? Fiillerinden kopmuş gibi görünmekte hepsi de. Sanki tambur ve ut, kullanımdan, müzikten ve müzisyenden bağsızlaşmış gibi orada öylece durmakta. Hiçbir bağlama girmemekte, sanki yaşamın içinde değil de bir tür yaşam-sonrasını (hayatta kalış zamansallığını) sürdürüyor

gibiler. Bir yaşamın çekilmesinin ardından görünürlüğe geliyorlar, aynı anda bu görünürlüğü biraz matlaştırarak: "Eski sofralar"a doğru, şimdi-burada mevcut olmayan bir ev faslı anına doğru kendilerini çekip silerek. Demek ki ancak namevcudiyetin içinden geçerek ve yine oraya dönerek mevcut olabilmektedirler. Tıpkı "gökyüzü ve yaz"ın da olduğu gibi. Onlar da "kıl kala boşluklara" tutunmuş ve o boşlukların eşiğinde tutulmuş olarak sunulmakta. Tam olarak boşluklara karışmış değiller, yok değiller, ama varlıkları boşluğun eşiğinden geri gelişten, yani boşlukları da içermekten farklı değil. Mevcudiyetin kendi dışına yaptığı protetik dönüşün içinden görünürlüğe gelişinin, Oktay Rifat'ta her zaman olduğu gibi varlığın sınır çizgisinde ("pervazda" yürüyen tırtıl) tutulmanın amblemleri bu bağsız nesneler. Ve tamamının arkasında hayatta kalış zamansallığının kurucu mantığı bulunmaktadır.

> Unutulmuş bir zamanı çalar saat,
> Bir yelken çırpınır kuytu, halat döner,
> Gemileşir bulutlarım, kule, kemer. (Rifat, 2007a, s. 577)

"Kule, kemer" artık "gemileşme" fiilinden sanki boşalmış, kopmuştur. Bir varlık boşalması olurken, bu boşalmanın ardından kule ve kemer sakince ama temelsizce görünür olur. Zaten şiir de genelleşmiş bir boşalmayı, bir tersine dönüşü anlatmakta: Bulutların "gemileştiği," kuytu da olsa yelkenin "çırpındığı" (kuytuda da esen rüzgar, en baştan beri söylemeye çalıştığım gibi Zaman'ın görünmez basıncıdır) bir durumla karşı karşıyayız. Ve bütün bu tersine dönüşleri kontrol eden şey, Zaman'ın hareketidir: "Unutulmuş bir zamanı çalar saat." Bu şiire Oktay Rifat'ta saat ve zaman ilişkisine değineceğim ilerideki bir bölümde ayrıntılı olarak döneceğim, fakat burada şunu söyleyebilirim: Kule ve kemerin nedensiz ve bağsızlaşmış görününümleri, Oktay Rifat'ta zamanın hayatta kalış zamansallığı olarak işlendiği, tüm görünürlük alanının ancak mevcut-olmayan bir boş ve puslu bölgenin izi olarak açıldığı durumu tasvir etmekte.

Bu önemsiz görünen nesneleşme ve belirişler, Oktay Rifat şiirinin temel meselesini aydınlatmaktadır. "Elçiler" şiirinde de benzer bir beliriş ve kayboluş diyalektiği işler:

> Baltalar, yabalar, yanar çıralar
> Bitiverdi bir gecede ovada.
> Yürüdü eski zaman dağlarımız,
> Kaldırdılar başlarını göğe dek,
> Geyikli ve hovarda, dumanlı, gür. (Rifat, 2007a, s. 562)

Bir anda görünüş alanına geliş ("bitiverdi bir gecede"), zamanın protetik dönüşü ("eski zaman dağlarımız") ve en sonda tözünden bağımsızlaşan ve betimlediği nesneyi neredeyse kendi sıfatına indirgeyen, yani tözü temelsizleştiren, tözü kendi sıfatıyla protezleyen imler ("dumanlı, gür") arasında kurulan ilişkiyi hayatta kalış zamanı yönetmektedir. Bir anda beliriş, bir anda mevcudiyete geliş var bu şiirde, fakat aynı anda bu belirişi hafifçe karartan, ona namevcutlaşmanın karanlığını ve belirsizliğini de taşıyan "duman" da var. Aynı anda hem belirmek, hem de belirme alanından çekilmek.

Ayrıca, mevcudiyetin işleyişinin bağrında açılan bulanıklık Oktay Rifat şiirinin olduğu gibi romanlarının da önemli bir tekniğini oluşturmaktadır. Nesnelerin bağsızlaşması ve mevcudiyetin bulanıklaşması konusunda ayrıca *Danaburnu* romanından bir örneğe (Oktay Rifat romanlarında bulabileceğimiz onlarca bu tarz cümleden birine) bakalım:

> Çevrelerini kuşatan bu sis içlerini de kaplamıştı. Kişi kendini bile göremiyordu. Bulanıktı çevre, bulanıktı yolcu, doğa, ilişkiler. (Rifat, 2008, s. 169)

Her şeyin bulanıklaştığı bir ortamda ilişkiler de bulanıyor, tıpkı cümlenin sonunda boşa alınmış gibi duran "doğa, ilişkiler"in cümleye bir tür protetik eklenmeyle ona bir uzama, bir plastisite kazandırmasında olduğu gibi. Cümle sanki kendi olduğu şeyi anlatıyor/icra ediyor bize: Her şey tıpkı benim olduğum gibi bulanık, bağsız,

bağlantıları belirsizleşmiştir, der gibidir. Cümledeki "ilişkiler" öznesinin "bulanıktı" yüklemiyle ilişkisinin bizzat kendisidir bulanık olan. "Doğa, ilişkiler" söze getiriliyor, fakat aynı anda bulanık olarak, namevcutlaşmadan payını almış olarak getiriliyor. *Asyndeton* olarak adlandırılan bu cümle kurma tekniğinin mantığını Malabou (2012) Marguerite Duras cümlelerinden hareketle şöyle açıklamakta:

> Asyndeton içinde önermeleri cümle birimlerine bağlayan bağıntıların çözündüğü bir tür eksiltidir. Tanımı şöyledir: "Bağlantı terimlerinin silinmesiyle elde edilen figür". Birimleri birbirinden ayırır, sözcükleri bir diğerinin üstüne yerleştirir, böylece birçok kazaya meydan verir. Sözcükler birbirini çökertir, esneklik ortadan kalkar, yüzey, yağ ve toplum birbiri içinde eriyiverir. Asyndeton dilbilimsel alkolizmdir.
> Asyndeton kullanımı yorum konusunda sıkıntılara ve karmaşıklığa sebep olur. Bu retorik figür cümledeki bağıntı birimlerini ortadan kaldırır: Fiil (yüklem), zamandizimsel bağıntılar (önce, sonra), mantıksal bağıntılar (ama, için, böylece), deiktikler ve zarflar ortadan kalkıverir. Temel etki, bir tür düzensizlik ifadesi yaratmaktır, bu nedenle asyndeton genellikle konuşmacının kafa karışıklığını iletmek isteyen diyaloglarda karşımıza çıkar. (s. 61-62, çeviri bana ait)

Söz eklemlenmesinde özne-yüklem bağını ve zamansal dizilişin düz doğrusallığını bozan bu teknik, cümle öğelerini bir tesadüf/kaza sistemi yapısı içinde ilişkilendiriyor. Bağlayıcı öğelerin yokluğunda söz, mevcudiyeti değil de bir mevcudiyetten arta kalışı, yokluktan varlığa gelişi söyleme kapasite kazanmış oluyor. Tıpkı Oktay Rifat cümlelerinde olduğu gibi sanki her şey (her varlık, hem görünüm, her imge) zorunluluk bağlarından kopmuş ve kendi boş derinliğinden (mevcut-olmadığı yerden, kendi ölmesinden) başka hiçbir yerden kaynaklanmıyor gibi ortaya çıkar. Malabou bu durumda öznenin varlığını basitçe sürdürmesinin kesildiği ve ifadeyi veren cümlede özne ile yüklem arasındaki bağın iyice silindiğini belirtir: "Özne kendisini en sonda bulur, sanki uğradığı kazadan çıkıyor gibi, bizzat kendi yıkımından arta kalmış gibi, bu sonun da hiçbir anlamı yoktur, nereden çıktığı da belli değildir" (s. 63).

Öznenin en sonda ve sanki kendi yıkımının/dağılışının içinden geliyor gibi

olma durumuna örnek oluşturan *Çobanıl Şiirler*'den "Akşam Sofrası" başlıklı bir başka şiir:

> Akşam sofrası yerde hazır
> Yorgunlara minderle hasır.
>
> Ne güzel gündü
> Güneş dağın ardına indi.
> ...
> Duyulan tek kuş sesi şimdi
> Ovamın sessizliği belki.
>
> Bölüştük ekmeği egemen
> Babaca, yanaşma ve çoban.
>
> Doğa baştan başa dingindi. (Rifat, 2007b, s. 103)

Burada tüm bir varlık alanı bir an açılmış ve sonrasında silinmiş ve yeniden namevcutluğa dönmüştür. "Güneş dağın ardına" inmiş, açık olan görünürlük alanı iptal edilmiştir. Fakat yine de mutlak bir iptal edilmeden söz edemeyiz, çünkü görünürlük alanı olarak günün varlığını şimdi-buraya taşıyan bir küçük im, "kuş sesi" imi yine de mevcuttur. Peki, nasıl bir ses bu, var mı gerçekten, şimdi-burada güncel mi? Hayır, bu ses, aslında "ovamın sessizliğinin" bir izi, boş bir yankısı gibi. Bu ses, ancak sessizliğin içinde mevcudiyete getirilen, yani aynı anda hem mevcutta duyulan hem de aslında hiç duyulmamış olan (çünkü sessiz) bir ses. Kendi yok oluşunun mevcut-olmayan bir izi bu ses sadece. Kuş sesinde ortaya konulan bu mevcudiyet oyunu, "yanaşma ve çoban"da da yinelenmekte. Şiirin öznesi olan bu yanaşma ve çoban, ekmeğin bölüşülmesinin ardından gelmektedir. Önce ekmek bölüşülür, sonra bölüşmenin failleri görünür. Sanki özne, bu bölüşmenin, yani Oktay Rifat'ın hep yaptığı gibi bölmenin/bölünme sınırının/protetik farkın ardından geliyordur. Zaman'ın ancak kendinden bölünmesinin ardından mevcut olabilmesi gibi, özne de bölme ve paylaşma jestinin bir uzantısı olarak mevcut olmaktadır. Bu bölüşme jestidir özneye varlık/görünürlük alanında bir yer ve mevcudiyet tahsis

eden. Bölünme/paylaşma, bölen faili önceler, onu kendi jestinin protezi olarak gündeme getirir. "Yanaşma ve çoban" bölüşmenin sahibi değil, sonucudur ya da *extension*'ıdır burada, tıpkı köyünden "uçurumla" ayrılmış ve bu uçurumsal bölünmenin içinden gelen "küçük ev"de olduğu gibi. Şiirin en başından beri işleyen bölüşme jesti, önce güneşi karanlıkla ("dağın ardı") bölüştü, sonra kuş sesini sessizlikle bölüştü, en sonda da yanaşma ve çobanı ikiye yarılan ekmeğin açtığı mekâna yerleştirdi. Yani bu şiirde ekmeğin bölünmesi jestinde, ekmeğin ikiye ayrıldığı çizginin görülmesi gerekiyor, çünkü tam da o ayrım (ve aynı anda paylaşım) yanaşma ve çoban arasında duran ve ikisini birbirine hem bitiştiren hem farklılaştıran bir tür zar görevi görmektedir.

Peki, şiirde madem bu kadar hareket oluyor, neden "doğa baştanbaşa dingindi"? Oktay Rifat'ta zaman ve zamanın protetik hareketinin izi olarak varlık alanının betimlemeleri genel olarak "durgun"dur, zaman akmaz, "durur":

> Zaman, yenik ve durgun, uzar buyruğumda (Rifat, 2007a, s. 492)
>
> Zaman durur dalda (Rifat, 2007a, s. 599)
>
> Öyle durgun, öyle sıcak saatlerde (Rifat, 2007a, s. 587)
>
> Mangır ışıltısına değişmişim
> Donuk ve durgun bulunca Zaman'a (Rifat, 2007a, s. 566)
>
> Durgun ve çamurlu deresinde aydınlık
> Yosunlu tomruğunu sürüyor Zaman'ın (Rifat, 2007a, s. 519)
>
> Sustuk duran bir vakitte taş, toprak, balık (Rifat, 2007a, s. 559)

4.1.5.1 Minimal fark olarak zaman

Zaman'ı protetik dönüş olarak, kaynaksal bölünme/farklılaşma hareketi olarak yazan bir başka şiire, "Kanarya ve Bahçe"ye bakalım. Bu şiirde de zaman, tıpkı daha önce incelediğim "Mahallede Esen" şiirinde de olduğu gibi, bir kuş, kafes ve ötüş denkleminde yazınsallaşıyor. Zaman, bu şiirde, kafesinin içinde bir kanarya olarak,

daha doğrusu, kanaryanın "sarı"sı olarak ortaya çıkıyor:

Türküsünde kafesinin anahtarı,

Sıyrılır öttükçe, uçar gider o gül
Bahçesinde tünekten, ne çubuk ne tel,
Varır bir ağaca yapraklanır deri.

Ağaçsa savrulur tüyden, kanatsı dal,
Mercan gaga makasında GÜNEŞ darı,
Akşam bir kanaryadır ve Zaman sarı
O türkünün aynasında gizem ve fal.

Taşın, karşılıklı toprağından etin,
Sesindeki yazlardan ikiz, iç içe,
Öterlerken avucunda bereketin,

Kavuşur Sonsuz'a yüreği, değdikçe,
Doruğunda yalnızlığın ve yokuşun,
Aşkla yüzüne kendi tüyleri kuşun. (Rifat, 2007a, s. 586)

Bu şiirde, benim şimdiye kadar Oktay Rifat'ta zamanın doğası ve işleyiş mantığıyla ilgili olarak sergilediğim neredeyse tüm figürler ya da temalar bulunmaktadır. Öncelikle varlıklara görünürlük veren ve onları şimdi-burada var kılan kaynağın, yani güneşin biçilmesi var, güneş-kaynağın üstüne makasla gidiyor şiir: "Mercan gaga makasında GÜNEŞ darı." Kaynaksal bölünmeye dair ilk işaret bu. Belli ki şiirdeki kanarya, güneş-darıyı makas-gagasıyla yiyip tüketmektedir ya da kesip biçmektedir. Kaynağın bizzat kendisi gagaladıktan sonra, ikinci bir bölünme "et"in üzerinde gerçekleşiyor:

Taşın, karşılıklı toprağından etin,
Sesindeki yazlardan ikiz, iç içe (Rifat, 2007a, s. 586)

Etin varlığında bir bölünme ve açıkça ifade edildiği gibi bir "ikiz"lenme durumu var. Et, kendi üzerinde ikiye bölünmüş gibi, karşılıklı bir bölünme sanki filizlenmenin, ürün vermenin bir önceki anı, doğanın/doğumun içinden geleceği bir ayrım[31]. Burada

[31] Etin biçilmesi ve çifte bölünmesi motifine yer veren başka dizeler şunlardır: "Geçerler, çifte fenerlerinin tırpanı//Biçerken cılız çavdarını etimizin" Rifat, 2007a, s. 526; "Bir saban, gömerek demirini//… Devrilir iki yana etimiz" Rifat, 2007a, s. 565. Varlığın başlangıç çizgisini çekiyor et üzerinde Oktay Rifat.

açığa çıkan bölünme ve farklılaşma enerjisi kanaryanın sesine de yansımaktadır. Ses de ikiye bölünecek, çiftlenecek, kendi kendinin ikizi halinde çatallanacaktır. Kanaryanın ötüşü, sesin kendisini protezleştirmektedir. Fakat dikkat edelim: Her ne kadar bölünme ve iç farklılaşma enerjisi ortama yayılmışken, aynı anda bu farklılaşmanın durdurulduğu, mutlağa varmadan dindirildiği ve konumlandırıldığı bir bütünlük imi de var: "iç içe." Farklılaşma vardır, fakat aynılığın, beraberliğin, iç içeliğin bağrında gerçekleşen bir farklılaşmadır bu. Aynı'nın farklılaşmasıdır söz konusu olan. İkili bir hareket var demek ki, aynılık farklılaşırken farklılık aynılığın içinde yine de verilebilmekte. İkili bir hareket var demek ki, aynılık farklılaşırken farklılık aynılığın içinde yine de verilebilmekte. Çok ince bir farklılaşma hareketiyle karşı karşıyayız. Tespit edilmesi, kaydedilmesi, özdeşlik mantığına aykırı olmayan bir önerme içinde sunulması neredeyse imkânsız olan bir farklılaşma momenti bu. Zaten son dize bu ince farkı mühürleyecek nitelikte:

> değdikçe
> Aşkla yüzüne kendi tüyleri kuşun (Rifat, 2007a, s. 586)

Kanaryanın kendisi "akşam"dı, Zaman ise "sarı," yani kanaryayı saran tüylerin sarısı. O halde son dizede kanaryanın yaptığı kendi üstüne dönüş ve kendini kendi bedenine kapatış jesti, zamanın fotoğrafını çekiyor bizim için. Kanarya, yüzünü tüylerinin arasına sokmuş ve aşkla kendi kendine temas etmekte. Yüz ile beden arasında ancak çok ince ve belli belirsiz bir ayrım hüküm sürdüğü bir an bu. Önceki dizelerde söylediği bölünmelerin, ikizleşmelerin, ayrımların bir an için kapandığı, varlığın salt kendi kendisi olduğu, kendi kendisiyle iç içe olduğu bir an. Mutlak olmasa da bir ayrımsızlık anı, ya da daha doğru deyişle, ayrımın, varlığın kendi kendisiyle ayrımının minimuma indiği, her ne kadar ayrım işlemeye devam etse de (çünkü ayrım olmasaydı, kuş yüzünü tüylerine nasıl değdirebilirdi? "Aşk" türünden bir ilişki kipi varsa, ayrım da var değil midir?) en azından etkinliğini azalttığı bir an.

Kuşun kendi tüylerine döndüğü anı sarı bir yüzün sarı bir bedenin üstüne gelmesi, iki aynı "sarı"lığın üst üste binmesi şeklinde düşünmeliyiz. Ve unutmayalım ki bu sarılık şiirde söylendiği gibi Zaman'dan başka bir şey değil. Demek ki kuşun kendiyle yaşadığı bu otoerotik ve protetik an, aslında Zaman'ın işleyiş biçiminden başka bir şeyi betimlememekte. Zaman, sarının üstüne başka bir sarının, aralarındaki minimal farkın korunarak üst üste bindirilmesidir. Zaman, bu minimal iç farkın hareketidir.

Buradaki kanaryanın protetik dönüşü ve sarı ile sarıyı üst üste bindirmesi, bu tez çalışmasının ikinci bölümünde incelediğim başka bir şiiri, *Elleri Var Özgürlüğün* kitabının "Her Şiirin Sonu" başlıklı son şiirini, daha doğrusu o şiirdeki "suyun sudan arındığını duyacaksın" dizesinde ifade edilen farklılaşma hareketini yinelemektedir:

> Tuzun saat gibi işlediğini duyacaksın,
> Dörtnala kalkan ağaçların uğultusunda.
> Her fiskede çın çın ötecek denizin sırçası,
> Suyun sudan arındığını duyacaksın. (Rifat, 2007a, s. 405)

Bu şiirin, kurucu ilke olarak kendini kendi dışından başlatmak, kendi kendinin *surragate*'i olmak ilkesini almış olan bir yapıta dâhil olduğunu ve suyun sudan arınması motifinin varlığın içine indirgenemez bir yokluğun ve homojen ve özdeş bir mevcudiyetin ancak namevcutlaşma (kendinden ayrılma) hareketinden geçirilerek kendine varabileceği düşüncesini işlediğini belirtmiştim. Neydi suyun sudan arınması? Bir mutlaklaşma sahnesi midir bu, arınarak en öz ve sahih varlığa varma anı mıdır? Sanki daha çok mutlaklaşmanın hareketidir, en mutlaktan daha mutlak olmanın bir farklılaşmadan ayırt edilemeyen hareketidir. Dikkat etmeliyiz ki Oktay Rifat bir mutlak varlığın garantörlüğünde kurmaz şiirini, aslolan mutlak dâhil her mevcudiyeti var kılan farklılaşma ve yoklaşma hareketini duyurmaktır.

Suyun sudan arınması, su ile su arasında minimal ama kurucu bir farklılaşmanın işletilmesidir. Bu anlamda, suyun sudan arınması motifiyle,

kanaryanın kendi tüylerine değmesi ve sarı ile sarıyı üst üste bindirmesi Oktay Rifat'ın ortaya koyduğu şekliyle mevcudiyet oyunu açısından, ya da zamanın zamansallaşması açısından birbirine koşutluk göstermektedir. Oktay Rifat'ın icra ettiği şekliyle şiir varlığın/mevcudiyetin bağrında işleyen kurucu bir iç farklılaşma hareketinin kaydıdır. Şiirler kitabından şu önemli dizeler de bu iç farkın hareketini sezdirmeye yöneliktir:

> Neşterle yarılsa da
> akmayan bir su gibi durgundur düşünce (Rifat, 2007a, s. 496)

Su öylece duruyor, ama neşterin imkânsız derece incecik yarık izi de.

Ayrıca hem suyun sudan arınması motifi hem de şiirdeki kanarya (kendine protetik bir dönüş olarak Zaman), 20. yüzyıl resim sanatının tarihinde önemli bir dönüşümü gerçekleştirmiş bir başka sunumu anımsatmaktadır: Kazimir Maleviç'in 1918 tarihli *Beyaz Üstüne Beyaz* adlı çalışmasını. Oktay Rifat'ınkiler, *Su Üstüne Su* ya da *Sarı Üstüne Sarı* olarak da adlandırılabilir rahatlıkla. Alain Badiou (2010) *Beyaz Üstüne Beyaz*'dan hareketle "eksiltili" (*subtractive*) olarak nitelediği bir poetik anlayışı tanımlamaktadır. Şiir sanatında önde gelen temsilci olarak Mallarmé'yi gösterdiği bu poetik yaklaşım, figür ile bunun üzerinde yer aldığı zemin arasındaki farkın sıfır noktasına kadar indirdiği bir anın sunumunu hedeflemektedir. Eksiltili poetika ekseninde işleyen sanat yapıtlarında, figür ile zemin arasındaki, görünüş ile hakikat/gerçeklik arasındaki, yüzey ile derinlik arasındaki ve zamansal açıdan bir varlığın/nesnenin öncesi ile sonrası arasındaki kutupsal farkın eridiği, bir tür sıfır derecede birbirine kaynaştığı ya da birbiri üzerine döndüğü, ama yine de aynı anda bu minimal farkın bu sıfır derece içinde işlemeye devam ettiği görülür. Oktay Rifat'ın "suyun sudan arınması" motifinde ya da sarı kanaryanın kendi tüylerine karışması figüründe olduğu gibi, Maleviç'in *Beyaz Üstüne Beyaz*'ı da bu bağlamda örneklem oluşturan bir yapıt olarak alımlanır:

> *Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare*, resim düzeni içinde arınmanın doruğudur. Renk ortadan kaldırılır, biçim ortadan kaldırılır, yalnızca geometrik bir ima korunur ki bu da minimal bir farklılığı desteklemektedir, zeminin ve biçimin soyut farkı ve özellikle de beyazla beyazın hiçe indirgenmiş farkı, Aynı'nın farkı, yitip giden farklılık denebilir. (...) Bu, Mallarmé'nin şiirde yaptığına çok benzeyen bir tutumdur: minimal ama mutlak farklılığın sahnelenmesi; yerin yerde meydana gelen şeyden farklılığı; yer ile yer bulmanın farklılığı. Beyazlık içine kapatılmış bu farklılık, her içeriğin, her kabarmanın silinmesinde oluşur. (...) Bu neden yıkımdan başka bir şeydir? Çünkü gerçeği özdeşlik olarak almak yerine, hemen mesafe olarak görmektir. Gerçek/taklit ilişkisi sorunu, gerçeği tek başına bırakan bir arınmayla değil, mesafenin kendisinin gerçek olduğunu anlayarak çözümlenecektir. Beyaz kare minimal mesafenin kurgulandığı andır. (Badiou, 2010, s. 65)

Oktay Rifat şiirini, tıpkı Mallarmé'nin ya da Maleviç'in uyguladığı eksiltili poetikanın içinde konumlandırmak bu bakımdan hiç de zor değildir. Oktay Rifat şiiri, özellikle de ikinci döneminden itibaren, "Aynı'nın farkı"nı, varlığın kendine olan minimal mesafesi olarak minimal farkını sunmaya ayarlamıştır kendini. Hiç başlamamış bir farkın (varlığın kendinde oluşu, Aynı'nın aynı kalışı) her zaman çoktan işlemeye başlamış olması durumudur bu. Yokluk ile varlık arasındaki sınırın asla aşılmaması, ama bu sınırın sürekli kendi üzerinde bölünmesi. Eksiltme hareketinin hiçliğe imkânsız bir biçimde varana dek çalışması ve figürle zemin arasındaki farkın aynı anda hem silinmesi hem de tam da silinmenin mutlak eşiğinde kaydedilmesi. Örneğin *Şiirler* kitabındaki, tıpkı yukarıda incelediğimiz "sarı kanarya"ya benzeyen bir başka sarı kuşu söyleyen "Sonbaharda Buluşma" başlıklı şiirde yer alan şu dizede olduğu gibi:

> o sarı
> Kuş ötüyordu bir yerde, hiçbir yerde. (Rifat, 2007a, s. 413)

Bu dizelerde, "bir yerde"den "hiçbir yerde"ye geçiş, figür ile zemin arasındaki ya da yer ile yer-alış arasındaki minimal farkın bir anlığına açılması ve aynı anda kapanması durumuna gönderiyor bizi. Bir yerden hiçbir yere geçişi, Orhan Koçak (2012) "duyusallıktan düşünselliğe, İdeal'e geçiş" (s. 82) olarak okuyor. Fakat

burada iki büyük varlık kutbu arasında bir geçişten çok duyusallığın (*sensibility*) kendisini bir iç farklılaşma olarak gerçekleştirdiğini görebiliriz. Buradaki bu geçişte asıl gerçekleşen, duyusallığın kendisinin bizzat kendi bölünmesi olarak gerçekleşmesidir. Duyusallık, bir düşünsellikle kutuplaşma içinde açılmaz Oktay Rifat'ta. Oktay Rifat duyusallığı, tam da kendi sınırının üzerinde gerçekleşen bir bölünme olarak, Aynı'nın farkı olarak, kendiyle arasındaki minimal mesafenin işlemesi olarak alır. Bir yerden hiçbir yere geçiş, yer ile yer-alış (hiçten geliş) arasındaki ilişkiyi aydınlatır ve yer-alış asla bir düşünsellik (*intelligibility*) ortamı olarak gerçekleşmez. Kendi içinde bölünme hareketi olarak duyusallığın dışına çıkış hiçbir zaman yoktur Oktay Rifat'ta. Bir yerden hiçbir yere geçiş, sarı kanaryanın (Zaman'ın) kendi tüylerine gömülmesi jestinde ya da "suyun sudan arınması" motifinde olduğu gibi, eksilti olarak *poiesis*'in, minimal farkın hareketi olarak varlığın temel jestidir. "Hiçbir yer" bu anlamda hiçbir yer değildir; "bir yer"in açılma, başlama, kendine kendi sınırından geri gelme imkânının ta kendisidir. Hiçbir yer, bir hiçlik İdeal'ine gönderme yapmaz, aldanmamak gerek. Hiçbir yer, varlığın kendi zeminine doğru silinmesi (*vanish*), kendini kendi sıfır noktasından başlatmasıdır. Hiçbir yer, tüm varlıksal gerçekleşmelerin bittiği bir mekânı değil, namevcutlaşmanın mevcudiyet olarak gerçekleşmesinin betimidir. Hiçbir yer, yer-olmayan değildir; "bir yer" olarak ayrımlaştırılamayan bir yer alma (bir yere gelme) hareketinin kendisidir. Bir yerin açılabilmesinin sağlayan ufuk alanının açılması hareketidir. Olmayan, gerçeğin dışına (düşünselliğin alanına) kolayca atılmaz; olmayan, gerçekleşir Oktay Rifat'ta.

Eksilti, mevcudiyetin açıldığı sıfır derecenin zenginliğidir. Oktay Rifat şiirlerinde her şeyi eksiltiyorsa ve yoklaştırıyorsa tüm şeylerin içinden geldiği sınırı çizmek ve varlığın kendine olan görülmez/düşünülmez fazlalığını anlam/duyum

(*sense*) olarak kaydetmek için yapıyordur. Bu bağlamda geç dönemden "Yine Görmek" görmek şiirini inceleyeceğim:

> Kurdukları düzeni görüyordum
> masa kerevet soba ve öteberi
> hepsini çıkarıyordum
> kalanı görüyordum
>
> kalan ne, bir hiç
> bir yok çırılçıplak
>
> güneşsiz bir gün gibi duruyordun
>
> olgun şeftalinin
> dalından düşmesi
> omuzlarından daha ısıtıcı değil
>
> kalmamışı görüyordum. (Rifat, 2007b, s. 448)

Oktay Rifat'ın eksiltili poetikası bu şiirde en veciz ifadelerinden birini kazanmaktadır. Sanki bu şiir aşama aşama bir poetik inşanın da anlatımı olmaktadır. Şiir kurulmuş, hâlihazırda mevcut duran bir "düzen" ile başlıyor işe, daha doğrusu bu düzenin, bu kurulumun eksiltilmesi, "çıkarılmasıyla". Mevcudiyet alanındaki tüm nesneler, tüm veriler bu alandan çıkarılmakta ve "kalan"a tanıklıkla şiirin ilk sahnesi sonlanmakta. Kalan ise sadece "bir hiç/bir yok". Bütünlüklü bir yıkım ve minimalizasyon bu. İlk aşamada şiir kendini içinde ya da karşısında bulduğu tüm mevcudiyet/kurulum alanını siliyor, yıkıyor. 20. yüzyılda Dada'dan Sürrealizm'e, Rus formalistlerinden konstrüktivizme bütün bir sanat alanında şahit olduğumuz bir jesttir bu. Yıkmak, alanı boşaltmak, geleneği/kurumu/normu silinme noktasına getirene dek esnetmek ya da kırmak. Oktay Rifat'ın ilk döneminin de kurucu ilkelerinden biri bu yıkımcı poetika. Yıkımcılığı, burada bir tür merkezi yoğunlaşma olarak, saltlaşma, saltıklaşma noktasına varana dek dolmak olarak, bir tür zirve estetiği olarak anlamalıyız. İlk dönem Oktay Rifat'ının anlar ve duygular düzleminde yaratmayı sevdiği bir zirveleşme/bir noktada merkezleşip tüm etrafı silercesine

kendinde toparlanma estetiği.

Ne demek “kalmamışı görmek”? Şiir zaten kendi mevcudiyetini silmiş ve sıfır noktası olan bir sınıra dek kendini yıkmıştı. Şimdi ise bu yıkımın da yıkımını sakince gerçekleştiriyor. Bir mevcudiyetin (kurulu düzen) yokluğunu görüyordu önce, bu yine de görülebilir bir yokluktu. İkinci işlemde ise ortaya görülemez bir yokluğu getiriyor. Yıkımın ısısından ya da tozu dumanından bağımsızlaşmış bir açıklık anı var burada. Öyle bir açıklık ki, olan’ın şimdi-burada olmayışını değil, şimdi-burada olmayan’ın olmayışını (kalmamış’ını) görebiliyor. Topyekûn bir yokluk olan “bir hiç/bir yok”un ikincil işlemde varlık düzleminden iyice bağımsızlaştığını söyleyebilirim. Bir varlığın yokluğu değil, düpedüz bir yokluğun yok oluşu söyleniyor burada. Yok olan, yok olarak kaydediliyor. Mekân yıkılmıyor artık, mekân zaten olmayanın, şimdi-burada aktüel olmayanın yokluğundan başka bir şeyle dolu değil. Mekân artık başarılmış bir yıkımın kaydedilmesinin ötesinde, kendi yokluğunun işareti sadece. Mekân varlık kodlarından bağımsız ele alınıyor. Mekân bir varlığın yokluğu olarak kuruluyor değil burada, sanki kendi yokluğunun zemini olarak kuruluyor. Yokluğunun sınırında mekân varlık-yokluk eklemlenmesini de önceleyen ya da bu ikilikten bağımsızlaşmış bir hareketin sahnesi oluyor. Kendi başlangıcının öncesinin performansı bu. Henüz varlık alanının açılmasının öncesine ait bir mekân duyumuna gönderiyor bizi Oktay Rifat. Henüz görünüşün kaynağındaki ışığın, yani güneşin başlamamış olduğu bir görüntü düzeni bu: “Güneşsiz bir gün gibi duruyordun.” Oktay Rifat’ın geç dönem şiirinde kaynaktaki bir karanlığa dair işaret görürüz. Doğrusu bir karanlık da diyemeyiz buna, “güneşsiz bir gün” yine de gündür, aydınlıktır ama kaynaksızdır, ışıkla değil başka bir ışıkla aydınlanmaktadır. Şiirin bize vermek istediği mekân duyumu da bu türden bir başka mekândır. Varlık-yokluk terimlerinden bağımsızlaşmış ama yine de mekân olarak

duran bir mekân. Tam olarak bir anti-mekân değil asla, mekânın açılmasının kaynağındaki hareket daha çok. Mekânın kendi varlığıyla kendi yokluğu arasındaki minimal farktır bu. “Kalmamışı görüyordum” ifadesinde, kalan (varlık) ile kalmayan (“bir hiç”) arasındaki ilişkiyi kurmamızı sağlayan zemin söz konusu ediliyor. Bir zeminde kurulmuş mekân ile tüm mekânların zemini arasındaki minimal fark.

4.1.5.2 Yıkımcı poetikaya karşı eksiltili poetika

Alain Badiou (2014) bu yıkımcı ve eksiltili poetikaları kavramsallaştırır. Badiou’ya göre her sanat eseri ve beraberinde gelen her yeni duyum bir olumsuzlamadır. “Olumsuzlamadır,” çünkü “herhangi bir şey yeni olarak ortaya çıkıyorsa, bu, içinde gerçekleştiği durumun nesnelliğine indirgenemez demektir.” Yani, yeni olan duyum, yeni sanat, içinde gerçekleştiği ortamı olumsuzlayarak gelir. En genel tanımıyla sanat etkinliğini olumsuzlama olarak tanımladıktan sonra bir inceltmeye gider Badiou, ve sanatın iki ayrı modalitesini “yıkımcılık” ve “eksilticilik” olarak belirler.

Sanatın yıkımcı modu, özellikle de yukarıda sıraladığım sanat akımlarını da kapsayacak biçimde 20. yüzyıl sanatının temel aksiyomudur. Yıkım, “olumsuzlamanın olumsuz kısmıdır.” Badiou (2014) Schönber’in ilk dönem atonal müziğini ve Marxist devrim düşüncesini bu yıkım modunun örnekleri olarak vermektedir:

> Olumsuzlama eski bir dünyanın topyekûn yıkımını gerçekleştiren bir sürecin olay niteliğindeki hareketidir. Bu olaysal hareket olumsuzlamanın olumsuz gücünü, olumsuzlamanın olumsuzluğunu gerçekleştirir. Buna yıkım diyorum. (s. 83)

Yıkım, sanatın/duyumun/mevcudiyet alanının bir tür süpürülmesi, iskeletine varana dek soyulması ve bir tür duyumsal zirve anında bir noktada temerküz edip patlatılması anlamına gelmekte. 20. yüzyıl sanatının temel etkinlik modu olarak konumlandırdığı yıkım güdüsü, Badiou’nun 21. yüzyıl sanatının temel modu olarak

konumlandırdığı "eksiltili" poetikadan farkını söylemeden önce, Oktay Rifat'ın ilk döneminin yıkımcı niteliğe bakmakta fayda vardır. Oktay Rifat poetikasının yıkımcılıktan eksilticiliğe geçişini anlayabilmemiz açısından da bu önemli olacaktır. Erken dönemden "Çocuk" şiiri yıkımcı estetiğe küçük ama etkili bir örnek:

> Bu çocuk büyür
> Babası kadar olur
> Ondan sonra efendim
> Ölür (Rifat, 2007a, s. 133)

Oktay Rifat burada çocuğu alıyor, büyütüyor, bir zirve anına kadar getirdikten sonra sahnenin dışına fırlatıveriyor: "Ölür." Çocuk, bir yaşamsal zirveye varana kadar temerküz ettikten sonra bir anda zirveden aşağı bırakılıyor. Bu şaşırtıcılık, bu yadırgatıcı estetik, yıkımcı poetikadan kaynaklanmakta. Şiirin kendi varoluş alanını görmek/dokunmak isteğinden kaynaklanan bir yıkımcı güdü işlemekte. Bir tür patlama anı estetiği ve atmosferi temizleme arzusu. Ölüm anında tüm bir yaşam parlıyor ve tükenip siliniyor. Şakacı bir edanın ardında yıkım güdüsü işliyor.

Aynı bağlamda yine erken dönemden "Balkondaki Beyazlı Kadın" başlıklı şiire de bakalım. Bu şiir ile, eksiltili poetikanın şiirlerinden olan yukarıda incelemeye başladığımız "Yine Görmek" şiiri arasındaki motif benzerliklerine de dikkat ederek bakmaya çalışacağım:

> Balkondaki beyazlı kadın
> Düğüm noktası manzaranın
> Bu sınırsız düzenin kalbi
> Mavisi altında semanın
>
> Balkondaki beyazlı kadın
> Ölçüsü rengin ve mekânın
> Düşer omuzlarından sanki
> Billur çağlayanı zamanın (Rifat, 2007a, s. 82)

Buradaki kadın, tüm şiir mekânının, tüm kurulmuş düzenin kurucu öğesi işlevi görmekte. Manzaranın/mekânın merkezi, düğümü, kurucu noktası, ölçüsü. Şiirin mevcudiyet alanı bu kadın üzerinden açılıyor ve her şey yine bu kadında sonlanıyor.

Bu kadın, mevcudiyetin aynı anda sunulduğu ve yok edildiği/tüketildiği bir çekim noktası olarak belirmekte. Kadın yaratmakta, çünkü "omuzlarından" zaman açığa çıkmakta; fakat bu yaratımın bir yıkımdan, yıkımın dolayımından geçtiğini de görmeliyiz. Kadın zamanı yaratabiliyorsa, bu zamana akışı sağlayacak olan hareket serbestliğini bir yıkımın içinden alarak yaratabiliyordur. Tüm mekânı kendinde toplayan kadın, tüm mekânı kendi parıltısı (daha doğrusu "beyazlığı") ve cazibesinde tüketiyordur aslında. Öyle bir merkez haline gelmiş ki merkezin dışında bir çevre kalmamış, tüm çevre silinmiş gibidir. Beyazlı kadın, görüntünün uzamında bir beyaz sayfa açıyor gibi, uzamı temizliyor, kendisi ve zaman hariç her şeyi beyazlığıyla boğuyor ve yok ediyor. Kadının "omuzları" bu total silinmenin ve yıkımın motifi burada. Omuzlar, kendileri hariç her şeyi sahneden siliyor ve bize mükemmel bir temerküzü ve silinmeyi gösteriyor. Görülen, görüntünün yıkımının/silinmişliğinin kendisi. "Yine Görmek" şiirindeki "omuzlar" da ise başka bir işlem yapılıyor, orada görülen, görüntünün silinmişliğinin de silinmesi. Biraz daha açalım.

Yıkım poetikasından farklı olarak "eksiltili" mod, Badiou'ya göre genel olarak sanatsal etkinliğin tanımını veren olumsuzlamanın "olumlayıcı kısmı"dır. Badiou (2014) yıkıma karşıt olarak eksiltili poetikayı tanımlarken bir kez daha Schönberg örneğine dönüyor, bu kez geç dönem Schönberg'ine, yani tonal sistemi yıkmak yerine tonal sisteme kayıtsız olarak iş görmeye başlayan Schönberg müziğine:

> Olumsuzlamanın olumlayıcı kısmını eksilti olarak adlandırıyorum. Örneğin, Schönberg'e göre bir müzik yapıtında notaların tonal sistem haricinde uygun sıralanışını yapılaştıran yeni müzikal aksiyomlar hiçbir biçimde bu tonal sistemin yıkımına indirgenemez. Bunlar müzik etkinliği için yeni bir çerçevenin olumlayıcı yasalarıdır. Müzik söylemi açısından yeni bir tutarlılığın imkânını gösterirler. Anlamamız gereken nokta şudur: Bu yeni tutarlılığın yeni bir şey olma sebebi sistemin çözülmesini işlemini gerçekleştirmiş olması değildir. Yeni olma sebebi Schönberg'in aksiyomlarının çattığı çerçeve dâhilinde müzik söyleminin tonalite yasalarını yadsıyor oluşudur, daha doğrusu bu yasalara karşı kayıtsız oluşudur. İşte tam da bu sebeple diyorum ki müzik söylemi tonal meşruiyetinden eksiltilmiştir/çıkarılmıştır. Açıkçası bu eksilti işlemi olumsuzlamanın ufkunu

> oluşturur, fakat olumsuzlamanın tamamen olumsuz kısmından azadedir. Yıkımdan azadedir… Eksilti dediğim şey olumsuzlamanın bu kısmıdır, olumsuzlamanın olumsuzladığı şeyi yasaları altında var olan yapıdan tamamen azade olan şeyin imkânıyla hareket eden kısımdır. (s. 84)

Eksilti, yıkımın izinden de kayıtsızlaşmak anlamına geliyor. Bunun, basitçe verili gerçeğin olumlanmasının tam tersi bir durum olduğunu belirtmeliyim. Olumlanan, verili gerçeklik değil, yıkımdan geriye kalan ve hiçbir şeyi sınırlandırmayan sınırların ta kendisidir. Yıkım, mevcudiyet alanının namevcutluk sınırına varana dek silinmesi ise, eksilti namevcutluk sınırının üzerinde/içinde yapılan bir hareket, bir dönüştür, mevcut-namevcut ikiliğini önceleyen bir sınırın iç hareketidir.

"Balkondaki Beyazlı Kadın" ile "Yine Görmek" şiirlerini yan yana, yıkım ile eksiltiye birer örnek olarak okuyorum. Her iki şiirde ortak bir tema ve motif düzenine sahip, temel farklılık bu motiflerin düzenlendiği şiir uzamının kendisinde. Hemen hemen aynı şeyi söylüyor her iki şiirde. "Balkondaki"nde mekânın merkezi ölçüsü olan ve mekânı kendi beyazlığının silici gücünde yıkan bir kadın ve onun omuzlarının başlattığı (omuzları, çünkü muhtemelen güneş tepeden vuruyor, ve ilk önce omuzlarına, yani en parlak ve zirve olarak omuzlarından yansıyor) zamanın akışı ("billur çağlayanı zamanın") motifi var ve düzen motifi var ("bu sınırsız düzenin kalbi"). "Yine Görmek"te de aynı şeyler var: Düzen var ("kurulmuş düzeni görüyordum"), mekân var ("masa kerevet soba ve öteberi"), omuzlar var, zaman var. Zaman şurada var: "olgun şeftalinin/dalından düşmesi." Şeftalinin olgunlaşması ve dalından düşmesi motifi doğrudan zamanın geçişi ya da akışıyla ilişki bir motiftir ve "billur çağlayanı zamanın" motifiyle bakışımlıdır diyebilirim.

Biri erken dönemden diğeri geç dönemden bu iki şiirin, ortak motiflere sahip olduğunu, fakat bu motifleri işleyişte radikal farkların bulunduğunu ve bu farkların ardında Oktay Rifat'ın yıkımcı ilk dönem poetikasından eksiltici geç dönem poetikasına geçişini sağlayan ilkelerin bulunduğunu söylemeliyim. Önce mekân

motifinin işlenişindeki farkı görelim: “Balkondaki”nde mekân tek bir ölçünün ve merkezin (kadının omuzları) içinde toplanmakta ve silinmekte. Bir noktada konsantre edilmekte. Mekân, merkezileştiği anda yıkılmakta. “Yine Görmek” şiirindeki mekân, ikili bir işleme tabi tutulmakta. Önce yıkıma uğratılmakta ve namevcutluk sınırına varana dek boşaltılmakta: “Kalan ne bir hiç.” Bu noktada “Balkondaki” ile büyük bir farkı yok, fakat asıl fark şiirin sonunda geliyor: “Kalmamışı görüyordum.” Ne demek “kalmamışı görmek”? Yukarıda belirtmiştim, “kalmamışı görmek” ifadesinde şöyle bir felsefi işlem var: Bir mevcudiyetin (kurulu düzen) yokluğunu görüyordu önce, bu yine de görülebilir bir yokluktu. İkinci işlemde ise ortaya görülemez bir yokluğu getiriyor. Yıkımın ısısından ya da tozu dumanından bağımsızlaşmış bir açıklık anı var burada. Öyle bir açıklık ki, olan’ın şimdi-burada olmayışını değil, şimdi-burada olmayan’ın olmayışını (“kalmamış”ını) görebiliyor. Total bir yokluk olan “bir hiç/bir yok”un ikincil işlemde varlık düzleminden iyice bağımsızlaştığını söyleyebilirim. Bir varlığı yokluğu değil, düpedüz bir yokluğun yok oluşu söyleniyor burada. Yok olan, yok olarak kaydediliyor. Mekân, yıkılmıyor artık, mekân zaten olmayanın, şimdi-burada aktüel olmayanın yokluğundan başka bir şeyle dolu değil. Kendi başlangıcının öncesinin performansı bu. Henüz varlık alanının açılmasının öncesine ait bir mekân duyumuna gönderiyor bizi Oktay Rifat. Henüz görünüşün kaynağındaki ışığın, yani güneşin başlamamış olduğu bir görüntü düzeni bu: “Güneşsiz bir gün gibi duruyordun.” İlk dönemki “Balkondaki” şiirinde kadının omuz başlarından sanki güneşin parladığını ve bu saltık beyazlığın şiirin odağı olduğunu söylemiştim. Geç dönem şiirinde ise kaynaktaki bir karanlık geliyor. Doğrusu bir karanlık da diyemeyiz buna, “güneşsiz bir gün” yine de gündür, aydındır, ama kaynaksızdır, ışıkla değil, başka bir ışıkla aydınlanmaktadır. Şiirin bize vermek istediği mekân duyumu da bu türden bir başka

mekândır. Varlık-yokluk terimlerinden bağımsızlaşmış, ama yine de mekân olarak duran bir mekân. Tam olarak bir anti-mekân değil asla, mekânın açılmasının kaynağındaki protetik hareket daha çok. Mekânın kendi varlığıyla kendi yokluğu arasındaki minimal farktır bu. "Kalmamışı görüyordum" ifadesinde, kalan (varlık) ile kalmayan ("bir hiç") arasındaki ilişkiyi kurmamızı sağlayan zemin söz konusu ediliyor. Bir zeminde kurulmuş mekân ile tüm mekânların zemini arasındaki minimal fark.

Yukarıda "Sonbaharda Buluşma" şiirinde yer alan "o sarı/Kuş ötüyordu bir yerde, hiçbir yerde" (Rifat, 2007a, s. 413) dizelerini okurken bu dizelerde, "bir yerde"den "hiçbir yerde"ye geçişin, figür ile zemin arasındaki ya da yer ile yer-alış arasındaki minimal farkın bir anlığına açılmasın ve aynı anda kapanması durumuna gönderdiği belirtilmişti. "Kalan ne bir hiç" dizesinden "kalmamışı görüyordum" ifadesine geçişte de aynı mantık işlemektedir. Salt sınır çizgilerine indirgenmiş mekân bize yer duyumunu verirken, sınırın üzerine yerleşmek ise bize mekânın yer-alış hareketi göstermekte. "Bir hiç" olarak kalanı görmekle kalmamışı görmek arasındaki minimal fark, zamansal bir fark olarak damgalanır Oktay Rifat'ta. Her iki şiirdeki zaman motiflerini karşılaştırmak bu anlamda uygun olacaktır:

> Düşer omuzlarından sanki
> Billur çağlayanı zamanın (Rifat, 2007a, s. 82)
>
> olgun şeftalinin
> dalından düşmesi
> omuzlarından daha ısıtıcı değil (Rifat, 2007a, s. 448)

İlk şiirde zaman, bir akış ("çağlayan") olarak kavranıyor ve kadının omuzlarından, yani görüntünün zirve anından kusursuzca kaynaklanan bir akış olduğu söyleniyor. Zaman aşağı doğru düşüyor, bir bakıma olgunlaşır gibi doluyor ve ağırlığıyla dökülüyor. İkinci şiirde ise zaman çok daha örtük bir ifadede sunuluyor. Burada da bir düşüş var, ama bu kez olumlanmayan bir düşüş. Şeftalinin olgunlaşıp dalından

düşmesi motifi, tüm bir akışkan, birikimsel ilerleyen zaman nosyonunu içeriyor. Oktay Rifat geç döneminde tam da bu tür bir organik zaman anlayışını reddetmektedir. Zaman, Oktay Rifat'ta organik bir giriş-gelişme-sonuç hattı izlemez; daha çok protetik bir dönüş ve başlangıçsız bir sürme (sürüp gitme) hareketidir. Nedir Oktay Rifat'ın omuzlardan "daha ısıtıcı değil" diyerek olumsuzladığı bu organik zaman anlayışı? Olgun şeftalinin dalından düşmesinin içerdiği zaman nasıl?

Martin Heidegger (2011) zaman anlayışını en yetkin biçimde sunduğu yapıtlarından *Sein und Zeit*'ta insan öznenin (*Dasein*) zamanla ilişkisini ölümlülük/sınırlılık bilinci üzerinden kurmakta ve ölüme doğru oluşu insanın en temel var olma/zaman kipi olduğunu öne sürmektedir. Ölüm üzerinden varlığın bu existansiyel analizinde insanın ölümü ile meyve olgunlaşması durumunun önce benzer yönüne, sonra da asıl farklı olan yönüne değinir. İnsanın ölümü, "henüz-olmayan" bir potansiyel durum olarak bir meyvenin dalında olgunlaşması durumuna benzer:

> Örneğin ham meyve zamanla olgunlaşır. Bu sırada, yani meyve olgunlaşırken, henüz var olmayan bir şey ona henüz-mevcut-olmayan olarak katiyen eklemleniyor değildir ama. Zira meyve kendi kendini olgunluğa taşır ve tam da bu kendini olgunluğa taşıma onun bir meyve olarak varlığını karakterize eder. Ona dışarıdan ilave edilen hiçbir şey, onun bir meyve olarak hamlığını ortadan kaldıramadığı gibi, söz konusu varolanın kendiliğinden olgunluğa erişmesini sağlayamaz. Hamlığın henüz-olmamışlığı, meyveye eklemlenip onunla birlikte mevcut-olan harici bir ötekiliği ima ediyor değildir. Hamlık meyvenin bizzat kendisini kendine özgü varlık minvali içinde ima eder. Bir el-altında-olan olarak yekunu tam hale gelmemiş olsa da, mahrum kaldığı el-altında-olmayan bakiyeye karşı "kayıtsızdır" aslında meyve. Aslına bakılırsa ona karşı ne kayıtsızdır, ne de kayıtlı. Olgunlaşan meyve kendinin ötekisi olarak hamlığa karşı hem kayıtsızdır, hem de olgunlaşmak suretiyle hamlık olarak vardır. Meyvenin henüz-olmamışlığı onun kendi varlığına dâhildir, ama keyfi bir belirlenim olarak değil, onu tesis eden olarak. İşte Dasein da, var olduğu müddetçe buna benzer biçimde vardır, yani hep kendi henüz-olmamışlığıdır. (s. 259)

Tıpkı organik bir oluşum olan meyve gibi, insan varlığı da kendi "henüz-olmayan" potansiyelini içerir. Fakat bu noktada meyve ile insan arasındaki radikal farklılığı da

işaret eder Heidegger. Zamanın organik-olmayan bir kavranışı açısından bu nokta son derece önemlidir. Bir sonlanma olarak olgunlaşma ile bir son olarak ölüm/fanilik arasında bu potansiyeli içerme kipi ve biçimi bakımından sonsuz bir fark bulunmakta:

> Meyvenin özgün varlığı olan olgunlaşma, varlık minvali henüz-olmamışlık (hamlık) bakımından formal olarak Dasein'la örtüşse de, yani hem meyve hem de Dasein ileride ihata edilecek manada hep henüz-olmamışlık olarak *var* oldukları halde, "hitam" olarak olgunluk ile "hitam" olarak ölümün, ontolojik hitam yapısı bakımından da birbiriyle örtüştüğü anlamı çıkmaz bundan. Zira meyve olgunlaşmak suretiyle *erginleşir.* Peki ama Dasein'in eriştiği ölüm bu anlamda bir erginleşme midir? Dasein'in kendi ölümüyle kendi "seyrini tamamlamış" olduğu doğrudur. Fakat böylelikle, kendine özgü imkânlarını zorunlu olarak tüketmiş mi olmaktadır? Oysa böylece onun elinden tam da bu imkânlar alınmış olmaz mı? Zira "erginleşmemiş" Dasein da hitama kavuşur. Öte yandan Dasein'ın, kendi ölümüyle olgunlaşması da gerekmez, çünkü hitamından önce de olgunluk sınırını aşmış olabilir. Ama çoğunlukla erginleşmemiş olarak veya dağılıp dökülmüş ve tükenmiş olarak hitama kavuşur Dasein. (Heidegger, 2011, s. 259)

Her hâlükârda Heidegger, olgunlaşan bir meyvenin sonlanması kipindeki organik zaman kavrayışından oldukça farklı bir zaman anlayışı önermekte. Oktay Rifat'ın şiirindeki "olgun şeftalinin dalından düşmesi" motifini Heidegger'in serimlediği ve olumsuzladığı anlamda organik zaman kavrayışının bir temsili olarak okuyorum. Oktay Rifat da, tıpkı Heidegger'in düşüncesinde yapıldığı gibi, bu organik zamanı olumsuzlamakta, yerine bir protetik zaman önermektedir.

O halde sonuç olarak "Yine Görmek" şiirini okuyarak, iki temel şeyi sağlamlaştırmış oluyorum: Bir, Oktay Rifat'ta zaman, figür ile zemin arasındaki minimal farkın protetik (kendinin önüne konulmuş, kendi dışından başlayan) hareketidir. Yani, "bir hiç/bir yok çırılçıplak" olan "kalanı görmek" ile tüm varlık alanını görünürlüğe getiren güneşin ortadan çekilmesiyle birlikte "kalmamışı görmek" arasındaki fark, iki yokluk arasındaki farktır, daha doğrusu bir yokluğun kendi izinden de, kendi diyalektik negatifi olan varlığın kaydından da

bağımsızlaşması momentidir. Bu nokta, Oktay Rifat'ın tüm zaman kavramını yönetmektedir. İki, Oktay Rifat poetikası erken dönemindeki yıkımcı poetika anlayışının dışına taşmakta ve eksiltili poetika uyarınca hareket etmektedir. Aslolan şiirsel uzamın ve zamanın geleneksel kurallarını yıkmak değil, her yıkımın ardında kalan bir şiir yazma zeminini icat etmektir. Oktay Rifat'ta zaman, olgunlaşan bir meyvenin dalından düşmesi motifinin içerdiği bir olgunlaşma, dolma, zirve yapma ve zirvede yıkılma jestlerinin dışında bir başka hareketi cisimleştirir: Bir kendiliğin doğup büyüyüp ölmesinin çizgisel anlatısı değil, doğumun öncesinin ve ölümün sonrasının düşünülebilirin sınırındaki duyumsal kaynağını açmaya yönelen bir söz etkinliğidir Oktay Rifat'ın geç dönem şiirsel etkinliği. Amaç, varlığı söylemek değil, varlıktan yokluğa ya da yokluktan varlığa gelişin sınır anlarını, tüm imkânsızlığını ve potansiyelini koruyarak söylemektir.

4.1.6 Oktay Rifat şiirinde saat motifi, zaman ve programlanabilirlik

Oktay Rifat geç döneminde tam da bu tür bir organik zaman anlayışını reddetmektedir. Zaman, Oktay Rifat'ta organik bir giriş-gelişme-sonuç hattı izlemez; daha çok protetik bir dönüş ve başlangıçsız bir sürme (sürüp gitme) hareketidir. Oktay Rifat'a özgül olan bu zaman anlayışını daha iyi açıklamak için bir başka şiirle karşılaştırma yapmak uygun olacaktır. Oktay Rifat tarzı bir protetik zaman anlayışına ilk bakışta yakın gibi görünen, ama poietik ilkeler açısından tam zıttı bir anlayışı temsil eden bir şiir yasası bulunmakta Türkçe şiirde: *Dergâh* dergisi etrafında metinselleşen şiir. "Yekpâre, geniş bir anın parçalanmaz akışı"nı işleyen Tanpınar şiiri sayılmalı elbette (Tanpınar, 2002, s. 13). Ama burada ben, organik ve yaratıcı süreklilik ilkesi çerçevesinde işleyen ve üzerine iyi kötü epey söz edilmiş organik zaman anlayışıyla Tanpınar'a değil de, bu türden bir organik zamanı çok daha yetkin

bir biçimde şiirleştiren Ahmet Muhip Dıranas şiirine yöneleceğim.

Karşılaştırma odağım Dıranas'ın tüm şiirini kat etiğini düşündüğüm zaman anlayışını örtük bir biçimde sunan "Köpük" şiiri olacak. "Köpük"te ortaya konan zaman anlayışını görmek, Oktay Rifat'ın neyden kaçındığını ve kendi şiirini nasıl bir farklılaşma hareketi olarak kurduğunu görmek açısından önemli olacaktır.

> Oyun bitti ve her şey yerini buldu.
> Akşamla ebedi kızlar anne oldu.
> Aynalara bakma, aynalar fenalık;
> Denizi, sonsuz olanı düşün artık.
> Bir gün beni hatırlayabilirsin ancak,
> Güzelsem soyabilirsin çırılçıplak;
> Oradayım hep ben, orada, derinde,
> Gemilerin ihtiyar köpüklerinde. (Dıranas, 2000, s. 43)

Bu şiir örtük/metonimik bir biçimde belirgin bir zaman düşüncesini işlemektedir. Bergson'un "yaratıcı evrim" olarak tanımladığı bir kendi içinde metamorfozlanma kabiliyeti taşıyan bir süreklilik idea'sından söz ediyorum. Bergson'un zamanın bilinçte inşasını anlamaya çalıştığı felsefi programın adı yaratıcı evrimse, bu programın temel taşı zamanın gerçekleşme biçimi ve maddesi olan "duree" nosyonu olmaktadır. Dıranas'ın şiiri, Hilmi Yavuz'un (1991) okumasında da karşımıza çıktığı gibi duree'nin şiir metni olarak yazınsallaşmasından ibarettir.[32] Bergson'un sözleriyle:

> Bergson'un mekânsallaştırılmış zamanın karşısında koyduğu Durée, bilincimizin bir, oluş'u ve yaratıcı bir evrimdir. (...) Durée'nin ölçülüp parçalanmaması bundandır. Canlı bilincimizin her anında geçmişin bütün bilinç halleri çınlar; geleceğin sesleri duyulur. Bu sesleri, bilincimizi tamamıyla kendi haline, doğal, içten sevgi ve nefretlerine bıraktığımız zaman işitiriz. Bilinç bu türde, aynı cinsten olmayan, kesiksiz ve bütün

[32] Hilmi Yavuz'un Oktay Rifat şiirini okumasına ve bu şiiri dönemselleştirmesine değinirken de ortaya koymaya çalıştığım bir okuma problemi Yavuz'un bu metninde karşımıza çıkıyor: Yavuz, "Köpük"ü okurken "doğru" (yanlışlanamaz) bir sonuca varıyor (yani "Köpük" = Duree'nin şiiri) , fakat bunu şiiri okumadan gerçekleştiriyor. Hilmi Yavuz edebiyat eleştirisinin temel niteliği de bu sanki: Şiiri okumadan doğrulamak. Yavuz'un okuma problemi, özünde bir okumama problemidir. Bu durumu tespit etmemizin bu tez çalışması açısından anlamı ve önemi şudur: Bu tez çalışmasında ortaya konan okuma, tüm bir doğruluk meselesini askıya almaya yarayan bir okuma türü olma çabasında Yavuz poetikasının tam zıttına hareket etmektedir. Oktay Rifat şiirinin sunduğu ontolojik imkânı kullanarak bu şiiri okumakta, ama doğruluk meselesini acil olmaktan çıkarmayı denemekteyim.

> halleri birbiriyle kaynaşan bir sistem olunca ruhsal yaşantımız hakkında doğru bir fikir edinmek ancak bilincimizi Durée halinde kontrol etmekle mümkün olabilir. Özdenetimimiz ne kadar yetkin olursa, bilinç hallerini de o kadar bozmadan ve tümüyle doğallık olarak yakalayabiliriz. (Bergson, 1986, s. xv)

Duree'de temel mesele, geçmiş-şimdi-gelecek kutuplarını bir süreklilik içinde yerleştirip işletebilme kabiliyeti gösterecek şekilde zamanın/anın esnekliğidir. Bu esneklik, bir bağlayıcı esnekliktir, zamanı bir iç içelik, bir iç içe doğum olarak kavrar. Şimdiki an, aynı kendi içinden bir geçmiş anı ve bir gelecek anı üretebilir olarak gizil güçle donatılmıştır Bergson'a göre. Zaten mevcudiyet, tam da bu gizil gücün senkronik gerçekleşme biçimidir. An, kendi geçmişi ve geleceğiyle dopdoludur, organizması kendiyle dopdoludur, kendi geçmişinde de kendi geleceğinde de kendini sürdürme yeteneğine sahiptir. İşte, Oktay Rifat'ın zaman anlayışında bulunmayan şey tam da bu kendiyle doluluk hali olmaktadır. Oktay Rifat, kendi dışına kendisi olmadan/kalmadan çıkabilmenin jestine davranmıştır. Tüm bir *Dergâh* kadrosundan ayrıştığı temel nokta da budur. Zamanı süreklilik olarak işletemez, zamanı ancak felaket benzeri bir kesinti olarak kurabilecektir. "Köpük"e şiirine yeniden dönmekte fayda var.

İlk dizede zamanın iki büyük kutbu açığa çıkmakta, bir "bitiş" (oyun bitti) ve bir başlangıç (yerini bulmak), yani bir geçmişlik hali ve bir gelecek hali ortaya konmakta. Bu geçmiş ile geleceği bağlayan enerji ise tamamlayıcı olarak gelen ikinci dizede açığa çıkmakta: "Akşamla ebedi kızlar anne oldu." Anne olma motifi üzerinden bir ilerleme/organik gelişim/doğum enerjisi salınmakta şiire. Zaman, ilerlemeye başladı bile, büyük yırtılma sıkıntısızca aşıldı: "Ebedi kızlar"ın ebedi bekâreti meselesi ustalıkla, bir hokus pokusla hallolmuş gibi mesele olmaktan çıkarıldı, anne olunuverdi, fakat bu sıçrama anı, yani bekâretten anneliğe sıçrayan o imkânsız (çünkü "ebedi") kesinti anının üzerinden atladı zaman, yokmuş gibi. Ve tam

da bu atlama jesti zaten zamanı süreklilik olarak kuran. Nasıl yapabiliyor bunu Dıranas? Buna cevap vermemiz için tüm bir yazı geleneğinin hangi araçlarla iş gördüğünü incelememiz gerekir, bu çalışmanın sınırlarını aşar. Oktay Rifat'ta bekâret/kızlık meselesine bu çalışmanın üçüncü bölümünün 3.1.7 numaralı alt bölümünde değinmiştim. Oktay Rifat bu bekâret meselesi üzerinden okuma ve yazma etkinliğini tartışıyordu. Başlangıç sorusunun en keskinleşmeye başladığı anlarda (*Elleri Var Özgürlüğün'*de) gündeme gelen bekâret meselesi zamansal sürekliliğin ve organik doğumun işletilemediği, bekâretin bir anneliğe doğru sezaryen imkânlarla bile aşılmasının imkânsızlaştığı bir şiir-tarihsel anın betimlenmesi halinde ele alınıyordu. Dıranas'taki "akşamla ebedi kızlar anne oldu" dizesinin Oktay Rifat'ta aldığı hal, organizmanın alt üst olduğu ve zamansal çizgisel ilişkilerin Borges'vâri bir tekrar yapısı içinde askıya alındığı bir tarihsel dönemeci (kendi üzerinde dönüp duran bir dönemeci) işaretlemektedir: "Bebekler doğuyordu kucaklarında bebeklerle". Oktay Rifat, Dıranas'ın silerek aştığı ve işlettiği zamansal çizgileri, başlangıçsız (annesiz) bir sarmala döndürmekte. Oktay Rifat'ta bekaret çizgisi aşılamayınca organik zaman da kurulamıyordu, bu nedenle de başka bir zaman düşüncesine geçiş tazyikini dayatıyordu. Annesiz bir zaman, başlangıçsız bir zaman, başlangıcına sadece kendini (kendi bölük gövdesini) koyabilen bir zaman. Şiir etkinliğinin temel jestini oluşturan hareketin tecrübesi olarak zaman. İşte şu an ben de tam bu tazyikin geç dönemde aldığı hali anlatmaya çalışmaktayım.

"Köpük" şiiri köpük imgesiyle sonlanmakta: Şiir öznesi kendi varlığını koyutlamakta, kendini bir "hep orada olma" motifine açmakta ve yerini de "ihtiyar köpük"lerde olarak belirlemekte: "Gemilerin ihtiyar köpüklerinde" (Dıranas, 2000, s. 43). Köpük imi burada apaçık bir geçmişlik imidir, gemi (hayat, zaman, şiir) ilerlemektedir bir belirsiz geleceğe doğru ve ardında bıraktığı kayıtlar çoktan

eskimiş/geçmiş bir biçimde orada durmaktadır. Köpükler bu geminin köpükleridir, onun kayıtlarıdır, onun eskittiğidir, dahası doğrudan bir organizma gelişimini imleyecek biçimde "ihtiyar"lıkla damgalanan bir geçmiştir: Geçmiş zaman, sahibine, içinden geldiği ve bağlı olduğu organizmaya, yani mevcudiyete bitiştirilir hemencecik ki bu sahip de aslında bir geleceğe doğru gitmektedir, hele ki geminin son dizede karşımıza çıkışıyla birlikte bu geleceğe gidiş hali uyumlandırılır, böylelikle köpükler ve gemi arasında bir *indexical* ilişkisiyle şiir zamanın geçmiş-şimdi-gelecek kutuplarını zincir gibi birbiriyle bağlantılandırmayı becermektedir.[33]

Oktay Rifat şiiri, öncelikle zamanın kutupları arasındaki bu *indexical* ilişkiyi askıya almaktadır. Geçmiş, bir şeyin geçmişi olarak temellük edilememekte, gelecek bir şeyin geleceği olarak hayal edilememektedir. Çünkü şimdiki an, kendi önüne sonuna gönderme yapan bir süreklilik esnekliği gösterecek katılıkta değildir. Oktay Rifat'ta zaman, Dıranas'taki gibi elastik değil, plastiktir, protetiktir.

Dıranas'ta zamanın işleyişi elastik bir süreklilik gösterirken geç dönem Oktay Rifat'ta zaman bir sıçrama ve kopuş estetiğine sahip olarak çıkmaktadır karşımıza. 1982 tarihli *Denize Doğru Konuşma* yapıtında yer alan "Saate Bakmak" şiirinden şu dizelerde zamanın işleyişi anlatılmakta:

> saate bakıyorum çamurlu bir sokaktan
> sıçrayarak geçerken vakti,
> geceye bakıyorum, saatin durması
> gerekirdi son düşen yağmurla. (Rifat, 2007b, s. 288)

Zamanın geçişi Dıranas'taki organik gelişime ("ihtiyar köpük") karşıt olarak inorganik bir süreksizlik göstermekte burada. Zaman sıçramalardan ("sıçrayarak geçerken") kurulu olarak ortaya konulmaktadır. Köpükteki *indexical* ilişkiyi çok daha ağır ve bulanık bir ilişki lehine iptal eden bir başka madde biçimiyle ilişkileniyor zaman: Çamurla. Çamur, yani ne bir ilerleme ne bir gelişim düşü, ama

[33] Index kavramının fotoğraf sanatı ve görsel kültür bağlamında betimlendiği bir temel kaynak için bkz. Krauss, 1986.

aynı anda bir kil ve biçimlenme imi de elbette. Köpüğün kolay ilişkilenmeye uygun akışkan yapısının aksine çamurda bir ağda vardır. Tam da bu tutucu ağdanın getirdiği bir jest olarak sıçrama jesti geliyor bu noktada. Zaman, sıçramalı bir doğaya sahip. Nasıl olabilir bu? Zaman nasıl kesintiye uğratılmış olarak gösterilebilir ki? Oktay Rifat bu kesintili zamanın tazyikini en sık olarak saat figürü üzerinden göstermeyi denemiştir. Çamurlu ve sıçramalı zaman düşüncesi, saatin durması ediminde cisimleştirilir:

> saatin durması
> gerekirdi. (Rifat, 2007b, s. 288)

Saat durabilen bir varlık tipidir Oktay Rifat'ta, mevcudiyeti/şimdiyi akrebi yelkovanında tıkır tıkır işlemesinden çok, kadranın tümden kendi üzerine çökeldiği bir durma/sonlanma mekânı olarak çalışır. Saat durmasıyla çalışır ancak, durabildiği için çalışır, durması poetik işleyiş için "gerekir". Oktay Rifat şiirinin, zamanın, hayatın protetik doğasını saat figüründen göstermeyi sıklıkla dener.

4.1.6.1 Saat motifi, programlanabilirlik

Oktay Rifat'ta saat motifi sıklıkla kullanılmıştır. Saat, bazen doğrudan zamanın doğasını açımlamak amacıyla bazen varlığın (şiirin varlığının) tanımlanması amacıyla öne getirilir. Burada saat motifini basitçe on iki bölmeli saat olarak almanın ötesine geçelim ve saati daha genel bir zaman programı olarak görmeyi deneyelim. Bu manada örneğin güneş de bir saat programı olarak karşımıza çıkar, takvim de. Mesele her zaman, zamanın işleme programını, zamanı işleten algoritmayı kurgulamak ve göstermektir. Örneğin, Oktay Rifat'taki mevsim algısı da gün-gece dönüşümleri de tümden bu saat programının parçaları olarak kullanılır. Döngüsellik ve döngüselliğin kırıldığı yerlerin işaretlenmesi.

Zamansal program meselesini en veciz biçimde büyük teknoloji düşünürü

Bernard Stiegler açmaktadır. Stiegler'e (1998) göre yaşamak, zamana dair teknik bir programlanabilirlik içinde yer almaktan ibarettir. Programlanabilirlik, zamanın kaydedildiği, ama zamanın tam da bu kaydı içinden üretildiği ve deneyimlendiği bir hali betimler. Tarih içinde kullandığımız tüm saatler, tüm takvimler, tüm mevsim algıları ve bunun getirdiği ritüeller bir programmability imkânının gerçekleştirilmesidir. Oktay Rifat şiiri en başından sonuna kadar bu programlanabilirlik meselesini tartışmıştır. Zamanı bu programlanabilirlik meselesi olarak varyasyonlu bir biçimde almıştır.

Oktay Rifat şiirinin erken döneminde zaman henüz bir tanım sorunudur, geç döneminde karşımıza çıkacak olan kompleks zaman programsallığı işlemeye başlamamıştır. Bu döneminde zamanın tanımını sunmaya çalışır. Ve her seferinde mevcudiyet metafiziğinin içinde kalır, küçük sapmalar yapmakla birlikte. Erken dönemde zamanın odağında "şimdiki zaman" vardır, her ne kadar bu şimdiki zaman kendi kendinin parodisini indirgenmiş olsa da. Bu parodi dahi şimdiki zamanın ve zaman/takvim programının nasıl da düşünüldüğünü ve dopdolu bir biçimde ortaya konulduğunu gösteriyor. "Şimdi" başlıklı şiirde zaman metonimik bir kaymanın düz çizgisi gibi işler, zaman durdurulamaz bir düz ve homojen (aynılaştırıcı) akışın figürüdür:

Şimdi 1951
3 Nisan 1951
Yarın 4 Nisan 1951
5 Nisan 6 Nisan 7 Nisan
Mayıs derken haziran
Temmuz derken ağustos derken eylül
Hani 1951
Kodunsa bul 1951'i
Ah 1951
Canım 1951
Kahpe 1951

1951'in ardı 1952
3 Nisan 1952

5 Nisan 9 Nisan 29 Nisan
Mayıs derken haziran
Derken temmuz derken ağustos derken eylül
Gitti gider 1952
Uğurlar olsun 1952
Güle güle 1952
Güle güle (Rifat, 2007a, s. 164)

Bu ironik-komik tınılı şiir erken dönem Oktay Rifat'ın programlanabilirlik meselesini nasıl aldığını en iyi gösteren örneklerden biridir. Şimdiki zaman odağında gelişen bir ilerlemeci zaman anlayışı. Bu ilerlemeci ve mevcudiyet zamanına ayarlı zaman düşüncesini kıramadığı için bu derece eğip büküp ironik bir görünüm veriyor. İroni, bir aczin de ifadesi burada. Zamanı şimdinin dışında kavrayacak araçlara, başka bir programa sahip olmama aczinin. Bir programlanabilirlik aracı olarak takvim, kendiyle öyle dolduruluyor ki dışına çıkışın imkânı kalmayacak dereceye vardığında şiir ironiye dönüyor. Henüz zaman içinde bir şaşma yok, bir kayma yok, zaman ilerliyor ("derken…"), ilerleyişinin aczini de beraberinde getirerek.

Zaman programında kayma olmayışının bir diğer örneği "Vazife" şiirinden:

Güneşin şarktan doğmasını sağlamalı
Şaşırmaya gelmez (Rifat, 2007a, s. 36)

Güneşin hareketini merkez alan gün-gece döngüsel zamanında bir şaşma ihtimali ufaktan sezdirilse de henüz bir şaşma mevcudiyeti görülmez. Güneş şarktan doğmaya devam etmektedir. "Gün Sonu Konuşması" şiirinde şu dizede tüm bir zaman programı sadakatle imleniyor, zamanın bir bakıma doğal ölçüsünü veren hareketin aktörü güneş homojenleştiriliyor, köpekleştiriliyor:

Güneş köpeğimden daha sadık (Rifat, 2007a, s. 35)

Güneşin sadakati zamansal programın henüz bir program-dışı tarafından kesintiye uğratılma ihtimalini dışlamak için korunmakta. Her şey henüz yerli yerindedir, programa uygundur, aksama yoktur. Programı bozucu bir etki yapacak bir dışsallığın izi işareti henüz açıkça görülmemektir şiir tarafından. Dıranas'taki köpüklerin izi,

Oktay Rifat'ın erken döneminde izsizlik olarak gündeme gelir. "Günler Geçmiş Buradan" şiirinde yer alan dizelerde zamanın zamansallaşma biçimi artıksız bir işlemdir, geride bir iz kalmaz, geçişin kalıntısız şeffaflığı, yani şiir söz konusu olduğuna göre tüm bir dilsel etkinliğin tarihsel geçişliliği kolayca sağlanır gibidir:

> Günler geçmiş buradan sanki bırakmadan iz
> Mevsimler arkasında sürüyüp mevsimleri
> Bak yine pencerende cami güvercinleri
> Odan yine aydınlık yine ferah ve temiz (Rifat, 2007a, s. 83)

Dıranas'ta zamanın geçişi köpük bırakıyordu, organik bağları pekiştirir türde. Burada ise izsizlik var. Zamanın geçişi öyle sürtünmesizdir ki iz bile bırakmaz. Zaman programının içinde bir sürtünme olmayınca zamanın kendisinde de bir sürtünme olmamaktadır. Mevsimler mevsimleri uygun adım takip eder, süreklilik baştan verilidir sanki. Zaten bu sürekliliğin garantörü de hemen dürüstçe dile getirilir: "cami güvercinleri". Erken dönem Oktay Rifat'ının henüz kamusalın, yeni cumhuriyetin, Nurullah Ataç'ın dilinden/dil düşünden kopmamış olduğunu bu çalışmanın üçüncü bölümünde belirtmiştim. "Cami güvercini" bir bakıma bu kamusala bir göndermedir, kamusalın koruyucu ve döngüyü sağlam tutan (cami, beş vakit ezan, demek ki bir başka zaman programı) varlığına bir bağlanmadır. Zaman bir şimdinin şemsiyesinde sürmektedir. Tekrarla tutmaktadır zamanı bir arada. Sürtünmesiz, bir izin varlığıyla bozuşturulmamış bir tekrar yapısındadır zaman. İlerleme, bir tekrar görünümü de alabiliyordur, çünkü zamanın odak birimi şimdiki zamandır. Şimdiki zamanda tutulduğu için (geçmişe bile gitse bir geçmiş-şimdiki zaman olarak gidebilmektedir ancak) kendisi olması ancak kendisini aynen tekrar ederek mümkündür. Zamanın ve şiirsel benliğin içinde fark açılmamıştır henüz. Zamansallığın çemberi "Sıla" şiirinde olduğu gibi sıkıntısızca dönmektedir:

> Ah ümitlerle koşardım izinde
> Geceleri ateşböceklerinin
> Dönerdi kocaman dairesinde

Ağaçlar ve gökyüzü çemberimin (Rifat, 2007a, s. 85)

Fakat yine de belirtmeliyim ki aslında çemberin (zaman programının) dönüşünde bir sıkıntının gelişme ihtimali de yavaş yavaş düşünülmekte ve sezdirilmektedir. Zaten ironinin getirdiği bir sıkışmışlık tazyiki olduğunu söylemiştir, Oktay Rifat erken döneminde şimdiki zamanın düz ve homojen programını hafifçe alaya alıyor ama bu tür bir programı kırıp dışına taşabileceği bir imkânı kendinde bulamıyordu. Hâlihazırda verili bir zamansallığı sürdürmekten, o zamansallığın içinde sürüp gitmekten başka bir imkânı ancak bir şiddet imiyle hissedebildiğini "Tabak" şiiri gösteriyor. Kıramadığı ama sadece dişleyebildiği zaman çemberini kana bulamaya dair bir im gelir:

Döner beyazlığında döner
Cansız kuşlarıyla beraber
Sonsuz geceler ortasında
…
Beyaz bir tabak kırılınca
Bakarsın kırmızı bir konca
Açar zamanın bahçesinde (Rifat, 2007a, s. 87)

Zamansal döngünün içine bir şüphe imi yerleştirme bu şiir. Döngü vardır hâlâ, fakat dönenin artık canından şüphemiz de vardır: "Cansız kuşlar" motifi şiirin sunduğu zamansal döngüyü (zaman olarak döngüyü) tekinsizleştirme, atık bir maddenin, cesedin göstergesiyle dengesizleştirmektedir. Daha önce incelediğim şiirlerdeki düz ve garantiye alınmış dönüş/zamansallık hallerinden hafifçe farklı bir durum var burada. Zamanın geçişini (dilin geçişliliğini) söyleyen imgeler gitgide şiddetlenmektedir. Şiirin devamındaki kırmızı bir konca motifi de bu ceset göstergesini bütünlemeye geliyor: Zamanın içinde bir kan/cinayet/kesik imi. Dönen tabak, bir noktada dönmeyi bırakabileceğini, bir kesiğe, bir kesintiye açılabileceğini de tasarlıyordur, bir tür kasvet estetiği üzerinden. Bir tutulma, döngünün bir tekinsiz tekrarda parçalanabileceği ihtimali gitgide güçlenecektir Oktay Rifat'ta.

Perçemli Sokak'la birlikte saat-programlanabilirlik meselesi bir nebze daha şiddetlenmekte ve zaman düşüncesi, bir zaman-dışı kesintinden başlayarak düşünülmesi gereken bir mesele olarak ortaya konmaya yavaş yavaş başlamaktadır. Zaman programı, izsiz ve sürtünmesiz halinden sapmaya ve daha ani bir hal almaya, daha madeni bir çınlamaya doğru açılmaya başlayacak.

> Yüzüme bak çalsın
> içimdeki çalar saat (Rifat, 2007a, s. 188)

Çalar saat motifi devreye giriyor burada. Bir uyarı/alarm halinin tüm gerilimini taşımaya başlayacaktır artık saatler. Bir alarmın çaldığı o beklenen an. Beklenenin geldiği o doluluk ve boşalma anı. Zamansal döngü üzerinde bir noktanın işaretlenmesi bu döneminde Oktay Rifat'ın temel zaman algısını oluşturmaktadır. O belirli ânın kaydedilmesine çalışacak hep. Şimdiki zamandan henüz kopulmamış olsa da, şimdiki zaman ve mevcudiyet bir alarmla doldurulmuş, aciliyet kazanmış ve beklentinin gerilimiyle çatlayacak kertede baskılanmıştır. Henüz, şimdiki zamanın kaydından özerk bir geçmiş ya da gelecek algısına sahip olacağı araçları edinememiştir şiir. Ama kendinden dışa hamle yapmanın tazyikiyle şimdiki zamanı patlamanın eşiğine taşıyacak olan alarmı kendi içinde kurmuştur. Saat, "cami güvercini" gibi hâlihazırda verili bir şey değil, tıpkı bir alarm gibi kurulan bir şey olarak görülmeye başlanmıştır. Saat, kurgu ve kurma jestini gösterecek. Şiir de böylece kendi (dilsel) kurgusallığını söylemeye başlayacak. Tekrar, burada bir aynılığı değil, ufak da olsa bir farkı gündeme getirecek şekilde şiddetlenmiştir. Henüz geç dönem şiirlerde gördüğümüz bir zaman sıçramasına (sıçrama olarak zaman) yer verilmese de *Perçemli Sokak*'ta zaman programında bir aksama, bir tutukluk, bir tutulma, izsiz pürüzsüz ilerleyişe karşı bir topallama ya da bir kararma baş gösterir:

> Kurması biten saatin gecesi (Rifat, 2007a, s. 191)

Yaşamaya başladım kaldığı yerden (Rifat, 2007a, s. 196)

Topal saatçinin odasında
Tahta bacaklı masa (Rifat, 2007a, s. 197)

Böyledir bu şehrin saatleri
Bu camların yüzdüğü karanlıkta (Rifat, 2007a, s. 198)

Zaman, şimdiki zamanda yoğunlaştırılmış bir halde toplanmakta. Zaman daha sonraki dönemlerde patlatılacak ya da iptal edilecek olan bir *punctual* görünüm almakta. Şiirin temel kaygısı, o anı, o belirleyici, o alarmlı anı işaretlemektir. Henri Cartier-Bresson'un "belirleyici an" dediği, tüm bir görüngü alanının psikolojik ve varoluşsal yapısıyla tek bir karede derlenip özsel olarak sunulduğu o fotoğrafik anı (Ward, 2016). *Punktual* zaman, şimdiki zamanı kendi sınırına taşımaktır, henüz aşmamak, ama o sınıra taşımak. Zirve anların şiirini yazmaktadır Oktay Rifat bu geçiş döneminde. Zamansal programı bir noktada toplama ve kurma hallerine ve saatlerin üzerindeki tutulmaya dikkat edelim:

Oltanın ucundaki nikel saatin dokuz buçuğu göstermesine bakma!
(Rifat, 2007a, s. 218)

Bereket burada güneş hep böyle parlaktır,
kurulu gibi öter kuşlarımız,
kadınlarımız ağlaşır,
saatte bir on ikiyi çalar eskicilerin kalyonu. (Rifat, 2007a, s. 238)

Bu parçalarda da gördüğümüz bu zamansal toplanma ve kurma hali, Cemal Süreya'nın (2000) erken dönem Oktay Rifat'ı için belirlediği "birdenbirelik"e ayarlı poetikadan henüz kopulmadığını, fakat bu birdenbireliğin noktasal anının gitgide daha da keskin bir tını kazandığını göstermektedir (Süreya, 2000).

Kendi içinde bir sınıra varan şimdiki zaman Oktay Rifat'ta başka yollarla öne arkaya, geçmişe geleceğe doğru kaydırılacaktır. Şiirin zamanı artık kendini şimdiki zamandan, mevcudiyetin zamanından başlatmamayı deneyecektir. Saat bu denemenin de merkezi objesidir.

4.1.6.2 Elleri Var Özgürlüğün'den itibaren bir kurgu olarak zaman

Zamanın artık kurulan bir şey olarak programatik ifadesi *Elleri Var Özgürlüğün* kitabında karşımıza çıkıyor:

> Oysa biz kurduk zamanı! Zeus tanrı bizi görür, susar bizim için tahtında kaygısız, şimşekten daha çevik, bereketli yağmurdan daha ince.
> Biz kurduk zamanı öyle ya! Ektik ve biçtik, belirledik saatlerden geçen kumu sabanla ve orakla. (Rifat, 2007a, s. 362)

Saatler bir kez kurgusallığıyla gündeme geldi mi, zaman bir kez kurmaca yapısıyla baş gösterdi mi artık geriye dönüşü olmayacaktır bunun, zaman tüm organikliğini yavaşça yitirecek, bütünlük idea'sından sıyrılacak ve kendini ancak birleştirilemez kesintilerin içinden deneyime verecektir. *Yeni Şiirler*'de yer alan "Taşlar" başlıklı şiirden şu dizelerde kimlikleri geri dönüşsüzce çözen bir *differans* salıncağına dönüşmektedir saat:

> Biziz kuran saatleri. Nikel sarkaç
> Biziz, sallanırız kendimiz boyunca.
> Kurgu biter, özlem dolu, sevgiye aç
> Gideriz bir bir, akrep ya da karınca. (Rifat, 2007a, s. 604)

Saat, zamanı işleyemeyecek artık, sadece işlenecek bir hammaddenin artık kalmadığını duyurmak için tıkır tıkır çalışacaktır. Zaman bir içeriğin yaşanması olmaktan çıkar; geçişin içeriksiz bir kanalı haline gelir. Oktay Rifat'ın geç dönem şiirinde, erken döneminden farklı olarak zaman bir hayatın/varlığın/mevcudiyetin tüm tecrübesel doluluğu içinde işletilmesi değildir artık; daha çok, zamanın bizzat kendisi bir işleme, neyi işlediği iyice uçuculaşmış bir işleme dönüşmüştür. "Bir Kuş" şiirinden şu dizelerde olduğu gibi:

> En doğru işlediği zaman, saatlerin:
> Akşamüstü; bir kuş kımıldamaz havada. (Rifat, 2007a, s. 387)

Saatlerin "en doğru işlemesi" ne demektir? Ne olduğunu bilmeye gerek yok, zaman artık bir tanım meselesi değil, bir kurulum meselesi. Saatlerin doğru işlemeyeceği bir

zaman düşüncesine bu açık çağrı, zamanın bir kayma (*drift*) olarak anlaşılmasına hizmet eder. Zaten zaman ile saat arasında bir çakışmasızlık bölgesinin şiirde alenen işaretlendiğini de fark edelim: "…zaman, saatlerin." Oktay Rifat bu ayırıcı virgülü oraya yerleştirir. Saat, zamanla çakışmamaktadır. Ayrıca saatle zamanın örtüşmesinin de bir işlem, bir işleyiş, bir ilerleme olarak görülmemelidir, saat artık mevcudiyeti sürdüren *praxis*'e ayarlı değildir: "bir kuş kımıldamaz havada". Uçmaz demiyor, kımıldamaz diyor, demek ki kuşlar havada öylece asılı gibi, donmuş durdurulmuş, uçuşu kesilmiş gibi. Bu askıya alınma hareketi işte şimdiki zamanın dışında bir odaktan şiiri başlatmaya yarayan retorik aletin ta kendisi. Mutlak entropi ya da hareketsizlik değil Oktay Rifat'ın bu dönemindeki temel jesti; daha çok, olmayan bir hareketin icra edilmesi, başlamayanın sürdürülmesi. Başlangıçsız bir başlangıç düşüncesinin sınırları içindeyiz.

Saat motifi bağlamında asıl şiddetli kopuş *Yeni Şiirler'*de gelmekte. Geçmiş-şimdi-gelecek zincirini kaydırarak eriten/çözen (waning) bir yeni zaman düşüncesi artık iyice yerleşmektedir:

Unutulmuş bir zamanı çalar saat (Rifat, 2007a, s. 577)

Varılmış sonralardan şimdiler, demin (Rifat, 2007a, s. 573)

Bu iki formül gibi dize Oktay Rifat'ta saat-zaman meselesinin aldığı epistemik biçimi göstermeye yarar. Bu formülleri çözümlemeye önce şunu düşünerek başlayalım: Bir saatin geçmişi çalması ne demektir?

Heidegger'in (2011) tüm bir zaman felsefesinin temelindeki soruyu burada soralım: "Nedir bir saat? Saat hangi zamanı gösterir?" (s. 395). Saatin programatik doğasının içinde başlatıcı/kurucu bir arıza var. Bu arızayı üretmek Oktay Rifat şiirin Türkçedeki özgüllüğünü oluşturmaktadır.

Oktay Rifat'ın erken dönem sonrası şiirinde zaman bir tanım sorunu olarak

açığa çıkmaz. Zamana, zamanın doğasına dair bir tanım üretmek ve bu tanımı metinselleştirmek çabasından uzaktır. Başka bir şiir-varlık-zaman ilişkisi düşünülmektedir. Zaman, bir tanım ya da işleme/yapma (*praxis*) değil, bir kurma (*poiesis*) meselesidir. Esas olan, zamanın bir şiir olarak kurulabilecek bir hareket olduğunu göstermektir. Zaman, kurulan, demek ki kurması bitebilen bir potans'tır. Bir varlık türü değil, bir yaratıcı/direşken sanallık halidir. Tüm kurgusallığıyla zaman, bu nedenle teknolojik bir harekettir, teknolojinin hareket etme biçimidir.

4.1.6.3 Geçmişi gösteren saat motifi

Oktay Rifat'ın erken dönem sonrası şiirinde zaman bir tanım sorunu olarak açığa çıkmaz. Zamana, zamanın doğasına dair bir tanım üretmek ve bu tanımı metinselleştirmek çabasından uzaktır. Başka bir şiir-varlık-zaman ilişkisi düşünülmektedir. Zaman, bir tanım ya da işleme/yapma (*praxis*) değil, bir kurma (*poiesis*) meselesidir. Esas olan, zamanın bir şiir olarak kurulabilecek bir hareket olduğunu göstermektir. Zaman, kurulan, demek ki kurması bitebilen bir potans'tır. Bir varlık türü değil, bir yaratıcı/direşken sanallık halidir. Oktay Rifat şiirinde zamanın kurgusallığı en net olarak saat figürlerinde görülmektedir demiştim. Oktay Rifat'ın saatlerinin özellikle de geç döneminde şimdiki zamanın kaydından bağımsızlaştığını vurgulayacağım. Oktay Rifat'ın saatleri şimdiyi değil, başka bir zamanı, geçmişi göstermek gibi bir tuhaflığa sahiptir. *Yeni Şiirler*'den "Ansızın" ve "Deniz Bu" şiirlerinden şu dizlerde zamana geriye sarar tüm şimdisini:

> Geçmiş bir vakti çalmaya başlar, ansızın,
> Uzak yazlarına asılı yarasalar
> Gibi eski günlerinde duran saatler. (Rifat, 2007a, s. 532)
>
> Unutulmuş bir zamanı çalar saat (Rifat, 2007a, s. 577)

Bu dizelerde benzer içeriklerle gördüğümüz şekliyle geçmişi çalan saat motifini

Oktay Rifat şiirinde işlendiği haliyle zamansallık düşüncesi bağlamında okunmalıdır. Ne demektir bir saatin şimdiyi değil de, geçmişi çalması? Bir saatin, ona bakana şimdiki zamanı göstermek dışında başka ne gibi bir işlevi olabilir? Saat, şimdiki anın mekânsal/maddi olarak sabitlendiği, o anı bakan için şimdiki zaman olarak yaşantısına sunan yerdir. İster bir kum saati ister güneş saati ister bir kol saati olsun, türü biçimi fark etmeksizin bir saatin yaptığı ve olduğu şey şimdiki zamanın çerçevesi dışında ele alınamaz. Saat, bir yaşantıyı şimdiki zaman olarak konfigüre eden şeydir. Bu anlamda saat, tüm bir yaşam ve varlık programının düşünülmeye ve yaşantılanmaya başladığı yerdir. Herhangi bir saat kaydında tutulmayan bir varoluş kipi zamansal bir varoluş olmaktan uzaktır. Saat mevcudiyetin (varlığın, anlamın, kültürün) şimdisini verir, mevcudiyete şimdisini verir, mevcudiyeti şimdi olarak verir. Heidegger'in (2011) veciz ifadesiyle "saat bize şimdiyi gösterir, ama geleceği ya da geçmişi gösteren bir saat olamaz" (s. 17).

Saat, tüm bir varoluşun şimdisinin temel odağıyken, poetikasının mevcudiyet/şimdiki zamandan başlatmayan Oktay Rifat'ın saatlerin içine geçmiş zamanı sokmasının manidardır. Oktay Rifat'ın saatlerine bakan kişi, orada tüm bir varlığın ve kültürün şimdiye odaklanmış ve bir şimdi/mevcudiyet halinde toplanmış varlık kipinden farklı bir şeyi görür. Dahası, olmayanı, artık olmayan, şimdi olmayanı görür. Zamanın şimdisinin ölçüsünü veren saat, Oktay Rifat'ta zamanın ölçüsünü kendinden dışa doğru kaydırmıştır. Saat olmayan bir şimdinin çıplak sanalını gösterir. Oktay Rifat tam da sanatın bu sanal gücünü açabilmek için şimdi temelinde programlanmış bir varlığın temel maddesini/ölçüsünü (saat) iptal ediyor.

Saate bakan salt bir geleceksiz geçmişsiz şimdiyi görürken Oktay Rifat geleceğin ve geçmişin açılabilmesi için, yani zamanın bizzat kendisinin zamansallaşması için saati şimdisizleştirir, geçişsizleştirir. Mesele, geçmiş

nostaljisine doğru deplase olmak değildir, zamanın zamansallaştığı, tarihin tarihselleştiği o kurucu denetimsiz program-dışı başlangıç noktasına temas etmektir. Oktay Rifat saatlere zamansal program açısından imkânsız bir biçimde geçmişi gösterterek zamanı çökeltmek istiyor değildir, aksine zamanın zamana geldiği/girdiği o başlangıç/sınır bölgesini canlandırmak ister. Oktay Rifat'ın işleyen ama geçmeyen zamanlı saatleri bir mutlak yokluğu (zamansızlığı ya da bundan farksız biçimde bir sonsuz/bengi "Zaman"ı) değil, zamanın kendi sınırları içerisinden kaynaklanma hareketini, yani zamanın zamansallaşma kipini cisimleştirmek hedefindedir. İster bir tekrar yapısı olarak ister bir sıçrama olarak zaman şimdiki zamandan kaydığı noktada harekete başlamaktadır. Saatleri şimdisizleştirerek zamanın geleceksel ya da Heidegger'cil manada aynı anlama gelecek şekilde geçmişsel boyutuna telmihte bulunmak ister. David Scott (2006) zamanın bu taşkın doğasını ve şimdinin sürekli geçmişe ve geleceğe doğru kazara değil özsel olarak kayıyor oluşunu şöyle betimler:

> Saat kullanarak zamanın ne olduğunu belirlerken açıkça ya da örtük bir biçimde "saat şimdi şunu şu geçiyor, haydi zamanı geldi" vs. deriz. Saate bakmak, zamanı kendi durduğun an açısından temellendirmek ve yönlendirmektir. O halde, saate bakmak kendini hep bir "şimdiyi söylemek" anlamındaki bir zamana yönlendirmek demektir. Zaman her zaman çoktan bir bekleme olarak yorumlanır ve eklemlenir, nesnel olarak mevcut olanın şimdileşmesi için. Sonuç olarak zaman bekleme olarak ölçülür ve bu ölçüm içerisinde zamansallaşır. Beklenmekte olan şimdiki zaman ölçülerin zamansal olarak kurulduğu mevcut standart haline gelir. Zaman nesnel olarak mevcut bir şeyi mevcut kılmanın, şimdide kılmanın ölçüm aracı olur. Dasein [insan varlığı] şimdinin şimdi/mevcut kılınmasında şimdi/mevcut kılınır. (s. 198, çeviri bana ait)

Oktay Rifat şiirinde zamanın "şimdi" birimi üzerine temellenmeyen kesintili bir programatik olarak yazınsallaştığını gösteren en veciz dizelerden birini *Yeni Şiirler* kitabın ikinci ana bölümü olan "Dağın Orda" başlıklı bölümün aynı adlı şiirinde bulmaktayım. Bu şiir, Oktay Rifat şiirinin en güç meselesini felsefi-formülleşmiş bir biçimde sunmaktadır. Söz ettiğim dize "varılmış sonralardan şimdiler, demin" dizesidir. Bu katakretik (*catachresis*, dizimsel kaydırma) nitelikli dize zamana dair

ilerlemeci ve doğrusal bir düşünceyi baştan iptal etmektedir. Tüm kutupsallıkları ve birimleriyle zaman amalgam bir bölünme içinde ele alınmaktadır. Şimdi, geçmiş, gelecek gibi asal boyutların hercümerç içinde sunulduğu ve çizgisel ilerleyişin dışına alındığı bir düşüncenin işlediğini görmekteyim. Şiir, tüm mistiğiyle birlikte zaman felsefesinin de okurun alımlayıcı kapasitesinin şimdiki zamanın noktasal hâkimiyetinin dışında kurulması ve dağıtılmasına adanmıştır:

> Ve değişmez ışık vaktinde bahçenin,
> Varılmış sonralardan şimdiler, demin,
> İnerler akşam bulutlarıyla sete. (Rifat, 2007a, s. 573)

Bir durgu anının ya da halinin, "değişmez"liğin mühürlenmesini içeriyor şiir. Bir tür tekrarda tutulmuş kalmış olmanın sakin bir ifadesi var bu bahçede. Sıkıntı yaratmayan, ilk bakışta travmatik bir görünüm göstermeyen bir tekrarlanmanın cisimleşmesi var. Bahçenin aydınlık saatinde, "ışık vaktinde" bir değişmezlik var. Burada her ne kadar ışığın olmadığı bir başka vaktin de örtük olarak ima edildiğini seziyor olsak da, değişmezlik imi bu ışık vaktini bir tür kader olarak kayıtlıyor ve katılaştırıyor. Elimizde bir bahçe, ışığın (demek belirişin, görünürlük alanının) egemenliği ve pürüzsüz ve aşınmaz görünümlü bir var olma kipi var. Ama bir alt dizede önlemenez bir pürüz yerleştiriyor Oktay Rifat. Öncelikle de sözdizimsel bir pürüzdür bu, yani "Varılmış sonralardan şimdiler, demin" ifadesinin katakretik ve disonans-lı dilsel yapısı. Dizeyi düz yazmayı birkaç kezden fazla başarabiliyor olmamız dizenin heterojen yapısını da plastik niteliğini de ortaya çıkarıyor. "Sonralar" mı varmış "şimdiler"e? Şimdiler zaten sonralardan mı gelmiş ve bütün bunlar "demin"in geçmişinde mi olmuş? Şimdiler mi varmış, şimdilere mi varılmış? Şimdiler vardıysa bu nasıl şimdi değil de, "demin" olmuş olabilir ki? Geçmişi (demin), geleceği (sonralar) ve şimdiyi toptan bir geçmişlik kuşatmasında ortaya açan ama bunu önermeselleşmeyen bir biçimde yapan bir tuhaf bütünlükle karşı

karşıyayız. Dizeyi bir önerme haline getirmemizi sağlayacak malzemelerden biri eksik bu dizede. Bu eksik, zaman konusunda tüm bir zaman felsefesinden daha çok şey dile getirebilme ya da duyumsatabilme kapasitesi veriyor dizeye. Dizedeki eksiklik ya da sözdizimsel yoksulluk, dizenin anlam hareketinin bolluğunu getirir aslında. Zamanın geçiş kipini düşünmemiz için birden çok formülü bize bu sözdizimsel yoksulluğun içinden vermiş olmaktadır.

Önce bir "değişmez"lik kaderciliğini ya da ışığın (mevcudiyetin, görünüşün) egemenliğini söyledi, hemen sonra ise bu durgun egemenliği bütünselleştirilemeyen bir zamansal hareketle kesintiye uğrattı. "Değişmez"likte zamanın fonksiyon dışı yekpareliğini söyler gibi yaptı, hemen sonrasında bunun aksine zamanı bir farklılaşma hareketi olarak açtı ya da kutupsallıkları arasında çizgisellik dışı bir biçimde dağıttı. Peki, ne demek "varılmış sonralardan şimdiler, demin"? Nasıl bir zaman anlayışının formülü var burada?

Geçmişi çalan saat motifi Oktay Rifat şiirinin *chiasmic* diyebileceğimiz dönüşlerle işleyen zaman anlayışını işaretlemesi bakımından işlevseldir. Şimdinin tam da tek gerçeklik kazandığı yerde, yani saatte, geçmişin geldiğini görüyoruz. Böylece şimdinin içinde bir kayma gerçekleşiyor. Saatin çaldığı, yani şimdi, aslında çoktan "geçmiş bir vakit"tir. Geçmiş şimdi çalarken, şimdi geçmişe kayar. Şimdi, ancak geçmiş oldukça, yani kendi öncesine doğru açıldıkça, yani kendi protezine dönüştükçe şimdi olabilmektedir. Zamanın içinde bir kayma değildir söz konusu olan, burada bütünüyle zamanın kendisi kayar. Zamanın bir zaman-dışılıkta yok olması ya da erimesi değildir ama bu; aksine, zamanın zamansallaşmasıdır, tarihin bir veri olmaktan çıkıp tarihselleşmesidir, yeniden kaynaklamasıdır, kendini kendi kaynağına dönüşün plastik hareketi içinden alması ya da icat etmesidir.

4.1.6.4 Şimdi/mevcudiyet metafiziğine karşı dilselin virtüel gücüne yapılan vurgu

Oktay Rifat'ın burada ve geç döneminde işlediği, düşündüğü ve yazınsallaştırdığı biçimiyle zaman anlayışının Martin Heidegger'in zamanın plastik doğasını betimleyen okuması göz önüne alarak daha iyi açılabileceğini düşünmekteyim. Heidegger'in zaman anlayışının bütününün hesabını vermek bu tez çalışmasının sınırlarını aşmaktadır, bu nedenle burada Heidegger'in zamanın çizgisel olmayan geçişini ve bu geçişte geçmiş ile geleceğin basit bir ardışıklığın ötesinde bir ilişki olarak açığa çıktığı düşüncesine değiniyorum.

Zamanı şimdi/mevcudiyet temelinde okumayan Heidegger (2011) için geçmiş denilen şey kişinin yaşayıp ardında bıraktığı bir ölü/âtıl arşivsel yığın değildir. Geçmiş her an yeniden ulaşılması ve irtibatlanılması gereken ve ancak bu gerek içinden mevcut olabilen bir zaman kutbudur. Geçmiş; hep yeniden başlaması, başlatılması, kökensel olarak bir yenilik içinden tekrarlanması gereken bir varlık kipidir. Bu haliyle geçmiş, artık olmayan bir şimdi değildir; geçmiş, geçmiş-bir-şimdi değildir. Geçmiş bu anlamda geride bir yerde değildir, daha çok önümüzdedir. Bir tür yeniden ilişkilenme, bir kökensel nitelikte bir başlangıç projesi ya da pro-tezi gibi önümüzde durmaktadır. Bir tür taslak olarak, bir tür varlık ve bağlanma ödevi olarak... Demek ki geçmiş Husserl'in beklenti ufku çerçevesinde kurduğu zamansal geçişlilikten farklı olarak bir kurma ediminin özne-nesnesi ya da manzarasıdır. Heideggerci geçmiş, basit mânâda bir geçmişte yer almaz, aksine geçmiş önümüzde duran ya da önümüzden gelmeye her an davranan şeydir. Geçmiş, geleceğin antitezi ya da doğasal karşıtı değildir; geçmiş, tam da geleceğin açıldığı ve geldiği bir anın betimlenmesinden başka bir şey değildir. Geçmiş ancak bu geleceğe açılım ya da geleceğin gelmesi içinden ulaşılabilir ve yaşanabilir olan bir var olma kipidir.

Varlığın tarihselleşmesi ancak ve hâlihazırda gelecekten gelmektedir, bir hazır

geçmiş deposunun malzemeleri bu tarihselleşmeyi sağlamamaktadır. Varlığın zamansal kipi, geleceksel bir karakter taşımaktadır, fakat buradaki geleceksellik ancak varlığın Heidegger'in "hâlihazırda" zarfında mühürlediği geçmişliliği içinden mümkün olabilmektedir. Buradaki paradoksal görünümlü zaman anlayışı, zamanı bir tanım meselesi olarak ortaya koyma düşüncesinin ötesinde bir enerjinin ürünüdür. Heidegger ve onunla koşut olan bir zaman düşüncesi bulunan Oktay Rifat, bir zaman tanımı üretmek peşinde olmaktan çok, zamanın farklılaşan karakterini ve önermesel olmayan geçme biçimini icra ederek göstermeyi denemekteler. Zamanı tanımlamak değil, hareket etme biçimini amblemleştirmek, zamanı bir plastik/protetik kesinti ve dönüş hareketi olarak kurmak. Zamanı ve bununla birlikte bütün bir tarihsel programı program dışı kalan şeyle, yani gelecekten geliş haliyle hareketlendirmek meselesidir bu. Programlanabilirlik içine program-dışını yerleştirme kapasitesidir burada açılmak istenen.

Geçmişin gelecekten gelen bir şey olarak anlaşılması, zamansallaşmaya ve tarihe yönelik çizgisel okumaları ve açıklayıcı hamleleri dıştalar. Geçmiş ardımızda bıraktığımız değil, önümüzde bulduğumuzdur, fakat bu tür bir zaman topografyasında ilerlemek demek aynı anda kökensele doğru bir geri dönüş hareketi yapmak anlamına da gelmektedir. Gelecekle ilişki, geçmişin varlığını doğurmaktaysa zaman denilen var olma kipi plastik dönüşlerle, protetik sıçramalarla ve varoluşsal yoklaşmalarla inşa edilen bir şey olarak alınmaktadır.

"Varılmış sonralardan şimdiler, demin" ifadesi varlığın ve anlamın geleceksel (*futural*) karekteriyle geçmişin indirgenemez sahnesini aynı anda formülleştirmeyi deniyor. Şimdi dediğimiz mevcudiyet ve görünüş alanına ancak "sonralardan" varılabileceğini söylemek, şimdiyi kendinden farklılaştırmakta ve onu kendi önüne açılmaya mecbur bırakmaktadır. Şimdi ileriye, bir sonrasına uzanmak zorundadır

kendine varmak ve olmak istiyorsa. Ve bütün bu kendini kendi önünden ve sonrandan ve geleceğinden alarak şimdileşme meselesi bütünüyle bir geçmişlilik sahnesinde gerçekleştirlmektedir, zaman gelecekten çıkıp şimdileşmeyi ancak "demin"in, geçmişlililiğin egemenliğinde yapabilmektedir. Dizenin sonuna o keskin virgülle ayrılmış ve böylece sanki olası bir geçmiş-şimdi-gelecek bütünselliğine telmihte bulunma potansiyelinin önüne geçmiş olan o tecritli ama keskin "demin" işareti, zamanın protetik doğasını açığa çıkarır. "Demin" Heidegger'in "hâlihazırda" zarfıyla kaydettiği zamansallaşma kipinin en veciz karşılığıdır.

Varlık "demin"dir Oktay Rifat'ta, geçmiştir, geçmektedir, ama ancak kendi sonralarına *ek-statik* bir biçimde uzanabilen bir şimdi momentinin hareketi olarak geçmişleşmektedir. "Demin" ancak ve ancak bu programlanamayan uzanış ve böylelikle şimdinin kendinde bölünmesi hareketinin içinden varlığa gelen bir şey olarak yaşanmaktadır diye vurgulamalıyız. Zaman ancak şimdinin geleceğe doğru plastik bölünüp namevcutlaşması içinden zamansallaşmaktadır. Gelecek hâlihazırda geçmiştir, geçmiştedir. Burada basit bir tekrarın ötesinde, zamansallığın hareketinin doğasına dair bir görü dile getirilmektedir. Şimdinin geleceğe doğru ek-statik uzaması ve bu uzanışın ardından tüm bir geçmiş sahnesinin önümüze açılıyor oluşu bir kader düşüncesini söylemek için değildir Oktay Rifat'ta. Gelecekten gelen, kadersel bir belirlenişten farklı olmadığı sürece zaten tam manasıyla bir gelecek olarak sayılamaz. Gelecek olan, her an yenidir (yoksa geçmiş olurdu, şimdi olurdu), yeni olabildiği için gelebilmekte, burada olmayandan buraya doğru gelme edimini yapabilmektedir. Ama geleceğin mutlak yeniliğinin, geçmişin varlığının kaydından bağsız bir yenilik olduğunu söylemek mümkün değildir. Geleceğin yeniliği geçmişin kendinden farklılaşması biçiminde açılan bir meseledir, gelecek geçmişi yeniden açar, geçmişi yeniden açabildiği için zamanın geçişi diye bir şeyden söz ediyoruz.

Oktay Rifat geç döneminde zaman konusunda özgül bir perspektif sergilemektedir. Bir yanda büyük harfle yazmak suretiyle ululaştırdığı ve metafizik bir koyutlama içine yerleştirdiği aşkınsal ve evrensel "Zaman" varken diğer yandan şiirini asla aşkın bir bütünsellik dâhilinde ele alınamayacak bir zamansallaşma/tarihselleşme kipine sokmaktadır. İkili ya da kendinde bölük bir zaman nosyonu vardır: Tıpkı yukarıda incelediğim "Dağın Orda" şiirindeki gibi bir değişmezlik ve geçmezlik haline telmihte bulunan bir *homeostatik* bir zaman düşüncesiyle geçmesi geriye değil ileriye (geleceğe) doğru gerçekleşen bir *ek-statik* (Heidegger) zamansallaşma jesti aynı anda, aynı şiirin, aynı poetikanın içinde yer almaktadır. Oktay Rifat'ın temel meselesinin, örneğin Dıranas'tan ve diğer Dergâhçıların Bergsoncu niteliği yüksek hafıza-varlık-zaman programlarından farklılaştığı noktanın tam da bu ikili yapıda saklı olduğunu görmeliyiz. Oktay Rifat şiiri bir zaman felsefesi kurmak ya da zamana ve bununla bağlantılı hafıza, tarih, gelenek, varoluş gibi meselelere dair bir önerme üretmek becerisine sahip olmaktan feragat etmiş bir şiirdir, çünkü zamanın kendisini bir icra ve hayatta kalış "performans"ı olarak alır ve işler. Zamanı icra etmenin ve yaşamanın, ancak zamanın önermesel/geleneksel niteliğini kökensel bir biçimde kırmakla mümkün olabildiği bir edebi-tarihsel anın tanıklığı ve baş icracısıdır geç dönem Oktay Rifat şiiri. Zamanı ancak ikili ve kendinden farklılaşan haliyle işlettiğinde varlığın (edebi anlamın varlığının) zamansallaşma kipini gösterebilmektedir. Zamanı bir felsefeye dönüştürmekten ve böylelikle ön-belirlemekten (geleceksizleştirmekten) kaçınmanın edebi yolu zamanı dil oyununa sürmek, zamanı bir dil oyunu olarak sürdürmektir. Dilsel bir önermeler bütünü/manzumesi/programı değil, tüm bir varlığın riske edildiği namevcutlaşma oyununa dâhil olmaktan söz ediyorum. Zamanın hep bir tarafını, varlığın hep bir boyutunu boş bırakmayı, onu namevcutlaşma çizgisinde

sürgit kılmayı ısrarla sürdürüyorsa bunun içindir: Hareket edebilsin, bütünlüğün egemenliğinden özerkleşebilsin, zamanın içine girebilsin ve zamansallaşmanın sınır çizgilerini yoklayabilsin diyedir.

Oktay Rifat zamanı ileriye geriye sürekli kaydırıyorsa ve şimdiki anın mevcudiyetini sürekli öne arkaya doğru bölüyor ve şiddetle protezleştiriyorsa bunu zamansızlaşma ya da zamandan azade bir sözün sahibi konumuna gelmek için yapmıyordur. İlk bakışta şairane bir bilgeliliğin sözü ve objesi gibi gözüken "Zaman" Oktay Rifat şiirinin içi en boş kavramıdır: Hiçbir göndermesi, hiçbir önermesel anlamı yoktur. Asıl olan bir Zaman tanımlamak değil, zamansallaşmanın kipini göstermektir, bunun için de bütünüyle zamanı kaydırmaya yönelir. Zaman kaydığı ve şimdisizleştiği, en durgunlaştığı ve değişmez bir nitelik kazandığı yerde zamansallaşma hareketinin peşinden geldiğini görmeliyiz. Zaman bir katakretik dil performansıdır; sözün dizimden kaydığı ve böylelikle de anlamın doğuşuna ve serbest dolaşımına hız verdiği bir tecrübenin adıdır.

"Dağın Orda" şiirinin sonuna bakalım. Orada "varılmış sonralardan şimdiler, demin" dizesinin açtığı dilsel şiddetin ve anlam üretiminin şiirin ontolojisine dair temel bir meseleye bitiştiğini görmeliyiz:

> Çakıyla doğradığım bir anlık kamış,
> Kırmızı sesini gördüğüm iskete,
> Uzar, ölümsüzdür, uzaktan aldanış. (Rifat, 2007a, s. 573)

Zaman meselesini işlemeye devam ettiğini daha ilk dizede görüyoruz: "bir anlık". Bir kesintinin, bir özgül anın, bir zamansal tekilleşmenin söz konusu olduğu açık. Zamanın kesitinden bir an'a değiniliyor. Geçicilik imi de olan bu "bir anlık" olma hali, Oktay Rifat şiirinin erken dönemindeki "birdenbire"liğe ayarlı poetikadan çok daha keskin bir anlam taşıyor. Kamış figürü Oktay Rifat'ta doğrudan şiirin varlığıyla ilgili bir alet edevat bilgisine gönderme yapıyor. Kamış, çoban figürü dolayımıyla

Oktay Rifat'ın ozanlık figürüne bağlanır, kamış bu anlamda hem şarkıyı söyleyen çobanın hem yazıyı yazan kalemin analoğudur. Oktay Rifat'ta kamış, belki cinsel içerimlere sahip olmakla birlikte ama en çok şiirin maddi varlığına telmihte bulunur:

> Kestiği kamışa perdeleri çentince
> Bir memleket havası üfledi
> Dağlarında katırtırnakları açan. (Rifat, 2007b, s. 80)
>
> Uçan fosforlu[34] balıklar
> Uzun kamışlarca esintili
> Yeşil kızlar görürler düşlerinde (Rifat, 2007b, s. 81)

Kamış figürünün şiirin maddi varlığına dair bir işaret olduğunu gördükten sonra, "bir anlık kamış" ifadesinde Oktay Rifat'ın doğrudan şiirin ontolojisine açıldığını söyleyebiliriz. Bir anlık kamış, şiirin bir andalığını, sanatın gerçeklik karşısındaki geçiciliğini ya da tözsüzlüğünü söyler gibidir. Bir alt dize bu ontolojik sorguyu sürdürür niteliktedir: "Kırmızı sesini gördüğüm iskete". Sahne duyumlar arasında bölünmüş ve kinestetik bir nitelik kazanmıştır, çünkü burada "ses" duyulan değil, "görül"en bir şey olarak sunulmaktadır. Duyumlar çatallanmakta, çoğullaşmakta, şiirin yüzeyi ve önermesel/anlatısal yapısı yarılmaktadır. "Bir anlık" şiir, şiirin gerçeklikle ilişkisinin olmadığı ya da daha iyi bir ihtimalle zayıfladığı bir bölgeyi işaretlemek ister gibidir: Bu şiir de dâhil her şey bir anlıktır, geçicidir, dayanaksız, belki tözsüzdür demek ister. Melankolik ya da barok duyuşa yakın gelebilecek bir geçicilik halinin betimidir bu.[35] Gerçekliğin karşısında şiir etkinliğinin ya da şiirsel anlam üretimi çabasının nafileliğinin bir ilanı olarak da alınabilir belki. Ama yanılmayalım, çünkü karşımızda bu tür bir gerçeklik ezintisiyle mücadeleyi

---

[34] Buradaki "fosfor" sözcüğü de bir enerji özerkliği ve sanatsal iç ilkenin kendinden alınması/ayrışması bağlamında önemlidir. Fosfor, kendiliğinden yanan şey. Fosforun Türkçe şiirde baş kullanıcısı elbette *Arada* kitabından itibaren yapısal tekilleşmenin poetikasını yapan Behçet Necatigil'dir (1994). Fosfor, Adorno'nun hakikat içeriği dediği şeye ya da Deleuze'ün (ve oradan hareketle geç Agamben'in) virtüel dediği meseleye dair bir mühim göstergedir. Fosfor metaforu (ve belki diğer madenler, bor gibi ya da Ercüment Behzat Lav'ın (1996) şiirlerinde amblemleştirdiği kömür gibi) ve şiirsel inşa ilişkisi ayrıca incelenmeye muhtaç bir konudur.

[35] Melankoli meselesinin edebi tarihsel ve kültür tarihsel açılımları için bkz. Starobinski, 2007; Borgia, 2014.

poetikasına temel almış bir Ziya Osman Saba (2003) şiiri yoktur. Gerçeklik karşısında şiirin nafileliğinin ve bu edebi tarihsel yenilişin en görkemli örneği olan Ziya Osman'dan farklı olarak Oktay Rifat bu tür bir yenilişin karşı kutbunu (gerçekliği) şiirsel varlığa incelikle dâhil ederek sakinleştirmiştir. Oktay Rifat şiiri gerçeklik karşısında yenikliğin getirdiği melankoliden uzaktır, çünkü artık karşıda bir gerçeklik bırakmayacak denli o gerçekliği dilsel oyuna dâhil etmiştir. "Dağın Orda"nın son dizesi bu gerçeksizleşmenin kuvvetini sözdiziminde yaratmaktadır: "Uzar, ölümsüzdür, uzaktan aldanış." Şiirin topyekûn bir "aldanış"a denklendiğini söylemekte acele etmeyelim. Öncelikle bu "aldanış"ın "uzaktan" yaşanan bir hal olduğu var. Aldanış, yaşanmaktan çok, uzaktan tanık olunan ve bu haliyle de aldanış da olmayabilecek bir bakışmış gibi okunabilir. Aldanış var, ama uzaktan olarak dıştalandığı için, aynı anda pek de yok gibi, pek de aldanış yok gibi. Aldanmak, hep bir uzağa gönderiliyor gibi burada. "Uzar": Oktay Rifat'ın tipik protezleşme işareti. Uzayan şey, aldanışın kendisi. Ama uzamayı bile kendi üstüne almasını önleyen bir sözdizimiyle yazılmış dize, araya bir de "ölümsüz"lük imi konmuş, aldanışın dipsizliğini söylemek için. Tüm bu uzatma ve ölümsüzleştirmeler, aldanışı bir gerçeklik karşısındaki arıza olarak göstermekten çok, aldanışın sanki bir yapı, asal bir yapı, uzak, yaşanmayan, üstlenilmeyen ama asal bir yapı olduğunu söylemek çabasında gibidir. Bu ölümsüz ve uzaktan aldanış, bir doğruluktan sapmanın derdini ya da depresyonunu değil, yapılaşmış bir kutupsuzluğu söylüyor. Aldanış, neyin neyden aldanışıdır? Bu sorunun hiçbir gerçek cevabı olmasın diye kurmuştur Oktay Rifat bu şiiri. Aldanışı, gerçekliğin karşısındaki bir tözsüzleşme olarak değil, aldanıştan anlamlı bir şiirsel töz yaratma olarak almak ister. Aldanaşın "ölümsüz" olduğu yerde aldanışın bir sınırı, sonu ve bu öylece bir tersi/zıttı da kalmaz ortada. Aldanış ile gerçeklik arasındaki diyalektik kutuplaşmanın ötesinde bir başka bölgeye

geçmiş bulunuyoruz. Şiirin/sanatın varlığını, gerçeklikle bir çatışmadan değil, kendi iç boşluğundan, kendi gerçeksiz-aldanışından (olduğu-aldanıştan diyebiliriz belki, bir namevcudiyetin gerçekleştirilmesi hareketi olarak şiirsel anlam motifiyle bağlantılı olarak) çıkarma çabası vardır. Aldanış motifini, basitçe bir gerçekliğin karşındaki ontolojik zayıflığın depresif tecrübesi değil, doğrudan sanatın virtüel gücünün ifadesi olarak görmektedir Oktay Rifat. Bu bağlamda bir sonraki kitap olan *Çobanıl Şiirler*'de bu aldanış meselesini ozanlık icrası halinde işler: Aldanmak, başa gelen bir şey değil, doğrudan yapılan ve dahası olunan bir şeydir. "Ozan Kız ve Kuş" başlıklı şiirde aldanış virtüelin açılımını getirir:

> Kış güneşine aldanıp kafesinde
> Öterse kanarya
> Öter ya
> Sarı kır çiçekleri açar odada.
> Oda ya da kır
> Hepsi bir.
> Ama küçük kız
> Yeni giysilerini kirletmeden
> Toplamak ister de bunları
> Sarı sarı toplayamazsa
> Koltuğunda gülümser ihtiyar ozan
> Bu çocuksu oyunda
> Elebaşıdır da ondan. (Rifat, 2007b, s. 109)

Burada sihirli formül "oda ya da kır/hepsi bir" dizelerindedir. Bu mekânsızlaşma hali bir soyutlanmaya değil, bir herhangi-bir-yerdeliğin sanallık dozu yüksek doğasına işaret eder. Oktay Rifat'ın ortaya koyduğu bu mekânsızlaşma halinin Gilles Deleuze'ün (1997) belirli bir uzamsal kimliği ya da bağlamı bulunmayan, kolayca yerleşime uygun olmayan ve bu haliyle mekânsal bir sanallığı ima eden işlenmemiş/ham bir mekân türü olarak "herhangi-bir-yer" (*espace quelconque*) (s. 109) kavramına yakın geldiği ayrıca belirtilmelidir.

Mekânı sanallaştırınca onu herhangi bir yerdeliğin içinde yaratmak da kolaylaşmaktadır. "Çocuksu"laşmanın pahasına, sanalın serbest kılındığı bir hareket

bölgesi var burada. Gerçekliği karşına değil, içeriye, ama dıştan hiçbir farkı kalmamış bir içeriye almanın ifadesidir bu. Aldanışı başlatan kış güneşinin sarısı, kanaryanın sarısını başlatmakta, kanaryanın sarısı da yayılıp kır çiçeklerinin sarısını başlatmaktadır. Bu başlatıcı kudret, ozanlığın sanallık kuvvetindendir. Aldanış vardır, ama bir yanılgı ve yenilgi içeriğiyle değil, bir oluşum ve gerçekleşme (mevcutlaşma) hareketi olarak vardır. Gerçekliğin programının namevcutlaşmasının içinden gelen bir mavcutlaşma biçimidir bu. Tıpkı zamansallaşmanın da şimdinin namevcutlaşmasının içinden kendine gelmekte olması durumundaki gibi.

Zaman meselesi, tam bu tür bir gerçeksizleşme programıyla bağlantılıdır. Gerçeksizleşerek, yani kendini kendi dışındaki programlardan (gelenek, arşiv) farklılaştırarak ve kendi önüne ardına sürekli kayarak/uzanarak zamanı hareket ettirmeyi, zamansallaşmanın iç işleyişini göstermek ister. Bu bağlamda yine *Yeni Şiirler*'den "Bırakılmış" şiiri de anlamlıdır. Zaman ile zaman arasındaki bölüntünün üstüne kendini yeniden başlatmak motifinin bir imkânsızlıkla test ederek gösterecektir. Geçmiş, gelecekten gelen/akan bir şey olarak alınırken, tüm bir varlık bir tekrarın içinde tutulmuş ve o tekrarda söndürülmüş olacaktır, söndürülmüş ama tekrarın ve zamanın başlangıç noktasının üstlenilmesi imkânsız doğumunun mevcudiyetini kaydederek:

> Bir çeşme mi var, gizli, geçmişten akan?
> Gece sessizliği belki, belki Zaman,
> Belki Mayıs, yelkeni rüzgârlı gemi (Rifat, 2007a, s. 579)

Geçmişten akıp şimdiye gelebilen bir ters tazyik içinde zamanın çizgisini kırarak başlıyor işe bu dizeler. Bu aksi zamansallığı kapsamaya yöneliyor ve o anda "Zaman" sözcüğü geliyor. Ama hemen peşinden, sanki bu Zaman'ın geniş ve müsekkin halini bozuşturmak istercesine Zaman ile tarih arasında, zaman ile mevsim tekilliği arasında bölüşüm yaratıyor: "Belki Mayıs". Bir *ceasura* üzerinden Zaman

ile tarihin kopuştuğu bir tecrübe var burada. Devamında ise zamansal tekrar yapısı geliyor:

> Kapatılmış odada şamdanla kırık,
> Yaşıyor, öyle sönük, kendini baştan. (Rifat, 2007a, s. 579)

Burada tekrarın basitliğini kırmak için, tıpkı "Dağın Orda"nın son dizesinde, "Uzar, ölümsüzdür, uzaktan aldanış" (Rifat, 2007a, s. 573) yaptığı gibi özne ile yüklem arasına bir kesinti yerleştiriyor virgüller yoluyla. "Öyle sönük" ifadesi aynı anda iki şey yapıyor: Kendini yeni baştan yaşamanın zayıflığını söylüyor; kendini baştan yaşayanın zayıflığını söylüyor. Bu sönüklük işareti, tekrar yapısını zayıflatmaktadır, tekrarın öznesini kudretli bir özne olmaktan çıkarmaktadır, böylelikle bu tekrarın bir denetim/program meselesi olmadığını, neredeyse kişisiz bir tekrarlama bölgesinin tekinsiz ve afektif kaydı olduğunu belirtmektedir. Zaman ile Mayıs arasındaki bölüntü, kişi ile kişinin zamansallığı arasında da mevcuttur. Bu bölüntü aralığı depresif bir sanatsal ya da varoluşsal imkânların iflasını değil, aksine zamanı hareket ettiren program-dışının açıldığı tekrar bölgesini kaydetmektedir.

Zamanın mevcudiyetini bir form içinde veren zaman programına dâhil olmayan ve böylelikle zamanın ileriye ya da geriye hareket edebilmesini sağlayan program-dışı fazlalığın Oktay Rifat şiirindeki bir diğer örneği geç döneme ait *Elifli* kitabında yer alan "Yeni Baştan" adlı şiirdir. Bu şiirde de şimdiye dek belirtildiği gibi zamanın saat motifi üzerinden sorunsallaştığı görülmekte. Tüm bir zaman programını veren, yani zamansal rejimin mevcudiyetini ve de ölçüsünü sunan bir alet olarak saat bu şiirde müthiş bir tutulma gösterir. Şiirde varlıklar işler, hareket eder, fakat tüm bu hareketleri toparlayan zaman işlev dışı kalmış gibidir. Saatin gösterdiği zaman ve saat odağında gelişen tüm varlıklar ve hareketler geçişsizlikle damgalanmıştır:

> Adam her seferinde direğin dibinden kalkıyor,
> bitmiş bir zamana yeniden başlıyor,
> eve doğru gidiyor.

Öteki, bir adama bakıyor bir de saatine: Saat on.
Adam direğin dibinden kalkıyor eve doğru gidiyor,
öteki, saatine bakıyor: Saat on.
Arada çekimi yeniden başlatan biri var, ama kim,
ağaç mı, deniz mi, yoksa tek katlı dam mı yamaçtaki! (Rifat, 2007b, s. 223)

Saatteki tutukluk ve zamanın geçişsiz işleyişi burada iki keskin bölünme yaratır. Öncelikle tüm bir görünürlük alanının, yani mevcudiyetin ikiye bölünmesi ya da kendi içinde aralanması vardır. Şiirin girişinde adamın direğin dibinden kalkışını okumak bir tür gerçekçilik havasıyla doğrudan şiir okurunun adamı görmesini getirir. Sahnede bir adam vardır ve tüm perspektifimiz o adama ayarlıdır. "Öteki"nin girişiyle birlikte bizzat bu perspektif bölünür: Şiir okuru için artık hem adam hem de ötekinin gördüğü şekliyle adam vardır. Beşinci satırda tekrarlanan direğin dibinden kalkış hareketi artık ilk satırdaki hareketten farklı bir perspektiften görülür, ötekinin perspektifi de görünürlük alanına dâhil olmuştur, perspektifin yekpâreliğinde bir bölüntü yaratır, bir sınır çizer. Saat aynıyı gösterirken mekân algısı ve varlıkların mevcudiyeti/şimdisi çoktan ikiye ayrılmıştır. Perspektif çoğulluğunu getiren bu bölüntünün yanı sıra bir de mekânsal bölüntü vardır. Şiirin kapanışında zamansal çekimi ve saatin geçişsiz (başlangıçsız) işleyişini yöneten bir varlığın sorgulanmasını görürüz: "ağaç mı, deniz mi, yoksa tek katlı dam mı yamaçtaki!" Burada Oktay Rifat bizzat zamanın işleyişine dair bir soruya görseli/maddeyi gündeme getiren bir cevap aramaktadır. Demek ki zamanı yöneten programın tutuk başlangıcında zamansal olmayana telmihte bulunur. Zaman kendini görselde, maddede dışa yazmaktadır. Fakat zamansalı yöneten bu maddenin de bir bölüntü/ayrım içinden geldiğini görmeliyiz. Önce ağacı verir, sonra ağacın karşısında denizi ve bu iki farklı doğaya sahip varlığın arasına bir sınır işareti gibi bir dam yerleştirir. Bu dam, yamaçta oluşuyla ayrıca bir tür kıyı figürü işlevi görür. Mevcudiyet ağacın karasal alanı ile denizin sucul (*aquatic*) alanı arasında yer alan bir sınır bölgesi olarak yamaç

motifinde bölüntülenir.

Önce perspektif bölünmesi, sonra mekânsal bölünme zaman programının kökensel iç farklılaşmasını, yani protetik bir aralık olarak programlanabilirlik-dışını işaretlemek amacı taşır. Zaman geçer, ama hep "[s]aat on"dur: Bu tez çalışmasının üçüncü bölümünde ayrıntılarıyla belirtildiği gibi Oktay Rifat şiirinde zamanın geçişsizliği, her zaman hâlihazırda bir programlanabilirlik içinde gelen zamansalın hareketini cisimleştirebilmek içindir. Zamanın tutukluğu bir mutlak yokluğu (zamansızlığı ya da bundan farksız biçimde bir sonsuz/bengi "Zaman"ı) değil, zamanın kendi sınırları içerisinden kaynaklanma hareketini, yani zamanın zamansallaşma kipini söyler.

4.2 Teknoloji sorusu

Buraya kadar tuhaf bir varlık türü olarak protezin Oktay Rifat şiirinde bir tür yazı mantığına çevrildiği ayrıntılarıyla gösterildi. Oktay Rifat şiirindeki protezleşmeler zamansal ve mekânsal farklılaşmaların ardındaki temel mantığa içkin hareketlerdir. Bu altbölümde ise protez mantığının bir teknoloji düşüncesine çağrı yaptığı söylenecek. Zamansal ertelemeler/farklılaşmalar ve doğanın/mevcudiyetin iç bölünmeleri genel bir ertelenmiş zaman (teknolojik zaman) düşüncesi etrafında konumlandırılacak. Saat motiflerini incelerken belirtilen zamanın protetik geriye dönüşlerinin burada teknolojik koşul olarak tanımlanacak bir teknik birikime dolayımlı olduğu gösterilecek. Teknolojinin doğa/mevcudiyet üzerindeki erteleyici/farklılaştırıcı gücünü hesaba katarak Oktay Rifat şiirindeki tüm namevcutlaşmalar ve zamansal geriye işleyişler tekniğin olgusal işaretleri olarak okunacak.

Bu alt bölümde genel olarak Oktay Rifat şiirindeki tüm teknoloji göndermeleri incelenmeyecek. Bu konu ayrı bir çalışmada ele alınmaya muhtaçtır.[36] Bıçaktan kamyona, çakıdan maçunaya varana kadar erken dönemden geç dönemin sonuna hemen her şiirinde bir ya da birkaç teknik aparata, teknik sürece yer veren Oktay Rifat şiirinde teknolojinin asal varlığına burada sadece protetik zamansallıkla olan bağı ve doğanın/mevcudiyetin iç farklılaşması hareketindeki birincil payı açısından değinilecektir. Alet edevattan, hız kavramından, doğanın protezleşmesi olgusundan söz ederken teknolojinin sadece bu sınırlı ama elzem boyutu öne çıkarılacaktır.

Oktay Rifat şiirinde anlam ekonomisinin kurucu hareketinin protetik dönüş hareketi olduğunu ve bunun "zamanın zamansallaşması" ya da "kendini kendi öncende/dışında başlatmak" formülü çerçevesinde edimselleştiğini gösterdikten sonra zaman sorununun teknoloji sorunu olarak anlaşıldığını göstermekteyim. Kurmaca deneyimin özsel protetik/plastik doğasını gösterdikten sonra, bu protez mantığının ve plastisite'nin teknoloji-içinde-olmak şeklinde bir görünüm aldığını belirteceğim.

Oktay Rifat'ın 1950'lerin sonraki poetik dönüşümü bir tür hümanizmaya dönüş ya da doğal olana dönüş olarak okunmuştur. Benim iddiam bunun tam tersi yönde. Oktay Rifat'taki dönüşüm basit ve yalın haliyle insana ya da doğaya dönüş olmanın tersine, bu "doğal" kendiliklerin özsel plastisitesini ve yapaylığını işaret edecek bir biçimde teknolojik bir dönüşüm ya da teknolojiye dönüş olarak okunmalıdır. Oktay Rifat, teknolojiden bağımsız bir varlık ve anlam yapısına yönelmez. Teknolojinin her şeyi, tüm anlam ekonomisini öncelediğini ve bunun

[36] Bu bağlamda Yücel Kayıran'ın (1997) Nâzım Hikmet, Turgay Fişekçi, Hüseyn Ferhad, Şavkar Altınel, Murathan Mungan ve Enis Batur'un şiir yapıtlarındaki teknoloji imgelerine odaklanan "Modern Türk Şiirinde Teknoloji ve İmgesi" başlıklı yazısı tekniğin somut cisimleşmelerini tespit etmesi bakımından anılmaya değerdir.

imkân koşulu olduğunu gösterir niteliktedir onun şiiri. Oktay Rifat şiiri teknolojik bir şiirdir, teknolojinin hareketini yineler, icra eder. En basit ve yalın bir temayı işlediği noktada bile üst düzey bir teknoloji sorusunu düşünmektedir. Özellikle de 1970'lerde yoğunlaştırdığı "pastoral şiir" etkinliği, yalnızca ilk bakışta doğala dönüşü imler; daha yakından bakıldığında pastoral'in arkasında bir tür biyoteknik mantık işler, protez mantığı işler. Oktay Rifat'ta "insan" varlığı ve bununla birlikte tüm doğa mecvudiyeti biyoteknik bir protezdir. Protez, teknik ve teknoloji sorusu olarak gelir. Zaman sorusu, teknoloji sorusudur.

Dördüncü bölümün "Oktay Rifat şiirinde Protez ve Zaman (Tarihselleşme) İlişkisi" başlıklı alt bölümünde (4.1.4) *Şiirler* kitabında yer alan "Sofra" şiiri Oktay Rifat şiirinde protetik zamansallık meselesi bağlamında incelenmişti. Bu şiirin özellikle "yaşanmamış zaman" motifini kullanan kısmına odaklanılmış ve bu motif üzerinden Oktay Rifat'ta geçmiş zamana yapılan vurguların protetik zamansallık düşüncesiyle anlaşılması gerektiği belirtilmişti:

> Yaşanmamış zaman, giyilmemiş urba
> Gibi eskir kilitli kutuda (Rifat, 2007a, s. 469)

Oktay Rifat'ın burada ortaya koyduğu "yaşanmamış zaman" düşüncesi geçmişin kolayca temellük edilmesini, şimdiki zamanın içine indirgenmesini engeller. Burada söz konusu geçmiş, bir zamanlar tecrübe ettiğim, kendime kattığım ve şimdiki zamanımda da sürdürdüğüm bir zaman birikimi ya da zaman kapitali olarak görülmek yerine, mutlak başkalık olarak karşılanan ve aranan bir zaman modalitesidir. Yaşamadığım ve benim-olmayan bir geçmiş zaman düşüncesi, zamanın benim zamansallığımın dışında bir boyuta da sahip olduğu düşüncesini getirir. Duyumsanan, varlığı işaret edilen ama asla temellük edilemeyen bir zaman Oktay Rifat şiirinde geçmişin ulaşılması özellikle imkânsız kılınmış bir zaman birimi olduğu gerçeğini gösterir. Geçmişle ilişki protetik bir ilişkidir, öznenin kolaylıkla

mevcut kılamadığı, öznenin kökensel bir biçimde kendi zamansal/varoluşsal sınırlarının dışına doğru hareketini ön gerektiren bir ilişkidir bu. Geçmişin açılabilmesi ve böylelikle zamansal programın işleyebilmesi için özne kendi geçmişine kendisine ait olmayan bir şey olarak ulaşmalıdır. Geçmiş ancak bu zamansal/varoluşsal farklılaşma içinde kendini vermekte ve özne tarafından devralınmaktadır. Öznenin geçmişini miras alabilmesinin koşulu geçmişin ona ait olmayan olarak, onun şimdisinde/mevcudiyetinde yer almayan olarak, yani tüm zaman/mevcudiyet programının dışında kalan olarak varolmasıdır. Heidegger'in zamansallık düşüncesinde hareketle Stiegler (1998) bu durumu şöyle konumlar:

> Geleceğe doğru bu beklenti Dasein [özne] için her zaman kendi geçmişine ve şimdisine *geri dönmek* anlamına gelir, kendi geçmişine ve şimdisine geri dönmek ona ait olmayan bir geçmiş halindeki bir geçmiş zamana dönmek demektir yalnızca… bu pro-tetik dönüş anlamına gelir. Dasein'ın geçmişi ve Dasein için geçmiş onun olgusallığıdır çünkü bu geçmiş kesin anlamıyla, olduğu haliyle *ona ait bir geçmiş* olamaz. Bu geçmiş ona aktarılır: Geçmiş, Dasein'ın kendi geçmişi olması koşuluyla ona aittir, yani ondan gelmesi koşuluyla. Dasein'ın geçmişi zorunlu olarak onun dışında kalır. Fakat yine de Dasein ona ait olmayan bu geçmişten ibarettir. Kendi geçmişi olmak için o geçmişi ertelemeli/ötelemeli/farklılaştırmalıdır, kendi ait olmadığı şeyin içinden, ya da şöyle söyleyelim, "program gereği" *henüz olmadığı* şeyin içinden bir ait-olma hali çıkarmalıdır. (s. 232, çeviri bana ait)

Oktay Rifat'ın "yaşanmamış zaman" ifadesinde mühürlediği bu protetik zamansallığın tecrübesinin önemli bir boyutu daha bulunur. Bu boyut, zamanı yöneten geri dönüşleri ve geçmişe ulaşımı, Stiegler'in belirttiği şekliyle geçmişin özneye bir miras olarak "aktarılmasını" sağlayan koşulun belirlenmesidir. Oktay Rifat bunca geçmişe geri dönüş yapıyorsa ve geçmişi kolayca temellük edilemeyen bir aitlik-dışı bölge olarak kurguluyorsa bunu bu geriye dönüşleri mümkün kılan koşulu görünür kılmak için yapıyordur. Bu koşul, teknolojik koşuldur. Zamanın protetik doğası, yani kendisi her daim şimdinin/mevcudiyetin içinde gerçekleşen ileriye ya da geriye dönük bir erteleme/öteleme/farklılaşma olarak sunan programlanabilirlik-dışı her zaman teknolojik koşul dolayımıyla düşünülür.

“Yaşanmamış zaman” ancak teknolojik koşulun mümkün kıldığı bir aktarım yoluyla erişilebilirdir. Şimdinin/mevcudiyetin ertelenmesi temel erteleyici güç olarak teknolojinin varlığına çağrı yapar. Oktay Rifat’ta zaman hep ertelenmiş zamandır ve ertelenmiş zaman teknolojik koşulla mümkündür. Özneye ait olamayan ama yine de işaretlenebilen bir “yaşanmamış zaman”ın düşünülebilmesi için şiirde söylendiği gibi “giyilmemiş urba” gibi bir giysi protezine, “kilitli kutu” gibi bir koruyucu alete, bir arşivden/depodan farksız olan bu alete ihtiyaç vardır. Giyilmemişliğiyle ya da kilitli oluşuyla mevcut her tür kullanımın dışında kalan bu nesneler Oktay Rifat şiirinde basit birer nostalji nesneleri değil, bizzat zamansal programı mümkün kılan teknolojik koşulun amblemleri olarak iş görürler.

4.2.1 Alet edevat ve doğanın protezleşmesi

Bu bölüm boyunca protezin önde-olmak, öne-koyulmak anlamına geldiği söylenmişti. Oktay Rifat şiirini, yani bu şiiri kuran zamansallığı ve uzamsallığı protez mantığı çerçevesinde inşa ederek varlığın kendisini karşısında/içinde bulduğu dünyanın var olma kipini söyler: Protez, dünyanın hâlihazırda orada-oluşudur (*being-there, Da-sein*). Özne dünyanın olgusallığını karşısında bulur, önünde bulur, içine atıldığı dünya tıpkı “yaşanmamış zaman” motifinde dile getirildiği gibi ondan önce ve ona ait olmadan orada vardır. Gelenek gibi, miras gibi yüklenir özne içinde bulunduğu mevcudiyet alanını. Oktay Rifat’ta özne içinde bulunduğu dünyanın sahibi değildir; dünya/mevcudiyet öznenin önündedir, özneye ön-erilmiştir (*pro-tez*), bu nedenle özne mevcudiyete erişmek durumundadır, mevcudiyete protetik bir geri dönüşle, mevcudiyetin yekpareliğini kesintiye uğratan bir erteleme/farklılaşma yoluyla açılmak durumundadır. Protez basitçe birtakım işlevsel alet edevat olmaktan öte, bizzat geçmiş zamanın hâlihazırda orada-oluşudur. Tam da bu oradalığa erişmek

için özne zamansal programda sıçrama yapmalı, ait olmadığı geçmişine doğru açılmalıdır. Ait olmadığı geçmişine erişmek için karşısında bulduğu dünyanın olgusallığını takip etmek durumdadır. Bu olgusallık geçmişin izini taşıyan arşivin alanıdır, yani tekniğin alanıdır, varlığın teknolojik koşuludur. Zamansal programı işletmek için yaşanmamış geçmişe geri dönmek, tarih içinde olmuş olan her şeyle karşılaşmak anlamına gelir. Tarihin teknolojik kurgusallığını ve öznenin yaşamını aşan tarihsel birikimin arşivini görmek demektir. Oktay Rifat'ta protetik mantık varlığın tarihsel teknolojik koşulunu işaretlemek için çalışır. Zamansal geriye dönüşler ve mevcudiyetin namevcutlaşma hareketi içinde kesintiye uğraması dünyanın tekniğe olan dolayımını göstermek içindir:

> Bu hâlihazırda orada-olana [ait olunmayan geçmişe] erişim onun dışsallaşması durumu onun korunmasını da teminat altına aldığı müddetçe mümkündür yalnızca… Geçmiş zamanın kaydedilmesinin ortamı ya da zemini olarak teknik alet edevat *Dasein*'ın her bir çağda kendi geçmişine erişme kipini koşullamaktadır. (Stiegler, 2009, s. 5, çeviri bana ait)

Oktay Rifat'ta geçmiş öncelikle bir erişim/aktarım meselesidir, geçmişin hâlihazırda orada-oluşu ancak protetik bir zamansallığın dönüş hareketinde mümkün olur. Geçmiş bir yaşantılar/tecrübeler toplamı değil, yaşanmamış olana erişim meselesidir. Bu erişimi işaretlemek için Oktay Rifat'ın en sık başvurduğu nesneler işlev dışı kalmış alet edevatlar olmaktadır. Oktay Rifat'ta aletler çoğunlukla bir işe yaramaz, atıldır, fakat tam da bu nitelikleri dolayısıyla dünyanın olgusallığını ve tekniğin özneyi aşan yapısını kaydetmeye yarar.

Danaburnu romanında aletlerin protetik niteliği vurgulanır. Burada alet çantasının çekmeceleri içindeki aletler durağan varlıklarıyla bir tür "büyülenme" yaratır, aletlerin tüm işlevlerden öte olağanüstü bir aurası vardır sanki:

> Sonunda kolları gevşiyor çekmecenin, gözleri bir çiçek gibi açılıyor iki yana. Kargaburunlar, kurbağacıklar, pensler, tornavidalar, boy boy anahtar dizileri, murçlar gülümsüyor savaş otosu rengine boyanmış çekmeceden. İnsan gücüne güç katan alet Kendir'leri bile büyülüyor. Zeynel üç yağlı çelik

murçtan birini görkemle uzatıyor Yusuf Kendir'e. (Rifat, 2008, s. 24-25)

Alet işlevi içinde yitip gitmez, işlevini aşan bir havaya sahiptir. "Büyü" de "görkem" de bu havanın işaretleridir. İşlev dışı aletin varlığının özneyi geçmişe taşımasının daha net bir örneğini *Şiirler* kitabından "Mayıs Girer" şiirinde buluruz. Burada şiir bir zamansal ezilme havasıyla başlar ve derhal bir alt kutusu motifini getirir:

Alet kutuları vardır hani,
Çekiç, üç beş vida, yamuk birkaç çivi,
Paslı tellerle arap saçına dönmüş,
Tortop, testereye sarılmış hepsi,
Çekip çıkarsanız bile işlemez ki! (Rifat, 2007a, s. 490)

İşlevinden arınmış bu aletler şiirinde devamında geçmişe doğru açar kişiyi. İşlev dışım kalmış olmanın getirdiği bir imkân yaratılır burada: İşleve sahip olmanın bir zamansal/mekânsal düzene ait olmak anlamına geldiği düşünülürse işlevsizliğin bu mevcudiyet düzeninden bağımsızlaşmayı kolaylaştırmakta olduğu görülür. İşlevden arınmak, dünyanın mevcudiyet programından özgürleşmeyi ve müthiş bir sanallık gücüyle geçmişe geri dönüşün hafifliğini getirir:

Sevdiğiniz
Bir zamana dönersiniz, mayıs girer.
Pencereler ardına kadar açılır,
Silindikçe kaybolur havada camlar.
Düşüncede arınmış, rahat ve uzun,
Güneşleri batmayan günlerdir onlar. (Rifat, 2007a, s. 490)

İşlevsiz aletlerin şiire getirdiği özgürleşme gücü, tüm şiiri protezleştirmekte. Zaman protetik bir dönüşe sahne olurken şiire protez imleri dolmaya başlar:

Tek bacaklı,
Kolsuz bir bebek gülümser yüzünüze (Rifat, 2007a, s. 490)

Zamanın protetik dönüşünün temel işaretine de dikkat edelim: "mayıs girer". Ne demek mayısın girmesi? Zaman programı olarak mevsimlerin biri olan mayıs burada basitçe başlıyor değil, giriyor. Mayıs sanki bir aktör gibi sahneye giriyor. Zamanın kendisi bir tür tiyatro uzamı niteliği kazanmış gibi. Zamanda geriye dönüş zamanı

mekânsallaştırıyor, teatrelleştiriyor ve mayıs da bir tür şiddet/kuvvet kazanıyor. Mayıs açılmış olan bir sınırdan içeriye giriyor. Buradaki sınırı aletlerin işlev (mevcudiyet düzeni) ile işlevsizlik (protetik fazlalık) arasında açtığı sınır olarak görmeliyiz.

Aletlerin zamanın protetik doğasına bitiştiği bir diğer şiir *Şiirler* kitabında yer alan "Gün Doğdu Mu" şiiridir:

> Geçmişleri tırmandık bugüne doğru,
> Yüce bir han gibiydi Zaman, dorukta,
> Gerisinde durduk Zaman'ın. Baltamız,
> Yabamızla; sabanımız, yamçımızla.
> İsle büyür vakit, tezekle, dumanla. (Rifat, 2007a, s. 485-86)

Burada dikkat edilmesi gereken şey, Zaman'ın gerisinde durma fiilidir. Şiir zamansal programın dâhilinde bir geride durmadan söz etmiyor, bizzat zamanın karşısında bir geri durma var. Zamana dâhil olmama ya da zamanı kendinden öne/geriye erteleme anlamlarına gelebilecek bir geride olma halidir bu. Geçmişin bir erişim odağı olarak tırmanılmasını, yani ona doğru bir hamle yapılmasını gerektiren bir geride durma. Geçmiş varılmış ve bitmiş bir şey değildir. Tırmanmayı gerektirir. Yine de varılmış değildir, ertelenir, geçmişin mevcutlaşması ötelenir. Tüm bu geçmişe erişim meselesini söylerken aletlerini sıralaması da rasgele değildir: "Baltamız, yabamızla…" Aletler hem geçmişe tırmanmanın hem varlığı işlemenin aletleridir. İlkel seviyede aletler olmaları bunların ileri teknoloji aletleri olmadıkları anlamına gelmez. Ayrıca "isle büyür vakit" ifadesini de zamanın protetik dışsallığı açısından anlamlıdır: Zaman kendini maddede dışa yazar, zamanın programının özü zamansal olmaktan çok, zamana dışsaldır (ek-statik). Oktay Rifat'ta tekniğin maddi olanakları, zamanın hep ertelenmiş zaman, öne-koyulmuş zaman, pro-tetik zaman olduğu gerçeğini figüre etmek için seferber edilmektedir.

İşlev dışı kalmış tekniğin bir diğer sahnesi geç döneme ait *Dilsiz ve Çıplak*'ta

yer alan “Hurda Vagonlara Ağıt” şiiridir. Şiir kapanışında hurda vagonları oldukça kasvetli bir biçimde denizden geçirir ve bunu yaparken zaman programının ölçüsünü veren saat motifini yine gündeme getirir:

> Gecenin ortasında
> ışımış bir yuvarlaktır orası
> orası yerde değil gökte değil
> çınçınlı saatin içinde
> …
> denizden vagonlar geçer hurda vagonlar
> dönüp bakmayız bile (Rifat, 2007b, s. 496)

Hurdaya çıkmış vagonların karada, rayların üstünde değil de yolsuz denizin içinden geçiyor oluşları tüm bir işlev mantığını askıya almak içindir. İşlev dışılık burada görkemli bir gerçeküstü boyuta ulaşır. Bu insansızlaşmış ve hikâyesinden arınmış taşıma aracı “yaşanmamış zaman” motifinde sunulan geçmiş düşüncesinin bir göstergesi gibidir. Artık taşımayan bu taşıma aracı üzerinden olgusal bağlamları atmıştır, aitliğe dair tüm işaretlerini silmiştir, kendisini yaşanmamış kılmıştır. Bu yaşanmamışlığı bir daha vurgulamak ister şiir: “dönüp bakmayız bile”. Hurda vagonlar algının alanından da çıkmış, bir tür unutuş/terk ediş denizine gömülmüş gibi olur, bu da onların bir öznel tahkiyede yer bulup sahiplenilmesini engeller. Oktay Rifat geçmişi ve zamanı bir tecrübe birikimi olarak içermeye değil, zamanın program-dışı başlangıcına temas edebilmek için onu yaşanmamış kılmaya özen göstermektedir. “Çınçınlı saat” motifi de burada anlamlıdır: Tüm bu zamansal program-dışılık saatin “içinde” amblemleşir, saat zamanı gösteren/düzenleyen değil, mekânsız bir ışıma halinde yutan bir nesneye dönüşmüştür. Mevcudiyet/şimdiki zaman konturlarını yitirmiş ve boş bir ışımayan dönüşürken olgusal dünya işlev dışı bir anonimliğe kavuşur.

Oktay Rifat’ta teknik aletlerin protetik zamansallığın göstergeleri olmalarının yanı sıra bir diğer özelliği bunların doğrudan dilsel yapılar olarak ele alınmalarıdır.

Oktay Rifat aletlere olduğu kadar alet adlarına da tutkundur. İşin ehli tarafından bilinen ama genel olarak bilinebilir olmayan alet adları kullanmaya yoğun bir eğilimi vardır. Örneğin, yukarıda incelenen *Danaburnu* romanındaki alet kutusu benzetmeli biçimde adlandırılmış aletlere yer verir:

> Sonunda kolları gevşiyor çekmecenin, gözleri bir çiçek gibi açılıyor iki yana. Kargaburunlar, kurbağacıklar, pensler, tornavidalar, boy boy anahtar dizileri, murçlar gülümsüyor savaş otosu rengine boyanmış çekmeceden. (Rifat, 2008, s. 24-25)

"Kargaburun" ve "kurbağacık" adları birer benzetme ilişkisi kurmak suretiyle işlevsellikten önce dilsel bir değere sahip gibidir. Çekmecenin "bir çiçek gibi açılıyor" olmasını da dâhil edebilir buna. Teknik alet, adını, müdahale ettiği, dönüştürdüğü doğadaki öğelere benzerliğinden almakta, böylece teknik, doğa ile arasındaki sınırı kendi üzerinde çiftlemektedir. Ayrıca alet eylemselliğinden önce dilselliğini öne getirmekte. Alet ile sözcük arasındaki sınırın karmaşıklaştığı ve protetik bir heterojenliğin açıldığı bir andır bu:

> Modernizm alet ile olan ilişkisini dilin sınırların yokladığı süreçte kurar. Alet bir yandan söylemeyle yapma arasındaki alternatifi temsil eder ve böylece dile getirilmiş sözcüğün söylemsel sınırlarını görünür kılacak şekilde sözcüğün diyametrik bir karşıtı olarak belirir. Suskun alet, boş belagatle bağlanmış sözcüğün suskun olduğu yerde eyler. *Oratio* [söyleme] ve *operatio* [eyleme] katı bir karşıtlık kurar. Diğer yandan, sözcük söz edimi icra etme becerisiyle aletin bir *analogon*'u [benzeri] olarak ortaya çıkar. (Strätling, 2010, s. 310-11, çeviri bana ait)

Oktay Rifat'ta aletlerin sıklıkla işlev dışı kalmaları onların maddeliğini vurgulamak ve iş ağının içinde görünürlüklerini yitirmelerini engellemek içindir. Aletleri göstermek ister. Aletler şiirsel yapının içinde sözcükler olarak görünür olsun ister. Alet, doğanın da dilin de söyleme ile yapma arasındaki kutupsal ilişkinin de farklılaştığı ve melezlendiği bir halin göstergesi olsun ister.

Oktay Rifat bu türden bir melezliği doğaya/mevcudiyete baktığı her yerde işaretler. Aletlerin tuhaf adlarından sonra bir doğal varlıkların tuhaf adlarına bakalım.

Oktay Rifat'ın kullandığı haliyle doğaya ait bitki ve böcek adları sanki hâlihazırda birer dilsel alaşım, dil protezi ya da metafordur. Örneğin, *Danaburnu* romanının bir böceği imleyen adı bile bir benzetmeli addır: "Danaburnu". Oktay Rifat bu türden farklı doğaları birbirine protezleyen benzetmeli adlara eğilimlidir: "[K]adifeçiçekleri, horozibikleri, akşamsefaları" (Rifat, 2008, s. 47), "devedikeni ve titreşen yabanıl sarı çiçek… Elektrik telinde mavili yeşilli bir kestanekargası" (Rifat, 2008, s. 18). Şiirlerde yer alan diğer alaşım sözcükler şöyle: "Ballıbaba," "Âşık merdiveni," "horozcuk otları", "katırtırnağı," "tespih böceği," "küpeçiçekleri," "ebegümeci," "pervane," "pisipisiotu," "peygamber çiçeği," "hanımelleri," "atkestanesi" (Rifat, 2007a, s. 137, 231, 471, 500, 516, 523, 527, 531, 535, 544, 545, 560), "camgüzeli," "kuzukulağı," "dişbudak," "hamamotu" (Rifat, 2007b, s. 370, 387, 504, 530). Oktay Rifat tıpkı hikâyesinden ve işlevinden arındırılmış ve böylelikle geçmiş zamana protetik bir dönüşü mümkün kılan teknik aletlerde yaptığı gibi doğada da doğallıktan arındırılmış ve doğa ile teknik arasındaki ya da doğa ile dil arasındaki sınırı ihlal etmeye dönük varlıkları kullanır. Esas olan doğayı hâlihazırda doğal ve teknikten bağımsız bir veri olarak almak değil, doğanın içindeki farklılaşma anlarını işaretlemektir. Benzetmeli sözcüklerin yoğun kullanımı doğanın dilsel alana doğru kabardığı bir hali betimler. Doğa sözel tekniğe ait analojilerle inşa edilir. Doğanın mevcudiyeti esas itibariyle teknolojik koşula dolayımlıdır:

> Boğa ineğe atladı mı
> Adam eliyle doğrultmasa
> Hemen yolunu bulamaz.
> Ağzı köpüklü
> Gözleri yuvasından uğramış
> Sarmış ineği belinden
> Aşkın ve yaşamın doruğunda
> Arka ayakları kesilir yerden. (Rifat, 2007b, s. 72)

Çobanıl Şiirler'de yer alan bu kısa şiir ilk bakışta doğanın akışına uygun bir sahneyi çizer gibidir. Boğa çiftleşmek amacıyla ineğin üstüne çıkmaktadır ve sahne tümüyle

bir doğal arzunun akışını serbest bırakır. Şiirde zamanın geçişine dair temel bir mesele olarak üreme, soyunu sürdürme motifi var. Doğa kendi zamanını kendiliğinden üretmekte. Fakat tam da bu doğal zamansallığın içine Oktay Rifat tekniğin müdahale edici işaretini yerleştirmektedir: "Adam eliyle doğrultmasa". Adam boğanın üreme organını yönlendirmek suretiyle türsel birleşmeyi kolaylaştırma ya da mümkün kılma amacındadır. Adamın bu kolaylaştırıcı müdahalesi doğalın alanında bir kesintinin, hızlandırıcı bir faktörün getirdiği yeni düzenin işareti olarak teknolojik koşulu görünür kılar. Doğanın kendiyle bütünleşeceği sınır çizgisini üreme teknolojisiyle çizer ve bütünselliği bir farklılaşmaya doğru açar. Boğanın çiftleşme sırasında ayaklarının yerden kesilmiş olması da bir hafifleme/yükselme imidir. Tekniğin müdahalesiyle zeminden/dayanaktan/topraktan özgürleşmektedir doğa, bağlamını askıya almaktadır. Oktay Rifat mevcudiyetin düzenini bozuşturan teknolojik koşulu hemen hemen her doğa sahnesinin içine yerleştirir.

Doğanın protetik niteliğini gösteren bir diğer şiir *Yeni Şiirler* kitabından "Pazardaki Tay" şiiridir. Bu kısa şiirde kısrağa iple bağlı bir tay etrafında birçok doğa-dışılığı toplayabiliyor Oktay Rifat, doğa tümden aletleşiyor:

> Ot yüklü arabaya koşulu
> Kısrağın ardı sıra, bir tekne
> Sandalı sanki, boynunda ipi.
> Canı var sıcacık, kuyruğu var,
> Ağzı var, gözü var badem gibi.
> Tahta kaşık, bilezik ve yoğurt,
> Durmuş çiçekli basmaya karşı,
> Oyuncu ve civelek belli ki. (Rifat, 2007a, s. 548)

Öncelikle tüm bu sahnenin başlığın söylediği gibi bir pazar yerinde gerçekleştiğini görelim. Alışverişin alanındayız. Alışveriş düşüncesi hemen bir soy/üreme/nesil motifine bağlanır: Kısrak ve tayı. Demek ki tecimsel programı (pazar) zamansal program (soy) takip eder. Fakat bu programın doğal düzenini bozuşturan öğeleri

yerleştirmekte gecikmez şiir. Tay da kısrak da bir taşıma aracıyla ("tekne sandalı") kurulan analoji üzerinden araçsallaşır. Tay çifte biçimde protezleşir: Tay kısrağın zamansal olarak öne-koyulmuşu (protezi) olduğu gibi doğanın aletleşmesinin de göstergesi haline gelir. Doğanın protezleşmesinin bir diğer göstergesi de "çiçekli basma" motifidir. Tay çiçeğe karşı değil, çiçekli basmaya karşı durur. Çiçekli basma, doğanın (çiçek) yersiz yurtsuzlaşıp basma tekniğiyle yeniden kodlanmasıdır. Basmada doğa bir benzeşim öğesine dönüşür ve doğa ile teknik arasındaki sınır bu benzeşimle indirgenemez biçimde çizilmiş olur. Oktay Rifat'ta doğa pazar ekonomisinin bir protezi haline çoktan gelmiştir.

4.2.2 Zaman-mekânsal program-dışılık olarak hız

Zamanın program-dışı protetik işleyişe ve dünyasal orada-oluşun kurucu birimi olarak geçmiş zamana erişimi mümkün kılan teknolojik koşula dair yapılan tartışmanın bir diğer boyutu incelenecek: Hız meselesi. Burada Oktay Rifat şiirinde hız imgelerine odaklanılacak. Zaman denilen şeyi kuran teknolojik koşulun özü olarak tanımlanacak olan hız kavramına klasik hız kavramından farklı bir içerik verilecektir. Hız zamanın içinde gerçekleşen bir ivmelenme hareketi olarak değil, bizzat zamanı ve mekânı önceleyen bir olay olarak alınacaktır. Hız Oktay Rifat şiirinde tanımlandığı haliyle ertelenmiş zamanın, yani zamanın program-dışı iç farklılaşmasının adı olmaktadır. Bu bağlamda öncelikle yine bir saat motifine yer veren *Yeni Şiirler*'den "Söndürür Işıklarını" şiirine bakalım. Burada saatte yine bir tuhaflık var. Zamansal düzenin odağı olan saat hızlı işlemekte:

> Yalnız saatler işler hızlı, aksamadan
> İrili ufaklı saatler bütün gece (Rifat, 2007a, s. 553)

Klasik anlamda hızın ölçüsü zamandır. Daha doğrusu, hızın ölçüsünü saatten alırız. Bir mesafeyi bir saatte kat eden bir yürüyücü, aynı mesafeyi iki saatte kat eden bir

yürüyücüden hızlı sayılır ve burada hızlılığın ölçüsü saat biriminden alınır. Demek herhangi bir şeyin hızlı olmasını sağlayan şey, saattir. Bu şiirdeki saatlerde açığa çıkan tuhaflık şu: Burada bizzat saatin kendisi hızlı işlemektedir. Saat belki ancak bozulduğunda, örneğin zembereği boşaldığında hızlı işler. Hâlbuki şiir, saatin "aksama"dığını söyleyerek, bunun önlemini de alıyor. Demek ki saat bozuk olduğu için ya da genel olarak bir aksama, bir anormallik olduğu için hızlı işliyor değil. Saatin aksamı normal düzende, ama gösterdiği zamansallığın kendisi hızlı. Demek ki hızlılığın ölçüsünün ta kendisi hızlı. Saatin gösterdiği zaman (şimdiki zaman) kendisinden hızlı bir akışa kapılmış gidiyor. Şimdi, olması gerektiği zamanda değil, hep bunun öncesinde ya da gerisinde. Hâlbuki saat her zaman şimdiyi gösterir: "Geleceği ya da geçmişi gösteren bir saat olmamıştır" (Heidegger, 2011) ama buradaki saatin gösterdiği şimdi, hep kendisinin önünde. Şimdi ancak şimdinin-öncesi/sonrası olarak gerçekleşir. Hız, zamanın içinde gerçekleşen bir fenomen değil burada, doğrudan zamanın kendisi kendinden hızlı. Zamanın kendi programından ileriye ya da geriye kaydığı yerde hız olayı açığa çıkmaktadır. Buradaki hız zamansal ölçümden bağımsızlaşmıştır, zamana bir göndermeyle anlaşılamaz, düşünülemezdir.

Bernard Stiegler (1998) hız kavramını zaman-mekânsal oluşumların erteleyici/farklılaştırıcı gücü olarak teknoloji düşüncesinin kökenine yerleştirir. Hız, teknolojinin kaynağıdır. Burada sözü edilen hız zamanın kendisini aştığı, kökensel biçimde farklılaştırdığı noktada görünür olan bir güçtür. Hız zaman/mekân üzerinden tanımlanabilir bir şey değildir artık, ama tersi geçerlidir: Zaman/mekân teknolojik koşulda verilen hızın bir türevidir. Kendi ses hızını aşma kapasitesine sahip süpersonik araçları düşünerek hızı zaman sınırlarının aşılabildiği, demek ki hızın zamandan öte bir hareket olarak düşünülebileceğini belirtir:

> Eğer ki bu [süpersonik aracın kendi zamanından hızlı gidebilmesi] zamandan daha hızlı gitmek anlamına geliyorsa zaman sınırını kırmak/aşmak ne

> demektir? "Kendi zamanından" daha çabuk hareket edebilen bir aracın ortaya koyduğu şok ne anlama gelir? Böylesi bir şok şu demektir: Hız zamandan daha eskidir/öncedir. Ya zaman, mekânla birlikte, hızı belirler ki bu durumda zaman sınırını aşmak diye bir durum mümkün olamazdı, ya da zaman, tıpkı mekân gibi, hız açısından düşünülebilirdir yalnızca (yine de düşünülemez kalsa da). (s. 15, çeviri bana ait)

Stiegler'in tanımladığı biçimiyle hız zamanı ve onunla birlikte mekânı, yani her daim bir program (saat, gün, ay, mevsim vs.) içinde mevcut kılınan zaman-mekânsal oluşumu önceler, onu geride bırakır, erteler, dışa doğru farklılaştırır. Hız zamanın protetik işleyişinin, yani programlanabilirlik-dışının tecrübesidir. Bu anlamda hız, zamansal hızlılıktan, işlevsel hızlılıktan farklı bir şeye gönderme yapar. Hız, mevcudiyetin ertelenmiş bir zamana açıldığı ve kendi sınırına doğru farklılaştığı anın betimidir. Teknolojik koşulun kuvvet alanı olarak hız basitçe bir operasyon kabiliyetine ya da *praxis* anlamında bir edim çabukluğuna değil, *poiesis* anlamında kökensel bir ontik-ontolojik farklılaşmaya ve yaratıma telmihte bulunmaktadır.[37]

> Nasıl bir yarıştır bu, uzun, içe dönük,
> Bir yaşam boyu sürer, gizli ya da açık.
> Diziliriz hısım akraba, çoluk çocuk.
> Yaklaşır akreple yelkovan. Zaman yürür
> Ve kazanır, uyur yarık dudaklı Tavşan,
> Düşsel kitaplarda yıldırım gibi koşan. (Rifat, 2007a, s. 475)

Şiirler'den "Yarış" şiiri de bir bütün olarak zamanın hızlılığında söz açmakta. Zaman "yürür ve kazanır," yani saatin işleyişinden de yaşamın akışından da ve yaşamın devamını sağlayan soy programından da ("hısım akraba, çoluk çocuk") daha kapsayıcı ve daha hızlı bir işleyişin varlığı söz konusudur. Oktay Rifat zamanın kendi zaman sınırına temas ettiği ya da bu sınırı incelikle aştığı hemen her noktada hızın bir göstergesini oraya yerleştirir. Bu şiirde hızın temel göstergesi "yıldırım"dır.

[37] Hız kavramına burada esas alınan Stiegler'in düşüncesinden farklı bir içerik veren Paul Virilio'nun (1998) hız kavramını çağdaş dünyaki tüm sosyokültürel biçimlenmelerin ardındaki kurucu güç olarak ele aldığıı yapıtı da Oktay Rifat şiirlerine yeni değerlendirmeler katma gizilgücüne sahiptir. Hızı zamansal program-dışılığın diferansiyel alanı olarak okuyan Stiegler'den farklı olarak Virilio hızı somut cisimleşmeleri, özellikle de savaş ve bilişim teknolojileri bağlamında işaretler. Ayrıca, hız tutkusunu politik alana dair bir mesele olarak ele alan ve çağdaş düşüncede hız kavramının açılımlarını takip eden bir çalışma için bkz. Duffy, 2009.

Işığın aydınlattığı nesneler yüzeyinde erimediği, aksine bizzat ışığın salt varlığında görünür olduğu bir görüngü olarak yıldırım burada zaman-mekânsal ölçüsüzleşmenin ve program-dışılığın işaretidir. Yıldırımda zaman-mekânsal oluşumlar salt ışığın/hızın hareketinde konturlarını yitirmektedir.

John Sallis (2000) varlıkların dünya içinde belirişlerini/mevcudiyete gelişlerini yıldırım/şimşek analojisi üzerinden betimler. Varlıklar mevcudiyete gelişleri, önce mevcut olup sonra kendilerini göstermek/duyumsatmak şeklinde olmadığını söyler. Varlığın mevcudiyete gelişi duyumsalın (*sensible*) alanında gerçekleşir, olmak duyumsalın alanında kendi sınırlarının içine girmektir. Yıldırım/şimşek motifi de bu anlamda mevcudiyetin kendine temas ettiği, kendi sınırını/varlığını duyduğu, yani kendi anlamını üstlendiği anın figürüdür:

> Varlığın belirişi duyumsala aittir derken şunda ısrar etmeliyiz: Duyumsal hâlihazırda mevcut olup da sonrada belirişe kendini bırakıyor değildir. Tıpkı yıldırımın/şimşeğin çakmasında olduğu gibi, nasıl ki yıldırım bu çakmadan başka bir şey değilse ve önce mevcut olup da sonradan çakan bir şey değilse, beliriş de böyledir: beliriş duyumsanır şeylerin mevcudiyete gelme ve kendilerini bizzat kendilerine gösterme/açma hareketidir. (s. 122, çeviri bana ait)

Oktay Rifat'ta yıldırım/şimşek motifi zamanın protetik dönüş yaptığı noktada açığa çıkan diferansiyel kuvveti işaretler. *Yeni Şiirler*'den "Ansızın" şiirinin geçmiş zamanı gösteren saat motifiyle açıldığına bu çalışmanın 4.1.8.4 numaralı altbölümünde değinilmişti:

> Geçmiş bir vakti çalmaya başlar, ansızın,
> Uzak yazlarına asılı yarasalar
> Gibi eski günlerinde duran saatler. (Rifat, 2007a, s. 532)

Zamanın bu protetik geriye dönüşü şiirin kapanışında bir şimşek motifiyle tamamlanır:

> Şimşeklerle aydınlanan ıslak camlarda
> Uzamış yüzler belirir: sen, hepsi de sen! (Rifat, 2007a, s. 532)

Buradaki "ansızın" olma hali zamanın içinde gerçekleşememektedir; aksine, zamanın

kendi sınırına temas ettiği bir şiddet anını gösterir. An, zamanın kendini geçmişe doğru ertelemesi olarak hızın çaktığı andır. Bu anın çakmasında tüm bir teknolojik koşul görünür kılınır. Şiirin bu koşulu birtakım teknik aletler ("tekerlek," "araba," "ağzı açık kutu," "çivi") üzerinden kaydettiğini de belirtelim:

> Demir bir tekerlek döner taşta, yanaşır
> Kapıma pişmanlığın çektiği araba.
> Neden ağzı açık indirilen kutunun?
> Nerden çıktı bu çivi? (Rifat, 2007a, s. 532)

Ayrıca, *Yeni Şiirler*'den "Sen Yalnızlığında" başlıklı dizi şiirlerin VI numaralısı yıldırım motifini doğanın neredeyse teknik bir biçimde uyandırılması düşüncesine bitiştirmekte. Şiir doğanın kendiliğinin/mevcudiyetinin içinde bir hareket yaratmak ve doğayı "anlayış ve niyet" gibi insana ait bir hesaba katacak şekilde uyarmak ister:

> Uyansa, diye düşündük, göz kesilse,
> Engin bir gelincik tarlası, sade göz
> Kıpır kıpır, sade anlayış ve niyet! (Rifat, 2007a, s. 516)

Doğanın durağan mevcudiyetine bu müdahale arzusu şiirin devamında yıldırım motifiyle taçlanmaktadır. Mevcudiyetin görünürlük düzenini sağlayan ışık bir programsızlaşma içine sokularak bir yıldırım halinde salt kılınmak istenir:

> Yıldırımla çoğalsa, diye düşündük,
> Işıkla ekilen! (Rifat, 2007a, s. 516)

Oktay Rifat şiirinde ışığın maddesizleştiği ve saltıklaştığı birçok an bulunur. Işıma anlarıdır bunlar; ışığın, aydınlattığı nesnelerin yüzeyinde yitmediği, salt halinde bizzat kendisinin görünür kılındığı anlar. Oktay Rifat'ta mekân ışımaya, tıpkı yıldırım/şimşekte olduğu gibi kontursuz bir biçimde süblimleşmeye eğilim gösterir. Işıma yoluyla mevcudiyet kendi maddesini ve bağlamını terk etmekte, tüm mevcudiyetin/görüngülerin kaynağındaki ışığın saltık düzlemine doğru kaymaktadır. Işıyan mevcudiyet, kaynağına doğru protetik bir dönüşü gerçekleştirmektedir. Bu noktada ilginç olan, Oktay Rifat'taki ışıma anlarında yalnızca mekân değildir

dönüşüme uğrayan, zamanın protetik dönüşümü de dâhildir ışımaya. Işıma teknolojisinde hem zaman hem mekân zaman-mekânsal program-dışılık olarak hızın türevine dönüşürler.

Yeni Şiirler'den "Söndürür Işıklarını" şiirinin hız meselesini en keskin biçimde kaydeden dizeleri yukarıda incelenmişti:

> Yalnız saatler işler hızlı, aksamadan
> İrili ufaklı saatler bütün gece (Rifat, 2007a, s. 553)

Zamanın protetik dönüşü olarak hız düşüncesi şiirin içinden apansız geçen bir "ışın"ın varlığıyla mühürlenir ve alet edevata açılır:

> Bir ışın mıdır
> Gelip geçen, yoksa parlar mı çatal kaşık,
> Yıldız ürkekliğinde mangal ve çekmece? (Rifat, 2007a, s. 553)

Işıma fiilini zamansal programsızlaşma meselesine bağlayan bir diğer şiir Yeni Şiirler'den "Dağın Orda" şiiridir. Bu şiirin Oktay Rifat'ta zamanın protetik doğasını tanımlamaya yarayan "[v]arılmış sonralardan şimdiler, demin" dizesi "geçmişi gösteren saat motifi"nin incelendiği 4.1.8.4 numaralı altbölümde dile getirdiği zamansal karmaşa bağlamında okunmuştu. Zamanın iç farklılaşma içinde işleyişini dile getiren bu şiir de ışımaya yer verir. Işıyan, geçmiş zamana erişimi sağlayan bellek teknolojisinin öğeleri olarak anılardır:

> Meme güneş, tomur tomur, öyle balık
> Gibi görünüverir ya, gürgen, akça,
> Anılar da öyle ışır. (Rifat, 2007a, s. 573)

Işımayı doğrudan zamanın geriye dönük hareketiyle ilişkilendiren diğer şiir yine aynı yapıtta yer alan "Ve İhtiyar Yalının" şiiri [d]önersin göçmen kuşlarla mevsimine" (Rifat, 2007a, s. 591) gibi protetik bir dönüş işareti veren dizeyle kapanmaktadır. Şiirin açılışında ise yine tüm zamanın ışıması vardır: "Denizin ışıdı mı suyunda Zaman" (Rifat, 2007a, s. 591).

Işığın saltıklaşmasının zamansal program-dışı kayma olarak hız düşüncesine

bitişmesi bağlamında “Pencere” şiiri de anılmaya değerdir:

> Çekilip gitmiş, bir bir, günlerle bize.
> Geçmiş gecenin ışık meltemi bu.
> Yarı gerçek bir dünyadan, yarı uyku,
> Koşuyor eski bulutlar üstümüze. (Rifat, 2007a, s. 578)

Geçmiş zamana erişimin açıldığı bu protetik zamansallığın “ışık meltemi” gibi bir ışıma motifiyle cisimleştirilmesi manidardır. Ayrıca burada varlığın/şimdinin çekilmesinin yönü varlığın kimliğinin de doğasını melezleştirecek biçimde gerçekleşmektedir. Çekilip gitmiş bizden demiyor, “bize” diyor şiir. Genellikle bize çekilip gidilmez, bizden gidilir. Demek ki varlığın konumlanışı da burada tersine dönmüş gibidir. Biz-siz ya da eski-yeni gibi ayrımların bulanıklaştığı ve her şeyin ışığın saltıklaşması içinde farklılaştığı/ertelendiği bir sahne var. Zaman kendi ancak gerisinde (“eski bulutlar”) işlemekte/mevcut olmaktadır. Zamansal işleyişi erteleme gücü olarak hız bütün pozisyonları ve zaman-mekân ya da kimlik programlarını dağıtmıştır. Oktay Rifat şiiri “ah nerede eski günler” ifadesiyle mühürlenebilecek bir nostaljinin şiirini yazmaz. Geçmişe dönüşler her zaman protetik mantık tarafından yönetilir. Geçmişe erişim meselesi bir nostalji tecrübesine değil, tüm öznel tecrübe kodlarını aşan bir teknolojik koşula (hız) bağlantılı olarak anlamlıdır.

BÖLÜM 5

SONUÇ

Bu tez çalışması insan bilimlerine ait birçok kavramı ve edebiyat çalışmalarına ait birçok kavramsallaştırmayı devreye sokarak Oktay Rifat şiirinin yazınsal etkinliğinin hem biçimsel hem içeriğe ilişkin temel eksenini ortaya koymayı denedi. Oktay Rifat şiirinin temel meselelerini ekonomi-dışı bir fazlalık olarak anlam kavramı etrafında değerlendirerek bu şiirin özgül mevcudiyet sorunsalını belirledi. Mevcudiyete ve bununla bağlantılı olarak zamana, mekâna, doğaya homojen ve statik olmayan bir bakışla baktığını, yazı yoluyla ilişkilendiği mevcudiyeti hemen her zaman bir farklılaşma/erteleme/namevcutlaşma tecrübesi içerisinde karşıladığını kuramsal dayanaklarıyla açık seçik biçimde gösterdi. Böylelikle Oktay Rifat şiirinin hem yazı hem gerçeklik karşısında yüksek düzeyde bir sınır bilinciyle hareket ettiği, bizzat mevcudiyetin ve anlamın ancak kendi sınırlarına temas ettiği bölgede mümkün olduğu olgusunu icra ettiği bulgulanmış oldu. Oktay Rifat şiirine yönelik bu okuma nihayetinde şu olguyu belirgin biçimde ortaya koymuş olmaktadır: Oktay Rifat şiiri çağdaş (çağcıl, *contemporary*) bir şiirdir.

Burada sözü edilen çağdaş olma hali, bu şiirin basitçe kendi çağının içinde üretilmiş olması ya da çağının biçimsel ya da içeriksel verilerini içeriyor olması anlamında değildir. Oktay Rifat şiirinin çağdaş bir şiir oluşu onun, örneğin on sekizinci ya da on dokuzuncu yüzyılda değil de yirminci yüzyılın ikinci yarısında üretilmiş olmasıyla açıklanamaz, çünkü basitçe kendi yaşam zamanının içerisinde mevcut olmak, yani belirli bir yakın tarihte yaşamış ya da var olmuş olmak bir varlığı çağdaş kılmaya yetmez. Çağdaşlık öncelikle kişinin/varlığın/metnin kendi zamanıyla kurduğu son derece tekil bir ilişkidir. Giorgio Agamben (2009)

Nietzsche'nin "zamansız düşünümler" (*unzeitgemäße betrachtungen*) kavramından ve yirminci yüzyılın büyük şairi Osip Mandelstam'ın şiirinden hareketle çağdaşlığı topyekûn zamanla mevcudiyet/şimdiki zaman çıkışlı olmayan bir ilişkilenmenin tecrübesi olarak betimler. Agamben'in tarifine göre çağdaş olmak kendi zamanına aynı anda hem yakın takipte kalma hem ona mesafe alma kapasitesine sahip olmak demektir:

> Hakiki anlamda çağdaş olanlar, kendi zamanlarına hakiki anlamda ait olanlar, ne onunla mükemmelen çakışanlar ne de kendilerini onun taleplerine göre biçimlendirenlerdir. Bu anlamda çağdaşlar kayıtsızdır/uyumsuzdur [*inattuale*]. Fakat tam da bu koşuldan dolayı, bu kayıtsızlık ve bu anakronizmadan dolayı kendi zamanlarını algılama ve kavrama bakımından başkalarına göre daha yetkindirler. (s. 40, çeviri bana ait)

Agamben çağdaşlık halinin, yani zamanla kurulan simetrik olmayan ilişkinin basitçe bir geçmişe kapanma ya da kendi şimdinin dışına nostaljik nitelikli bir kaçış olarak anlaşılmak zorunda olmadığını söyler (s. 41). Ayrıca, eğer çağdaşlık kendi zamanınla, kendi şimdinle indirgenemez bir mesafe üzerinden ilişkilenmekse, bu zamansal anakronizmanın kişinin/metnin karşısında bulduğu mevcudiyetle ilişkisinde de bir etkisi olmak durumundadır. Çağdaş bakış, ilişkilendiği mevcudiyetin salt ışıklı tarafını ya da salt görünürlük alanını görmez; aynı anda ve belki daha acil olarak mevcudiyetin karanlıkta kalan, görünürlük alanından gizlenen, çağın olgusallığında (*facticity*) kolayca ortaya çıkmayan kaynaklarına yönelir. Çağdaş olan, mevcudiyetin hâlihazırda tecrübe edilmeden kalan ya da bu tez çalışmasının diliyle söylenirse mevcudiyetin ekonomisinin dışında kalan kaynaklarıyla ilişkilenendir. Agamben'in (2009) bu mevcudiyet dışı kaynağı betimlerken yaptığı adlandırma bu tez çalışmasında ayrıntılı bir biçimde incelenmiş olan bir özgül Oktay Rifat nosyonuyla birebir örtüşmektedir, o da "yaşanmamış zaman" nosyonudur:

> [Çağdaş olan] tarihsel bir geçmişe basitçe rücu etmez, fakat mevcudiyetin

> içinde yer alan ve bizim onu yaşantımıza katma konusunda mutlak olarak becerisiz olduğumuz bir bölgeye geri dönüş yapar. Böylelikle yaşanmamış kalan, bir kökene doğru çekilir, ona erişmeyi asla beceremeden. Mevcudiyet yaşanmış olan her şeyin içindeki yaşanmamış öğeden başka bir şey değildir… Bu "yaşanmamış"a yönelik dikkat çağdaş olanın yaşamını kurar. (s. 51, çeviri bana ait)

Bu tez çalışmasında gerçekleştirilen Oktay Rifat okuması mevcudiyete ve zamana/tarihe yönelik Agamben'in betimlediği türden bir dikkatin Oktay Rifat şiirinin temel çıkış noktası ve bu şiirde yer alan tüm motiflerin ve biçimsel hareketlerin ardındaki kurucu mantık olduğunu ortaya koymaktadır. Oktay Rifat şiirini çağdaş yapan şey onun edebiyat tarihi açısından yakın dönemde üretilmiş bir şiir olması değil, bu şiirin bu tez çalışması boyunca gösterildiği gibi zamanla, mekânla, doğayla ve teknolojiyle farklılaştırıcı ve plastik bir biçimde angaje olmasıdır.

Oktay Rifat şiirinde şiirsel anlamın üretim, oluşum ve dolaşım imkânlarının, "anlam ekonomisi" olarak betimlenen şiirsel yaratım ve dilsel olay sorunsalının incelenmesini ve ortaya konulmasını denemiş olan bu tez çalışması modern Türkçe şiirin en etkili ama en güç yapıtlarından birini şimdiye dek Türkçe edebiyat çalışmalarında pek kullanılmamış çağdaş düşünce kaynaklı kavramları ve anlam felsefesini devreye sokarak okumuştur. Oktay Rifat şiirindeki hemen hemen tüm karmaşık ve deşifre edilmesi güç imge yapıları ve şiirsel biçimlenmeleri sınırları net çizilmiş bir şiirsel anlam kavramı çerçevesinde aydınlatmaya çalışılmıştır. Ekonomi-dışı bir fazlalık/yoksulluk olarak şiirsel anlam kavramından hareketle şiir çalışmaları bağlamında sıklıkla gündeme gelen birçok temel sorunsala ve meseleye dair Rifat şiirinden çözümlemeler ortaya konulmuştur. Örneğin dil ile gerçeklik arasındaki ilişki, sanatsal temsil sorunu, sanat ile mevcudiyet arasındaki girift ilişki, sözel varlığın zaman-mekânsal belirlenmeleri, dilin protetik ve plastik doğası gibi belli başlı estetik ve varoluşsal meseleler bağlamında Oktay Rifat şiiri ilk kez

değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada Oktay Rifat şiirine özel bir anlam kavramı çerçevesinde yaklaşılmıştır. Anlam meselesini ilk günden son güne dert edinmiş ve hem kişisel edebi etkinliği süresince hem Türkçe edebiyat tarihinin gelişimi içerisinde şiirsel anlam ve varlığın dile getirilmesi arasındaki krizlerden yüksek düzeyli estetik biçimler ve ifadeler üretmeyi başarmıştır. Bu başarının ardındaki felsefi mantığın hatları varoluşçuluk sonrası ya da Heidegger sonrası çağdaş düşünceyi kuran Jacques Derrida, Paul de Man, Jean-Luc Nancy, Catherine Malabou, Bernard Stiegler'in yapıtlarından devralınan anlam (*sense*) kavramı ile belirginleştirilmiştir. Oktay Rifat poetikasını düzyazılarından çok bizzat şiirlerinde sunan, yani poetikasının çözümlenmesi için şiirlerinin tek tek icra edilme biçimlerinin görülmesi gereken türde bir şairdir. Bu durum Oktay Rifat şiiri üzerine yapılan eleştirel çalışmaların çoğunlukla birbirine benzemesini ve tematik düzeyin ötesine geçilememesini beraberinde getirmiştir. Oktay Rifat şiiri felsefi bir şiir değildir, fakat felsefi düşünceye seslenen, buna çağrı yapan bir şiirdir. Bu nedenle, bu çalışmada şiirsel metin ile felsefi düşünüş arasında yeğin bir ilişki kurulmaya özen gösterilmiştir.

Oktay Rifat için anlamın felsefesi değil, icrası/cisimleşmesi önemli olmuştur. Ekonomi-dışı bir fazlalık olarak ve dilsel temsil rejiminin sınırlarına kolayca girmeyen bir varlık türü olarak anlamın şiirsel metin dâhilinde cisimleştirilmesi Rifat'ın şiirsel etkinliğinin temel sorunsalıdır. Anlamı üç büyük metafizik boyutta cisimleştirdiği bulgulanmıştır. Bu çalışmanın üç ayrı bölümünde incelenen bu boyutlar mekân, zaman ve doğa olmaktadır.

"Kıyı Figürleri" başlıklı bölümde Oktay Rifat şiirinde özgül bir mekân biçimi olarak kıyı figürü incelenmiş ve böylelikle şiirsel anlamın mekânsal bir fazlalık olarak gerçekleştiği bölgelerin ortaya çıkarılması sağlanmıştır. Kıyı figürü bir

sınır/limit figürüdür ve hem şiirsel metnin hem bu şiirsel metinlerde ortaya konan varlık dünyasının sınırlarının işaretlenmesine yarar. Mekânsal fazlalık olarak kıyı/sınır: Tümden mekânın sınır çizgileri araştırılmakta, mekâna dâhil olmayan ama çizdiği sınırlar içinden mekânın bir yaşam ve görünüş alanı olarak verildiği çizgiler okunmaktadır. Oktay Rifat'ın kıyıları modern sanatın belki de en büyük sınavının bir başka çeşitlemesine sahne olur, yani dil ile gerçeklik arasındaki imkânsız geçişin sınavına.

"Başlangıç Figürleri" başlıklı bölümde anlamın zamansallaşma biçimlerine odaklanılmıştır. Oktay Rifat şiirinde anlam, düz çizgisel kronolojik anlatıdan sapılan, zamanın ekonomik rejiminin karmaşıklaşıp geçmiş-şimdi-gelecek kutuplarını birbiri içinde diyalektik olmayan bir biçimde erittiği bölgelerden üretilmektedir. Zamanın sınır çizgisi olarak başlangıç figürlerinin incelenmesi Oktay Rifat şiirinin edebiyat tarihinde üzerinde en sık konuşulan temel metafizik boyutu olarak zaman meselesinin çağdaş düşünce çerçevesinde yeniden değerlendirilmesini sağlamıştır. Oktay Rifat şiiri denilince akla ilk gelen büyük meselelerden biri olan zaman meselesine kavramsal düzeyde derli toplu bir çerçeve çizilmiştir. Oktay Rifat şiiri zamanın geçişsiz [*intransitive*] doğasını betimler. Edward Said'in tarif ettiği gibi zamanın geçişsiz doğası, tüm mevcut zamansal ve mekânsal anlamlandırma yapılarının aşıldığı bir yeni zamansallık getirmesi dolayısıyla yeni anlamların da kaynağı olarak belirir. Oktay Rifat şiiri zamanın geçişsizliğini yeni şiirsel anlamların imkân koşulu olarak icra etmeyi hedeflemiş bir şiirdir.

Anlamın mekânsallaşma ve zamansallaşmasının yanında doğanın temsili meselesine de açılımlar getirilmiştir. Protez kavramını ve bununla ilişkili olan plastisite nosyonunu devreye sokarak doğanın Oktay Rifat'ta doğal bir veri olmadığı, tekniğin ve teknolojik yer alışın dolayımından esas itibarıyla geçen bir işlem/süreç

olduğu gösterilmiştir. Edebiyat tarihinde sıklıkla doğanın büyük şairi yahut pastoralin safkan uygulayıcısı olarak anılagelen Oktay Rifat'ın son derece teknolojik bir düşünüşle hareket ettiği ve bu bağlamda doğa karşısında konuşlanan insana dair temel felsefelerden olan hümanizmaya ait bir şair olarak görülmek zorunda olmadığı öne sürülmüştür. Böylelikle "hümanist şair" ya da "pastoral şair" olarak Oktay Rifat portresinin yıkımı yönünde akademik bir adım atılmıştır. Oktay Rifat şiirinde mevcudiyet her zaman hâlihazırda teknolojik koşula (protetik zamansallığın tecrübesi olarak hıza) dolayımlıdır. İnsanın da doğanın da protetik ve plastik bir anlam ekonomisi hareketinin içinde yer aldığı açık seçik bir biçimde ortaya konmuştur.

Bu çalışmada Oktay Rifat şiirinin ekonomik ya da sistemik herhangi bir örgüye kolayca dâhil olmayan bir varlık türü olarak şiirsel anlamın sözel bir düzenekte sunulması gibi kritik bir estetik/varoluşsal soruna son derece teknik bir zihinle ürettiği cevaplar ortaya konmuştur. Anlatılmazı anlatmak, söylenemezi söylemek türünden *aporetik* (ikircikli) meselelerde Oktay Rifat şiirinin Türkçe edebiyat tarihinde çoğunlukla iddia edildiği gibi depresif ya da defansif bir pozisyon almadığı, özellikle geç dönemine doğru olumsuzlayıcı gücünden yitirmeden olumlayıcı formlar (bu çalışmada bu olumlayıcı güç Alain Badiou'dan hareketle eksiltili poetika olarak betimlendi) üretmeyi başardığı gösterildi. Oktay Rifat şiiri anlamın ekonomi-dışı şiddetine karşı ne suskunluğu ne de şiirsel anlamın bu dizginlenemez farklılığını bastırmayı seçmiştir. Sanatı mevcudiyet ile yokluk arasındaki gelgit oyununa tabi tutmaktan kaçınmamıştır.

Bu çalışma, bu çalışmanın sınırlarını aşan fakat burada öne sürülen anlam felsefesini ve Oktay Rifat şiirinde cisimleşen imgeleri, temaları, biçimleri farklı yönlerde değerlendirmeye olanak tanıyabilecek yeni yorum çabalarına çağrı yapar.

Öncelikle Oktay Rifat'ın şiir külliyatının dışında kalan eserlerinin, özellikle de romanlarının yakın okunmasının şiirlerdeki estetik sorunların ve çözümlerin aydınlatılması açısından katkısı olacaktır. Şiirden farklı bir mevcudiyet sunumu olarak romanlar kendisine zaten mevcudiyetin bir yokluğa/yoksulluğa doğru aşıldığı bir mecra olarak kurmuş olan şiirlere ek bir yorum katmanı getirecektir.

Bu çalışma esas itibarıyla bir karşılaştırmalı okuma pratiği sergilememektedir. Ara ara modern Türkçe şiir ve dünya şiiri bağlamlarına değinse de temelde Oktay Rifat şiiri karşılaştırmalı bir çerçeve içinde okunmadı. Örneğin Behçet Necatigil'in ya da Cahit Külebi'nin şiirsel yapıtıyla koşut okunması Oktay Rifat şiirinin özgüllüğünün daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmasını sağlayacaktır kanısındayım. Benzer bir karşılaştırma odağı olarak dünya şiirinden Yves Bonnefoy'nın ya da Paul Celan'ın yapıtının seçilmesi de anlamlı olacaktır.

Ayrıca, bu tez çalışması Oktay Rifat şiirinin mevcudiyet ve anlam sorunsalını belirlerken bu sorunsalların telmihte bulunduğu politik/toplumsal boyutu değerlendirme dışı tutmuştur. Bu şiirin içinde üretildiği ve yöneldiği politik/toplumsal ufku betimlemeden Oktay Rifat edebiyatının bütünselliğine kavramsal düzlemde mükemmelen erişilmiştir diye öne sürülemez. Burada söz konusu olan politik/toplumsal ufuk bu şiirden ve bu şiirin üretici olan şairin düşüncelerinden çıkarılabilecek reel politik içerikleri/önermeleri aşan bir meseledir. Söz konusu olan doğrudan şiir metinlerinin yapısında önermesel olmayan bir biçimde içerilmiş/icra edilmiş politik/toplumsal alana dönük düşüncedir. Örneğin, Oktay Rifat şiirinin çağdaş politik kuramın temel meselelerinden biri olan egemenlik/hükümranlık [*sovereignty*] yapılarını nasıl içerdiğini/işlediğini göstermek bu politik ufkun temel bileşenlerinden birini gün yüzüne çıkaracaktır. Mevcudiyetle ve zamanla çağdaş bir ilişki kurmuş olan, yani bunları farklılaşmalara ve heterojen

öğelere son derece açık bir biçimde düşünebilmiş bir şiirin toplumsal mevcudiyetin yönetilmesi anlamında politik alana dair söyleyeceği ya da ima edeceği birçok şey olmalıdır. Bu olası sözlerin ve imaların belirlenmesine odaklanan ayrı bir çalışma Oktay Rifat edebiyatına dair eleştirel okumalara yepyeni bir mecra sağlayacaktır.

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This dissertation consists of five chapters, one of which is an introductory and the other one conclusion, which tried to examine in Oktay Rifat's (1914-1988) poetry in terms of the problematic of the production, formation and circulation of poetic sense and the problematic of poetic creation and linguistic event which I call the economy of sense. The main goal of this study was to find out the main problematic which makes Oktay Rifat's poetry difficult to understand, although it may be extremely enjoyable for poetry readers, and to evaluate these problems within the framework of the question of poetic sense. Reading Oktay Rifat's poetry and the question of poetic sense in the conceptual framework of post-phenomenological contemporary thought made an original contribution to Turkish literature studies.

Oktay Rifat's poem was taken almost without exception as one of the peaks of Turkish poetry in terms of poetic construction and verbal aesthetics. This summit, albeit for different reasons, cannot be argued to establish one of the clearest focuses of influence on literary production points. When we talk about the poetry of Oktay Rifat, we should know that we are talking about a poetic activity that has almost completely stamped the adventure of Republican Turkish poetry until the end of 1980s. Despite the dominant role of Orhan Veli, who changed the course of Turkish poetic discourse and renewed it, it cannot be thought without Oktay Rifat. In the new formations in which the post-New Second poetry evolved since the mid-1960s, Oktay Rifat performed a "by–pass" process, with the words of Enis Batur. My reading argued that Oktay Rifat's poetic works came very close to contemporary philosophical thought. It is undeniable that it produces brand new aesthetic

solutions. This thesis examined these aesthetic solutions in detail with respect to both its thematic and poetic form. All the elements, including thematic and formal aspects of poetic discourse were considered the research object of this dissertation.

This thesis attempted to reveal the basic axis of the literary activity of Oktay Rifat poetry by introducing many concepts of human sciences and many conceptualizations of literary studies. Oktay Rifat evaluated the basic issues of his poetry around the concept of sense as a non-economic excess. He has clearly demonstrated in his theoretical grounds that he looks at existence and in relation to it, at time, space, nature with a heterogenous and non-static view, and that he almost always sees the existence in relation to writing and through the experience of differentiation/absenting. Thus, Oktay Rifat's poetry displays a high level of awareness regarding the existential limit of spatiotemporal presence, and the meaning of existence itself. The way I read Oktay Rifat's poetry finally revealed the following fact: Oktay Rifat's is a *contemporary* kind of poetry.

The contemporality mentioned here does not mean that this poem is simply produced in its own age or that it contains formal or contextual data of its age. The fact that Oktay Rifat's poetry is a contemporary one cannot be explained by the fact that it was produced in the second half of the twentieth century, because simply being present in its own time, that is to say, to exist in a particular recent history is not enough for a being to be contemporary. First of all, contemporality is an extremely singular relationship of the person/text with his own time. Using Nietzsche's concept of "untimely meditation" (*unzeitgemäße betrachtungen*) and the poems by Osip Mandelstam, Giorgio Agamben (2009) describes contemporality as the capacity of being to distance itself from its own time:

> Those who are truly contemporary, who truly belong to their time, are those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands.

> They are thus in this sense irrelevant [*inattuale*]. But precisely because of this condition, precisely through this disconnection and this anachronism, they are more capable than others of perceiving and grasping their own time. (p. 40)

Agamben says that contemporality, that is, the asymmetric relationship with time, does not have to be understood simply as a closure to the past or a nostalgic escape from the present. Furthermore, if contemporality is to be associated with an irreducible distance to your own time, to your own present, this temporal anachronism must have an effect on the relation with the spatiotemporal presence. The contemporary gaze does not see the purely illuminated side of the existence to which it relates, or only the field of visibility; at the same time, it gazes the dark side within the presence, hidden from visibility. The contemporary is the one that relates to the origin of existence that remain unexperienced, or, if said in the language of this thesis, it exists outside the economy of existence. Agamben's (2009) description of this non -existent origin coincides with the specific notion of Oktay Rifat, which was studied in detail in this thesis, that is, the notion of “unlived time”:

> an archeology that does not, however, regress to a historical past, but returns to that part within the present that we are absolutely incapable of living. What remains unlived therefore is incessantly sucked back toward the origin, without ever being able to reach it. The present is nothing other than this unlived element in every thing that is lived… The attention to this "unlived" is the life of the contemporary. (p. 51)

The reading of Oktay Rifat’s poetry in this thesis revealed the importance of problematizing the presence itself for Rifat. What makes Oktay Rifat’s poetry contemporary is not that it is a recently produced poem in terms of literary history; but instead it is the way Rifat regards and textualizes the spatiotemporal present.

In this study, Oktay Rifat’s poetry was approached within the framework of a special concept of sense. He has taken the issue of sense from day one to the last day and has succeeded in producing high level aesthetic forms and expressions. The lines

of philosophical logic behind this success are evident with the concept of *sense* inherited from the works of Jacques Derrida, Paul de Man, Jean-Luc Nancy, Catherine Malabou, Bernard Stiegler, who established contemporary post-existentialist or post-Heideggerian thinking. Oktay Rifat is a poet who presents his poetics within his poems rather than his prose. This situation led to the fact that the critical studies on Oktay Rifat's poetry were mostly similar and could not go beyond the thematic level. The poetry of Oktay Rifat is not a philosophical poem, but a poem that calls out to philosophical thought. Therefore, this study paid attention to establish a strong relationship between poetic text and philosophical thinking.

For Oktay Rifat what is important is not the philosophy of sense, but its textual performance. The construction of sense in a poetic text as a kind of being that does not easily enter the boundaries of the linguistic representation regime and the determination of poetic sense as a non-economic excess is the main problematic of Rifat's poetic activity. Sense in Rifat's poetry was embodied in three major metaphysical dimensions. These dimensions that were examined in three separate sections of this study, were space, time and nature.

In the second chapter of this study, the shoreline motif was examined as the singular boundary and (im)possible passage between sense and matter in Oktay Rifat's poetry. Oktay Rifat (1914-1988) wrote many poems unfolding the figure of shoreline in a way that introduces it as the genuine domain of poetic/literary act. The shoreline motif describes an experience concerning the limit between water, that is endlessly fluid and uncanny, and land, that is human being's secure dwelling place. In this sense, the shoreline constitutes a space of différance. While in early Oktay Rifat poetry the shore constitutes a stage for the struggle with poetic tradition, in his late poetry, the shore becomes the (non)site of an existential disaster. In his late poems, every disastrous moment pertains to a kind of linguistic disaster, that is a disruption or impossibility within the capacity for language itself. Following an analysis of shoreline as the emblem of chiasmic (in Paul de Man's sense of the word) and textually reflexive nature/structure of the poems after the early period, this

chapter showed that Rifat uses this motif to emphasize the main component of his late poetic discourse, that is the condition of (im)possibility of poetry itself. In his poetry, the shoreline epitomizes the limit-experience in which the origin of poetic/literary sense and the acknowledgement of the linguistic nature of all human experiences are at stake.

The third chapter focused on the way sense is temporalized. In Oktay Rifat's poetry, sense is produced from regions deviated from the straight-line chronological narrative, where the economic regime of time becomes complex and melts the poles of the past-present-future in a non-dialectical way. The use of figures of beginning as the boundary line of time has enabled Oktay Rifat to reevaluate the issue of time as a basic metaphysical dimension of poetry in the history of literature. According to Oktay Rifat poetry, time is always intransitive. As Edward Said has described, the intransitive nature of time emerges as a source of new meanings as it brings a new temporality that transcends all existing temporal and spatial sense structures. The poetry of Oktay Rifat aimed to perform the intransigence of time as a condition of new poetic senses.

In addition to spatialization and temporalization of sense, this thesis focused on the issue of the representation of nature. By introducing the concept of prosthesis and the notion of plasticity, it showed that nature is not a natural data in Oktay Rifat's poetry, but instead it is essentially a process that passes through the technological condition. It has been suggested that Oktay Rifat, who is often referred as the great poet of nature or the purebred practitioner of the pastoral in the history of literature, acts with a highly technological thinking and does not have to be seen as a poet of humanism which is one of the fundamental philosophies of human being deployed against nature. This study aimed at demolishing the portrait of Oktay Rifat as a humanist or pastoral poet.

For Oktay Rifat, presence is always already mediated by technological condition (prosthetic temporality). It has been clearly demonstrated that

a prosthetic and plastic economy is at work in the every “natural” being/event and in the presence itself.

In this study, Oktay Rifat's poems were showed to be produced with a highly technical mind with respect to critical aesthetic/existential problems such as the presentation of poetic meaning in a verbal arrangement as a type of being that is not easily included in any economic or systemic structure. Oktay Rifat's poetry has chosen not to silence the non-economic violence of sense, nor to suppress this uncontrollable difference of poetic sense. He did not refrain from subjecting art to an exigent game between being and nothingness.

Also, this study calls for new interpretation efforts that may allow to evaluate the philosophy of sense and the images, themes and forms embodied in the poetry of Oktay Rifat. The close reading of Oktay Rifat's works, especially his novels outside the poetry corpus, will contribute to a better or more comprehensive clarification of aesthetic problems and solutions in poems. As a presentation regime different from poetry, Rifat’s novels will surely bring an additional layer of interpretation to the poems that have already established itself as a medium through which presence is transcended into poverty.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (2004). *Edebiyat yazıları.* (S. Yücesoy, & O. Koçak, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Agamben, G. (1999a). *Man without content.* (G. Albert, Çev.) Stanford, CA: Stanford University Press.

Agamben, G. (1999b). *The end of the poem: studies in poetics.* (D. Heller-Roazen, Çev.) Stanford, CA: Stanford University Press.

Agamben, G. (2009). What is the contemporary? G. Agamben içinde, *What is an apparatus? and other essays* (D. Kishik, & S. Pedatella, Çev., s. 39-54). Stanford, CA: Stanford University Press.

Akgül, A. (2017). *Güneş yalnız dirileri ısıtır: Oktay Rifat'ın şiirleri üzerine.* (S. Özpalabıyıklar, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Akın, G. (1996). Oktay Rifat. B. Keskin (Dü.) içinde, *Şiir üzerine notlar* (s. 68-74). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Badiou, A. (2010). *Yüzyıl.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Badiou, A. (2014). *The age of the poets: and other writings on twentieth-century poetry and prose.* (B. Bosteels, Çev.) London, New York: Verso Books.

Başaran, M. (1996, Bahar). Yapıçözüm ve kaynak sorunsalı: "M.C.Anday'ın kaynakları". *Defter*(27), 95-120.

Bataille, G. (1988). *Inner experience.* (L. A. Boldt, Çev.) Albany: State University of New York Press.

Batur, E. (2001a). Nece: Yeni Şiirler'de atmosfer ve zaman hareketleri. E. Batur içinde, *Smokinli berduş: şiir yazılar (1974-2000).* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Batur, E. (2001b). Türkçe şiirin doruğunda: Oktay Rifat. *Smokinli berduş: şiir yazıları (1974-2000).* içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bergson, H. (1986). *Yaratıcı tekamül.* (M. Ş. Tunç, Çev.) İstanbul: M.E.B. Yayınları.

Besserman, L. (1996). *The challenge of periodization: old paradigms and new perspectives.* (L. Besserman, Dü.) New York, London: Routledge.

Blanchot, M. (1986). *Le Livre a venir.* Paris: Gallimard.

Blanchot, M. (1993). *Infinite conversation.* (S. Hanson, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota Press.

Blanchot, M. (1993). *Yazınsal uzam.* (S. Ö. Kasar, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bonnefoy, Y. (1990, Summer). Lifting our eyes from the page. *Critical Inquiry, 4*(16), s. 794-806.

Bonnefoy, Y. (2003). Şiirin edimi ve yeri. Y. Bonnefoy içinde, *Olasılık dışındaki* (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Borgia, E. (2014). *Melankoli.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Brodsky, P. P. (1983, December). Objects, poverty, and the poet in Rilke and Cvetaeva. *Comparative Literature Studies, 4*(20), s. 388-401.

Cansever, E. (2005). *Sonrası kalır I – bütün şiirleri l.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cansever, E. (2005). *Sonrası kalır II: bütün şiirleri.* (B. Toprak, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Celan, P. (2015). *Ellerin zamanlarla dolu.* (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Türkiye İş bankası Kültür Yayınları.

Cixous, H. (1991). *The book of Promethea.* Nebraska: European Women Writers Series. Lincoln: University of Nebraska Press.

Culler, J. D. (2007). *The literary in theory.* Stanford, CA: Stanford University Press.

de Man, P. (1979). *Allegories of reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust.* New Haven: Yale University Press.

de Man, P. (1984). *The rhetoric of romanticism.* New York: Columbia University Press.

Deleuze, G. (1997). *Cinema I: The movement-image.* (H. Tomlinson, & B. Habberjam, Çev.) Minneapolis: University of Minnesota Press.

Derrida, J. (1992). Post-scriptum: Aporias, ways and voices. H. Coward, & T. Foshay (Dü) içinde, *Derrida and negative theology* (J. P. Leavey, Çev., s. 290-291). Albany: New York: State University of New York Press.

Derrida, J. (1994). *Given time: I. counterfeit money.* (P. Kamuf, Çev.) Chicago: The University of Chicago Press.

Derrida, J. (2004). Living on. H. Bloom (Dü.) içinde, *Deconstruction and criticism.* London; New York: Continuum.

Derrida, J. (2007). The retrait of metaphor. J. Derrida, P. Kamuf, & E. Rottenberg (Dü) içinde, *Psyche: Inventions of the other* (Cilt 1). Stanford, CA: Stanford University Press.

Derrida, J. (2008). How to avoid speaking: Denials. J. Derrida, P. Kamuf, & E. Rottenberg (Dü) içinde, *Psyche: Invention of the other* (K. Frieden, & E. Rottenberg, Çev., s. 143-195). Stanford, CA: Standford University Press.

Derrida, J. (2009). *Writing and difference.* (A. Bass, Çev.) New York: Routledge.

Dıranas, A. M. (2000). *Şiirler.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Duffy, E. (2009). *The speed handbook: Velocity, pleasure, modernism.* Durham: Duke University Press.

Duru, B. (2003). *Kıyı politikası: Kıyı yönetiminde bütünleşik yaklaşımlar ve ulusal kıyı politikası.* Ankara: Mülkiyeliler Birliği Vakfı.

Frey, H.-J. (1996). *Studies in Poetic Discourse : Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin.* Stanford, CA: Stanford University Press.

Frey, H.-J. (1996). *Studies in poetic discourse: Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin.* (W. Whobrey, Çev.) Stanford, CA: Stanford University.

Gasché, R. (1987). Reading chiasms: An introduction. A. Warminski içinde, *Readings in interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger* (s. v.-xx.). Minnesota: University of Minnesota Press.

Gasché, R. (2011). *The stelliferous fold: Toward a virtual law of literature's self-formation.* New York: Fordham University Press.

Graziosi, B., & Greenwood, Emily (Dü). (2007). *Homer in the twentieth century: Between world literature and the western canon.* Oxford: Oxford University Press.

Greaney, P. (2008). *Untimely beggar: Poverty and power from Baudelaire to Benjamin.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hamacher, W. (2015). *Minima philologica.* (C. Diehl, & J. Groves, Çev.) New York: Fordham University Press.

Heidegger, M. (2000). *Elucidations of Hölderlin's poetry.* (K. Hoeller, Çev.) New York: Humanity Books.

Heidegger, M. (2011). *Varlık ve zaman.* (K. H. Ökten, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Hızlan, D. (2006). Tekrardan korkan usta. *Saklı su: Deneme* (s. 214-219). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Johnson, B. (1986). Metaphor, metonymy, and voice in Zora Neale Hurston's Their Eyes were Watching God. M. A. Caws (Dü.) içinde, *Textual analysis: Some readers reading.* New York: MLA.

Kayıran, Y. (1997, Haziran). Modern türk şiirinde teknoloji ve imgesi. *Adam Sanat*(139), 59-70.

Kemal, Y. (2004). *Kendi gök kubbemiz.* (E. Işın, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kermode, F. (1987). *The sense of an ending.* London: Oxford University Press.

Koçak, O. (1990). Melih Cevdet: İkinci Yeni'den sonra. *Defter Dergis*(14).

Koçak, O. (1994). Narkissos'tan Oidipus'a. *Defter Dergisi*(22).

Koçak, O. (2011). *Bahisleri yükseltmek: Turgut Uyar şiirinde kendini yaratma deneyimi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Koçak, O. (2012a). Şiirin sesi ve eleştiri. O. Koçak içinde, *Kopuk zincir: Modern şiir üzerine denemeler.* İstanbul: Metis Yayınları.

Koçak, O. (2012b). Uzun denklem: Oktay Rifat'ın şiirinde folklor ve modernizm. O. Koçak, & M. G. Sökmen (Dü.) içinde, *Kopuk zincir: Modern şiir üzerine denemeler* (s. 67-104). İstanbul: Metis Yayınları.

Krauss, R. (1986). Notes on the index: Part 1. R. E. Krauss içinde, *The originality of the avant-garde and other modernist myths* (s. 196-209). Cambridge, MA: The MIT Press.

Lav, E. B. (1996). *Bütün eserleri.* (D. Hızlan, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lury, C. (1998). *Prosthetic culture: Photography, memory, and identity.* New York: Routledge.

Lyotard, J. F. (1993). *Libidinal economy.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Lyotard, J.-F. (2011). *Discourse, figure.* (A. Hudek, & M. Lydon, Çev.) Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Malabou, C. (2010). *Plasticity at the dusk of writing: Dialectic, destruction, deconstruction.* (C. Shread, Çev.) New York: Columbia University Press.

Malabou, C. (2012). *Ontology of the accident: An essay on destructive plasticity.* (C. Shread, Çev.) Malden: Polity Press.

Meek, A. (2010). *Trauma and media: Theories, histories, and images.* New York: Routledge.

Nancy, J.-L. (2003). A finite thinking. J.-L. Nancy, & S. Sparks (Dü.) içinde, *A finite thinking* (E. Bullard, Çev.). Stanford, CA: Stanford University Press.

Necatigil, B. (1994). *Şiirler: 1948-1972.* (A. Tanyeri, & H. Yavuz, Dü) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Oktay, A. (1994). Oktay Rifat üzerine kenar notları. F. Türe (Dü.) içinde, *Bir usta, bir dünya: Oktay Rifat, 1914-1988* (s. 11-13). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Oktay, A. (2008). İmkansız poetika. A. Oktay, & A. Öz (Dü.) içinde, *İmkansız poetika: Bütün yapıtlarına doğru, 2. cilt, şiir yazıları.* İstanbul: İthaki.

Oktay, A. (2008). Şiirin sesi. A. Oktay, & A. Öz (Dü.) içinde, *İmkansız poetika: Bütün yapıtlarına doğru, 2. cilt, şiir yazıları.* İstanbul: İthaki.

Ormiston, G. L. (1985). Already not-yet: Shoreline fiction metaphase. A.-T. Tymieniecka (Dü.) içinde, *Poetics of the elements in the human condition: The sea: from elemental stirrings to symbolic inspiration, language, and life-significance in literary interpretation and theory.* Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel.

Rat, M. (1939). *Anthologie grecque.* Paris: Garnier Freres.

Rifat, O. (2007a). *Bütün şiirleri I.* (F. Güllüoğlu, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, O. (2007b). *Bütün şiirleri II.* (F. Güllüoğlu, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, O. (2008). *Danaburnu.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, O. (2008b). *Bay Lear.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, O. (2009). *Şiir konuşması.* (F. Özdem, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, O. (2009b). *Yağmur sıkıntısı: Toplu oyunlar.* (F. Özdem, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, O. (2014). Soyut resimde eğilimler. E. Batur içinde, *Oktay Rifat'a doğru.* İstanbul: Sel Yayınları.

Rilke, R. M. (2009). *Dua saatleri kitabı.* (Y. Oğuz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Saba, Z. O. (2003). *Bıraktığım İstanbul: Bütün şiirleri.* İstanbul: Alkım.

Said, E. (1985). *Beginnings: Intention and Method.* New York: Columbia University Press.

Said, E. (2009). *Başlangıçlar: Niyet ve yöntem.* (F. B. Aydar, Çev.) istanbul: Metis Yayınları.

Sallis, J. (2000). *Force of imagination: The sense of the elemental.* Bloomington: Indiana University Press.

Scott, C. (2008). Re-conceiving voice in modern verse. *Comparative Critical Studies*(5).

Scott, D. (2006). The ‘‘concept of time’’ and the ‘‘being of the clock’’: Bergson, Einstein, Heidegger, and the interrogation of the temporality of modernism. *Continental Philosophy Review*(39), s. 183–213.

Soysal, A. (1999). *Arzu ve varlık: Dağlarca'ya bakışlar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Starobinski, J. (2007). *Aynada melankoli.* (M. E. Özcan, Çev.) İstanbul: Dost.

Stewart, S. (2002). *Poetry and the fate of senses.* Chicago; London: University of Chicago Press.

Stiegler, B. (1998). *Technics and time 1: The fault of Epimetheus.* (R. Beardsworth, & G. Collins, Çev.) Stanford, CA: Stanford University Press.

Stiegler, B. (2009). *Technics and time 2: Disorientation.* (S. Barker, Çev.) Stanford, CA: Stanford University Press.

Strätling, S. (2010, Fall). Poetics of the tool: Word-work in the language laboratories of the Russian avant-garde. *Configurations, 3*(18), s. 309-325.

Süreya, C. (2000). Oktay Rifat’ın şiir çizelgesi. C. Süreya, & S. Özpalabıyıklar (Dü.) içinde, *Toplu Yazıları I* (s. 84-93). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Süreya, C. (tarih yok). Oktay Rifat'ın şiirinde fırsat rantı. C. Süreya. içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2002). *Şiirler.* (B. Keskin, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tarkovsky, A. (2015). *I burnt at the feast: Selected poems of Arseny Tarkovsky.* (P. Metres, & D. Psurtsev, Çev.) Cleveland, Ohio: Cleveland State University Poetry Center.

Uyar, T. (1994). *Dünyanın en güzel Arabistanı: Bütün şiirleri I.* İstanbul: Can Yayınları.

Uyar, T. (2011). Oktay Rifat: Yıllar sonra. H. İnci (Dü.) içinde, *Kitapla direniş: Yazılar, söyleşiler, soruşturmalar* (s. 218-220). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Veli, O. (1995). Bütün şiirleri. İstanbul: Adam Yayınları.

Virilio, P. (1998). *Hız ve politika: Dromoloji üzerine bir deneme.* (M. Cansever, Çev.) Istanbul: Metis Yayınları.

Vogler, T. (1986). Romanticism and literary periods. *New German Critique*(38), s. 131-160.

Ward, K. (2016). *Augenblink: The concept of the 'decisive moment' in 19th- and 20th-century western philosophy.* London; New York: Routledge.

Wills, D. (1995). *Prosthesis.* Stanford, CA: Stanford University Press.

Yavuz, H. (1991). Köpük ve duree. H. Yavuz içinde, *Dilin dili.* İstanbul: Arma Yayınları.

Yavuz, H. (1999). Oktay Rifat'ın şiirinde üç evre: Nesne, imge, dil. H. Yavuz içinde, *Yazın, dil ve sanat.* İstanbul: Boyut.

Yener, A. G. (2004). Oktay Rifat'ı anımsamak. A. G. Yener, & M. Arslantunalı (Dü.) içinde, *Sancılı yaratı: Modernist şiir üstüne denemeler* (s. 15-20). İstanbul: Kanat Kitap.