



T.C.

**KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HÜSEYİN ATLANOY'UN ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME
(A RESEARCH ON THE POEMS OF HÜSEYİN ATLANOY)**

HAZIRLAYAN

SELÇUK ÇINAR

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN

PROF. DR. OĞUZ ÖCAL

HAZİRAN 2023

KIRIKKALE



T.C.

**KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**HÜSEYİN ATLANOY'UN ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME
(A RESEARCH ON THE POEMS OF HÜSEYİN ATLANOY)**

**HAZIRLAYAN
SELÇUK ÇINAR
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

**DANIŞMAN
PROF. DR. OĞUZ ÖCAL**

**HAZİRAN 2023
KIRIKKALE**

Selçuk ÇINAR tarafından hazırlanan “HÜSEYİN ATLANOY’UN ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME” adlı tez çalışması, aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Oğuz ÖCAL

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Kırıkkale Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

İmza.....

Başkan: Doç. Dr. Nilüfer İLHAN

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yozgat Bozok Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

İmza.....

Üye: Doç. Dr. Erdoğan KUL

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ankara Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

İmza.....

Üye: Doç. Dr. Musa DEMİR

Türkçe Eğitimi Bölümü Ana Bilim Dalı, Kırıkkale Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

İmza.....

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Gülten BULDUKER

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Kırıkkale Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

İmza.....

Tez Savunma Tarihi: 23/06/2023

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Doç. Dr. Abdussamed YEŞİLDAĞ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYANI

Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



imza
Selçuk ÇINAR
23/06/2023

ÖZET

HÜSEYİN ATLANSOY'UN ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Kırıkkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi
Danışman Prof. Dr. Oğuz Öcal
Haziran 2023, 420 sayfa

80 Kuşağı'nın önemli şairlerinden Hüseyin Atlansoy'un hayatı, şiirleri ve sanatını konu alan bu çalışma, şairin kuşağı ve Türk şiiri içerisindeki yerini belirlemek üzere hazırlandı. Bu anlamda Atlansoy'un şiirleri yapı ve tema bakımından incelenerek bu şiirin özellikleri ortaya koymaya çalışıldı.

Atlansoy, dergilerde kaleme aldığı kısa sayılabilecek inceleme, değini, deneme, soruşmaya cevap vb. dışında nesir türünde bir kitap yayını olmayan, sadece şiir kitapları yayımlamış bir şairdir. 1982'de başladığı şiir yolculuğunu hâlâ sürdüren şair; kapalı, imgesel bir söyleyiş tercih etmiş, farklı şairlere sıkça yaptığı göndermelerle de Türk şiir birikiminden yararlanmayı ihmal etmemiştir. Toplu ve seçme şiirleri hariç toplam sekiz şiir kitabı yayımlayan şairin şiirini ironik anlatım, metafizik vurgu, imge, şiir dili bakımından üç döneme ayırmak mümkündür.

Atlansoy; ilk andan itibaren dikkatleri üzerine çeken, sözünü yenileyerek şiirini sürdüren, içinde yer aldığı kuşak şairlerinden yapı, şiir dili, imgesel yönelim, söyleyiş ile ayrılan özgün bir yere sahip önemli şairlerden birisidir. 1990'larda şiire başlayan genç şairleri etkilediği de düşünülürse şiirsel gücü, Türk şiirinde edindiği konum daha iyi anlaşılacaktır.

Anahtar kelimeler: Hüseyin Atlansoy, 80 Kuşağı, şiir, imge, üslup

ABSTRACT

A RESEARCH ON THE POEMS OF HÜSEYİN ATLANSOY

Kırıkkale University
Social Sciences Institute
Department of Turkish Language and Literature, Doctoral Thesis
Supervisor Prof. Dr. Oğuz Öcal
June 2023, 420 pages

This study, which is about the life, poems and art of Hüseyin Atlansoy, one of the most important poets of the 80 Generation, was prepared to determine the poet's place in his generation and Turkish poetry. In this sense, it was aimed to reveal the characteristics of this poem by examining Atlansoy's poems in terms of structure and theme.

Atlansoy is a poet who has not published a prose type book except for short reviews, references and essays, which he wrote in magazines, and has only published poetry books. The poet, who is still continuing his poetry journey that he started in 1982, preferred a closed, imaginative discourse and did not neglect to take advantage of the Turkish poetry accumulation with his frequent references to different poets. It is possible to divide the poetry of the poet, who has published eight poetry books in total, excluding his collective and selected poems, into three periods in terms of ironic expression, metaphysical emphasis, imagery and poetic language.

Atlansoy is one of the important poets who draws attention from the first moment, maintains his poetry by renewing his word, and has an original place among the poets of his generation, which is distinguished by its structure, poetic language, imaginative orientation and utterance. If it is also considered that he influenced the young poets who started poetry in the 1990s, his poetic power and the place he has acquired in Turkish poetry will be better understood.

Key Wodrs: Hüseyin Atlansoy, Generation 80, poetry, image, style

TEŞEKKÜR

Çalışmanın başından itibaren sorduğum bütün sorulara samimiyetle cevap veren değerli şair Hüseyin Atlansoy'a; çalışmamıza olan inancı ve yol göstericiliği için kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Oğuz Öcal'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Atlansoy'un ilk sayısından itibaren şiir ve yazılarını yayımladığı Hece dergisindeki kaynaklara ulaşmama yardımcı olan yayınevi sahibi Ömer Faruk Ergezen ve yayınevi çalışanlarına, ayrıca şair Atıf Bedir, Mehmet Solak, Hasan Yurtoğlu ve Bilal Can'a; farklı kaynaklara ulaşma hususunda şahsi dergi arşivlerini ve kütüphanelerini istifademe sunan veya kaynaklar konusunda yardımcı olan şair Selçuk Küpçük, M. İkbâl Kürce, Doç. Dr. Mustafa Uğur Karadeniz, şair Salim Nacar ve Okan Arık'a; çalışma boyunca fikirlerini ve desteğini esirgemeyen hocam Doç. Dr. Nilüfer İlhan'a, tezi okuyup fikirlerini benimle paylaşan meslektaşlarım Erdoğan Teke, Onur Altıntaş, Sabri Dünder, Mehmet Gül, Halil Ozan ve Dr. Özden Savaş'a; tüm çalışma boyunca maddi ve manevi olarak beni destekleyen, hiçbir zaman yalnız bırakmayan sevgili eşim Dr. Aslı Kahraman Çınar'a, bu süreçte kendilerine yeterince zaman ayıramadığım oğlum Selim Tuna ve kızım Aybüke'ye ayrı ayrı çok teşekkür ederim.

ÖN SÖZ

Bu çalışma, 80 Kuşığı şiirinin önemli şairlerinden Hüseyin Atlansoy'un hayatını, edebî görüşlerini ve şiirlerini konu almaktadır. Çalışmanın amacı; şairin şiirini yapı, tema, dil ve üslup bakımından incelemek ve genel hatlarıyla şiirlerin özelliklerini belirlemektir. Şüphesiz şiir yorumu başlı başına zor bir uğraştır. Bir şiiri yorumlayabilmek için elbette şairi tanımak, belli bir şiir birikimine ve donanıma sahip olmak, şiir geleneğini ve şairin ait olduğu kuşağı yakından tanımak gerekir. Bütün bunlar olsa bile bazen doğru yoruma ulaşmak mümkün olmayabilir. Çünkü karşınızda çok katmanlı, farklı okumalara açık bir metin durmaktadır. Bu anlamda Atlansoy, hem bağlı olduğu gelenek hem şiir anlayışı gereği şiir dili kapalı, farklı okumalara açık bir şairdir. Şiir çözümlemeleri yapılırken şairin bu yönü dikkate alınarak en isabetli yorumlara ulaşılmaya çalışılmıştır.

Giriş bölümünde 1980'lerin kültürel ortamı, kuşağın sınırları, 80 Kuşığı şiir eğilimleri, 80 şiirinde mistik-metafizik anlayış ve kuşağı içerisinde Hüseyin Atlansoy'un yeri üzerinde durulmuştur.

Tezin ilk bölümünde şairin hayat hikâyesi, çocukluk, gençlik dönemleri ve içerisinde yetiştiği kültürel ortam ele alınmış, bütün bunların şairin sanatına nasıl etki ettiği belirtilmiştir. Şairin, henüz 12 yaşında iken dâhil olduğu okuma halkasının ve o yaşlarda ünlü şairlerle tanışmasının onu 20 yaşında ilk şiirini yazmaya sevk ettiğini söylemek mümkündür. Bu manada bir şairin hayat hikâyesini bilmek, sanatını çözümlemede anahtar vazifesi görmektedir. Ayrıca bu bölümde, şiir kitapları ayrıntılı bir biçimde tanıtılmıştır.

İkinci bölümde, Atlansoy'un şiirinde kullandığı temalar tespit edilmiş ve bu temalar, kitaplarından örneklerle desteklenmiştir. Şairin ölüm, aşk, kadın/anne, yalnızlık, ben/kendilik, millilik ve yerlilik, direniş ve eleştiri gibi temaları sıkça kullandığı, dönem dönem bazı temaların arttığı bazılarının azaldığı tespit edilmiştir.

Üçüncü bölümde, şiirlerin yapı unsurları belirlenmeye çalışılmış; şiirlerdeki nazım şekilleri, nazım birimleri, kafiyeye, redif, yineleme gibi ahenk unsurları, mısra yapısı tespit edilmiş; mensur ve görsel şiir gibi türler bu bölümde açıklanmıştır.

Dördüncü bölümde ise şiirlerdeki dil ve üslup üzerinde durulmuş, kelime serveti, şiirlerdeki açıklık-kapalılık ele alınmıştır. Öte yandan şiirlerdeki ironik anlatım, lirizm, betimleme, öyküleme gibi anlatım türlerinin incelenmesinin yanı sıra imge ve sapmalar üzerinde durulmuştur. Ayrıca bu bölümde metinler arasılık kavramı ele alınmış; alıntı, anıştırma, parodi gibi yöntemlerle birçok şaire sıkça gönderme yapıldığı belirlenmiştir.

Son olarak tezin bütünlüğü açısından ihtiyaç duyulan; şairle yapılan söyleşi, şiirlerden örnekler, şairin şiir ve yazılarının yer aldığı tablolara vb. ekler bölümünde yer verilmiştir.

Çalışma boyunca alıntı yapılan şiirler, toplam sekiz şiir kitabını içeren 2016 basımlı *Yüzümdeki Eşik* adlı toplu şiirlerden ve 2018'de müstakil olarak basılan *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem* adlı eserlerden alınmıştır. Öte yandan şairin, 2023 yılı haziran ayına kadar dergilerde yayımlanan şiirleri de incelemeye tabi tutulmuştur. Bu eserler ile başka kaynaklardan yapılan doğrudan alıntılarda imlaya dokunulmamış, dolaylı alıntılar da ise var olan imla hataları düzeltilmiştir.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

	Sayfalar
ÖZET	IV
ABSTRACT	V
TEŞEKKÜR	VI
ÖN SÖZ	VII
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	VIII
KISALTMALAR DİZİNİ	XII
GİRİŞ	1
1. 70 Kuşığı'ndan 80 Kuşığı'na Doğru.....	2
2. 1980'lerin Kültürel Ortamı	5
3. "80 Kuşığı" Adlandırması ve 1980'lerin Şiir Eğilimleri.....	7
4. 80 Şiirinde Mistik-Metafizik Eğilim.....	13
5. 80 Kuşığı İçerisinde Hüseyin Atlansoy'un Yeri	17
1. HÜSEYİN ATLANSOY'UN HAYATI, SANATI, MİZACI ve ESERLERİ..	22
1.1. Hayatı	22
1.1.1. Çocukluk ve Gençlik Dönemi	22
1.1.2. Ailesi	24
1.1.3. Eğitimi	24
1.1.4. Meslek Hayatı.....	25
1.1.5. Evliliği	26
1.2. Edebî Hayatı	26
1.2.1. Şiire Yöneldiği Sosyal, Kültürel ve Edebî Çevre.....	26
1.2.2. İlk Denemeler	33
1.2.3. Ustalık Yılları	34
1.2.4. Dergi Ortamları	35
1.2.5. Etkilenmeler	37
1.2.6. Şiir Yazış Tarzı.....	41
1.2.7. Sanat Görüşü	43
1.2.8. Şiirde Zaman ve Mekân Kaydırma	46
1.2.9. Şiir ve Müzik.....	48
1.3. Diğer Konular	50
1.3.1. Ödüller.....	50
1.3.2. Mizacına Ait Bazı Hususiyetler	51
1.4. Eserleri.....	53
1.4.1. Şiir	53
1.4.1.1. İntihar İlâcı	53
1.4.1.2. Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi	55
1.4.1.3. Şehir Konuşmaları.....	56
1.4.1.4. İlk Sözler	58
1.4.1.5. Kaçak Yolu.....	59
1.4.1.6. Su Burcu	61
1.4.1.7. Karşılama Töreni.....	62

1.4.1.8. Yarın Bekleyebilir	64
1.4.1.9. Gösteri Uçuşu	66
1.4.1.10. Yüzümdeki Eşik	68
1.4.1.11. Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem	70
1.4.1.12. Perondaki Melek	71
1.4.1.13. Güldeste.....	72
1.4.2. Nesir	73
2. HÜSEYİN ATLANSOY'UN ŞİİRLERİNDE MUHTEVA.....	74
2.1. Temalar.....	75
2.1.1. Sevgi/ Aşk	75
2.1.2. Kadın	84
2.1.3. Çocuk.....	92
2.1.4. Yalnızlık	97
2.1.5. Hüzün ve Keder.....	100
2.1.6. Ölüm.....	105
2.1.7. Ben.....	118
2.1.8. Millîlik ve Yerlilik.....	138
2.1.9. Direniş ve Eleştiri.....	144
2.1.9.1. Modernite/ Yabancılaşmaya Karşı Direniş	145
2.1.9.2. Batı Sömürgeciliğine Karşı Direniş	154
2.1.9.3. Zulme ve Zalimlere Karşı Direniş.....	162
2.1.10. Tarih ve Medeniyet	168
2.1.11. Şehir.....	173
2.1.12. Umut/ Umutsuzluk	179
3. HÜSEYİN ATLANSOY'UN ŞİİRLERİNDE YAPI.....	183
3.1. Nazım Şekli	183
3.2. Nazım Birimi	183
3.2.1. Serbest Birimlerden Oluşan Şiirler.....	183
3.2.2. Düzenli Birimlerden Oluşan Şiirler.....	184
3.2.2.1. İkilik ve Üçlüklerden Oluşan Şiirler..	184
3.2.2.2. Karışık Düzenli Birimlerden Oluşan Şiirler.....	184
3.2.2.3. Dörtlüklerden Oluşan Şiirler.	186
3.2.2.4. Tek Birimden Oluşan Şiirler	187
3.3. Mensur Şiir	187
3.4. Görsel Şiir ve Somut Şiir.....	188
3.5. Ahenk Unsurları	190
3.5.1. Yinelemeler	190
3.5.1.1. Ses Yinelemeleri	190
3.5.1.1.1. Aliterasyon	190
3.5.1.1.2. Asonans	192
3.5.1.2. Kelime ve İbare Yinelemeleri	193
3.5.1.3. Mısra/ Blok Yinelemeleri.....	195
3.5.2. Vezin, Kafiye ve Redif.....	200
3.5.2.1. Kafiye	200

3.5.2.1.1. Yarım Kafiye.....	200
3.5.2.1.2. Tam Kafiye.....	201
3.5.2.1.3. Zengin Kafiye.....	202
3.5.2.1.4. Tunç Kafiye.....	203
3.5.2.1.5. İç Kafiye.....	204
3.5.2.2. Redif.....	205
3.6. Mısra Yapısı.....	205
4. HÜSEYİN ATLANOY'UN ŞİİRLERİNDE DİL VE ÜSLUP.....	210
4.1. Dil.....	210
4.1.1. Kelime Serveti.....	212
4.1.2. Kelime Oyunları.....	214
4.2. Üslup.....	217
4.2.1. Açıklık ve Kapalılık.....	219
4.2.2. Lirizm.....	221
4.3. İroni.....	222
4.4. İmge.....	236
4.4.1. Zihinsel İmgeler.....	240
4.4.2. Metaforik İmgeler.....	243
4.4.2.1. Göz.....	243
4.4.2.2. Sis.....	247
4.4.2.3. Kedi.....	250
4.4.2.4. Kartal.....	251
4.4.2.5. Zenci-Esmer.....	254
4.4.2.6. Kaplan.....	257
4.4.2.7. Yolculuk.....	262
4.4.2.8. Zaman.....	265
4.4.2.9. Ayna.....	268
4.4.2.10. Oyun.....	271
4.4.3. Sembolik İmgeler.....	274
4.4.3.1. Ortak Semboller.....	275
4.4.3.1.1. Yağmur.....	275
4.4.3.1.2. Meryem.....	277
4.4.3.1.3. Renkler.....	279
4.4.3.1.4. Yara.....	285
4.4.3.1.5. Köşk.....	287
4.4.3.1.6. Söz.....	288
4.4.3.1.7. Kalp.....	290
4.4.3.1.8. Rüya.....	294
4.4.3.1.9. Elma ve Buğday.....	298
4.4.3.1.10. Kara Güneş.....	301
4.4.3.2. Şahsi Semboller.....	302
4.5. Metinler Arasılık.....	306
4.5.1. Gönderge (Gönderme).....	307
4.5.1.1. Edebî Kişilikler.....	307

4.5.1.2. Eserler ve Süreli Yayınlar	308
4.5.1.3. Kültür, Düşünce ve Bilim Dünyasından Kişilikler	309
4.5.1.4. Devlet Adamları, Yöneticiler, Askerî ve Siyasi Kişilikler	311
4.5.1.5. Kutsal/ Dinî Kişilikler ve Metinler.....	312
4.5.1.6. Tarihsel Olay ve Topluluklara Göndermeler.....	313
4.5.1.7. Tarihsel Kişi, Mekân/ Şehir ve Yapılara Göndermeler.....	314
4.5.2. Alıntı (Citation)	316
4.5.3. Öykünme (Pastiş)	318
4.5.4. Anıştırma (Allusion).....	319
4.5.5. Yansılama (Parodi).....	325
4.6. Metafizik	329
4.7. Sapmalar	332
4.7.1. Yazım Sapmaları	332
4.7.2. Sözcük Sapmaları	340
4.7.3. Sözdizimi Sapmaları.....	342
4.7.4. Biçim Sapmaları	343
4.7.5. Anlam Sapmaları	344
4.8. Konuşma Dili	346
4.8.1. Deyimler	349
4.9. Anlatım Teknikleri	350
4.9.1. Öyküleme	350
4.9.2. Betimleme	353
4.9.3. Karşıtlık.....	357
4.9.4. Monolog	359
4.9.5. Diyalog	362
SONUÇ	365
KAYNAKÇA	371
EKLER.....	388
ÖZ GEÇMİŞ	408

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
a.g.s.	adı geçen söyleşi
a.g.y.	adı geçen yazı
a.g.m.	adı geçen makale
akt.	aktaran
BÇET	Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi
bkz.	Bakınız
Çev.	Çeviren
Edt.	Editör
GU	Gösteri Uçuşu
hk.	hakkında
İİ	İntihar İlacı
İS	İlk Sözler
KY	Kaçak Yolcu
KT	Karşılama Töreni
PM	Perondaki Melek
SB	Su Burcu
s.	sayfa
ŞK	Şehir Konuşmaları
TYB	Türkiye Yazarlar Birliği
YSSYB	Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem
YB	Yarın Bekleyebilir
YE	Yüzümdeki Eşik

GİRİŞ

İnsanlık tarihi kadar kadim bir tür olan şiir, her toplumun kültür ve edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da önemli bir yere sahiptir. Türk şiirinde, dönem dönem farklı eğilimler öne çıkar. Öyle ki şiir, bazen bir düşüncenin taşıyıcısı olurken bazen salt duyguların ve şairin imgelem dünyasının yansıdığı bir aynaya dönüşür. Örneğin II. Yeni şairleri, şiirde estetiği ve sanat kaygısını öne çıkarırken 1970'lerin toplumcu şairleri ise toplumsal olay, olgu ve durumları anlatan şiirler yazarlar. 1970'li yıllarda mistik, bireyci, kapalı, sürrealist gibi anlayışlarla şiirler de yazılır ama 70'lerin şiir karakterini asıl belirleyen toplumcu şiirdir. “Öte yandan bu dönemde bireyci, kapalı, deneyci şiir denince genelde akla İkinci Yeni şairleri gelmektedir. Bu şairler, bu dönemde varoluşçu, bireyci denilerek göz ardı edilmiştir. 1980'lere gelindiğinde İkinci Yeni şiiri, tekrar gündeme gelir.”¹

1980'lere doğru şiirde bireyselliğin öne çıktığı, poetik yaklaşımın arttığı bir dönemde 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi yaşanır. Darbe ile ideolojik mücadele sonlanırken şiir üzerindeki politik etki de azalır. Böylece toplumcu söylem gerileyerek poetik /estetik anlayış güçlenir.

1980'lerle ilgili değerlendirmelere geçmeden önce “kuşak” kavramıyla ilgili bilgiler vermek yerinde olacaktır. Edebiyat tarihçileri ve araştırmacıları tarafından edebiyatın belli dönemlere ayrılması, değerlendirme için kolaylık sağlamasından dolayı tercih edilen bir yöntemdir. Birbirine yakın anlayışlar veya aynı dergi etrafındaki kümelenmeler, şairleri ve yazarları bir edebî geleneğe ya da kuşağa yerleştirmede önemli bir rol oynar.

Sosyolojinin temel kavramlarından olan kuşak (nesil, generation), yakın zamanlarda doğan, benzer şartlarda yaşayan kişilerden oluşan akran sınıfı, şeklinde tanımlanır (Asiltürk, 2017: 11). Akım, kuşak, topluluk, ekol meselesi edebiyat tarihinde çokça tartışılan konuların başında gelir. “Her milletin edebiyat tarihinde olduğu gibi Türk edebiyatı tarihinde de her birinin etkisi ve etkinliği diğerinden farklı olan muhtelif dönemlerden, topluluklardan, hareketlerden söz etmek mümkündür” (Karataş, 2006: 73). Öztürk Emiroğlu, ülkemizde topluluklarla ilgili ölçütlerin net bir şekilde belirlenmemiş olmasından dolayı adlandırmaların da keyfi yapıldığını belirtir. Emiroğlu, Türk edebiyatında Batılı anlamda bir akımdan söz

¹ Erkan Karakiraz, “Şair ve Yazar Veysel Çolak: ‘70’li Yıllarda Şiirin Nabzı Hayatın Nabzıydı”, *Evensel*, 04.03.2020 (erişim 01.04.2023), <https://www.evrensel.net/haber/398713/sair-ve-yazar-veysel-colak-70li-yillarda-siirin-nabzi-hayatın-nabziydi>.

edilemeyeceğini ifade ederek Servetifünun, Fecriati, Dergâh ve Hisar gibi kalabalık kadrosu olan ve kısmen de olsa etkili oluşumları “topluluk”; Hecenin Beş Şairi, Yedi Meşale, Mavi gibi fazla etkili olamamış oluşumları “grup”; Genç Kalemler, Garip ve II. Yeni’yi ise etkili oldukları için “hareket” olarak değerlendirir (Emiroğlu, 2011: 45). Elbette 1970’lerde yazılan şiirle başlayan on yıllık dönemlendirmeleri buradaki tasnifle değerlendirmek mümkün değildir. Tartışmalı olsa da yukarıda tanımı verilen “kuşak” kavramı üzerinden meseleye yaklaşmak yerinde olacaktır. Kuşak kavramı, ilk kez “40 Kuşağı” şeklinde 1940’larda şiir yazar toplumcu-gerçekçi şairler için kullanılır. Ardından yaşanan ilk askerî darbeye birlikte toplumcu-gerçekçi şiir, II. Yeni’nin ardından 1980’lere kadar yine şiir gündemine oturur. 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 dönemlerinde neredeyse her on yılda bir görülen askerî darbeler ve muhtıralar, şiirde on yıllık dönemlemeleri gündeme getirir.

1. 70 Kuşağı’ndan 80 Kuşağı’na Doğru

1960 ve 70’li yıllar şiiri üzerine kalem oynatan birçok şair/eleştirmen, bu dönem şiirinin, estetiği değil politikayı önceleyen tutumu üzerinde hemfikirdir. 1950’lerdeki II. Yeni tecrübesinden sonra siyasette tansiyonun yükselmesiyle beraber adı geçen yıllarda, şiirde estetik kaygı ihmal edilir. Ebubekir Eroğlu, şiirde 1950’lerde estetik kaygının öne çıktığını, 1960’lı yılların ortasından itibaren ise de şiirin belirli bir siyasal görüşün etkisi altına girdiğini belirtir. Ona göre bu durum, 1970’lerde de devam eder ve şiir dili genel siyasal beklentilere göre ayarlanır. Şiir dilinde görülen bu eğilim, 1980’lerde değişmeye başlar (Eroğlu, 2005: 61-62).

70 Kuşağı şairlerinden Metin Cengiz de, Eroğlu ile aynı minvalde bir değerlendirme yapar. Ona göre 70’li yıllar şiiri, sokağın tüm siyasi hayatı etkileyecek bir boyut kazanması, günlük yaşamda belirleyici olmasının bir ürünü sayılmalıdır. Bu dönemde genç şairler, geçmiş şiir kazanımlarına sırtını dönüp ortalama bir şiir diline yönelirler. 40 Kuşağı söyleyiş biçimi ve şiirleştirme tekniği kullanılarak, dilin doğal evrimi görülmeyerek önemli bir hata yapıldığını belirten Cengiz, bu durumun 60 Kuşağı’ndan övgü almasıyla şiirde kolayca kaçıldığını ve şair sayısında hızlı bir artış olduğunu ifade eder. Ona göre şiir, bir çeşit siyasi gerçekliği dile getirmenin aracı sayılır. O dönemde hatanın farkında olan şairler, bu anlayıştan uzak durmakla beraber -80’li yıllara kadar- buna açıkça karşı çıkamazlar. (Cengiz, 2002: 128-129).

80 Kuşağı şairlerinden Metin Celal’e göre 70’li yıllar şiiri, var olan düzenin ideolojisini aşıp şiir olamamıştır ama 1980’li yıllar şiirinde -“Yeni Yürk Şiiri”- bunu

yapacak nitelikler tomurcuk olarak bulunmaktadır (Celal, 1999: 16). Öte yandan Mehmet Can Doğan, 1980'lerin ve 90'ların şiirini yönlendiren şeyin, biraz da 1970'lerin şiirindeki kaba siyasi söylemlerden duyulan rahatsızlık olduğunu belirtir (Doğan, 2001: 142).

Baki Asiltürk, 1970'lerde şiir ortamında sözü geçen toplumcu-gerçekçi şiirin, bazı yönlerden şiir estetiğini göz ardı ettiğini ifade eder. Ona göre içerik öne çıkarılıp şiirsel gelenekte var olan modernist anlayışlar göz ardı edilir. (Asiltürk, 2006: 89). Asiltürk, benzer görüşleri *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* adlı kitabında da dile getirir. Ona göre 1980'den sonra 70 Kuşağı şairlerinin etkinliği hem değişen toplumsal ve siyasal şartlar nedeniyle hem de yeni bir şair kuşağının ortaya çıkışıyla nispeten azalmıştır. Bu kuşağı oluşturan şairlerin bir kısmı, 1980'lerde dünyaya bakışlarını ve poetikalarını yenileyerek şiiri devam ettirmeyi yeğlemiş ve bugüne dek başarılı eserlere imza atmışlardır (Asiltürk, 2017: 20-21).

Yukarıdaki görüşlerin toplamından 1970'li yıllarda yazılan şiirlerde siyasi söylemin öne çıkmasının, bu şiire yönelik en önemli eleştiri kaynağı olduğu anlaşılmaktadır.* Bu dönemde her iki kuşağa da mesafeli yaklaşan eleştirmenler de vardır. Örneğin Arslanbenzer, 1970'li yıllardaki sloganik şiirin varlığının, Türk şiirinin 1980'lerde ciddi bir kararsızlık ve temsil sorunu yaşamasına sebep olduğunu iddia eder (Arslanbenzer, 2012: 197).

1970'lerde yazılan şiiri, salt politik ve sloganıcı şiir şeklinde değerlendirmenin yanlış olduğunu düşünen eleştirmenler de vardır. Ali K. Metin'e göre bu yaklaşım, adı geçen dönemdeki politik olmayan şiirin göz ardı edilmesine yol açmıştır. Bilhassa 80 Kuşağı şairleri, kendilerine meşruiyet sağlamak adına 1970'lerdeki şiire sloganıcı, politik olmak gibi bir anlayışla yaklaşmışlardır. Metin'e göre bir şiirin meşruiyet kaynaklarını şiirin dışında aramak yerine, kendi dönemselleşmişliği ve poetik şartlarıyla temellendirmek daha doğru olur. 70 Kuşağı'nın asıl sorununun Türk şiirinin gelişim sürecini ve kazanımlarını göz ardı etmesi, bilhassa II. Yeni tecrübesinin getirdiği imkânları yeterince özümsememesi olduğunu ifade eden Metin, tarihsel bakıştan yoksunluğun 1970'li yıllar şiirini kolayca politikanın kucağına ittiğini belirtir (Metin, 2009: 96).

* Benzer yaklaşımlar için bkz. Mehmet Öztunç, Haydar Ergülen ile Söyleşi, *Türk Dili*, Sayı 745, Ocak 2014, s. 60; Celâl Fedai, "1980 Sonrası Şiir Üzerinde Kuş Uçuşu: Şiir, Şiir Süsü İçinde Kalıp Tükenecek mi?", *Hece*, Sayı 120, Aralık 2006, s. 118; Mustafa Karadeniz, "Benliğin Yıkımı ve Yeniden İnşası Bağlamında Seyhan Erözçelik'in *Pentimento* Adlı Şiir Kitabının İncelenmesi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 9 Sayı: 43, Nisan 2016, s. 354.

Öte yandan 1970’li yıllar şiirinin toptancı bir yaklaşımla değerlendirilmesinin kişiyi, bazı yanlış sonuçlara götüreceği göz ardı edilmemelidir. Metin, 1970’li yıllarda çok etkili olmasalar da Ebubekir Eroğlu, Turan Koç, İlhami Çiçek, İzzet Yasar, Mehmet Taner, Mustafa Irgat, Enis Batur gibi poetik, estetik özellikleri belirgin şiirler yazan şairleri anarak bu duruma işaret eder. Ona göre 1970’lerin sanatçılarının asıl sorunu, şiire politikayı dâhil etmeleri değil, bunu yaparken şiirin bazı gereklerini ihmal etmeleridir. Mehmet Akif, Nâzım Hikmet, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, İsmet Özel ve Ahmet Arif gibi şairler, şiirlerini ideolojiden arındırma gayreti içinde olmamışlar; aksine şiir ve ideolojinin yetkin bir alaşımını oluşturmanın imkânlarını aramışlardır. Bu çerçevede 1970’lerin şiirine yönelik eleştirilerin ideolojik-politik duyarlılığı merkeze alarak yürütülmesinin doğru olmadığını düşünen Metin, 1970’lerin şiirini toplumcu, yerli-idealist ve modernist şeklinde ifade edilebilecek eğilimlere ayırmak gerektiğini belirtir. Ona göre bu dönem, “poetik açıdan da ideolojik-politik söylemin öne çıktığı ama özneliğin ve modernist eğilimlerin belirleyici olduğu şiirler” şeklinde ikiye ayrılabilir (Metin, 2009: 96-98).

70 Kuşağı şairlerinden Veysel Çolak, kendi kuşağına yöneltilen politik ve estetikten uzak olma eleştirisine itiraz eder. Ona göre 1970’li yıllarda, güncel olaylar birebir şiirde yansıtılır ve bu şiirler çok da okunurdu. Seviye çok düşünce, güncelin şiire girmesine karşı çıkıldı. 1980’den sonra bu anlayış kabul de gördü. Çolak, ayrıca yaşanılardan iyice uzaklaşarak kitabileşmiş bir şiir yazılmaya başlandığını da belirtir (Tüylüoğlu, 2016: 61).

1960 ve özellikle 1970 şiirinde siyasallaşma olgusuna değinen eleştirmen Kemal Gündüzalp, bu siyasallaşmayı Mehmet H. Doğan’ın slogancılık şeklinde değerlendirdiğini, buna mukabil siyasi gönderme olarak değerlendirenlerin de olduğunu belirtir. Gündüzalp, ikinci gruba göre toplumcu-gerçekçi bir şiirin mutlak bir biçimde slogana yaslanma gibi bir kaygısının olamayacağını, yine de bazı şairlerin slogana meylettüğünün de bir gerçek olduğunu ifade eder. Doğan’ın bu şiirin siyasallaşmasına ve sloganlaşmasına sebep olan toplumsal-ekonomik tabanı olduğu yönündeki görüşünü aktaran Gündüzalp, bunun kaçınılmaz olduğunu ifade eder. Siyasal şiddetin ortasında kalan 1960 ve 70’ler gençliğinin dozu fazla kaçmış bir siyasal şiir üretmesinin mazur görülmesi gereğine işaret eden Gündüzalp, 1970’ler şiirini yargılarken acımasız davranmanın ve yok saymanın da bir ölçüsü olması gerektiğini belirtir (Gündüzalp, 2011: 40-41).

2. 1980'lerin Kültürel Ortamı

Bir dönemin kültürel ortamını belirleyebilmek için o döneme etki eden sosyal ve siyasal şartları bilmek gerekir. Bir diğer mesele, sanat etkinliklerinin veya edebî dönemlerin hangi gerekçelerle belirli bir tarih aralığında ele alınacağıdır. Alaattin Karaca bu konuyu incelerken edebî hareketlerin veya dönemlerin net bir tarihle başlatmasının edebiyat tarihçileri için bir kolaylık sağladığını, buna mukabil edebî değişimlerin birdenbire ortaya çıkmadığını belirtir. Aksine bu tür değişimlerin tarihî akış içerisinde, etki veya tepki bağlamında kendinden önceki edebî zevklere bağlı olarak yavaş yavaş oluştuğunu ifade eden Karaca, her edebî değişimin de doğduğu toplumsal çevrenin ve şartların bir ürünü olduğunu vurgular (Karaca, 2010: 59). Birçok edebiyat araştırmacısı, edebiyat tarihindeki farklı dönemleri ele alırken askerî darbe veya muhtıraların döneme etkisini dikkate almaktadır. Bu anlamda Servet Şengül, 1980'leri değerlendirirken 1980 Askerî Darbesi'nin, toplumsal değişimi anlamada önemli bir ipucu görevi gördüğünü belirtir. Ona göre darbeye birlikte toplumu geliştirebilecek eylem ve söyleme sahip bütün kesimler, ağır bir baskı altına girer. Böylece tüm siyasi hareketler, darbe sonrasında koyu bir sessizliğe bürünür. Şengül, toplumun aynası olan sanatın ve sanatçıların da bu sessizliğe mecburen katılmasıyla 1970'lerdeki anlayışın aksine bireyi öne çıkaran bir şiir eğiliminin gelişmeye başladığı kanısındadır (Şengül, 2016: 318).

1980'lerin toplumsal tarihimiz açısından olduğu kadar şiir tarihimiz açısından da önemli olduğunu belirten Asiltürk, 1980 Askerî Darbesi'nin, dünyadaki değişimlerin de etkisiyle Türkiye'de büyük bir tarihî kopuş meydana getirdiğini ifade eder. Ona göre, 1970'lerdeki çatışma ortamının askerî darbeye sona ermesi, toplum hayatında önemli değişimlere neden olur. Asiltürk, Askerî darbenin siyasi çatışma ortamının bitmesi gibi olumlu bir sonucu doğurmanın yanı sıra ülkemizin ve dünyanın durumu hakkında kaygı taşıma alışkanlığının gençler arasında zayıflamasına da yol açtığını ifade eder. Ona göre bu durum, toplumsal ve bireysel ilişkilerde tüketime dayalı bir anlayışın yaygınlaşmasını ve insani ilişkilerde çözülmeyi beraberinde getirir. Böylece insanlar, tatminsizleşip yalnızlaşır (Asiltürk, 2017: 32).

“1980 sonrası dönem, Türkiye'de yeni bir hayat tarzı, yeni bir toplum, kültür, ekonomik ve gelecek tahayyülü önerdiği için kendinden önceki dönemden keskin biçimde bir kopuşu temsil eder.” (Demir, 2015: 150). Benzer düşünceleri dile getiren

80 Kuşığı şairlerinden İhsan Deniz'e göre Türkiye'nin içine girdiği yeni toplumsal ortam, tersinden bakıldığında sanat faaliyetleri için bir yumuşamayı ve insanların birbirini daha iyi anlaması sürecini ortaya çıkarmıştır (Deniz, 1994: 13). Veysel Çolak, 1980'li yılları değerlendirirken 1970'li yıllarda Türk toplumunun okuma kültürünü yavaş yavaş edindiği bir dönemde 12 Eylül Darbesi'nin gerçekleştiğini, bu süreçten sonra da insanların korkuyla kitaplardan uzaklaştığını, özetle kitapların korkunun kaynağı olduğunu belirtir (Tüylüoğlu, 2016: 61).

Hasan Bülent Kahraman, 1980'li yıllardan başlayarak Türkiye'deki kültürel yapının bir ölçüde değiştiğini ifade eder. Ona göre bunun sebebi, dünyanın birçok noktasında yer alan büyük kurumların çökmesi, doktrin ve ideolojik yaklaşımların erimesidir. Kahraman, 1970'lerin sonu ile 1980'lerin başında “devleti küçültme”, “sivil toplum oluşturma” gibi kavramların gündeme geldiğini belirtir. Ona göre baskıcı, bürokratik, merkezîyetçi devlet sistemlerinin reel sosyalizmle birlikte çözülmesiyle de bireylerin devlete karşı özgürleşmeleri gibi bir sonuç ortaya çıkar. Kahraman, bütün bunların sonucunda Türkiye'de devletin vatandaşlarına kökenlerini, dillerini anlatan resmî kültür tanımının ortadan kalktığını da ekler (Kahraman, Yenişehirlioğlu, Nalbantoğlu, 1992: 25).

Nurdan Gürbilek'e göre 1980'ler, insanların politik yükümlülüklerinden kurtuldukları, bir hafifleme ve serbestlik dönemi olmanın yanı sıra kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinden biridir. Diğer yandan bu dönemde geçmişe ilgi artar ama “geçmiş” tarihsel yükünden arındırılarak çoktan bir pop tarihe dönüştürülmüştür. Dil, politik yükümlülüklerinden kurtulup kendini bir “oyun” olarak tarif etmeye başlar. Gürbilek'e göre 1980'lerin ilk yarısına darbenin, baskının ve şiddetin; ikinci yarısına ise nispeten özgürleşmenin, sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir. Türkiye'de ilk kez bu dönemde Kemalist “yüksek” kültürün dışında bir “aşağı” kültür patlaması yaşandığını belirten Gürbilek, 1980'lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavramın “sözün bastırılması” diğerinin de “söz patlaması” olması gerektiğini ifade eder. Çünkü 1980'lerin ortasında Türkiye'de, neredeyse baskı döneminden çıkıldığı yanılsamasını doğuracak yaygınlıkta bir söz, imge ve görüntü patlaması yaşanır. Ona göre bu patlama, birbirini etkileyen ama birbirine indirgenemeyecek birçok unsurun kesişmesiyle meydana gelir. Kültür, daha önce olmadığı kadar piyasaya tabi olur, reklamcılık kısa sürede sınırsız sayıda imgeyi dolaşıma sokar; çok satan haber dergilerinin yayın hayatına girmesiyle yeni bir kamuoyu ve haber dili oluşur (Gürbilek, 2009: 9-21).

Mehmet Erdoğan, 1980'lerde olumsuz bir iklimin varlığından söz eder. Ona göre bu dönemde dış sermaye, daha evvel olmadığı kadar Türkiye'ye akarken beraberinde niteliksiz bir sermaye ahlakı da getirir. Öte yandan toplumsal katmanlar arasındaki uçurum gitgide büyür. Toplumun medya eliyle nesnelere dünyasına mecbur bırakıldığını ifade eden Erdoğan, böylece hissetmeyen ama görmek ve sahip olmak isteyen bir kitlenin meydana geldiğini belirtir. Ona göre 1980'lere kadar insanlarda görece var olan değer yargıları aşınmaya başlar. Gündelik yaşama endişesi hayatın esas anlayışı olur. Kuşaklar arasında dil, üslup, estetik, hayat tarzı ve insan tipi bakımından büyük farklar oluşur (Erdoğan, 1997: 74-75).

3. “80 Kuşağı” Adlandırması ve 1980'lerin Şiir Eğilimleri

Yukarıda 1960, 1971 ve 1980 yıllarında yaşanan askerî darbelerin, şiirde on yıllık dönemlemeleri gündeme getirdiği belirtilmişti. 40 Kuşağı'na nispetle ve bahsi geçen darbe dönemlerinden hareketle yapılan 60 Kuşağı, 70 Kuşağı gibi adlandırmalar 1980'lerde yeniden gündeme gelir. Farklı kuşaktan şair ve eleştirmenlerce “80 Kuşağı” kavramı üzerine birçok tartışma yapılır. Bu bölümde, öncelikle “80 Kuşağı” adlandırmasını doğru bulan görüşler ele alınıp sonrasında bu kavrama itirazlar sıralanacaktır.

Asiltürk, kuşak/nesil kavramına, Tanzimat edebiyatından bu yana yazar, şair veya araştırmacılarca nasıl yaklaşıldığını özetledikten sonra nesil/kuşak kavramının çeşitli dönemlerde katı bir anlama bağlı olarak değil, esnek bir çağrışımla kullanıldığı neticesine varır. Ona göre, edebiyat söz konusu olunca kuşak kavramının sınırlarını net bir biçimde belirlemek kolay değildir. Kavramı kullananların bazıları yaş yakınlığını bazıları anlayış ortaklığını bazıları da her ikisini birden kastetmektedirler. Asiltürk'e göre yakın tarihlerde doğan ve benzer ortamlarda yaşayanların kuşak tanımlaması içinde değerlendirilmesi daha doğrudur. 1980 Kuşağı tanımlamasını, böyle bir çerçeveden hareketle yapmak mümkündür (Asiltürk, 2017: 20). Deniz, 80 Kuşağı'nı doğum tarihleri üzerinden değerlendirir. Ona göre şiire 1980'lerde başlayan 1953 doğumlu Tuğrul Tanyol, kuşak için yaşlıdır ama 1962 doğumlu Hüseyin Atlansoy 1980'leri temsil etmede daha uygun bir isimdir (Solak, 2016: 87).

Öte yandan onar yıllık bölümlenmeler ile şiiri ve edebiyatı tasnif çalışmaları da farklı değerlendirmelere konu olur. 80 Kuşağı şairlerinden Oktay Taftalı'ya göre edebiyat ve şiir etkinliklerini değerlendirirken onar yıllık dönemlerle bölmek ve bu

zaman dilimleri içinde olup biteni, yine o zaman dilimine denk düşen maddi şartlar ışığı altında ele almak doğru bir yöntemdir (Taftalı, 1998: 63). Kuşak şairlerinden Adnan Özer, yukarıdaki fikirlerin tam tersi görüştedir. Ona göre edebiyatı 60, 70, 80 Kuşağı şeklinde bölümlenme, her ne kadar edebiyat tarihçileri ve eleştirmenlerce disiplinler bir ihtiyaçtan doğduğu için yapılsa da bu yaklaşımın şiirle pek ilgisi yoktur. Konu sadece 1980’li yılların şiiri, şairleri şeklinde ele alınırsa eksik kalacaktır. O yılların duyarlılığı, bizzat o meselenin duyarlılığı biçiminde ele alınmalıdır. Özer’e göre konuya belirttiği duyarlık çerçevesinde yaklaşılsa 80 Kuşağı’ndan söz edilebilir (Özer, 1990: 9). Öte yandan Özer, kendisiyle yapılan bir söyleşide Mehmet Fuat’ın, kendisine şiir kuşaklarının on yılda bir oluştuğunu söylediğini de belirtir. Şair, bunu *Üç Çiçek* dergisini çıkarırken arkadaşlarıyla (Haydar Ergülen, Tuğrul Tanyol) paylaşır ve kendi kuşaklarını “80 Kuşağı” olarak adlandıracaklarını söyler. Fuat, Özer’e Türk edebiyatının fikir yoksunluğundan akım kuramadığını ama kuşakların kolaylıkla kurulabildiğini de ifade eder. Özer, yine de şiirdeki değişimlerin her on yılda bir olamayacağı kanısındadır. Ona göre 80 Kuşağı denilen şey, bundan ibarettir (Küpçük, 2015: 257).

80 Kuşağı şairlerinden Ali Günvar da “kuşak” tanımlamasına karşı çıkar. Ona göre 1980’li yıllar ibaresi, son otuz yıldır yapılan bir yanlışlık gibidir. Askerî darbelerle şiirdeki dönüşümleri birbirine çakıştıran yaklaşımı tuhaf bulan Günvar’a göre Türkiye’de 1980’li yılların getirdikleriyle 1970’li ya da 1960’lı yılların getirdikleri arasında bir nitelik farkı yoktur. Ahmet Oktay da 80 sonrası şiirde “kuşak anlayışı” olmadığı kanısındadır. Ona göre “kuşak”lar yanıltıcıdır. “Her dönemde tek tek şairler vardır ve gerçek şair, kozasını kendi yalnızlığında örer. Kendine özgü bir şiir dokusu oluşturmaya çalışır.” (akt. Onaran, 2006: 112-113).

Mehmet Can Doğan’a göre 80 Kuşağı adlandırması, doğru değildir. Çünkü 1980’li yıllarda Attila İlhan, F. Hüsnü Dağlarca, İkinci Yeni şairlerinin bir kısmı, İsmet Özel, Hilmi Yavuz gibi 1950’lerden bu yana şiir yazan şairler, yazmaya devam etmektedir (Doğan, 1999: 125-128-129). Doğan, farklı bir yazısında da 1980-2000 arasında yazılan şiirin kuşaklarla tanımlanamayacağını belirtir. Ona göre bu dönem, Türk şiirinin önceki dönemlerinden gelen ve farklı tecrübelerine tanık olan şairlerle şiire 1980’lerde başlayanların bir arada şiir yazdığı, yayımladığı bir süreci göstermektedir. Şiire yeni başlayanlarla usta şairlerin karşılıklı durumları değerlendirildiğinde “12 Eylül şiiri”, “1980 Kuşağı”, “1990 Kuşağı” gibi tanımların yetersiz kaldığı kendiliğinden ortaya çıkacaktır (Doğan, 2001: 137).

Şiire 1990'larda başlayan şair Hakan Arslanbenzer de Doğan'ın çizdiği çerçeveye yakın görüşlere sahiptir. 80 Kuşağı diye pozitif bir şeyden söz edilemeyeceğini düşünen şair, İsmet Özel ve Ece Ayhan'nın veya şiire 1970'lerden başlayıp asıl şiirini 1980'lerde yazanların ürünlerinin o dönemin hakiki şiiri olup olamayacağını sorar. Arslanbenzer, salt 1980'lerde şiire başlayanların dönemin şairleri olarak kabul edilmesini doğru bulmaz (Arslanbenzer, 2012: 205-206).

Şair Erdal Çakır da 1980 Kuşağı kavramına itiraz eder. Kuşak kavramı olmaksızın "1980 sonrası şiir" ifadesini kullanan Çakır, darbe olduğu için 1980 sonrası şiirden bahsedilebildiği kanısındadır. Ona göre içinde yaşanan dönemi diğer dönemlerden analitik ayırksama çabaları, yapay bir takım nitelermeleri beraberinde getirmenin yanı sıra yanlış odaklanmalara da neden olabilir (Çakır, 2006: 114-115-116).

Bu tez çalışmasına konu olan şair Hüseyin Atlansoy da kendisiyle yapılan söyleşilerde, 80 Kuşağı kavramına itiraz eder. Kendisine sorulan Türk şiiri için kuşak adı altında birtakım tasniflerin yapıldığı ve bunlara nasıl baktığı yönündeki soruya on yıllık dönemlere bağlı olarak yapılan tanımlama ve tasniflerin zamanın ruhuna bağlı olarak yapıldığı ve biraz da kolaycılık olduğu cevabını verir. Ona göre hiçbir insanın yaşadığı hayat ile gördüğü "rüya" aynı değildir. Özellikle her şairin söylediği ile eylediği birbirinden farklıdır ve bu farklılık -yani kendilik farkı- kişileri kendi kılmaktadır. Bu anlamda şair, 80 Kuşağı tasnifi içerisinde değerlendirilmekten pek de hoşnut değildir. Bu nedenle ironik bir yaklaşımla "Bir seksen kuşağı var. Bir de derin seksen kuşağı." şeklinde bir tavır sergiler. Atlansoy, 80 Kuşağı denildiğinde 90 veya 2000 kuşağı da denilebileceğini belirtir. Ona göre bu tür sınıflamalar, o dönemde bulunduğu varsayılan şairleri, belirlenmiş bir tarih aralığına hapsetmekten farksızdır (Sali, 2014: 42-43). Çünkü 80 Kuşağı gibi zaman dizinsel bir sıralama, yanlış bir paranteze alma işlemi gibidir (Özkaya, 2019: 16). Özetle Atlansoy, herhangi bir kuşak içerisine dâhil edilmek yerine isminin yan yana yazılmasından memnun olacağı insanların varlığını daha çok önemser.² Atlansoy, on yıllık bölümlenmelerin Türk şiirinin geleneksel bütünlüğünü bozduğu kanısındadır. Erdal Büyükdeniz müstarıyla yazdığı bir yazıda, günümüzde yayımlanan şiirlerin Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mehmet Akif, Necip Fazıl, Sezai Karakoç ve diğer şairlerin şiirinden bağımsız olamayacağını; bu sebeple de "80'li yıllar şiiri" gibi bir tasnifin

² Mehmet Fatih Kutan, "Hüseyin Atlansoy: Bu Mutluluk Ömür Boyu Yeter Bana", *Star*, 06.11.2014, <https://www.star.com.tr/necip-fazil-odulleri/bu-mutluluk-omur-boyu-yeter-bana-haber-962149/>, (erişim 06.12.2020).

yanlış olduğunu düşünür (Büyükdeniz, 1991: 20). Bu manada şair, şiirde geleneği önemser. Ona göre Türk şiirinde Yunus Emre ve Karacaoğlan'dan bugüne ahlak ve tutku, iki ana damar olarak gelmektedir. Zaman zaman biri diğerinden öne çıkar. İki ana damarı da bünyesinde birleştirip başarılı olan şair çok azdır (Altuntaş, 2021: 73). Özetle Atlansoy, 80 Kuşağı yerine “Seksenler şiiri” kavramını kullanmayı yeğler (Atlansoy, 2005: 124). Bütün bu görüşlerden şu anlaşılmaktadır ki 1980’lerde gelişen şiirin adı üzerinde tam bir uzlaşma olmasa da “80 Kuşağı” ifadesi, yaygınlık kazanmış bir kavramdır.

Kuşağın adı kadar tartışılan bir diğer konu da eğilimlerinin neler olduğudur. Her ne kadar bu dönem için “80 Kuşağı” veya “1980’ler şiiri” gibi genel bir adlandırma yapılsa da poetik olarak birbirinden çok farklı şiirler yazılır. Öte yandan 1970’lerde, farklı şiir anlayışları olmakla beraber toplumcu-gerçekçi anlayış, şiirin ana damarını oluşturur. 1980’lere doğru ise salt şiiri önceleyen poetik tavır öne çıkmaya başlar. 12 Eylül 1980 Darbesi ile siyasetin kesintiye uğraması, erkin toplum üzerinde baskısını hissettirmeye başlamasıyla kültür, sanat, edebiyat da toplumsal olandan estetik olana yönelir.

Fethi Demir, darbenin oluşturduğu kargaşa ortamının, şiirin poetik anlamda farklı yönsemeler içerisine girmesine, gerek içerik gerek üslup bakımından yeni yorumların ortaya çıkmasına zemin hazırladığını ifade eder. Ona göre toplumcu-gerçekçi poetikanın gerilediği, bireyci ve modern eğilimlerin öne çıktığı, şiirin içerik boyutu kadar teknik meselelerinin de ayrıntılı bir biçimde tartışıldığı bu yeni dönem, getirdikleriyle ve götürdükleriyle, birbirinden oldukça farklı bakış açılarıyla değerlendirilir. Demir, kimi zaman toplumcu şiir-bireyci şiir, determinist şiir-indeterminist şiir gibi tartışmaların; kimi zaman 1980 sonrası şiiri çeşitli biçimlerde tasnif etmeye çalışan anlayışların farklılığından doğan polemiklerin bu dönemdeki şiir tartışmalarının ana gündemini oluşturduğunu belirtir (Demir, 2015: 150). Demir’in de işaret ettiği gibi bu dönemin en belirgin özelliği şiir anlayışlarındaki çeşitlilik ve üzerine yapılan tartışmalardır. Ayrıca bu dönemi değerlendirirken salt bu dönemin estetiğinden hareket etmemek de gerekir. Bir önceki dönemin farklı şiir yönelimlerinin bu dönemde izini sürmek, dönemi anlamada yararlı olacaktır.

Örneğin Gündüzalp, 1980’lerde iki ana şair kesiminin varlığından söz eder: İlki değişen dünya ve ülke şartlarında toplumcu-gerçekçi geleneği yeniden yorumlayan ve 1970’lerin şiirinin olumsuzluklarını gidermeye çalışan kesim, diğeri 1970’lere tepki içeren II. Yeni’nin yerinde sayan öncülerinin izini süren, “kopya” bir şair

kesimi. Ona göre ikinci anlayışın şiiri, gelenekten kopuktur. Örneğin Ahmet Erhan, 1970'leri 1980'lere taşıyan şairdir. Asıl 80 şiiri, ilk kesimin şiiridir (Gündüzalp, 2011: 172). Cengiz ise 1980'lerdeki arayışları üç gruba ayırır: İlki, geleneği yeni bir şiir için basamak görerek bireysel temelde toplumsal sorunları ele alan, imgesel, kapalı bir şiir. İkincisi, aynı söyleyiş biçiminden yola çıkarak bireyi, bireyin karmaşık sorunlarını yazan bir şiir. Son olarak geleneği yeni bir şiir için imkân olarak değil de yeni bir klasizm için gerekli gören anlayışı savunan bir şiir (Cengiz, 2002: 132). Gündüzalp ve Cengiz'in birbiriyle pek de uyuşmayan tasniflerinin yanı sıra Hasan B. Kahraman da bu dönemin şiir eğilimlerini kendi penceresinde ele alır. Kahraman, 1980'lerin ortasından başlayarak yazılan şiirin İslamcı şiir ve Yeraltı şiiri olmak üzere iki ayrı izlek geliştirdiğini belirtir. Ona göre bu, Türkiye'de 1980'lerde görülen siyasal ve toplumsal yapıdaki değişimlerin bir sonucudur. Bu değişimlerin ortak paydası, Türkiye'nin moderniteyle girdiği hesaplaşmadır (Kahraman, 2000: 131). Bu üç tasnif denemesine karşılık Baki Asiltürk, daha ayrıntılı bir şekilde dönemin şiir eğilimlerini belirler.

Asiltürk, 1980'ler şiiri hakkındaki bütün yazılanlara bakıldığında kuşağı oluşturan şairlerin şiir anlayışlarını genel hatlarıyla -arada geçişmeler, sapmalar da olsa- sekiz ana başlıkta tasnif eder: 1. Estetiği önceleyip imgeye başvuran, özellikle anlatımcı ve slogancı-toplumcu şiire karşı olan İmgeci şiir. 2. Başı sonu belli kısa bir hikâyesi olan, olay örgüsüne, neden-sonuç ilişkisine yaslanan Anlatımcı (Narrative) şiir. 3- Halk şiirine, halk kültürüne ve yerel değerlere yaslanan Folklorik/Mitolojik şiir. 4. Mistik-metafizik kaygıları öne çıkaran Metafizik şiir. 5. Türk şiirini tarihsel bir bütünlük içerisinde gören, bu nedenle gelenekle ilişki kuran Gelenekselci şiir. 6. 1970'lerin egemen şiir anlayışını temsil eden toplumcu söylemi devam ettiren Toplumcu şiir. 7. Yeraltını, isyankârlığı, aykırılığı esas alan Beatnik-Marjinalci şiir. 8. 1940'ların hâkim anlayışı Garip akımının izinden giden Yeni Garipçi şiir (Asiltürk, 2017: 99-100).

Elbette yapılan bu tasniflere dolaylı da olsa itirazlar da söz konusudur. Mehmet Narlı, darbeye birlikte 1980 öncesi her alandaki katılığın buharlaşmasının, siyasal tabanları kaydırıldığını; insan, kültür ve olgular çevresindeki algıları bulanıklaştırdığını belirtir. Bu gelişmelerin şairleri derinden etkilediğini ifade eden Narlı, örneğin özellikle son on yılda aynı şairin şiirlerinde hatta aynı şiirinde, varlığı kaos olarak algılayan bir zihni; bütün öğretileri görmüş yaşamış gibi bir tavır; tutunamayışını kutsallaştıran bir bakışı; bazen bir radikal kimliği; yanan, ezilen

coğrafyalardan, insanlardan söz etmeyi küçümsenecek bir gerçeklik olarak gören içrek allame tavrını görmenin mümkün olduğunu ekler. Ona göre bu mümkünse böyle özellikleri olan şairler hangi gruba dâhil edilmelidir? Asiltürk'ün “mistik, muhalif, postmodern, anarşist, imgeci, gelenekselci şair” şeklindeki tasnifinin ne kadar mümkün olduğunu soran yazar, bu sınıflandırmada bazı çelişkilerin bu gerçekliğe bağlı olduğunu, ayrıca bu çelişkilerden arınmış bir tasnifin de şimdilik yapılamamasının da doğal olduğunu belirtir.³

Herhangi bir tasnif çabasına girmeksizin bu dönem şiirinde görülen, ana veya ara eğilimler üzerine fikir yürütenler de vardır. “1980’li yıllarda şiirdeki ana yönelimler nelerdir?” şeklindeki bir soruya verdiği cevapta Ergülen, bu dönemde şiir yazan şairlerin hepsinin ana ve ara yönelimler olarak değerlendirilmesi gerektiğini, neticede her şairin biricik olduğunu belirtir (Ergülen, 1990: 12). Kuşak şairlerinden Mehmet Ocaktan da aynı soruşturmaya verdiği cevapta, 1980 sonrası şiirin ana yönelimlerinden birisinin algısal zenginliğin yeniden yakalanarak şiirsel öznenin baskın bir şekilde öne çıkması olduğunu ifade eder. Ona göre bu dönemin şairleri geçmişten yararlanmayı da ihmal etmezler (Ocaktan, 1990: 13). Ocaktan’ın da vurguladığı gibi gelenekten beslenme, 80 Kuşağı şairlerinin en önemli özellikleri arasında yer alır. Öte yandan 1980’leri ele alırken 1970’lerden bağımsız bir değerlendirme yapılamayacağını belirten eleştirmenlerden söz edilmişti.

Örneğin Osman Hakan A., 1980 sonrasında öne çıkan şiir anlayışlarının, 1980 öncesi şiirden bağımsız bir gelişim göstermesinin mümkün olmadığını belirtir. Ona göre doğal olarak bu iki dönem arasında ilgi, ilişki ve çeşitli bağlar vardır. Bunlar nedeniyle 1980 sonrası Türk şiirinde beliren eğilimlerle 1980 öncesi Türk şiirinde beliren eğilimler arasında, ortak sorunların olduğu bir gerçektir. Yazar, şiir ve düşünce arasında ilişki kurarak 1980 sonrası şiirin eğilim ve sorunlarını irdelemenin, yalnızca 1980 sonrası Türk şiirinde öne çıkan şiir anlayışlarının bazılarını göstermekle kalmayacağını, aynı zamanda bu şiir anlayışlarının ardında duran düşünce biçimlerinin ne olduğunu da ortaya koyacağını belirtir. 1980’lerde öne çıkan birden çok şiir anlayışının varlığına işaret eden şair, her şiir anlayışının 80 sonrası Türk şiirini etkilemeye çalıştığını da ifade eder (Osman Hakan A., 2006: 121-122).

Asiltürk, 1980’lerde yenilikçi kalkışmayı imgeci şairlerin gerçekleştirdiği kanısındadır. Ona göre bunun sebebi, 1980’lerin başlarında imgeci anlayışla ortaya

³ Mehmet Narlı, “Son Otuz Yılda Türk Şiiri”, Mayıs 2019, <https://www.tyb.org.tr/prof-dr-mehmet-narli-son-otuz-yilda-turk-siiri-40507h.htm>, (erişim 29.10.2019).

çıkan şairlerin hem çıkardıkları dergilerle hem oluşturdukları şair gruplarıyla hem de yazdıkları donanımlı yazılarla yeniliğin yolunu açmış olmalarıdır. İmgeci anlayışın her hâlükârda, 1980’lerde görülen poetik yaklaşımların birincisi olduğunu belirten yazar, 1980’lerde imgeye dayalı şiir yazma anlayışının sadece kendilerini “imgeci” olarak gören şairlerde rastlanan bir tutum olmadığını da ekler. İmge anlayışı öylesine bir yaygınlık ve güç kazanmıştır ki mistik-metafizikçi veya toplumcu gerçekçi anlayış çerçevesine giren şairler de zaman zaman imgeyle şiir yazmışlardır (Asiltürk, 2006: 89-90).

Mustafa Ş. Onaran ise 1980 sonrası şiirin ana damarının “Toplumcu Duyarlık” olduğunu düşünür. Ona göre “80 sonrası şiir”de “Yenibütün” bildirisiyle “Kendini Biriktiren Bireyin şiiri” olarak öne çıkan toplumsal duyarlık, Veysel Çolak’ın “öz-biçim” ilişkisini yorumlamasıyla anlam kazanmıştır. Onaran, 1970’li yılların baskı dönemini yaşayan “Yeni Toplumcular”ın kendi yenilgilerinden toplum sorunlarına bakarken 1980’li yılların toplumcu duyarlığıyla örtüşen bir şiiri hazırladıklarını belirtir (Onaran, 2006: 111).

Celâl Fedai, 1980 sonrasında Hilmi Yavuz’un etkisinde gelişen estetize edilmiş şiir yöneliminin, estetik şiiri öncelerken siyasi algıyı olabildiğince törpülemesini eleştirir. Üstelik de bunu gelenekten yararlanma adına yaptığını belirten yazar, bu yönelimin bugün de Türk şiirine zarar veren ama en yaygın eğilim olduğunu ileri sürer. Ona göre bu eğilim, her türden mistisizme, özellikle de tasavvufa bir kullanım nesnesi olarak bakar. Bu yönelimin şairleri, yazdıklarının acısını çekmemiştir. Burada önemli olan husus, eğilimi ne olursa olsun şairin şiirini, şiir kılmaya yönelmiş bir mükemmellik arayışında olmasıdır. Çünkü bu arayış, imgeciliğe veya mitolojiye yönelse de şiiri estetize etmeye, yani süse indirgemeye karşıdır (Fedai, 2006: 118-119).

4. 80 Şiirinde Mistik-Metafizik Eğilim

1980 sonrası şiirde, yönelimler meselesinde ele alınması gereken diğer bir başlık, bu araştırmaya da konu olan “İslami şiir, İslamcı şiir, Müslüman şiir, Mistik şiir, Metafizik şiir” gibi farklı şekillerde adlandırılan şiir anlayışıdır. Bu anlayışa sahip şairlerden biri olan Deniz, metafiziği olmayan şiirin “büyük şiir” olamayacağını belirterek konunun önemine dikkat çeker (Öztunç, 2014: 42-50). Deniz, farklı bir söyleşide de metafizik yönelimin, 80 şiirinin yan unsurlarını yedeğinde taşıyan ve tüm bu özelliklerle zenginleşen esas unsur olduğunu, 1980’li

yıllar şiirinin de gerçek şahsiyetini bu eğilimde bulduğunu belirtir (Deniz, 1994: 12). Bu anlamda ona göre yukarıda farklı kavramlaştırmaları verilen şiir yönelimini “mistik-metafizik şiir” şeklinde isimlendirmek en uygun olanıdır.⁴ Çünkü şairleri solcu/sağcı, İslamcı/laik şeklinde nitelendirmek, şiiri değerlendirirken kişiyi yanlış düşüncelere sevk eden bir yaklaşımdır (Yener, 2007: 89).

Kuşak şairlerinden Ergülen de Deniz’le benzer fikirlere sahiptir. Şiirin şaire de okura da metafizik ürpertiler duyurması gerektiğini düşünen Ergülen, -şairin dünya görüşünden ve inancından bağımsız olarak- şiirin şaire rağmen metafizik bir tarafının olduğunu belirtir (Öztunç, 2014a: 60). Ocaktan da şiirde metafizik kavramını önemseyenlerdendir. Ona göre bir şair, geleneği yeni zamanlarda yorumlarken özellikle soyut ve metafizik kavramlarını derinlemesine kavramalıdır çünkü hiçbir dönemde şairler, fizikötesine yabancı kalmamışlardır (Ocaktan, 1990: 4-5).

Narlı, mistik ile metafiziğin sınırlarının belirginleşmesi gerektiğini belirtir. Ona göre mistikle kastedilen tasavvuf veya diğer sufi öğretilerse mistik, metafizikten farklıdır. İlki, dinî bir algı ve yaşama biçimi veya en azından bu algı ve yaşama biçimlerinin metinsel tecrübesine dayanırken diğeryse modernizmin getirdiği ve olgusal gerçekliğin ötesini gösteren bir kavramdır. Eğer modernizm, kavramlaştırmanın mihenk taşı olursa modern dışılık bakımından bu ikisi birlikte anılabilir.⁵

Eroğlu, metafizik kavramının modernizm sonrasına ait bir tavrı gösterdiğini belirtir. Kavramın Batı’daki gelişimine değinen yazara göre E.E.Cummings ve Dylan Thomas’ta bulunan metafizik yönelimler, Amerikan modernizminin maddi yaklaşımından ve verili olandan gizli bir ayrılıştır. Öte yandan Türk şiiri de, metafizik unsur yönünden zengin bir verime sahiptir. Eroğlu, metafizik vurgunun modernleşme sürecinin ürünü olduğunun söyleyiş biçiminde kendini hissettirdiğini, bu yüzden de Batı’daki örneklerle benzerlik taşıdığını belirtir. Yine de aralarında tam bir uyuşma yoktur. Ona göre temel fark, Türk edebiyatındaki metafizik şiirin geçen asırdaki ilk örnekleri, Yunus Emre’nin yeniden keşfedilmesiyle ortaya çıkan ürünler olmasıdır (Eroğlu, 2005: 85-86).

Mistik-metafizik kavramlarının yanı sıra yukarıda da ifade edildiği gibi İslami, İslamcı gibi kavramlar ve bunların temsil ettiği yönelim üzerine de tartışmalar

⁴ İhsan Deniz, “‘Mistik-Metafizikçi’ Şiir Tanımı Ne Kadar Doğru?”, *Yeni Şafak*, 11.12.2006, <https://www.yenisafak.com/yazarlar/ihsan-deniz/mistik-metafizikci-iir-tanimi-ne-kadar-dogru-2871>, (erişim 16.03.2023).

⁵ Narlı, a.g.y.

yapılır. Mehmet H. Doğan, adı geçen yönelimi “Müslüman şiir ve İslamcı şiir” kullanımlarını da hatırlatarak ele alır. Bu şiirin daha çok Necip Fazıl’ın 1920’li 30’lu yıllardaki biçimine (üslup) ve söylemine dayandığını, sonrasında II. Yeni’den gelen Sezai Karakoç ile ondan ayrı olarak Nuri Pakdil’in, sonraki kuşaktan Cahit Zarifoğlu ve İsmet Özel gibi II. Yeni’den beslenen şairlerin ağırlığının arttığını belirtir. Yazar, 1980’lerin ortasında amacın her şeyden önce şiir olduğunu söyleyerek aynı dergilerde yazan “laik” ve “İslamcı” şairlerin kısa birlikteliğini de garipseler (Doğan, 2008: 17). Onaran ise konuyu “İslamcı anlayış” kavramını kullanarak irdeler. Yazar, İslamcı anlayışın gelişmesine Sezai Karakoç’un *Diriliş* ve Nuri Pakdil’in *Edebiyat* dergilerinin öncülük ettiğini, Cahit Zarifoğlu’nun anlatımcı şiire derinlik kazandırdığını belirtir. Ona göre İsmet Özel ile Ebubekir Eroğlu iç gerçeklerin usta yorumcusu olarak iz bırakmıştır. İslamcı düşüncenin çağdaş edebiyatımızda kişilik kazanması, Nuri Pakdil’in *Edebiyat* dergisiyle olmuştur (Onaran, 2006: 110-111).

Kahraman, 1980’lerin şiirinde İslami damarın resmi dil anlayışına uygun şiirler ortaya koymasını, kültürel beslenme havzasının nispeten geniş olmasına ve geçmiş kültürel birikime birinci elden ulaşabilmesine (Arapça ve Farsça bilen şairleri kastediyor) bağlar ve bu durumun, ilginç bir söylemi üretmelerine imkân tanıdığını ifade eder. Ona göre bu şiir; Nazım Hikmet, Mehmet Akif veya Tevfik Fikret şiiri gibi keskin ve militan değildir. Bir “karşı şiir” olmasına rağmen sistemle hiç etkileşimde bulunmamakta, onu ne övmekte ne yermektedir. Kahraman, bu şiirin karşıtlığını, gizli bir aşkınlık anlayışını temellendirmeye çalışarak ve belli bir bilinç yapısının altını çizerek ortaya koyduğunu söyler. Ona göre bu anlayış, kişinin varoluşunu sorgulamaya, evrensel trajediğini belli bir söylem ve belli bir terminoloji ile dönüştürmeye çalışmaktadır. Bu nedenle şiirin dolaylı bir dil ve söylem geliştirdiği söylenebilir (Kahraman, 2000: 139).

Ergülen, “İslamcı şiir” tabirini kullanır ve bu şiirin modernist ve muhalif bir çizgi izlediğini söyler. Şairlerin zekâ düzeyi yüksek, eskiyi ve yeniyi izleyen şiirler yazdığını, şiir tadını öne çıkararak dertlerini güzelce anlattıklarını belirtir (Ergülen, 1992: 60). Altıyaprak da 1980’lerde şiir yazan İslamcı camiadaki şairlerin, İslamcı akım denince akla ilk gelen isimlerin çok gerisinde kaldıklarını belirtirken zımnen “İslamcı şiir” tabirini benimsemiş olur. Ona göre bu kuşak, *Diriliş* ve *Mavera* dergileriyle oluşan Sezai Karakoç ve Cahit Zarifoğlu ile yakalanan metafizik şiirden sonra modernizmin hayatımızdaki etkisine karşı dinî duyarlılığı yeterince yansıtamamıştır (Altıyaprak, 2008: 117).

Yukarıdaki yaklaşımlara koşut olarak Yücel Kayıran da “İslami şiir” poetikasında söz eder. Kayıran, İslami şiirin 12 Eylül sonrası önemli bir atılım yapmasında, *Yönelişler* dergisinin öneminden söz etmekle beraber bu kavramla şairlerin siyasi/ideolojik tercihlerini kastetmez. Ona göre Cumhuriyet dönemi şiiri, Türkiye’deki modernleşme ve modern hayatın üzerine kuruludur. Birbirinden farklı şiir anlayışları, bu seküler zeminde var olagelmıştır. Adı anılan şiir de tam bu noktada Cumhuriyet dönemi şiirinde başka bir evreyi işaret etmesinde, Türkiye’deki modernleşme ile modern hayata ilişkin referansları içermemesinde, bu referanslardan bağımsız bir tinsel evren geliştirmesinde ortaya çıkmaktadır. Kayıran, bu şiir için modern yaklaşımın önemli olmadığını, bu anlayışın ilk kuşağını kuramcı olarak Sezai Karakoç, Ebubekir Eroğlu, ikinci kuşağını İlhami Çiçek ve Arif Ay, üçüncü kuşağını ise İhsan Deniz, Osman Konuk gibi şairlerin oluşturduğunu belirtir (akt. Solak, 2016: 108-109).

Deniz, Kayıran’ın *Yönelişler* hakkındaki yaklaşıma katılırken “İslami şiir” kavramının poetik, estetik bir tanımlamayı içermediği için doğru olmadığını düşünür. Son zamanlarda dillendirilen “İslamcı şiir” tabirinin yakınından bile geçmek istemediğini beliten Deniz, “İslamcı değil, Müslümanım” diye ekler. Ona göre şiir, şiirdir (Solak, 2016: 109-110).

Cengiz de İslamcı, Müslüman şiir gibi bir adlandırmaya itiraz edenlerdendir. Ona göre bu şairlerin yaptığı, şiirde İslami hava uyandıracak kelimeler kullanmaktan başka bir şey değildir. Bu yönelimin, 1980’lerde yazılan şiirden ayrılan başka da bir özelliği yoktur. Fakat yine de bu niyetle yazılmış şiirin varlığı kabul edilmelidir diyen Cengiz, Cahit Zarifoğlu’ndan sonra İhsan Deniz, Hüseyin Atlansoy gibi şairlerin bu şiirin başarılı örneklerini verdiğini belirtir (Cengiz, 2002: 134-144). Arslanbenzer de “İslamcı şair” tanımlamasını doğru bulmaz. Ona göre ister İslamcı olsun ister olmasın “şair”, kendisini şiirin dışından, üstünden veya altından bir başka sıfatla anmayı anlamlı bulmaz. Şiir, amacını kendi içinde taşıyan bir uğraştır; bu amaca sadece şiirden hareketle ulaşılır. Yazar, İslamcı şair ifadesinin şairin önünü kesmek için konmuş bir tanımlama olduğu kanaatindedir (Arslanbenzer, 2011: 30).

Atlansoy; İslamcı şiir, İslami şiir, Müslüman şiir/şair, metafizik şiir, Sünni şiir /şair gibi isimlendirmelere olumlu bakmaz. Ona göre şair ve sanatçı kavramları önemlidir. Şiirin duygularla yazıldığını belirten şair; İslamcı, solcu, milliyetçi gibi bir şiirin olamayacağı kanısındadır. Ama şairin Müslümanlığı, kendisini şiirde gösterebilir. Dolayısıyla bir şair, “İslamcı şiir yazarım.” dese de yazamaz. Bu, slogan

olur. Öte yandan Atlansoy, Asiltürk'ün kendisini “mistik-metafizik şiir” başlığında değerlendirmesini de doğru bulmaz. Ona göre bu, çok doğru bir ayırım değildir. Fizik ve metafizik beraberdır, onları ayırmak doğru değildir (Mülakat, 2020)

5. 80 Kuşağı İçerisinde Hüseyin Atlansoy'un Yeri

Bir gelenek edebiyatı olan, temel yapısı oluştuktan sonra asırlar boyunca neredeyse hiç değişmeyen Türk edebiyatına karşılık, Tanzimat'tan sonra gelişen yeni Türk edebiyatının ana özelliği değişikliklidir (Kaplan, 1998: 227). Şiirin de ana izleğini bu değişim oluşturur. Tanzimat şiirinden Cumhuriyet şiirine oradan da 1980'ler şiirine uzanan birikimde şiir dili, söyleyiş, yapı, ölçü, imge kullanımı vb. bakımından birçok değişim yaşanır. Elbette bu değişimlerle gelen yenilikler, gelenekten bağımsız değildir. 1980'lerde şairler, şiiri politik araç olmaktan kurtarıp poetik bir yaklaşımla ele alırken divan, halk, II. Yeni şiirlerinden beslenmeyi ihmal etmezler. 80 Kuşağı şairleri tarafından çıkarılan veya onların ürün yayımladığı *Poetika*, *Üç Çiçek*, *Şiir Atı*, *Yönelişler*, *Bürde* gibi dergilerde de gelenekle kurulan ilişkiyi açıkça görmek mümkündür. Öte yandan adı geçen dergilerin 80 Kuşağı şairlerinin yetişmesinde sunduğu imkânlar dikkate değerdir.

Hüseyin Atlansoy, böyle bir ortamda 1982'de ilk şiirini yazar ve *Yönelişler* dergisinde yayımlayarak edebiyat sahasına adım atar. 1985'te ilk kitabını yayımlayan şair; biri seçme, üçü toplu şiir, sekizi de müstakil olmak üzere toplamda 12 şiir kitabının sahibidir. Düzyazı türünde yazılar kaleme almakla beraber şairin bu türde herhangi bir kitabı yoktur. Deyim yerindeyse ömrünü sadece şiire adar. Hatta iki kısa poetik metninin haricinde şiir üzerine bir şey de kaleme almaz. Bu manada poetik tavrını dahi şiirle anlatmayı yeğler. Şiirin kendisi için vazgeçilmez olduğunu “Şiir yazmasaydım bir hayatım olmazdı”⁶ cümlesiyle özetleyen şair, sanatın kendisi için varoluşsal bir mesele olduğuna işaret eder.

Yılmaz Özakpınar, insanın bilgileriyle ve becerileriyle çok yetersiz kaldığı başlangıçtaki o çetin koşullarda bile sadece hayatını sürdürmek için o şartlarla boğuşmadığına, ayrıca sanat da yaptığının bilindiğine işaret eder. Ona göre bu dönemde sanat, modern dikotomideki gibi ne toplum ne de sanat için yapılmakta; salt insanın ruhundan, zihninden fişkırın kaçınılmaz bir olay şeklinde meydana çıkmaktadır (Özakpınar, 2014: 360). Buna mukabil modern zamanda sanatın ortaya

⁶ Murat Tokay, “Hüseyin Atlansoy: Şiir Yazmasaydım Bir Hayatım Olmazdı”, 17. 10. 2016, <http://murattokay.net/2016/10/17/huseyin-atlansoy-siir-yazmasaydim-bir-hayatim-olmazdi/>, (erişim 14.12.2020).

çıkma nedenleri değişir ve çeşitlenir. Örneğin “Sanatsal yaratışın ana dürtülerinden biri, kişinin dünyaya oranla daha önemli olduğunu duyma ihtiyacı” (Sarter, 2011: 46) iken bir başka neden de “İnsanın, varlık içindeki yeri konusunda kaygıya kapıldığı zaman şiire (sanata) yaklaşması” (Belge, 1982: 7), bir nevi konumunu sağlama almaya çalışmasıdır. Atlansoy için de sanatın böyle bir işlevi vardır.

Atlansoy, “hayatı” bölümde de anlatılacağı üzere Eskişehir’de henüz 12 yaşında bir çocukken komşuları yazar Ahmet Kot ve onun vesilesiyle de yazar Atasoy Müftüoğlu ile tanışır, onların okuma halkalarına dâhil olur. Yine aynı dönemde Ahmet Kot’la İstanbul’a giderek Sezai Karakoç, İsmet Özel ve Ebubekir Eroğlu ile tanışır. Daha sonra *Yönelişler* dergisinde, Eroğlu ile tekrardan yolları kesişir. Atlansoy’un da içerisinde yer aldığı İslamcı edebiyat denilince “Mehmet Akif Ersoy’dan Necip Fazıl Kısakürek’e, Sezai Karakoç’tan Nuri Pakdil ve Cahit Zarifoğlu’na oradan da 1980’lere damga vuran Ebubekir Eroğlu’nun çıkardığı *Yönelişler* dergisine uzanan bir geleneği anlamak gerekir.” (Lekesiz, 2005: 962-978). Genelde edebiyat özelde 80 Kuşağı içerisinde, İslami/İslamcı edebiyat/şiir veya mistik-metafizik şiir şeklinde adlandırılan ve yukarıda belirtilen geleneğe yaslanan, bu yönelim içerisinde anılan Atlansoy, 80 Kuşağı içerisinde “cins” bir şair olarak öne çıkar. Yukarıda da ifade edildiği gibi Baki Asiltürk, onu Metafizik şiir başlığında ele alır. Fakat şairin tek ana izleği elbette metafizik değildir. Atlansoy’un imgesel söyleyişi, ironik anlatımı bu tanımlamayı aşacak düzeydedir. Her tasnif denemesi, ortalama bir fikir vermekle beraber kesin sınırları göstermez.

Atlansoy, şiire başladığı dönemde karamsar bir ruh hâline sahiptir ve bu nedenle hayatın akışına karışmamaktadır. İçinde bulunduğu hâl ile olmak istediği hâl arasında kesin bir ayrım vardır. İlk iki kitabı şekillendiren atmosfer, şairdeki bu ruh hâlidir. “Bir bakıma Atlansoy’da şiir, asıl ve ona uygunsuz eldekinin uyumsuzluğundan kaynar. Bu “kaynama”, şiir boyunca giderek uygunsuz olmanı eritir.” (Özbahçe, 1999a: 52). Şair, bu durumun sebebini o zamanki evren anlayışına bağlar. Atlansoy’un ilk şiirlerinde var olan evren tasavvuru ve ontolojik duruş, evreni sonsuz boşluğu içinde siyah görmekte ve bu ağırlığı şair, ironik bir tavır ile dengelemeğe çabalamaktadır (Atlansoy, 1998b: 33). Bu yüzden şair, ilk üç kitapta ironik anlatımın dozunu yer yer artırır. Daha sonra belli bir dönem ironiyi azaltır fakat 2005’ten sonraki şiirlerinde ve günümüzde yayımladığı şiirlerde tekrardan ironik anlatıma döner.

Atlansoy, ilk şiirlerinden itibaren imgesel söyleyişi önemseyen bir tavır içerisinde. Şiirlerindeki yoğunluk ve çok katmanlı yapının temelinde, şairin bu tavrı yatar. Tezin tema bölümünde de ele alınacağı üzere şairin belli başlı imgeleri olmakla birlikte dönem dönem bazı imgeler daha sık kullanılır. Örneğin ilk şiirlerde zenci-esmer, ayna, renkler, rüya, yağmur, kedi, sis gibi imgeler sıkça kullanılırken sonraki şiirlerde kartal, (yerini daha sonra bıraktığı) kaplan, köşk, yara gibi imgeler öne çıkar. Bu anlamda “Atlansoy”la özdeşleşmiş ve şairin kimliği hâline gelmiş imgelerden söz etmek mümkündür.”⁷

Atlansoy’un şiirinde dikkat çeken notalardan birisi de mısralar arasındaki örgünün zayıf olmasıdır. Bu durum, şiiri bütün olarak kavramayı zorlaştırmanın yanı sıra şiirin kapalı olarak algılanmasına da neden olmaktadır. Turan Karataş, ilk kitaplar bağlamında böyle bir yapıya sahip olan şiirleri, “ana gövdeyle pek uyuşmayan dizelerin tertibiyle ortaya çıkan metinler” (Karataş, 2004: 71) şeklinde tanımlar. Mehmet Kaplan’ın aktardığına göre Baudelaire, eleştirmenlerden dağınık gibi görünen eserlerinin arkasındaki bütünlüğü fark etmelerini isterken bütünlük arayan zihnin çabasının önemine işaret eder. Yine Kaplan, Sezai Karakoç’un da bazı şiirlerinde mısralar arası bütünlük olmadığını, bütünlüklü görünen bazı şiirlerde bile birçok unsuru, şiire hâkim olan ana fikirlerden birine bağlamayı başaramadığını, bu tür dizelerin gelişigüzel söylenmiş intibasını uyandırdığı belirtir (Kaplan, 2004: 313). Atlansoy ve onun esinlendiği önemli şairlerden Karakoç hakkındaki Kaplan’ın yorumunun benzerliği dikkat çekicidir. Mısralar arası örgünün zayıf olması yönünden Atlansoy, bir başka önemli şair -esin kaynaklarından biri olan Cahit Zarifoğlu- ile de benzerlik gösterir.

Atlansoy, Zarifoğlu hakkında yazdığı bir yazıda -kendi şiirinden söz eder gibi- onun şiirlerindeki benzer bir örgüden bahseder. Atlansoy’a göre Zarifoğlu’nda şiirler ve dizeler arasındaki geçişler, sıralı düşünmeye alışmış zihinler için şaşırtıcıdır. Ayrıca şiirlerde kopuşlar olduğu yönündeki eleştiri, Zarifoğlu şiirinin “büyük bütünlüklü yapısı” tarafından geçersiz hâle getirilmektedir. Atlansoy, bunları yazarken bir nevi kendi şiir örgüsü hakkında da bilgi vermiş olur. Şiirin yazım esnasındaki gelişini, sağanak yağmura benzeten Atlansoy, böyle bir durumda şairin dizelerinde yaşanan bu tür hızlı savrulmaları kaçırmamak için elinden geldiğince çabaladığını ve ortaya “bütünlüklü” olmayan bir metin çıktığını belirtir (Atlansoy,

⁷ Mustafa Uçurum, “Bir İç Geçirme Gibi Kanatlandırdı Sözcükleri”, 07.03.2013, <https://www.dunyabizim.com/kitap/bir-ic-gecirme-gibi-kanatlandirdi-sozcukleri-h12663.html>, (erişim 6.10.2019).

2007a: 385). İlk kitaplarındaki şiirler, yukarıda bahsedilen bütünlükten yoksun olmakla beraber sonraki şiirlerde metin bütünlüğü artar. Bunda elbette dolaylı söyleyişe dayanan şiir dilinin daha dolaylımsız, açık bir hale gelmesinin de etkisi vardır.

Atlansoy'un, dizeleri bir ana fikir etrafında sıkı sıkıya bağlamaması şiirine sinema özelliği kazandırır. Bu nedenle Ali Duman, onun şiirini "sinematoğrafik" şeklinde nitelendirir. Ona göre Atlansoy, mekânın yoğun bir biçimde sınırladığı gerçeklikten kaçmak için sinemaya (hareketli fotoğraf) özgü teknikleri kullanır. Şair, bunu zaman ve mekânda gezinerek yapar. Bu, elbette söz dizimini ve geleneksel şiirin doğrusal, arasız doğasını parçalayan bir tavidir. Şiirin, birbirini takip eden seslerden, peşi sıra gelen anlamlı kelimelerden oluştuğunu ve art zamanlılık ilkesine yaslandığını belirten Duman, buna mukabil resmin, mekânla ilgili bir sanat olup aynı anda ve birlikte (eş zamanlılık) nesnelere yani mekânı yansıttığını ifade eder. Atlansoy'daki sinema tekniğinin temelini, şiirin bu parçalı yapısının oluşturduğunu belirten Duman'a göre bu, tesadüfi olmayıp bilinçli bir yaklaşımın ürünüdür. Duman, bu şiirlerin, tercih ettiği şiirsel yöntemin bir gereği olarak "dağınık" olduğunu ve bu nedenle de şok taktiğine ve süreklilik beklentilerinin ihlaline dayandığını vurgular. Bu yüzden anlatmaktan ziyade hissettirir (Duman, 2015: 36-38).

Mehmet Solak, Atlansoy şiirindeki bu tekniği görüntü-şiir veya tablo-şiir olarak adlandırır. Ona göre şiirdeki ilk dizeden son dizeye kadar dizeler arasında sıkı bir uyumun olmaması, şiirde her bir bölümün aynı filmin farklı sahneleri veya görüntü efektleri gibi algılanmasına neden olur. Varoluşuyla bütünün bir parçası olan her bir dize kümesinin aynı zamanda bir görüntü olduğunu belirten Solak, teatral bağlamda her birinin bir replik olarak kabul edilebileceğini ifade eder. Ona göre şairin, monolog ve diyaloglardan çokça yararlanması sebebi de budur (Solak, 2004: 88). Cevdet Karal da aynı konuya değinerek Atlansoy'un şiirindeki zaman ve mekân düzlemindeki sıçramaların, şairin kurmak istediği şiirsel yapıda görüntünün önemini gösterdiğini belirtir (Karal, 1991b: 26).

Atlansoy'un bir diğer özelliği, şiirini yaşadıklarından veya gözlemlerinden ortaya çıkarmasıdır. Her hâlükârda şair, şiiri hayatın içerisinden çıkarır. Şair, "Bu ülkede yaşamının sevinci ve zorluklarını söyledim." (Sali, 2014: 41) derken buna işaret etmektedir. Ethem Erdoğan, Atlansoy şiirinde hayata ve hakikate dair işaretler ve belirgin bir özeleştirici olduğunu belirtir. Ona göre şairde, şiire dair sahipsiz bir yaklaşım ve yaşamın şiirde karşılıklı bulması söz konusudur (Erdoğan, 2021: 76-

77). Öte yandan Atlansoy, severek okuduğu veya hesaplaşmak isteği şairlere parodi, pastiş, anıştırma, alıntı gibi metinler arasılık şeklinde adlandırılan teknikle sık sık gönderme yapar. Kendisi bunu esinlenme olarak adlandırır. İlgili bölümde ayrıntılı bir biçimde ele alınacağı üzere Necip Fazıl, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu, İsmet Özel gibi şairlere atıflar yapar. “Fikrî olarak da usta gördüğü şairlerden etkilenen Atlansoy’un şiiri, sağlam bir temel olmaklık bakımından; tanımını Necip Fazıl ve Sezai Karakoç’un yaptığı “hakikate” yönelik bir dikkatin sahibidir.” (Erdoğan, 2021: 76-77). Bu anlamda Atlansoy’u “Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu, Ebubekir Eroğlu çizgisinde bir şiir geleneğine bağlamak mümkündür.” (Dönmez, 2021: 209). Şair, bu gelenek içerisinde yukarıda özellikleri verilen şiiriyle ve “şiirsel yönelimindeki tek başınlığı” (Deniz, 1985: 30) ile özgün bir şair olarak Türk edebiyatında yerini almıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HÜSEYİN ATLANSOY’UN HAYATI, SANATI, MİZACI ve ESERLERİ

1.1. Hayatı

1.1.1. Çocukluk ve Gençlik Dönemi

Atlansoy’un şiirlerini tam anlamıyla çözümleyebilmek için hayat hikâyesini iyi bilmek gerekir. Şairin çocukluğunda başından geçen bazı acı olaylar, onu derinden sarsar ve yaşadığı çevre, yetişmesinde etkili olur. Atlansoy, 17 Nisan 1962’de Eskişehir’in Mihalıççık ilçesinde doğar. Bir evin tek çocuğu olan Atlansoy için bu ilçe anne, baba ve kendisini yetiştiren “Sarı Teyze”sinden (şairin Gülşen teyzesi) ibarettir. Şairi derinden etkileyen ilk hadise babasının hastalığı ve ölümüdür. Babası, bir kaza neticesinde ortaya çıkan böbrek rahatsızlığı nedeniyle 21 Aralık 1970’te Atlansoy, henüz dokuz yaşındayken vefat eder. Bunun öncesinde aile, tedavi için Mihalıççık’tan Eskişehir’e gelir. Bu göç, şair için çocukluğundan kopuşun başlangıcıdır. O dönemdeki ruh hâlini, *Cins* dergisinde kaleme aldığı hatıralarında şöyle anlatır: “Babamın rahatsızlığı artmış, tedavi amacıyla Eskişehir’e gitmiştik. Anneannemin Eskişehir’de ikamet ettiği eve gelmiştik. Bu gelişin, çocukluğumdan kopuşun ilk ve kesin adımı olduğunu bilmiyordum. Evin iç avlusu serum şişeleri ile dolmuş, neredeyse adım atacak yer kalmamıştı.” (Atlansoy, 2017e: 8). Babasının hastalığı ve ölümü ile şairin Mihalıççık’tan ayrılmak mecburiyetinde kalması, kendi ifadelerinden de anlaşılacağı gibi hayatında derin izler bırakır.

Mihalıççık, 1960’larda “avuçığı kadar küçük bir yer” olmasına rağmen çocuk havsalasında kocaman bir yerdir. Kışların sert geçtiği, karın bol yağdığı bu yerde Atlansoy ailesi, önce küçük sonra iki katlı, bahçeli bir evde oturur. Evin hemen önünde çiçekler, arkasında da salıncak ve küçük bir havuz vardır. Çocuk Atlansoy’un en sevdiği şeylerden biri salıncakta sallanmak ve en büyük hayali de sallanırken su dolu havuza atlamaktır. Bir gün bu hayalini gerçekleştirir, bütünüyle ıslanır ve bundan dolayı da annesinden iyi bir dayak yer. Şaire göre muhteşem olan bu eylem, mutlaka denenmelidir. Sonrasında okul hayatı ve kitaplarla tanışıklığı başlar (Atlansoy, 2017ç: 7). Baba Emrullah Bey’in hastalığı nedeniyle Atlansoy ailesi, Eskişehir’de oturan anneanne Hanife Hanım’ın evine taşınırlar. Bu evden hatırda

kalanlar; evin iç avlusunu dolduran serum şişeleri, acı ve çılgınlardır. Babasının vefatından sonra ise sokağın karşısındaki başka bir eve taşınırlar. Bu evde anneanesi, dayısı ve teyzeleriyle beraber yaşarlar. Küçük Atlansoy, burada anneanesinin -şairin kendi ifadesiyle- müthiş bir insan olduğunu fark eder. Annesinden halasının ve dedesinin de müthiş birer insan olduklarını ve yakın bir zamanda -1966'da- öldürüldüklerini öğrenir (Atlansoy, 2017d: 10). Babasının hastalığı ve ölümüne şahit olmanın yanı sıra bu ölüm vakalarını da duymak, çocuk ruhunda derin izler bırakmış olmalı ki şiirlerinde ölüm olgusuna çok sık atıf yapar. Babasının vefatından sonra maddi sıkıntılar da baş gösterir. Mahallede iki bakkal vardır fakat veresiye hesabı geniş olduğu için daha uzaktaki Kâmil Bakkal'dan alışveriş yapılır. Oturdıkları sokakta ilk dikkat çeken kişilerden birisi, şairin *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem* kitabına isim de olan "Deli Türkan"dır. Adı geçen eserin -şairin ifadesiyle bin ölmüş bir dirilmiş- kahramanının penceresine resimler asması, sürekli buhur yakması çocuk zihninin unutamadığı karelerdir. Yine kömür tozları, karmaşa ve mahallenin sarıp sarmalayan sıcak havası, o dönem için şairin mahalleye dair hatırladıkları arasındadır.

Küçük Atlansoy'un zihninde, İzmir de önemli izler bırakan kentler arasındadır. Burası, şairin Eskişehir'den sonra bulunduğu ikinci kenttir. Şair; İzmir'i çocuk zihninde fuarı, Kordon'u, Karşıyaka'sı ile güzel ama kente girişte insanı rahatsız eden pis kokusuyla tezatlar bütünü olarak algılar. Çocukluğunun uzak şenliği olarak tanımladığı bu kenti şair, ilk kez anneanesiyle 1974 yazında geldiğinde görür. Şairin Aysel teyzesi, iki oğlu ve eşiyle Buca'da yaşamaktadır. Sonraki yıllarda şair, Aysel Teyze'sini "şen, insanın içini açan bir kadın" şeklinde tasvir eder. Eniştesi, TRT'de güvenlik görevlisi olarak çalışmaktadır. Bir gün TRT'ye beraber gittiklerinde, eniştesi onu Besteci Avni Anıl'la tanıştırır. Anıl, küçük Atlansoy'a şarkı sözlerinden oluşan kitabını imzalar. Yine aynı yaz, şairin hatıralarında yer eden önemli olaylardan birisi de Kıbrıs Barış Harekatı'dır. Savaş nedeniyle, geceleri yapılan karartmayla şehrin karanlığa gömülmesi, şairin çocuk zihninde bir eğlence unsuru olarak kalır. İzmir'deyken gittikleri bir başka yer ise deniz kenarında bulunan Dikili ilçesidir. Bu ilçede, tanıdık bir aileyi ziyaret etmek ve sonrasında denize girmek, şairin unutamadığı hatıralardandır (Atlansoy, 2017c: 6).

1.1.2. Ailesi

Atlansoy ailesi, köken itibariyle Balkan muhacirlerindedir. Şairin baba tarafı, 1940'lı yıllarda günümüzde Varna'ya bağlı Pravadi kasabasından Eskişehir'in Mesudiye köyüne (günümüzde Mahmudiye ilçesine bağlıdır) göç etmiştir. Babası Emrullah Bey, 1938 Pravadi doğumlu olup 21 Aralık 1970'te genç yaşta vefat etmiştir. Emrullah Bey, önce Nafia Vekâleti'nde (Bayındırlık Bakanlığı) şoför olarak görev yapmış, daha sonra da Mihaliççık-Eskişehir arasında uzun yol şoförü olarak çalışmıştır. Büyükbabası Şaban Bey 1979'da; babaannesi Sadife Hanım ise 2006'da vefat etmiştir.

Şairin anne tarafı ise 1900'lü yılların başında Yunanistan'ın Serez şehrinden gelmiştir. Serez'den ilk gelen, şairin anneannesi Hanife Hanım'dır. Hanife Hanım, ilk önce İstanbul'a, ardından İbrahim Bey'le evlenerek Eskişehir'in Mahmudiye ilçesine yerleşmiştir. Anne tarafından dedesinin adı ise İbrahim'dir, o da Serez'den gelmektedir. Şairin dedesi ilk önce Balıkesir'in Susurluk ilçesine, oradan da Eskişehir'in Mahmudiye ilçesine göç etmiştir. İbrahim Bey, 1966'da vefat etmiştir. Annesi Ayten Hanım, 1942'de Mahmudiye'de doğmuş; 2013'te de Eskişehir'de vefat etmiştir. Ayten Hanım'ın beş kız, iki erkek; Emrullah Bey'in ise iki erkek, bir kız kardeşi vardır. Emrullah Bey ve Ayten Hanım, 1960'ta evlendikten sonra Mihaliççık'a yerleşmişlerdir (Mülakat, 2020).*

1.1.3. Eğitimi

Atlansoy, 1968'de Mihaliççık'ta ilkokul hayatına başlar ve üçüncü sınıfın ilk yarısına kadar burada okur. 1970'te babasının hastalığı iyice artınca tedavi amacıyla Eskişehir'e taşınırlar. Burada Porsuk İlkokuluna devam eder ve 1973'te bu okuldan mezun olur. Sonrasında Osmangazi Ortaokulunu 1976'da bitirir. 1979'da da Ahmet Kanatlı Lisesinden mezun olur. Şair, matematik-fen şubesinden mezun olmasına ve matematikçi olmayı düşünmesine rağmen 1979'da Boğaziçi Üniversitesi, Tarih Bölümünde yükseköğrenime başlar. İki yıl kadar İngilizce hazırlık okur ve okulu bırakır. Daha sonra tekrar sınava girip 1982'de İstanbul Üniversitesi, Sosyoloji Bölümüne yerleşir. Geçirdiği ağır bir kas hastalığı sebebiyle ancak 1991'de bu bölümden mezun olabilir (Mülakat, 2020).

Şair, üniversiteye kaydolmak için dayısı ve Bilal Kot'la birlikte İstanbul'a gider. 1979'da şairin ifadesiyle "yağmuru inkar eden kurşunların yılında" hazırlık

* Şairle Yüz Yüze Yapılan Görüşmenin Tam Metni İçin Ekler Bölümüne bkz.

sınıfı öğrencisidir. Üniversite yurdunda kalmaktadır. Çevresinde ilk dikkatini çeken kişi, ileride iktisat profesörü de olan Ağrılı Mustafa Özel'dir (Atlansoy, 2017a: 6). Hazırlık sınıfında bir buçuk sene okumasına rağmen İngilizce nedeniyle üniversiteden ayrılmak zorunda kalır. İngilizceyi sevememiştir. Bu durumu, "Babaannemin yurtta kalırken üşümeyeyim diye verdiği yorgan ve yastığın kokusu bu dilde yoktu." sözleriyle özetler. 1979'da İstanbul'da iken Yeryüzü Yayınlarının kurulması, hayatındaki önemli dönüm noktalarından birisidir. Ona göre yayınevini en büyük etkisi, kurulduktan sonra ardı ardına kitap yayınlaması ve bunu büyük bir titizlik ve dikkat içerisinde yapmasıdır (Atlansoy, 2017f: 6).

Atlansoy, bir buçuk yıllık üniversite hayatını noktlayıp Eskişehir'e döner ve Gazve Kitabevinde çalışmaya başlar. Tekrar üniversite sınavına girerek bu kez İstanbul Üniversitesi, Sosyoloji Bölümünü kazanır ve yolu tekrar İstanbul'a düşer. 1982'de başladığı Sosyoloji Bölümünü sağlık sorunları nedeniyle 1991'de bitirir. 1997 yılında ise Kırıkkale Üniversitesi, Sosyoloji Ana Bilim Dalında yüksek lisansını tamamlar. Şair, 1983-84 yıllarındaki hastalık sürecinden sonra tekrar İstanbul'a döndüğünde 1987'ye kadar Yeryüzü Yayınevinde ve mezun olduğu 1991'e kadar da Yazı Yayıncılıkta çalışır. Yayınevini son dört kitabı; İlk Atlas (1990, Cahit Koytak), İmâ Kitabı (1989, Arif Ay), Şehir Konuşmaları (1990, Hüseyin Atlansoy) ve İyilik'i (1990, Necati Polat) yayına hazırlar (Mülakat, 2020).

1.1.4. Meslek Hayatı

Atlansoy, 1991'de üniversiteden mezun olduktan sonra yukarıda da ifade edildiği gibi kısa bir dönem yayıncılıkla uğraşır. Mezuniyetinden iki yıl sonra 8 Eylül 1993'te ilk kızı henüz yirmi beş günlükken Iğdır'a öğretmen olarak tayin edilir. Burada üç ay kadar kalır ve memleketine döner. Şair, öncesinde Gaziosmanpaşa Üniversitesinde uzmanlık sınavına girmiş, buradan bir sonuç alamayınca Iğdır'a gitmek zorunda kalmıştır. Iğdır'dan Eskişehir'e ailesinin yanına döndüğünde ise girdiği uzmanlık sınavı olumlu neticelenir. Böylece 20 Aralık 1993'te, Tokat'a giderek göreve başlar ve burada 14 Ağustos 1996'ya kadar çalışır. Turan Karataş, Niyazi Özdemir, Hüseyin Pala, Ersin Selçuk, İbrahim Zeyd Gerçik ile bu ilde tanışır. Adı geçenlerin bazıları ile aynı ortamda çalışır ve fırsat buldukça beraber şiir sohbetleri yaparlar.⁸ Daha sonra Tokat'ta sınıf öğretmeni olarak çalışır, sözleşmesi

⁸ Mazhar Bağlı, "Mesele Zenci Olmak Değil, Zenci Kalabilmektir", *Star*, 20.11.2020 <https://www.star.com.tr/acik-gorus/mesele-zenci-olmak-degil-zenci-kalabilmektir-haber-1588853/>(erişim 22.04.2021).

uzatılmayınca MEB'e başvurarak 15 Mayıs 1997'de Tokat'ın Dikili kasabasında ilkokul öğretmenliğine başlar. Burada beş sınıf bir arada eğitim yapılmaktadır. Sonrasında komşu Akarçay kasabasına geçer ve burada da dört yıl kadar İngilizce öğretmenliği yapar. 2002'de İngilizce öğretmeni olarak Bilecik'in İnhisar ilçesine tayin edilir. 15 Ekim 2004'te, Felsefe öğretmenliğine geçiş yapar ve o zamanki adıyla Bozüyük Ticaret Lisesinde (Bozüyük Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi) Felsefe öğretmeni olarak görev yapar. Şair, bir evin tek çocuğu olarak annesinin yanında olmak için Eskişehir'e tayinini ister ama bir türlü istediği şey gerçekleşmez (Mülakat, 2020). Bu durumu, "Mor alabildiğine kırbası/Küçük ilçelerde eskimenin /Annemi beklemiştim hep ben" (Atlansoy, 2018: 51) dizeleriyle ifade eder. Atlansoy, Bozüyük'te 18 yıl çalıştıktan sonra 18.07.2022 tarihinde emekli olur ve İstanbul'a yerleşir (Kişisel İletişim, 27.03.2023).

1.1.5. Evliliği

3 Ekim 1992'de ev hanımı Filiz Hanım'la evlenen şairin iki kızı vardır: Elif Ceren ve Dilara. Dilara, 8 Eylül 1993'te Elif Ceren ise 24 Kasım 1997'de dünyaya gelir. Büyük kızı Dilara, Eskişehir Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü; küçük kızı Elif Ceren ise Marmara Üniversitesi, İşletme Bölümü mezunudur.

1.2. Edebî Hayatı

1.2.1. Şiire Yöneldiği Sosyal, Kültürel ve Edebî Çevre

"Ben güzel bir çocukluk geçirdim."⁹ diyen şair, hayatının ilk dokuz yılını Mihaliççık'ta geçirir. Bu dönemde, her çocuk gibi sokak oyunlarıyla çocukluğunu çok canlı bir biçimde yaşayan şair için kuzeyinde Sündiken dağlarının uzandığı Mihaliççık, kocaman bir evren gibidir.

Küçük Atlansoy, 21 Aralık 1970'te babasının vefatından sonra anneannesi, teyzeleri ve dayılarıyla birlikte yaşamaya başlar. İlk önce, yan komşuları Hasan Bey'in oğlu (yazar) Ahmet Kot'la; Ahmet Kot aracılığı ile de yazar Atasoy Müftüoğlu ile tanışır. Bu tanışma, onun hayatındaki en önemli dönüm noktalarından birisidir. On bir yaşındayken Müftüoğlu'nun kitap okuma halkasına dâhil olur. "Kitaplara, insanlara, hâlden anlamanın ne olduğuna dair" ilk intibaları bu dönemde oluşmaya başlar. Çünkü Müftüoğlu, küçük Atlansoy'un önüne seyredebileceği

⁹ Tokay, a.g.s.

kocaman bir ufuk açar. Atlansoy, bu dönemde daha onlu yaşların başında olmasına rağmen seviyesinin çok üzerinde kitaplar okur. Bunu fark eden Burhan Erdem, (Sonraki yıllarda iktisat alanında profesörlüğüne kadar yükselmiştir.) Atlansoy’u “O kadar kocaman kitaplar okuyorsun. Ancak sen daha çocuksun. Sakın ha bugünü ve çocukluğunu ıskalama! Örneğin Abdullah Ziya Kozanoğlu’nu oku.” (Atlansoy, 2017d: 10) şeklinde ikaz eder. Bu dönemde tavsiyeler üzerine henüz 12 yaşında olan Atlansoy; İranlı şair Hafız’ın *Divan*’ı, Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisi gibi eserleri, İsmet Özel, Sezai Karakoç gibi şairleri okumaktadır. Burhan Erdem’in yukarıdaki ikazıyla Kozanoğlu’nun tarihî roman külliyyatını bir solukta okur.

Görüldüğü gibi Eskişehir’de küçük Atlansoy, kendini çok canlı bir edebiyat ortamı içinde bulmuştur. Altıncı sınıftan itibaren yaklaşık altı-yedi sene çok yoğun bir okuma dönemine girer. Kendi deyimiyle “Ahmet Kot’un kütüphanesi emrindedir.” ve onun kitaplarının neredeyse tamamını okur. Alberto Moravia’dan Kemal Tahir’e, Şeyh Galip’ten Sezai Karakoç’a kadar birçok yazarın eseriyle erken yaşlarda tanışır. Doğu ve Batı klasiklerini bu dönemde okur. “Eskişehir’deki çevre benim için büyük bir avantaj oldu.” ifadeleriyle bu dönemi özetleyen şair, henüz orta ikinci sınıftayken 1984’te ilk romanını yayımlamayı hayal eder fakat 1982’ye gelindiğinde şiir ortaya çıkar.¹⁰

Atlansoy, “Çocukluğumun Kitapları” yazısında ve farklı söyleşilerde okuma serüveni hakkında ayrıntılı bilgiler verir. Küçük Atlansoy, babasının aldığı iki çizgi romanla -Teks ve Tommiks- okumaya başlar. Çocuk dünyasında Tommiks’te yer alan asıl kahramanlar sıkıcı, anti-kahraman Binbirsurat ilgi çekicidir. Çünkü Binbirsurat’ın asıl suretini gizleyip bin değişken görünümü ile belalardan belalara savrulup kurtulması ona daha ilginç gelir. Şair, bunu “öz ve bu öze ait bin pırıltılı ya da berbat görünme biçimi” şeklinde tanımlar ve bu yaklaşımı edebiyat için müthiş bir açılım olarak değerlendirir. Bu, elbette şairin şiirde çok katmanlı ve anlamlı bir yapıyı inşa etmesine yardımcı olacaktır. Teks’te ise kahramanların zenginliğinin, mekân ve ruh çeşitliliği içinde sürekli zaman ve alan kaydırma tekniği ile verilmesi, küçük Atlansoy’un dikkatini çeken bir yapıdır. Bu anlatım tarzı, sonraki yıllarda şairin şiirde kullanacağı alan kaydırma tekniğinin de nüvesini oluşturacaktır.

Şair, Teks ve Tommiks’ten sonra 11-12 yaşlarında Yılmaz Güney’in *Boynu Bükük Öldüler* adlı eserini okur. Bu eseri Kemal Tahir’den *Devlet Ana* ve Herman

¹⁰ Tokay, a.g.s.

Hesse'den *Sidhartha* takip eder. Atlansoy, ilk okumaları vesilesiyle Faulkner, Rilke, Şeyh Galip, Sezai Karakoç, Edgar Alen Poe ve Cahit Zarifoğlu gibi yazar ve şairlere daha kolay ulaştığını ifade eder. Ona göre aslolan kitap okumak değil, insan okumaktır. Bu sebeple yazar merkezli okumayı önemli bulur. İlk okumalarının, yazar seçimi konusunda yardımcı olduğunu belirtir. Ayrıca ilk okumalar şaire, “kayıtlı şekilde bu ülkenin insanı olmak dışında bir söze sahip olmanın önemini” kavratır. Küçük Atlansoy'un okumaları Saint-Exupery'nin *Savaş Pilotu*, Cahit Zarifoğlu'nun *Yedi Güzel Adam*'ı, Sezai Karakoç'un *Taha'nın Kitabı*, *Gül Muştusu* ve Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ı ile devam eder. Bu kitapları okuduğunda küçük denebilecek bir yaşta. *Hüsn ü Aşk*'ı orta ikinci sınıfı bitirdiği yaz tatilinde döne döne bazen yüksek, çoğu kere usul bir sesle okur. *Taha'nın Kitabı*'nı “müthiş” kelimesiyle nitelendiren şair, “Dur Taha!” dendiği şiirde durduğunu, “gül”ün bir müjde (muşt) gibi çocukluk ve gençlik evrenine dolduğunu belirtir. Daha sonra şair Saint-Exupery'nin ve Hermann Hesse'nin bütün kitaplarını okur. Onları Knut Hamsun, Faulkner, Nuri Pakdil, Kemal Tahir, Alberto Moravia, Melville'in *Moby Dick*'i takip eder. Yukarıda da belirtildiği gibi Burhan Erdem'in uyarısıyla Abdullah Ziya Kozanoğlu ile Bekir Büyükarkın'ın tarihî romanlarını bir solukta okur.

Atlansoy'un okuma kültüründe baş ucu kitabı olarak yer alan eserler de vardır. Her sene bazı kitapları -ya da kimi yazarları- yeniden okur. İlk iki kitap her zaman Sezai Karakoç'a ait *Yitik Cennet* ve *İnsanlığın Dirilişi* olur.

Şair, bu okumalarda Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* ile Gabriel García Márquez'ın *Kırmızı Pazartesi* kitaplarından hareketle yazarların birbirine benzediğini keşfeder. Bir başka mesele, renk ve müzik konusudur. Şairi ilk çeken şey, eserin rengi ve müziği veya müziksizliğidir. Ona göre Dostoyevski'deki kahverengi, Turgenyev'deki buz mavisi, Stendhal'daki mor, Faulkner'deki sarı, Tolstoy'daki kurşuni, Şeyh Galip'deki yeşil-beyaz her zaman bir requem'le sonat'la sone ile peşrev ile gazel ile birlikte. Gorki'nin *Çocukluğum*, *Ekmeğimi Kazanırken* ve *Benim Üniversitelerim* üçlemesi, Salinger'ın *Gönül Çeleni*'i, Rilke'nin *Malte*'si, Knut Hamsun'un *Pan*'ı ve *Victoria*'sı hep birlikte şairde, müthiş bir armoni oluşturmuştur. Atlansoy, “armoni” ifadesini “sessizliğin müthiş sesi” şeklinden açımalar. Ortaokul'da bu kitapları okuyan Atlansoy'un ruhunu kendi ifadesiyle “erken okumuşluk duygusu” kaplar.¹¹

¹¹ Hüseyin Atlansoy, “Çocukluğumun Kitapları”, <https://www.liseedebyat.com/ders-notlari/33-9-sinif-tuerk-edebyati/71-cocukluumun-ktaplari-hatlansoy.html>, (erişim 15.11.2022).

Şair, okuma kültürünü oluştururken özellikle Atasoy Müftüoğlu'nun yönlendirmesinin çok değerli olduğunu belirtir. Müftüoğlu, hem öykü, roman, düşünce eserleriyle hem de edebiyat çevresi ile tanışmasına vesile olur. Edebiyat çevresini tanımak, edebî eserler ile kültür ve sanat düşüncelerini takip etmesini sağlar. Bu dönemde, küçük Atlansoy'un okumaları çeşitlenir. Ona göre okumak, bir hedefe yönelik değilse tek başına çok anlamlı değildir. Bu yüzden okumayı çeşitlendirerek ve külliyat okuyarak hedefini çok önceden belirler. Atlansoy, görüldüğü gibi küçük yaştan itibaren okuma serüvenine yerli-yabancı yazarlar ve Doğu-Batı klasiklerini okuyarak başlar. Yukarıda okuduğu yabancı yazarlara değinilmişti. Şair, okuduğu yabancı yazar ve şair hatta beslendiği farklı alanlardaki sanatçılardan da söz eder. T. S. Eliot, Paul Celan, Dylan Thomas, Ezra Pound gibi şairler bunlardandır.¹² Sonraki dönemlerde ise Alman ressam Paul Klee, İtalyan ressam Amedeo Modigliani ve bilhassa renkler üzerine yazdıklarıyla Rus ressam Wassily Kandisky, şairin renkleri birer imge olarak kullanmasına yardımcı olan sanatçılardır (Tüfekçi, 2014: 23).

Atlansoy, 2014'te Necip Fazıl Şiir Ödülü'nü kazandıktan sonra kendisiyle yapılan söyleşide, Kısakürek okumaları hakkında da bilgi verir. Necip Fazıl okumaya 1974'te *Esselam* kitabıyla başlayan şair, hemen ardından *Hikâyelerim ve Bir Adam Yaratmak* ile devam eder. 1977'de ise henüz 15 yaşında iken *Çile* adlı şiir kitabını, akabinde *Çöle İnen Nur*'u okur. Bir dönem *Bir Adam Yaratmak* adlı piyesi her sene okur. Eserin kahramanı Hüsrev'i kendi kahramanı olarak görür. Necip Fazıl'ın karakter oluşturmadaki başarısını çarpıcı bulur. *Çile*'deki şiirin iskeletini okura hissettirmeden çatmadaki ustalığını yol gösterici olarak değerlendirir. Ona göre *İhtilal* kitabı gazetede tefrika edilirken bir sonraki günü beklemek, iftarı beklemek gibidir (Sali, 2014: 38).

Yukarıda küçük Atlansoy'un edebiyat çevreleri ile tanışmasından söz edilmişti. Bunun ayrıntılarını şair, bazı yazı ve söyleşilerinde anlatır. Çocuk Atlansoy, ailesiyle 1970'te Eskişehir'e yerleşince komşu Hasan Bey'in oğlu Ahmet Kot'la ve onun vesilesiyle de Atasoy Müftüoğlu ile tanışır. Böylece disiplinli bir okuma halkasına dâhil olur. 1974'te Ahmet Kot'la İstanbul'a giderler. Bu gezide Sezai Karakoç, Ebubekir Eroğlu ve İsmet Özel'le tanışır. Diriliş Yayınlarına gittiklerinde Sezai Karakoç, yeni çıkan kitabı *Günlük Yazılar 2 Sütun*'un olup olmadığını sorar; küçük

¹² İlker Nuri Öztürk, "Hüseyin Atlansoy'la Söyleşi: Şair Duruşu Yürüyüşe Dönmeli", *Yeni Şafak*, 11. 05. 2017, <https://www.yenisafak.com/hayat/sair-durusu-yuruyuse-donmeli-2656309>, (erişim 6.12.2020).

Atlansoy, olduğunu söyler. Oradan ayrılınca yayındakiler: “Neden var dedin? Sana imzalayacaktı.” şeklinde takılırlar. Yıllar sonra bile imzalı bir kitabı kaçırmaktan üzüntüyle söz eder. Eroğlu, Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk*’ından Niyazi Mısri’den, Nesimi’den söz eder. Devamında Ömer Seyfettin hikayelerinden, Gorki’nin üçlemesinden, Salinger’in *Gönül Çelen* adlı eserinden konuşulur ve Eroğlu, küçük Atlansoy’a Hafız *Divan*’ını hediye eder. Eroğlu ile yolları sonraki yıllarda ve özellikle *Yönelişler* dergisinde yine kesişir. Daha sonra Üsküdar Paşalimanı’nda bir öğrenci evine giderler. Burada İsmet Özel kapıyı açar. “Ahmetçiğim merhaba.” diyerek Ahmet Kot’la tokalaşır. Bu diyalog, küçük Atlansoy’un dikkatini çeker. O gece sabaha kadar *Büyük Doğu* dergi ve gazetelerinin ciltleri karıştırılır ve üzerine konuşulur. Bir iki konuşma sonrasında Özel, küçük Atlansoy’a güçlü bir hafızası olduğunu, büyük bir roman yazarı olabileceğini söyler ve Maksim Gorki’nin *Çocukluğum, Ekmeğimi Kazanırken, Benim Üniversitelerim* üçlemesi ile Ömer Seyfettin hikâyelerini okumasını tavsiye eder. Sonraki yıllarda Atlansoy, şiir sahasına adım attığında Cağaloğlu yokuşunda yine karşılaşırlar. Özel, ondaki şiir çekirdeğinin sağlam olduğunu -o günlerde yayımlanan- “Çirkin Gece Kuşu” şiirinin de çok iyi olduğunu söyler (Atlansoy, 2017b: 7 ve Atlansoy, 1993: 79).

Atlansoy’un yetişmesinde emeği olan Atasoy Müftüoğlu ve onun edebiyat, düşünce çalışmaları hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır. Atlansoy, birkaç söyleşide -yeri geldiğinde- Müftüoğlu’na okuma konusunda yaptığı yönlendirmeler ve edebiyat çevresiyle tanışmasına vesile olmasından dolayı teşekkür eder. Müftüoğlu, 1942 yılında Trabzon’un Çaykara ilçesinde doğar. Çocukluğundan itibaren Sebilürreşad, Büyük Doğu, Diriliş ve Millet gibi düşünce çevreleriyle tanışır. 1960’ta Trabzon’da başladığı yazarlık hayatına, Eskişehir’de devam eder.

Müftüoğlu’nun kendi oturduğu evleri ve 1970’li yıllarda işlevine ve işleyişine vaziyet ettiği öğrenci evleri, Gazve Kitabevi, Eskişehir Belediyesinde memur olarak çalıştığı günlerde oturduğu odası ve kapanan son bürosuyla birlikte bugüne dek kullandığı dört ayrı bürosu, birçok insanın uğradığı, konakladığı bir irtibat noktasıdır. Bu irtibat noktaları, uzun yıllar boyunca *Büyük Doğu, Diriliş, Edebiyat, Maveria, Yönelişler* gibi birçok düşünce ve edebiyat dergisinin, gazete ve yayınevini Eskişehir’deki merkezi olur. Müftüoğlu’nun Eskişehir’deki önemli mekânlarından birisi de öğrenci evidir. Bu eve çeşitli liselerden gelen, kendisinin ve çevresindeki arkadaşlarının ilgilendiği öğrencilerle edebî, fikrî ve kültürel sohbetler yapılır; kitaplar üzerine konuşulur ve yazı yazmaya çalışanlarla ayrıca ilgilenilir. Ahmet Kot, Hüseyin

Atlansoy, Haydar Ergülen, Selahattin İpek, Ömer Özsöğüt, Mehmet Doğan, Nabi Avcı, Muhittin Yılmaz, Yaşar Düzcen gibi isimler bu mekânlarda yetişirler. Bu öğrenci evinin işlevini tamamlayıcı olarak yürütülen Gazve Kitabevi de önemli mekânlardan biridir. 1970'lerin hemen başında Eskişehir'de İki Eylül Caddesi'nde açılan kitabevi, Anadolu'nun büyük ve hareketli kitabevlerinden biri hâline gelir. Kitap almak için Ankara'dan bile Gazve Kitabevine giden olur. Türkiye'nin düşünce, kültür, sanat nabzının tutulabildiği Gazve Kitabevi de Müftüoğlu'nun düşüncesinin, dilinin, hassasiyetlerinin, evrensel bakış açısının, ilişki biçiminin etkisini ve özelliklerini taşımaktadır. Eskişehir'deki bu mekânların ve düşünce faaliyetinin tezahürü olarak *Deneme* ve *Gelişme* adıyla iki de dergi yayımlanır. Dergiler, Eskişehir'de yayımlanmasına rağmen Müftüoğlu'nun mekânlarının, dikkatinin ve bakış açısının eseri olarak Türkiye dergisi özelliği taşır (Atmaca, 2015: 29).*

Atlansoy, yukarıda sözü edilen edebiyat ve düşünce iklimine bir ortaokul öğrencisi olarak girer ve kendisini sıkı bir okuma halkasının içinde bulur. *Deneme* dergisine ilk ürünlerini veren Nabi Avcı, Haydar Ergülen, Bekir Şahin, Atasoy Müftüoğlu gibi yazar ve şairler, deyim yerindeyse, küçük Atlansoy'un ilk ustalarıdır. Sonraki yıllarda Müftüoğlu'ndan övgüyle bahsederek onun hayatında nasıl bir iz bıraktığını da ifade etmiş olur. Atlansoy, birçok yazar ve şairi ilk kez ondan duyduğunu, bu nedenle dostluğunun ve yol göstericiliğinin kendisi için önemli olduğunu belirtir.¹³

Atlansoy'un içinde bulunduğu bir başka ortam, Gazve Kitabevidir. Burası 1970'lerin hemen başında Atasoy Müftüoğlu'nun öncülüğünde oluşturulan okuma halkasını tamamlamak için açılır. Atlansoy, 1976'da liseden mezun olduktan sonra 1977'den başlayarak farklı aralıklarla on yıl kadar bu kitabevinde çalışır.¹⁴ Elbette buradaki ortam da onun içinde bulunduğu edebî ve kültürel çevrenin tamamlayıcısı durumundadır. Aslında sokağa bakan bu mekân, şairin gelip geçen insanları seyrettiği, onların iç dünyalarına dair bir iz yakalamaya çalıştığı bir mekândır (Sayar, 1991: 45).

Yukarıda da belirtildiği gibi Atlansoy, 1979'da üniversite eğitimi için İstanbul'a gider ve bir buçuk yıl burada kalır. Boğaziçi Üniversitesindeki ortamı "ukala" olarak değerlendiren şair, burayı kendisine yakın bulmaz ve bu sebepten okulu bırakır.

* Ayrıca bkz. Hüseyin Su, "Atasoy Müftüoğlu'nun Mekânları", *Yeni Şafak Kitap Eki*, 7.11.2015, <https://www.yenisafak.com/hayat/atasoy-muftuoglundun-mek%C3%A2nleri-2338223>, (erişim 20.11.2022).

¹³ http://www.islamvehayat.com/m/yureginde-en-cok-musulman-adresi-tasiyan-adam_d1106.html

¹⁴ Necip Tosun, "Hüseyin Atlansoy ile Söyleşi", 14. 04. 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Fea852e5avg&t=1228s> (erişim 27.01.2020); Turgay Bakırtaş, "Bir Kitabeviniz Vardır Onu Tanıyınız", 23.09.2020, <https://www.okurdergisi.com/bir-kitabeviniz-vardir-onu-taniyiniz/> (erişim 25.11.2022).

İstanbul'a ilk gidişinde Mustafa Özel'le tanışmasını bir kazanç olarak niteler. Boğaziçi Üniversitesinde İktisat öğrenci olan Mustafa Özel, bilgi ve donanımıyla Atlansoy'a okuma ve edebiyata yaklaşım konusunda bazı tavsiyelerde bulunur. Özel'in, "Balzac okuyarak Fransa'nın istisadi ve sosyal hayatının çözümlenebileceği, Faust'un Batı ruhunu en iyi veren kitap olduğu" gibi yaklaşımlarla iktisat-edebiyat, siyaset-edebiyat arasındaki ilişkiye dikkat çekmesini Atlansoy, değerli bir yol göstericilik şeklinde değerlendirir. Şair, bu dönemde henüz herhangi bir şiir yayımlamamasına rağmen yine de belli bir edebiyat ve kültür ortamının içerisinde yer alır. Örneğin neredeyse her hafta sonu Üsküdar Bülbülderesi'nde bulunan bir öğrenci evine uğrar. Boğaziçi'nden ziyade Üsküdar, daha çok hoşuna gider. Bu evde İlhan Kutluer, Osman Konuk, İsmet Çıtak, Süleyman Başkaya, Süleyman Portakal, Berat Gençer ve birçok isimle buluşup edebiyat sohbetleri yapmak en büyük verimlendendir (Atlansoy, 2017f: 6). Bu isimlerden bazıları -mesela Osman Konuk- o dönemde henüz yeni yeni şiir yayımlamaya başlamıştır.¹⁵ İhsan Deniz de kendisiyle yapılan nehir söyleşide Atlansoy'la aynı yıllarda bulunduğu bu evden bahseder. Burası, sıradan bir öğrenci evi olmayıp edebiyat, sanat, kültür, şiir ilgileri olan birçok arkadaşın kaldığı bir mekândır. Bu evden şairler, ekonomistler, sinemacılar, hukukçular, hekimler, ilahiyat hocaları çıkmıştır (Solak, 2016: 87). Atlansoy, 1982'de İstanbul Üniversitesi, Sosyoloji Bölümünü kazanarak tekrar İstanbul'a gelir. Bu geliş, *Yönelişler* dergisinin yayımlandığı döneme denk gelir. Bu dönemde de Necat Çavuş gibi genç şairlerle tanışır. 1982 ve sonrası, şairin şiire adım attığı ve kendini sıkı bir edebiyat ortamı içinde bulduğu bir dönemdir. Hatta bu dönemde *İntihar İlâcı*'nın bir bölümünü yukarıda sözü edilen öğrenci evinde yazar.¹⁶

"İstanbul'a altı kere geldim, yedi kere gittim." diyen şairin İstanbul'da kendisini bulduğu, vakit geçirdiği mekânlar da vardır. En başta elbette Yeryüzü Yayınlarında yayını sürdürülen *Yönelişler* dergisi, Çorlulu Ali Paşa Medresesi'nde yer alan Erenler Kıraathanesi, Kadıköy, Üsküdar, Sultanahmet gibi yerler şairin mekânlarıdır.¹⁷ Erenler Kıraathanesi farklı dünya görüşüne sahip yazar ve şairlerin buluştuğu, birbirini daha yakından tanıdığı mekânların başında gelmektedir. Atlansoy'un yanı sıra Mustafa Kutlu, Necat Çavuş, Cevdet Karal, İhsan Durdu,

¹⁵ Zeynep Arkan, "Bana şairden Bahset: Hüseyin Atlansoy ile Söyleşi", 14.10.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=HGx8Ap7wPSU&t=1555s>, (erişim 14.10.2022).

¹⁶ Merve Akbaş, "Öğrenci Evlerinde Yazar Dostlar" (Soruşturma), *Yeni Şafak*, 11.10.2017 <https://www.yenisafak.com/hayat/ogrenci-evlerinde-yazar-dostlar-2801664>, (erişim 03.02.2020).

¹⁷ Hasan Hüseyin Çağırın, "Söz Kalemim İçindedir (Hüseyin Atlansoy ile Söyleşi)", 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=p4IV8BbDKA0> (erişim 22.11.2021).

Murat Yalçın, Beşir Ayvazoğlu, Yusuf Özarlan, Adnan Özer, Birhan Keskin, İbrahim Kiras, Hüsamettin Arslan, Şaban Abak, Kâmil Doruk, Şükrü Karaca, Erol Olçok, Ahmet Demirhan, Ahmethan Yılmaz, M. Ali Verçin, M. Ruhi Şirin, Ali Uğur gibi isimlerin kimi her gün, kimi sık sık mekâna uğrar ve çeşitli edebî ve siyasi sohbetler yaparlar.¹⁸ Bu mekândan yukarıda ifade edilen yazar ve şairlerin haricinde çok sayıda bakan, bürokrat, iş adamı yetişir.¹⁹ 1980’lerde, yukarıda adı geçen mekânların yer aldığı Cağaloğlu, bir “mektep kimliği” taşımaktadır. Çünkü dergi büroları, bazı gazete mekânları, matbaalar, ciltaneler, edebiyatseverlerin uğradığı kahvehaneler buradadır (Solak, 2016: 24).*

1.2.2. İlk Denemeler

1974’te komşusu yazar Ahmet Kot’la tanışan küçük Atlansoy, onun kütüphanesinden sınırsız bir şekilde yararlanır. Yani on iki yaşında zengin bir okuma sürecine girer. Önemli şairlerden okumalar yapar, deyim yerindeyse yirmi yaşında yazacağı ilk şiirin alt yapısını oluşturur. Yazdığı ilk şiir ve sonraki metinler dönemin önemli dergisi *Yönelişler*’de yayımlanır. Şiire nasıl yöneldiğini anlattığı bir söyleşide bu süreci kısaca özetler. Genç Atlansoy, yirmi yaşına kadar şiir yazmaz, ilk şiirini Eskişehir’de Gazve Kitabevinde çalışırken Haziran 1982’de yazar. Şair, birdenbire ortaya çıkan yazma eylemini “Gerek yaşantı, gerek okuma anlamında bir taşmaya ihtiyaç vardı, o da 20 yaşında oldu sanırım. Dem sağlanmış oldu.”²⁰ cümleleriyle tarif eder. Farklı yazı ve söyleşilerde de ilk şiirin hikâyesini anlatır. İlk şiirini çalıştığı iş yerinde yazdıktan sonra - eski Milli Eğitim Bakanı- Nabi Avcı’ya götürür. Avcı o dönemde Eskişehir’de Atlansoy’un oturduğu eve çok yakın bir evde oturmaktadır. Büyük bir ciddiyetle önce içinden sonra sesli bir şekilde şiiri okur, kırmızı bir kurşun kalemle üç dizinin altını çizer ve “Müthiş!” ifadesini kullanır. Şairin deyimiyile gözlerinde bir ışıltı belirmiştir. İlk şiir için müthiş olduğunu belirterek şiirde kullanılan “hüzün” kelimesine gerek olmadığını söyler ve kitaplığından Alman şair Rilke’nin *Genç Bir Şaire Mektuplar* ve *Malte Laurids Brigge’in Notları* adlı eserlerini hediye eder. Çiçeği burnunda şair, ilk üç şiirden sonra “Tamam ben artık yazmayayım, yazmadan da daha iyi bir şekilde

¹⁸ Akbaş, a.g.s.

¹⁹ Komisyon, “Solcular Kültür Sanatı Kendi Çiftlikleri Saniyor” (Adnan Özer’le Söyleşi), Yeni Şafak Pazar Eki, 13.11.2016, <https://www.yenisafak.com/gundem/solcular-kultur-sanati-kendi-ciftlikleri-saniyor-2563304>, (erişim 25.11.2022).

* Ayrıca bkz. Komisyon, agy.

²⁰ Öztürk, a.g.s.

yaşayabilirim.” düşüncesiyle yazmaya ara verir. Bir şair arkadaşının, Üsküdar’da iskelede karşılaştıklarındaki “Bir atımlık barut muydu?” şeklindeki ironik sorusuyla tekrar yazmaya yönelir ve böylece Atlansoy’un şiir yolculuğu başlamış olur (Atlansoy, 2017e: 8).

1.2.3. Ustalık Yılları

Atlansoy’un, yirmi yaşında yazıp *Yönelişler* dergisinde yayımladığı ilk şiirinden önce herhangi bir şiir denemesi olmamıştır. Yukarıda da ifade edildiği gibi şair, çok küçük yaştan itibaren düzenli bir okuma faaliyeti içinde yer almış; ünlü şairlerle tanışma imkânı bulmuş, özetle yazma eylemine yavaş yavaş hazırlanmıştır. İlk kitabından itibaren özgün bir şiir dilini yakaladığı yorumu yapılan Atlansoy’un ilk üç kitabını şiir gücü bakımından acemilik dönemi olarak değerlendirmek mümkündür. Elbette “acemilik” görece bir niteleme olmanın yanı sıra ilk şiirleriyle dikkat çekmiş, üçüncü eseriyle TYB şiir ödülüne layık görülmüş bir şair için ihtiyatli kullanılması gereken bir kavramdır. Burada kastedilen şey, onun şiir dilinin belli hamlıklar içermesi ve dördüncü kitabı *Kaçak Yolcu* ile bu dili yenileyerek olgunluğa adım atmasından önceki aşamadır. Özetle ondaki acemilik, kesinlikle basitlik değildir.

Öte yandan şairin acemi ve usta kavramlarına yaklaşımı dikkat çekicidir. Kavramları, verili anlayışın haricinde insani özün korunması bağlamında ele alır. *Yarın Bekleyebilir* kitabındaki son şiir “Acemi”nin terk edişlerin sırasını da gösteren bir şiir olduğunu, yani insanın, insanî özünü yitirmeden ustalaşamayacağını belirtir. Ona göre ustalık, bünyesinde birtakım hileleri barındıran bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle ustalık konusunda bir iddiasının olmadığını ifade eder (Yurtoğlu, 2011a: 79-80). Şair Mehmet Ragıp Karcı, acemilik kavramını farklı bir yaklaşımla değerlendirir. Ona göre Atlansoy, şiire ilk başladığı yıllarda, *Agora* dergisinde önce Ülkü Tamer’in “acemilik”, sonra bir söyleşide İhsan Deniz’in geliştirerek kullandığı tabirle “saf bir acemiliği” taşımaktadır. Bu acemiliğin bir üslup çalışması olduğunu düşünen Karcı, daha ilk bakışta Atlansoy’un kelimelerle münasebetinde, duygu ve kelime arasındaki dengeyi şiir lehine çok iyi kullandığı kanısındadır. Atlansoy, bu tutumuyla şiirini gündelik kaygı ve heyecanların geçici söylemine bırakmamıştır (Karcı, 2004: 54).

Atlansoy, kendisine sorulan “Şairliğiniz için milat olarak gördüğünüz tarih nedir?” sorusuna *Kaçak Yolcu*’yu işaret ederek cevap verir. Şair, bir arkadaşının

söylediği “Kendini seyretme, kendini seyrelt.” cümlesinin kendisi için çok belirleyici olduğunu ve *Kaçak Yolcu* kitabındaki “Ağaç” şiiriyle başlayan yeni bir şiir diline yöneldiğini belirtir.²¹

Turan Karataş, ilk üç kitabın küçük eğrilerle sürekli bir yükseliş çizgisi üzerinde seyrettiği, en olgun şiirlerin *Kaçak Yolcu*’da yer aldığı kanısındadır. Karataş, *Kaçak Yolcu*’nun “normalleşen şiir”ler toplamı olduğunu düşünmekle beraber bunu bir olumsuzluk olarak algılamaz. Ona göre bu “normalleşme”, Atlansoy şiiri için “hayırlı” olmuş; şiirin sesi yumuşamış, naif bir şair hassasiyeti belirginleşmiştir. *Kaçak Yolcu*’nun bir başka özelliğinin ise birçok şiirin “bütüncül” yani “derli toplu”luk olduğunu vurgulayan Karataş, bu tür şiirlerde yoğunlaşan bir duygu ve düşüncenin varlığının rahatlıkla görüldüğünü belirtir (Karataş, 2004: 72-73).

Atlansoy, birçok söyleşide kitaplarını yapı, içerik ve söyleyiş bakımından üç gruba ayırır. *İlk Sözler*’de yer alan üç eseri ilk blok, *Kaçak Yolcu* ve sonraki eseri ikinci blok olarak tasnif eder. Bu, çok yerinde bir tasniftir. Çünkü ilk üç eser ve sonraki iki eser; söyleyiş, hayata, meselelere vukufiyet, ses vb. bakımdan belirgin bir şekilde birbirinden ayrılır. Şairin de belirttiği gibi *Kaçak Yolcu* ile şiir dili yenilenmiş, kitap bütünlüğü taşıyan bir eser ortaya çıkmıştır (Sali, 2014: 41). Özetle şairin dördüncü şiir kitabı *Kaçak Yolcu*’yu ve sonraki eserlerini ustalık eserleri olarak değerlendirmek mümkündür.

1.2.4. Dergi Ortamları

Atlansoy, 1982’de üniversite eğitimi için ikinci kez İstanbul’a gelir. İlk şiirlerinin yer aldığı *Yönelişler* dergisi, Nisan 1981’de yayın hayatına başlamıştır. Derginin kuruluşunda farklı isimler olmakla beraber yayın politikasını Ebubekir Eroğlu belirlemektedir. Atlansoy, *Yönelişler* dergisinin 1982’de haftada bir gün bir odasını genç şairlere açtığını, orada kendisi dâhil dört şairin bulunduğunu ve Eroğlu’nun kendilerine nezaret ettiğini belirterek derginin kendi kuşağı için önemini de ifade etmiş olur. Bir başka ifadeyle Eroğlu’nun önemli katkıları olan *Yönelişler*, Atlansoy’la birlikte aynı kuşaktan bazı şairlerin hayatında çok belirleyici olmuştur. Bu ortamın verdiği rahatlıkla dört yıl boyunca genç şairler, aynı dergide şiirlerini yayımlarlar. Atlansoy, bu yaklaşımı “Amacımız, beraber yola çıktığımız kişilerle

²¹ Kutun, a.g.s.

sonuna kadar aynı yolda bulunabilmektir. Böyle bir ortam vardı.”²² ifadeleriyle özetler. Kasım 1982’de yayımlanan ilk şiiriyle 17. sayıda dâhil olduğu *Yönelişler* dergisine neredeyse son sayıya kadar eser vererek devam eder.

Yönelişler dergisinin bir dönem yazı işleri müdürü de olan Yılmaz Daşcıoğlu, “derginin ilk göze çarpan özelliklerinden birisinin dönemin şiir ortamında merkezî bir yer edinmek” olduğunu belirtir. Ona göre *Yönelişler*, özellikle genç şairler için bir okul görevi görmüştür. 80 Kuşağı şairlerinden bazılarının eserleri, ilk defa burada yayımlanır. Ayrıca daha önce başka dergilerde şiirleri çıkan şairlerin de bu dergide yayımladıkları şiirlerde belirgin bir değişiklik görülmesi, derginin etkisinin bir göstergesidir. Osman Konuk, İhsan Deniz, Hüseyin Atlansoy, Necat Çavuş ve Yılmaz Daşcıoğlu gibi şairlerin ilk şiirlerini burada yayımladıklarını belirten Daşcıoğlu, 1970’lerin politik söylemini benimseyip estetik değerlerden uzaklaşan şiir ortamının değişmesinde, poetik niteliklerin şiirde yer almasında derginin önemli bir rol oynadığını ifade eder. (Daşcıoğlu, 2013: 565).

Farklı söyleşilerde Atlansoy, dergi ortamları hakkındaki düşüncelerini paylaşır. Ona göre 1980’lerin başında dergi ortamları, aynı zamanda arkadaşlık ortamlarıdır. Bunu, bir masa etrafında beraberce oturup bir oyunu beraberce oynayan insanların birlikte bir oyun çıkarmasına benzeten şair, o yıllarda Necat Çavuş, Osman Konuk, İhsan Deniz, Süleyman Portakal, Seyhan Erözçelik, Vural Bahadır, Adnan Özer gibi kendisinin de dâhil olduğu isimlerin iyi bir masa etrafında bir araya geldiklerini ifade eder. Atlansoy’a göre o dönemde ortaya atılan kâğıda, kâğıdın kalitesine göre daha iyi bir kâğıtla ya da oyunu sürdürebilecek bir kâğıtla karşılık verilir, öyle devam edilirdi. Bazı arkadaşlarının masadan kalkmasını talihsizlik olarak gören şair, yeni oyuncuların katılmasıyla ortamın devam ettiğini belirtir (Yurtoğlu, 2011a: 76). Atlansoy, başka bir söyleşide bu dönemde edebiyat dergilerinin etkilerinin farklı olduğunu belirtir. Dergilerin günümüzde bir okul hâline gelip gelmediği yönündeki bir soruya kısmen katılmakla birlikte eskiden olduğu gibi günümüzde de okul olabilecek, yön duygusuna sahip dergilerin olduğu şeklinde cevap verir (Sali, 2014: 44).

Atlansoy’un şiirlerini yayımladığı dergilerle ilgili de kısaca bilgi vermek yerinde olacaktır. Şairin, *Yönelişler* dergisinde şiirleri yayımlanırken 1980’lerde *Şiir Atı*, *Mavera*, *Albatros* dergilerinde de birkaç şiiri çıkar. *Yönelişler* kapandıktan sonra

²² Hüseyin Uysal, “Hüseyin Atlansoy ile Bir Gün”, 31. 05. 2018, <https://huseyin-uysal.com/huseyin-atlansoy-ile-bir-gun/> (erişim 03.05.2019); Öztürk, a.g.s.

sırasıyla 1990-1995 arası *Kayıtlar* ve 1995-1999 arası Bursa’da yayımlanan *İpek Dili* dergilerinde eserlerini yayımlar. Bu dönemde yine *Diriliş*, *Bürde*, *Merdivenşair*, *İkinci Yazıları* dergilerinde çok az; *Dergâh*, *Kaşgar*, *Yedi İklim* dergilerinde daha çok olmak üzere eserlerini yayımlar. Yine bu dönemde *AZ Edebiyat*, *Kuyudaki Koro* gibi dergilerde de birkaç şiiri yer alır. Şair, Ocak 1997’de çıkmaya başlayan Ankara merkezli *Hece* dergisinde -ilk sayısından günümüze kadar- yazı ve şiirlerini yayımlar. *Hece*’yle beraber önce 2010’lu yıllarda *İtibar* dergisinde, *İtibar*’ın kapanmasından sonra ise Ocak 2020’den itibaren de *Muhit* dergisinde şiirlerini yayımlamaya devam etmektedir.

1.2.5. Etkilenmeler

Etkilenmeme, özgün olma elbette bütün sanatçıların elde etmeyi çabaladıkları bir durumdur. Her genç sanatçı (halef), sanatını icra etmeye başlamadan ustaları (selef) okur, onlardan beslenir. Bu, işin tabiatına uygun bir eylemdir. “Hatta sanatçıların özellikle şairlerin ilk denemeleri her zaman başka bir şairden bir iz, etki taşıyabilir. Burada önemli olan bu etkiyi kırıp özgün şiire ulaşma çabasıdır.” (Tunç, 2022: 82).

Etkilenme Endişesi adlı kitabında, meseleyi inceleyen Harold Bloom’a göre genç şairler, kendisinin “Şiirsel Etkilenme” adını verdiği bir kaygıyla hareket ederler. “Şiirsel Etkilenme”, başka şairlerin hayranlık uyandırıcı, acı veya keyif verici varlığı anlamına gelir. Ona göre bir şair, en derin özlemlerini diğer benliklerin (usta şairin) farkına vararak öğrenmeye mahkûmdur (Bloom, 2008: 64-65). Bloom’un bu ifadelerinden etkilenmenin kaçınılmaz olduğunu anlamak mümkündür. Yine ona göre şiirsel etkilenme, şairleri her zaman daha az özgün yapmayıp aksine aynı sıklıkla şairleri daha özgün yapar; elbette daha özgün mutlaka daha iyi anlamına gelmez (Bloom, 2008: 49). Bloom’un sözünü ettiği etkilenme, taklit değildir fakat genç şairin alın yazısıdır. “Bu anlamda bir şairin önceki şiirleri okuması ve bu okuma sırasında belli bir etkilenmenin veya esinlenmenin olması gayet normaldir. Elbette bu, bir şair için noksanlık olarak görülmemelidir.” (Kevser Şerefoğlu, 2013a: 332).

Öte yandan Bloom, halef İngiliz şairlerin Shakespeare’den çok fazla etkilendiğini söyler. Ona göre Shakespeare’den bu yana hiçbir güçlü yazar, onun etkisinden kaçamamıştır (Bloom, 2008: 16). Aynı durum, modern Türk şiirinin kurucusu olarak kabul edilen Yahya Kemal Beyatlı için de söylenebilir. Gökhan Tunç, “‘Tanrı Şair’ Yahya Kemal’in Bir Baba Figürü Olarak Türk Şiirine Etkisi” adlı

makalesinde Yahya Kemal'in baskın karakteri, dönemine göre yeni ve ilgi çekici olan düşünceleri nedeniyle etkin bir şiirsel yönelime sahip olduğunu belirtir. “Bu sebeple kendisine şiirsel bir alan açmak isteyen Ahmet Hamdi Tanpınar, Nazım Hikmet, Ahmet Muhip Dıranas gibi şairler, Yahya Kemal’le yüzleşmiş ve onun etki alanı dışına çıkmaya çabalamışlardır.” diyen Tunç, buna karşılık Yahya Kemal’in, şiirsel yetkinliğinin ve baskın karakterinin gereği çevresini şiir konusunda engelleyen, kısıtlayan bir tavır sergilediğini ifade eder. Ona göre örneğin Garipçiler, Yahya Kemal’in etkisini, onu alaya alarak kırmaya çalışmışlardır. Yukarıda sözü edilen kısıtlayıcı etkinin II. Yeni şairleri ile azaldığı yorumunu yapan Tunç, sözü edilen şairlerin, Yahya Kemal’in edebî mirasının niteliğini değerlendirmeye çabaladıklarını belirtir (Tunç, 2009: 317-329).

Necip Fazıl, Sezai Karakoç, İsmet Özel ve Cahit Zarifoğlu gibi şairler, şiirsel yetkinlikleri ile kendilerinden sonraki kuşakları -özellikle İslamcı şairleri- derinden etkilemişlerdir. Bu anlamda Atlansoy, beslendiği bu şairlerle metinler arası bağlamında bir ilişki biçimine sahiptir. Atlansoy, bu ilişkiyi etkiden ziyade esinlenme olarak niteler. Yukarıda ayrıntılı biçimde ifade edildiği gibi İsmet Özel’le gerek yazdığı yazılarla gerek onun şiirine yaptığı alaycı göndermelerle bir hesaplaşmaya girer. Bir nevi yaşadığı etkilenme endişesini aşmaya çalışır.

Atlansoy’un, çocukken başlayan edebiyat merkezli okuma etkinliği hakkında yukarıda ayrıntılı bilgi verilmişti. O, 12 yaşından itibaren Şeyh Galip, Hafız, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu, İsmet Özel, Necip Fazıl, T. S. Eliot, Paul Celan, Dylan Thomas, Ezra Pound gibi -bazıları o yaşlara uygun olmayan- yerli yabancı şairleri okuyarak bir şiir birikimi edinir. Bu dönemde, II. Yeni şiiri de şairin beslenme kaynakları arasında yer alır. Hâliyle Atlansoy’un ilk şiirlerinden itibaren E. Ayhan, C. Zarifoğlu, S. Karakoç, İ. Özel gibi şairlere yaptığı göndermeler de önemli bir yekûn tutar. Bu göndermeler; pastiş, parodi, anıştırma, alıntı vb. şeklinde gerçekleşir.

Karataş, Atlansoy’un ilk şiirlerinden itibaren kendi “ses”ini bulduğunu, özgül şiirini kurmuş bir şair olarak meydana çıkmasının bunun ilk delili olduğunu söyler. Atlansoy’un ilk dört kitabında yer alan şiirlerinden hareketle şairin, bu “ses”i daha da kendine has kılmaya çalıştığını ifade eder (Karataş, 2004: 72-73). Karal da Atlansoy’un ilk şiirlerinden itibaren kendi sesini bulmuş bir şair olduğu ve belirgin bir sıra dışılıkla kuşağının diğer şairlerinden ayrıldığı kanısındadır (Karal, 1998: 44). Solak, Atlansoy’un özellikle dördüncü kitap *Kaçak Yolcu* ile kendi yatağını ve sesini tam anlamıyla bulduğunu ifade eder (Solak, 2004: 88).

Atlansoy her ne kadar özgün bir şiirin peşinde olsa da sevdiği şairlere göndermeler yapmayı da ihmal etmez. Bu anlamda Karataş, ilk üç kitaptan oluşan *İlk Sözler*'de bazı dizelerin Sezai Karakoç'u, nadiren Ece Ayhan'ı hatırlattığını belirtir (Karataş, 2007: 155).

Solak da Atlansoy şiirinde kimi esintilerin olduğunu söyler. Örneğin “balkon” imgesindeki çağrışımla Sezai Karakoç'a, yerli imgesindeki çağrışımla İsmet Özel'e, görüntü-şiir kurgusuyla Cahit Zarifoğlu'na yakın durduğunu ifade eder. Solak, bu benzerliklerin etkilenme değil esinleme olduğunu ısrarla vurgular. O, bu tür göndermelerin Atlansoy şiirinde önemli bir zenginlik olduğu kanısındadır (Solak, 2004: 88).

Atlansoy, bir söyleşide şiiriyle Cahit Zarifoğlu'nun şiiri arasında bir akrabalık olup olmadığı sorusuna 1988'de Nehir Yayınlarının bürosundayken M. Akif İnan'ın kendisine dönerek “Sen bizim Cahit'e benziyorsun.” dediğini aktararak cevap verir. Bu sözü, şiirlerinden hareketle mi yoksa hâline bakarak mı söylediğini bilmediğini belirten Atlansoy, buna sevindiğini çünkü bir emaneti alıp rüyayı sürdürmenin güzel olduğunu ifade eder (Sali, 2014: 42). Zarifoğlu'yla ilgili bu sözlerden hareketle şair Burak Ş. Çelik'in sorduğu “Hiç etkilenme korkusu yaşadınız mı veya başka bir şairden etkilenmeyi, esinlenmeyi nasıl buluyorsunuz?” sorusuna Atlansoy, elbette her şairin kendine has bir şiir dili olmasını istemesinin doğal olduğu ama bunun pek de mümkün olmadığı karşılığını verir. Kendi durumunu “esinlenme” şeklinde nitelendiren şair, gölgesinde kalmamak kaydıyla bir şairden esinlenmede bir sakınca olmadığını vurgular (Komisyon, 2018: 61).

Bu anlamda Atlansoy'un en fazla içselleştirdiği isimler; “Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Cahit Zarifoğlu, Ahmet Haşim, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever, İsmet Özel gibi şairlerdir. Bu isimlerden de anlaşılacağı üzere Atlansoy şiiri, tamamıyla modern Türk şiiri içerisinde evrilmenin yanı sıra geleneksel şiirden de sadece malzeme açısından faydalanmayı ihmal etmez.” (Altuntaş, 2021, s. 92).

Hakan Arslanbenzer, Atlansoy'un ilk üç kitabı boyunca İsmet Özel'le Sezai Karakoç arasında gidip gelen ve İsmet Özel girdabının etkisine devamlı olarak tahammül eden bir şair olduğunu ileri sürer (Arslanbenzer, 2013: 52). Atlansoy, elbette bu iddiayı kabul etmez ve meseleyi hakikat-gerçeklik ve maddilik-manevilik düzleminde ele alır. Ona göre hakikat ve gerçeklik arasında bir nitelik farkı vardır. Karakoç hakikate dair şeyler söyler ve sözü merkeze alırken Özel ise gerçekliğe ilişkin şeyler söyler ve görüntüyü merkeze alır. Atlansoy'a göre bu yaklaşım tarzı,

şairlerin şiirlerini maddilik ve manevilik yönünden etkiler. Karakoç'un, sözü merkeze alması ve hakikatle kurduğu bağ, onu manevi gerilimi olan bir şiire ulaştırırken Özel'in, gerçekliğe dair söyledikleri ve görüntüyü esas alması, onu maddi bir şiire ulaştırır. Özetle ona göre şiirde manevilik, kutsal olanla ilişkiliyken maddilik, dünyevi olanla ilişkilidir (Atlansoy, 1998a: 44-45). Atlansoy, maddi bir şiirden ziyade Karakoç'un manevi yaklaşımına daha yakın durduğunu ima eder.

M. Fatih Andı, Sezai Karakoç'un 1955'te yazdığı "Kapalı Çarşı" şiirinde geçen "Sen Cuma gününün hürriyet kadar kutsal olduğunu onlara anlat" dizesiyle Cuma gününe sosyal ve siyasal bir içerik kattığını belirtir. Bu manada Atlansoy'un da "Cuma Koşusu" şiirinde "Oysa cuma bugün/Günlük güneşlik sevincin abidesi." dizeleriyle Karakoç'un açtığı yoldan ilerlediğini belirtir (Andı, 2001: 67). Andı'nın da işaret ettiği gibi Atlansoy'un "Türk şiirinin 'Dağı Aşan' büyük şairi" (Atlansoy, 2003: 443) dediği Karakoç'un Atlansoy ve kuşağı -metafizik anlayışa mensup şairler- üzerindeki etkisi bilinen bir olgudur.

Bu anlamda Ali Duman, Atlansoy üzerine yaptığı bir konuşmada Atlansoy'da Attilâ İlhan gibi farklı etkiler olmakla beraber özellikle Sezai Karakoç -ikinci kitabında daha yoğun- etkisinin varlığına işaret eder. Duman, ilk kitabında genel anlamda ustasız olan Atlansoy'un ikinci kitabında bir usta seçip seçmediğini tartışır. Ona göre Karakoç'un özel bir şair olduğu tartışmasızdır, bu nedenle de onun etkisinden kaçmak bir hayli zordur. Duman, Atlansoy'un Karakoç'u usta olarak seçtiği kanısındadır.²³ Elbette Atlansoy; Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu gibi şairlerden beslense, onların şiirlerine birtakım göndermeler yapsa da kendisine usta seçtiğine dair bir ipucu vermez. Hatta kendisine usta/çırak ilişkisi bağlamında yöneltilen, şiir konusunda bir büyüğün dizinin dibine oturmanın gerekli olup olmadığı şeklindeki bir soruya ihtiyatlı cevap verir. Ona göre verili olanla yetinip kendi kanatlarını unutup uçabilme yeteneğini kaybedecekse çırak olmayı düşünen kişi, hiç böyle bir ilişkiye girmemelidir. Aksine bu tür bir ilişki; yeni sferlerin, yepyeni söyleyiş biçimlerinin kapılarını açacaksa tercih edilebilir (Sali, 2014: 44).

Atlansoy, her ne kadar pek çok usta şairden etkilenmiş veya esinlenmişse de 1990'larda şiire başlayan genç şairlere de esin kaynağı olmuş; onları özgün şiir dili sayesinde etkilemiştir. 90 Kuşağı şairlerinden Said Yavuz'un "Bizim kuşak Hüseyin Atlansoy şiirinden, onun duruşundan ciddi bir şekilde etkilenmiştir. Üniversite

²³ (akt.) Cevat Akkanat, "Atlansoy Yanlış Usta Mı Seçti?", 27. 04. 2009, <https://www.dunyabizim.com/polemik/atlansoy-yanlis-usta-mi-secti-h1033.html>, (erişim 20.04.2022).

yıllarında, onun dizelerini yüksek sesle okuduğumuz o günlerde, Atlansoy bizi ses ve yürek olarak beslemiştir.” (Yavuz, 2013: 41-42) sözleri, bunun açık bir göstergesidir. Yine aynı kuşaktan İsmail Kılıçarslan da Atlansoy’un ikinci kitabında yer alan “Gelen Dalga Bir” şiirinin “Ya!/İntihar ilâcı şairi geri döndü.” dizesine bir şiirinde gönderme yaptığını ifade ederek benzer bir etkiden söz eder.²⁴

Şair ve psikiyatr Kemal Sayar, 1980’lerin sonunda 1990’larda genç bir şair olarak Atlansoy’u ilgiyle takip ettiğini, defterine *İntihar İlâcı*’ndan dizeler yazdığını, şiirleri dergilerde yayımlanınca hemen okuyup arkadaş ortamında üzerine konuştuklarını belirtirken aslında Atlansoy’un kendi kuşağı üzerindeki etkisini de ifade etmiş olur (Sayar, 1991: 45). Yine sonraki kuşak şairlerinden Mehmet Okumuş da Atlansoy’un kendi kuşağı üzerindeki etkisini anlatırken şair arkadaşları Halil Güney, Ethem Erdoğan ve Adem Yazıcı ile şiirlerini yüksek sesle birbirlerine okuduklarını, üzerine konuştuklarını ve 2000’li yıllarda Atlansoy şiirinin benzerlerinin yazıldığını aktarır (Okumuş, 2021: 133). Adem Yazıcı da “Gerçekten doğrudur bizim *İntihar İlâcı*’ndan çıkamayışımız.” (Yazıcı, 2021: 140) ifadesiyle benzer bir Atlansoy etkisinden söz eder.

1.2.6. Şiir Yazış Tarzı

Atlansoy, bir yazısında iki farklı şiir yazma tarzından söz eder: Kimi şairler şiiri arar, zor da olsa bulunca çeşitli işlemlerden geçirerek zenaat ve ustalıkla şiiri oluştururlar. Kimileri de kendilerine gelen şiiri -ki bu sağanak hâlinde olabilir- ifade etmekle yetinirler. Atlansoy, kendisini ikinci grupta görmektedir ve ona göre bu tür şiirlerin atlasında uzun bir sabırsızlığın ruh hâli vardır (Atlansoy, 2001b: 35). “Poetika” isimli yazısında da aynı konuya değinen şaire göre ikinci grup şairler için imgelerin, şairin yakasını bırakmayıp onu çarpması gerekir. Böyle bir durumda şairin yapması gereken, dalga dalga veya dingin bir şekilde (kendiliğinden) gelen şiiri içselleştirmek ve dışsallaştırmaktan ibarettir. Kısaca şaire düşen görev söyleyivermektir (Atlansoy, 1997: 2).

Kendisiyle yapılan başka bir söyleşide de “Şiiri oluştururken anlık yoklayışlar mı çoğunlukta, yoksa uzun süren bir hazırlık döneminiz mi var?” sorusuna “Ben her şeye hazırlıksız yakalanmış biriyim, şiire de.” cevabını verir ve “Kimileri şiiri bitirince mutlulanırken ben kahrolurum.” (Uçurum, 2003: 62-63) sözleriyle şiiri,

²⁴ İsmail Kılıçarslan, “Sosyal Mesafe: Hüseyin Atlansoy Özel”, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=LAPxCwOMP9U&t=126s>, (erişim 3.10.2022).

Azrail yoklamasına benzetir. Bu yüzden şiirden kaçmaya çalışır ama başaramaz. Bu sözlerden şairin şiirin yükü altında ezildiği, onu bir an evvel kağıda dökmek için çabaladığı sonucuna varılabilir. Başka bir söyleşide yazma alışkanlığı ile ilgili daha ayrıntılı bilgiler verir. Kısıtlanmışlık içerisinde olmasının yazmayı tetikleyen bir unsur olduğunu belirten Atlansoy, kalabalık ve gürültülü bir ortamda yazmayı; sessiz bir ortamda da metni gözden geçirmeyi tercih ettiğini söyler. Bir nevi duyguların akışını kalemin hızına yetiştirmeye çalışır ve ardından gözden geçirerek şiire son şeklini verir. Şairin, zihinde oluşumu tamamlanan şiiri, bir çırpıda kağıda aktarma ve o söze yetişme çabası soluk soluğa gerçekleşir. Bu durumu, bir enerjinin ortaya çıkması ve kendisini şiddetli bir zihnî etkileşime maruz bırakması; böylece bunun etkisiyle şiiri söze dönüştürerek oluşumu tamamlamak, şeklinde anlatır. Elbette söze dönüşen metin sonlandığında, şair için bir Azrail yoklaması da gerçekleşmiş olur.²⁵ Şair, “Ölüyorum ya her şiir bitiminde” (Atlansoy, 2016: 384) ve “Şiir bitimleri gibi /Ölürüm yeniden ve yeniden” (Atlansoy, 2016: 394) dizeleriyle bu duruma atıf yapar.

Atlansoy’un son birkaç yılda yazdığı şiirlerin pek çoğuna şahit olan şair Halil Ünal da bu konuda benzer şeyler söyler. Atlansoy’da önce şiirin ilk dizeleri doğar; ilk dize, evrile çevrile şiiri doğurur. Şair, zihninde olgunlaşan şiiri, hızlı bir şekilde kâğıda aktarmak ister. Yazdıktan sonra üzerinde daha fazla oynamak istemez, belki bir iki küçük dokunuştan sonra altına tarih düşer. Kâğıdı katlar cebine koyar. Şiirden sual edildiğinde, onu cebinden çıkarır ve arkadaşlarıyla paylaşır (Ünal, 2021: 126).

Şair, şiirin yazım aşamasının yanı sıra yazım araçları hakkında da bilgi verir. Ona göre söz kâğıtta değil kalemin içindedir. Bu nedenle yazmak için o an bir kâğıt bulamazsa elinin altındaki kitapların arka sayfalarını kullanır. Şiir, kâğıt gibi bir nesneye yazıldıktan sonra şair (ve kızları) tarafından bilgisayara aktarılarak yayımlanacak hale getirilir.²⁶ Bu arada şairin şiir yazdığı özel bir kalemi yoktur fakat genelde kırmızı renkli bir kalemle yazmayı tercih eder.

Öte yandan şiir kitaplarının yazılma süreleri de değişkenlik gösterir. Örneğin *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi* kitabı on beş, yirmi gün gibi kısa bir sürede yazılmıştır. *Gösteri Uçuşu*’nda da aynı durum söz konusudur. Elinde kitaba koymak için birkaç şiir varken şair, “köşk” kısmını yirmi dokuz günde seri bir şekilde yazar. Buna mukabil *Yarın Bekleyebilir* altı, *Karşılama Töreni* yedi, *Kaçak Yolcu* sekiz yılda ortaya çıkabilmiştir. Ayrıca bir şiirin yazım aşaması uzun sürmez ama onun

²⁵ Çağırın, a.g.s.

²⁶ Çağırın, a.g.s.

demlenme aşaması uzun sürebilmektedir. Örneğin *Şehir Konuşmaları*'nda yer alan "Yanlı Kalkan Bayrak" şiirini şair bir yıl kadar zihninde olgunlaştırdıktan sonra yazdığını belirtir. *Kaçak Yolcu*'da yer alan "Musalla Taşında Açan Gül" şiiri de dört yıl yazılmayı bekler. 1987'de Eskişehir'de şairin bir tanıdığıın vefatı üzerine zihninde birkaç yıllık bir demlenmeden sonra Tokat'ta yazılır (Mülakat, 2020).

1.2.7. Sanat Görüşü

Atlansoy, şiir yazmanın yanı sıra şiir üzerine düşünen ve kendisiyle yapılan söyleşiler ile bazı yazılarında bu düşüncelerini paylaşan bir sanatçıdır. Ona göre kozmik algılaması derin ya da hiç olmayan şairler, dünyaya ve onun sınırlılığına mahkûmdur. Diğer boyutuyla bir şair, ruhu öncelemelidir ki ruhu önceleyen şair, aşkı, suyu ve toprağı önceler. Buna mukabil bedeni önceleyen şair ise isyanı, ateşi ve rüzgârı önceler. Aşkın içinde elbette isyan, isyanın içinde de aşk vardır ama bütün mesele, dominant olanın nesneleştirilip nesneleştirilmediği ile ilgilidir. Aşkta söyleyen isyanını nesneleştirmez (Atlansoy, 2000: 6). Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere fiziki bir âlemin sınırlarını aşmak, kendi dilsel ve özgün evrenini kurmak, bir sanatçının temel görevidir. Bunun için sanatçı etik ve estetiğin birleştiği noktadan hareket etmeli, kendi imge ve semboller dünyasını oluşturabilmelidir. Atlansoy'un sanat eserinde önemsemediği kavramlardan birisi de sahicilik/sahihliktir. Sahicilik için gerekli olan en önemli kavramsa kendiliğindenliktir. Kendiliğindenlik, sanat eserinin sanatçıya "dalga dalga veya dingin bir şekilde" gelmesidir. Öte yandan şair; sahiciliği, sanatçının "kendini sahic bir evren anlayışı içinde, kutsalla bağlantılı, metafizik bir gerilim ile ilişkilendirilmiş; geçmiş, şimdi ve gelecek çizgisinde bir insan olarak yitip olanını yakalamaya çabalaması" şeklinde tanımlar. Atlansoy, içtenlik kavramını da önemli bir yere koyar. Ona göre bu kavram, Türk şiirinin temel ayırıcı vasıflarından biridir. İçtenlik, eserde kendisini hem içselleşerek hem de dışsallaşarak gösterebilir. Bu içtenlik ya metafizik bir ürperti ile içselleşecek, beden-ruh metaforuna tabi tutulacak ya da fizik bir acı ile dışsallaşacak, beden-nesne metaforu ile katı bir şekle bürünecektir. Elbette kavramın iki farklı biçimde eserde görünmesi şairin üzerinde önemle durduğu şiirdeki maddilik ve manevilik ayrımını gündeme getirmektedir (Atlansoy, 1997: 2).

Sanatçının eserini, "yaratış"ı taklit ederek oluşturduğu takdirde hakiki ve öznel olabileceğini düşünen Atlansoy'a göre sanatçı, yapay ve nesnel olmamak adına yaratılışı taklit etmemelidir. Yaratılışı taklit edenler, "doksa"dan (Parmenides'in

felsefesinde gerçekliğin bir bölümüne veya genel olarak varlığa dair çarpık ve yanlış kanaat demektir.) beslenirler ve eserleri metafizikten noksanıdır. Öte yandan sanatçı yaratışı taklit ederken bu unsurların neliğine, niteliğine dikkat etmeli ve Tanrı'yı oynamak gibi bir tehlikeden uzak durmalıdır. Atlansoy, şiir ve hakikat ilişkisinin “doksa”dan sıyrılarak kavranabileceğini ifade eder. Bu, paradoksal bir şekilde dünyada sınavını vermek zorunda olan bireyin/şairin/sanatçının dünyanın sınırlılığını aşabilmesini gerekli kılmaktadır. Ona göre sanatçıların bu noktada örnek alabilecekleri hakiki model, Hz. Muhammet'in “gece yürüyüşü”dür. Yine şiir ve hakikat bağlamında şairin eseriyle bir miracı yaşayabilmesi, yani kendini kendinden aşkın bir noktaya yükseltebilmesi gerekir. Elbette bu da sadece kendisi, kendiliği, kendiliğindenliği ile ilgili bağlarından kurtulmasını/kurtarılmasını gerektirmektedir. Dünyanın sınırlılığı içinde kendini terk edemeyen sanatçı/şairler ise bencillikten kurtulamazlar. Üstüne üstlük eserleri büyük oranda maddiliği de içerir. Buna karşılık eşyanın hakikatine ulaşmanın en temel yolu, sanatçının kutsal olanla bağının güçlü olmasıdır. Bu noktada ruhsallık-maddilik ayrımında, ruhsallığın saf bir özellikten ziyade maddeyi de kapsayan bir yanı ve onu aşan (aşkın) bir yapısı olmalıdır (Atlansoy, 2006a: 77-79). Şairin bu görüşlerinden metafizik olanı fizik olana tercih etmediği, ikisini bir bütün olarak algıladığı anlaşılmaktadır. Bu anlamda şairle yapılan bir söyleşide, Baki Asiltürk'ün *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* kitabında kendisini “mistik-metafizik şiir” başlığında anmasının hatırlatılması üzerine fizik ve metafizik ayrımını doğru bulmayan yaklaşımını da anmak yerinde olacaktır (Mülakat, 2020).

Atlansoy, yukarıda sözü edilen “kozmetik algılama” meselesini şiirdeki maddilik ve manevilik üzerinden farklı yazılarda tekrardan ele alır. Ona göre şiirdeki en büyük sorun maddileşme eğilimidir. Farklı iki yazıda İsmet Özel-Cahit Zarifoğlu ve İsmet Özel-Sezai Karakoç şiirlerinden örnekler vererek şiirdeki maddi-manevi eğilimini açıklar. Ona göre İsmet Özel, “Akdenizin Ufka Doğru Mora Çalan Mavisini” adlı şiirinde “Kara yaz! Karanlık yaz! Kararan vücutlardan/Sahile vurmayan ceset elbette hatırlanmaz” dizelerindeki ceset kelimesiyle ölümü maddileştirmektedir. Ayrıca cesedin sahile vurup somut olarak görünmedikçe hatırlanmaması da bu durumu pekiştirir. Cahit Zarifoğlu'nda da benzer dizeler vardır. “Snops” adlı şiirdeki “Kuvvetli bir başağrısı gibi/bir ceset bıraktı/sahile dalgalar” dizelerini örnek veren Atlansoy, ölümün nitelikli oluşuna, canlılığa ve metafizik olana dikkat çeker. Ona göre Özel'in şiirindeki maddilik ile Zarifoğlu'ndaki zihinsellik ve metafizik

/manevilik taban tabana zıttır. Bu noktada sözü Sezai Karakoç'a getiren şair, Karakoç'un şiirinde karayılanı parmaklarından süt içmeye çağırmasını, manevilik açısından önemser (Atlansoy, 1998b: 33-34).

Yukarıda metafizik kavramının Atlansoy şiirinde, ne denli önemli bir yer tuttuğu çerçevelenmeye çalışıldı. Bu çerçeveye yerleştirilebilecek bir diğer kavram "soyutlama"dır. Atlansoy'un beslenme kaynaklarından Sezai Karakoç, sanatta metafizik ve soyutlama kavramlarını en üst noktaya koyar. Karakoç, soyutlamayı sanatın bir yandan biçime öte yandan da kalıcılığı aramaya yönelen bir ilkesi olarak görür. Soyutlama; doğanın kemiğini-iskeletini görme, geometrisine erme ve matematik imkânlarını araştırma, eserin üzerine temelleneceği şematizmi yakalama çabasıdır. Sanatçı, soyutlama işleminden hareketle malzemesini işler. Soyutlanan doğa, geçici olarak adeta ölü hâline gelir. Bu noktada sanatçı, ona kendi ruhundan üfleterek can verir. Bütün bu görüşlere ilaveten Karakoç, soyutlamanın sanatın tek kuralı olmadığını da belirtmeyi ihmal etmez (Karakoç, 2007: 12-13).

Atlansoy da şiiri, bir soyutlamadan ibaret görür ve şairleri, kendilerini soyutlama ruhuna hepten kaptırmamaları konusunda uyarır. Çünkü bu durumda da onları "Ruh ve Madde Yayınları" gibi dolaşma tehlikesi beklemektedir. Ruh ve madde arasında sıkışan şiir, metafizik olanı ve hakiki sanatı ıskalama hatasına düşebilir. Bu anlamda şair, belli bir soyutlama grubuna kendisini kaptırmamalı, soyutlamaları sağlam bir zemine oturtmalıdır. Yani soyutlanan şiir, şairi dünyadan ya da yaşadıklarından koparmamalıdır. Şair, bu dengeyi şiirin kendi iç mantığı ve tutarlılığı içinde kotarmak zorundadır (Yakın, 2004, s. 65).

Atlansoy'un sanatta önemsedığı bir diğer kavram, hakikatin sadeliğidir. Ona göre hakikat, sadedir ve sanat da hakikatle ilişkili olandır. Bu anlamda hakikatten beslenen sanatçı, şiirini bir üretim nesnesi olarak görmez. Çünkü bu, bünyesinde sahteliği de barındıran bir anlayışa yol açar (Karal, 1991, s. 22).

1.2.8. Şiirde Zaman ve Mekân Kaydırma

Bu başlık altında, Atlansoy şiirinde önemli bir yapı unsurunu olan, şairin kendisinin "alan kaydırma" şeklinde ifade ettiği şiiri, iki farklı katmana ayıran zaman ve mekân atlama tekniği üzerinde durulacaktır. Atlansoy, *Cins* dergisinde yayımladığı bir yazıda, bu tekniğin çıkış noktasına dair ipuçları verir. Şair, henüz ilkokula giderken babasının aldığı Teks ve Tommisk çizgi romanlarını ilgiyle takip eder. Tommisk'te yer alan Binbirsurat adlı anti-kahraman ilgisi çeker. Farklı

yüzlerle okurun karşısına çıkan Binbirsurat, şairde çeşitlilik, çok anlamlılık anlayışını besler. Teks'te yer alan "bu esnada" ifadesiyle de bir yerde bir olay olurken aynı anda başka bir yerde başka şeylerin olabileceğini öğrenir. Bu yüzden bu kitaplar da Apolloniare kadar alan kaydırma tekniği hususunda şaire yardımcı olacaktır (Atlansoy, 2017ç: 7).

Yine kendisiyle yapılan birçok söyleşide, alan kaydırma tekniği hakkında bilgi verir. "Şiirin işleyişinde hızlı bir şekilde mekânlar ve zamanlar arasında geçiş yapmak"²⁷ şeklinde tanımladığı bu kavramı şair, ilk kitap *İntihar İlâci*'ndan itibaren "öz"le beraber geliştirmeye çalışır. Bunu da Fransız şiirindeki alan kaydırma adı verilen teknikten hareketle yapar. Bu teknikte, uzun sıçrayışlar ve geri dönüşlerle parabolik de denilebilecek bir yapı söz konusudur. (Yurtoğlu, 2011a: 74-75).

Atlansoy, *İpek Dili* dergisinde yer alan "Poetika" adlı yazısında da parabolik yapıya değinir. Adger Alen Poe'nun bir hikâyesinde, bir gemi denizde batar ve geminin enkazı, denizin içindeki bir anafora tutulur; geminin kalasları bu anafor içinde çeşitli kademelerde yayılır. Denize düşen mürettebattan biri bu kalaslara tutunarak her bir kalasla da denizin başka bir düzeyine bakarak deniz yüzeyine çıkar. Ona göre bu çıkışın ritmik bir yapısı vardır. Şair, bunu parabolik ve hiperbolik açılım şeklinde tanımlar. Buradaki çok katmanlı yapıyı, alan kaydırma tekniği ile ilişkilendirerek bu teknikteki parabolik ve hiperbolik karakterin, doğa ve tarihin şiirde içkin bir şekilde verilmesi gerektiğini belirtir (Atlansoy, 1997a: 2).

Duman, alan atlama tekniğini eş zamanlılık kavramı ile ilişkilendirerek izah eder. Ona göre şiir, birbirini takip eden seslerden; art arda gelen anlamlı kelimelerden oluşur. Bu nedenle ardışıklık, art zamanlılık ilkelerine yaslanır. Resimse mekâna ilişkin bir sanat dalı olup aynı anda ve birlikte nesnelere dolayısıyla mekânı verir. Kübist ressamlar, eş zamanlılık ilkesinin daha geniş bir anlamda gerçekliğin çeşitli görümlerini; eşyanın içini ve dışını, önünü ve arkasını aynı düzlemde bir araya getirmeyi denemişlerdir. Duman'a göre Türk şiirinde birçok sanatçıyı etkileyen Kübist şair Apollinaire, eş zamanlılığa resim ve özellikle kübizm akımı çerçevesinde poetik bir anlam yükler. Şiirdeki bağ ve bağlaçları atarak, kolaj tekniğinden de faydalanarak şiirin art zamanlı doğasını aşarak eş zamanlı bir yapıya ulaşır. İlhan Berk, Apollinaire'deki eş zamanlılığı 1953'ten itibaren şiirlerinde uygular. Berk'in haricinde Sezai Karakoç, Cemal Süreya gibi İkinci Yeni'nin önemli

²⁷ Tosun, a.g.s.

şairleri de eş zamanlılığı kullanır. Duman, Atlansoy'daki eş zamanlılığın sinematoğrafik bir özellik gösterdiği kanısındadır. Atlansoy, sinemaya özgü teknikleri kullanarak mekânın sınırladığı bir gerçeklikten uzaklaşmış olur. Bu anlamda Duman'a göre bu şiir sinematoğrafik bir nitelik taşır. Atlansoy şiiri de Apollinaire şiiri gibi hareket eden, söz dizimini ve verili şiirin doğrusal, arsız doğasını bölen bir yaklaşıma sahiptir (Duman, 2015: 37-39).

İntihar İlâcı'nda yer alan "Yolculuk" şiiri, alan kaydıma tekniğinin kullanıldığı bir şiirdir. Şiirin ilk bölümünde şair, Eskimolardan söz etmekle beraber bölümün sonunda insanoğlunun cennetten kovuluşu ve Afrika'da dünya yolculuğuna başlamasından bahseder. İkinci bölüme şair, "izdüşüm" başlığını koyar ve bu bölümde, kendi öğrencilik yıllarının İstanbul'una dair izler yer alır. İzdüşüm başlığı, insanın dünya yolculuğu ile şairin İstanbul'daki öğrencilik hayatı arasında bir benzerlik ve ilgi kurduğunu düşündürmektedir. İkisi de yolculuktur ama zaman ve mekân farklılığı söz konusudur. Böylece şiirde iki farklı zaman ve mekânla iki farklı görüntü elde edilmiş olur:

(...)
Kaburga kemiklerine karışan yılan tıslamaları
Ve güneş ve çöl.
İlk durağımız Afrika.
I/ İzdüşüm
erken gelen oturur bayım
Yağmur gökyüzünde iken hangi lâlelide ineceksiniz.
(...)

(Atlansoy, 2016: 20)

Şehir Konuşmaları'nda yer alan "Bey Yaman" şiirinde de alan kaydırma yapılır. Cahit Zarifoğlu'nun ölümü üzerine kaleme alınan şiir, üç bölümden oluşur. İlk bölümde İstanbul konu edilirken Zarifoğlu'na da göndermeler yapılır. İkinci bölümde Zarifoğlu'nun ağzından anlatım gerçekleşir. Son bölümde şair, birdenbire Yavuz Sultan Selim'in ağzından konuşmaya başlar. Şiirde sahne, aniden değişmiş zaman ve mekân da geriye gidilmiştir. Şair, bir film sahnesi gibi iki farklı olayı okura aynı metin içerisinde göstermektedir:

Her gelişimde tersler beni, nazlanır
beni, beni, beni ister.
Kuruyan sarnıçlarına konuk olur isem
ıslanır suadiye, ıslanır İstanbul
(...)
I

Bense atımı sürerim gözlerinden yayılan
rüzgârın küçük şehzade ülkelerine.
Birden boşanan önsöz niyetinde iki zerre
senden gelir sultanlık kemeri olur bedenime.
(...)

II

Ben mısıra ordularla giderim
nil sularında –ne tesadüf– nilüfer gezinirim
gülür, gülü serer bir güzele gülümserim
ben mısıra ordularla girerim

(Atlansoy, 2016: 139)

Atlansoy, *Yüzümdeki Eşik* adlı toplu eserinde yer alan “Çirkin Gece Kuşu”, s. 48; “Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi”, s. 78; “Kente Karşı Atlar”, s. 92; “Kılıç ve Kadeh-I”, s. 229; Kılıç ve Kadeh-II, s. 232; “Gelişin Musa Gibi Gidişin Firavun”, s. 339; “Kursiyer”, s. 372; “Şehir Düşerse Birden Ali”, s. 398; “Ali”, s. 411 şiirlerinde de alan kaydırma tekniğini kullanır.

1.2.9. Şiir ve Müzik

Şiir ve müzik arasında, eski zamanlardan bu yana bir yakınlık olduğu bilinen bir durumdur. Bu yakınlığı, Ahmet Haşim gibi şiiri müzik ile söz arasında, sözden çok müziğe yakın şeklinde tanımlayanlar da olmuştur. Bu manada Oktavia Paz da şiirin en temel ve yalın ifadesiyle bir şarkı olduğunu belirtir (Paz, 1995: 12). Şiir, gerek ahenk unsurları ile gerek Haşim’in açıklık-kapalılık bağlamında sözünü ettiği esrarlı dil yaklaşımı ile müzikle ilişkilidir. Atlansoy, ahenk unsurları bölümünde de belirtildiği gibi birtakım ses, hece, kelime vb. tekrarları ile şiirde belli bir müzikaliteyi yakalar. Bu konu, belirtilen bölümde ayrıntılı olarak ele alındığı için bu bölümde şairin şiir ve yazılarında şiir-müzik arasında kurduğu ontolojik ilişkiye ve yerli-yabancı müzisyenlere yaptığı atıflara dikkat çekilecektir.

Karal, sanat eserinin -müzik veya şiir olsun- gücünü onunla etkileşim içine giren kişiyi gündelik olandan aşkın olanın dünyasına çekmesiyle gösterdiğini belirtir. Ona göre bu etkileşimde, sanat dalları içinde müzik ve heykel iki farklı uçta dururlar. Müzik, insanı metafizik bir alana çektiği için birçok sanattan farklı bir noktada durur. Müzik veya şiirle etkileşim, yaşantı olarak uyanırken rüya görmeye denk düşer (Karal, 1998b: 90-91).

Atlansoy da şiir ve müziğin niteliği üzerine kafa yormuş, çeşitli söyleşi ve yazılarında bu konuya temas etmiştir. Ona göre şiir ve müziğin diğer sanat dallarından farklı bir niteliği olduğu söylenebilir. Şiir ve müzik, ontolojik yapıları ile

insanın kendisini bulmasında “an”a ve “an”lara vurgu yapar. Bu yapılan vurgular nedeniyle hemen başlangıçta farklılıklarını sezdirirler veya bir tokat gibi ulaştıkları kişiyi sarsarlar. Şair, herkesin şiiri olmasa da bir müzikalitesi olduğu kanısındadır. Ona göre her insan; ilişkilerinde, konuşma, tavır ve duruşlarında bir müziği notalarıyla yayıyor gibidir. Toplumda müzik denilince ilk akla gelenin şarkı sözleri olmasını yanlış bulan şaire göre şarkı sözleri, genelde herkese aynı duyguları yaşattıkları için hayatın gelip geçiciliğini unutturucu özellikleriyle yanlış tercihlerdir. Yanlış tercihle alakalı bireysel bir tecrübesini aktaran şair, 1984-85 yıllarında yoğun bir hastalıkla uğraşırken “Türk Sanat Müziği” olarak tabir edilen türün, 1980 sonrası üretilen kimi örneklerini dinlemek durumunda kaldığını belirtir. Şiirsel anlamda sonuç, hiç de umduğu gibi olmaz. Şiirsel hiçbir “an”, şairi yakalayamaz. Şair, vasat ve normale doğru hızla yol almaya başlar. Bu noktada müziğini yakalayarak kendine gelmeyi başarır (Atlansoy, 1998ç: 32). Yanlış seçenek dediği bu duruma, “Metropol –İten Şarkı” şiirindeki “denizlere aykırı ve gökyüzüne yanlış/bir müziği yaşıyorlar: Metropol şarkısını-” (Atlansoy, 2016: 19) ve “Sevmebeni Çiçekleri” şiirindeki “sesimiz denize benziyor artık/bütün şarkı sözleri yanlış seçenek bize” (Atlansoy, 2016: 66-67) dizeleriyle atf yapar.

Görüldüğü gibi Atlansoy, müziği bir varoluş meselesi olarak algılamaktadır. Şair, henüz on iki yaşında iken ünlü şairlerle tanışmasına vesile olan bir İstanbul gezisinde kendi müziğini keşfetmenin ilk adımlarını da atar. Müziksizliği, sessizlikten başka bir şey olarak değerlendiren şair, ilk kitabı *İntihar İlâcı*’nın karamsar, ölüme ve intihara yakın duran havasını müziksizlik olarak görür (Atlansoy, 2017b: 7). Öte yandan şair, “çingene müziklerine teğet geçen acılarda” (Atlansoy, 2016: 64) olduğu için de müziksizliği kısa bir dönem kader olarak yaşar. Şairin bu müziksizliği kırması, zaman alır. “İlk kitabından sonra yoğunlaşan klasik Batı müziği ve modern Batı müziği dinlemeleri, şairin evrenini genişletir.” (Altuntaş, 2021: 92). Özellikle 2018’de ikinci kez ve müstakil olarak basılan *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem* kitabında, yoğun bir şekilde Batı Müziği ve Türk müziği atıfları dikkat çeker. Aşağıya alınan örneklerle şairin müziksiz bir evrenden müziğini bulduğu bir dünyaya nasıl evrildiğini görmek mümkündür:

“her şehir bandosuna uymaz adım şarkılar söylüyorum
yağmura paralel küçük bir sevgi denemesi gözlerimde
islanıyor yanaklarım sanki sözlerimi duvarlara asmışlar
sivil bir arabesk çalınıyor ne yapayım pişti mi?”

(Atlansoy, 2016: 22)

“müzikler taşımayan deniz”
(Atlansoy, 2016: 124)

“Müzik kasetleri hâlâ yok dolabımda
çocuklar
kayıkçının küreğini mırıldanıyor, hâlâ”
(Atlansoy, 2016: 168)

“Başlayıp diniyor büyük müzik–fırtına
Ritmik ve ritmik olmayan sayılarla”
(Atlansoy, 2016: 268)

“Dostlar gitti kaldık meyhanede yalnız”
(Atlansoy, 2016: 369)

“Israrla yanlış anladım ben tatyos efendiyi
Hep gamze’de olmak istediğimden herhâl”
(Atlansoy, 2016: 382)

“Kıyamete kadar sürecek Arjantin Tango”
(Atlansoy, 2016: 384)

“Çay demliyor gülden dinliyoruz”
(Atlansoy, 2016: 468)

“Genesis dinleyelim second home by the sea”
(Atlansoy, 2018: 45)

“Sen ne diyorsun ki -Sancho Sanchez
Bu isim bir yer değil buralarda ne de bir anlamı
Var inan! Kılıç çekeriz biz kâğıt arasından bırak
Kararsın kararsızlar karasızlar gitarında Rodrigezin”
(Atlansoy, 2018: 55)

“...yas biter kara güneş
Unutulur – adam hursthurst çalmaz
Melankoliyi-”
(“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290)

1.3. Diğer Konular

1.3.1. Ödüller

Ödüller, sanatçıları teşvik amaçlı genelde kültür sanat kuruluşları veya bir devlet kurumu tarafından verilir. Elbette birçok sanatçı için bir prestij unsuru kabul edilen ödüller, genç sanatçıların çoğu için de bir motivasyon kaynağıdır. Bu anlamda göz önünde olmayı pek sevmeyen Atlansoy için ödüller, sorumluluğun artması ve sanatçıdan daha iyisinin beklenmesi gibi bir baskı unsuru olarak değerlendirilir. Atlansoy, 1990’da yayımladığı üçüncü kitabı *Şehir Konuşmaları* ile 1990 Türkiye Yazarlar Birliği Şiir Ödülü’ne layık görülür. 1991’de Türkiye Yazarlar Birliğine

giderek şair Vahap Akbaş'ın elinden ödülünü alır. Akbaş söz arasında Atlansoy'a, bu ödülü 1985'te (ilk kitabı *İntihar İlâcı* vesilesiyle) vermeyi düşündüklerini fakat yaşının genç olması sebebiyle vazgeçtiklerini söyler.²⁸ Bu da Atlansoy'un ilk kitabıyla dikkatleri ne denli üzerine çektiğinin bir göstergesidir.

“Şiir olmasaydı bir hayatım olmazdı.” diyecek kadar şiiri hayatının merkezine yerleştiren Atlansoy, “dizelerinin özgün sesi ve kurduğu yeni dille modern şiirde yerini almış; şiir evreninde kendi özel dünyasını oluşturmuş bir şair olarak verimlerini sürdürmesi ve kayda değer eserler ortaya koyması” gerekçesiyle Star gazetesinin -2014'ten bu yana vermeye başladığı- Necip Fazıl Şiir Ödülü'nün ilkinde layık görülür.²⁹ Atlansoy'a göre ödüle layık görülmek, kazanma kastı olmadan kazanmaktır. Bununla birlikte isminin, Necip Fazıl'ın isminin yanına yazılmış olması, onun için bir sevinç vesilesidir. Ancak yukarıda da ifade edildiği gibi toplum önüne çıkmayı pek sevmeyen şair, ödül almanın nasıl bir duygu olduğu yönündeki soruya “Hani bir kabahat işlersiniz ve yakalanırsınız ya işte tam öyle bir duygu.” şeklinde cevap vermekten de geri durmaz (Sali, 2014: 37).

1.3.2. Mizacına Ait Bazı Hususiyetler

Atlansoy için “nevi şahsına münhasır” nitelemesi en uygun ifadelerden birisidir. Bu kanaatin nedeni, şairin gözden ırakta olma çabası, konuşmaktan ziyade susmayı önemsemesi gibi huylarıdır. Ketum duruş, şairin hem kendisinin mizacı hem de şiirinin bir özelliğidir. Bir dostu bu tavrı, “Şiir gibi bir şairdir Hüseyin Atlansoy”³⁰ sözleriyle özetler. Kendisiyle yapılan bir söyleşide mekân-edebiyat bağlamındaki bir soruda, şairin gündemden uzakta, sessiz sedasız yaşamayı tercih etmesi ve İstanbul'da edebiyat dünyasına dâhil olmakla beraber Anadolu'da yaşaması hatırlatılır. Atlansoy, cevaben küçük bir ilçede (Bilecik/Bozüyük) yaşamasının bir tercih ve şans olduğunu belirtir (Özkaya, 2019: 17). Elbette burada yaşamasının annesinin Eskişehir'de ikamet etmesi, bazı hastalıklarının olması ve şairin tek çocuk olmasının da etkisi büyüktür (Mülakat, 2020). Yine bu anlamda kendisiyle yapılan yüzyüze söyleşilerde de tanınmamak, göz önünde olmamakla ilgili benzer şeyler söyler. Atlansoy, uzun yıllar öğretmen olarak farklı illerde ve Bozüyük'te çalışır. Fakat ne meslektaşları ne de öğrenciler onun şair olduğundan haberdardır. 2011'de

²⁸ Tosun, a.g.s.

²⁹ <https://www.necipfazilodulleri.com/2014/siir-odulu/huseyin-atlansoy-26?s=kazanma-gerekcesi>

³⁰ Yusuf Ziya Cömert, “Bu Şöhret Yakışmıyor Eskişehir'e”, *Star*, 18.10.2012, <https://www.star.com.tr/yazar/bu-sohret-yakismiyor-eskisehire-yazi-697880/> (erişim 25.11.2022)

Türk Dili ve Edebiyatı ders kitabına bir şiirinin alınmasıyla çalışma ortamında tanınmaya başlar. Böylece kendi deyimiyle “yıkım gümleri” de başlar. Hatta şair bu durumu ironik bir yaklaşımla “Biz tanınmamak için şairdik.”³¹ şeklinde niteler. Necip Tosun’un Atlansoy’la yaptığı söyleşide de aynı minvalde şeyler konuşulur. Tosun, Atlansoy’a şiirinin ders kitabında yer aldığını söyler ve müfredatta olmanın nasıl bir şey olduğunu sorar. Elbette Atlansoy, bu durumdan memnun değildir. Sonrasında Tosun, Atlansoy ile Sezai Karakoç’un görünür olmama çabası arasında benzerlik kurar. Ona göre Karakoç’un Diriliş Partisi Genel Başkanı olduğu zamanlarda bile gündeme gelmeye çalışmaması, aksine kendini gizlemeye çalışması ile Atlansoy’un bu tavrı aynıdır.³²

Atlansoy, dostluğu önemseyen bir şairdir. Ona göre 1980’li yılların başındaki dergi ortamları, aynı zamanda arkadaşlık ortamlarıdır. O yıllarda Necat Çavuş, Osman Konuk, İhsan Deniz, Süleyman Portakal, Seyhan Erözçelik, Vural Bahadır, Adnan Özer gibi bir masa etrafında bir araya gelen şairlerin durumunu, bir masa etrafında beraberce oturup bir oyunu beraberce oynayan insanların durumuna benzettir (Yurtoğlu, 2011a: 76). Şair, ayrıca eski dost/tanıdıklara karşı da vefalıdır. Yukarıda ifade edildiği gibi her fırsatta emeklerini üzerinde hissettiği Ahmet Kot, Nabi Avcı, Atasoy Müstüoğlu gibi yazarları şükranla anar. Hatta çalıştığı okulda beraber satranç oynadıkları matematik öğretmeni Şükrü Yıldırım için (“Arap Atlar Damalı Chevrolet Gibi” adlı) bir satranç şiiri bile yazar.

Atlansoy’un, bazı eski dostlarının değerlerine yabancılaşmasına itirazı vardır. “Güller Tanır” (Atlansoy, 2016: 344) şiirinde, şair dostu Osman Konuk’a seslenir ve bazı dostların makam, mevki sahibi olması ve zenginleşmeyi değerlerinin önüne geçirmesiyle içinde yetiştiği mahalleye sırtını döndüğünü belirtir. Belki bu tür dostların tavrından hareketle “Buğusu bozuldu dostluğun” (Atlansoy, 2016: 132) der.

Şairin bir başka özelliği de mütevazı kişiliğidir. Örneğin eserlerine yönelik yapıcı bir eleştiriyi dikkate alır. Bu konuda Turan Karataş’ın yorumu konuyu açıklamaya kâfidir. Atlansoy, şiiri hakkında yapılan eleştiriler karşısında son derece rahattır. Samimi bulduğu, zevkine güvendiği insanların uyarılarını dikkate alır. “Zorbe” şiiri, dergide yayımlandığında Mustafa Kutlu, şiirin sonundaki “Atlarımıza binip kanatlanalım/ Rüzgârdan olsun artık kumarımız” dizelerinin lüzûmsuzluğuna değinir. Atlansoy, şiiri kitaba alırken söz konusu iki dizeyi çıkararak bu eleştiriyi

³¹ Arkan, a.g.s.

³² Tosun, a.g.s.

önemser. Karataş'a göre bu hâliyle de alışılan şair profiline uymayan Atlansoy'da üstten bakış, kibir, zoraki artistik bir duruş yoktur. Şair, artistik tavrı sadece şiirlerinde gösterir (Karataş, 2004: 80). Kemal Sayar da şairin tevazu ve duyarlılığıyla Eskişehir'in entelektüel yaşantısında ayrıcalıklı bir yeri olduğunu belirtir (Sayar, 1991: 45).

1.4. Eserleri

1.4.1. Şiir

1.4.1.1. İntihar İlâcı

Yazdığı şiir veya ürünleri basılı olarak görmek, kitap sahibi olmak her genç yazar ve şairin en önemli isteklerinden birisidir. Edebiyat sahasına adım atıp ürün veren ve okur tarafından ilgiyle karşılanan bir sanatçı için bu elbette doğal bir istektir. Atlansoy da her genç şair gibi ilk metinlerini birkaç yıl boyunca yayımladıktan sonra bir kitap hacmine ulaşınca bastırma yoluna gider. Kasım 1982'den itibaren *Yönelişler* dergisinde yayımlanan şiirler, -"Rutubet" adlı şiir hariç- 1985'te Bürde Yayınlarınca basılır. Şair Hüseyin Akın'ın ifadesiyle "1985, on üç şiirden oluşan eseri insanların nefeslerini tutup bekledikleri yıldır." Ona göre *İntihar İlâcı*, zamanın ruhuna uygun bir şiir kitabı adıdır.³³

Cevdet Karal, *İntihar İlâcı*'ni kurgusu ve temaları ele alışı açısından artistik bir kitap olarak değerlendirir. Ona göre bu eser, cari olan şiirsel anlayışa yıkıcı bir tavır içerisindedir. Bu yüzden şiirin ses, bütünlük gibi unsurları üzerinde, gereği kadar çalışılmamıştır. Karal; şairin, akışkanlığı ansızın yaptığı alan değiştirmeler yani zaman ve mekân kaydırma tekniği ile sağladığını belirtir (Karal, 1991b: 26).

Solak, *İntihar İlâcı*'ni hem teknik hem söyleyiş biçimi hem de şairin gerek iç dünyasında gerekse dış dünyasında olup bitenleri algılayışı bakımından bungun, savruk, içe dönük, kapalı bir kitap olarak tanımlar. Ona göre bu kitapta, zulme karşı epeyce öfkeli bir şair duruşu vardır. Şair; zencilik, Kızılderililik nitelikleriyle yenilmişliğe isyan eder (Solak, 2004: 86).

Ali Duman, Atlansoy'un ilk kitabıyla kendi şiirinin zirvesine oturduğu kanısındadır. Ona göre *İntihar İlâcı*, bu bakımdan Cahit Zarifoğlu'nun çıkışını hatırlatır. Atlansoy da benzer yüksek öz güven ve agresif dil tavrı içindedir. *İntihar*

³³ Hüseyin Akın, "Seksenli Yılların Mahcup Şiir Kitapları", 27.06.2019, <https://www.dunyabizim.com/seksenli-yillarlarin-mahcup-siir-kitaplari-makale,199.html>, (erişim 28.06.2020).

İlâci'nda (ve Atlansoy şiirinin bütününde) “oyun”un önemli bir unsur olduğunu belirten Duman, deformasyon, çok anlamlılık, çağrışım, sık sık kullanılan metonimi gibi unsurların oyuncunun temel araçları olduğunu ifade eder. Ona göre buluşlar, sürprizler (“şaşırtmaca”lar değil) okuru şiire çeken unsurlardır. Şiir, ufuk ve alan değiştirerek ilerler (Duman, 2005: 125). Bu bakımdan “Atlansoy’un şiiri yer yer öne sürüldüğü gibi, ‘dağınık’ veya ‘savruk’ değildir. Şiirde bütünlük arayan, ‘geleneksel’ bakış için zorlayıcı bir şiir olduğu açıktır (Duman, 2009: 62).”

İhsan Deniz, *İhtihar İlâci* bağlamında Atlansoy’un kendine has bir söyleyişi olduğunu, etki gücü yüksek, okuru devamlı şaşırtan bir şiiri denediğini belirtir. Deniz’e göre Atlansoy, kendisinde doğuştan var olduğu muhtemel ilginç duyarlılığın kuşatmasıyla farklı bir şiirsel üslubu yakalayarak orijinal bir şiire ulaşabileceğini, bu eserindeki şiir çizgisiyle göstermektedir. Deniz, *İhtihar İlâci*’nda öne çıkan en belirgin özelliğin şairin kuşandığı kişilik ve kimlik olduğunu ifade eder. Ona göre şiirlerin tümü dikkate alındığında Atlansoy’un somut olarak kavradığı dünya, modern insanın asıl meselelerinin haricinde bir sürü sahici olmayan sorunla başa çıkmaya çalıştığı, kendi kurduğu tuzaklara önce kendisinin düştüğü bir dünyadır (Deniz, 1985: 27-29).

Şair, böyle bir dünyada kimlik krizine düşmemek, kendine bir dayanak noktası bulabilmek için daha ilk şiirde ana izleğini Batı karşıtlığı üzerine kurar. İlk yazdığı ve kitapta yer alan ilk şiir, “Batı’da Kan Var” adını taşır. Bu ismin işaret ettiği yönelimin yanı sıra şiirin içeriği de şairin kendisine belirlediği kimliğin yerlilik, zencilik ekseninde şekilleneceğini göstermektedir.

Seyhan Erözçelik de *İhtihar İlâci*’nda yer alan “Aspirin/ Batıya İnanmıyorum” dizelerinden hareketle şairin gözdağı ile umut arasındaki duygulara isyan eden bir hırçınlığının olduğuna işaret eder. Diğer yandan Attilâ İlhan, Cemal Süreya gibi kimi etkilerin varlığından söz eden yazar, şairin bu etkilerden kurtulup hırçınlığının izini süreceğini ifade eder (Erözçelik, 1986: 59). Şair Ahmet E. Başaran’a göre *İhtihar İlâci*, modern dünyanın görünür alanlardaki tahakküm araçlarıyla hesaplaşan bir şair portresi sunar. Başaran, kitabı ayrıcalıklı kılan unsurun ise özünde bir hesaplaşmayı barındırmasına rağmen şairin söylemindeki naiflik ve özgünlük olduğu kanısındadır (Başaran, 2021: 114).

Atlansoy, ilk kitabı için “ilkokula yeni başlayan bir nisan çocuğu” benzetmesinin yanı sıra kitabın bir “mimikler toplama” olduğunu, şairin konuşmayı başaramadığını belirtir ve bunu da bekârlığına bağlar (Karal, 1991a: 19). Şiir

dünyasında acemidir, henüz konuşmaya başlayamamış bir çocuğun saflığıyla beden dilini kullanır. Bu yüzden göz, onda en önemli anlatma aracıdır. Osman Özbahçe bunu “*İntihar İlâcı*’nda konuşmanın yerini göz tutar.” (Özbahçe, 1999a: 51) ifadesiyle somutlaştırır. Şair, bir başka söyleşide de, daha çok suskun bir portre çizmesine rağmen ağızdan çıkanların kavurucu bir enerji özelliği gösterdiğini belirtir. Aslında o dönemde kavurucu bir enerji, şairin bütün hayatını şekillendirmektedir. Bu enerjinin bir derinliğe dönüşüp dönüşmemesi, şairin sonraki ciddi meselelerinden birisi olur. Öte yandan Atlansoy, *İntihar İlâcı*’nı ilk kitap olarak başarılı bulur (Yurtoğlu, 2011a: 76).

Duman, *İntihar İlâcı* adından hareketle eseri kuvvetli bir buhranın, bir boğuntunun şiiri olarak niteler ve sahip olduğu geniş kişi kadrosu ile Attilâ İlhan şiiririni andırdığını belirtir (Duman, 2015: 25-31). Gerçekten şair, adı geçen eserindeki şiirleri, ağır bir hastalık döneminde, ilaç şişeleri arasında kaleme almıştır. Hâliyle şairin yaşadığı buhran, hem kitabın adına hem de şiirlerin atmosferine yansımıştır.

1.4.1.2. Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi

Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi’ndeki (*BÇET*) şiirlerin ikisi hariç hiçbiri dergilerde yayımlanmamıştır (Yurtoğlu, 2011a: 75). Toplam 16 üründen oluşan eser, 1987’de Yedi İklim Yayınları arasından çıkar. Şair, ilk kitapla ilkokula yeni başlayan ve henüz mimiklerle kendisini ifade eden nisan çocuğu olduğunu ifade etmişti. İkinci eserle ise evden ilk kez dışarı çıkıp önce şaşırır, sonra kendisini fark eden ve kelimeleri kesik kesik söyleyen saf bir delikanlı olduğunu belirtir (Karal, 1991a: 19).

Atlansoy, adı geçen şiirleri ağır bir hastalıktan sonra 1985-1987 yılları arasında yazdığını ifade eder. Ona göre bu ürünler, bir anlamda *İntihar İlâcı*’ndaki genişliğe bir derinlik katabilme kaygısını taşır. Ayrıca *İntihar İlâcı*’nın babasına ve *BÇET*’nin annesine adanmış kitaplar olduğunu belirtir (Yurtoğlu, 2011a: 75). Anne imgesinin belirgin olduğu eserde, bir önceki kitaptaki gibi konuşmama özelliği korunmakla birlikte bu eserde artık konuşmaya başlanacağına da işaretleri verilir.

Aziz Kaan Güneş, ilk kitapta olduğu gibi *BÇET*’te de genel itibariyle, modern çağ insanın açmazlarının, artan göçle metropol hâline gelen şehirlerin insan üzerindeki olumsuz etkilerinin ve Batı’nın sömürsü işlenirken Ortadoğunun - özellikle Filistin- öne çıktığını belirtir (Güneş, 2021: 111). Başaran, kitabın isminde yer alan “çıkılmaz” kelimesinin modern insanın hâlihazırdaki açmazlarına

göndermeler yapmakla birlikte salt mekânsal değil, zihnî bir çatışmayı da imlediğini ifade eder. Ona göre bu çatışma yine kent, yabancılaşma ve Batılılaşma kavramları etrafında keskin bir sınır çizer (Başaran, 2021: 117).

BCET’de, şairin kendi şiir dilini inşa ettiğini düşünen Karal, sıranın malzemesi özgün olan bu yapının bütünlük ve ses bakımından güçlendirilmesinde olduğu kanısındadır. Ona göre Atlansoy’un, kendi içerisinde şiiri derinleştirmeye çalışırken kültürel birikiminden ve metafizik kaynaklı bilgilenmelerinden şiiri üretme çabası, bir sorundur. Karal, şairin bunu fark edip bir sonraki kitabının bütününde bu sorunu - şiire zarar vermeden- giderdiğini ve şiiri başka bir dünyaya kaydırıldığını belirtir (Karal, 1991b: 26). Furkan Çalışkan da şiirsel yapı konusunda benzer görüşlere sahiptir. Ona göre ikinci kitapta, ilk kitapta olmayan bütünlük sağlanmış, kurgu yönünden şiirler geliştirilmiştir (Çalışkan, 2007: 8).

M. Ragıp Karcı, Atlansoy’un şiirinde boğuntuya getirilmiş bir dünyanın üzerinde, yüreği elinde bir militanla karşılaşmanın mümkün olduğunu belirtir. Yazar, ayrıca “Sultanahmetti saat” ve “benim saatim durmaz biliyor musun?” dizelerinden hareketle şairin, “tarih”i bir zaman parçası olarak değil bir mekân şeklinde algıladığını değerlendirir. Ona göre Atlansoy’un başarısı ilgi çekici ve özgün üslubundan kaynaklanmaktadır (Karcı, 1989: 6-8).

Kemal Sayar, bir “zaman dervişi” şeklinde nitelediği Atlansoy’un derin ve geniş şiir ırmağını ikinci kitabıyla kaldığı yerden sürdürdüğünü, çoğu şairin üzerine ölü toğrağı serpiildiği bir ortamda hâlâ inatla güzel şiirler yazmaya devam ettiğini ve böylece kendi şiir yatağını da derinleştirdiğini ifade eder (Sayar, 1990: 6).

1.4.1.3. Şehir Konuşmaları

1990’da Yazı Yayınlarınca basılan eserdeki şiirler; *Yönelişler*, *Dergâh*, *İkinci Yazıları* ve *Yedi İklim* dergilerinde yayımlanır. Yukarıda “ödülleri” başlığında da ifade edildiği gibi Atlansoy, bu eseriyle 1990 Türkiye Yazarlar Birliği (TYB) Şiir Ödülü’ne layık görülür. TYB 1991 Kültür Sanat Yılığında, *Şehir Konuşmaları*’nda bazen bilinçaltının yansımalarının görüldüğü bazen uzak göndermelerle şiirin dünyasının zenginleştirildiği ve soyut bir anlatımın tercih edildiği yorumu yapılır (Macit, 1991: 293).

Şairin, *Şehir Konuşmaları*’nda tarih ve kimlik meselesine daha fazla eğildiğini düşünen Başaran’a göre Atlansoy, bir önceki kitapta modern çağ ile hesaplaşırken bu eserde şehri şehir yapan toprağa dair bir kimlik ve aidiyet konusunu gündeme taşır.

Örneğin “Zorbe” adlı şiir, şairin sesini çok az ama tam yerinde yükselttiği bir eşiktir. Başaran; eşiğin, şairin kitap boyunca öne çıkardığı eleştirel yaklaşımın izleğinde konuşmanın en kırılğan noktasını oluşturduğunu belirtir (Başaran, 2021: 119-120).

Karal, ilk iki kitapta var olan şiirsel alan oluşturma, şiirsel yapı kurma endişesinin, *Şehir Konuşmaları*'nda yerini rüyanın ve çocukluk hatıralarının öne çıktığı, büyüün ve büyülenmenin lezzetine varılan bir haz kaynağı olarak algılandığı naif bir dünya arayışına bıraktığını belirtir. Ona göre ikinci kitabın son şiiri “İlk”te, bu yeni yönelime dair izler vardır. Özgül değerleri olan Atlansoy şiirinin, kullanılan temalar bakımından farklı izleklere ayrıldığını belirten Karal, rüya kelimesinin esas alınarak yapılacak bir değerlendirmenin, Atlansoy şiirinin geneline dair anlamlı sonuçlar ortaya koyacağını ifade eder (Karal, 1991b: 27-28).

Çalışkan, *Şehir Konuşmaları*'nın genel özellikleri bakımından Atlansoy şiirinin tüm unsurlarını içermekle beraber daha durağan bir şiir özelliği gösterdiği kanısındadır. Ona göre iç müziğin en çok duyulduğu kitap olmasına rağmen sesteki iniş ve çıkışlar, şiirlerin kendi bireyselliklerini daha çok taşımaları ile beraber bir yorgunluk hissedilir. Ayrıca bu kitapta, kelime tasaffurufuna gidilir. Çalışkan'a göre bu, ustalaşmanın bir belirtisidir. Atlansoy'un, üçüncü kitabıyla ilk kitabındaki şiirini keskin değişimlere başvurmadan yenileme ihtiyacı duyduğunu belirten Çalışkan, mısralar arası anlam bağına kuvvetlendirirken nispeten çağrışım zenginliğini azaltmasını buna örnek olarak verir (Çalışkan, 2007: 8).

Mustafa Oğuz, *Şehir Konuşmaları*'nda rahat ve gürül gürül akıp giden bir söyleyiş zenginliği olduğu kanısındadır. Ona göre kendine has bir söyleyişe ulaşan şair, bu eseriyle kendi sesini de bulur; şiire yeni bir söyleyiş getirir. “*Şehir Konuşmaları*’yla netleşen şiir dilini yakalayan şair, dönemin ortak sesini oluşturma hususunda önemli bir katkı sunmaktadır. Bu eserde keskin bir zekâya dayanan buluşları görmek mümkündür. Şair, bu buluşlarıyla şiirin akışını bir anda ve rahatça değiştirmektedir.” (Oğuz, 1993: 37-39).

Kemal Sayar, *Şehir Konuşmaları*'nda homojenliğini, yoğunluğunu baştan sona koruyan beş-altı şiirden söz eder ve diğerlerinin med-cezir şiirleri olduğunu değerlendirir. Bu şiirler, yavaş yavaş yükselip hiç beklenmedik bir anda finale ulaşır ki bu aslında Atlansoy'un kullandığı en önemli anlatım tekniklerindedir. Med-cezir şiirlerinde bütün şiirin içinde şiiri yaşatan, okuru derinden sarsan birkaç dize vardır. Sayar, ilk kitabın muhteşem bir başlangıç olduğu, buna mukabil ikinci eserin Türk şiiri vasatının üstünde ama şairin yakaladığı seviyenin altında olduğu kanısındadır.

Üçüncü eser ise o “muhteşem başlangıç”a doğru büyük bir hamledir (Sayar, 1991: 45).

Deniz, *Şehir Konuşmaları*'nın öz, biçim, kurgu, takip edilen izlekler ve hayatı algılayış bakımından ilk kitabın devamı niteliğinde olduğunu belirtir. Yazar, adı geçen eserde şairin dünyasının enine boyuna genişlediği ve bu genişlemenin yeni açılımlarla beslenmek istendiği tespitini yapar. Buna rağmen Atlansoy'un şiiri, bu hâliyle kimi riskleri de beraberinde taşımaktadır. Deniz'e göre bu riskin en başında şiirde “derinlik” boyutu gelmektedir ki bu da ihmal edilmektedir. Deniz, şairin bu ihmalin üzerine gitmesi gerektiğini düşünür. Şair, şiirini derinleştirmese kendini tekrar etme gibi bir tuzağa düşebilir. Atlansoy'u İstanbul şairi olarak değerlendiren Deniz, şairin büyük şehrin ilişkiler, hızlı değişim, yabancılaşma, farklılaşma gibi karmaşık yapısı içinde ilk şiirlerinden itibaren ironik algılama ve yansıtma tavrını, konuşma dilinin de rahatlığına dayanarak başarıyla sunduğunu da belirtir (Deniz, 1991: 3).

Mustafa Kutlu, M.K müstearıyla ilk üç kitaptan sonra kaleme aldığı yazısında Atlansoy'un şiire şanslı başlayanlardan olduğu kanaatindedir. Ondaki şiir yeteneğinin çok güçlü olduğunu belirten Kutlu, Atlansoy'un verili şiir ortamının imkânlarını kullanarak bazen şiirde aksamalar yaşasa da saf, aydınlık bir şiir yazdığını belirtir (Kutlu, 1990: 19).

1.4.1.4. İlk Sözler

İlk Sözler, 1998'in Ocak ayında ilk üç kitabın bir araya getirilmesiyle Kaknüs Yayınlarınca yayımlanan ilk toplu şiirlerdir. Şair, 16 yıllık şiir verimini, “ilk sözler” şeklinde niteleyerek aslında söyleyecek sözü olduğunu, daha doğrusu şiirde henüz “son söz”ünü söylemediğini ima eder.

Atlansoy, ilk şiirlerinden itibaren ironik anlatımın imkânlarından yararlanır. İlk üç eserde bunu görmek mümkündür. Şairin, ilk şiirlerinde var olan evren tasavvuru ve ontolojik duruş, evreni sonsuz boşluğu içinde siyah görmekte ve şair bu ağırlığı, ironik bir tavır ile dengelemeye çabalamaktadır. Bu ironik tavır ise bünyesinde barındırdığı zekâ ile bu sıkıntıyı hafifletmeye ya da koyulaştırmaya yaramaktadır. Bu noktada şair, ironinin sağlam bir kaynağa bağlanması yani kutsalla ilişkili olması gerektiğini düşünür. Aksi takdirde şiirde yozlaşma kaçınılmazdır (Atlansoy, 1998b: 33). Duman, Atlansoy şiirinde ironinin önemli bir unsur olduğu kanısındadır. *İlk Sözler*, ironi dozu yüksek ilk üç kitaptan oluşur. Ona göre Atlansoy şiirindeki ironi

ile Cemal Süreya şiirindeki ironi eş değer değildir. Süreya’da ironi, yıllar içinde şiirin aleyhine dönerken Atlansoy, ironiyi dozunda tutmayı başarmıştır (Duman, 2005: 125).

Kutlu, *İlk Sözler* ve *Kaçak Yolcu* neşredildiğinde kaleme aldığı yazısında, Atlansoy’un şiire adım attığı yıllara gider ve ilk şiirlerinin kendisinde bıraktığı intibai “Solak Boksör” nitelemesiyle somutlaştırır. Şairin şiirde uyguladığı teknik gereği daha ilk dizeden okuru şaşırtan ve vurucu bir finalle şiiri sonlandıran tavrı, Kutlu’ya göre -yakışksız da olsa- bu kavramla ifade edilebilir (Kutlu, 1998: ?). Kutlu, şairin en önemli söyleyiş tekniği olan etkili bir başlangıçla şiire başlama, şaşırtıcı buluşlarla devam etme ve akabinde şiiri başladığı noktadaki gibi etkili bir sonla bitirmesine işaret eder. Bu anlamda Atlansoy’un ilk eserlerindeki belirleyici unsurun bu söyleyiş biçimi olduğu söylenebilir.

Atlansoy’un en önemli özelliklerinden birisi de ilk şiirlerden itibaren anıştırma, gönderme, parodi gibi tekniklerle bazı usta şairleri hatırlatmasıdır. Karataş, *İlk Sözler*’de bazı dizelerin ummadık yerlerinde Sezai Karakoç, nadiren Ece Ayhan gibi şairlere yapılan göndermeleri, bu duruma örnek olarak verir (Karataş, 2004: 73).

1.4.1.5. Kaçak Yolcu

Atlansoy’un toplu şiirleri hariç dördüncü eseri olarak Kaknüs Yayınları arasından 1998’in Ocak ayında yayımlanır. Kitap, ismini “Perondaki Melek” şiirinde geçen “Kaçak yolcu” tamlamasından alır. Bu anlamda Yahya Kemal’in *Kendi Gök Kubbemiz* adlı eserini hatırlatır. Bu kitapta, “Kendi Gök Kubbemiz” adlı bir şiir yoktur. “Bu kelime grubu, ‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ adlı şiirde geçer: Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati” (Eşitgin, 2004: 95).

Kitap, önceki eserlere göre daha hacimli olup 42 şiirden oluşur. “Kalbinin anafolarını emanet bırakan Ramazan Dikmen Ağabey’in anısına” şeklinde Ramazan Dikmen’e ithaf edilen eser, şairin sonraki toplu şiirlerinde de yer alır. Kitap, “Ölüme Dirime ve Aşka Dair, Kılıç ve Kadeh, Uğultu, İpek Dili, Gül” adlarında beş bölümden oluşur. Şair, bu kitabıyla ilk üç eserdeki ironik üslubunun dozunu azaltır. Ironiyi şiirinde bir sol kol vuruşuna benzeten Atlansoy, “Arada sağ kolumuzla *Kaçak Yolcu*’daki gibi şiirler indirdik.” (Yurtoğlu, 2009: 24) ifadesiyle *Kaçak Yolcu*’da ironik anlatım yoğunluğunun azalmasına atıf yapar. İlk üç eserde sıkça kullanılan esmer, zenci, yerlilik gibi imgelere ilaveten bu eserde kartal imgesi de

kullanılır. Bu imge, ilk eserde de geçmesine rağmen ilk kez belirgin bir şekilde bu eserde yer alır ve aslında şairin “ben”ine işaret eder.

Atlansoy’un baştan itibaren kendi sesini arama tavrı, elbette kimi esintiler olmakla birlikte bu eserde de devam eder. Solak; onun, balkon imgesindeki çağrışımla Sezai Karakoç’a, yerli imgesindeki çağrışımla İsmet Özel’e, görüntü-şiiir kurgusuyla Cahit Zarifoğlu’na yakın durduğunu belirtir. Ona göre “Sarışın bir cumhuriyet değilse senin devletin.” dizesi, Ece Ayhan’ın devlet nitelemesini; Ramazan Dikmen için yazıldığı -her ne kadar ithaf yoksa da- anlaşılan “ismimiz ramazandır bazen; ölüme en uzak/ve yakın ağabey” dizeleri, Erdem Bayazıt’ın “ölüm bize ne uzak bize ne yakın ölüm/ölümsüzlüğü tattık bize ne yapsın ölüm” dizelerini anırtır (Solak, 2004: 88).

Karal, Atlansoy’un ilk şiirlerinden itibaren özgün bir şiiri ortaya koyduğunu, bu nedenle kuşağının diğer şairlerinden ayrıldığını belirtir. Ona göre Atlansoy, *Kaçak Yolcu* ile şiirde bir normalleşme seyri göstermektedir. Normalleşme, iki şekilde ortaya çıkmaktadır: İlki şairin kendisine has imajları yeniden ele alıp işlemedeki ısrarı, diğeri birçok şair gibi belli bir şiirsellik taşıyan imgeleri kullanma eğilimidir. Karal, Atlansoy’un, bu kitapta bir yandan dilin verili imkânlarına yaslanırken öte yandan ilk kitaplarında kurduğu dili işlediği kanısındadır. Bu anlamda *Kaçak Yolcu* içe dönük, kendi şiirselinin imkânlarından yararlanan bir kitap özelliği göstermektedir (Karal, 1998a: 45).

Karataş, ilk üç kitabın küçük eğrilerle sürekli bir yükseliş çizgisi üzerinde seyrettiğini, en olgun şiirlerin *Kaçak Yolcu*’da yer aldığını belirtir. Ona göre bu tarihten sonra yayımlanan şiirlerde ise bir duraklama hatta yer yer bir düşüş görülür. Yazar, Deniz’in yukarıdaki “şair, şiirde derinleşmez veya derinlik boyutunu ihmal ederse, kendini tekrar edeceği” şeklindeki uyarısını muhtemelen Atlansoy’un dikkate aldığını, bu nedenle şiirdeki ikinci on yılında önemli değişimler yaptığını düşünür. Karataş, *Kaçak Yolcu*’nun “normalleşen şiir”ler toplamı olduğunu düşünmekle beraber Karal’ın aksine bunun, Atlansoy şiiri için hayırlı olduğu kanısındadır. Ona göre böylece şiirin sesi yumuşamış, naif bir şairin hassasiyeti belirginleşmiştir. *Kaçak Yolcu*’daki birçok şiirin yapı olarak daha “bütüncül” oluşuna dikkat çeken Karataş, bu tür şiirlerde yoğunlaşan bir duygu ve düşüncenin varlığının rahatlıkla görülebildiğini belirtir (Karataş, 2004: 72- 73).

Atlansoy birçok söyleşide kitaplarını yapı, içerik ve söyleyiş bakımından üç gruba ayırır: *İlk Sözler*’de yer alan üç eseri ilk blok, *Kaçak Yolcu* ve sonraki eseri

ikinci blok olarak tasnif eder. Bu, çok yerinde bir tasniftir. Çünkü ilk üç eser ve sonraki iki eser söyleyiş, hayata meselelere vukufiyet ve yaklaşım, ses vb. bakımından belirgin bir şekilde birbirinden ayrılır. Şairin de belirttiği gibi bu eserle şiir dili yenilenmiş, kitap bütünlüğü taşıyan bir eser ortaya çıkmıştır (Sali, 2014: 41). Hakkında yazılan yazılarda da belirtildiği gibi şairin ilk eserlerindeki hayata karşı pervasız, ölüme karşı yer yer isyankâr tutumu; yerini sakinliğe, metafizikten beslenen bir bakışa bırakır. Elbette şairin zulme itirazı, mazlumların, mustariplerin yanında duruşu devam eder.

Enes Talha Tüfekçi de aynı duruma işaret ederek şairin ilk kitaplarında seyrek olan metafizik duyarlılığın *Kaçak Yolcu* ile kendini iyice hissettirdiğini, şiirde söylemin esaslı bir şekilde güçlendiğini belirtir (Tüfekçi, 2014b: 151). Elif Karaköse müstearıyla bir yazı kaleme alan Mustafa Özel, Atlansoy'un şiirini iç sıkıntısına çare, intihara ilaç gibi görür. Ona göre şair, *Kaçak Yolcu* ile balkonlarda efendilik düşü kuranları aşağı çekmektedir. “‘Kaçak yolcu’, aslında insanlardan değil, dünyanın kepezeliğinden kaçmakta; masumiyete, yalınlığa, mülksüzlüğe sığınmaktadır.” (Karaköse, 2003: 7).

Cevat Özyurt, Atlansoy'un şiirlerinde şehrin önünde “yol” ve “intihar”ın birlikte uzandığını belirtir. Ona göre her intiharın bir yol, her yolun ise bir intihar olduğu da düşünülebilir. Bu durumda, yol ve intihar birleşerek kaçışın adı olur (Özyurt, 1998: 81-82). Zeki Bulduk; *Kaçak Yolcu*'dan hareketle Atlansoy'un, hesaplaşmayı bilen bir şair olduğunu, insanın zihnini açan bir söz diziminin olduğunu belirtir. Bulduk'a göre şairin “Dünyada olmak vatandan ayrı kalmaktır.” şeklinde bir bakışı vardır. Asıl âleme hüznle bakan fakat dünyayı da ihmal etmeyen yaklaşım, şairi dünyayla hesaplaşmaya itmektedir.³⁴

1.4.1.6. Su Burcu

Su Burcu, ikinci toplu şiirler olarak 2005 yılının aralık ayında Hece Yayınları arasından çıkar. *İntihar İlâcı*, *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*, *Şehir Konuşmaları*, *Kaçak Yolcu* ve *Karşılama Töreni* adlı toplam beş eserden meydana gelen kitap, şairin yirmi üç yıllık şiir birikimini içerir.

Su Burcu'nun yayınından sonra kendisiyle yapılan bir söyleşide “Toplu şiirleri yayınlamak için henüz erken değil mi?” sorusuna toplu şiirler için aslında genç olduğunu söyler ve sebebini izah eder. İlk üç kitaba hem şiirinin başlangıcını

³⁴ Zeki Bulduk, “Hüseyin Atlansoy”, 17. 09. 2011, <https://www.dunyabizim.com/kitap/insirah-denli-bir-avaz-var-o-siirde-h7400.html>, (erişim 6.12.2020).

göstermesi hem de bu sözlerin yeni olduğunu belirtmesi açısından *İlk Sözler* adını verdiğini hatırlatan Atlansoy, bu isimlendirmenin “Bu, yeni bir sestir, buna dikkat edin.” imasını ve iddiasını içerdiğini belirtir. *İlk Sözler*’i ilk blok, daha sonra yayımlanan *Kaçak Yolcu* ve *Karşılama Töreni*’ni ikinci bir blok olarak değerlendiren şair, adı geçen iki bloğu bir araya getirdikten sonra, üçüncü ve “son sözler” olarak nitelediği bir adım düşünmektedir. Kitaba, neden *Su Burcu* adını verdiğini de açıklayan şair, bunun biraz da Alaaddin Özdenören’e vefa borcu olduğunu belirtir. Özdenören, vefatından önce bir yazısında *Kaçak Yolcu*’da yer alan “Kılıç ve Kadeh” şiirindeki “su burcuna isimli/dalgalı mavi kader çizgini” dizelerini kendisi için seçtiğini belirtir (Özdenören, 2018: 216). Atlansoy da bundan etkilendiğini ve isim olarak *Su Burcu*’nu uygun gördüğünü ifade eder.³⁵

Mustafa Oral, *Su Burcu*’nun yayını üzerine kaleme aldığı yazıda, ilk üç kitabın (*İlk Sözler*) Atlansoy’un şiirinin köklerini gösterdiğini belirttiikten sonra, akabinde yayımlanan *Kaçak Yolcu* ve *Karşılama Töreni*’nin gövde, dal ve budağı, çeşitli dergilerde yer alan ve ilk defa kitaba giren şiirlerin de meyveyi temsil ettiğini ifade eder. Öte yandan Atlansoy’un ilk şiirlerinde ironinin ağır bastığını, gün geçtikçe de lirizme doğru yol aldığını söyleyen Oral, ayrıca başlardaki yoğun dilin, zamanla yerini daha saf, berrak bir dile terk ettiğini belirtir (Oral, 2007: 26-27).

1.4.1.7. Karşılama Töreni

Atlansoy’un beşinci kitabı *Karşılama Töreni*, ilk önce 2005’te *Su Burcu*’nun içinde yer alır. Eser, müstakil bir kitap olarak ilk kez Nisan 2014’te, ikinci kez Temmuz 2015’te yine Hece Yayınları tarafından yayımlanır. Kitap, 21 şiirden müteşekkil “Karşılama Töreni” ve 8 şiirden müteşekkil “Mustarıpler Loncası” adlı iki bölümden oluşur. Atlansoy, adı geçen eseriyle 2014’te ilki verilen Necip Fazıl Şiir Ödülü’ne layık görülür.

Tüfekçi, bu eserde yer alan şiirlerde olgun bir şairin hayata dair hikmetli bir bakış geliştirdiğini; dili, söyleyişi bu manada ilk üç eserden farklı bir noktaya taşıdığını belirtir. Ona göre şairin hayata, varoluşa, eşyaya dair felsefi derinliği olan şiirleri onun yaşıyla da yakından ilgilidir. Yaş ve olgunluk arasında kesin bir ilişkiden söz etmenin mümkün olmadığını vurgulayan Tüfekçi, şiirini derin bir varoluş kaygısıyla ve kuvvetli bir heyecanla sağlamlaştıran, insan ve hakikat üzerine etkili sözler söyleyebilen sanatçıların olgunluk yaşlarına erişince şiirlerinin de daha

³⁵ Tokay, a.g.s.

olgun bir noktaya ulaştığını ifade eder. Tüfekçi, şiirin olgunlaşmasının ölçütünün ölümlü bir insan olan şairin tüm varlık seviyelerine dair derin, kuşatıcı ve estetik bir bakış elde edebilmesi olduğu kanısındadır. Ona göre bu mertebeye ulaşan şairin dilinin de olgunlaştığı söylenebilir. Atlansoy da şiirde olgunlaşmanın bir sonucu olarak *Karşılama Töreni*'nde varlık düzeyleriyle ilgili derin ve kuşatıcı bir bakışı kazanmanın çabasını ortaya koyar. Bu manada ilk şiirlerindeki kimi zaman umarsız ve isyankâr yaklaşımın yerini kulluğun imkân ve sınırlarını bilen, kendiliğin ve hakikatin peşinde bir şairin aldığını ifade eden Tüfekçi, onun olgun bir sanatçı bilinciyle ölüm, hayat ve tabiat karşısında kendini sahil bir yere konumlandığını belirtir. Bunu yaparken de şairin “ben”i öne çıkar. Atlansoy, daha ilk şiiriyle manevi temelleri sağlam bir benlik anlayışıyla hareket eder (Tüfekçi, 2014b: 150-151).

Eserde öne çıkan bir diğerk özellik ironiye dair tutumdur. Atlansoy, *Kaçak Yolcu* ile kullanımı azalan ironik söylemi bu eserde daha da azaltır. Hatta bir söyleşide, *Karşılama Töreni*'nden söz ederken bu kitapta ironik tavırdan tamamen uzaklaştığını söyler (Sali, 2014: 41). Elbette bu eserde ve *Kaçak Yolcu*'da yer yer ironiye rastlamak mümkündür. Şair, uzaklaşmış ama ironiden tamamen vazgeçememiştir. İlk üç kitabında sıkça yer verdiği ironiyi, yaptığı iç muhasebe neticesinde azaltır. İlk şiirlerindeki ironik tavırdan dolayı Adnan Özer tarafından “bir ironi gülü” (Özer, 1990: 10) olarak tanımlanmasına rağmen Atlansoy, kendisini hiçbir zaman bir ironist olarak görmez.

Atlansoy, ilk şiirlerinden itibaren esmer, zenci, yerlilik gibi kavramları sıkça kullanır. Zenci olmayı ve zenci kalmayı önemseyen şaire göre zencilik, devamlı bir adanmışlık ile yoksulların, haksızlığa uğrayanların, saf ve temizliğin özetle masumiyetin varlığı için dişlerini gülümseyerek veya haykırarak göstermelerine işaret eder (Tüfekçi, 2014a: 123).

1.4.1.8. Yarım Bekleyebilir

Otuz bir şiirden oluşan *Yarım Bekleyebilir*, Ağustos 2011'de Hece Yayınları tarafından şairin altıncı eseri olarak yayımlanır. Eser, 2016'da üçüncü toplu şiirler *Yüzümdeki Eşik*'te de yer alır. 2019'da yine aynı yayınevi tarafından üçüncü basımı yapılır. Mehmet Narlı'ya göre ilk beş kitap, deniz ise *Yarım Bekleyebilir* kıyı fakat bütün denizi kumlarında gizleyen bir kıyıdır. Narlı, Atlansoy'un “aynı yerdeyim milim değişmem” dizesine de atıf yaparak ilk beş kitapta ne varsa son kitapta da onun olduğunu belirtir. Bu yorumun kesinlikle “yerinde saymak” demek olmadığını

ifade eden yazar, Atlansoy'un şiirindeki temel görüntüyü "zenci suret, şehit söz, darasız ses, som sükut" şeklinde özetlediğini; onun, yerinde duran bir şair olarak sözüne sahip çıktığını belirtir. Ona göre *Yarın Bekleyebilir*, ne tarifin bilgiçliğine ne de tasvirin artistliğine yaslanan bir kitaptır. Hatta bazı şiirleri veya dizeleri ile oldukça sade bir eserdir. Narlı, tasvir ve tarifi tümüyle yadsımasa da hayatın imgelere dönüşmesinin ikisinden ziyade yatay ve dikey olarak şehrin, insanın ve eşyanın içinde yol alan, imgenin içinde sade ve mütevazı bir yer edinmeye çalışan bilince ve kalbe ihtiyacı olduğu kanısındadır. Ona göre Atlansoy, şiirde tasvir ve tarifi öncelikle hayati özgün imgelere dönüştürmeyi başarmaktadır (Narlı, 2011: 11).

Yarın Bekleyebilir'de Atlansoy'un, imge ve konuşma üslubunu başarıyla birleştirdiğini ifade eden Başaran, şairin duygusal sığınağa ve ataletle düşmeden koruduğu lirizmin, zaman zaman düşünceye ve sosyolojik gerçekliğin arterlerine yapılan içsel yolculukların ve eleştirel tavrın öne çıkan temel izlekler olduğunu belirtir (Başaran, 2021: 123). Öte yandan edebiyatı, oyun metaforu ile açıklayan şair, bu kitapla hamlesini yaptığını ve sırasını savdığını söyler (Sali, 2014: 42). Dolayısıyla aynı masa etrafında ellerinde "söz"leri olan şairler, sırası geldikçe hamlesini yapacak; böylece herkes bir sonraki hamlede daha iyisini yapma hevesini koruyacaktır. Atlansoy, eseri "kitap bütünlüğü"nü taşıması yönünden üçüncü kitap olarak değerlendirir. Bu anlamda *Yarın Bekleyebilir*, ilk iki kitaba benzer bir özellik göstermektedir. Çünkü aradaki *Şehir Konuşmaları*, *Kaçak Yolcu* ve *Karşılama Töreni* -içlerinde daha iyi şiirler bulunsada- bu tür bir bütünlüğüne sahip değildir. Özetle *Yarın Bekleyebilir*, kitap bütünlüğünü taşıması yönünden şairi tatmin eden üçüncü kitaptır (Yurtoğlu, 2011a: 75-76).

Atlansoy'un eserlerini üç gruba ayırdığı yukarıda belirtilmişti. İlk üç eserde öfkesi dışa yansıyan, kendini siyah bir boşlukta gören ve bunu da ironi ile dengelemeye çalışan bir tutum vardır. İkinci gruptaki eserlerde ise ironik tavır iyice azalır. Şairin öfkesi diner; hayata, olaylara karşı daha kuşatıcı ve derinlikli bir yaklaşım kendini gösterir. *Yarın Bekleyebilir*'le beraber şiir dilinin değiştiği görülür.

Yarın Bekleyebilir'de öncekilere nispeten yeni bir doku, söyleyiş özellikleri bakımından daha kendinden emin, daha açık, yeni bir şiiri haber veren taraflar vardır. Şair, bu eserde dolaylı ve net konuşmayı tercih eder. Tema bakımından da farklılık söz konusudur. Öte yandan *Yarın Bekleyebilir*'deki şiirler; modern dünyanın, modern şiirin gerilimlerle dolu dünyasının dışında durmaktadır. Şair, bu

şiiirlerin oluşmasında büyük bir risk de göze alır; çok açık ve net bir şiir diliyle gerilim şartı taşımayan şiirlerin de yazılabileceğini göstermek ister (Yurtoğlu, 2011a: 78-79).

Atlansoy şiirinde, baştan itibaren mistik-metafizik bir doku olmasına rağmen *Kaçak Yolcu* ile bu doku daha da kuvvetlenir. Leyla Arsal, *Yarın Bekleyebilir*'den itibaren mistik-metafizik dokunun yoğunluk kazandığı, felsefi göndermelerin ve derinliğin, özellikle bu eserden sonra arttığı tespitini yapar (Komisyon, 2018: 64).

Yukarıda da ifade edildiği gibi Atlansoy, *Kaçak Yolcu* ve *Karşılama Töreni*'nde ironik anlatıma oldukça az yer verir. *Yarın Bekleyebilir*'de bu tavırdan vazgeçer ve ironiyi daha sık kullanmaya başlar. “Adı geçen eserde yapay ya da esprî olmayan, kara mizah sayılabilecek müthiş ironi örnekleri verir. Bunun sebebini de ‘Galiba ironiyi biraz ihmal ettim. Sürekli gençlerle birlikteyim şu sıralar, bu ironik söyleyişi tekrar tetiklemiş olabilir.’”³⁶ şeklinde açıklar. Şairin sonraki eserlerinde de ironik anlatım, belirgin bir şekilde varlık gösterir.

Öte yandan Atlansoy'da ilk başlarda var olan karamsar ruh hâli zamanla onda bir eşik fikrine dönüşür. Şair, hayat-ölüm/intihar, varlık-yokluk gibi zıt kutuplar arasında durmaktadır. Hasan Yutoğlu, Atlansoy şiirini en iyi niteleyen metaforun “eşik” olabileceğini vurgular. Ona göre eşiği mümkün kılan ise polarizasyonun (kutupluluk) özne için kaçınılmazlığıdır (Yurtoğlu, 2011b: 88). Bu bağlamda Ömer Lekesiz de kitabın yayını üzerine kaleme aldığı yazısında aynı konuya temas ederek Atlansoy'un şiirini, “nazar”ın perdelenme çabasıyla bunda aciz kalınması “an”ının “ara”sına denk düştüğünü belirtir. Ona göre bu, eylemekle eyleyememenin, söylemekle söyleyememenin “ara”sında ol-an bir oluştur.³⁷

1.4.1.9. Gösteri Uçuşu

Gösteri Uçuşu, şairin yedinci kitabı olarak 2013'te Hece Yayınları tarafından yayımlanır. “İlk'in” ve “Köşk” adlı iki bölümden ve toplam 28 şiirden oluşan eserin ikinci basımı yine aynı yayınevi tarafından 2015'te yapılır.

Başaran'a göre *Kaçak Yolcu*'ya kadar gücünü içinde saklayan, kenarda ama her an hazır duran şair tavrı; *Karşılama Töreni*, *Yarın Bekleyebilir* ve *Gösteri Uçuşu* ile derdini içinde tutan fakat bu kez de gücünü göstermekten çekinmeyen şair tavrına evrilir. Öte yandan *Kaçak Yolcu*'da dünyanın kıyısında yaşama tutumu, yerini

³⁶ Muhammet Safa, “Hüseyin Atlansoy ile Söyleşi”, (07.12.2011) <https://edebistan.com/haberler/huseyin-atlansoy-ile-soylesi-1>, (erişim 22.04.2021).

³⁷ Ömer Lekesiz, “Hüseyin Atlansoy'un Şiiri”, *Yeni Şafak*, 02.11.2011, <https://www.yenisafak.com/yazarlar/omerlekesiz/huseyin-atlansoyun-iiri-29630>, (erişim 28.06.2020).

Gösteri Uçuşu ile dünyayı kozmik bir yaklaşımla kuş bakışı seyretme isteğine bırakır (Başaran, 2013: 37). Bir başka yazısında Başaran, şairin bu eserinde hakikatin kenarında, yüzünün eşiğinde hayatı seyreden bir kartal imajına büründüğünü belirtir. Ona göre bir kartal uçuşuyla yeryüzünü seyreden bu bakışta, mekânsal bir çevrim de söz konusudur. Kitapta yaşamak, yara, keder, ölüm imgelerine dair göndermeler sıkça tekrarlanır. Öte yandan şairane bir hassasiyetin nirengi noktası olan kendilik şuuru da kitaba felsefi bir derinlik kazandırır (Başaran, 2021: 124).

Aslında *Gösteri Uçuşu*, şairin -kendi ifadesiyle- hayat macerasının tümünü hızlıca söyleyiverdiği bir kitaptır. Eseri, bir kapanış kitabı olarak nitelendiren Atlansoy; bu durumu, her şarkının başladığı sessizliğe geri dönmesine benzetir (Sali, 2014: 42). Dolayısıyla şiirin başladığı “susuş” noktasına döndüğünü ima eder.

Atlansoy şiirinde, modern şiirin imkânlarıyla desteklenen kendine özgü bir ritim arayışına dikkat çeken Tüfekçi, sözü geçen arayışın sonucunda onun şiirlerinde olgunlaşan dilin, biçimi anlamlandırmak ve şiirin içinde yerli yerine koymak hususunda başarılı bir çizgi takip ettiğini belirtir. Ona göre bu başarı, Atlansoy’la aynılaştan bir üslubu da beraberinde getirir. Şair, kendine mahsus imgeleri, biçimsel yenilikleri ve olgunlaşmış şiir diliyle modern edebiyatın ilerlemesinde önemli bir katkı sunmaktadır (Tüfekçi, 2013: 88).

Gösteri Uçuşu, Atlansoy’un şiir dilini yenilediği, rahat bir söyleyişi yakaladığı bir eserdir. En başından itibaren var olan kelime oyunlarına dayalı çok anlamlılık, *Gösteri Uçuşu*’nda daha da belirgin hâle gelir. Önceki iki eserde şairin iyice azalttığı ironik anlatım, bu eserde tekrar yoğunluk kazanır. Ayrıca metafizik yoğunluk, devam eder. İlk şiirlerde görülen ölüme karşı kayıtsız tavır ve yer yer itiraz eden tutum, yerini dingin bir ruha, ölümü kabullenmiş bir anlayışa bırakır. Şiirlerdeki yoğun göndermeler ve felsefi derinlik çok belirgindir.

“Atlansoy’un sıkça kullandığı neredeyse kendisiyle özdeşleşmiş kimi imgeler, *Gösteri Uçuşu*’nda da kullanılır. Ayrıca önceki kitaplarda olduğu gibi şair, “mısra-ı berceste” denilebilecek dizelere sıkça yer verir. Özellikle şiirlerin sonunu bütün bir şiiri temsil edebilecek dizelerle bitirir.”³⁸ Eserdeki en temel imge kartaldır. Kitabın isminden başlayarak kartal metaforu, içerikte de kendini iyice hissettirir. *Kaçak Yolcu*’daki “Kartal” adlı şiirde “Kartal uçar uçar uçar tamamlar kendini” (Atlansoy, 2016: 206) diyen şair, bu eserinde gökyüzünde uçan kartalın ihtişamını tekrar

³⁸ Uçurum, a.g.y.

hatırlatır. Kartalın şairin “ben”ine doğrudan bir gönderme olduğu yukarıda ifade edilmişti. Kırk yılı aşan şairlik serüveninde -bir nevi şiir göğünde- kendini ispatlamış bir şair olarak belki de son uçuşunu yapmaktadır.

Kartalın dışında yara, köşk, kendilik, kendini arama, cennet gibi imge, metafor, kavramlar da eserde sıkça kullanılır. Modern inşaat tekniğinde yalıtım amaçlı yapılan mantolamadan Filistinli şair Mahmut Derviş, Fas’ta yaşayan şarkıcı Françoise Atlan, 80 Kuşağı, Caferiler, köşkteki zenci (Obama) gibi günümüz şair, sanatçı, siyasetçi veya konu başlıklarına kadar farklı göndermeler yer alır. Atlansoy, ilk şiirlerinden itibaren 1980’lerdeki Afganistan işgali, 1991 Körfez Savaşı, Ruanda İç Savaşı, Bosna Savaşı ve Özbekistan’da yaşanan insan hakları ihlalleri; Afrika başta olmak üzere dünyanın değişik coğrafyalarındaki sömürgecilik faaliyetleri ve günümüze yansımaları, Filistin sorunu, Türkiye’de yaşanan askerî darbeler, ilaç sektörü, biyolojik savaş gibi konu başlıklarına değinir. Güncel göndermeler, *Gösteri Uçuşu*’nda yoğun bir biçimde artar ve bir sonraki eserde de devam eder. Bir söyleşide şiirde güncel, siyasal gelişmeleri sıkça kullanmanın şiir açısından tehlikesi olup olmadığı sorusuna şair, bunun bir risk olduğu, bu riski üzerine aldığı yönünde cevap verir (Başaran, 2013: 38).

1.4.1.10. Yüzümdeki Eşik

Yüzümdeki Eşik, 2016’ya kadar yayımlanmış yedi şiir kitabı ve Mart 2013’ten itibaren *Hece* ve *İtibar* dergilerinde yayımlanan şiirlerden müteşekkil *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem* adlı -toplam sekiz- kitaptan oluşur. Şairin 33 yıllık (1982-2015) birikimini içeren üçüncü ve şimdilik son toplu şiirleri olan eser, Ocak 2016’da Hece Yayınları arasından çıkar.

Yüzümdeki Eşik ismini, kendisinin koyduğunu ifade eden şair, “an”ları ve bu “an”ların alıp verdikleri, duyguları, içerikleri önemser. Söze ulaşmanın beş eşiğini, yüzünde yaşamak ister (Özkaya, 2019:16-17). Kendisiyle yapılan bir söyleşide, bu adlandırmanın tüm bunlara işaret ettiğini belirtir. Şair, yazar Abdulkadir Essufi’nin (Ian Dallas) Kur’an-Kerim’den hareketle tarif ettiği sözün beş aşamasını önemser ve her fırsatta buna atıf yapar. Bu yaklaşıma göre söz; sükût/sessizlikler, haruf/harfler, kelâm/sözcükler, ayetler/simgeler ve sûreler/biçimler aşamalarından geçerek oluşur. Essufi bu aşamalar içerisinde sessizliğin, sesin ve onun aşamalarının nasıl şekillendiğini belirler. Atlansoy, bütün bunları gözeterek bu adlandırmayı yapar. Ayrıca *Yarın Bekleyebilir*’de aynı adla bir de şiir yer almaktadır.

Yine aynı söyleşide, şair Halil Ünal'ın *Yüzümdeki Eşik*'ten hareketle "Elimizde muazzam bir külliyyat var, bu külliyyattan size ne kaldı? sorusuna "Bir eşik düşüncesi" cevabını verir. Aslında şiirlerin toplamından şair; bir eşik, berzah, anafor ve bunların hepsini kapsayan bir anlama çabası fikrine ulaşır. Bu anlamda şairin durduğu noktada, eşiği geçip geçmeme kararı belki şiire devam edip etmemeye de ilgili olabilir. Fakat hâlâ şiir yazmaya devam ettiği düşünülürse eşikte durduğu da söylenebilir. Söyleşinin devamında şairin sağ gözünde katarakta bağlı bir görme kusurunun olduğu hatta "Mısmıl İstatistik" adlı şiirde yer alan "Allah'tan bir rüya perdesi indi bir gölge gibi/indi sağ gözüme hoşgeldin diyebildim şimdilerde" dizelerinin buna işaret ettiği, dolayısıyla fiziki olarak yüzdeki eşiğin bu da olabileceği ifade edilir (Komisyon, 2018: 69-70). Fiziki bir gerekçeyle de olsa ilk şiirlerinden itibaren "göz"ü bir imge olarak kullanan bir şair için yine gözden hareketle bir adlandırma yerinde bir tavidir.

Eşik kavramı, hem günlük dilde hem de edebiyatta genellikle metafor anlamıyla kullanılır. Bahtin'e göre "eşik", hayattaki bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, hayatı değiştiren bir kararlar veya değiştirmede başarısızlığa uğrayan bir kararsızlıkla, eşiğin ötesine adım atma korkusuyla bağlantılıdır (Bakhtin, 2001: 322). Şair Hayriye Ünal, Atlansoy'un doğrudan adı geçen kitabının ismiyle ilgili değil ama şiirdeki genel eğilimden hareketle ondaki "eşik" kavramını, ironi ile birlikte yorumlar. Ünal, Atlansoy'un döneminde yazan pek çok şairin içselleştirdiği yeniklik söylemini reddetmeyip bir "eşik" kurgusuna dönüştürmesini olağanüstü bir ironi şeklinde niteler. Ona göre bu eşik şu anlamdadır: "Karşılaşma mekânlarına duyulan gayriihtiyari merak, söze başlayıp bitirmemek, acizlik vurgulanırken bir taraftan buna asla rıza göstermemek, tam kıyıya vurmuşken "kıyıya vuran değiliz" demek, "sıfırın altındaki ruh"un havuz başında bir yer talep etmesi, en mahzun, en yamuk olanın en iyi gören olması, peronda bir melek olmak, bir rengi -kırmızı- somut görsel bir nesne olarak geçişli hâle getirme fikri..." (Ünal, 2007: 79).

Arsal, kitaba ismini veren eşik ve yüz kavramlarının iki önemli kronotop (zaman-uzam) ve iki önemli arkaik imge olması hasebiyle zihnin bilişsel şemalarını tetiklediğini, ardından da bir zincirleme etki ile açılanan çağrışım zenginliğine neden olduğunu belirtir. Yazar, kitaba ismini veren "Yüzümdeki Eşik" şiirindeki "İşte eşik: En mahzun ve en mahrem/Gülümseyişlerle terk ediyorum kalbimi" dizelerinden hareketle eşiğin, kalbin cismani hayatının sonlanarak ölüm eşiğinden

atlayışı ve yaşadığı arınmayla mutlu olarak öteki âleme geçeceği gerçeği olduğu yorumunu yapar (Arsal, 2021: 80-85).

Yüzümdeki Eşik'in, şairin çıktığı dünya serüvenine dair farklı izlerin toplamını sunan, geniş bir coğrafyaya yayılmış sesleri ortaya koyan, çok zengin çağrışımları barındıran bir eser olduğunu belirten Bilal Can, toplu şiirler olması nedeniyle Atlansoy'un şiir birikimiyle ilgili önemli ayrıntıları barındırdığını da ifade eder. Can'a göre Atlansoy, bu eser özelinde olduğu gibi diğer şiirlerinde de bir medeniyet havzasının resmini çizer. Ayrıca sosyolojik çıkarımlar, mekânsal çözümler, tarihî olay ve olgular, onun şiirinin vazgeçilmezleri arasındadır. Can, şairin duygularını yasadığı toplumsal muhayyileyi sürekli diri tutmayı başardığı şiirlerinde bir tür şuur ayaklanmasını amaçladığı; şiirin, sahip olunan mirasın bir tür savunusu, bir tür geliştirilmiş refleks biçimi olduğu yorumunu yapar (Can, 2021: 131).

1.4.1.11. Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem

Atlansoy'un sekizinci eseri olan kitap, Hece Yayınları'nca ilkin 2016'da *Yüzümdeki Eşik* içerisinde ikinci olarak yeni şiirlerin de eklenmesiyle Temmuz 2018'de yayımlanır. Kitap, *Yüzümdeki Eşik* içerisinde "Uzak Kuzey, Maç Sayısı; Uzaktan Üçlük" adlı iki bölüm ve 19 şiirden oluşurken ikinci basımında "Ağza Alınmayacak Sözler, Uzak Kuzey, Maç Sayısı; Uzaktan Üçlük, Mevsim Geçişleri" adlı dört bölüm ve 37 şiirden oluşur. Eser, ismini aynı adlı şiirden alır.

Gösteri Uçuşu'yla yenilenen şiir dili ve rahat söyleyiş, bu eserde de devam eder. *Gösteri Uçuşu*'nda olduğu gibi söz oyunları, çok anlamlılık *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*'de de yaygın olarak yer alır. Bir önceki iki eserde artan ironik anlatım, yoğun olarak kullanılır. Metafizik yoğunluk, devam eder. Şiirlerde, kendilik kavramı çerçevesinde felsefi derinlik çok belirgindir. Öte yandan güncel olana sıkça gönderme yapılır. Bu göndermeler; Gustav Mahler, Sadri Alışık, Hacı Arif Bey, Alice MacGraw gibi sanatçılardan Ahmet Bin Bella, Karaoğlan (Bülent Ecevit), Barak Obama gibi siyasetçilere; Freud, Hegel, Robert Fisk gibi yazarlardan Pekos Bill, Albatros gibi yayın organlarına kadar çeşitlilik gösterir.

Halil Ünal, Atlansoy'la yapılan bir söyleşide *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*'in bir veda kitabı olduğunu, son sözlerini söyleyen bir şair tavrı sezdiğini belirtir. Kitapta yer alan benliğin silinmesinden bahseden "Sil/inerek", sürekli kendini azaltmayı vurgulayan "Duvar", kendiliğini bulmaktan söz eden "Spekülasyon" adlı şiirlerde ve kitabın bütününde kendi ve kendilik kavramları sıkça tekrar edilir. Ünal'a göre kendilik üzerine yukarıda yapılan vurgular, ölüme

doğru yaklaşan, veda sözlerini söyleyen bir şair resmi ortaya koymaktadır. Aynı söyleşide Faruk Uysal da son iki kitapta felsefi derinliğin arttığını belirtir. Uysal, “bilgece söyleyiş” şeklinde tarif ettiği bilgeliğin ilerleyen yaşlarda ulaşılan bir şey olup olmadığını şaire sorar ve Uysal’ın kendisi de aslında bunun yaşla, deneyimle, tecrübeyle bir ilişkisi olduğu kanısındadır. Atlansoy, yaşının altmışa yaklaştığı karşılığını verdikten sonra son iki kitaptaki şiirlerin yazıldığı süreçte annesini, anneannesini, dayısını ve amcasını yakın aralıklarla toprağa verdiğini; bütün bu ölümlerin kendi sözlerinde bir karşılığının olduğunu belirtir. 1990’larda İstanbul’da vapurla karşıdan karşıya geçerken iktisatçı Mustafa Özel’le denk geldiğini hatırlatan Atlansoy, ölüm ve ciddiyet üzerine onunla aralarında geçen kısa konuşmayı hatırlatır. Sezai Karakoç’un toplu şiirleri yeniden ve Monna Rosa birtakım değişikliklerle ilk kez basılmıştır. Özel, Sezai Bey’in bazı değişiklikleri niçin yaptığını sorar? Atlansoy da gayriihtiyari “Ölüme yaklaştıkça ciddiyet artar.” cevabını verir. Ona göre ölüm insanın söylemeyi sevdiği kelimelerden olmakla beraber hemen gerçekleşmesini istemediği bir olgudur. Bunun için “şair” ya sözü uzatır veya suskunluğu çoğaltır. Bu manada Atlansoy, kitabın ilk bölümünün adının “Son Sözler” olduğunu sonradan “Ağza Alınmayacak Sözler”e çevirdiğini belirtir (Komisyon, 2018: 62).

Atlansoy’un, Karakoç için söylediği “Ölüme yaklaştıkça ciddiyet artar.” sözünün aslında kendisi için de bir anlam ifade ettiği, buradaki bölüm adının değişmesinden anlaşılmaktadır. Bölümün ilk şiiri, “Kalpazan”da yer alan “Herkesin bildiği ağza alınmaz sözler/Çıkıyor okyanus yüzeyine/Çok geç öğrendim; affi ve pişmanlığı/Yok asla çıldıramamış ruh derinliğinin” dizeleri, şairin gençliğindeki isyankâr, ölüme karşı umarsız tutumuna karşı bir af dileği gibidir.

Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem’de öne çıkan bir diğer özellik de dijital teknolojiye ait kavramların şiirlerde yer almasıdır. Atlansoy, her ne kadar 1980’lerde dijital teknolojinin bu denli ilerlemediği bir dönemde şiire başlasa da kırk yıllık şairlik hayatında belki son on yıldır, hızlı bir dijital dönüşüme şahitlik etmiş; yer yer bu teknolojinin jargonuna ait kelimeleri de şiirlerinde kullanmaktan çekinmemiştir. Dijitaleşmenin bu denli artmasının, edebiyat üzerinde ne gibi bir etki yapacağı başlıca tartışma konularındandır. Kendisiyle yapılan söyleşilerde bu meyanda sorular da sorulur ve şairin düşünceleri merak edilir. Arsal, Atlansoy’un şiirinin modern, genç fakat hâlihazırda yazılan genç şiirden apayrı bir düzlemde olduğu tespitini yapar. O, bu bağlamda -teknoloji de hesaba katılarak- şiirin nereye varacağını,

derinlik ve mistik ağırlığın azalıp azalmayacağını veya çoğu bilim insanının da vurguladığı gibi yapaylığın gitgide derinliğin kıymetini sanat, edebiyat ve bilim dünyasına fark ettirip ettirmeyeceğini sorar. Şair ise, bu soruya dijitalleşmeyle birlikte gelen yeni bir dünyanın olduğu, kendi adına bu dünyayla ilgili net bir şey söylemenin mümkün olmadığı cevabını verir ve 1980’lerde şiire, öyküye, romana, düşünceye ilgisi olanların hayatlarıyla 1990’lar ve 2000’lerdeki insanların hayatları arasında dijital devrim sebebiyle muhtemelen birkaç yüzyıllık bir fark olduğunu ifade eder. Ama her ne olursa olsun sözü olan bir kişi o sözü -ne şekilde, hangi şiir diliyle olacağı bilinmese de- söylemeyi başaracaktır (Komisyon, 2018: 64).

Atlansoy, *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*’in Temmuz 2018’deki yeni basımından sonra *Hece* ve *Muhit* dergilerinde şiir yayımlamaya devam etmektedir. Bu şiirlerde de ölüm, kendilik, eleştiri, direniş, tarih ve medeniyet, Meryem/safiyet, metafizik gibi temalar öne çıkar. Şair, korana salgını, askerî darbeler gibi güncel meselere de değinmeyi ihmal etmez. İroni ve kelime oyunları, şiirlerde en çok kullanılan tekniklerdendir.

1.4.1.12. Perondaki Melek

Atlansoy’un, bir şiir hariç -32 adet- seçme şiirlerinden oluşan *Perondaki Melek*, Ekim 2020’de Muhit Kitap’tan çıkar. Şairin, daha önce herhangi bir kitabında yer almayan “Bayramın Üçüncü Günü Aranacaklar Listesi” adlı şiiri, *Muhit* dergisinin sekizinci sayısında (Ağustos 2020) yayımlanır. Kitap, Mehmet Narlı’nın Atlansoy’u değerlendirdiği bir yazı ile başlar. “Narlı’nın kaleminden şairin üslubuna dair son derece özgün gözlemler de okurun işini kolaylaştırır. Narlı’ya göre Atlansoy’un üslubu ve şiir konuları aslında onun kişiliğini ortaya koyar. Şair, II. Yeni şiirinde görülen soyut anlatıma benzer bir yaklaşımla şiirlerinin çoğunda, oldukça özgün bir dile yaslınır. Anlaşılma kaygısı taşımadan anlatır ve söyleşir.” (Kurt, 2021: 143).

Şair, şiirleri seçerken kitaplar arasında homojen bir dağılım yapmamış; örneğin bazı kitaplarından hiç eser almamıştır. En fazla şiiri, on beş eserle *Kaçak Yolcu*’dan sonrasında *Karşılama Töreni* ve *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*’den almıştır. Buradan hareketle *Kaçak Yolcu*’nun şairin gözünde farklı bir noktada durduğunu söylemek mümkündür. Kitapta yer alan şiirlerde genellikle ölüm, aşk, şehir, modern kent, zaman, metafizik, yabancılaşma eleştirisi gibi temalar öne çıkar. “Bayramın Üçüncü Günü Aranacaklar Listesi” şiiri, Türkiye’de Mart 2020’de başlayan

“pandemi” döneminin ilk günlerine yoğunlaşır. Bir şairin gözüyle meselenin nasıl görüldüğü, biraz da eleştirel bir yaklaşımla sunulur. Şiirde bayram, kıyamet, insanın ölümle istatistiksel bir veri hâline gelişi ve buna itiraz; kaplan, kartal, dağ gibi imge, kavram ve metaforlar yer alır. Aslında bunlar, şairin nerdeyse ilk şiirlerinden itibaren öne çıkan imgeleridir.

1.4.1.13. Göldeste

Atlansoy’un Şaban Abak ile birlikte hazırladığı bir şiir antolojisidir. Kitap, 1990 yılında hazırlanmış ve Beyan Yayınları tarafından 1991’de basılmıştır. Antolojide, 1960 sonrası doğan şairlerin ürünlerine yer verilmiştir. Bunun gerekçesi de genç şairlerin genellikle az basılan edebiyat dergilerine dağılımları, bu yüzden de gençler arasında şiirin durumu ve niteliği hakkında sağlıklı bilgiler edinmenin zorlaşması şeklinde ifade edilir. Hatta genç şairler de kendi dönemleri hakkında gerekli bilgiye ulaşamamaktadır. Bu anlamda antoloji, hem okurun hem genç şairlerin kendi dönemleri hakkında bir kanaat edinmeleri için hazırlanmıştır. Kitapta yer alan şiirlerin tamamına yakını 1980-1990 arası yazıldığı için “80’li Yılların Şiir Antolojisi” şeklinde isimlendirilebileceği belirtilir. Sadece kitabı olan şairlerden değil belli bir süre dergilerde şiir yayımlayan şairlerden de şiir alınmıştır (Abak ve Atlansoy, 1991: 7). Antolojide başta hazırlayan şairlerin kendisi olmak üzere Nedim Ali, İlhami Atmaca, Mustafa Aydoğan, Erdal Çakır, İhsan Deniz, Arif Dülger, İdris Mevlana, Müştahir Karakaya, Cevdet Karal, Osman Konuk, Kemal Sayar, Adem Turan gibi toplam 51 şair yer alır.

Antoloji, yayımlandığı dönemde dikkatleri üzerine çekmiş ve devamının gelmesi şeklinde de bir beklentiye neden olmuştur. Atlansoy; kitabın bir asabiyeti, belli bir damarı temsil ettiğini, her on yılda bir yeni bir antoloji hazırlama fikrinin olduğunu fakat şartların buna imkân vermediğini belirtir.³⁹ Şiirlerin seçimini kendisinin yaptığını ama kitaba verilen emeğin fazlasının Abak’a ait olduğunu belirten Atlansoy, -her ne kadar ortalama beğenilere dikkat etsede- bir nevi kendi zevkine uygun bir şiir elemesi yapar. Şiir yıllıkları üzerine yapılan bir soruşturmada yıllıklarının şairleri değil hazırlayanları gösterdiğini, bu nedenle de çok öznel olduklarını ifade eden şair, bu tür eserleri toplu bir fotoğraf olarak değerlendirmek gerektiğini belirtir (Atlansoy, 2009a: 39). Bu manada bahsi geçen antoloji de döneminin genel durumunu yansıtmaya açısından kayda değer bir çalışmadır.

³⁹ Tosun, a.g.s.

1.4.2. Nesir

Atlansoy, şiir haricindeki türlerde çok az yazı kaleme almış bir şairdir. Nesir türünde kitap hacminde bir çalışması olmamakla beraber inceleme, eleştiri, değini, deneme, hatıra, soruşmaya cevap türlerinde *Yedi İklim*, *Kaşgar*, *İpek Dili*, *Yom Sanat*, *Hece*, *Muhit* ve *Cins* gibi dergilerde 60 civarında yazı yayımlamıştır. Bu yazıların 40 kadarı *Hece*'de yer almaktadır. Atlansoy, 2017'de *Cins*'te çocukluk ve gençlik hatıralarından hareketle yazdığı yazılara, 2018'den itibaren kurgusal hatıra veya öykü türüyle devam etmektedir. Bu yazılar, şairin geçmişine dair izler barındırsa da kendisi bir söyleşide kurgu olduğunu ifade etmektedir.

Yine aynı söyleşide öykücü Necip Tosun, büyük şairlerin şiirin yanında birçok türde eser kaleme aldığını belirttikten sonra kendisinin niçin yazmadığı yönündeki soruya, “Fizikte bir kural vardır: Bir taşı her yerden çekerseniz hiçbir yere gitmez.” diyerek aslında şiirden başka bir şeyle uğraşmak istemediğini ima eder.⁴⁰ Yine başka bir söyleşide düzyazı ile ilgili bir soruya “Saflığının şiire daha çok yakıştığını düşündüm.” (Özkaya, 2019: 17) diyen şair, düzyazının mizacına uygun olmadığını ima eder.

⁴⁰ Tosun, a.g.s.

İKİNCİ BÖLÜM

2. HÜSEYİN ATLANSOY'UN ŞİİRLERİNDE MUHTEVA

Şiir, çok katmanlı bir anlam evrenine sahip olduğu için onu tam anlamıyla yorumlamak, şairin işaret ettiği manayı aynıyla bulup ortaya koymak elbette bütünüyle mümkün değildir. Mehmet Kaplan, modern şiirin anlaşılması güç telmihlerle dolu olması nedeniyle kelimelerin anlamlarının kaydığını, bu yüzden bu şiiri yorumlarken kesin hükümler vermekten kaçınmak gerektiğini belirtir (Kaplan, 2004: 310). Harold Blomm'a göre "yanlızsız" olduğu düşünülen şiir yorumlarının çoğu, hatalardan bile beterdir. Belki de sadece az veya çok yaratıcı ya da ilginç yanlış okumalar vardır çünkü her okuma kaçınılmaz olarak yanlış bir okumadır (Bloom, 2008: 79).

Turan Karataş, Atlansoy'un 20 yıllık şiir verimini değerlendirirken onun şiirinin çok katmanlı yapısına, her okunuşta yeni fark edilebilecek yönüne değinir. Atlansoy'un şiirini, beğenerek okuduğunu söyleyen yazar, bu şiiri bildiğini sandığını ama fark edemediği nice güzel, özel ve kusurlu yanları olduğunu belirtir. Özellikle ele alınan malzemenin şiir olması ve onu yorumlamaya başlayınca anlaşılan bu gerçeklik, meseleyi bir kat daha nazikleştirmekte ve zorluğu artırmaktadır (Karataş, 2004: 71).

Her ne kadar yukarıda ifade edilen zorluklar söz konusu olsa da elbette akademik bir çalışma çerçevesinde ele alınan şiirlerin temalarını bulmaya çalışmak, bu çalışmanın ana amacıdır. Şerif Aktaş, bir şiir metninde ele alınan temanın, şiirin yapısıyla var olduğunu belirtir. Ona göre yapıyı oluşturan birimlerin birleştiği anlam değerinin en kısa ve öz ifadesi temadır ve bu da soyuttur. Söz konusu soyut anlamın, metindeki birimlerin merkezinde olduğunu ve onlarla somutlaştığını ifade eden Aktaş, yapıyı oluşturan ses ve anlam kaynaşmasından meydana gelen birimlerin her birinin birleştiği anlam değerini belirlemenin, temayı bulmak olduğunu belirtir. Bu anlamda temayı tespit etmek için metnin yapısının çözümlenmesine gerek vardır (Aktaş, 2011: 32). Elbette yukarıda çizilen kuramsal çerçeve, uygulamada her şiirde aynı sonucu elde etme imkânı sunmayabilir. "Giriş" bölümünde de ifade edildiği gibi Atlansoy'un şiirleri genel itibarıyla bütünlüklü bir yapıdan uzak, dizeler arasındaki anlam bağı -özellikle ilk üç kitabında- zayıftır. Bu anlamda söz konusu şiirlerin tamamının temasını belirlemek zorlaşmakta veya bu tür şiirlerde birden fazla tema

yer almaktadır. Bu nedenle birçok şiir, farklı tema başlıklarında yeniden ele alınmış, belirgin olan ikincil veya üçüncül temalar da örneklerle gösterilmeye çalışılmıştır.

2.1. Temalar

2.1.1. Sevgi/Aşk

Aşk, bütün bir edebiyat tarihi boyunca en çok işlenen temaların başında gelir. İnsani öze en uygun, şairlerin binlerce yıldır işledikleri bir temadır. Bu anlamda 80 Kuşağı şairlerinden Atlansoy da aşk temasını sıkça kullanır. O, kendi ifadesiyle “aşka dair söyleyecekleri” olan bir şairdir. Onda aşk teması, bütün temaları içine alacak bir kapsama sahiptir. Yani bütün temalar, aşk teması ile bir şekilde ilişkili kullanılır.

Atlansoy, bir söyleşide bir Yunan filozofunun aşk bilgisini önemsemesini divan şairi Fuzuli'nin “Aşk imiş her ne var âlemde/İlm bir kıyl u kâl imiş ancak” anlayışına benzetir ve işini aşkla yapmanın ne kadar önemli olduğunu belirtir (Karal, 1991a: 21). Sadece bu yaklaşım bile onun aşka bakışını ortaya koymak için yeterlidir. Yine *Hece* dergisindeki “Aşk ve Ölüm Üzerine Kısa Notlar” adlı yazısına “Türkler hiçbir zaman şiirsiz kalmamıştır. Yani aşksız. (Atlansoy, 2001a: 398). şeklinde başlayarak şiirin kendisi için neredeyse aşk anlamına geldiğini ima etmiş olur. Mehmet Solak, Atlansoy'un ölümün, dirimin, aşkın şairi olduğunu, ayrıca şairin pek çok şiirinin matrisinin aşk olması sebebiyle üçlemeyi teke indirmek gerekirse tek kelime ile aşkın şairi olduğunu belirtir (Solak, 2004: 89).

Atlansoy'da aşk teması, ilk kitabından son kitabına doğru önce artan sonra azalan bir eğilim gösterir. İlk şiir kitabı *İntihar İlâci*'nda beş şiirde görülen aşk teması, *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*'inde üç şiirde görülür. Şair, bu tutumunu değiştirerek *Şehir Konuşmaları*'nda aşk temasına daha sık yer verir. Bu kitaptaki şiirlerin yarısının teması aşktır veya şiirlerde aşka atıf vardır. Ayrıca aşk temasının yoğunluğu bakımından bu kitap öne çıkar. *Kaçak Yolcu*, bu temaya en çok yer verilen kitaptır. Sevgili ve yar kavramları da dâhil edilirse aşk, 18 şiirde farklı şekillerde geçer. *Karşılama Töreni*'nde şair, aşk temasını bir önceki kitap kadar olmasa da işlemeye devam eder. *Yarın Bekleyebilir* de Atlansoy'un aşka sıklıkla yer verdiği görülmektedir. Şair, son iki kitabı *Gösteri Uçuşu* ve *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*'de de aşk temasını azaltarak işlemeye devam eder.

Atlansoy'da aşk, hayatın temel dinamizmidir ve herkesin kaldıracabileceği bir “yük” değildir. Bunun için azığı tükenmemiş bir gönül ve sabır gereklidir. “Metropol –İten Şarkı” şiirinde geçen şu mısralar aşka doğrudan temas edilen ilk yerdir:

“İnsanlar hep içtenlik aparıyorlar merhamet torbalarından
Anladım, azıkları kalmamış aşklara”

(Atlansoy, 2016: 17)

Atlansoy, şu sözleriyle de yukarıdaki mısraları açıklıyor gibidir: “Bugünlerde Türkiye’de yaşanan ‘sanal’ kriz, halkın bir kısmının aşksızlığı ve şiirsizliği ile irtibatlıdır.” (Atlansoy, 2001a: 398).

Aynı şiirin devamında aşk, metafizik bir boyut kazanır ve tasavvufta aşk için çıkış noktası olarak görülen kalubela gündeme gelir. “İslam inanışında bezmielest, Allah’la yaratılışları sırasında insanlar arasında yapıldığı kabul edilen sözleşme için kullanılan bir tabirdir. Allah, ilk önce Hz. Âdem’i, ondanda bütün insanların ruhlarını yaratarak onlarla bir sözleşme yapar. Allah’ın “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” hitabına bütün ruhlar evet anlamında “kalubela” cevabını verirler.” (Yavuz, 1992: 106-108). Kur’an’da A’râf sûresinin 172. ayetinde anlatılan bu hadise, klasik edebiyatta bezmielest şeklinde yer alırken günümüzde halk arasında kalubela şeklinde bilinir. İskender Pala’nın ifadesiyle tasavvufi manada kalubela, yaratılışın başlangıcı olduğu gibi aşkın da başlangıcıdır. Tasavvufun özünü, “Ben gizli bir hazine idim. Bilinmeyi istedim ve âlemi yarattım.” sözü oluşturur. Pala, bu sözün içeriğinde aşkın olduğunu ve vahdetivücûd felsefesinin de Allah’ı bilmeyi ve tanımayı, aşk yoluyla gerçekleştirmek istediğini belirtir (Pala, 2018: 48). Atlansoy, buradan hareketle aşkı bir kalubela yansıması olarak nitelendirir. Şair, metafizik aşkın karşısına geçici heveslerin peşinde koşan bireyi temsilen Don Juan kavramını koyar. İlk kez Kierkegaard’ın kullandığı bu kavram, onun varoluş anlayışında önemli bir yer işgal eder. Kierkegaard’a göre varoluşu gerçekleştirmede üç türlü aşama vardır. Kişinin hayatını yönlendirecek ilk aşama, estetik alan veya estetik hayat biçimidir. Estetik insanı göstermek için kullandığı örneklerden birisi de Don Juan’dır. Bireyselliğin kendini gösterdiği ilk biçim olan bu aşamada Don Juan, sosyal sorumlulukları kendine tamamen uzak görür. İçinde bulunduğu toplumun iyiye veya kötüye dair değer yargıları onu ilgilendirmez. Sadece neyin onun için haz verici olduğu veya olmadığı ile ilgilenir. Kendisi için yaşamak, Don Juan örneğinde görüldüğü gibi bir eğlenceden diğerine tamamen kişisel arzuları doyurmaya yönelik ilkel bir hâldir (Gödelek, 2008: 364). Aşk da bu tipin kendi kişisel çıkarları için

kirlettiği temiz bir duygudur. Atlansoy, aşkın Don Juanlara inat bir kalubela yansıması olduğunu belirterek geçici heveslerine aşkı perde yapanları eleştirir.

Bir diğer nokta aşkın gizlice insana yaklaşması, istemsiz oluşu ve yakıcılığı, denizanası benzetmesiyle verilir. Çünkü denizanası şeffaf bir canlıdır. Uzaktan fark edilemez ve insana değdiği zaman teni yakan bir özelliğe sahiptir:

“Şimdiye kadar bir göz yanılgısı sandığım aşk
Anladım bir kalubelâ yansıması –don juanlara inat–
Tüm bunlardan uzak ve aykırı
köpek havlamalarından kirlenmeyen duru denizde
Martıların açgözlülüğüne alışmış
Uyuyan gizli denizanelerine benzeyen aşk”
(Atlansoy, 2016: 18)

Aşk, Atlansoy şiirinde kedi imgesiyle de görünür. Kedi, bazen kadın bazen aşk olarak şiire girer (Özbahçe, 1999a: 52). Kedi, masumluluğu, tüylerinin yumuşaklığı ve sokulgan tavırları ile kadını hatırlatmaktadır. “Kedi Tırnağında Nar Çiçeği” adlı şiir, aşk ve kedi ilişkisinin en güzel örneklerinden birisidir. Kedinin tırnakları, parmakları arasında gizlidir ama onu zor anlarında ansızın kullanabileceği de unutulmamalıdır. Osman Özbahçe, bu şiirdeki “kedi tırnağında nar çiçeği sevgim” dizesinden hareketle kedinin sevgiliyi, nar çiçeğinin “ben”i yani şairi imlediğini belirtir. ona göre ikisinin bileşiminden de aşk doğmaktadır (Özbahçe, 1999a: 54). Atlansoy’da kedi ve aşkın aynı oluşuna aşağıdaki mısralar örnek olarak verilebilir:

“evliya çelebi kedi miydi
yoksa kediler çelebi mi/
ben kedi mi dedim yoksa aşk mı”
(Atlansoy, 2016: 33)

Aşk, Atlansoy’da genellikle dünyevi bir duygu olarak belirse de metafizik bir görünümle de şiire yansır. Karataş, “Ferhat’ın kazması ancak benim yüreğimden geçer” dizesini de örnek vererek aşk duygusunun *İlk Sözler*’de dünyevi anlamda daha açık olduğunu fakat giderek metafizik bir boyut kazandığını belirtir (Karataş, 2004: 74).

“Aşk, kedi dolayımında da metafizik boyuta açılır. ‘Ev Sahibi ve Kedi’ şiirinden aşağıya alıntılanan bölümde göz, beni simgeler; ben, Karadeniz ve sisli bir dünya açılımıyla yeryüzünü, bu dünyayı simgeler; cehennem, ateş açılımıyla öte dünyayı simgeler.” (Özbahçe, 1999a: 53). Kedi imgesi, böylece metafizik bir açılım kazanmış olur:

“karadeniz gibidir gözlerim
hafif sisli, aldanıp beyazına

atlarsa kedi
sırrolur
üstelik yanar ateşimde
cehennemden âzâde ismi”

(Atlansoy, 2016: 205)

“Şapka Uçuran Rüzgâr” adlı şiirde de kedi, metafizik bir boyutla ele alınır. Şairin, Yunus Emre’den ilhamla kullandığı “yaratılanı seviyorum” ifadesi de bu yorumu güçlendirir:

“gecenin yeşellerini, denize sürülen fetihleri
üzengilere uzanmış terkileri
terkedilmiş anneleri süt veren göğüsleri
koyun ve keçileri, at gözlerini
kedileri, uzatmak mümkün
yaratılanı seviyorum (...)

(Atlansoy, 2016: 89)

“Adı Üstünde Muhacir Erinmez Gitmekten” adlı şiirdeki şu mısralarda da aşk, metafizik bir boyutta ele alınır:

“sığmazken tabutlara a canım ölümün cismi
geç! yıldırım gibi gir kapısından aşkın
kırıp kilidini kapa sözün şehvetini
tutup ince parmaklarından
rüyalar aş! aşındır eşiğini sevdanın”

(Atlansoy, 2016: 211)

“Gül” şiirinde de aşk, metafizik bir açımla işlenir. Şiir, Tanrı’ya bir yakarış, af dileği üslubunda olmakla beraber sembollerden de anlaşılacağı üzere bir peygamber sevgisi barındırır. Şiirde geçen sevgili, şefaata ve gül imgeleri, Türk edebiyatında Hz. Muhammet için kullanılan kavramlardır:

“bir gül açılışın
sevgilinin şefaati dileğince
yetmişbir kerre yetmişbir ince diken
batsın ellerime

Allahım
günahkâr dağlarımı bassın deryaların
bir gül açılışın bir gül için
bin gül içinde”

(Atlansoy, 2016: 275)

Şiirin bütününe bakıldığında içten içe bir peygamber sevgisinin son bölümde Tanrı’ya yakarma ile bütünleşerek metnin çatısını ortaya çıkardığı görülür.

“Efendim; Tül Kıyamet” adlı şiir, Atlansoy’un mistik aşkı işlediği en güzel örneklerden biridir. Açık bir şekilde Hz. Muhammet için yazıldığı anlaşılan şiir, şairin peygamber sevgisinin yalın bir ifadesidir:

“Siz-bir ses
İbrahim’in duası
İnce esinti
İzniyle-rabbimin
Ölüyü diriltenin
Zarif müjdesi
Siz
Annenizin rüyâsı
Sözünüz
İnci derinliği”

(Atlansoy, 2016: 409)

“Nişanlı Koltuğu” adlı şiirde, aşk ve genç kız masumluluğu birlikte işlenir. Genç kız, yılların yalnızlığını evlilik yoluyla sevdiği (bir erkek) ile birleştirdiği yeni hayatında giderme imkânı bulacaktır. Şairin, “yalnız akan serin bir ırmağa” benzettiği genç kızın yalnızlığı, aşkın sıcaklığı ile sona erecektir. Şiir, “bir gelinliği diler kız” dizesiyle başlar. Çünkü “Gelinlik bir milat, tamamlanmışlığa aralanmış ilk beyaz kapıdır.” (Lekesiz, 2009: 116):

“/yıllarca ben
yalnız akan serin bir ırmaktım
uyanır bir su şafağında kalkarım
örterim üstüme aşkın sıcaklığını/
kadına beyaz yakışır hasrete siyah
billûrdan bir anı
sessizliğe ulayan sigara dumanları
eflatuni bir aşka kapıdır–
koltuklar ayrı ayrı”

(Atlansoy, 2016: 212)

Atlansoy şiirinde aşk, bazen yalnızlık veya keder gibi duygularla birlikte görünür. Aşk, insana her zaman mutluluk getirmez. Aşkın, adı anılan duygularla birlikteliğinden doğan gerilim, şiiri besleyen unsurlardandır. Klasik Türk şiirinde sıkça rastlanan bu durum, modern şiirin de ana izleklerinden birini oluşturur. Bu anlamda “Şapka Uçuran Rüzgâr”da geçen aşağıdaki şu mısralar bu durumu özetlemektedir:

“yani şöyle parmaklar çıtlatılıp
ağız ve dil eşliğinde
bütün sevdalar
ping-pong masası kederinde
ben geceye sarkan ritimlerin öğrencisi
bu aşkın türkçesi ilerlemeli”

(Atlansoy, 2016: 87)

Şehir Konuşmaları 'nda yer alan “Yıldız Falı” adlı şiir, aşk temasının en iyi örneklerinden biridir. Şairin kozmik bakış açısıyla harmanlayarak sunduğu aşk teması, kavuşulamayan bir sevgili güzellemesi gibidir:

“Zamanı aşar gülümseyişin
yelkovan örneği
dönerim çevresinde sesinin
isminin şapkası var
nişanın olsun mavi
gökyüzü gecesi süsündür
uzayan ellerinde kederin
peki ben olan bu avizenin
ne suçu var
asılmış gözlerinde
ışığı sönünce avizelerin
kalbim
gecede nargile gibi
bir ateş böceği”

(Atlansoy, 2016: 157)

“Kozmoloji Öğretileri” adlı şiir, “Yıldız Falı”nın izleğinden ilerler. Şairin hem kozmolojik yaklaşımı hem de aşk teması burada da devam eder. “Yıldız Falı” “susalım” kelimesiyle biterken bir sonraki şiir aşağıdaki mısralarla başlar:

“Şimdi ben
ilmeklerini çözüp ağzımın
size mi konuşacağım.
ben;
yani hayatı işmar bir ahras olan ben
ben mi konuşacağım.
peki kabul –günah benden gider– dinleyin
hele ki sen tenhada dinle sevdiğim”

(Atlansoy, 2016: 159)

Susmak ve konuşmak, tiyatro perdesinin kapanması ve sonraki bölümde açılması gibi birbirini tamamlayan kavramlar olarak biri şiiri sonlandırırken diğeri de sonraki şiiri başlatmaktadır. Şair, şiirin devamında yalnızlığına bir yoldaş arar ve sevgiliye şöyle seslenir:

“Gözlerimi gör, hazırlan
Yıldızlar parlasın topuğu düşük bakışlarından
Bak! o dipsiz gecede sular kabarıyor
Bak ve bir sarnıçta görür gibi gör ıssızlığımı
Anla; bir taşın hızla düşüşü gibi bir okyanusa
Düştü kalbim sarışınlığına.
Gör artık gör!
O bir bakışlık saltanatımı.”

(Atlansoy, 2016: 160)

Şair, şiirin sonunda yer alan “Arz’ki canlıdır tamamlar birbirini/Sen zuhâl olursun ben müşteri” dizeleriyle yarım kalmışlığını ve tamamlanma isteğini sembolik bir anlatımla ifade eder.

“Kartal”, imgesel söyleyiş değeri bakımından önemli bir şiirdir. Kartal, şairin; kedi ise sevgilinin imgesidir. Şiirde aşk, tabiatla bir bütünlük içerisinde verilir. Bir çiy tanesi, su damlası toprağa düşünce tohumun yeşermesi gibi şairin çiy tanesine benzettiği sevgilinin bakışı da şairin kalbine değince aşk gövmeye başlar:

“Üzerine bir çiy gibi hafifçe düşerse serin bir sevgili, elbet aşk göğeri silinemeyen buğusundan kalbimin. Yüzüme ilişince mor kadife menekşeler, yanar birden gözlerim, yanar çiçekler.”

(Atlansoy, 2016: 206)

“Suskunlar” adlı şiir, şairin aşk anlayışının özeti gibidir. Şair, aşkı saf ve temiz olarak algılar ve öyle yaşamaya çabalar. Aşkta, çok söze ihtiyaç duyulmadan sadece bakışlarla bile anlaşılabilceğini düşünmektedir:

“Yıllarca ve tek kelimesiz”
Birbirimizi sevebiliriz
Razıyız bakımızdan
Yanlış anlaşılmalara bile
Oysa konuşabilirdik
Bütün kelimeler şahit”

(Atlansoy, 2016: 392)

Atlansoy, aşkında iddialıdır. Fuzulî’nin aşkını överken Mecnûn’un aşkını küçümseyip kendi aşkının daha büyük olduğunu söylemesi gibi o da sevdiği kıza duyduğu aşkın ilk dörde gireceğini söyler:

“Hiç yaşamıyorum ki ben bundandır genç
Hatta radikal bir aşkla seviyorum hep aynı kıızı.
Benim aşkım ilk dördün - içinde yer alır sanırım

(Atlansoy, 2016: 457)

Atlansoy, Sezai Karakoç’un “Karayılan” adlı şiirinde geçen “Ben çiçek gibi taşımıyorum göğsümde aşkı/Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum” mısralarından mülhem ve o mısraların reddettiği manayı önceleyerek aşkı göğsünde bir nişane gibi taşıdığını anlatır. “Gül Siyah” adlı şiirde yer alan aşağıdaki mısralar, şairin aşka verdiği değeri bir kez daha göstermesi bakımından önemlidir:

“Ben gül gibi taşıyorum göğsümde aşkı
Aşkı ben üç kere - yok olmaz - sonsuz artı bir
Taşıyorum çığlığın aleviyle çıldıran ateşinde
Ölesiye severek - evet evet - bu son artı bir
Gül gibi taşıyorum göğsümde ben aşkı

Yanıyor - tanıdık gelecek- yeşil köşkün lambası”
(Atlansoy, 2016: 481)

Şairin iniş ve çıkışları olan bir hayatı vardır. Aşk duygusu her an yanında, yöresindedir. Ona kulaç atmak için her an hazırdır: “benim hayatımsa dalgalıdır açılır aşka” (Atlansoy, 2016: 258) diyerek bu durumu özetler. Fakat aşk, her zaman geçilmesi mümkün olan dalgalı bir deniz değildir. Şair, bu sebeple bazen aşkın ağırlığı ile tökezler, denize düşecek gibi olur:

“Anneciğim, bilemezsin
biricik oğlun; o iflah olmaz hayta
aşka tökezledi
nalı kalbine çakılmış bir küheylan gibi”
(Atlansoy, 2016: 79)

Atlansoy’un az da olsa aşkı olumsuzladığı, daha doğrusu gündelik aşklara itiraz ettiği de görülür. Bugünün değişen toplum yapısı ve insan ilişkilerinde aşkın çoğunlukla yanlış anlamda kullanıldığını ima eden şair, bu durumu kabullenmez ve aşkın saf, temiz ve kutsal tarafını öne çıkarır. “Sona Eren Vals” şiiri bu yaklaşımın iyi bir örneğidir. Şiirin adında geçen vals kelimesi, ana izleği imlemektedir. Batı kültürüne ait bir dans olan vals, şiirde şairin “siz” diye hitap ettiği zihniyetin sembolü durumundadır. “Çünkü kimsenin suçu yok/bir gramer yanlışlığı sizin için çünkü aşk” mısralarıyla başlayan şiir, temel bir çatışma/tezat üzerine kurulur. Aşkın, siz hitabına muhatap olanlarca “bir gramer yanlışlığı” olarak anlaşılması, şairin açıktan itiraz ettiği bir yaklaşımdır. Şiirin devamında bu itirazlarını yineler. Aşağıya alınan bölümde geçen “ve siz/aşık olan LSD ve sarışın bombalara” dizeleri, şiirin ana izleğini açıkça ortaya koyar. İsmet Özel, David Cooper’un *The Grammar of Uving* adlı eserinde LSD ve benzeri uyuşturucu maddeler ve orgazm yoluyla doğumdan önce ve ölümden sonraki hayatın mistik tecrübelerini edinmeyi önerdiğini aktarır (Özel, 2013: 77). LSD, çok güçlü ve ruh hâlini değiştiren bir kimyasal madde olup liserjik asitten üretilen bir uyuşturucudur. “Sarışın bomba” ve LSD ifadeleri birtakım popüler kültür unsur ve yaşama biçimlerini şairin kabullenmediğinin göstergesidir:

“aşklarınız için benden bir armağan dileyin
hadi dileyin, valsler, kasideler, şiirler
ve girmesin aranız keşideciler
(...)
ve siz
aşık olan LSD ve sarışın bombalara; patlayın”
(Atlansoy, 2016: 130)

“Güller Tanır” adlı şiirde geçen şu mısralarda da günümüzün geçici aşklarına itiraz edilir. Şair, burada itiraz ettiği anlayışın karşısına kendi aşk anlayışını konumlandırır. Ona göre aşkta sadakat önemlidir. Kişi, anlık duygulara kapılarak geçici hevesleri aşk sanmamalıdır. Fakat âşık olduğu zaman da aşka ve sevdiğine bir ömür bağlı kalmalıdır:

“Aşkî lades sanıyor artık kızlar
Daha öpmeden yanaklarından
Aklımda diyorlar aklımda
Biz ise anladık durarak ayakta
Onların akıl dedikleri ayaklarımızın altında
Hem yele hem sele veririz de ömrümüzü
Vermeyiz aşkı biricik sevdiğimizden yok diğerine”
(Atlansoy, 2016: 347-348)

Şair, günümüzü hız ve haz çağı olarak tanımlar. Ona göre teknolojinin ilerlemesiyle iletişim hızlanmış ve aşklarda bundan nasibini almıştır. Elbette böyle aşklara tahammülü yoktur:

“apakay kızlar hız çağı elbet aşk kaç salise”
(Atlansoy, 2016: 38)

Atlansoy’a göre aşk, hiçbir şeyin mazereti de muadili de değildir. Ona göre bir denklem kurulacaksa aşk ile ölüm arasında kurulabilir. Bu denklemin ortak paydasında “şiir” ve “şair” yer alabilir (Atlansoy, 2001a: 398). Hayat ve ölüm, birbirini tamamlayan bir kavramken Atlansoy, bu denkleme hayat aleyhine bozmuş gibidir. Bu sebeple Atlansoy’da hayatın şiirle eş değer olduğunu söylemek mümkündür. Ahmet Hamdi Tanpınar da aynı mevzuya değinerek sevdiği bir yazarın “Aşk, ölümün gülümseyen yüzüdür.” sözünü aktarır ve bu iki kavramdan birini, ötekini hatırlamadan hiçbir zaman düşünmediğini belirtir. Ona göre bu iki kelime, eş doğmuş kavramlar değil, birbirini tamamlayıcı yegâne hakikatlerdir. Hatta Tanpınar’a göre şiirin, sanatın tebessümü ancak bu iki müntehanın (son, nihayet) arasında doğmaktadır (Tanpınar: 1970: 126).

Kaçak Yolcu’da “Ölüme Dirime ve Aşka Dair” adını taşıyan iki şiir bulunur. Bu şiirlerde denklem, başlıkta belirtilen bu üç kavram arasında kurulur. Şair, ölüme seslenerek onunla hatırasız bir aşk yaşayacağını ve bin bir kanadından birine tutunup sonsuzluğa yani aşka uçacağını ifade eder. Burada ölümü merkeze alıp onun öncesi ve sonrasının “hayat”tan oluştuğu söylenebilir. Ölüm, şairin hatırasız sıfatıyla atıfta bulunduğu geçici hayat ile sonsuzluk vasfıyla andığı ebedî hayat arasındaki kapıdır. Bu durumda o, iki aşkı birbirinden ayıran bir çizgi gibidir:

“Hatırasız bir aşk yaşayacağım seninle
ey ölüm, ne adını sayıkladığım kızlar
koşarak gelecek yanıma, ne kalbimi
üşüten kahkahalar olacak kulaklarımda.

Sen olup biteni fısıldarken usulca
bin bir kanadından birine tutunup
sonsuzluğa uçacağım sonra, yani aşka.”

(Atlansoy, 2016: 218)

“Acemi” adlı şiirin, “Göç Hazırlığı” adını taşıyan dördüncü bölümündeki şu mısralar da aşk ve ölüm arasında kurulan denkleme örnek olarak verilebilir:

“Acemiydim, topladım denklerimi
Toparladım sonra o büyük anlaşılmaz denklemi
Aşk ölüme karşılık gelendi; toparladım
Büyük bir ciddiyetle cesedimi”

(Atlansoy, 2016: 421)

“IV-Kapışma” adlı şiirde de aşk ve ölüm denklemi söz konusudur. Fakat burada aşk ve dirim yani hayat arasında bir benzerlikten değil, bir farklılıktan söz etmek yerinde olacaktır:

“Aşk ölüme karşılık gelendir
Hadi kapışalım - Var mısın güzelim
Ben aşkın yanındayım sen dirimin
İstersen iki ölüm benden sana avans
Üstelik mazereti bile değildir ölüm hayatın
Herkes bilir bunu yani doğuda bilir - burada
Bu arada herkes bilir yer ile gök arasında
Aşk ölüme karşılık gelendir tebessüm oklanmaya”

(Atlansoy, 2016: 458)

2.1.2. Kadın

Türk şiirinde kadın; sevgili, anne gibi özellikleriyle önemli bir yer tutar. Kadın, gerçekçi bir yaklaşımla Türk şiirinde ilk kez Tanzimat edebiyatında yer alır. Kenan Akyüz, Tanzimat şiirinin diğer temalarla birlikte aşk ve sevgili/kadın temalarına eski şiirin suni ve klişe sevgili tipinden farklı olarak, hayattaki normal insan güzelliğine yönelerek yeni bir sevgili tipi yarattığını belirtir (Akyüz, 1979: 18). Klasik şiirde kadın, platonik/mecazi aşk bağlamında ele alınırken modern şiirde etiyyle, kemiğiyle hatta cinsel bir öge olarak yer alır. Kadına, şiirde şefkatin sembolü olarak sıkça yer verilir. Atlansoy’un en çok kullandığı temaların başında, “kadın” gelmektedir. Hem aşk hem çocuk kavramlarının doğrudan kadınla ilgili olması, onu ister istemez tema olarak şiirde önemli bir konuma yükseltir. Atlansoy’da kadın, bazen şefkat timsali anne bazen âşık olunacak genç bir kız bazen mahremiyet timsali Yörük Türkmen

kadını bazen de bir sevgilidir. Kadın, az da olsa olumsuz bir öge olarak da Atlansoy şiirinde yer alır. Atlansoy'un çeşitli yönleriyle şiirde yer verdiği kadın/anne imgesi, İsviçreli psikolog Carl Gustav Jung tarafından geliştirilen anne arketipini hatırlatmaktadır. Sözlük anlamı "ilk biçim" olan arketip kelimesi, Eski Yunanca "archetypos" kelimesinden gelmektedir. Antik Çağlardan itibaren var olan bu kavram, 20. yüzyılda Jung tarafından modern bir çerçevede ele alınmıştır. Kolektif bilinç dışının içeriğini arketip olarak tanımlayan Jung'a göre arketipler, insan zihninin derinlerinde yatan ve onun hareketlerine yön veren kolektif bilinçaltının bileşenleridir. Bu yüzden "varoluş öncesi bir biçim" olarak tanımlanır (Torun, 2019: 1).

Jung, her arketip gibi anne arketipinin de sayısız tezahürü olduğunu belirtir. Bunları kişisel anne ve büyükanne, üvey anne ve kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, örneğin sütanne ya da dadı, ata ve bilge kadın vb. şeklinde sıralamak mümkündür. Ona göre anne arketipi, "annelik" kavramıyla ilişkilidir. Jung, anne arketipinin özelliklerini dışının sihirli otoritesi, aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik, iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan, sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri vb. (Jung, 2009: 21-22) olarak tanımlar. Bu anlamda yukarıda da belirtildiği gibi Atlansoy'daki kadın teması, anne arketipi bakımından bol miktarda malzeme içerir. Hayatı bölümünde de anlatıldığı üzere Atlansoy, babasının vefatı sebebiyle anne ve annanne otoritesinin baskın olduğu bir ortamda yetişir. Bu nedenle bakıp büyüten, bilgelik ve ruhsal yücelik, bereket ve besin sağlayan gibi anne arketipi özellikleri onun hayatında ve sanatında belirleyici olmuştur.

Atlansoy şiirinde anne, genelde çocuk temasıyla birlikte görülür. Anne, çoğunlukla şairin çocukluğu üzerinden dolayısıyla annesiyle ilgili hatıralar üzerinden verilir. Bu şiirlerde anne; acının, kederin mücessem hâli şeklinde sunulur. Ayrıca doğurganlığı, çocuk yetiştirmesi gibi özellikleriyle de öne çıkar. Bununla beraber Hz. Amine, Hz. Meryem ve Hz. Havva birer anne sembolü olarak Atlansoy şiirde görünen dinî şahsiyetlerdir.

Atlansoy, Hasan Yurtoğlu'nun kendisiyle yaptığı bir söyleşide, ilk kitabı *İntihar İlâcı*'ni babasına, ikinci kitabı *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*'ni ise annesine adadığını söyler (Yurtoğlu, 2011a: 75). Baba imgesi, birinci kitapta çok görünmemesine rağmen anne imgesi, ikinci kitabın belirleyici unsurlarındandır. Çünkü ikinci kitap, yine aynı söyleşide vurgulandığı gibi şairin ağır bir hastalık

döneminden sonra yazdığı şiirlerden oluşur. Bu sebeple hastalık döneminin ıstırapları ve annenin acıları kitapta ağırlığını hissettirir.

“Kül Saati” şiiri, bu hastalık dönemine ve annenin acılarına atıf yapılan ilk şiirdir. Her anne gibi -doğrudan ifade edilmese de- şairin annesi de hastalık döneminde oğlunun acılarına ortak olur, bu acıları azaltmaya gayret eder. Çocuğun acıları dışa yansırken o, acılarını içine akıtır:

“gözlerim ve ıslak saçlarım
yeni terleyen bıyıklarım isteniyordu
içine akmakta idi bir kadının titremeleri
kasıntılara kalmış oğul rüyalara uğruyordu”
(Atlansoy, 2016: 63)

Anne temasının en önemli örneklerinden biri “İlk” şiiridir. Anne, burada çocuk temasıyla birlikte işlenir. Şairin, babasının ölümü sebebiyle “annesinin siyahlara büründüğü günler”den ve kendisinin hastalıklı döneminden yola çıkarak yazdığı bu şiir, anne temasının başarılı örneklerindedir. Anne kederlidir çünkü baba hastadır, dalgındır çünkü serum şişelerini saymaktadır, yaşlıdır çünkü “bir canı uğurlamıştır”. Bu sebeple omuzlarındaki yük ağırdır:

“annemi hatırladığımda gözümün doğurduğu yaşlı günlerdi
bir canı uğurlamıştık üstüne kazma kürek toprak ve beyazlıklar göndererek
yüzümüz toprağa bulanmıştı”
(Atlansoy, 2016: 112)

Atlansoy’un, annesinin ölümü üzerine yazdığı “Bugün Bayram” adlı şiir, derin bir acıyı, samimi bir teslimiyetle karşılamaktadır. Şairin annesi de ölümü tatmış, dünya yolculuğunu bitirmiştir:

“Bugün bayram güzel annem dünya bitti
Bitti üç günlük yakın olan ışıldadı uzak
Hep irak saydığımız berzah parlayıverdi; şimdi
Geride kaldı üç göz kırpımlık dünya şarkı dindi”
(Atlansoy, 2018: 50)

Şair, yukarıdaki şiirin hemen ardından gelen “Eskimek” şiirinde de annesinin ölümüne atıf yapar: “Annemi beklemiştim hep ben/Şimdi ıssızım gitti tenhalık” (Atlansoy, 2018: 51) diyerek annesinin ölümünden sonra yalnız kaldığını ima eder.

Birçok şairde olduğu gibi Atlansoy’da da anne; sevgi, çocuk gibi temalardan ayrı düşünülemez. Annenin sevme, sevilme, doğurganlık gibi özellikleri onun şiirinde sıkça görülen unsurlardır. “Şapka Uçuran Rüzgâr” anne/sevgili/kadın temasının birleştiği bir şiirdir. Şair, anne/kadını “süt veren göğüs” ifadesiyle doğurganlık, kedi ifadesiyle de sevgili bağlamında ele alır. Aşk teması incelenirken

de ifade edildiği gibi kedi, Atlansoy'da hem aşkı hem kadını imlemektedir. Bu bağlamda şair, birçok şeyi sıralayarak ve Yunus Emre'ye telmihle yaratılanı ve en çok da anneleri sevdiğini belirtir:

“gecenin yevelerini, denize sürülen fetihleri
üzengilere uzanmış terkileri
terkedilmiş anneleri süt veren göğüsleri
koyun ve keçileri, at gözlerini
kedileri, uzatmak mümkün
yaratılanı seviyorum en çok ta anneleri”
(Atlansoy, 2016: 89)

Atlansoy'a göre dolaylı da olsa uygarlık, süt ile yani anne/kadın ile başlar. “Kente Karşı Atlar” şiirinde anne/kadın, çocuk temasıyla iç içe geçmiştir. Şair, anne sütünü ve bu şekilde büyütülen çocukları önemser. Şiirin başında yer alan ve aşağıya alınan bölümde, anne olarak Hz. Havva'nın kastedildiği açıktır:

“Derler ki uygarlık
süt ile başlamıştır canlı isimlerden
elmalı kız
gece mavisi nurgecesi kaburga kemiği
ilk sen naif çocuklar annesi
emzirilmiş çocuklar güzeldir
bir havvakızının sütünden”
(Atlansoy, 2016: 92)

“Hiç” adlı mensur şiirde şair; kadını mahremiyet, masumluk, güzellik açısından en somut hâliyle tasvir eder. Şiirde, idealize edilmiş bir kadın tipi vardır:

“Bilirim türkmenlerin üç-kat etekli kadınları; yeşili, kırmızıyı,
pembe-beyaz kasımpatılarını yüzlerinde taşırlar. Ben
–görmedim gerçi bütün bütüne yüzlerini ya– oyalı örtüleri
altında bir tavşan güzelliği gizlediklerini bilirim.”
(Atlansoy, 2016: 199)

Metnin devamında kadın, doğurganlık özelliğiyle ortaya çıkar. Şair, aile geçmişine dair bazı ipuçları verir. Babaannesi Sadife Hanım'ın adını anar ve Sadife'nin sedefler anlamına geldiğini yeryüzüne o sedeflerden dağıldıklarını ifade eder:

“Deliorman'dan gelmiş bizimkiler. Çıplak ayaklarıyla girmiş fotoğraflara dedem. Enine ve boyuna sağlam duruyor fotoğraflarda babam. Babaannemin ismi sadife... yani sedefler. “Değil ama olsun” işte o sedeflerden saçılmışız bir yeryüzüne. Toprağa, bahçeye, buğday ve tohuma.”
(Atlansoy, 2016: 200)

“Bay Jojo Öldü” şiirinde kadın sembolü, ten çorap üzerinden modernizm/kapitalizm eleştirisi bağlamında ele alınır. Bir ten çorap üreticisinin

ölümü üzerine yazılan şiirde, modern kadının -şairin “müthiş şeytani imalat” dediğiten çorap kullanması eleştirilir. Şair, şunu merak etmektedir: Bay Jojo öldüğüne göre kadınlar artık mahremiyete uygun ferace, hasır şapka gibi şeyleri giyecekler midir? Cevabı yine kendisi verir: Kadınlar, çorabı yine aynı bilmezlikle giyeceklerdir:

“kadınlar
aynı bilmezlikle giyecekler
kaçmaz denilen ve nedense
hemen her defasında kaçiveren
ince çoraplarını.”

(Atlansoy, 2016: 223)

Atlansoy şiirinde, genç kız ve sevgili sıkça geçmektedir. Genç kız; genellikle masumiyeti, güzelliği, hayatın canlılığını, yaşama sevincini temsil eder. Öte yandan Atlansoy için sevgili, sadece kadından ibaret değildir. Şehir/İstanbul da onda sevgili olabilir. Bazen de sevgili, metafizik açılımla soyut gerçekliğe dönüşür.

“İntihar İlâcı” şiirinde genç kız, güzellik unsuru ile öne çıkar. Şair, kız ve kız(ıl)lık kelimelerinin fonetik benzerliği üzerinden güzellik ve dikkat çekme konusunda da bir benzerlik olduğunu ifade eder. Güzel bir kızın, genç bir erkeğin dikkatini çekmesi normaldir. Fakat şair, salt kızın güzelliğine odaklanmaz, gün batımının güzelliği de onun dikkatinden kaçmaz:

“dedemin torunu yani ilk torunu ben yani babamın oğlu
kadıköy vapurunda bir kızla ufku kız(ıl)lığımdan
ayıramamışımdır.

gemiardı köpüğüyle yüzümde yüzülen sular denizinde
işte o kız küpelerine kulaklarımı aramaktadır.”

(Atlansoy, 2016: 44)

“Yanlı Kalkan Bayrak” şiirinde de genç kız, masumiyet/mahremiyet ölçüsüyle ele alınır. “Ani bir güneşle mahremliklerini farkeder/Eline el değdirmezdim bulut gibi kızların” (Atlansoy, 2016: 117) diyerek bu anlayışı somutlaştıran şair, “Altyazısı Seyredenler Olan Kare” şiirinde de sevdiği kızını, ülkeler coğrafyası olarak vasıflandırır. Şair, birkaç şiirde de sevdiği kız için ülkeler coğrafyası/Türkiye coğrafyası ifadelerini tekrar eder:

“ola ki bir kızını sever çay içersiniz
ne var bunda siz yüzmeyi de bilirsiniz
tabanca gibisin
kuşanıp dağlara çıkarım seni dersiniz
benim sevdiğim
ülkeler coğrafyası bir kızdır bilmezsiniz”

(Atlansoy, 2016: 125)

“Denizi Yakan Deniz” adlı mensur şiirde, sevgiliye “siz” diye hitap edilir. Şair, sevgiliyi yağmurla birlikte anar. Yağmur, doğrudan sevgili için kullanılırsa da “şıl原因an arsız bir yeşil olmak” ifadesi, suyu yani yağmuru çağrıştırır. Şair, mensur şiirin genelinde sevdiğine zarif bir ifade biçimiyle seslenir. Sevgili varsa her şey güzeldir, aksi durumundaysa şair mutsuzdur:

“Siz terkedersiniz. Nisan yağmurları gibi birden gözlerime düşünce bembeyaz bir sis; siz inceliğinizle gider, şıl原因an arsız bir yeşil olup gülümersiniz. Siz gidince özeti çıkarılmayan romanlara dönüşür yağmurlar. (...)

Hele ki sen gidersen... Ben akik işlemeli hançerler benzeri; kınında can taşıyan küçük; küçücük bir hüsn ü sevgili gibi, serin kaldırımlara bir katre kırmızı, bir gül, bir gülümseme olup düşerim.”

(Atlansoy, 2016: 146)

“Şehre Çıkmak” şiirinde de sevgiliye sesleniş, aynı üslupla devam eder. Biçim olarak mensur şiir olan metinde şair, her daim sevgiliye bağlıdır ve “seni seviyorum” demekten geri durmaz:

“Senin çaresiz güzelliğın olacakmış. Benim yorgun, mahmur ya da abartılı sözlerim. Sen elinden alınan güzelliklere ağlayacak, ayak direyecek, sonra düşünde beni görüp gülümseyecekmişsin. Ben senin sarı-siyah yüzünü, ben senin kışlarını düşünecekmişim.

Ara beni dedikçe sen, yaralarımı döküp gidecekmişim. Sonra bayramlar gelecekmış. Kendime kurbanlar, sevdiğime şekerler getirecekmişim masal destelerinden. Kabul edersen üç elma düşecekmiş yere; gökteki elma bahçelerinden.

Oysa; kuşlukta aniden esen rüzgârlara bakışlarımı devrederek yenilecekmişim. Yenilecekmişim telefon kordonlarına. -Seni ben -Aman diyeyim- seviyorum. Düşerken bile...”

(Atlansoy, 2016: 150-151)

Atlansoy şiirinde en çok geçen imgelerden biri olan yağmur, genelde olumlu anlamda ve çoğu kez de doğrudan veya dolaylı olarak sevgili ile birlikte kullanılır. “The Fish Don’t Talk About The Water”da sevgilinin gülümseyişi şaire yağmuru hatırlatmaktadır. Fakat burada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır. Yağmurun fazlası nasıl tabiata zarar verirse sevgilinin yağmuru andıran gülümseyişi de şair için yıkıma sebep olabilir. Aslında şair, sevgili ve yağmur arasında bir benzerlik de kurmaktadır. Sevgilinin gülümsemesini, yağmurun tane şeklinde yağmasına benzeterek “senin tane tane dizili dişi diriliğın” ifadesini kullanır:

“O gökyüzünü ve çiğdemi içime üfleyişin
Bulutların beyazına el edişin
O tıpr tıpr sekişin
Yağmuru hatırlatan gülümseyişin
Yıkımın bağların, sekilerin
Senin tane tane dizili diri dişiliğın
Camekânları dilinle kırıp geçişin

‘hayatın yorgun gri kaideleri’ gibi
kurulmuştur arasına gözlerimin”

(Atlansoy, 2016: 171)

“Kartal” adlı şiirde kartal, şairin; kedi, sevgilinin imgesidir. Şair, sevgiliyi kor olarak nitelendirir ve ondan sözlerini ateşlemesini bekler. Burada bir ayrılık söz konusudur. Şair, sevgiliyi beklemekte ve onun yokluğu şairin şiirini ve maneviyatını olumsuz etkilemektedir. Ayrıca Atlansoy, “sevgili gelmezse şairin dini yarım kalacak” ifadesiyle Hz. Muhammet’in bir hadisine* atıf yapmaktadır:

“elbet kor gibi bir sevgili
ateşleyerek sözlerimi
içeri girmeli
bir söylemeli iki dinlemeli
gelmez ise noksan kalacak
bencileyin şairin
hem şiiri hem dini”

(Atlansoy, 2016: 206)

“Dokunulmuş Yalnızlık” şiirinde de şair, sevgiliden ayrı olmaya dayanamaz. Sevgilinin yokluğu, şair için yalnızlığın ilmek ilmek dokunması gibidir. Bu nedenle yalnızlık, şaire ağır gelir. Şiirde geçen “semiz bir sıkıntıyla su basar/odaları, mutfağı ve rüyalarımı./yalnızlık terletir” ifadeleri, buna yönelik kullanımlardır:

“sen olmasan
aşk düşer unutulduğu askıdan
doku/n/duğun yalnızlığımdan ürperen
kızımın naif sesi.

sen olmasan
semiz bir sıkıntıyla su basar
odaları, mutfağı ve rüyalarımı.
yalnızlık terletir
tenimin hatıralar haritasını”

(Atlansoy, 2016: 213)

“Yoğun Sis Buhur Nefes Asri Yanlış Aşkî Bakı” şiirinde şair, kendi ifadesiyle sevdiğine “aşkî bir bakış”la bakar ve onun gülümsemesini Türkiye coğrafyasına benzetir. Bir anlamda sevgili, salt bir kadın olmaktan öte şairin yerlilik-millilik temasıyla bütünleşir. Bu yaklaşım, şairin temalar arasındaki geçişkenliğe dair iyi bir örnektir. Onda, kadın-aşk-yerlilik bir noktada buluşabilmektedir:

“Türkiye coğrafyası dersiniz
Sadece seni gösteriyor sevgilim
Gülümsemeni.”

(Atlansoy, 2016: 308)

* “Evlenen dinini yarısını tamamlamıştır. Diğer yarısında da Allah’tan korksun.”
<https://www.yenisafak.com/yazarlar/farukbeser/insan-nicin-evlenir-34912>

“Ela” adlı şiirde sevgili ve bakış, imgesel bir anlatımla verilir. Klasik edebiyatta sevgilinin bakışı, gamze olarak adlandırılır. Gamze; çoğu zaman konuşmayan, duygularını ve cilvesini bakışlarıyla ortaya koyan sevgilinin, âşığı baştan çıkarmak için gözlerini süzerek bakmasıdır. Şair, buna atıf yaparak sevgilinin bakışları altında uzun bir süre kalınmaması gerektiği uyarısı yapar:

“Fazla yeşil. Öldürücüdür bak
Kalma uzun sevgilinin bakışları altında.
Ceviz yaprakları nasıl düşerse toprağa
Hiç bir aşk durmaz denge sarkacında”
(Atlansoy, 2018: 12)

“Rüzgâr Geçirmez” şiirinde şair, sevgiliden uzakta ve hasret çekmektedir. Burada da sevgiliye ait bir unsur olan göz imgesi kullanılır. Onun sevgiyle bakan gözlerini görmek, şair için önemlidir. Şair, sevgilinin ışımağ olarak nitelendirdiği bakışlarını, güneşe benzetir ve gözünü kırpmadan bakabileceğini ifade eder:

“bilsen şaşardım geliversen
gözlerin ışımağ kalırdım öylece güneşe dik
hiç kırpmazdım bakışımla gizlediğim özleyişi
sarı beyaz bir çöl dökülürdü parmaklarımdan”
(Atlansoy, 2016: 32)

“Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem” şiirinde şair, umutsuzluk olarak yorumlanabilecek bir duyguyu dile getirmektedir. Şair, yine sevgilinin bakışını öne çıkarır. Ama bu bakış, istenen olumlu neticeyi doğurmayacaktır. Çünkü şair, içinde açan bir “veda menekşesi”nden söz etmektedir. Şiirde geçen veda ve kapkara bir güneş ifadelerinden, şairin sevgiliden ayrı düştüğünü anlamak mümkündür. Kara güneş imgesi, umutsuzluk ve melankoliyi (karasevda) işaret eder:

“önce usul sonra çarparak - içim
bir veda menekşesi açıyorsa bitmiştir
bak! ve duy içimde dönen sesleri
ben yüksek dağların selameti
hiç erimeyen karların sertliğinde patlayan
kapkara bir güneş umuyorum
sevgilinin
başını kaldırıp baktığı gökyüzünden”
(Atlansoy, 2018: 33)

Atlansoy’da olumsuz kadın tipini de görmek mümkündür. Çalışmanın “Anlatım Teknikleri” bölümünde yer alan “Karşıtlık” başlığında, bu konu ayrıntılı olarak ele alındığı için burada bir örnekle yetinilecektir. “Matmazel” adlı şiirde, şairin matmazel şeklinde seslendiği olumsuz bir kadın tipi vardır. Matmazel kelimesinin temsil ettiği değerler ile karşılaştırdığı anlamlar ve şairin bu değerlere

uzaklığı göz önüne alınırsa niçin olumsuz bir kadın tipi olarak görüldüğü anlaşılabilir. Şair, “matmazel çok çirkinsiniz size yaklaşmam” diyerek temsil edilen değerlere uzaklığını anlatır. Çirkinlik, somut bir gerçekliği değil, bazı soyut değerleri imlemektedir. Ayrıca şair, aşağıdaki mısralarla matmazele niçin uzak durduğunu anlatmaya devam eder:

“matmazel küt ellerinizle öfkeme tırnak silemezsiniz
otobüs yığılmalarında yarım kalmış bir adam ancak
doğmamış bir bebeğin balonlarına uzatıp elinizi tutabilir
korkar çekinirim saçlarınıza tutunamam kaygandır
yüzünüzü yakalar polen öldürür sizle konuşamam”

(Atlansoy, 2016: 83)

2.1.3. Çocuk

İnsana çocukken sunulan imkânlar onun geleceğini inşa etmesinde önemli bir etkidir. Bu anlamda Atlansoy’un; çocukken içinde bulunduğu ortam, tanıştığı insanlar ve düzenli bir okuma faaliyetine dâhil olması, ileride bir şair olarak temayüz etmesinde belirleyici olmuştur. Atlansoy, 1975 yılında henüz 12-13 yaşında bir çocukken komşularının oğlu Ahmet Kot’la bir İstanbul gezisine katılır. Bu gezide; Sezai Karakoç, İsmet Özel, Ebubekir Eroğlu gibi dönemin ünlü şairleriyle tanışır ve onlardan önemli tavsiyeler alır (Atlansoy, 2017b: 7).

Çocukluk, şairlerin -veya bütün sanatçıların- en önemli beslenme kaynaklarıdır. Çünkü çocukluk, insanın en billur ve en temiz dönemidir. Bu dönemde yaşananlar da insanın biriktirdiği en güzel hatıralardır. Sorumluluktan uzak, hayatı öğrenme dönemi olarak yaşanan bu zaman dilimi, bir sanatçı için çok değerli malzemeler içerir. Solak, “Ağaç” şiirinden hareketle çocukluğun şairin içine açılan bir kapı olduğunu ve bu şekilde, düşünmenin merkezine çocukluğu yerleştirerek soluklanabildiğini belirtir (Solak, 2004: 81). “İlk, Tayf, Elif şiirlerinde ‘çocuk, seni çocuk; seni çok seviyorum’ dediği masumiyetin simgesi olan varlığı ve her insanın içinde var olan güzel çocukluk duygularını dile getirir. Çocuk, kadının anne oluşuna da vesiledir. Belki bu yüzden ‘emzirilmiş çocuklar güzeldir’” (Karataş, 2004: 75).

Atlansoy’da çocuk teması, bazen şairin çocukluk hatıralarıyla bezenmiş bir kurguyla bazen İslam coğrafyasındaki mazlum çocuklara reva görülen acılara tepki şeklinde bazen de modern hayat eleştirisinin bir aracı olarak tezahür eder.

İntihar İlâcı’nda çok sık olmasa da birkaç şiirde, çocuğa kavram olarak atıf yapılır. *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*’inde çocuk teması, daha sık işlenir. Şair

bu eserde, kendi çocukluğuna dair hatıralar ve İslam coğrafyasındaki mazlum çocuklar üzerinden bir duyarlık geliştirir. *Şehir Konuşmaları*'nda da çocuk temasını kullanmaya devam eder. Önceki eserde olduğu gibi hatıralardan beslenme söz konusudur. Ayrıca ilk gençlik dönemine yani ergenliğe adım atan çocuklar da şiirlerde yer alır. *Kaçak Yolcu*'da çocuk teması, yoğun bir biçimde kullanılmaz ama yer yer hatıralar üzerinde çocukluğa atıf yapılır. *Karşılama Töreni*, çocuk temasının en çok kullanıldığı kitaplardan birisidir. Şair, bu eserde de hatıralarından beslenmeye devam eder. Bunun yanı sıra Filistin meselesini ve modernizm eleştirisini çocuk üzerinden vermeyi yeğler. Çocuk teması, son üç kitap *Yarın Bekleyebilir*, *Gösteri Uçuşu* ve *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*'de de birkaç yerde kullanılır.

Atlansoy'da çocuk temasının görünümülerinden birisi çocukluk ve masumiyet şeklinde olur. Çocuklara masumiyetin ve saflığın görünen yüzü, somut hâli demek mümkündür. Atlansoy da birçok şiirinde çocukluk ve masumiyeti bir araya getirir.

“Metropol –İten Şarkı” şiirinde, “İçten ve ne yüz­süz bu çocuklar” diyen şair, aynı şiirden aşağıya alınan şu mısralarla çocuk ve masumiyet dengesini kurar. Çocukların içten gülüşü, şaire mutluluk vermeye, umacıya deprem olmaya kâfidir:

“Bak çocukların ağzına havadan ilişivermiş gülümseme
bir orkide sevecenliğinden habersiz
umacılara deprem bana mutluluk veriyor.”

(Atlansoy, 2016: 18)

İntihar İlâcı'na adını veren metinde yer alan deniz ve gökyüzünün masum kuşları olan martıların çocuklara benzetildiği şu mısralar da çocuğun Atlansoy'da şiiri besleyen ana unsurlardan olmasına iyi bir örnektir:

“dünyanın en canlı bildirileri martılar
yani militan gökyüzünün yorulmadan üstümüze yolladığı
bildiriler ve ölümü balıklara benzeten yüzme bilmeyen
ÇOCUKLARDIR.”

(Atlansoy, 2016: 40)

“Kente Karşı Atlar” adlı uzun metninde, anne sütü üzerinden çocukların masumiyetine atıf yapılır. Şiirde masumiyetin uygarlık tarihiyle denk olduğu hatta uygarlığı başlattığı ifade edilir. Şiirin devamında, Yeni Ahit'ten alınan “küçük çocuklar! kendinizi putlardan koruyun” ibaresi ile şair, çocukların temiz fitratlarının korunmasının önemini vurgular:

“Derler ki uygarlık
süt ile başlamıştır canlı isimlerden
elmalı kız
gece mavisi nurgecesi kaburga kemiği

ilk sen naif çocuklar annesi
emzirilmiş çocuklar güzeldir
bir havvakızının sütünden”

(Atlansoy, 2016: 92)

“Yüzüme Bağışlanan Zenci” adlı metinde şair, çocuğu kendisine masumiyetten sonra en çok yakışan “güzellik”le birlikte anar. Daha doğru bir ifadeyle insana verilen güzelliğin hep çocuk kalmasından söz eder:

“Hep çocuk kalır
Yüzümüze bağışlanan güzellik”

(Atlansoy, 2016: 280)

“IV-Ela” adlı şiirde şair, kendi içindeki çocuksu yanı daha fazla gizleyemez. Bu, aslında şairin hem zihnini hem de sanatını besleyen bir unsurdur:

“(…) fazlayımdır ben
Daha ve fazla. Yani nasılsa fazla çocuk
Fazla delikanlı.”

(Atlansoy, 2018: 12)

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere Atlansoy’da çocuk, masumiyeti temsil eder. Ayrıca şairin hatıraları, çocuk teması için önemli bir malzeme içerir. Bu şiirlerden hareketle şairin öz geçmişine dair ipuçlarına ulaşmak mümkündür. Ancak incelemenin esas amacını bu oluşturmamaktadır. Ayrıca hiçbir edebiyat eseri doğrudan sanatçının hayat hikâyesi gibi okunamaz. “Sanatçının psikolojisi ve kişiliği, sanatçıya dönük eleştiri kuramında önemli bir yer tutar. Sanatçı/yazara dönük biyografik eleştiri, sanatçının kişiliği ile eserleri arasında sıkı bir bağ olduğu ilkesine dayanır. Elbette bir edebiyat eserinin meydana gelişinde rol oynayan etkenlerden bir kısmını sanatçının hayatında, kişiliğinde, bulmak mümkündür.” (Berna, 2010: 132). Bu eleştiri kuramı da dikkate alınarak Atlansoy’un öz geçmişinden izler taşıyan şiirlere bakıldığında, babasının ağır bir hastalık neticesinde ölmesinin, şairi derinden etkilediği görülmektedir.

“Gelen Dalga Bir” adlı şiirde, çok net olmasa da şairin çocukluğu, şiirin ana izleğini oluşturur. Şair, şiire “İntihar ilâcı şairi geri döndü” dizesiyle şairliğine atıf yaparak başlar. Daha evvelde belirtildiği gibi *İntihar İlâcı*, ilk kitabıdır ve üniversite hayatına denk gelen bir dönemde yazılan şiirlerden oluşur. Şair, bu şiirde o yıllara atıf yapar. Sözü çocukluğuna getirip “kendini yeni erenlere ısmarlamış/ çocuk-seni çocuk/-Seni ‘çok seviyorum.’” der ve can alıcı noktayı ilave eder:

“/O çocuğa spor ayakkabıları bir başlangıçtır
Üstüne savrulan büyü suları gelen dalga/ sonuç.”

(Atlansoy, 2016: 61)

Yukarıdaki mısralarda, spor ayakkabısının bir başlangıç olarak ifade edilmesi önemlidir. Bu ifadelerden çocuğun hasta ve üstüne büyü sular döküldüğü anlaşılmaktadır. Bir başka şiirinde de şair, annesinin kurşun döktürmesinden söz eder. Yani doktorların tedavi edemediği çocuğu, annesi kurşun döktürerek, dualı okunmuş sularla yıkayarak iyileştirmeye çalışır. Peki spor ayakkabılarının başlangıç olması, hastalığın geçtiği anlamına mı gelmektedir? Burası net değildir. Bir sonraki “Kül Saati” şiirinde şair, yine aynı konuya temas eder ve bu sorunun da cevabını verir. Netice de hastalık geçmiş ve çocuk hayata tutunmuştur:

“gözlerim ve ıslak saçlarım
yeni terleyen bıyıklarım isteniyordu
içine akmakta idi bir kadının titremeleri
kasıntılara kalmış oğul rüyalara uğruyordu
(...)
sevgililere ayarlı kül saati bedenimde
yitirilmiş cennete gülümseyişim kaldı
I
benim saatim durmaz biliyor musun”

(Atlansoy, 2016: 63-64)

“İlk” adlı şiir, şairin çocukluğuna dair bir kısım ipuçlarını içeren önemli bir metindir. Şiirden şairin babasının ölümü belki hastalık dönemi, kendi hastalığı gibi ayrıntıları bulmak mümkündür. Şiirde geçen “annemin ağrılarına ve güzelliğime kurşun döktürdüğü günlerdi” dizesi şairin hastalığına işaret eder. Ayrıca “annemin serum şişelerini sayıp dalgınlaştığı günlerdi” ve “bir canı uğurluyorduk işte evlerden, yaşımıza bir ölüm eklenmişti./annemin siyahlara büründüğü ve hep siyah kaldığı günlerdi.” mısralarında da babanın hastalığı ve ölümü anlatılır. Şiirin başında, o dönem çocuklarının traska, dokuztaş, yakartop gibi oyunlarla vakit geçirdiği belirtilir:

“annemin saksılara çiçekler işlediği günlerdi.
hep bir traska oyunu peşindeydik
üstüste dokuztaş dizedik ardımızda yakartop
birbirimizi kovalardık algördüm vaktinde gecelerin
kurşunaskerlerin kurşunları bize işlemezdi.
annemi hatırladığımda gözümün doğurduğu yaşlı günlerdi
bir canı uğurlamıştık üstüne kazma kürek toprak ve
beyazlıklar göndererek”

(Atlansoy, 2016: 112)

“Tayf” adlı şiir, farklı çağrışımlara açık olsa da merkezinde çocuk teması vardır. Şiirin girişinde yer alan anne-çocuk diyalogu, o yılların çocuklarının günlük oyun hayatını özetleyecek niteliktedir:

“–Hadi oğlum eve gir akşam oldu
Yemek soğuyor, baban kızacak
–Tamam anne, bir gol daha kaldı geliyorum.”
(Atlansoy, 2016: 167)

“The Fish Don’t Talk About The Water” adlı şiirde, doğu-batı kıyaslaması sayılabilecek semboller üzerinden yine çocukluk gündeme gelir. Batı’nın sembolü olabilecek Mozart ve Doğu’nun sembolü sayılabilecek ezan bir karşılaştırma unsuru olarak şiirde yer alır:

“ve artık
evet artık şimdi
sizin için çalmaya başlasın
wolfgang amadeus mozart

yok yok; kalsın
kalalım biz –hâlâ çocuk
hâlâ ezan çünkü bizim
kulağımız.”
(Atlansoy, 2016: 175)

Türk kültüründe isim koyma, önemli bir gelenektir. Yeni doğan bir bebeğe, üçüncü gün ya da yedinci gün kulağına ezan okunarak isim konulur. Bu şekilde bebeğin ilk duyduğu sözlerin ezan olması sebebiyle dinine bağlı bir kişi olarak yetişmesi murat edilir. Şair, Batı müziği dinlemek yerine ya da uygun olmadığını düşündüğü bir sözle kulağını kirletmek yerine kulağında ezanla çocuk kalmayı yeğlemektedir. Şiirin son kısmında bu durumu net bir şekilde ortaya koyar:

“/ilk söz/

hâlâ çağlıyor
kulağıma okunan
o sabahın kızılığında doğan
ismimi söylemeden önce
babamın dudaklarında kımıldayan ezan.”
(Atlansoy, 2016: 180)

“Ali” adlı şiir, çocuk temasının en güzel örneklerinden biridir. Sözlü kültürde Hz. Ali Cenkleri’nin önemli bir yeri vardır. Özellikle köy odaları gibi mekânlarda okuma bilenlerin sesli olarak okuduğu, çocukların ve gençlerin dinlediği eser, kendilerine rol-model almaları gereken bir kahraman olarak Hz. Ali’yi öne çıkarır. Çocukken şair ve o dönemin çocukları tahta atların üzerinde bellerinde tahta kılıçlarla kendilerini Ali olarak görürler:

“Öylesine Alilerdik
Hepimizin yüreği çatal
Kılıçlarımız her daim Zülfikâr
Her birimizin yanında bir Fatma

Koşuyor koşuyorduk
Hızlı kanatlı saçlarımız hep kardeş rüzgâra
Ya usul meltem
Ya poyraza omuz atan kasırğa

Uçuyor uçuyorduk
Tahta at tahta kılıçlarla
Çocukluğun
Sarsılmaz tahtında”

(Atlansoy, 2016: 411)

“Sıkıştırılmış Kahkahalar Laboratuvarı” adlı şiirde, günümüz dünyasında değişen anne-çocuk ilişkilerine değinilir. Şiirde geçen anne otelleri ifadesi, modern yaşama biçiminde annenin konumunun değişmesi, iş hayatının getirdiği yeni anne-çocuk ilişkisi şairin eleştirdiği bir durumdur. Çocuğu güle benzeten şair, annesinin yeterince ilgilenemediği için kırıştirılmış sıfatını da yanına ekler:

“Çocuklar ki kırıştirılmış güllerdir
Anne otellerinde uyuduklarından beri
Ne ağlamaları ne gülmeleri yerleşik
Bir tek yere düşmeleri... İyi ki!”

(Atlansoy, 2016: 322)

“Evet Filistin” adlı şiirde şair, zulme direniş konusunda çocuğa görev yükler. Filistinlilerin mücadelesinde çocuklar ve taş önemli iki semboldür. Evleri, yurtları işgal edilen Filistinliler, İsrail’e karşı sürekli gösteriler yapmaktadır. Bu eylemlerde kendilerine plastik hatta gerçek mermilerle karşılık veren İsrail askerlerine karşı çocuklar/gençler kendilerini taş atarak korumaya çabalarlar. Şair, bu durumu aşağıdaki kısa şiirle tasvir eder:

“Bir gün büyüyeceksin
Çocuğum sen, sakın
Son taşı atma özenle sakla
Dikmek için
Zalimlerin mezarları başına”

(Atlansoy, 2016: 335)

2.1.4. Yalnızlık

İnsan, diğer bütün canlılar gibi topluluk hâlinde yaşayan bir varlıktır. Aile, akraba, dost ve toplum gibi insanı yalnızlıktan kurtaran unsurlar, insanın sağlıklı bir fert olmasını sağlar. Buna rağmen insanoğlu -sanatçılar da- bazen kendisini

kalabalıklar içerisinde yalnız hissedebilmektedir. Kadim zamanlardan bu yana, pek çok sanatçı, yalnızlık hissine kapılmış ve bunu eserlerinde işlemiştir. Toplumun bir üyesi olan sanatçılar, bedenen yalnız olmasalar da toplum tarafından anlaşılmama gibi sebeplerle kendilerini toplumdan yalıtarak bazen de bilinçli bir yalnızlığı tercih etmişlerdir. Yalnızlık hissi, eski zamanlardan bu yana var olsa da modern dünyanın mesafeleri kısaltan fakat insanları birbirinden uzaklaştıran ortamı sebebiyle günümüz insanının daha yoğun yaşadığı bir duygudur. Bu nedenle modern edebiyatta bu tema da sıkça işlenmektedir.

Atlansoy, yalnızlık temasına -çok sık olmasa da- yer verir. Elbette o, kendisini dış dünyaya kapatan bir şair değildir. Yalnızlığa düştüğü anlarda bir telefon bile bu duygudan onu kurtarabilir. Bir dosttan ya da sevgiliden gelecek bir “merhaba” şair için yeterlidir. “Şapka Uçuran Rüzgâr” şiirinde bunun örneğini görmek mümkündür:

“bir telefon
yalnızlığın dağılmalı istiyorum”
(Atlansoy, 2016: 87)

“Yolcu” şiirde şair, “ben giderim” diyerek yalnızlığına işaret eder. Aslında bu ifade “ben”in huzurluğunu da orataya koymaktadır. Şair, huzursuzdur ve gitmek ona bir çözüm olarak görünür. Şiirde geçen “tenhayım” ifadesi de yalnızlığa işaret eder:

“gece ışıkları yayılır dişlerimden
bükülmüş saçlar ile karşılar beni birileri
karşılamayın beni!
ağlamayı bilemezseniz gözlerimden
tenhayım ben!
uzayan saçlarıma gece ve barbarlıklar edinirim.
ben giderim.”

(Atlansoy, 2016: 71)

“Hiç” adlı mensur şiirde şair, kendisine artık mektup gelmemesinden şikâyetçidir. 1990’larda telefonla iletişimin yaygınlaşmasıyla edebiyatta mektup türünün de kaynağı olan mektup kültürü, yavaş yavaş tarihe karışır. Atlansoy, bu ortamda kendisine mektup gelmemesini, adresinin bilinmemesini, yalnızlığının ve suskunluğunun kaynağı olarak görmektedir:

“Artık mektuplar gelmiyor. Ne mektup... ne gül-karanfil resimleri.
Ne adresim biliniyor, ne ben adres biliyorum.Çalışmaya gidiyorum
damarlarımla kanı çekilir gibi. Eve geliyorum. Çay içiyorum sürekli
anlaşılmasın diye sebebi suskunluğumun.”

(Atlansoy, 2016: 201)

“Dokunulmuş Yalnızlık” adlı şiirde Atlansoy, sevgilinin yokluğundan kaynaklanan yalnızlığa değinir. Sevgilinin yokluğu, şairin çevresini bile ürperten bir yalnızlığı dokumaktadır:

“sen olmasan
aşk düşer unutulduğu askıdan
doku/n/duğun yalnızlığımdan ürperen
kızımın naif sesi.”

(Atlansoy, 2016: 213)

“Hatıralar Haritası” adlı şiirde, şairin gittikçe artan bir yalnızlığı vardır. Bu, sevgili kendisine dokunduğunda patlayıp sel gibi akacak bir yalnızlıktır. Şairin acıları, dış dünyada hasreti, iç dünyada sevdayı oluşturur. Fakat sevda ve hasret özlemi doğurmaz, yalnızlığa uzanır. Şairin çevresinde, yalnız değilmiş gibi görünen birçok insan da aslında yalnızdır ama onlar farkında değildir:

“dokunur parmaklarının ucundan uzayıp
tırnakları sevgilinin yalnızlığıma, kanar
tuhaf ve memnun titreşimli derisi bedenimin
tıplayıp atar kendini bir çağlayan akışına
(...)
/üçgen üçgen içinde nice kimseler
dokunurlar birbirlerine ‘yalnızlık dolambacı’nda/”

(Atlansoy, 2016: 259)

“Dersimiz Matematik” adlı şiirde şair, bir matematik terimi üzerinden yalnızlık vurgusu yapar. Atlansoy’un ailenin tek çocuğu olduğu da düşünülürse “Tek sayılar gibiyim hayatta” dizesindeki yalnızlık duygusu, daha da anlamlı hâle gelir:

“tek sayılar gibiyim hayatta
unutuluyorum tek ayak kapının yanında”

(Atlansoy, 2016: 268)

“Draje” adlı şiirde, insanın değişmez kaderine gönderme yapılır. İnsan, kalabalıklar içinde bile yalnızdır. Dizede yalnız kelimesiyle beraber kullanılan tenhalık ve tek kelimeleri de yalnızlığı pekiştirir. İnsanı harf, aileyi kelime ve toplumu cümle ile eşleştirmek mümkündür:

“Harf gibi yalnızız kelime tenhalığında cümlemiz tek”

(Atlansoy, 2016: 364)

“Dün Bitti” adlı şiirde şair, yalnızlığı Türk Sanat müziği metaforları üzerinden anlatır. Dostlarının bir meyhanede yalnız bıraktığı kişinin yalnızlığına benzer bir duygu içindedir. Öte yandan kendini, kimsenin uğramadığı bir limanda yalnız kalmış gibi hissetmektedir. Küreye benzettiği ıssızlığın da bir elinde olması, yalnızlığın yakıcılığını yakından hissettiğine işaretir:

“Ben
Öyle bir limandayım ki sevgilim uğrayan olmaz
Dostlar gitti unutulduk meyhanede
Halimden bir soran olmaz
(...)
Lütfen susun-Konuşmayınız!
Kırılır yoksa sözün şiddetinden kristâl
“Dostlar gitti kaldık meyhanede yalnız”
Issızlık bir küre elimizde diğerinde ilmihal”
(Atlansoy, 2016: 369)

“Ölüş Biçimleri” adlı şiirde Atlansoy, bilgece bir söyleyişle insanın yalnız doğduğunu, yalnız yaşadığını ve yalnız öleceğini belirtir. Buradaki ifadeden yalnızlığın insanın kaderi olduğu sonucuna varılabilir:

“Yalın
Ve yalnız yaşamak yanında duran
Biricik ölür biricik doğan”
(Atlansoy, 2016: 395)

“Acemi” adlı şiirin beşinci bölümü “Kurban”da Atlansoy, gölgesinden bile tedirgin bir yalnız olduğunu belirtir. Ayrıca iç ve dış dünyanın uyumsuzluğundan kaynaklanan bir acı içerisindedir. Bu hâl de onun yalnızlığını beslemektedir:

“Bir bilsen...
Gölgesinden bile tedirgin bir yalnızım ben
Ruhum ki uykusu derin bedenimden
Şikayet edemeyecek kadar elemli”
(Atlansoy, 2016: 423)

“Kırmızı Kaşkol; Filsesli” adlı şiirde yalnızlık, “tekses” ve “çokses” kavramları ve zıtlıklar üzerinden ironik olarak ele alınır. Atlansoy, kalabalığız ama kimsesiz diyerek yalnızlığa gönderme yapar. Ayrıca Atlansoy’a göre yalnız olan birileri de bu yalnızlığı gidermek için çoksesli müzik dinlemektedir:

“Genciz kalabalığız epeyce kimsesiz üstelik tekseleli
Çok yalnız kimileri çok sesli müzik dinliyorlar”
(Atlansoy, 2016: 449)

“Cam Kartal” adlı şiirde Atlansoy, Sezai Karakoç’un “Monna Rosa” adlı şiirinde, yalnızlığı “Allah ve şeytan işi” olarak nitelendirmesine gönderme yaparak yalnızlığı bir ejderhaya benzetir ve hem Allah’a hem şeytana yakın olduğunu belirtir:

“yakındır yalnızlık denen ejderha hem şeytana -hem Allaha”
(Atlansoy, 2018: 22)

2.1.5. Hüzün ve Keder

Üzülme, tıpkı sevinme gibi insani duyguların başında gelir. Bu şekliyle düşünülürse insandaki duygular zıddıyla vardır. İnsan, bireysel veya toplumsal

sebeplerden dolayı üzülebilir. Öte yandan sanatçı duyarlığı bu hüznü daha da artırabilir. Alman felsefeci Nietzsche'nin, yaşadığı toplumla uyumsuzluğundan kaynaklanan iç çatışma ve cinnet hâli, ünlü Tanzimat şairi Recaizade Mahmut Ekrem'in oğullarının bilhassa Nejad'ın ölümüyle kapıldığı karamsar ruh hâliyle yazdığı şiirler, bu bağlamda değerlendirilebilir.

Türk edebiyatında en çok işlenen temalardan olan hüznün/keder/acıyı hem tema hem kavram olarak Atlansoy'un şiirlerinde de sıkça görmek mümkündür. Atlansoy, çoğunlukla bireysel deneyimlerden kaynaklanan acılara isyan etmez. Hatta zaman zaman acıya "hoş geldin" diyebilecek kadar geniş bir gönle ve sabra sahiptir:

"hoşgeldin acı/ hicret günleri"

(Atlansoy, 2016: 51)

Atlansoy'un ilk kitabında, yoğun bir ölüm vurgusu vardır. Hastalığın etkisiyle hüznün ve keder de kendisini iyiden iyiye hissettirir. "Rutubet" adlı şiirde şair, geçirdiği hastalığa ve kullandığı ilaca gönderme yapar. Burada şairin somut olarak acı çektiği anlaşılmaktadır:

"neyse... korkum yersiz merhem değil mendil kullanıyorum
Onadron bakıyorum etrafıma bir yanımı sis alıyor...
bir yanımı ses alıyor birazını da masa üstündeki çay."

(Atlansoy, 2016: 22)

"Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın" adlı şiirde, şairin hastalık günleri ve bundan kaynaklanan acıya gönderme yapılır. Şair, acı içinde kıvransa da yaşama sevincini kaybetmez ve hayata dört elle sayılır:

"haberi önce korkunçtu ölüme tayini çıkmıştı bir canın
olağanın sınırları ürkütücü bir dalga üstümde o an
gene buldu bu acı bu gülümseme beni dedim
yaşmağına vurulmuştum yaşamanın çünkü ben
vurguncu dişlerine kompliman bir
ölümlüydüm"

(Atlansoy, 2016: 35)

"Cuma Koşusu" adlı şiirde Atlansoy, hüznün kelimesine ironik bir şekilde yaklaşır. Bir söyleşide, kendisinin şiire başladığı yıllarda hüznün kelimesinin çok fazla kullanıldığını ve ilk kitabında bu kelimeyi kullanmama kararı aldığını belirtir.⁴¹ Aslında şair, ilk yazdığı şiirde hüznün kelimesini kullanmıştır. *Cins* dergisindeki yazısında aktardığına göre ilk şiirini sonradan Milli Eğitim Bakanı da olan Nabi Avcı'ya gösteririr. Avcı, şiirdeki hüznün kelimesine gerek olmadığını ifade eder ve üzerini çizer (Atlansoy, 2017e: 8). Yukarıda da ifade edildiği gibi ilk kitapta hüznün

⁴¹ Tosun, a.g.s.

kendisini hissettirse de kavram olarak hiç kullanılmamıştır. Bu kelimeyi, ikinci kitabında kullanmaya başlayan şair, üçüncü kitabı *Şehir Konuşmaları*'nda da ironik bir şekilde kullanır:

“/Siz de biliyorsunuz
'hüzün' bu yıl yine moda çocuklar/”
(Atlansoy, 2016: 126)

Yine aynı şiirin devamında şair, acının iyi ya da kötü olarak nitelendirilemeyeceğini belirterek onun, insanın yüzünde somutlaştığını ifade eder. Şairin yüz ve hüzün arasında kurduğu ilişki, birçok şiirde tekrar edilir. Yani ona göre insanın yaşadığı hüzün/acı/keder kişinin yüzünde somut hâle gelir:

“/İyisi, kötüsü olmaz acının ve acı
İnsanın yüzünde gizlidir; çocuklar/”
(Atlansoy, 2016: s.127)

“Rüyadaki Nal” şiirinde şair, annesinin hüznünden söz eder. Hüznün sebebi, muhtemelen şairin dokuz yaşındayken kaybettiği babasıdır. Atlansoy, annesinin hüznünü bir ağaca benzetir ve acıdan bükük boynunun artık bükülmediğini, bu nedenle de hüznün taze dallarının kırıldığını ifade eder:

“bir müezzın sesinde uzar kısalamaz
ekinlerin geç kalmış harman vakti
annemin artık bükülmeyen boynunda
kırılır taze dalları hüznün”
(Atlansoy, 2016: 203)

“Mahmur Beste” adlı şiirde hüzün, metafizik bir yaklaşımla ele alınır. Şair, Hz. Muhammet'in “Ben hüzün peygamberiyim” sözüne atfen hüznü bir ümmete benzetir:

“hüzün ki bir ümmettir”
(Atlansoy, 2016: 263)

Kimi insanlar vardır ki acısı/kederi yüzünden okunur. Onun bakışı, yüz çizgilerini okuyabilenler için iyi bir malzemedir. “Zenci Sûret Şehit Söz Darasız Ses Som Sükût” adlı şiirde şair, İslam dünyasının mazlumlarına değinir. Bu mazlumların kederi, bakışlarına yansımaktadır:

“Usulca ve ancak gözyaşlarıyla
Yastıklara ya ülkeler coğrafyası çizsin
Ya dua atlası
Kederi derin bakışlarımız”
(Atlansoy, 2016: 306)

“Sebepsiz Hüzünler Sultanlığı”, ismiyle hüznü çağrıştıran bir şiirdir. Atlansoy, yaşadığı ülkeyi, bir hüzünler sultanlığı olarak görür. Ona göre Türkiye, laboratuvarında sıkıştırılmış bir kahkaha gibidir:

“Burası sebepsiz hüznler sultanlığı
Yok burada gözlem, deney ortamları ve varsayım
Hipotezler, büyük teoriler, hatta bilimsel yasa
Ülkem; laboratuarda sıkıştırılmış kahkaha”
(Atlansoy, 2016: 319)

“Sıkıştırılmış Kahkahalar Laboratuvarı” adlı şiir, bir önceki şiirin kaldığı yerden devam eder. Atlansoy, toplumun değerlerinden uzaklaşmasından kaynaklanan bir huzursuzluk içerisinde ve bu durum, şairin acı çekmesine neden olur:

“Yüreğimizde çember çeviremiyor
Uçurtması kuyuksuz gülüşlerimiz
Astarı yoktu zaten çoktandır
Toprağa basmakla biçimlenen aslımızın”
(Atlansoy, 2016: 322)

“Mustaripler Loncası” adlı şiirde Atlansoy, doğrudan ıstırap çeken mustariplere değinir. Ona göre mustaripler, bir meslek kuruluşu gibidir. Onlar, diğer insanların acı çekmesini engellemek için sıkıntıya katlanırlar:

“Ateşin üstünde pervasız
Şehrin ıslak tuzlu bezleridir mustaripler
Boğmanın diye dumanı–insanların
Acımayıp gözlerine sürekli tuz yerler
Asaletlerine elbet
Bir lonca gerektir”
(Atlansoy, 2016: 349)

“Hamle Sırası” adlı şiirde de hüzn ve acı vurgusu devam eder. Şiirin üzerine yoğunlaştığı satranç ve hüzn arasında bağ kuran şair, hüznlerin unutulmaya terk edilmesinden söz eder. Ona göre unutmak, acıya direnme biçimidir. Unutmak, insan için hem olumlu hem olumsuz bir durumdur. İnsanın bir yakınının kaybına alışması veya başına gelen acı bir olayın zamanla ilk etkisini yitirmesi, unutmanın insan için gerekli bir eylem olduğunun göstergesidir:

“Satranç diyor şair
Salı ve perşembeye bağlı hüznlerin
Kızarmış o güzelim nar çiçeklerinin
Unutulmaya terkedilmesidir- A evet
Kanundur: Unutmak acıya direnme”
(Atlansoy, 2016: 356)

“Kursiyer” adlı şiirde Atlansoy, insanın dünya hayatındaki sonunun yani ölümünün hüzn kaynağı olduğunu belirtir. Hüzn, yine yüzde belirlemektedir. Elbette şairin burada hüzn diye nitelediği şey acıdan başka bir şeydir. Hüzn, metafizik bir anlamda kullanılarak şairin yer yer itiraz ettiği acıdan ayrıştırılır:

“Alacakara

Geceleyin gündüzün
Sonra şekli yüzümüzün
Alabildiğine hüzün
Sonu ömrümüzün”

(Atlansoy, 2016: 373)

“Fahri Sultan” adlı şiirde de keder kelimesi, bir önceki şiirdeki hüzün ile aynı anlamda yani metafizik bir anlamda kullanılır. Kur’an’da, ilk insan Hz. Âdem ve eşi Havva’nın cennetten dünyaya indirildiği anlatılır. Buradan hareketle tasavvuf, insanın ana vatanından dünya sürgününe gönderildiğini ifade eder. Kemal Sayar’ın ifadesiyle “Dünyanın geçici bir yer olduğu fikri, dünyayı bir türlü yurt edinemeyen ruhlarda hüznü yol açar. Bu; gurbette, sürgünde olmanın getirdiği bir hüznüdür.” (Sayar, 2012: 69). Atlansoy da bu bakış açısına yaslanarak, insanı buluttan ayrılan kederli bir damla olarak nitelendirir. Bu anlamda şairin düşüncesinde, dünya hayatı başlı başına bir hüzün kaynağıdır:

“Ya meliktir ya melike
Coşkun akar yağmur taneciklerinde
Bu dünyada-insan
Buluttan ayrılan kederli damla”

(Atlansoy, 2016: 375)

“Birinci Yeni İkinci Eski” şiirinde de “Fahri Sultan”daki metafizik yaklaşım söz konusudur. Dünya hayatının gurbet olarak değerlendirilmesi ve sıladan ayrı kalmanın hüznü örtük bir biçimde dile getirilir. Ömer Lekesiz, hüznün “an”a bağlı bir oluştan ziyade tüm zamanlara mahsus bir yaşama biçimi olduğunu belirtir. Ona göre hüzün, insanoğlunun cennetten ayrılması ile başlayan ve tekrar oraya döndüğünde sonlanacak olan bir hâletiruhiyedir (Lekesiz, 1995: 150):

“Birinci gurbeti sevdim hep ben
O büyük ayrılışın şiddetini
Birincisi topraktı
İkincisi suyun inceliği”

(Atlansoy, 2016: 380)

Şair, İslam dünyasında yaşanan acılara da değinir. “Yahudanın Son Nefesi” adlı şiirde, 1982’de Filistinli göçmenlerin kaldığı Lübnan’daki Sabra ve Şatilla kamplarındaki İsrail destekli olduğu iddia edilen katliamlardan kaynaklanan hüznünden söz eder:

“Gülümsüyor ölüm meleği
Şatilla’nın kumları öpüyor güneşi
İçi içine sığmıyor develerin fillerin
Kabarıyor telvesi hüznün öfkenin”

(Atlansoy, 2016: 413)

“Evler Dışıl; Sakil Mantolama” adlı şiirde Atlansoy, yine çocukluğunun acı günlerine gönderme yapar. Acıların genetik olmamasından teselli bulmaya çalışır. Buna rağmen bir babanın ölümü, bir çocuk için yeterince derin bir acıdır:

“Babasını yeni yitirmiş bir oğlan - esmer
Çember çevirirken çıkan seste - bak haykırarak
Ne der! – Allah’tan genetik değil acılarda-”
(Atlansoy, 2016: 440)

“Daha” adlı şiirde hayatın içindeki acı, tabiat üzerinden verilir. Şair, acı çektirmenin onu hissetmenin provası olup olmadığını sorarak toprağın tohumu çatlatması sonra da kendisinin ona yol vermek için yarılmasını örnek verir. İnsandaki kedere geçen şair, mutlak sona ilerleyen kederli insanı denizini kaybetmiş limana ilerleyen bir gemiye benzetir:

“Acı çektirmek
Acı duymanın provası mı
Bir tohumu çatlayan toprak
Bundan mı yarılıyor. Daha.
Ya beden taşıyor ıstırabı usulca
Ya da keder estiriyor hızlıca limana
Yelkenleri parçalanmış geminin
Denizini kaybetmiş haylaz gülümseyişini.”
(Atlansoy, 2018: 11)

“Eskimek” adlı şiirde Atlansoy, acılarından söz eder. Anlaşılan bu acılar, şairi terk etmeyen iç ve dış acılar şeklinde tanımladığı acılardır. Şairin annesinin ölümünün onda bıraktığı etki de, bu acıları beslemektedir:

“Neredeyse dünyadaki dağılımla aynı
Kıvrık bir rüzgârdır esen elbet dağıtsın
Dağıtsın işi ne acılarına bulanmış
Tıslamalarında somutlaşan alçakları
Mor alabildiğine kırbası
Küçük ilçelerde eskimenin
Annemi beklemiştim hep ben
Şimdi ıssızım gitti tenhalık”
(Atlansoy, 2018: 51)

2.1.6. Ölüm

Ölüm olgusu, felsefi olarak Aristo’dan bu yana tartışılmaktadır. İnsanoğlu, hayatını böyle apaçık bir gerçeğe yüzleşeceğini bile bile sürdürmektedir. Takiyettin Mengüşoğlu, *İnsan Felsefesi* adlı eserinde ölüm olgusunu antropolojik bir bakışla ele alır. Yazar, insanın ölüm hakkında bir bilgisi varken hayvanın böyle bir bilgiden yoksun olduğunu belirtir ve farklı düşünürlerin bu konudaki fikirlerini aktarır.

Ölümle ilgili Scheler, Schopenhauer gibi düşünürlerin fikirlerine bakılırsa insanın ölümü bildiği fakat ölümün ne olduğunu bilmediği sonucuna varılabilir. Scheler; Kant, Goethe ve Nietzsche'nin ölümle ilgili düşüncelerini bir teori hâline getirir. İnsanın eylemlerinin, başarılarının kaybolmayacağından hareketle kişinin hayatının ölümden sonra da devam edeceği sonucuna varır. Schopenhauer ise insanın hayatta birer başarısı olan bütün dinler ve felsefe sistemlerinin ölüm gerçeğiyle hesaplaşmak zorunda olduğunu, bir anlamda bu sistemlerin başarısının insana ölümü serinkanlılıkla karşılamasını öğretmek olması gerektiği görüşünü savunur (akt. Mengüşoğlu, 2015: 512-513).

Semavi dinlerde ölüm, bir son olarak değil, sonsuz bir hayata geçilen bir eşik olarak düşünülür. Bu inanç sayesinde, ölümün ağırlığı hafifletilmiş olur. Müslüman bakış açısında ise ölüm munis bir dost gibi algılanır. Hz. Muhammet ölümü “yüce dost”a ulaşma olarak görürken Hz. Mevlana “düğün gecesi” şeklinde nitelendirir. Türk edebiyatında Ziya Osman, Necip Fazıl gibi şairler de ölümü bu şekilde algılayıp şiire konu ederler. Atlansoy'da ölüm temasını sıkça görmek mümkündür. O, ölümü tek bir boyutla algılamaz. Onun şiirinde ölüm, hayatın güzelliği karşısında taşınması zor bir ağırlık, deneyimlenmeden anlaşılamayacak bir olgu, zalimler için bir ceza ve hayatın korkunç olmayan metafizik bir gerçekliği şeklinde yer alır. Onda ölüm, hayatla iç içedir. Bu anlamda birçok yerde, ölüm-dirim hatta aşk ifadesini birlikte kullanır. *Hece* dergisindeki “Aşk ve Ölüm Üzerine Kısa Notlar” adlı yazısında “Eğer bir denklem kurulacaksa aşk ile ölüm arasında kurulabilir.” (Atlansoy, 2001: 398), diyerek ölüme metafizik bir boyut kazandırır.

Turan Karataş, “Benim saatim durmaz biliyor musun”, “Yaradana hamdolsun vademde öleceğim” gibi dizeleri örnek vererek Atlansoy'un ölüme karşı genelde müstağni bir tavır takındığını belirtir (Karataş, 2004: 74). Fakat şairin bu tavrı, yaş ilerledikçe değişime uğrar ve kaygı seviyesi artar. Kendi ifadesiyle “Ölüme yaklaştıkça ciddiyet artmaktadır.”⁴²

Atlansoy, *İntihar İlâcı* kitabında intihar, tabut gibi ölümü hatırlatan kavramları da kullanarak ölüme sıkça atıf yapar. Bu dönemde şair, ağır bir hastalık geçirmektedir. Ayrıca babasını küçük yaşta kaybederek ölüm olgusuyla erken yaşta tanışmıştır. “Yolculuk” adlı şiirde, ölüm vurgusu dikkat çeker. Şair, “biz” ifadesi

⁴² Öztürk, a.g.s.

bağlamında “ölüm iklimine kar gibi düşmekten” söz ederek bir siyah-beyaz dengesi kurar. Atlansoy, sonraki örneklerde görüleceği üzere yer yer ölümü siyah renkle aynılaştırır. Dolayısıyla ölümün olduğu yere beyaz rengiyle kar, dengeleyici bir unsur olarak düşmektedir:

“Ve biz omuzlarımıza yükleyip saçlarımızı
Ölüm iklimine kar gibi düşeriz.”
(Atlansoy, 2016: 21)

“Rutubet” adlı şiirde ölüm duygusu, yoğun bir şekilde kendisini gösterir. Şairin “bir tabuta/taze bedenler biriktiriyorum” ifadesinden şiirin hastalık devresinde kaleme alındığı anlaşılır. Hastalık, insanın biyolojik yapısının acı çekerek belli bir süreç içerisinde ölüme yaklaşmasıdır. Bu durum, bazen hayata tutunmakla bazen de ölümlü neticelenir. Atlansoy, her şeye rağmen hayata sıkıca tutunur. Ölülere değil hayata kulak kesilmiştir. Bu nedenle hayat ve ölüm, şiirlerde bazen beraber görünür:

“[hepsi bir yana n’ olur söyle he’ mi gözlerin
yok yok, yok deme gülmeliyim
yok deme ölmeliyim/bir tabuta
taze bedenler biriktiriyorum/yok deme]
(...)
gözlerim sisli, saçlarım uzuyor, her yanımda kesik ölü kulakları
bense kulak kesiliyorum hayata–ölülere inat”
(Atlansoy, 2016: 26)

“Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın” adlı şiirde Atlansoy, muhtemelen tanıdığı birinin veya babasının ölümünü korkunç olarak nitelendirir. Şair, burada ölüm-hayat dengesi kurmakta fakat hayatın yanında durmaktadır. O, kendi ifadesiyle “yaşamının yaşmağına vurulmuş bir ölümlü”dür. Bu sebeple şair, hayata karşı kompliman yapmayı (birine söylenen gönül okşayıcı hoş söz) ihmal etmez. Çünkü hayatın albenisi insanı kendine çekmekte, elbette şair de bu ortamda ölümü istememektedir:

“haberi önce korkunçtu ölüme tayini çıkmıştı bir canın
olağanın sınırları ürkütücü bir dalga üstümde o an
gene buldu bu acı bu gülümseme beni dedim
yaşmağına vurulmuştum yaşamının çünkü ben
vurguncu dişlerine kompliman bir
ölümlüydüm”

(Atlansoy, 2016: 35)

“İntihar İlâcı” adlı şiir, intihar ekseninde ölümün yoğunluğunu hissettirdiği bir metindir. Şair, bir ölü tarafından öldürülmek istenmektedir. Ama onun pes etmeye niyeti yoktur. Şair için hayatın bittiğini sananlar yanılmaktadır. Onun belki gülümsemesi, hayat neşesi azalmış olabilir ama o, ölümü her bir öksürükte tıpkı bir mikrobu dışarı atar gibi atmaktadır. Ömer Lekesiz, şairin ölüme teslim olmamasını

ölüme/öldürülmeye, bir noktaya kadar direnme ama sonunda bütün şeffaflığıyla bilinçaltının ortaya çıkması şeklinde yorumlar. Bu noktadan sonra öldürülmeye direnme inat hâlini alır. Lekesiz, Atlansoy'un bir yaklaşım tarzı olarak ölümü karikatürize ettiğini veya zamana yayararak direnme araçlarını çoğalttığını belirtir (Lekesiz, 1997: 19).

“/beni: o gece karayağız kabzımalların sırtına yük olmuş
gülünmesi ya da ağlaması bebekleri andıran sarışın
bir duvara hintli saydığım vurguncunun aynada soyuk
ve solgun sırrını ve kendini öldüren
ve son çeken, tanrısı olan yüzüne inanmayan
şahadetsiz bir ölü, öldürmek istiyor.

gülümsemesi yeni yüzüne sözü biten bir adamın
ona yeryüzü bitmişti sandılar –ne hata–
bilmiyorlar! âmâ ölüm figüran bir artist bozması
bir sözcük, her mendile mikrop saçan “intihar ilâcı”
(Atlansoy, 2016: 42)

İntihar İlâcı'nda yer alan yoğun bir ölüm duygusu, karamsar bir ruh hâlinin yansımasıdır. Şiirlerde şair, bir özne olarak intiharın kıyısında dolaşıyor gibidir. Kitabın son şiiri “Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim”de karamsarlık dağılır. Şair için aydınlık günler kapıdadır çünkü ölümle nişanını bozmuştur. Şiirde ölüm, önce tabut metaforu ile görünür. Şairin uğursuz olarak nitelediği yirmi iki yaş, içinde dirim/hayati saklar ama şair elbise yerine bir tabut giyer. Hastalığın da etkisiyle içini canlı ama suretini ölü şeklinde algılar. Fakat eski günler, artık geride kalmış; şair, eski bedenini yani üzerindeki ölüm hâlini kendisinden uzaklaştırmayı başarmıştır. Böylece dirime yeni bir sayfa açmıştır:

“beni sağlayan gözüm yaşımı tabutta saklayan bir can
bir tesbih tanesi otuzüç yıl dirim'i yaşadı
bende yaş yirmiiki uğursuz bir rakamla
kendi dirimi saklayan bir tabut giyiyordum.
(...)
eski bedenimi öldürüp tabutuna giydirdim
dirim benden kaldı sevinçten –kekeliyorum
(...)
ölümle nişanımı bozuyorum
TABUTUNU GİYMEEYEEĞİM İSTANBUL
İNAN SÖZÜMÜ KENDİM GİBİ TUTARIM”
(Atlansoy, 2016: 53-54)

Atlansoy, ikinci kitabı *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*'ndeki şiirleri, ağır bir hastalıktan çıktıktan sonra yazar (Yurtoğlu, 2011a: 75). Kitapta bunun izlerini

görmek mümkündür. “Gelen Dalga Bir” adlı şiirde şair, ölümü bir yolcu/misafir gibi uğurlar ve hayata “hoş geldin” der:

“Ve tekrar hoşbulduk insanlar. hoşbulduk tahammül
hoş gidişler ola deseniz de siz sayın ölüm; hoşbulduk”
(Atlansoy, 2016: 62)

“Kül Saati” adlı şiirde şair, yine hatıralara dalar ve eskiden etrafındaki her şeyden ölümler devşirdiğini ifade eder. Fakat bunlar artık geride kalmıştır. Saat /zaman metaforu üzerinden ölüme “benim saatim durmaz” diyerek meydan okumaktadır:

“taksi plakası, otobüs bileti seri numaralarından
muazzam ölümler devşiriyordum
(...)
benim saatim durmaz biliyor musun”
(Atlansoy, 2016: 64-65)

“Aynada Külleri Yanan” adlı şiirde, Atlansoy’un artık ölümü içselleştirdiği görülmektedir. Şair, ölüme büyük bir teslimiyetle yaklaşır ve ondan kaçmaz. “Vademde öleceğim hamdolsun” ifadeleri, şairin ölüme olumlu yaklaşımını açıkça gösterir. Ölüm, karikatürize edilen bir olgu olmaktan çıkmış; munis, hayatın içinden bir hakikate dönüşmüştür:

“Yok yok! değişim yok! yok değişim
Yaradana hamdolsun vademde öleceğim.”
(Atlansoy, 2016: 70)

“Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi” adlı şiirde ölüm, zalimlerin elinden mazlumlara gelen bir şeydir. Ölüm, bu şekliyle zulme karşı bir direnme aracına dönüşür. Şair, bu noktada “işte boynumuz vurun efendiler” demekten çekinmez. Çünkü zulmün, işkencenin yanında ölüm bazen bir kurtuluş gibidir. Zalimlerin gözünde kul ve kölelerin özgürlük isteğini bastırmanın, sömürüyü devam ettirmenin en etkin silahlarından biri ölümdür. Şiirde buna atıf yapılır:

“efendi efendi hani kul köle korkutan seni
ki bir balkon çıkmazında güneşi seyrediyor
özgür atılımlarıyla sersefil gece ve zenne
hintyağı akışında boyuneğişini ölümlerin”
(Atlansoy, 2016: 78)

“Kente Karşı Atlar” adlı şiirde, ölüm ve dirim/hayat yan yanadır. İslam inancısında, Allah tarafından vazifelendirilen Azrail, vadesi gelen insanların ruhunu teslim alan melektir. Şair, bu sebepten ölümün diğer adının bir melek adı olduğunu ve referansının kuvvetli bir makamdan kaynaklandığını belirtir. Yine ölümlerin ruhuna

Kur'an'ın ilk suresi olan Fatiha'nın okunmasını hatırlatır. Ölüm burada, hayatın içinden bir olgu olarak ele alınır. Ama şair, diri olmaktan da memnundur:

“ölüme kimliğini sorsan bir melek ismidir
ruhsatı kuvvetli yerdendir

ölüler için dua mavi atlası delen dilimizle
fatiha size eski canlar rahmet olsun diye
fakat dirim! dirim! henüz diriyim”

(Atlansoy, 2016: 104)

“İlk” adlı şiirde, şairin öz geçmişindeki acı bir ölümü açıkça görmek mümkündür. Atlansoy, dokuz yaşındayken babasını kaybetmiştir. Bunu “bir canı uğurlamıştık” şeklinde ifade eder. Babasının ölümü ile şairin yaşına bir ölüm daha eklenir. Böylece şairin ölümle tanışıklığı erken başlar:

“bir canı uğurlamıştık üstüne kazma kürek toprak ve
beyazlıklar göndererek
yüzümüz toprağa bulanmıştı
(...)

bir canı uğurluyorduk işte evlerden, yaşımıza bir ölüm eklenmişti.”

(Atlansoy, 2016: 112-113)

“Bey Yaman” adlı şiir, 1987’de Cahit Zarifoğlu’nun vefatı üzerine yazılmış bir metindir. İki bölümden oluşan şiirin ilk bölümde Zarifoğlu, ikinci bölümde Yavuz Sultan Selim konu edilir. Sultan Selim, hastalanmış ve hasta yatağında yatmaktadır. Sultan, bir ara sırdaşına dönerek; “Hasan Can, bu ne hâldir?” diye sorunca, Hasan Can “Sultanım Allah ile olacak zamandır.” der. Sultan ise “Hasan Can bizi bunca zamandan beri kiminle bilirdin?” diye karşılık verir. Şair, bu konuşmaya atıf yaparak Sultan Selim’in ölümü ile Zarifoğlu’nun ölümü arasında ilgi kurar:

“Hünerimi kullanır hoşgeldin derim bir meleğe
beni kimle bilirlen son nefesimde
ömrüme yandı dendiğinde bir çeyrek döner
sabrı şهادete ulayarak can veririm.”

(Atlansoy, 2016: 141)

“The Fish Don’t Talk About The Water” adlı şiirde şair, ölüm ve kalp arasındaki ilişkiye değinir. Ölüm, her insanın tecrübe edeceği, hiç kimsenin ondan kaçamayacağı bir hakikattir. Şiirin başka bir bölümünde şair, insanın Azrail ile karşılaştığında kaybetmeye mecbur olduğuna değinir. Yani insan önünde sonunda ölecektir. Şair, ölümü ürpertici bir gerçeklik olarak değil, nesnel bir gerçeklik olarak ele alır:

“kendimi tutar yüreğimi tutamam
O atar durmadan

Soru sormadan atar
Kimseye devredilemeyen ölüme kadar
(...)
öyle bir ırmaktır ki ölüm kargı
tüm setlerini ezrailin kazandığı
kalkan yırtılır”

(Atlansoy, 2016: 172-173)

Atlansoy’un dördüncü şiir kitabı *Kaçak Yolcu*’da ölüm, hem tema hem kavram olarak daha sık görülür. Beş bölüme ayrılan kitabın ilk bölümünün başlığı, ayrıca bir şiirin de adı olan “Ölüme Dirime ve Aşka Dair” şeklindedir. Daha önceki eserlerindeki bazı şiirlerde ve bir yazısında da görüldüğü gibi bu şiirde de şair ölüm ve hayatı içi içe, yan yana görmektedir.

“Ağaç” adlı şiirde şair, ölümü dipsiz ayna şeklinde tasvir eder. Ayna, eski zamanlardan bu yana edebiyatta en çok kullanılan metaforlardan birisidir. Aynanın masallarda büyücülerin etrafı gözledikleri üçüncü göz ya da başka bir âleme geçilen bir kapı olduğu düşünülürse ayna ve dipsiz sıfatı daha da netleşmiş olur. Ayna, bu yönüyle bir sonsuzluk hissine kapı aralar. Şair, ölümün sonsuzluğu ile aynanın bu çağrışımı arasında bir benzerlik kurar:

“aynalar yüzüme ısınıyor, siliniyor sis
tarihe kazınıyor büyük zafer! dipsiz ayna; ölüm”
(Atlansoy, 2016: 192)

“Siste Kaybolan Bebek” adlı şiirde ölüm, intihara tercih edilen güzel bir şeydir. Şair, yine geçmişe giderek kendisinden intiharın -yani hastalığın- alındığını yerine güzel ve normal bir ölüm verildiğini söyler. Bu anlamda vadesinde ölmekten söz eden şair için ölüm, korkunç bir şey olmaktan çıkar:

“istemem ki
intihar alındı benden
bilmem ya yerine pırıl pırıl
bir ölmek verilir”

(Atlansoy, 2016: 216)

“Ölüme Dirime ve Aşka Dair I” adlı şiirde, ölüm ve aşk arasında ilgi kurulur. Atlansoy, ölümlü hatırasız bir aşk yaşamaktan söz eder. Ölümün bir kanadına tutunup sonsuza -yani aşka- uçmaktan söz ederek ölümü, olumlu bir şey olarak görür. Şair, ölüm sonrası hayatı, aşk şeklinde algılamaktadır:

“Hatırasız bir aşk yaşayacağım seninle
ey ölüm, ne adını sayıkladığım kızlar
koşarak gelecek yanıma, ne kalbimi
üşüten kahkahalar olacak kulaklarımda.
Sen olup biteni fısıldarken usulca

bin bir kanadından birine tutunup
sonsuzluğa uçağım sonra, yani aşka.”
(Atlansoy, 2016: 218)

“Ölüme Dirime ve Aşka Dair II” adlı şiirde Atlansoy, “Beni iki kere kurşunladılar/üçüncüden ne korkarım” dizeleriyle ölümden korkmadığını belirtir. Şiirin devamında “sır köprüsünden yalnız geçeceğim” ifadeleriyle ölüme yalnız gideceğini söyler. Bu hâli yaşarken tek korkusu, yârinin yanında olmama ihtimalidir. Ayrıca şair, “arefe günü son nefesini vermekten” söz eder. Arefe, dinî bayramlardan önceki güne verilen isimdir. Bu durumda şair, ölümü bir bayram olarak algılamaktadır. Annesinin ölümü üzerine yazdığı “Bugün Bayram” adlı şiirde de bu yaklaşım vardır:

“Sevgilim, ben
sır köprüsünden yalnız geçeceğim
arefe günü son nefesimi verirken
ah! bir bilsem,”
(Atlansoy, 2016: 220)

“Perondaki Melek” adlı şiir, ölümü yolculuk metaforu üzerinden işleyen bir metindir. Şair, şiirde trene biletsiz binen kaçak yolculardan söz eder. Bir trene biletsiz binmek mümkündür. Bilet kontrolü yapan görevli fark etmediği müddetçe yolculuk sorunsuz tamamlanabilir. Fakat hayatın içinde kaçak bir yolcu gibi yaşayan insanların bilet kontrolü yapan ölüm meleğinden kaçmaları mümkün değildir. Onlar kendilerini ansızın farklı bir peronda bulabilirler. Bir söyleşide Atlansoy, *Kaçak Yolcu*'nun farklı bölümlerini ithaf ettiği rahmetli Ramazan Dikmen, Yusuf Ziya Cömert, İhsan Deniz ile diğer dostları Necat Çavuş, Osman Konuk ve kendisinin bu sistemin, bu dünyanın -yani modern hayatın hâkim olduğu zamanların- kaçak yolcuları olduklarını söyler (Sali, 2014: 41). Kitabı, doğrudan kendisine ithaf ettiği merhum Ramazan Dikmen, bu sistemin bir kaçak yolcusu olsa da ölüm meleğinin biletini işaretlediği birisi olmaktan kurtulamamıştır:

Çalıntı bir saat gibi işler zaman
Hayatın kıyısında yaşayanların kolunda.
Ve durur. Hiç gelmeyecek sanılan
Bir trenin ikinci sınıf kompartımanında
Kimse treni kaçırmaz
Ray değiştiriliverir ansızın –Yolcular
Bulurlar kendilerini
Hiç bilmedikleri bir peronda.
Kondüktör kılığında ölüm meleği
İşaretlemektedir tüm biletleri.

(Atlansoy, 2016: 221)

“Su Uğultusu” adlı şiirde, ölüm ve tabiat arasında ilgi kurulur. İnsan hayatı ile bir günlük zaman dilimi arasında benzerlik kuran şair, öğleyi hızla geçmektedir. Yani şair, gençlik dönemini geçmiş; orta yaşlılığa ulaşmıştır. Artık akşam -yani yaşlılık ve ölüm- kapıdan içeri sızmaktadır. Bu şiirde şair, ölümü kabullenir ve acı veren bir şey olarak algılamaz. Çünkü bir sabah başucunda bir taşın bulunması -yani ölümün gelmesi- hâlinde ruhu da dinlenebilecektir:

“Öğleyi hızla geçerek
bir ayrılık ikindisine uğruyor zaman.
Yaşlı ve yorgun ruhum
vedalaşıp uzaklaşıyor gölge ve ışıktan
Gülücüklerle öpüşler sunuyor bana
kırık bir kapıdan odama sızan akşam.
Keklik sekişleri ve ötüşlerle
göz kırpımlık bir anda beliren doğudan.
(...)
Bulunsa sabah gibi bir taş başucumda
dinlenecek ruhum da su uğultusundan.”

(Atlansoy, 2016: 245)

“Emanet Anafor” adlı şiir, yazar Ramazan Dikmen’in ardından yazılmıştır. Bir dost, bir ağabey olarak görülen yazarın vefatı üzerine ölüm; sevecen, arzu edilen bir hâle dönüşür. Bu anlayışla şair, kendisini ölüm tutkunu olarak nitelendirir ve insanın ölümle birlikte son nefesini verirken serin bir bahar havasına eriştiğini düşünür. Ayrıca ölümü, tılsımlı bir mağara ağzına benzeterek onun insanı büyüleyen bir gizeme sahip olduğunu ima eder:

“Biz ölüm tutkunları; sevdalıyız
O son nefesten yayılan serin bahara
Sürü sürü kuşlar uçsuz bucaksız ovalarla
Bir ayağımız seksek oynar sonsuzla
Ölümün çağrısı çeker bizi
Tılsımlı bir mağara gibi ağzına
(...)
İsmimiz ramazandır bazen: ölüme en uzak
Ve yakın ağabey, biraz münzevi biraz yorgun”

(Atlansoy, 2016: 251-252)

“Hatıralar Haritası” adlı şiirde şair, ölüm ve renkler arasında ilgi kurar. Cenaze törenlerine yönelik bir eleştiriyi de içeren “avluda kara çelenk” ifadesiyle ölüme, renk olarak siyahın değil, beyazın daha uygun olduğunu belirtir. Hatta “ölümün güvercin aklı” ifadesiyle ölümü, sevecen bir şekilde algılar. Öte yandan ölümler,

beyaz renkli kefenlere sarılarak gömülür. Bu şekliyle şair, ölümü de beyaz yani güzel bir şey olarak niteler:

“/avluda kara çelenk
yakışmaz ölümün güvercin aklığına/
mezarlıkta havlar bir köpek
göz yaklaştırmaz taşlara hayret
elbet yakışır ölüm
gece bekçisi kefen beyazlığına”
(Atlansoy, 2016: 260)

“Musalla Taşında Açan Gül” adlı şiir, Atlansoy’un genç yaşta vefat eden bir tanıdığıının ardından yazdığı bir metindir.⁴³ Ayrıca ölüm temalı en güzel şiirlerinden biridir. Şair, genç birinin ölümünden duyduğu üzüntüyü, ölümün ağırlığını da hissettiren bir yoğunlukla anlatır. Tanıdığıının ölümü ile kendi ölümü için arzu ettiği şeyleri de söyleme fırsatı bulur. İnceden bir yağmur yağarken, bir gül açarken yani hayat bütün güzelliği ile devam ederken ölüm çok ağır gelmektedir. “Ölümün ağırlığından şair, Allah’a sığınır ve ondan kendisini affetmesini ister. Bu anlamda şairin ‘hudud’un ötesine geçmeye niyeti yoktur. Sadece ‘öte’yi görmeyi dener.” (Akar, 2013: 42). Metafizik boyutta ölümü anlamaya, kabullenmeye çalışır:

“Yağmur bu kadar inceyken
Ağır açan bir gül kadar hafifken merhamet
Ölüm çok ağır Allahım
Ölüm çok ağır, affet.
Hafiften bir yağmurla Allahım
Musalla taşında bir gül kıl beni
Usulca bir güvercin
Kaldırsın ince kırmızı giysilerimi.”
(Atlansoy, 2016: 266)

“Ateşini içine Almaya Hazır Bir Volkan” adlı şiirde ölüm, -her ne kadar kabullendiği bir hakikat olsa da- yine şaire sıkıntı veren bir olgudur. Ölüm ve can arasındaki ilişkiye atfen şair, “Ölüm ki bir hayli uğraştırıyor canımı” diyerek ölümün insan zihnini sürekli meşgul ettiğine işaret eder:

“/Kapı–
Kızım işim var beni terket
Ölüm ki bir hayli uğraştırıyor canımı/”
(Atlansoy, 2016: 284)

“Göl İçinde Akan Irmak” adlı şiirde, yine ölüm-hayat yan yana anılır. İnsan, bir yanında dirim diğer yanında ölüm, hayatı bıçak sırtında yaşar. Hayatın ne zaman

⁴³ Tosun, a.g.s.

son bulacağı, ölümün ne zaman geleceği belli değildir. Şair, hayatı bir kanadı dirim bir kanadı ölüm olan bir güvercine benzetir:

“/gök yarılır yarılmaz
kanatlarında sahici bir cin
uçuyor güvercin
bir kanat ölüm diğeri dirim/”

(Atlansoy, 2016: 326)

“Kursiyer” adlı şiirde, kurs-dünya-ölüm ilişkisi öne çıkar. İslam kültüründe dünya hayatı, imtihan olarak görülür. Kurs ve sınav arasındaki ilişki düşünüldüğünde, şairin kurs-ölüm yaklaşımı daha da anlamlı hâle gelir. Hayatı bir kursa benzeten şair, yoklamanın sınavın başında değil, sonunda olduğunu belirtir. Yoklamadan kasıt elbette ölümdür. Cenaze merasimiyle ilgili sela, bez, toprak gibi kelimeler de ölüm temasını pekiştirir:

“Öylesine bir kurs ki
Başında değil sonunda yoklama
Okuntun dağıtılıyor bak
Bir parça bez ve toprak
Dışardan duyulan selâ”

(Atlansoy, 2016: 373)

“Ölüş Biçimleri” adlı on adet haikudan oluşan şiir, farklı ölüm türlerinden söz eder. Şiirin üçüncü bölümünde, ölümün doğum gibi biricik olduğuna yani yalnız doğan insanın ölümlerinde de yalnız olacağına işaret edilir:

“Yalın
Ve yalnız yaşamak yanında duran
Biricik ölür biricik doğan”

(Atlansoy, 2016: 395)

Aynı şiirin sekizinci bölümünde sıcak ve serin metaforları üzerinden ölümün sıcak bir gerçeklik -yani deneyimlendiğinde canı acıtan bir şey- olduğu fakat metafizik bağlamda tam tersine serin olduğu ifade edilir. Serin ifadesinden, ölümün ve sonrasının korkunç bir şey olarak algılanmadığını anlamak mümkündür:

“Dokunuşu sıcak
Ölümün
Aslı serin”

(Atlansoy, 2016: 396)

“Çişil Rahmet” adlı şiir, şairin babaannesi Sadife Hanım’ın ölümü üzerine yazılmıştır. Türk kültüründe, ölen kişinin ardından “Allah rahmet eylesin.” şeklinde dua edilir. Ayrıca yağmur için de rahmet yakıştırmaları yapılır. Şair, şiirin adını çişil ve rahmet kelimelerinden oluşturarak iki kavram arasında ilgi kurar ve babaannesinin

rahmete kavuştuğunu ima eder. Şiirin ikinci bölümünde, ölümün deneyimlenmeden anlaşılamayacağını belirtir:

“I

Düşüyor rahmet kapları içine babannemin

Taçsız bir güle benziyor gülümseyişi

İsmi Sadife nisan tomurcukları gibi

Seyrediyor her bir rahmet tanesinde kendisini

II

Erişimsizdir ölüm ölçülemez işleyişi

Bir hatmi çiçeğinin ince söylenişi gibi

III

Alabildiğine ince alıyor toprak kendini usulca içine”

(Atlansoy, 2016: 412)

Atlansoy, yedinci şiir kitabı *Gösteri Uçuşu*'nda, ölüm temasına çok az yer verir. “Kendilik Giysisi” adlı metin, ölüme değinilen şiirlerden biridir. Şair, şiirin ikinci bölümünde dayısının ölümüne atıf yapar. Ölünün toprağa gömülmesini “saklamak” olarak nitelendiren şair, dayısının da daha önce ölen akrabalarına kavuşacağını ifade eder. İkinci dörtlükte, kendilik giysisinin menzile varınca Tanrı tarafından alınacağını belirtir. Burada, emanet edilen ve yaşadıkça rahatsızlık veren bir şeyin büyük bir tevekkülle gerçek sahibine teslim edilecek olmasından da bir memnuniyet duyulmaktadır. Bu şiirde de görüldüğü gibi şair, yaşının ilerlemesiyle ölüme karşı bigâne tavrından uzaklaşır; onu kabullenmiş bir ruh hâline bürünür:

“II

Dayımı sakladık

Örttük üstüne suskun beyaz bezi

Selamımız iletir mi acep

Hatırlayıp önden gidenleri

Prova bitti - çoktan

Giydim ancak çıkaracağım üstümden

Sıkıyor - yeryüzünde

Varınca menzile alacak sahibi”

(Atlansoy, 2016: 432)

“Kapışma” adlı şiirde, aşk-ölüm-dirim yine yan yana anılır. Atlansoy, daha öncede ifade edildiği gibi aşkın ölüme karşılık geldiğini düşünür. Ona göre ölüm,

hayatın içinde dirimden, aşktan uzak değildir. Şair, kişinin ancak “ölümle öpüştüğünde” -ölüme temas ettiğinde- temizlenebileceğini belirtir:

“Aşk ölüme karşılık gelendir
Hadi kapışalım - Var mısın güzelim
Ben aşkın yanındayım sen dirimin
İstersen iki ölüm benden sana avans
Üstelik mazereti bile değildir ölüm hayatın
(...)
Aşk ölüme karşılık gelendir - ancak yunarız
Ateş toprağa değip bedenim ölümle öpüştüğünde”
(Atlansoy, 2016: 458)

Atlansoy’un son şiir kitabı, *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*’de de ölüm teması yer alır. Şair, her ne kadar ölümü kabullense de yer yer onu üpertici bulur. “Yarım Hakikat” adlı şiirde ölüm, ürpertici bir gerçeklik olarak görülür. Şair, “o derin hiçlikten hiç kuşku duymadım” diyerek ölümün insanı ürküten yanına işaret eder. Ölüm ve sonrası, bir hakikat olsa da deneyimlenmediği için yine de yarım bir hakikattir. Buna mukabil “uçurumsuzdur yeşil; sakın bir özgüven” şeklinde betimlenen cennet, şairi sakinleştiren, korkularından uzaklaştıran bir hakikattir:

“korkum yanımdaydı benim hep kendimden
o derin hiçlikten hiç kuşku duymadım
iki uçurum iç içe geçmiş de kapana alıyor
ısıyor sanki beynimi çok bilmişliğimden
uçurumsuzdur yeşil; sakın bir özgüven
bense hep kaçtım şüpheden gücüm oldu inkar
ölünce tam öleceksin yaşayacaksan tek nefes
yarım dünya olmaz yeni içindeki çekirdekten”
(Atlansoy, 2018: 18)

“Bugün Bayram” adlı şiiri Atlansoy, 2013’te annesinin vefatı üzerine yazmıştır. Şair, ölüm ve bayram kelimeleri arasında olumlu bir ilgi kurar. Şiirin üçüncü dördlüğündeki “Bayramın ikinci günü bugün saat hep üç otuz iki” dizesi, gerçek bir bayram gününü düşündürse de ölüm sonrasında cenaze evinde yakınların taziyeye birkaç gün daha gelmesi, ölüm-bayram denklemini pekiştirir. Ölüm, çoğu insanın algıladığı ürütücü bir şekilde değil; sevecen, munis, hayatın çıplak bir gerçeği, farklı bir âleme geçip gidilen bir kapı şeklinde anlatılır. Ölü defnedildikten sonra dost ve akrabalar, cenaze yakınlarına destek olmak için taziye evinde birkaç gün geçirirler. Cenaze yakınlarını teselli için belli başlı cümle kalıpları kullanılır. Onlardan birisi “Hayat devam ediyor.” ifadesidir. Şair, son dördlükte bu teselli ifadesine atıf yapar fakat kendisi şair duyarlılığı ile meseleye tam tersinden yaklaşır. Hayat devam ediyordur ama ölümün de devam ettiği göz ardı edilmemelidir:

“Bugün bayram güzel annam dünya bitti
Bitti üç günlük yakın olan ışıldadı uzak
Hep irak saydığımız berzah parlayıverdi; şimdi
Geride kaldı üç göz kırpmılık dünya şarkı dindi

Güzel annem bugün bayram dünya bitti
Hayat devam diyor diyor yeni yeni dostlar
Bilmiyorlar hiç bilmiyorlar hiç ama hiç
Ölüm devam ediyor aslında toprak ulanırken toprağa”
(Atlansoy, 2018: 50)

“Katık” adlı şiirde Atlansoy, yakınlarının ölümüne değinir. Önce babasının sonra dayısının daha başka diğer tanıdıkların ölümü, şairde bir tedirginlik doğurur. Çünkü kendisi de ölüme yaklaşmaktadır. Fakat henüz ölüm kendisine yırtıcı bir hayvanın avına baktığı gibi bakmamıştır ya da şair bunu yüzünde görmemiştir:

“beni öldüler dedi kimsesiz birer birer önce babam
bir yaban hayvanının ürkekliği sindi üstüme ilkin
bir avcı bakışını hiç görmedim yüzümde aynaya bakarken
sağ favorim eşitlendi dayıma azrail içtenlikle merhaba derken”
(Atlansoy, 2018: 52)

2.1.7. Ben

“Ben”, ilk çağlardan günümüze kadar pek çok filozof tarafından tartışılmış, üzerine kafa yorulmuş ve hakkında pek çok söz söylenmiş bir kavramdır. Antik Yunan düşüncesinde “kendini bilmek” şeklinde geçen kavram, 17. yüzyılda Descartes ile bir felsefe hâline gelir ve sonraki yüzyıllarda da üzerine fikir yürütülmeye devam edilir. Eski Yunan’da, Delfi tapınağının üzerindeki “kendini bil” ibaresi, keşfin ve bu zanaatın bilgisine işaret eder. “Kendini bilmek”, bir tefekkürden ziyade bir eylem ve bir tekniktir. Sokrates, ünlü savunmasında “kendine özen gösterme ustası” olduğunu söyler.

20. yüzyılın önemli düşünürlerinden Michel Foucault bu felsefeyi “Benlik /Kendilik Teknolojileri” şeklinde isimlendirir. Bu kavram, “bireylerin kendi imkânları veya başkalarının yardımıyla kendi bedenleri ve ruhları, düşünceleri, hareket tarzları, varoluş biçimleri üzerine yoğunlaşmaları ve böylece belirli bir mutluluk, arınmışlık, bilgelik, kusursuzluk ya da ölümsüzlük hâline ulaşmak için kendi dönüşümlerini sağlamak” şeklinde tanımlar. Foucault, 1982’de Vermont Üniversitesinde Benlik/Kendilik Teknolojileri üzerine verdiği seminerde benlik/kendilik kavramlarının izini, Roma İmparatorluğu’nun ilk dönemlerinde -M.S. ilk iki yüzyıl- ve imparatorluğun daha sonraki dönemlerinde -4. ve 5. yüzyıllarda- gelişen Hristiyan ruhaniliği ve keşişlik ilkelerinde sürer. Benlik felsefesi, Yunancada

“epimelesthai sautou” yani “kendine dikkat etmek”, “kendinle ilgilenmek” olarak adlandırılır. “Kendinle ilgilenmek” kuralı, Antik Yunanlıların gözünde yalnızca kent düzeninin temel ilkelerinden değil, aynı zamanda toplumsal ve kişisel davranış biçiminin ve yaşama sanatının temel kurallarından biridir. Foucault, Roma İmparatorluğu’nun ilk dönemlerinden sonra benlik kavramının izini, 4. ve 5. yüzyıllarına denk gelen Hristiyanlık döneminde de sürer. Kilisenin aydınlanma amacıyla “ışığa ulaşma yöntemi” olarak “ben”in ifşasını kullandığını belirtir. “Kefaret* ayini ve günah çıkarma, “ben”in ifşası için önemli araçlardır. Bu dönem manastır hayatında, itaatin önemli bir yeri vardır. Burada itaat, ustanın davranış üzerindeki tam denetimi anlamına gelir; nihai bir özerklik durumunu içermez. Bu; benliğin terk edilmesi, öznenin kendi iradesinden vazgeçişidir.” (Foucault, Gutman, Hutton, 2001: 28-69). Bu nedenle Foucault, bu anlayışı yeni bir “benlik teknolojisi” olarak tanımlar.

Günümüzde “ben felsefesi” ile “ben” kavramı üzerine düşünen felsefi görüşlerin kastedildiğini aktaran Mehmet K. Özgen, Batı düşünce tarihinde; Kant, Fichte ve Schelling başta olmak üzere birçok düşünürün “ben” kavramıyla alakalı ortaya koydukları fikirlerin, “ben felsefesi” çerçevesinde değerlendirildiğini belirtir. (akt. Özgen, 2015: 190).

Şahabettin Yalçın’ın çalışmasından özetleyerek ifade edecek olursak Batı felsefesinde benlik, çoğunlukla iki şekilde öne çıkar: bilginin öznesi olarak benlik ve bilginin nesnesi olarak benlik. Özne olarak etkin bir varlık olan benlik, nesne olarak edilgen bir konumdadır. Rasyonalistler, benliğin genellikle özne yönünü öne çıkarırken empiristler ise nesne yönüne vurgu yaparlar. Bu iki düşünce, benlikle ilgili bilginin özüne de yansır. Benliğin özne yönünü öne çıkaran filozoflar, özne olarak benlik bilgisinin diğer bilgilere göre daha kesin olduğunu, dolayısıyla burada doğrudan bir bilincin olduğunu ileri sürerler. Buna karşılık benliğin nesne yönüne vurgu yapan filozoflar ise nesne olarak benlik bilgisinin diğer nesnelere bilgisiyyle yöntem bakımından benzer olması hasebiyle aynı kesinliğe sahip olduğunu iddia ederler. Bu manada Kant, benlik konusunda rasyonalistlerle empiristlerin arasında, orta bir yol benimseyerek benliğin bilgi edinme sürecindeki rolüne vurgu yapar. Kant’a göre benliğin hem varlık yapısının ne olduğu hem de epistemolojik rolü

* Hristiyanlık; kefareti, sadece fert veya toplumun işlediği günahları affettirmeye yönelik bir davranış olarak değil aynı zamanda Hz. Âdem’den gelen “asli günah”ın Hz. İsa tarafından ortadan kaldırılması olarak görmektedir. Bkz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kefarete>

önemlidir. Kant, “ben bilinci”nin bilginin vazgeçilmez bir şartı olduğunu; bu sebeple de “ben bilinci” olmadan her türlü bilginin imkânsız olduğunu iddia eder (akt. Yalçın, 2011: 28-29).

Yeni Çağ’ın önemli düşünürlerinden Descartes, Spinoza ve Leibniz’in “ben felsefesi” üzerine ilk çalışmalarını yaparken hareket ettikleri temel noktalardan birisinin de, zihin ve akıl üzerine yapılan tartışmalar olduğunu belirten Özgen, bu tartışmaların bilhassa yaşadıkları dönemin “ben felsefesi” tartışmalarını da derinden etkilediğini vurgular. Adı geçen rasyonalist filozoflar, zihin ve akıl veya düşünme gücü ve tahayyül gücü arasında sınırı net bir şekilde belirlerler. Onlara göre düşünme gücü, “ben”i doğruya yönlendiren salt gerçek güç olup tahayyül ve duyuşsal güçler ise “ben”i düşünsel karmaşaya itmektedir (akt. Özgen, 2015: 193-194).

“Meşhur “cogito” çıkarımıyla (cogito, ergo sum: düşünüyorum, o hâlde varım) insanın “kendi”sine yönelik bilgisinin sahip olduğu ilk ve en kesin bilgi olduğunu iddia eden Descartes, bu bilginin içerdiği özellikleri (açıklık ve seçiklik) başka tüm bilgilerin kıstası hâline getirir. Böylece “ben bilgisi”ni bir anlamda temel hareket noktası olarak kullanır.” (Yalçın, 2011: 28-29).

Leibniz, her “ben”in kendi içinde küçük bir “tanrı” gibi olduğunu düşünür ve “ben”in Tanrı ile iletişimini önemser. Ona göre “ben”, bu bağı sadece ilahi aşk ile kurabilir. Bu yüzden ancak ilahi aşk, “ben”e en yüksek dinginliği verebilir. “Ben”, ruh/can, akıl seviyesine ulaştığında daha yüce bir şey olur ve bu, “ben” olarak adlandırılır. Diğer yandan Berkeley; zihni, farkındalık bilincine bağlar. Ona göre farkındalık, var olmak anlamına gelirken bilinç “Hak bilinci” anlamına gelir. Bu yaklaşımıyla Berkeley de “ben-Tanrı” arasındaki bağı önemser. Ona göre kişi, baktığı her yerde Tanrısallığın apaçık ve sonsuz emarelerini fark eder. O hâlde Tanrı veya “ben”lerin yanı başında kişinin “ben”ine devamlı etki eden, içinde yaşadığı, varlığını bulduğu “Büyük Bir Ben”in (Hak) varlığından daha kesin bir şey olamaz. “Ben felsefesi”, Descartes ile başlar ama Fichte ile zirveye ulaşır. Fichte, “ben”in gerçek manada özgürlük olduğunu düşünür. “Ben”in en önemli özelliği, özgürlük olup o, özgür olduğunun bilincindedir. Öte yandan bu bilinç, refleksif bir şekilde kendi varlığının da farkında olmak anlamına gelir. “Ben”, kendini özgürlük aracılığıyla mutlak olarak belirlediğinde ancak kendi olur. Schelling de “ben bilgisi”ne yaklaşımda önceleri Fichte’nin izinden gider. Fakat Schelling, “ben”in başından itibaren “Mutlak Ben” olduğunu düşünür. Bu şekliyle “ben”, Fichte’den daha fazla Tanrı ile ilişkilidir hatta Tanrı’nın ta kendisidir. “Mutlak Ben”, zihnin

nesnesi yapılamadığı için asla bilinemez. Yapılması gereken tek şey, Tanrı'nın sesine kulak vermektir. Tanrı'nın söylediği tek şey; “Ben benim, Ben Tanrı'yım”dır. Bu, onun kendi varlığını tabiat üzerinden söylemesidir (akt. Özgen, 2015: 197-205).

19. yüzyılın önemli varoluşçu filozoflarından Soren Kierkegaard, “ben/kendilik” meselesini umutsuzluk bağlamında ele alır. Ona göre insan ruh/tin'dir, tin de “ben”dir. İnsan; sonsuzluk ile sonlunun, geçici ile kalıcının, özgürlük ile zorunluluğun bir sentezidir ve bu anlayış açısından “ben”, hâlâ var olamayan bir şeydir. Kierkegaard, insani gelişimi üç evreye böler: estetik, ahlaki ve dinî evre. Estetik evre, hayatın güzelliklerinin fark edildiği; ahlaki evre, erdeme ulaşılan ve dinî evre de erdemin ötesindeki varoluşun gizeminin özü olan aşkın /müteal, sonsuz yanıyla bağlantı kurulan evredir. Elbette her insan, bu aşamalardan geçerek varoluşu gereği “ben/kendi” olamamaktadır. Kierkegaard felsefesinde, “ben /kendi” olabilmek için umutsuzluk temel şarttır. O, umutsuzluğun farklı şekillerinden söz etse de onun önemseydiği “Kendisi Olmak İsteyen Umutsuz Kişi”nin umutsuzluğudur. Ona göre umutsuz olan insanın “ben” olma yolunda, umutsuzluğunun bilincinde olması önemlidir. Umutsuzluk tamamen yok olduğunda “ben”; kendine yönelerek, kendi olmak isteyerek varoluşunun gereğini yapmaya girişir (Kierkegaard, 2010: 22-23).

20. yüzyılın önemli varoluşçularından Jean-Paul Sartre, meseleye ontolojik temelde yaklaşır. Ona göre varoluş (existence) özden (Essence) önce gelir. Bu yaklaşımın kalkış noktası, “ben/benlik”tir. Peki, varoluşun özden önce gelmesi ne demektir? İnsan ilkin var olur, kendiyile karşılaşır; dünyada ortaya çıkar da ancak ondan sonra kendi kendini tanımlar, özünü ortaya koyar yani “ben”ini inşa eder (Sartre, 197: 6-7).

Yine önemli varoluşçu felsefecilerden Martin Heidegger, Dasein adını verdiği öznenin yapı bütünlüğünün içerisinde kendi varlığının birlik hâlinde var olabilmesinin kendi özsel imkânları içinde hep kendi olarak var olmasıyla mümkün olabileceğini belirtir. Bu felsefede, yapı bütünlüğünü bir arada tutan “ben”dir. Bu yüzden söz konusu var olanın ontolojisinde, “ben” ile “kendilik” hep taşıyıcı zemin (yani töz veya özne) olarak kavranılagelmiştir (Heidegger, 2008: 336).

Erich Fromm da meseleye sahip olmak ya da olmak şeklindeki iki farklı varoluş biçimi üzerinden yaklaşır. Sahip olmak ve olmak arasındaki farka değinen yazar, çoğu zaman olmak için sahip olmak gerektiği düşüncesinin yanlışlığını belirterek tarihte birçok kanaat önderinin, ikisi arasındaki farkı net olarak belirleyip

“olmak”ı tercih ettiklerini ifade eder. Bu tespitlere göre insan, sahip olmak güdüsünden kurtularak “olmak”ı tercih ettiğinde ancak gerçek benliğe kavuşabilir (From, 2019: 35). Kısaca Fromm’a göre insanın gerçek anlamda “ben/kendi” olabilmesinin temel yolu “olmak” ilkesine göre hareket etmesidir.

Şahin Efil, psikolojik açıdan “ben”in (kişilik), bireyin iç ve dış dünya ile etkileşime girerek geliştirdiği duygu, düşünce ve davranış örüntüleri biçiminde ifade edildiğini belirtir. Ona göre bu davranış örüntüleri, insana “kendi bilincine varma” imkânı sağlar. Kendi bilincine varmanın, kendini bir “ben” olarak hissederek ve kendisiyle “öteki” arasındaki ayrımı belirginleştirerek kendisi olmayanın da farkında olmak, biçiminde tanımlandığını ifade eden Efil, bu nedenle “ben”in, bilinç vesilesiyle kendi varlığını ve başkasının varlığını idrak etmeye ve tanımaya çalışan bilinçli bir özneye işaret ettiğini vurgular (Efil, 2016: 52).

Meseleye Psikanaliz açısından yaklaşan, aynı zamanda adı anılan yöntemin de kurucusu olan Sigmund Freud, insan benliğini ego/ben, süperego/üst-ben ve id/alt ben şeklinde üç katmandan müteşekkil karmaşık bir yapı olarak ele alır. Akıl ve sağduyuyu temsil eden “ben”, bilinçaltındaki arzuların (içgüdü) bulunduğu alt-ben ile vicdanı temsil eden üst-ben arasındaki çatışmayı dengelemeye çalışır. Freud, ebeveynlerin sevgi gösterme ve cezalandırma yöntemleriyle üst-benin temelini attıklarını, sonrasında çevrenin dayatmaları ve Oedipus Kompleksinin de etkisiyle iyice şekillendiğini belirtir (Freud, 2010: 83-91).

İslam felsefesinde ise “ben/kendilik” üzerine yürütülen düşüncelerin merkezinde, Tanrı vardır. Gazali’ye göre Tanrı’yı bilmenin ön şartı, “ben”i bilmek ya da kendilik bilgisidir. Çünkü insana kendilikten daha yakın başka bir “ben” yoktur. Gazali, kendilik bilgisini elde etmek için insanın kendi hakikatine yönelmesi, dünyadaki varoluşunu anlamaya çalışması gerektiğini belirtir. Peki, hakikat nerededir? Gazali’ye göre hakikat, insanın içindedir. Onun merkezi de kalptir. Gazali, kalp derken aslında hakikati kastetmektedir (Gazali, 1992: 14-15).

Gazali’nin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere tasavvufta da merkezde kalp vardır. Kalp, “ben” olma makamıdır. Kalp makamına girmek, gayret ve aşk olmadan mümkün değildir. Ayrıca kalbe yoğunlaşmak, “ben”in keşfi için gereklidir. Tasavvufta bu nedenle uykudan uyanmak ve kalbi cilalamak kavramları oldukça önemlidir. Çünkü “Sonsuz Ben”in sınırlı “ben”de yansıtacağı yer kalptir. Yoğunlaşmak, istiğrak, dikkat, himmet, uyanık olmak, en önemlisi samimiyetle ve tüm benliği ile Tanrı’ya yönelmek bu yolun temel teknikleridir. Büyük İslam bilgini

İbn-i Sina da kalp meselesinde benzer bir yaklaşım geliştirir. O, boşlukta asılı duran ve hiçbir duyumsal algısı olmayan bir insanın “ben” bilincine sahip olabileceğini, bu nedenle de bedensiz ben bilincinin mümkün olduğunu ifade eder. Dolayısıyla İslam düşüncesinde kalbin veya ben bilincinin “ben” olmayan bir nesneye ihtiyacı olmadığı fikri hâkimdir. Diğer yandan, ben bilincinin olgun bir manada gelişmesi için aşamalı bir şekilde ve devamlı olarak bir “nesne olmak” ya da nesnelere sahip olmak arzusundan uzaklaşması mecburidir. Öyle ki Farabi de, gerçek ben bilincinin mutluluğu elde edebilmesi için nesneye sahip olma bilincini bütünüyle terk etmesi gerektiğini belirtir. 14. yüzyıl İslam düşünürlerinden El-Cili için de “Gerçek Varlık” a göre kalp, yüze tutulan bir aynadır. Yani kalbin gerçek varlığı, aslında Hakk’ın bir görüntüsüdür. Evren, her an sürekli bir değişim hâlinindedir. Evrende gerçekleşen bu değişimin görüntüsü, kalbe yansır ve kalp de onunla birlikte değişir. Bu değişime, aks (aksi, karşıt, tersi) veya kalp denir. Bu sebeple ben bilgisi, bir anlamda kalp bilgisine indirgenmektedir (akt. Özgen, 2015: 193- 210).

Düşünce tarihinde asırlarca tartışılan ben/kendilik kavramı, edebiyatı da etkilemiş önemli bir kavramdır. Türk edebiyatında da bu kavramın izlerini sürmek mümkündür. Mustafa U. Karadeniz, klasik dönem şiirinde sanatçının, bir özne olmayıp ondan önce gelenek ve o geleneğin belirlediği bir sanat anlayışının varlığından söz eder. Ona göre klasik şiirde, “içten bir uygunluk” olduğu için bir şair, başkasının sözü üzerine kendi sözünü söylemekte bir sakınca görmez hatta bunu bir hüner olarak kabul eder. Dolayısıyla günümüzden bakıldığında “tek bir benliğin geniş zaman içinde bir konuşma manzarası” görmek mümkündür. Karadeniz, yine bu şiir anlayışında, geleneğin de bir özne hâline gelip anlatıcı özelliği kazandığını belirtir. Burada artık konuşan şairin benliği değildir. Bu nedenle klasik şiir için “gayrişahsilik” kelimesi, uygun bir kavramdır. Şairlerin kendi isimleri yerine mahlas kullanmalarının da bunu desteklediğini ifade eden Karadeniz, her ne kadar kasidelerin fahriye bölümlerinde, şairler kendilerini övüyor gibi görünse de burada da bir ben algısından söz edilemeyeceğini belirtir. Bu anlamda her şair, aynı sıfatlarla yani özgün olmayan bir dille ve gerçek kişiliğini yansıtacak duygu, düşünce ve söylemlere yer vermeden şahsını -dolaylı olarak sanatı- över (Karadeniz, 2018: 416).

Buna mukabil Ali Fuat Bilkan, klasik edebiyatta “ben” merkezli bir şiirden söz eder. Ona göre kendini en üstün şair olarak gören Nef’î, şiirlerinde “ben” zamirini sıkça kullanarak diğer şairlerden ayrı bir noktada durur. Bilkan, Nef’î’nin kasidelerinde fahriye bölümünün önemli bir yer tuttuğunu; padişah, vezir veya

devlet büyüklerinden birini övmek amacıyla yazdığı kasidelerinde dahi şairin asıl maksadının kendini övmek olduğunu belirterek şiirde bir ferdîleşmeden söz eder. Sebki Hindî'nin etkisiyle Nefî, Nâilî, Nâbî, Nedîm, Şeyh Gâlip gibi şairlerde şiir artık her şairin duyuş ve zekâsına göre biçimlenerek geleneksel anlayışın dışında ferdîleşen bir zemine yönelmiştir (akt. Kalkışım, 2010: 146).

Ahmet Hamdi Tanpınar, şiirde birey ve psikolojisinin görülmesinin, Tanzimat şiiriyle başladığını belirtir. Ona göre bu dönem şairleri, eserlerine şahsi duyuş ve düşünüşlerini yansıtırlar. Şahsi tecrübenin önem kazandığı bu dönemde, klasik şiirdeki “mutlak”, yerini her şairin kendisinin yarattığı “mutlak”a bırakır. Tanpınar, en önemli noktalardan birisinin klasik şiirdeki “biz”in yerini “ben”in alması olduğu kanısındadır (Tanpınar, 1988: 270).

M. Fatih Kanter, Abdülhak Hamit Tarhan'ın, kendinden önceki şairlerden farklı bir şekilde “ben”i işleyerek şiire bireyin bakış açısını getirdiğini belirtir. Ona göre Tanzimat'ın diğer şairlerinde de ben bilinci vardır ama Hamit'te görülen ben bilinci ile örneğin Namık Kemal'de görülen ben bilinci farklıdır. Namık Kemal, toplumu kendi varlığına tercih ederken Hamit'te ise esas olan kendi varlığıdır. Hamit, meselelerini felsefi olarak şiirlerine yansıtır. Kanter, onun şiirlerinde yer alan insanın, ferdî sorunlarıyla baş başa kaldığı yorumunu yaparak Hamit'in Türk şiirinde ilk kez kendinden söz etme cesaretini gösteren şair olduğunu belirtir (Kanter, 2007: 184-185). Bir başka ifadeyle “Hamid, kendini gizleme ihtiyacı duymayan bir karakterin adamıdır.” (Törenek, 2002: 147).

Servetifünûn şairlerinden Tefik Fikret'te de “ben” merkezli şiirler görmek mümkündür. Mehmet Kaplan, *Tefik Fikret* adlı eserinde şairin şiirlerini farklı başlıklar altında inceler. Bu başlıklardan biri de “kendi ‘ben’ini, duyuş tarzını anlattığı şiirler” adını taşır. Kaplan, bu konuda özellikle “Sahaif-i Hayatımdan” şiirini örnek verir. Şairin hakikatten çekindiğini, kâinatın sınırsızlığının kendisini korkuttuğunu, her dalganın adeta kendisine anlamadığı bir manayı haykırdığını söylediğini belirterek bunu mizacına bağladığını ifade eder. Fikret, özellikle 1896-1900 yılları arasında yazdığı şiirlerde, kendi “ben”ini son derece mustarip ve kötümser tasvir eder (Kaplan, 1986: 16).

Gökçe Ulus, yayımlanmamış doktora tezinde Cumhuriyet sonrasında bütün şairlerin “ben”e farklı bir duyarlılıkla yaklaştıklarının, bilinen bir durum olduğunu belirtir. Ona göre şairlerin kendi duyuş ve görüşleri çerçevesinde yazdıkları şiirlerde, bir ben bilincinin olduğunu söylemek mümkündür. İşaretleri Tanzimat şiiriyle

görülmeye başlanan modern “ben”in ölüm korkusu, özgürlük isteği, varoluş kaygısı, yalnızlık gibi hâlleri Cumhuriyet şiirinde de sıklıkla işlenir. Bu anlamda Orhan Veli Kanık’ın önemli veriler sunduğunu ifade eden Ulus, onun şiirindeki “ben”in, Cumhuriyet sonrası arzu edilen modern birey olduğunu belirtir. Ulus’a göre Orhan Veli, “ben” tanımını yapmaya defalarca girişmiş bir sanatçı olarak özne olmanın, var olmanın, yaşamanın ve ölmenin sancılarını şiirlerinde sıklıkla dile getirir. Hegelci öznenin oluş aşamaları olan yalnızlık, öteki ben arayışı, doğa üzerinden nesneleşerek “ben”e erişme gayreti, onda tam anlamıyla ve fazlasıyla mevcuttur. (Ulus, 2019: 69-74).

Cumhuriyet döneminin önemli hece şairlerinden “Necip Fazıl Kısakürek’in şiirlerinde de güçlü bir ben bilinci vardır. Özellikle ‘Ben’ adlı şiirde, varoluş sorununa çözüm arayan -kendi deyişiyle ‘Mutlak Hakikati arayan’- ‘ben’, buna güzel bir örnektir.” (Altunkaya, 2013: 138). “Onun şiiri hiç şüphesiz bir ‘ben’ şiiridir. Çünkü ilk şiirlerinden başlayarak bütün şiirlerinde ‘ben’ kavramının, benlik şuurunun hâkim olduğu görülür. Dava ve cemiyetle ilgili ideolojik şiirlerinde bile benliğin geri çekilmediği sadece yer yer biraz daha farklı bir şekle büründüğü söylenebilir.” (Hancıoğlu, 2013: 234).

Orhan Sarıkaya, İkinci Yeni şiirinde, genellikle huzursuz bir “ben”in öne çıktığını; bu nedenle de acı, yalnızlık, yabancılaşma, huzursuzluk gibi temaların II. Yeni şairlerinin en çok işlediği temalar olduğunu belirtir. Ona göre İlhan Berk, “ben”i imgesel bir zindan gibi algılamının yanı sıra sıkıntılarından, huzursuzluklarından kaçtığı, sığındığı bir yer olarak somuta indirgeyerek gövde, beden karşılığında ele alır. Berk, “ben”i sıkıntı temasıyla aynılaştırarak “huzursuz ben”i somutlaştırmış olur. Örneğin “Ben” başlıklı tek satırlık şiirinde “Ben sıkıntıyım.” diyen şair “sıkıntı”yı âdeta kimliği, adı hâline getirir. Ayrıca bu dizeye atıf yapan şair, kendini yeryüzünün en sıkıntılı insanlarından biri olarak görür (Sarıkaya, 2014: 275). Yine II. Yeni şairlerinden Edip Cansever de kendilik-ötekilik diyalektiği bağlamında “ben” temasını işler. Oğuz Öcal, genel hatlarıyla iki ayrı görünüm arz eden fakat esas olarak bir bütün olan Cansever şiirinin, kendilik-ötekilik diyalektiğini içeren bir şiir olduğunu belirtir. Öcal’a göre kendilik-ötekilik diyalektiği, şairin kısa ve uzun şiirlerinde hem ayrı ayrı hem de kısa ve uzun şiirlerinin birbiriyle kurduğu diyalektik ilişki olarak tezahür eder. Diğer bir ifadeyle şairin kısa şiirleri, kendiliği; uzun şiirleri, ötekiliği; kısa ve uzun şiirleri ise birlikte kendilik-ötekilik diyalektiğini ortaya koyan metinlerdir (Öcal, 2013: 117).

Şiirin neliği üzerine de kafa yoran İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu* adlı eserinde, şiir ve kendilik arasında ilişki kurar. Ona göre insan kendi önemini farkına vardıkça şiirin de önemi artar. İnsan, kendini başkasına yansıtarak görmek istediğinde şiire başvurur. Bu manada şiir, insana kendini tanıyabilme imkânı sunar. İnsanın kendi olabilmesi ancak kendi hakkında bir bilgi, bir bilinç edinmesiyle mümkündür. Bunun da yolu şiire gereken değeri vermektir (Özel, 2018: 31-32). Özel'e göre kendini tasarlama ihtiyacındaki insan, şiirle içli dışlı olmaya can atar. Kendini bilen insan da gittikçe azalmayı öğrenir. Kendilik bilgisi ise insana, insanlara olan ihtiyacı arttırır. Kendini bilen insan yardımın insanlardan gelmeyeceğini bilir (akt. Tüzer, 2008: 88). Özel'in şiirlerine, yukarıdaki görüşlerinin ışığında bakmak, şiirindeki “ben” meselesinde doyurucu sonuçlar vermektedir. “Özel kadar sakınımsız, imgelerin, sembollerin arkasına gizlenmeden ‘ben’ini şiirinin malzemesi yapan başka bir şair bulmak güçtür. O, şiire hem bedensel hem ruhsal benliğini dâhil ederek neredeyse hep kendini anlatır.” (Kaya, 2014: 96).

Haydar Ergülen'in şiirlerinde de “kendilik bilinci”, bir tavır olarak belirir. Şair, şiirini kendini sorgulamada genellikle kendini dışsallaştırıp bir “öteki-ben” kurma ile oluşturur. Diğer şairler gibi Ergülen de karşısına yine kendi “ben”i olan bir “öteki” alır ve ona seslenir. Onun benlik algısı çoğunlukla “ben-öteki” denkleminde oluşur. Onun şiirinde var olan “ben” ve kendiliğin birlikteliği şairin varoluşsal bilince sahip olduğunun kanıtıdır. “Ben” ve kendiliğin kavram olarak ayrıldığı düşünülürse şairin ego ve kendiliği, şiirlerinde beraber kullandığı söylenebilir. Bu, kimi zaman kendini sorgulama kimi zaman da narsisistik bir tavırla “ben”ini yüceltme şeklinde belirir. Heinz Kohut *Kendiliğin Çözümlemesi*'nde kendiliğin narsisist merkezli ele alınmasına değinirken “öteki ben” aktarımı ya da ikizlikten bahseder. İkizlik, bireyin büyüklenmeci kendiliği aktarmadaki canlılığı olarak tanımlanır. Ergülen de şiirlerinde takma adlar kullanmak, başkasının yerine şiir yazmak ve kendini başkalaştırarak şiir yazmak suretiyle bu ikizliği çoğaltır (akt. Aka, 2010: 160).

Bütün bu açıklamaların sonucunda Tanzimat şiirinden bu yana Türk şiirinde güçlü bir “ben bilinci”nin olduğunu, bunun yer yer narsisistik boyutlara ulaştığını söylemek mümkündür.

“Ben” vurgusu, Atlansoy şiirinde de kendini güçlü bir şekilde hissettirir. Onun şiiri neredeyse “ben” etrafında dönen bir şiirdir. Şairdeki bu tutum doğrudan kendisini anlatmasıyla veya dolaylı olarak imgeler üzerinden kendi “ben”ine işaret etmesiyle somutluk kazanır. Turan Karataş da bu meseleye temas ederek Atlansoy

şiiirinde, “ben”in çok baskın olduğunu ve bu şiiri çözümlemede “ben”in önemli bir ipucu olacağını belirtir (Karataş, 2004: 75).

Osman Özbahçe, *Hece* dergisindeki bir yazısında Atlansoy şiirinin temel özelliklerinden birisinin, modern zamanın akrep sokuculuğundan zehirlenen bir bireyin sabırla kendini onarması olduğunu belirtir. Atlansoy, bu yaklaşıma uygun olarak şiirle kendi “ben”ini onarma peşindedir. Yine aynı yazıda Atlansoy’da göz imgesinden söz ederken onun gözünü bir konuşma aracı olarak kullandığını ve onda doymak bilmez bir konuşma arzusu olduğunu da ifade eder. Ona göre bu isteğin gerisinde; yalnızlık, kuşatılmışlık, karşındakine cevap verme ve kendini anlatma ve bütün bunlardan kaynaklı kendini sahih olarak yeniden kurma iradesi vardır (Özbahçe, 1999a: 45-46).

Atlansoy’un “kendini anlatma”sı; şiire öz geçmişini, hatıralarını, aile çevresini, tanıdıklarını en önemlisi de kendi “ben”ini dâhil etmesiyle gerçekleşir. Bu çerçevede onun doğrudan kendisinden söz ettiği ya da “ben”ini dâhil ettiği veya birinci tekil şahıs ekleriyle “ben”e işaret ettiği şiir toplamı 200 civarındadır. Atlansoy’un bu yaklaşımı “genellikle kendine bakan, kendini bir yerlere yerleştirmeye çalışan veya kendini çözmeye çalışan bir şair” olduğu yönünde bir değerlendirmeye konu olmuştur (Kahraman, 1992: 22). Buna karşılık Karataş, onun şiirini besleyen duygu olarak “ben”in bir egoizm ve kendini ululama maksadı taşımadığını ifade eder. Fakat Atlansoy şiirinde, “ben” sözünün ve aynı anlama gelecek kelimelerin, imaların sıkça kullanıldığını, bunun da şiiri adeta boğduğunu “Yolcu” ve “Kozmoloji Öğretileri” metinlerini örnek vererek belirtmeyi de ihmal etmez (Karataş, 2004: 75).

Mehmet Uçar, Atlansoy’da şiirin kendi “ben”inden doğduğuna ve sis perdesiyle örtülü olduğuna işaret eder. Şairin şiir dünyasının kapılarını aralamak, sis perdelerini dağıtmak için onun “ben”ine doğru bir yolculuk yapmak ve hatta şairi yakından tanımak gerekir. Uçar, Atlansoy’un şiirde başarılı olmasını da şiirinin temelinde “ben” olmasına ve şiirini de “kendiliğinden” söylemesine bağlar (Uçar, 2004: 106-107).

Atlansoy, *İpek Dili* dergisinde dört kısma ayırdığı “Poetika” başlıklı metninin ilk bölümüne “kendiliğindenlik” başlığını koyar. Ona göre şair, kendine bakan insandır. Şairin kendine bakışını anlamlandırması, kendisinin ve dünyanın imgesini anlamlandırmada neredeyse merkezi bir öneme sahiptir. Bu, “kendi”ne bakış şairin /sanatçının kendisini niçin, nerede, nasıl ve ne zaman konumlandığı sorununu bünyesinde barındırır. Bu soruna estetik ve etik planda ciddi bir cevap veremeyen

şairin işi zordur. Atlansoy, bu noktada -sahicilik ve sahihlik kavramlarını da işin içine dâhil ederek- bu soruna cevap verebilmenin bir yolu olarak “kendiliğindenlik” kavramını gündeme getirir. Bu kavram, sahihlik bakımından şiirin gün yüzüne kendiliğinden çıkmasına işaret etse de yine Atlansoy’un “şair kendine bakan insandır” tanımıyla şiirdeki ben/kendilik bilgisine de doğrudan gönderme yapar (Atlansoy, 1997a: 2).

Şair, bir başka yazıda ben/benlik ve ayna arasında ilişki kurar. Ona göre “biz” aynası taşıyarak yaşayanlar (kendilik bilgisine ulaşamayanlar), bizi oluşturan unsurları yitirdiklerinde kimse(ler)siz kalabilirler. Fakat buna mukabil “ben” aynası taşıyanlar ise “sen” ve “o” aynalarını “kendilikleri” içinde yitirirlerse -ki büyük bir lütuf olabilir- “ben” aynası taşar. “Ben”in taşmasını benlik oluşumu için önemli bulan şaire göre “ben”in bilgisine erişenleri bekleyen ise aynaların yalın ve sır (sız) yanıdır, yani yalınlık ve yalnızlık (Atlansoy, 2005a: 57). Atlansoy’da “ben” bazen bir çocuk bazen ergenliğe yeni adım atmış bir genç bazen hasta bir genç bazen bir yalnız bazen de zulme meydan okuyan bir ses olarak belirir.

Atlansoy’un, “Metropol-İten Şarkı” adlı şiirinde “ben”, iki farklı okumaya uygundur. Yüzeysel bir okumayla şair, tarihteki bazı bilinen simalara gönderme yapmakta hatta kendini onların yerine koymaktadır. İkinci olarak Atlansoy, bir nevi semboller üzerinden poetik bir yaklaşım sergilemektedir. O, şiire yeni başlayan genç bir şair olarak kendisiyle tarihteki ünlü gezginler Kristof Kolomb, Macellan ve Evliya Çelebi* arasında bir benzerlik kurar. Şair, şiir alanında -Kolomb’un keşiflerine benzer- sahih bir şiire ulaşabilir ya da - seferini tamamlayamayan Macellan gibi- adı bilinmeyen birisi olarak da kalabilir. Kendisini -en azından şiirin yazıldığı dönemde- Macellan’a yakın bulsa da aslında şiirde edindiği yerle “Kristof Kolomb” olduğunu göstermiştir. Öte yandan şair, belki İstanbul ve Eskişehir arasındaki gidiş gelişlerden hareketle, kendisini bir gezgin gibi görür fakat yaşadığı çağ ile kendi arasındaki uyumsuzluğu da “Trafığın hayat hakkı tanımayacağı bir yeni Evliya Çelebi” dizesiyle belirginleştirir:

“Benim Kristof Kolomb gezginciliğimse boşuna, biliyorum

* Kristof Kolomb (1451-1506), Cenovalı kaşif, gezgin ve ilk sömürgeci kaptan. İspanya'nın Katolik Kralları himayesinde Atlas Okyanusu'nu aşan dört sefer yaptı. Bu seferlerinde Hispanyola Adası'nda, Yeni Dünya'daki İspanyol Kolonizasyonu'nu başlatan kalıcı yerleşimler kurdu. Ferdinand Macellan (1480-1521), Portekizli denizci, gezgin ve kaşif. İspanyol İmparatorluğu'nun desteğiyle denize açıldı. Macellan son yolculuğunu tamamlayamadan Filipinler'deki Mactan Savaşı'nda öldürüldü. Ancak daha önce ziyaret ettiği Baharat Adaları'nın ötesine giderek tüm meridyenlerden geçen ilk insanlardan olmayı başardı. Evliyâ Çelebi (1611-1685), 17. yüzyılın önde gelen gezginlerindendir Elli yılı aşkın süreyle Osmanlı devletinin Avrupa, Batı Asya ve Mısır topraklarını gezmiş, gördüklerini de Seyahatname adlı 10 ciltlik eserinde toplamıştır.

değil yanlışlıkla Hindistanı bulmak Hindistan yerine
göremeyeceğimi bir masum balina ve köpüklü bir gülümseme
yorgun gezginciliğimde

/Hem Macellan gibi boyumuzun ölçüsünü almak da var
Uzakdoğuda

Ya da
Trafığın hayat hakkı tanımayacağı bir yeni Evliya Çelebi olmakta”
(Atlansoy, 2016: 18)

“Rutubet” adlı şiirde, şairin yine çevresiyle bir uyumsuzluğu söz konusudur. Burada da poetik bir yaklaşımla şairin kendi şiirine gönderme yaptığı görülür. Şairin sözlerine -şiirine- yağmur damlacıkları karışır ama bu sözler aynı zamanda her şehir bandosuna uymayan şarkılar gibidir. Şiirin devamında Atlansoy, hastalık sebebiyle kullandığı onadron ilacını anarak hatıralara gönderme yapar. Atlansoy’da, bu gibi hastalık ya da farklı hatıralara atıf sıkça görülür:

“Yağmur damlacıkları usul akarken sözlerime
gülüşümü saçlarıma iletiyorum ellerim ıslanıyor
her şehir bandosuna uymaz adım şarkılar söylüyorum
yağmura paralel küçük bir sevgi denemesi gözlerimde
ıslanıyor yanaklarım sanki sözlerimi duvarlara asmışlar
sivil bir arabesk çalınıyor ne yapayım pişti mi?
hemen bir uyku çekiyorum iskambil destesinden
laf aramızda kare as çıkırsa üzüleceğim
neyse... korkum yersiz merhem değil mendil kullanıyorum
Onadron bakınıyorum etrafıma bir yanıma sis alıyor...
bir yanıma ses alıyor birazını da masa üstündeki çay.”
(Atlansoy, 2016: 22)

“Sona Eren Vals” adlı şiirde de “yakacak sizi yakacak kömür gözlerim” dizesiyle “ben”, bir meydan okuma şeklinde kendini gösterir. Bu ve buna benzer dizelerde ve hakkında yazılan birçok yazıda da ifade edildiği gibi Atlansoy zulme karşı öfkeli bir şairdir:

“Hep bir sözü gizler gibiyim
Aşıkâr olanı söyler gibiyim
Ben ki seni sever sever gibiyim
Hep yolunu –Oley– gözler gibiyim
Yakacak sizi yakacak kömür gözlerim
Yandıkça parıldayan bir elmas gibiyim.”
(Atlansoy, 2016: 129)

“Teras” adlı şiirde, bozulan dostluk ilişkilerinden memnun olmayan bir “ben” vardır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide, dergi ortamlarıyla ilgili bir soruya “Dergi ortamları 1980’li yılların başında aynı zamanda arkadaşlık ortamlarıydı.” (Yurtoğlu, 2011a: 76) şeklinde bir cevap verir. Buradan da şairin dostlukları önemseydiği

anlaşılmaktadır. “Buğusu bozuldu dostluğun/ Gözlerimden terk edildim” diyen şair, dostluğun buğusunun bozulmasından şikâyetçidir fakat bir yandan közlenen dostluklar da ona umut vermektedir:

“Sarıya boyanmış saçlarıyla
esmerliğime karışmak isteyen
küfür, istihza, pazarlıklar
giremiyor sırrına alaca kanatlarımın
Oysa kırıldım ben yeni içinde şehrin
kollarım yorgun, üstelik dumanı yükseliyor
bakır mangal üzre közlenen dostlukların”

(Atlansoy, 2016: 132)

“Bir Zabitin Harp Hatıraları” adlı şiirin ikinci bölümünde, “haşım” başlığı ile Ahmet Haşım’e gönderme yapılır. Şair, Haşım’i anlatıyor gibi görünse de aslında yine kendini anlatmaktadır. Yani Haşım, burada şairin kendisine tuttuğu bir aynadır. Atlansoy, kendi şiiri ve hayatı ile Haşım’in şiiri ve hayatı arasında bir benzerlik kurar. Şair, şiir yolculuğunu kendisinin olmayan bir şiiri aramakla uğraşan ve bu manada da Haşım’e benzeyen bir “ben”in yolculuğuna benzetir. Buradan şairin şiir konusunda devamlı bir arayış içerisinde olduğu anlaşılabilir. Ayrıca “fotoğraflarla meşgul olamam” ifadesi, hem Haşım’in çirkinliğini (!) bahane ederek fotoğrafa mesafeli oluşuna hem de Atlansoy’un fotoğrafa olumsuz bakışına bir göndermedir:

“benim olmayan şiiri aramakla uğraşırken
bütün bir ömür ihtiyat zabiti Haşım gibiyim
korkarım haşmetinden kızıl akşamların sahibinin
arasına ben arap için dua etmenizi dilerim
hamiş; fotoğraflarla meşgul olamam mirim”

(Atlansoy, 2016: 209)

“Kılıç ve Kadeh” şiir serisi; tarih, Balkanlar gibi konuları odak noktasına alır. “Kılıç ve Kadeh-I” adlı şiirde Haçlı Seferleri, Balkanların yanı sıra şair, aile köklerine de gönderme yapar. 20. yüzyılın başında, Balkanların Osmanlı Devleti’nin elinden çıkmasıyla Müslüman ahalinin yaşadığı zulümlerden mülhem “büyük dedem–mazlumdur ismi” diyen şair, ailesinin Balkan kökenli olduğunu ima eder:

“/büyük dedem–mazlumdur ismi
yeşil bir boşluğa yürümüş, rivayet, belki
bir diğeri aldanmış çiftçi
tunç bir büste şapka giydirir,
Şumnuyu bilir misiniz
ya Selanik’i”

(Atlansoy, 2016: 231)

“Gizleyen Özne” adlı şiir, felsefi bir derinlikle “ben” meselesinin işlendiği, ilk şiirdir. Atlansoy, 2005’te yayımlanan *Karşılama Töreni* kitabıyla özne/kendi /kendilik kavramları üzerinden felsefi bir yaklaşımla “ben” meselesine yoğunlaşır. “Özne”; modern felsefede “algı, tasarım, izlenim, düşünce ve duyulara dayanak olan, düşünen, hisseden, bir şeylerin bilincinde olan ben ya da zihin; bilginin temeli olan rasyonel ve iradi varlık” (Cevizci, 2000b: 263) şeklinde tanımlanırken bir dil bilgisi kavramı olarak “bir cümlede bildirilen işi yapan, yüklem bildirdiği durumu üzerine alan kimse veya şey, fail, süje” anlamında kullanılır. Şiirde “özne” kavramı iki manayı da kapsar.

Foucault, “özne”yi iktidar bağlamında ele alır. Yazar, özne üzerindeki iktidar baskısına itiraz ederek özgürlükçü bir yaklaşım sergiler. Ona göre baskıcı iktidar biçimi, bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Foucault, kelimenin her iki anlamının da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ettiği kanısındadır.” (Foucault, 2014: 63). Atlansoy, hem hayatı boyunca hem de yazdıklarıyla “biçimlenen özne” olmayı reddeden bir şairdir. İktidardan uzak durması ve yeri geldiğinde -kendi ifadesiyle- “elindeki tek koz olan sözüyle” itiraz etmesi bunun göstergesidir.

Felsefe ve bilim tarihçisi İhsan Fazlıoğlu; insanı, çıkış (doğum) ile dönüş (ölüm) arasındaki bir var-olan şeklinde tanımlar. Bu var-oluş, sürekli hareket hâlinde olmayı da beraberinde getirir. İşte insanın bütün çabası bu hareketi anlamlı kılmaktır (Fazlıoğlu, 2015: 44). Bu noktada Atlansoy’un bir şair olarak hayatı anlamlı kılma çabasının temelini şiir oluşturur. Şiirde geçen “Okumaz yazmaz biri olsam/Kayıtsız bir yabancı örneğin” dizeleri de bu çabanın farklı bir yansıması olarak görülebilir. Kişi, doğumla başlayan bebeklik, çocukluk, gençlik, eğitim, meslek hayatı gibi farklı duraklardan geçerek hayat içerisinde özgür bir birey olarak var olur. Bu duraklar, onun “ben”ini oluşturan önemli unsurlardır. Fakat Atlansoy, yukarıdaki dizelerden ve şiirin tamamından anlaşılacağı üzere sonradan edindiği bütün etiketleri terk edip gerçek “ben”e ulaşmak niyetindedir. Bu manada “ben bilinci”nin olgun bir biçimde gelişebilmesi için bireyin “nesnelere sahip olmak” hırından kurtulması gerekir. Bu konuda ünlü İslam düşünürü Farabi de gerçek “ben bilinci”nin mutluluğu

kazanabilmesi için “nesneye sahip olmak” bilincinden tamamen uzaklaşması gerektiğini ifade eder (akt. Özgen, 2015: 193).

Bütün bunlardan sonra şiirin ilk dörtlüğüne bakıldığında, şairin gerçek “ben”e ulaşmak için nesnelere sahip olmak hırsından vazgeçme isteği açıkça görülür. Şair, bu manada okuma-yazma bilmemeyi -ümmi bir insan olmayı- önemsemektedir. Öte yandan şiirdeki “Evreni içinde gizleyen özneyim ben” dizesi, Şeyh Galip’in “Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen” dizesini hatırlatır. “İçinde evreni gizleyen varlık” ve “zübde-i âlem/âlemin özü” nitelermeleri insana yaklaşımın benzer noktalardan hareket edilmesiyle ortaya çıkar. Bu anlamda iki şairin de canlılar içerisinde, insanı en değerli varlık olarak görme yaklaşımı, Mustafa Kara’nın “İnsan-ı Kamil, âlemin özü ve özetidir.” (akt. Yavuz, 1997: 103) yorumuyla anlam bakımından bütünlük kazanır. Şiirin son bölümünde şair, “Açıkça gösterilen simge” dizesiyle insanın evrendeki bazı şeylerin simgesi olduğunu belirtir. Yukarıda da ifade edildiği gibi insan, hayatı anlamlı kılma çabasıyla fikir, konuşma, ifade etme yetenekleriyle evreni içinde gizleyen özne olarak “ben” olmaya aday biricik varlıktır:

“Okumaz yazmaz biri olsam
Kayıtsız bir yabancı örnek
Ya da sürü sahibi bir çoban
Bir âsâ artsa bana
Kitaplarda bulunmayan
İsimler fiiller ve edatlardan

Evreni içinde gizleyen özneyim ben
Leyla çöllerde bir kayıp zamir
(...)
Ruha açılan sözüm ben
Faniliğe kapı gövde
Kıyıda kesen kılınç
Açıkça gösterilen simge”

(Atlansoy, 2016: 279)

“Yeğnik Âsâ Dar Geçit İnce Beden Tül Kader” adlı şiirin birinci bölümünde, iki farklı “ben”in çatışması söz konusudur. İnsan, bir ailede dünya hayatına başladığında ilk yapılan iş, ona bir isim vermek ve kimlik belgesi almaktır. Kişinin çocuğuna ilk kez kimlik belgesi alma işlemine, nüfusa kaydetmek denilir. Şair, bu işleme “Yanlışlıkla iki kez/ Kaydetmişler dünyaya beni” dizeleriyle gönderme yaparak iki farklı “ben”e işaret eder. Oysaki insan biricik ve tek olarak dünyaya gelir. Şair, bu şekilde dünyaya gelmediğine göre iki farklı “ben”den söz etmektedir. Nitekim sonraki dörtlükte bir nüfus düzeltisi yaparak öldüm der okuduklarımızın ölene ait olduğu dolayısıyla kendisinin (asıl “ben”) hâlâ hayatta olduğunu belirtir:

“Yanlılıkla iki kez
Kaydetmişler dünyaya beni
Bundandır yalan
Söylediklerimin hepsi
(...)
Bir nüfus düzeltisi
Öldüm işte ben
Okuduklarınız gidenin
Temreni gümüştten”

(Atlansoy, 2016: 301)

Şiirin ikinci bölümünde, aslında ölenin iki farklı “ben”den şairin hatıralarındaki “ben” olduğu anlaşılmaktadır. Daha öncede ifade edildiği gibi Atlansoy şiirinde hatıralar ve öz geçmiş önemli bir yer tutar. “Kolum kurtulur bir gün anılardan” ifadesi, özellikle şairin öz geçmişine yaptığı önemli bir göndermedir. Ayrıca “söz ve kalp” Atlansoy’un önemseydiği kavramlardandır. Bu iki kavram, onun “ben” inşasında önemli bir yer tutar. Söz, şiidir, yerine göre insan olma bilincidir ki belki onda hayatın anlamıdır; kalp ise temizliğin, saflığın, kendi olabilmenin önemli bir unsurudur. *Hece* dergisinin 262. sayısında kendisiyle yapılan bir söyleşide “söz ve kalp”le ilgili şiirdeki yaklaşımın bir benzeri vardır. Anılan söyleşide, insana bakışının İslam düşünürleri Cüneyd-i Bağdâdî, Fahreddin Râzî, İmam Gazali gibi kalp (gönül) merkezli olduğunu belirterek Batılı ilim adamları gibi kalbin kan dolaşımı bağlamında sadece ilmî bir yaklaşımla ele alınmasını reddeder. Hayattaki en büyük kozunun “sözü söylemek, durup dinlenmeden o sözde durmak, o sözde yürümek, söze sadık kalmak” (Komisyon, 2018: 63-64) olduğunu belirtir. Aslında “söze sadık kalmak” da bir anlamda gerçek “ben”e ulaşmada önemli bir eşittir:

“Toprakta örtüşür söz ile sükût
Kolum kurtulur bir gün anılardan
Dağlar dumanlı çivi pus yağmur felâket
Yine de küf tutmadı kalbimiz –büyürken hasret
Bir tabanca erir; erir gölgen sözünü kaybedersen”

(Atlansoy, 2016: 302)

“Serseri” adlı şiirde Atlansoy, “ben” meselesine felsefi bir yaklaşımla eğilir. Belli bir işi ve yeri olmayan, başıboş kimse anlamına gelen serseri kelimesi, şairin kendi durumu için uygun gördüğü bir sıfat olup aslında benlik krizine işaret eder. Çünkü başıboş olmak, bir yere aidiyet hissetmemek, ilk iki mısradaki da belirtildiği gibi “ben”e ulaşmak için son bulması gereken hâllerdir. Şair, dünyada bir yerinin ve adresinin olmadığını dile getirerek -Tanrı’dan onun uygun gördüğü bir konumda-kimliğinin hatta serüveninin başkalarınca bilinmesini ister. Aslında şiirde, bilme ve

bilinme isteği i içedir. Şiirin sonuna doğru tasavvufi bir yaklaşım kendini iyice hissettirir. Atlansoy, “bazen efendi gibi görünen bir serseriyim” der ve hakikate kle olma isteğini de ekler. Bu anlamda şair, Tanrı’nın bir kulu olduğunun farkındadır ve onun “ben” duygusunda bu, önemli bir yere sahiptir. Son bölümdeki “budala, sahil/deniz, ulaşma/erişmek, dünya” kavramları mutasavvıf şair Kaygusuz Abdal’ın *Budalaname* adlı eserini çağrıştırır. “Zekca geri olan” anlamına gelen “budala” kelimesinden gelen budalalık, şaire göre geçici olan dünya için en uygun vasıftır. Şair, bu denizde devamlı kürek çekmesine hatta karşı sahillere de ulaşmasına rağmen Hakk’ı derinliğine bilmeye bir türlü ulaşamaz. Çünkü tasavvufta, insanın dünyaya gönderilmesindeki maksadın “kendi”ni ve ‘Hakk’ı bilmek olduğu ifade edilir. Ayrıca “kendini bilen cümle eşyanın aslını ve fer’ini bilir.” (Güzel, 1981: 126-127). Bu nedenle şair, bütün ömrünü bu manada “kendilik bilgisi”ne erişmek için harcamıştır:

“Dünyada ne yerim var
Ne adresim
Beni dilediğin yere koy
Artık bilinsin kimliğim

Ne arayanlar buldu beni
Ne sular yundu beni
Ltfet
Bilinsin artık serüvenim

Bir serseriyim
Bazen efendi hviyetli
Bilinsin kalbimdeki
Hakikate kle olmak isteği

Aldırışsız kürek çekiyor ellerim
Bir budalalık sandalı dünya
Ulaştığım sahiller kıyı kaldılar
Derinliğine bilme rüyasında”

(Atlansoy, 2016: 350)

“Vertigo” adlı şiir, kozmik bir bakış ile tasavvufi bir yaklaşımın i içe geçtiği ve bunlara şairin “ben”inin de eşlik ettiği bir örnektir. Atlansoy şiirinde, bu kozmik yaklaşımı sıkça görmek mümkündür. Şiirin ilk iki dizesinde şair, dünyanın dönüşünü, -daha doğrusu başının dönüşünü- yaşarken ettiği dansa bağlar. Bu, - Homeros’un “nce dans vardı” sözünü hatırlatsa da- sema töreni ile dünyanın dönüşü arasındaki ilgiye bir göndermedir. Şiirin genelinde, bir kıyamet tasviri de yapılır. Şair, ne kadar da farklı konulara temas etse de şiirde asıl olan kendi “ben”idir. Farklı şiir ve yazılarında olduğu gibi burada da “ikindiye aşmak ve akşama ulaşmak” ifadeleriyle orta yaşlılıktan yaşlılığa geçişe atıf yapar. Şiirin son dizesinde,

“kendilik” kavramını tevriyeli bir şekilde kullanarak hem çok anlamlılığa kapı aralar hem de kendi “ben”ine gönderme yapar:

“Öyle bir dans etmişim ki yaşarken
Hala başı dönüyor dünyanın
(...)
Yer sarsılıyor göğün öpüşüyle
İkindiyi aşan akşama ulaşan gülümseyişimden
Kabul edilmiş bir budalalıkla
Dönüyor hala başı dünyanın kendiliğimden”
(Atlansoy, 2016: 402)

“Kendilik Giysisi” adlı şiir, doğrudan “ben felsefesi/kendilik bilgisi”ne eğilen bir metindir. Şiirde kendilik/benlik, elbise metaforu ile somutlaştırılır. Şair - varoluşçu olmamakla beraber- insanın dünyadaki varoluş serüvenini varoluşçuluk anlayışına benzeyen bir yaklaşımla dünyaya gönderilme ve benliğin inşası şeklinde ele alır. Yukarıda varoluşçu felsefecilerden Sartre’ın görüşlerine değinilmişti. Sartre’a göre varoluş özden önce gelir. Yani insan ilkin var olur, kendiyi karşılar; dünyada ortaya çıkar ancak ondan sonra kendi kendisini tanımlar, özünü ortaya koyar yani “ben”ini inşa eder. İnsanın dünyaya çıplak gelmesi, varoluş; kendilik giysisiyle donanması da özünü inşa etmesi yani benliğini oluşturması arasında açık bir uyum görülmektedir. Ayrıca “bıraktı beni” ibaresi, varoluşçuların “dünyaya fırlatılmak” anlayışını hatırlatmaktadır. Atlansoy için “kendi”si çözüm bekleyen en önemli ve hayati bir soru(n)dur. Bu sebeple o, kendi varoluşunu anlamlandırmak, kendisini kavramak ve genel varoluş içerisinde bir yere oturtmak ister. Yine de onu bir varoluşçu olarak algılamak, varoluşçular ile arasında bir ilgi kurmak doğru değildir (Kahraman, 1992: 24). Nitekim şair, şiirin ikinci bölümünde varoluş meselesine metafizik bir yaklaşım getirir. Dünyadaki varoluş, şaire göre gerçek hayatın bir denemesi gibidir. Bu bölümde kendilik, can/ruh anlamında kullanılır. Menzile erince/ölünce sahibi yani Tanrı “kendilik elbisesi”ni geri alacak ve insan da böylece hakiki hayata yani “Mutlak ben”e ulaşacaktır:

“I
Aa
Beni bıraktı
Birden buldum kendimi
Aman yarabbim burası
Dünya şişesi
Burada dikiliyor
Çıplak geldik - kendilik giysisi
II

Prova bitti - çoktan
Giydim ancak çıkaracağım üstümden
Sıkıyor - yeryüzünde
Varınca menzile alacak sahibi”
(Atlansoy, 2016: 432)

“Divâne Divana Gelmez” adlı şiirin ilk bölümünde şair, merkeze kendisini yerleştirir. Şiirde “kendine dönmek” ve “kendini tanımlamak” ifadeleriyle doğrudan “ben/kendilik”e işaret eder. Ayrıca kendi ismini de şiire dâhil etmeyi ihmal etmez. Şair, öğretmendir; okulda mantık dersi anlatmakta, öğrencileri mantık dersinden sınav yapmaktadır. Mantık dersinde sevdiği konu da özdeşliktir. Özdeşlik, bir şeyin kendisiyle özdeş olduğunu dile getiren mantık ilkesidir. “İnsan insandır” cümlesi örnek olarak verilebilir. Şair, “Hüseyin Atlansoy Hüseyin Atlansoydur” dizesiyle bu ilkeye gönderme yapar. Yani “Hüseyin Atlansoy” “kendi”si olan, “kendi”sinin farkında olan bir bireydir. Bununla beraber Atlansoy, kendisini tanımlarken yine mantıktaki üçüncü hâlin imkânsızlığı ilkesinde olduğu gibi “Bir insan ya ölüdür ya diridir” gibi bir yaklaşımı doğru bulmaz:

“Herkes dönüyor - kimi mutluluğa kaçarak
Kimi ustalığa - göç mevsimi ya- yalan yok
Ben de dönüyorum - kendime sözlerime
(...)
Oluyor olacak - mantık mı- bir tek özdeşlik
Sevdiğim hani şöyle:
‘Hüseyin Atlansoy Hüseyin Atlansoydur’
O kadar işte - Sahi biri - şiirimizin hüseyin
Olmayanı benle şu demişti - kırıldım ama fazla değil
Çünkü az güzel çok ayıptır - bir tek özdeşlik sevdiğim
Şu ya da bu olmayan diye tanımlamam ki kendimi”
(Atlansoy, 2016: 467)

“Yol Çap” adlı şiir, Atlansoy’un öz geçmişinden beslenir. Şiirin ilk bölümünde şair, kendine dönmekten söz eder. İnsan, hayatın koşuşturmacası içinde farklı kimliklere bürünebilir. Bu bölünme, kişinin kendisini ihmaline yol açabilir. Böylesi bir noktada şair, kendine dönmeyi yeğler. Diğer mısrada, zekâsıyla baş edilebileceğini ama saflığı ile asla edilemeyeceğini söyler. Saflık kelimesinin farklı anlamları olsa da burada şairin, kendisine temizliği yakıştırdığını söylemek mümkündür. Ayrıca bu kelime, şairin söz/şiiriyle de ilintili bir kavramdır. Şiirin ikinci bölümünde şair, bir İğdır yolculuğundan bahseder. İğdır’a somut olarak tek gidiyorsa da yalnız değildir. “Ben” ve “kendi” olarak gitmektedir. Normalde ben ve kendi kavramları aynı şeyi ifade etse de Atlansoy burada -aynı anlama geldiğini ima ederek- ikisini farklı anlamlarda kullanır. Nitekim “kendi”yi sahiplenmeyi bırakınca

cesediyle baş başa kalır. Dolayısıyla şiirde “ben” insanın somut varlığını/cesedi, “kendi” ise özü/cevheri yani canı/ruhu temsil eder:

“Layenfa

Kendime dönüyorum
Zekamla başedebilirler saflığımla asla!

II

İğdir’a

gidiyoruz - 3 ekim 1993 saat ikibuçuk
Es İğdirli - gidiyoruz derken çoğul ben ve kendim
Onu da bırakmıyorum arkadaş oluyor - sahi bu kendim
Benden ayrı mı-tutturduk bir kendilik-kızların ki sevimli
En azından - oyuncağı bile var-neyse ben ve kendim
Gidiyoruz (...)
Bırakıveriyorum kendiyi sahiplenmeyi
Yaşasın-Cesedim şimdi iyi”

(Atlansoy, 2016: 471-472)

“Yasak Bulut” adlı şiirde şair, kendi “ben”ini tabiat üzerinden anlatır. Yaşadığı boşluk hissi sebebiyle kendisini, saklı bulut şeklinde tanımlar. Bulut; serbest bir hava kütlelerinde toplanmış, gözle görülebilir su damlacıkları, buz kristalleri veya her ikisinin karışımından oluşan yapı şeklinde tanımlanabilir. Ayrıca gökyüzünde sabit bir yeri olmayıp rüzgârın da etkisiyle mütemediyen bir gezinti hâindedir. Şair, “saklı bulutum gören olmaz” ifadesiyle gözden irak olmaktan, başkalarının fark edilmemekten yakınmaktadır. Yazar ve şairlerin veya bütün sanatçıların belki hâletiruhiyeleri böyledir. Uzun uğraşlar, emekler neticesinde ortaya koydukları eserlerin insanlar tarafından yeterince takdir edilmemesi, onlarda bir bıkkınlık hissi oluşturabilir. Böyle bir hisle Ahmet Hamdi Tanpınar, 4 Mart 1961 tarihli günlüğünde “Etrafımdaki sükût halkası âdeta bir suikast mahiyetiyle devam ediyor. Şiir kitabım, şiirim hakikaten biçare mi? Ben biliyorum ki bu kitaptaki beş on manzume ile Yahya Kemal’den sonra Türk şiirinde en mühim işi yaptım. Dili bugünkü kuruluşundan kurtardım. Ama kime ne anlatabilirsin? (...) Bir gün elbette bana döneceklerdir. Fakat ne zaman?” (Tanpınar, 2020: 253) şeklinde hayıflanmaktan kendini alamaz. Aynı ruh hâliyle Atlansoy da son dizede “Yağsam ne yağsam ne” gibi ironik bir yaklaşımla böylesi ağır bir durumu hafifletmeye çalışır:

“Saklı bulutum ben gören bulunmaz
Ne şimşek dokunur ne ısıtır güneş
Kimseler bilmez kimim kimin kalbinde
Derinliğinde bir sessizliğin gülümserim
Kendine saklı kendine yasak
Bir bulut ki tutarım kendimi

Yersiz ve yurtsuz bulunurum hep
Yağsam ne yağmasam ne”

(Atlansoy, 2018: 16)

“Sil İnerek” adlı şiirde de “kendilik” kavramı, merkezi işgal eder. Şiirin adındaki silmek ve inmek kelimeleri, silinmek şeklinde anlamlandırmaya uygun olup bu yönüyle “kendilik/benlik” meselesinde tamamlayıcı bir anlamı da içeririr. Şair, kendiliğinin ve onun çevresindeki buz denizinin farkındadır. Gözyaşındaki tuz, buz denizini eritmeye yeter; böylece şair, kendiliğe ulaşır. Öte yandan kendiliğe hızla düşmekten söz ederken silinerek ifadesini de ekler. Yani kendilik ve silinmek/yok olmak arasında bir bağ kurar. İşte bu noktada “kendilik” meselesi metafizik bir anlam kazanır. Atlansoy, hakiki kendiliğin aslında bir nevi kendinden vazgeçme, benliği aşırı önemsememe şeklinde olabileceğini ihsas ettirir. Böylece kendiliğin etrafındaki buz denizi olarak nitelendirilebilecek hırs, açgözlülük, nefret gibi kötü huyların yok edilmesi gerektiğini ima eder:

“simsiyah gülümsüyor gözlerim
kendiliği çevreleyen buz denizinde
ve ilk kayıp tuzunu bırakıyor
kirpiklerimden toprağın
o kavi devinimine
hızla düşüyor kendim
Kendilik’e
silinerek”

(Atlansoy, 2018: 30)

“Duvar” adlı şiirde de kendilik’e gönderme yapılır. Atlansoy, rüya-Freud ve kendilik arasında ilgi kurarak rüyanın tıbbi amaçlı, bir hekime anlatılmasını bireyin kendisini azaltması olarak değerlendirir. Aslında “kendilik” azaltılamamaktadır. Burada şair “kendilik” ve modern bilim arasında bir çatışmaya ve kendiliğin korunması gerektiğine işaret eder:

“Göz kapaklarınız bir uykuyu özler kabul
Ne çok freud var değil mi bu kadar az rüyaya
Azaltırsınız sürekli kendinizi - sanki
Kendilik azaltılabilirmiş gibi”

(Atlansoy, 2018: 21)

2.1.8. Millîlik ve Yerlilik

Atlansoy şiirinin en belirleyici unsurlarından birisi de millîlik/yerlilik vurgusudur. Şairin *Hece* dergisinde kaleme aldığı, “Yerliler İçin Kısa Notlar” adlı yazısında, yerliliği nasıl anladığını görmek mümkündür. Örneğin Atlansoy’a göre güneş enerjisi ile çalışan çiçek üretmek yerliliğe ve bu toprakların ruhuna aykırı bir

davranıştır. Şair, “Biz bu ülkenin yerlisiyiz. Az gayret etsek bir zenciye benzeyebiliriz”, der. Ona göre bu ülkede nefes alıp veriyor olmak, sorumluluk ve coşkuları, keder ve sevinçleri evrensel bir vicdanın kelimelerini bir gramer içinde söylemeyi mecbur etmektedir. Ayrıca edebiyat içerisinde şiir, Türkiye’nin ve Türkçenin en millî yanısıdır (Atlansoy, 2010a: 464). Bu anlamda şiiri millî görmekle şair, onu doğrudan millîlikle ilişkilendirmiş olmaktadır.

Atlansoy, başka bir söyleşide zenci, zencilik imgelerinin ne anlama geldiği şeklindeki soruya zenciliğin sürekli bir adanmışlık ile yoksulların, haksızlığa uğramışların, saf ve temizliğin kısaca masumiyetin varlığı için mücadele etmek olduğu cevabını verir (Tüfekçi, 2014a: 123). Atlansoy’un bu tutumunu, birçok şiirinde görmek mümkündür. İlk yazdığı şiir, “Batıda Kan Var”la birlikte şiirinin ana izleklerinden birisinin yerlilik/millîlik olacağını ipucunu verir. Bu noktada Karataş da Atlansoy’un ilk şiiri “Batıda Kan Var” dolayımında, yerli-muhafiz duruşunu baştan ortaya koyduğuna işaret eder (Karataş, 2004: 71). Mevlana’nın pergel benzetmesindeki gibi şair, şiirinin ayaklarından birini yaşadığı topraklara sabitlemiş diğeriyle de kıtalar dolaşmaktadır. Elbette İslami bir duyarlığa sahip, yaşadığı ülkenin değerlerini önemseyen ve önceleyen, her türlü zulme ve sömürge zihniyetine karşı olduğunu dillendiren bir şair olarak Atlansoy’un sanatta yerli bir tutumu benimsemesi gayet normal bir tavidir. Atlansoy, Şair Cevdet Karal’ın kendisiyle yaptığı bir söyleşide “Bizim şiirimiz ‘hakan’dır, batıyla fazla haşır neşir olanlar ise kendilerini ima yoluyla ‘çar’ ya da ‘prens’ olarak adlandırdılar.” (Karal, 1991a: 21). sözleriyle yerli bir tavrı benimsediğini ifade eder. Öte yandan bir yazısında da aynı konuya temas ederek “Anglo-saksonların sapkın elifbasından, frenkçe’nin ‘düalist’ yapısından aldıkları ‘grameri’ eserlerinde (!) fotoğraflaştıranlar; Türkçe şiirin/Türk şiirinin ‘temsilcisi’ olamazlar.” (Atlansoy, 2006a: 79) der. Elbette şair, Batı şiirine değil, fikrî olarak Batı şiirinin bir benzerinin Türkçede yazılmasına itiraz etmektedir.

Atlansoy şiirinde; yerli, toprak, esmer, esmerlik, zenci, zencilik, Türkiye coğrafyası, çay gibi kavram veya imgeler doğrudan yerlilik/millîliğe atıf yapılan kelimelerdir. Bu anlamda bir söyleşide şair, zencilik kelimesinin Türk insanı için çok uygun bir kavram olduğunu belirtir (Yurtoğlu, 2011a: 76). Karataş da Atlansoy’un şiirinde, esmer (zenci) kelimesinin bir yönüyle şairi imlediğini diğer taraftan yerliliği işaretleyen bir çağrışıma sahip olduğunu belirterek “Esmerliğime aldanma ben bir zenciyim” ifadesiyle Atlansoy’un yerliliğini koyulaştırmak amacıyla olduğuna değinir (Karataş, 2004: 78).

Atlansoy'da yerlilik/millilik, zulme isyanı ve Batı sömürge anlayışına başkaldırıcıyı beraberinde getirir. İlk şiiri “Batıda Kan Var” ve bunun gibi Batı eleştirisini konu edinen şiirlerde yerlilik/millilik teması, direniş teması ile iç içe geçer. Atlansoy'da yerli olmak, sadece Anadolu topraklarına bağlı olmak, Türk ve Müslüman olmak değildir. Elbette bunlar önemlidir ve yerlilik/millilik için çıkış noktası Türkiye'dir. Bununla beraber yoksul bir Hintli, Mısırlı bir çocuk, Filistinli çocuklar/mazlumlar, Kızılderililer, zenciler, mazlum Afrikalılar kısaca İslam dünyasının ve dünyanın bütün mazlumları onun gözünde yerlidir.

Atlansoy'un neredeyse bütün eserlerinde, yerlilik/millilik temasını işlediğini veya buna atıf yaptığını görmek mümkündür. Onun ilk şiiri, “Batıda Kan Var”, 1968 yapımı bir Western filminin adını taşır ve yerli, muhalif anlamda keskin bir tavır sergiler. Yirmi yaşında genç bir şair adayının zihninde, derin izler bıraktığı anlaşılan Western filmleri 19. asır ABD sosyal hayatı hakkında birçok malzeme içerir. Bu filmlerde “Beyaz Adam” olarak nitelendirilen Avrupa kökenli Amerikalıların ülkenin gerçek sahibi Yerlilere, ayrıca köleleştirilmiş Afrikalılara ve diğer mazlumlar karşı insanlık dışı eylemlerine şahit olmak mümkündür. Atlansoy da genç bir şair adayını olarak şiirinin çıkış noktasını Batı'yı özetleyen bir ifade üzerine konumlandırır ve ana izlek olarak şiirin nereye gideceğini ihsas ettirir.

Atlansoy, bu şiirde çağrışım değeri yüksek bir ifade olarak Kızılderili metaforunu kullanır. Çünkü -İngilizlerin tanımlamasıyla- Kızılderililer, anavatanları olan Amerika kıtası Batılılar tarafından ellerinden alınmış bir toplumdur. Dolayısıyla bu kavram, Amerika tarihinde mazlum insanı imler. Fakat Atlansoy, yerli/Kızılderili ifadelerini sadece bu adlandırmanın konu olduğu toplumlar için değil, dünyanın farklı bölgelerinde yaşadığı ülkenin vatandaşı olmasına rağmen ikinci sınıf muamele gören, horlanan, hakları gasp edilen mazlumlar için de kullanır. İlerleyen örneklerde daha net görüleceği üzere Türkiye'de yaşayan belli bir toplum kesimi de şaire göre Yerli/Kızılderili'dir. Şairin “Biz her çağda Kızılderili/ Biz her yerde hep yerdeyiz” dizeleri de bu ifadeye zaman ve mekan sınırlaması yapmadığının göstergesidir. Böylece ona göre her çağın mazlumları, Kızılderili olmaktadır. Öte yandan şiirde anlam yönünden birbirini tamamlayan “Kızılderili, toprak, yer” imgeleri Atlansoy şiirinde sıkça kullanılır ve yerlilik/millilik temasına işaret eder:

“Sabret gönlüm fırtınaya vakit var
Biz her çağda kızıl derili
Biz her yerde hep yerdeyiz
Toprağa mahkûm edildi gözlerimiz

Kaybolunur dahi ekin göğürmez hırılıtlı sesimiz
(...)
–Kimsiniz

Biz bir kaplan gibi masum
tırnaklarını kemirmiş kabullenmiş
Kızılderili”

(Atlansoy, 2016: 13)

“Rutubet” adlı şiirde şair, yukarıda ifade edildiği şekliyle “kızılderilileri andıran zenci kimliği”nden söz ederek “yaman bir esmer” olduğunu ekler. Bu metaforlarla yerli bir duruşa sahip olduğunu ima eder:

“/şunu söyleyeyim ben seni duyarım
her ne kadar tırnaklarım gece ise de
varlığım için dişlerimi gösteririm.
bu kızılderilileri andıran zenci kimliğimle
bir bilseler ben ne yaman bir esmerim.”

(Atlansoy, 2016: 27)

“Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut” adlı şiirde, yerlilik vurgusu öne çıkar. Şiirde çay, arslan, Cezayirli Hasan Paşa, maun, amerikan yerlisi imgeleri yerliliğe işaret eder. Çay ve maun ağacından yapılan ahşap, kızıl/kırmızı renklerinden dolayı, Cezayirli Hasan Paşa sömürgecilere karşı Cezayir’i müdafaa eden bir komutan sıfatıyla yerlilik alameti gösterir. Öte yandan Batılı bir figür olan Lady Isabel ve yine şiirde geçen beyaz kelimesi, Avrupalıyı temsil eder. Atlansoy, bu şiirde biraz daha ileri giderek “öylesine bir maun ki/ bir masa mı bir amerikan yerlisi /yoksa ben miyim” mısralarıyla kendini de bir yerli olarak görür. Ayrıca yerli/ Kızılderili vurgusunun çok belirgin olduğu İtalyanların çevirdiği kovboy filmini hatırlatır ve kazananın “beyazlar”, kaybedenin ise kendisi olduğunu belirtir:

“bak Isabel
ha içi boş ha dolu
dışı maun bir tabut yaşantın
öylesine bir maun ki
bir masa mı bir amerikan yerlisi
yoksa ben miyim

hem bak
italyanlar kovboy filmi de çeviriyorlar
kazanan beyazlar kaybeden hep benim”

(Atlansoy, 2016: 31)

“Kedi Tırnağında Nar Çiçeği” şiirinde, yerlilik/millilik vurgusu dikkat çeker. Şiirde geçen toprak, arap, zenci, kızılderili, kırmızı ve endülüs gibi imgeler, yerlilik vurgusunu belirginleştirir. Şairin “hâlâ toprak kokuyor ellerim” dizesi yerliliğe bir atıftır. Yine Hz. Mevlana’nın anlattığı bir hikâyeye atfen söylediği “bir zencinin

tırnaklarını geceye boyaması” dizesindeki zenci kelimesi, şairin yerlilik vurgusunu güçlendiren bir imgedir. Şiirdeki “ya da bir kızılderilinin ispanyol dansı/kan kan kırmızı endülüs geç kalışı Türklerin” mısraları da yerlilik vurgusu için önemlidir. Bir Kızılderili’nin, ülkesini işgal eden ve binlerce soydaşını katleden İspanyollara ait bir dansı öğrenmesindeki ironi ve yine İspanya’da Endülüslü Müslümanların katledilmelerindeki acı da yerlilik/millîlik temasını belirginleştirir:

“işte masumum
hâlâ toprak kokuyor ellerim, delilimdir
size göre deliyimdir hakim bey
yine de toprak çok yakın bir fotoğrafın arabı gibi
işte masumum
bir zencinin tırnaklarını geceye boyaması gibi”
(Atlansoy, 2016: 33)

“Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın” adlı şiirdeki “kadın” da bir yerli olarak resmedilir. Burada şair, farklı ülkelerin yerlilerini şiire konu etmektedir. Atlansoy’un Batı ve zulüm eleştirisi yaptığı şiirde “yoksul Hintliler, mısır, kızıl deniz, Yusuf, ganj nehri, esmer ve zenci” gibi imge veya kavramlar, yerlilik temasını somutlaştırır. Adı geçen coğrafyalarda şair, Batı/İngiliz sömürüsüne karşı direnen yerlilere desteğini esirgemez:

“sen olmasan yoksul hintlilerin kumaş tezgâhlarına
bir çuval dolusu umut-kâğıt ingiliz bir iğrenti
mısır kızıl denize benzeyen yeni bir yusuf olurdu/
(...)
yüzü çıplak bir hintli kadına
esmer benzeyen nar eziği gül eşiği bahar
yüzünden kuşlar ağan kız:

ESMERLİĞİME ALDANMA BEN BİR ZENCİYİM”
(Atlansoy, 2016: 38)

Atlansoy’da bir yerlilik alameti olarak zenci imgesi, bazen İstanbul için de kullanılır. Buradan şairin, yerliliği sadece insana ait bir unsur olarak kullanmadığı anlaşılmaktadır. “Şapka Uçuran Rüzgâr” şiirinde yer alan şu mısralar, bu manada önemlidir:

“bir mavi bir zenci istanbul
geceni seviyorum”
(Atlansoy, 2016: 86)

“Çay İçin Teşekkürler” adlı şiirde, yerlilik/millîlik teması tarihî atıflarla sunulur. “Yahya Kemal, mesnevi, çayhane/çay, pilav üstü döner, esmer bıyık, memleket havaları” gibi kavramlar, şiirdeki yerlilik temasını somut hâle getirir:

“ya yahya kemal
şehrin mesnevisi silinirken
bizimkiler
yol üstündeki çayhanelere kurulup
koyu muhabbet içtiler

pilav üstü döner alelacele
bir malbuş bir esmer bıyık
ve direksiyonlar
ve memleket havaları ve destanlar
ve unutulan köknar dalları
ve aşk ve serinlik ve sabah

çay
çay için teşekkürler”

(Atlansoy, 2016: 133)

“İyi Günler İlerde Anneanne” adlı şiir, yerlilik/millilik temasının Batı’ya direnişle harmanlandığı bir metindir. Şiirin genelinde İslam coğrafyasının emperyalistlerce maruz bırakıldığı duruma duyulan tepki dile getirilirken şair kendi durduğu yeri de işaret eder. Atlansoy’a göre kendisinin de ait olduğu coğrafyanın hâkim rengi/kimliği olan esmerlik, zulme karşı koymak için yeterli bir silahtır:

“oysa ne sarışın kızlar
göz kırıyor esmer delikanlılara
ne de ortadoğu
bir gül bahçesi oluyor

yine de iyi günler
ilerde anneanne
esmerliğimiz
kıyamet herkese”

(Atlansoy, 2016: 193-194)

“Yüzüme Bağışlanan Zenci” adlı şiir, Atlansoy’un yerliliği ne kadar önemseydiğini göstermesi bakımından önemlidir. Yukarıda Atlansoy’un, “Biz bu ülkenin yerlisiyiz. Az gayret etsek bir zenciye benzeyebiliriz.” ifadeleri aktarılmıştı. Şair, “otobüslerde estetik bir esmerliktir, bakılır/köhne bahara uğramış güzelliğimiz” (Atlansoy, 2016: 66) dizelerinde, esmerlik ve güzelliği eş değer gördüğü gibi bu şiirde de zencilik ve güzelliği aynı görmektedir. Yerliliği çağrıştıran toprak kelimesinin kullanılması da önemlidir. Ayrıca “alnımızın toprağa ilişmesi” ifadesinden “namaz”ın anlaşılması da mümkündür. Buradan da şairdeki yerli duruşun metafizik bir algıdan kaynaklandığı görülmektedir:

“Hep çocuk kalır
Yüzümüze bağışlanan güzellik
Güzellik ki
Alnımızın toprağa ilişmesi

(...)
Kuleden görünen; güneş kıskanıyor
Yüzüme bağışlanan zencideki güzelliği”
(Atlansoy, 2016: 280-281)

“Bakir Ayna Bakire Aralık Aksak Rüzgâr Ilıman İhanet” şiirinde sömürüye başkaldırı ile yerlilik/millilik teması birlikte işlenir. Şair, Doğu-Batı karşıtlığı bağlamında, yerli bir duruşla sömürüye itiraz ederken “Olsun! Tarih benden yana bizden yana” şeklinde yerlilik/milliliği, tarihle bütünleştirir. Ayrıca en önemli yerlilik vurgusunu, yine toprağa yaparak sömürgeci olarak gördüğü kişilerin toprağı anlamadığını yani yerli olamadığını belirtir:

“Tasında su taşımazlar anlamazlar toprağı
Toprak! Evet o dişi o sokulgan kanlı ziyâ
Kabarır birden aşkî bakış güneş ve ayla”
(Atlansoy, 2016: 315)

“Sıkıştırılmış Kahkahalar Laboratuvarı” adlı şiirde şair, “Astarı yoktu zaten çoktandır/Toprağa basmakla biçimlenen aslımızın” diyerek yerli/millî kimliğimizin zedelendiği ve onu tekrar eski hâline getirmek için toprağa basarak doğrulmamız gerektiğini belirtir. Öte yandan şairin sorduğu “Milletimizi mi kaybettik” suali, milletin birtakım değerlerini/özelliklerini yitirdiğine dair imalar içerir. Şair, bu duruma itiraz ederek tekrar bir dirilişin gereğini ihsas eder:

“Milletimizi mi kaybettik yoksa hükümsüzdür
Varsa kıyamete kadar elbet hükümlü
Bulacağız yeniden pırıl pırıl bir dille
Toprağa basarak bakışlarımızla asaleti”
(Atlansoy, 2016: 323)

2.1.9. Direniş ve Eleştiri

İnsanlık tarihi boyunca, zalimler de mazlumlar da olagelmıştır. Kimi insanlar zulme boğun eğerken kimileri içlerindeki direniş ateşiyle isyan etmişlerdir. Eski çağlarda silahla yapılan direnişinin yerini günümüzde fikir, sanat ve edebiyat almıştır. Zulme uğrayan coğrafyalarda sözün, şiirin, insani eylemlerin direniş açısından önemini Gandhi'nin Hindistan'ından Mahmut Derviş'in Filistin'ine kadar görmek mümkündür. Takiyettin Mengüşoğlu'nun ifadesiyle insan tavır takınan bir varlıktır. Mengüşoğlu'na göre insan, değer duygusuna sahip olduğu için tavır takınmaktadır. “Eğer insan, değer duygusundan yoksun olsaydı tavır takınamazdı.” diyen Mengüşoğlu, “İnsan ister bilsin isterse bilmesin hayat durumları her insana, yaşayan bir varlık olarak ya doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak dokunur, onu ilgilendirir.” yorumunu yapar. Ona göre bu nedenle insan, hayat durumlarına karşı ne

ilgisizdir ne de ilgisiz kalabilir. İşte bu noktada tavır takınma ortaya çıkar. Tavır takınmanın, harekete geçmenin, yapıp-etmenin başlangıcı olduğunu belirten yazar; bir şeye, birisine karşı tavır takınmanın, o şeyden, ondan yana, o şeye veya ona karşı harekete geçmeyi gerektirdiğini ifade eder (Mengüşoğlu, 2015: 173).

Şair Seyhan Erözçelik, *Şiir Atı* dergisinde Atlansoy'un ilk kitabı üzerine kaleme aldığı yazıya "Hırçın ve Şair: Hüseyin Atlansoy" adını verir ve Atlansoy için "Öyledir. Şair yel değirmenlerine saldırır." (Erözçelik, 1986: 59) der. İşte hırçın bir şair olarak Atlansoy; zulme, haksızlıklara, baskılara karşı direnen mazlumlardan yana tavır koyan bir duruşa sahiptir. Şairin yazdığı ilk şiir, onun neye ve kimlere karşı tavrı takınacağıının ipuçlarını vermesi bakımından önemlidir. Kabaca bir okuma yapıldığında Atlansoy'un Türkiye merkezli, yerli bir duruşa sahip bir şair yaklaşımıyla geçmiş ve günümüzdeki Batı sömürge anlayışına, modern hayat tarzının dayattığı şeylere, Türkiye'de muhafakar çevrelerin inancından dolayı dışlanmasına vb. tavır takındığını hatta sivil bir direniş ortaya koyduğunu görmek mümkündür. Bu sebeple temayı üç farklı başlığa ayırmak daha uygun olacaktır.

2.1.9.1. Modernite/Yabancılaşmaya Karşı Direniş

Yabancılaşma; psikiyatride normalden sapmaya, modern psikolojide ve sosyolojide bireyin kendisine, içinde bulunduğu topluma, tabiata ve diğer insanlara karşı duyduğu yabancılık hissine işaret eder. Kavram, daha özel olarak ve benliğe yabancılaşma anlamında, "ben" in kendi özünden uzaklaşmasıyla kendisine ve edimlerine nesnel bir şekilde, sanki bir ustanın elinden çıkmış bir eşyayı seyredencesine yaklaşmasıyla belirlenen bilinç hâline karşılık gelir. O hâlde yabancılaşma, bireyin kendi "ben" iyle veya zihin hâlleriyle kendisi arasına duygusal bir mesafe bırakması durumu, bireyin gerçek "ben" iyle olan içsel temasını kaybettiğini anlamasının sonucu olan kendinden kopma hâli anlamına gelir. Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü'nde yabancılaşmanın kökeninin Aziz Augustinus ve Plotinos'a kadar gittiğini ve yabancılaşma kavramının en açık ifadesini Hegel'de bulunduğunu belirtir. Hegel, yabancılaşmayı varoluşsal bir olgu olarak kabul eder. Maddeci Alman filozofu Feuerbach ise yabancılaşmanın kaynağını dinde görür. Ona göre Tanrı, insanın özünün mutlaklaştırılması ve insanın kendisinden uzaklaştırılmasıdır. Karl Marks, yabancılaşmanın temelinde kapitalist ekonomi olduğunu düşünür. Ona göre, modern kapitalist toplumun teknolojiye sadece üretim açısından değer vermenin yanı sıra teknoloji tarafından üretilen nesnelere, insan

varlıklarına gösterilmesi gereken saygıyı göstererek tapması, yabancılaşmanın kaynağını oluşturur. Durkheim, Weber gibi düşünürler de yabancılaşmaya sosyolojik temelde yaklaşırlar. Kierkegaard, Heidegger, Camus, Sartre gibi varoluşçu filozoflar, yabancılaşmanın kaynağını insanın dünyada bir yabancı olarak varoluşunun sonlu ve yalıtılmış doğasında görürler (akt. Cevizci, 2000a: 994-995). Bütün bu bilgilerden şu anlaşılmaktadır ki yabancılaşma, 19. ve 20. yüzyılda birçok düşünürün üzerinde fikir yürüttüğü bir olgudur.

Aydınlanma Çağı sonrasında 19. yüzyılda bilim ve teknikte öne geçen Batı'nın kültürünün Osmanlı Devleti ve İslam dünyasında yayılmaya başlamasıyla Müslüman halkların kendi kültürlerine olan güvenleri sarsılmaya başlar. Toplum içerisinde, zamanla kendi değerlerinden uzaklaşmaya başlayan aydın bir tabaka ve halk kesimi meydana gelir. Batı kültürünün bir parçası olan edebiyat da Osmanlı dönemi Türk edebiyatını yapı ve içerik bakımından etkiler. Tanzimat edebiyatı ile başlayan bu değişim, içerik bakımından Servetifünun edebiyatında daha belirgindir. Ramazan Korkmaz, Servetifünun şairlerinin değerler dünyasında anarşi yaşadığını bu nedenle de içinde yaşadıkları toplumda kendilerini “evinde” hissetmediklerini belirterek yalnızlaşma ve yabancılaşma izleklerinin eserlerine yansımalarının temel sebebi olarak bu kuşağın kültürel kimlik krizi yaşamasını gerekçe gösterir (Korkmaz, 2011: 142-143).

Yıldız Ecevit, 20. yüzyıl edebiyatının ana sorunsalının yabancılaşma olduğunu belirtir. Ona göre bu dönemde yazılan eserler, çok katmanlı bir yabancılaşma evrenini resmeder. Metnin ana izleğini ruh-madde, akıl-duygu arasındaki aşılma boyutlarına ulaşan yabancılaşma uçuşunu oluşturur (Ecevit, 2008: 46).

Bu sebeple yabancılaşma, Türk fikir ve sanat hayatının temel tartışma başlıklarından birisi hâline gelmiştir. Özellikle muhafazakâr çevreler, bu kavrama mesafeli ve eleştirel yaklaşırlar. Bu eleştirilerin en dikkat çekici olanı, İsmet Özel'e aittir. Ona göre yabancılaşma kavramı gerek Batı düşüncesi içinde gerekse Türkiye'de muhafazakâr yazarların bazılarınca yanlış anlaşılmaktadır. Özel, yabancılaşmayı yukarıda izah edilen şekliyle ele almaz ve bu noktada önemli bir ayırım yapar. Ona göre Müslüman; çağ karşısında son derece aktif, ilgili, müdahaleci bir tutum içinde olmakla birlikte çağın mantık anlayışı dışında bir zihni yapıya sahip olmalı, çağa kendi değerlerinin gösterdiği istikamette çözümler getirmeli ama çağın zorlamalarına boyun eğmemelidir. Bu şekliyle de çağın isteklerine bilinçli olarak yabancı kalmalıdır. Özel, bu görüşlerini ortaya koyarken çağa yabancı olmanın,

çağdan bihaber olma anlamına gelmediğini de ekleyerek tam tersine çağın hakikate yabancı kalması nedeniyle hakikat adına yola çıkanların da çağın bir parçası olmayı reddetmeleri gerektiğini belirtir (Özel, 2013: 70-71).

Atlansoy da muhafazakar dünya görüşüne bağlı bir şair olarak yabancılaşma ve modernitenin ayrıca bunların ortaya koyduğu yaşam tarzının karşısında durur. Yerlilik/millilik teması incelenirken Atlansoy'un sanatında, bu kavramlara sıkça yer verdiği ve mesafeli durduğu örnekleriyle açıklanmıştır. Sanatının yanı sıra hayat anlayışının da buna uygun olduğunu ifade etmek mümkündür. Yine Atlansoy'un yerlilik anlayışını açıklarken ona göre güneş enerjisi ile çalışan çiçek üretmenin yerliliğe ve bu toprakların ruhuna aykırı bir davranış olduğunu belirtmişti. Atlansoy'da yerliliğin, yabancılaşmanın zıddı olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü bu toprakların değerlerinden uzaklaşmak yabancılaşmanın ta kendisidir. Bu sebeple güneş enerjisi ile çalışan çiçek de sembolik bir örnek olarak Atlansoy'un yabancılaşma olgusuna bakışını, çok açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Yine kendisiyle yapılan bir söyleşide, Atlansoy'un merhum Seyhan Erözçelik hakkında sarf ettiği sözler, insan üzerinden yabancılaşmaya bakışını göstermektedir. Ona göre bir kimse hayatı boyunca değişmiyor, kendisi kalabiliyorsa -yabancılaşmıyorsa- bu kıymetlidir (Yurtoğlu, 2011a: 81).

Atlansoy, modernite ve onun ürünü olan değerlere mesafelidir. Çünkü bu değerler, bireyin ruh sağlığını bozabilir. Bir söyleşide, "Ruhun diri ve sağlıklı olabilmesi önemlidir, bu sebeple hayatın maddileşmesi engellenebilir." (Karal, 1991a: 23) diyerek bu duruma dikkat çeker. Fakat yine de modern insan, yaralanmıştır. Özbahçe, Atlansoy şiirinin temel özelliklerinden birisinin modern zamanın otoriter akrep sokuculuğundan zehirlenmiş bir bireyin, sabırla kendini onaran bir öznenin öyküsü olduğunu belirtir (Özbahçe, 1999b: 45). Bu "zehirlenme"ye, yabancılaşma da denilebilir. Aslında Atlansoy'un itiraz ettiği, direndiği moderniteye ait unsurlar, yabancılaşmaya da sebep olan şeylerdir. Onun modernite/yabancılaşmaya yönelik eleştirilerinden birçok şey/anlayış/durum nasibini almıştır. Doğum günü pastasından tarım ilaçlarına kadar birçok modern âdet ve olgu, onun tavır aldığı, kabullenemediği unsurlardandır.

"Metropol –İten Şarkı" şiirinde, yılbaşı kutlamaları için şair, sahte ayin ifadesini kullanarak aslında Türk kültüründe böyle bir geleneğin olmamasından hareketle bu anlayışa karşı bir duruş sergiler. Bir Batı âdeti olan miladi yılbaşı

kutlaması, 20. yüzyılda Türk toplumunun rağbet ettiği bir kültürel unsurdur. Şair, Türk kültürüne ait olmayan bu yeni âdetten hoşlanmadığını hissettirir:

“II/ Yılbaşı
Aralığın bu son günü dehşet doğulu bir ayaz
Sahte ayin insanların yüzünü kesiyor.”
(Atlansoy, 2016: 17)

“Rutubet” adlı şiirin girişinde yer alan kısa diyalogda da Atlansoy, modern tıbbın ürettiği ve en çok tüketilen ilaçlardan olan aspirini, Batı’yla birlikte anar ve bunlara inanmadığını belirtir:

“–Aspirin?
–Batıya inanmıyorum”
(Atlansoy, 2016: 22)

“İntihar İlâcı” şiirinde geçen Japon saat markası seiko özelinde, zaman ve değişimi temel alan şu mısra, şairin yabancılaşma konusundaki eleştirel tutumunu gösterir. Zamanı ölçen (ki modern/kapitalist sistemim ürünü) saatin sevgiyi göstermesi elbette mümkün değildir. Burada yabancılaşma, zaman üzerinden somutlaştırılır. “Zamanı seiko saatlerin yabancılaştırmasından kurtarmak için şairin bir önerisi vardır. Önem sırasına göre insan, kedi ve orkidenin kurtarılması, zamanı bize geri getirecektir.” (Özyurt, 1998: 81):

“zaman inanınız ki biziz; ‘seiko’ sevgiyi göstermez
çünkü önce insan sonra kedi, sonra orkide
bir yangında en son ‘rembrandt tablo’ kurtarılmalıdır”
(Atlansoy, 2016: 47)

Atlansoy’un modernite adına ilgi duymadığı hiçbir mesele yoktur. İnsanın doğallıktan uzaklaşmasının neticelerinden biri olarak kabul edilebilecek modern tarım ilaçları dahi onun gündemini meşgul eder. “Kente Karşı Atlar” adlı şiirde, adı doğrudan anılmasında modern tarım ilaçları, uygarlığın dış izleri olarak nitelenir. Uzmanların, tarım ilaçlarının olumsuz etkisinden uzak durabilmek için sebze ve meyvelerin bol suda yıkanıp yenmesine yönelik tavsiyeleri, şairin şiirine rahatlıkla girebilmektedir:

“sebze ve meyve ve bitki
yıkanıp ta yenilmeli
üstünde uygarlığın dişizleri”
(Atlansoy, 2016: 101)

Atlansoy’un kabullenmediği modern unsurlardan birisi de fotoğrafıdır. Şair, fotoğrafı sahici bulmaz. Fotoğrafın insanı olduğundan farklı gösterdiğini, insanın normal hâlinin daha güzel olduğunu belirtir. Şiirlerinin arasına serpiştirdiği dizelerle

her fırsatta fotoğrafı benimsemediğini ifade etmekten geri durmaz. “Yıldız Falı” adlı şiirde şair, fotoğrafın bazı tekniklerle insanı olduğundan farklı göstermesi ya da bilinen şekliyle bazı kusurları örtüp kişiyi daha da güzelleştirmesini eleştirir. Bir kızdan bahsederken onun zaten güzel olduğunu, fotoğrafın sunduğu güzelliğe ihtiyacı olmadığını belirtir:

“ölen
öteye geçen bir kızın–
fotoğraf çektirmeyen
–çünkü güzeldi– gözlerinden
zemberekler kırar öfkem/”

(Atlansoy, 2016: 157)

Atlansoy, “Tayf” adlı şiirde, modern çalışma hayatına ait bir kavram olan mesai saati ifadesinden hareketle çalışma şartlarına değinir. Mesai saati, insanlık ve yorulmak ifadeleri, çalışma şartlarını şairin benimsemediğine -en azından olumlamadığına- dair izler taşır:

“mesai saatlerine bağlanıyor insanlık
yorulmaktayım.”

(Atlansoy, 2016: 167)

Aynı şiirde şair, “çocuklar gene rüyalarında” der ve çocukların/insanların rüyalarını psikiyatlara anlatmak üzere biriktirmesine karşı çıkar. Psikanalizin önemli kavramlarından olan rüya, şairin de önemseydiği bir kavramdır. Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud, bazı akıl hastalıklarının tedavisinde rüyalardan faydalanmanın yanı sıra rüyaların içeriğinin erken çocukluk dönemlerine kadar giden ve hafıza için ulaşılmaz gibi görünen hatıraları içerdiklerine işaret eder (Freud, 1996: 238). İşte bu yaklaşım tam da şairin itiraz ettiği bir şeydir. Atlansoy, şiirin aynı bölümünde popüler okur kültürünü de eleştirir. Popüler okurların, edebiyat adına üretilen birtakım erotik eserlere rağbet etmesi, şairin itiraz ettiği bir durumdur:

“...ve hep bilinen
erotik çağrışımlara koşuyor okur geçinenler
ve çocuklar, cânım çocuklar
rüyalarını psikiyatrilere saklıyorlar
on yıl sonrasına”

(Atlansoy, 2016: 168)

Modern hayatın belediyeçilik anlayışının olumsuz bir şekilde etkilediği unsurlardan birisi de şehir ve mimaridir. 1950’lerde başlayan ve sonraki yıllarda hızla devam eden köyden şehre göçler ve bunun sebep olduğu çarpık kentleşme, birtakım sıkıntıları da beraberinde getirir. Şehirler, düzensiz bir şekilde büyür, nüfus

hızla artar; arabaların çoğalmasıyla trafik denilen bir sorun ortaya çıkar. Şehirde nüfusun artmasıyla yeşil alanların yerini beton bloklar alır.

Atlansoy, çağının şahidi bir şair olarak yine “The Fish Don’t Talk About The Water” adlı şiirde park, yeşil alan, trafik, şehrin gürültüsü, alt yapı hizmetleri gibi birçok konuya değinir. İnsan, önce her bulduğu boş araziye bina dikerek yeşil alanları kendi eliyle yok etmiş, sonrasında şehre yeşil alanlar kazandırmanın telaşına düşmüştür. Zygmunt Bauman’ın *Küreselleşme* adlı eserinde de belirttiği gibi kent artık durup dinlenmeyen mekân savaşının muharebe alanı hâline gelmiştir. “Bir süre öncesine kadar modernleştirilmiş ülkelerde, insanların birbiriyle karşılaşabileceği küçük dükkânlar vardı. Maalesef bunların yerini büyük alışveriş merkezleri aldı. Onlar da tanıdık yüzlere rastlayamayacağımız kadar büyük ve gerekli muhabbetleri sürdüremeyeceğimiz kadar telaşlı ve kalabalıklar.” (Bauman, 2018: 32-35-36). Atlansoy’un da işaret ettiği bu modern kentte, kimsenin kimseyi fark etmediği bir ortamda insanın yalnızlaşması ve elbette yabancılaşması kaçınılmazdır:

“bakın; bu caddede parkın karşısındaki esnaşar
yitirdikleri yeşili arıyor.
yükselen hışırtı
köpüren lavobo
çılgın trafik,”

(Atlansoy, 2016: 175)

“Hatıralar Haritası” adlı şiirde Atlansoy, toplu taşıma araçlarından otobüs ile toplu mezarlar arasında benzerlik kurar. İnsan, öldüğü zaman normalde tek başına gömülür. Fakat hastalık, savaş, soykırım gibi sebeplerle gerçekleşen toplu ölümlerde insanlar, toplu mezarlara gömülür. Şair, ilginç bir yaklaşımla insanların otobüslerde birbiriyle etkileşime, iletişime girmeden aynı ortamda bulunmalarını ölümlerin sessizliğine benzetir. Elbette burada bir yabancılaşmadan da söz edilebilir. Modern insanın çevresine duyarsızlaşması, yabancılaşmaya da kapı aralamaktadır. Atlansoy’un itiraz ettiği de budur. Ayrıca bunu şairin şehir hayatına yönelik bir eleştirisi olarak da görmek mümkündür:

“/sahi otobüs
toplu mezarları getirir mi sizin de aklınıza/”

(Atlansoy, 2016: 260)

Bauman, ulaşım araçlarının sürekli gelişiminin modern tarihine damgasını vurduğunu belirtir. Ona göre bir yere sabitlenmiş tüm toplumsal ve kültürel “bütünlükler”in aşınması ve zayıflaması, tipik olarak modern bir süreçtir ve bunu da tetikleyen hızlı ulaşım araçlarının kullanıma sunulmasıdır (Bauman, 2018: 23).

Atlansoy, bunun farkında bir şair olarak, sözü edilen bütünlüklerin aşınmasına seyirci kalmayıp itirazlarını ortaya koyar. Toplumsal ilişkilerin bozulması, Batı kültür ve adetleri, kapitalist kazanma hırsı, sahiciliği bozan fotoğraf gibi birçok unsur bu sebeple onun itirazlarına maruz kalır. “Elif” adlı şiirde, modern hayatın ortaya çıkardığı ve Batı kültüründen gelen doğum günü kutlamasına eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. Şair, kızına seslenerek “her şeye atılma, kendini sakın” der:

“Herşeye atılma, kendini sakın
her çocuk iyi ki doğdun pastasına büyüzmez
kızım.”

(Atlansoy, 2016: 296)

“Güller Tanır” adlı şiirde Atlansoy, bazı dostların/tanıdıkların geçirdiği birtakım olumsuz değişimleri merkeze alarak yabancılaşma eleştirisi yapar. Şair, suretimizin güzelliği dediği “gülümseyiş”in çalındığını söyleyerek söze başlar. Kimi arkadaşlar olarak nitelendirilen bazı tanıdıklar, oldukları yeri terk edip karşı safa geçmekte, başlarına Roma alametleri takmaktadırlar. Ama şair durduğu yerdedir, safi terk etmez. “Karşıya geçenler”de, güç ve erki imleyen, şairin “roma alameti” dediği birtakım belirtiler vardır. Fakat şair, masumiyeti ve saflığı temsil etmeye devam eder. “Bir yanımız alabildiğine Battal” dizesiyle buna işaret etmenin yanı sıra güçlünün yanında değil, haklının yanında durduğunu da ima eder. Şiirin devamında “roma alameti” olarak zırh ve püsküllü miğferi sayar ve zenginleşme emaresi olarak da aynı kişilerde “tapu-kadastro belirtileri”nden söz eder. Böylece karşıya geçen bu kişilerin, temsil ettikleri değerlerden uzaklaştıkları, kapitalist düzene ayak uydurarak yabancılaşma/dünyevileşme eğilimi gösterdikleri belirtilir:

“Gülümseyişimizi çalıyorlar bizim
Sûretimizin güzelliğini
Kimi arkadaşlar karşıya geçiyor
Başlarında roma alametleri
Bir yanımız alabildiğine Battal
(...)
Yazık...
Kimilerimizde püsküllü miğfer, kabuk
Zırh ve tapu-kadastro belirtileri”

(Atlansoy, 2016: 344)

“Cellâdın Empatik Bakışı” adlı şiirde, empati ve başarı kelimeleri üzerinden bir modernite eleştirisi yapılır. Atlansoy, bir celladı merkeze alarak cellat ve kurban arasında nasıl bir empati yapılabileceğini sorgular. Celladın çocukluğuna giderek ironik bir şekilde celladı anlamaya çalışır. Tam bu noktada Freud, Lacan ve Laing gibi ünlü psikanalist/psikiyatrları anarak onları da eleştiriye dâhil eder. Şair, modern

eğitim anlayışının anahtar kelimelerinden olan başarı ve onun temsil ettiği anlayışa da itiraz eder. Modern insanı, “başarıya endeksli köle arılar” olarak nitelendirir. Şair, en başından bu yana başarı odaklı bir yaklaşımı benimsemez. Ona göre başarılı olma çabası, birilerinin de köle olarak düşünülmesini gerektiren bir zihniyet biçimine karşılık gelir (Yurtoğlu, 2011a: 78).

“Haydi söyleyin
Bir cellâta nasıl empati kurulabilir;
Çağırın gelsin haydi hayaletleriyle
Freud Lacan hatta extradan Laing
Bir despot çizmesiyle bir çiçek
Başarıya endeksli köle arılar arası
Nasıl nasıl ve nasıl bir empati kurulabilir
Bir kurbanla bir cellât arası
Hep bir ağızdan bağıralım: Başarı! Baş arı
Kral arı –yok böyle bir şey– yaşasın
Her baş arının ardında duran Kraliçe arı”

(Atlansoy, 2016: 366-367)

“Kursiyer” adlı şiir, adından da anlaşılacağı üzere 1990’lardan günümüze gittikçe yaygınlaşan kursları merkeze alan bir metindir. Modern tekniğin ürünü olan daktilo, bilgisayar gibi araçlar, kullanımlarının öğretildiği kursları da beraberinde getirmiştir. Yakın zamana kadar her meslek/iş/etkinlik, usta-çırak ilişkisiyle hayatın içerisinde öğrenilirken günümüzde neredeyse her şey kurslarda öğrenilmektedir. Hatta yazar, şair veya müzisyen olmak isteyenler bile kursa gitmektedir. Atlansoy gibi hayatı tabiiliği içerisinde yaşayan bir şairin bunları hoş görmesi elbette düşünülemez. Bu anlamda onun asıl itiraz ettiği şey, hayata karşı yabancılaşmadır. Ona göre insanın yaşayarak öğrenebileceği bir şey için seminer dinlemesi ya da kursa gitmesi hayata yabancılaşmanın örneğidir. Hatta şair, biraz daha ileri giderek “ölümün bile kursu verilmeli” der. Çünkü şaire göre günümüz insanı ölüme bile yabancılaşmıştır:

“Ya!
Seminer en güzeli modern çağlarda
Yağmuru bile öğrenmek için
/Her şeyin kursu verilmeli günümüzde
Daktilo satranç bilgisayar hatta ölümün bile/”

(Atlansoy, 2016: 372)

Modern hayatın getirdiği şeylerden birisi de yazlık kültürüdür. “Ölüş Biçimleri” adlı şiirin dokuzuncu bölümü, bu konuyu ele alır. Şair, ölüm ve yazlık kültürü arasında ilgi kurarak “Yazlıklara koşuyorlar” der ve günümüz insanının yazlık kültürüne gösterdiği rağbeti imler. Yazlık ve devre mülk kültürü, insanların

yaz tatillerini deniz kenarında değerlendirmek için tercih ettikleri geçici bir konaklama yöntemidir. Devre mülk, bir evin birden fazla kişinin, yılın farklı zamanlarında kullanım hakkına sahip olduğu bir yazlık türüdür. Dolayısıyla bu hayat tarzı da insanın giderek yalnızlaşması ve yabancılaşmasına sebep olur. Bununla beraber ölümün yazlığı ifadesi de ölümün yabancılaşmasına işaret eder. Atlansoy, bu gibi örnekler üzerinden her defasında çağının şahidi bir şair olarak insanı yabancılaştıran her türlü kültürel unsura itiraz etmektedir:

“Yakında
Ölümün de yazlığı çıkacak
Bir de
Devre mülk olsa”

(Atlansoy, 2016: 397)

Atlansoy’un 2019’da *İtibar* dergisinde yayımladığı “Servis” adlı şiirde de yabancılaşmaya itiraz edilir. Şair, şiirin girişinde “ne çok kedisever var ne çok köpek” dizesiyle ilk olarak modern zamanlarda insanı göz ardı eden hayvanseverlik anlayışı ile arasına mesafe koyar. Ona göre kediseverlik ile bireyin kendi “ben”ine aşırı değer verdiği bir kişilik bozukluğu olan narsisizm arasında ilgi vardır. Şair, son iki kitabında sıkça vurgu yaptığı “kendilik” meselesine, bu şiirde de yer verir. Kendi olmak, kendi kalabilmek önemlidir ama birçok kişi kendi değildir. Bu manada ancak deliler ve inanmışlar kendileridir. “Toprağa değince güzelleşen alın” ifadesiyle şairin inanmışlardan kastının namaz kılanlar olduğunu anlamak mümkündür. Dolayısıyla şaire göre modern zamanlarda kendi kalabilmek, yabancılaşmamak için ya deli ya da inanmış olmak gerekir. Atlansoy, modern zamanlarda farklı gerekçelerle çocuk sahibi olmaktan kaçınanlara da bir gönderme yaparak bir annenin gerçekten anne olduğunda kendi olabildiğini belirtir:

“koleksiyonlar var her yerde etiketleri
koparıyorsun gerçi o kartondan nesnelere
erkek koleksiyonları kadın ve çocuk
çocuğun koleksiyonu olur mu her birinin
ayrı çıkıyor bak süt dişleri
bir de anneler
anneler anne olduklarında kendilerinde
(...)
modernler ve modemler anlamaz bundan
ne çok kendilik var
kediseverlikle narsizm bunda bir iş var
alnımızda derin yumuşak çizgiler var”

(“Servis”, *İtibar*, Sayı 96)*

* Şiirin tamamı için ekler bölümüne bakınız.

2.1.9.2. Batı Sömürgeciliğine Karşı Direniş

On altıncı yüzyıl, coğrafi keşiflerin yaşandığı ve ardından sömürgecilik faaliyetlerinin hız kazandığı bir dönemdir. “Bu dönemde Avrupalılar; matbaa, barut ve pusulayı kullanmaya başlamış ve İslam dünyasının önüne geçmişlerdir. Avrupa ülkelerinden Portekiz ve İspanya, 15. ve 16. yüzyıllarda Hindistan ve Endonasya’ya kadar uzanarak sömürgecilik faaliyetlerine ilk başlayan ülkelerdir. Bu devletleri daha sonra Fransa, İngiltere ve Hollanda takip eder. Dünya sömürgecilik tarihinde Fransa, İngiltere ve İspanya çok ayrı bir yere sahiptir.” (Uygur ve Uygur, 2013: 274).

Fahir Armaoğlu, tarihte sömürge kurmanın ve büyük toprak kazanmanın, büyük devlet olmanın ön şartı kabul edildiğini belirtir. Ona göre sömürgecilik; dinî, askerî ve stratejik, en çok da ekonomik ve siyasi sebeplere dayanmaktaydı. 19. yüzyılda doğan ve günümüze kadar tesirlerini sürdüren sömürgecilik ise tamamen ekonomik sebeplerden kaynaklanır. 19. yüzyılın son çeyreğinde Avrupalıların; Afrika’nın onda birini, 1895’e gelindiğinde de onda dokuzunu sömürgeleştirdiğini ifade eden Armaoğlu, günümüzde ise sömürgecilik yerine emperyalizm kavramının kullanıldığını söyler. Ona göre sömürgecilikle emperyalizm ifadeleri arasında tam bir ayırım yapılamamıştır. Son yıllarda sömürgecilik kavramı pek kullanılmaz olmuştur. Bunun sebebi dünyadaki sömürge alanlarının azalması, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra birçok sömürge devletin bağımsızlığını kazanmasıdır. Öyleyse emperyalizm nedir? Emperyalizm, bir devletin daha güçsüz başka bir devlet üzerinde siyasi, iktisadi, kültürel-dinî nüfuz kurmasıdır (Armaoğlu, 2018: 67).

Türkiye’de birçok şair ve yazar gibi Atlansoy da Batı’nın sömürgecilik faaliyetlerine temelden karşıdır ve sanatıyla bu konuyu gündemde tutmaya devam eder. Onun bütün eserlerinde bu yaklaşımı, görmek mümkündür. Turan Karataş, ilk üç kitabındaki şiirler bağlamında Atlansoy’un muhalif bir şair olduğunu belirtir. Zaman zaman ezilmişlik, horlanmışlık hissi sebebiyle isyankâr bir ruh taşıdığını ifade eder (Karataş, 2004: 78). Bu isyankâr duruşu, Atlansoy şiirinde sık sık görmek mümkündür. Bütün bu tavrına rağmen Atlansoy şiirinin, bir propaganda şiiri olmadığını vurgulayan Çalışkan, bu şiirin en önemli özelliklerinden birisinin muhalif tavrın, şiirsel tutumun önüne geçmemesi olduğunu belirtir (Çalışkan, 2007: 8).

Atlansoy’un ilk yazdığı “Batıda Kan Var” adlı şiir, doğrudan şairin Batı /sömürge karşıtı muhalif duruşuna işaret eder. Adını, 1968 yapımı bir Western filminden alan şiir (Atlansoy, 2017ç: 7), yine bu filmlerde “Beyaz Adam” olarak nitelendirilen Avrupa kökenli Amerikalılarca bu kıtanın sömürgeleştirilmesine

duyulan öfkenin bir yansımasıdır. Aslında sömürgeciler karşısında şair, “biz her zaman kızılderiliyiz” diyerek mazlum, horlanmış, haksızlığa uğramış insanlara işaret eder. Üstüne üstlük tarihi yazanlar, kendi vatanını işgale karşı müdafaa edenleri “vahşi” olarak tanımlarlar:

“Sabret gönlüm fırtınaya vakit var
Biz her çağda kızılderili
Derimiz mevsimlerle akan oluk oluk kan

–Kimsiniz

Biz bir kaplan gibi masum
tırnaklarını kemirmiş kabullenmiş
kızılderili

–Vahşi

ölüm ateş ve kül haliyle acımasız
cihangir ve kocaman
öğrendik vahşiliğimizi kitaplardan”

(Atlansoy, 2016: 13)

“Çirkin Gece Kuşu” adlı şiir, Afganistan’da 1979’da başlayıp on yıl kadar devam eden Rus işgali üzerine yazılır. Şiir, Afganistan’ın işgal yoluyla sömürge yapılmak istenmesine bir isyan niteliğindedir. Afganistan işgali, bir milyondan fazla masum sivilin hayatını kaybetmesine, yaklaşık üç milyon kişinin de yaralanmasına veya sakat kalmasına sebep olur.⁴⁴ Şiirde geçen Hindikuş, Afganistan’ın en önemli dağlarından biridir ve bu ifade doğrudan savaşa bir göndermedir. Atlansoy’un “ötme çirkin gece kuşu” dediği, havadan ölüm yağdıran uçak/helikopter türü konvansiyonel savaş araçlarıdır. Şair, savaşta içindeki askerlerin paraşütle yere inmesinden mülhem uçakları, “canları yok can kusan” şeklinde tanımlar ve bu uçaklardan birini taş atıp düşüremediği için hayıflanır:

“ötme çirkin gece kuşu
yürüme nigâr buselik kız
ne bahar ne buket ne kamala
ne isabel ne mohikan

yalnız hindikuş
/en büyük kuş kartal/
elveda bungun güneş

Gül Asker

yalancı ve suçluyum
canları yok aslında can kusan uçakları
bir taş atıp düşüremedim”

(Atlansoy, 2016: 48-49)

⁴⁴ <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/sovyet-igali-afganistanda-derin-izler-birakti/1392109>, (erişim 31.01.2020).

“V” adlı şiirde, İngiliz sömürsü konu edilir. İngiliz devlet adamı Winston Leonard Spencer-Churchill ve İngilizlerin Mısır’daki sömürü düzeni bir çocuk üzerinden eleştirilir. Şiirde geçen “churchill yalnızca bir v dir/elinde sigara” mısralarında Churchill’in yaptığı zafer işareti ve ağzında puro ile verdiği pozlara atıf yapılır. Ayrıca zaferi simgeleyen parmak işareti olan “v”, Mısırlı bir çocuğun saçını kesiyor gibidir. Elbette burada makas bir imge olarak sömürüye işaret eder. Sömürgeci, ülkeyi sömürdüğü gibi üstüne üstlük oraya hizmet getireceğini de vaat eder:

“mısırlı bir çocuğun saçlarını kesiyor gibi
churchill yalnızca bir v dir
mısırlı kahire’nin kadın balkonlarına gülümseyip
elinde sigara, çocuklara süt akacağına yemin ediyor.”
(Atlansoy, 2016: 75)

“Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi” şiiri, bir önceki şiiri tamamlar niteliktedir. Şiire ismini veren “Balkon Çıkmazı”, İstanbul’da bir sokak adıdır; “Efendilik Tarihi” ise kendisini dünyanın hâkimi, Avrupalı olmayan halkların efendisi olarak gören sömürgeci Avrupalılara işaret eder. Atlansoy, Afrika kıtası üzerindeki Avrupalı sömürü faaliyetlerini, şiirin odak noktasına alır ve farklı metaforlarla sömürgecilerin kim olduklarını da ifşa eder. Şiirde geçen “cezayir yabancı dil kursu” ifadesi Fransızları, İtalyanca bir kelime olan “bella” İtalyanları, - bir önceki şiirde açıklandığı gibi İngiliz politikacı Churchill’le ilgili olduğu için- sigarasını tütürmek, Ortadoğu, Mısır, Kraliçe İngilizleri çağrıştırır. Adı geçen ülkelerin Afrika’daki sömürge faaliyetleri, 19. yüzyılda hız kazanır fakat 20. yüzyılda İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra resmen sona ermekle birlikte bu ülkelerin etkinliği tam olarak bitmez. Bu anlamda “Günümüzde her Afrika ülkesi bir bağımsızlık günü kutlamaktadır. Fakat bu bağımsızlık tamamen siyasi olup yabancı ekonomik ve kültürel tahakküm devam etmektedir.” (Altbach ve Kelly, 1991: 62). Ayrıca Mısır, Cezayir, Libya gibi Kuzey Afrika ülkelerinin bağımsızlığı kanlı savaşımlardan sonra olmuştur. Özellikle Fransızların 1957 bağımsızlık savaşında Cezayir’de 1.5 milyon civarında sivili katlettikleri belirtilir. Şiirde geçen “bir kraliçe özür dilemeye dili dönmüyor” dizesi, bütün Avrupalı sömürgecilerin yaptıkları katliamlar sebebiyle suçlarını kabullenip özür dilemeleri gerektiğine işaret eder. Ama sömürgeciler, bu beklentiye olumlu cevap vermezler:

“bir örnek giysili efendileri beklemekten yorgun
fincan dibi tortularının gülümsemesi yani afrikalı

artık kimseler gelmiyor; cezayir yabancı dil kursu
parmaklarını tıklatınca kuşları havalanmıyor bella'nın

gece uçuşuna çıkamıyor azizler gece kuşları suskun
sigarasını tütürüyor mısırlı üstünde ortadoğu'nun

bir kraliçe özür dilemeye dili dönmüyor
bütün tarih kulağında küpe”

(Atlansoy, 2016: 78)

“İyi Günler İlerde Anneanne” adlı şiirde, Atlansoy'un anneanesi ile İslam dünyasının, Ortadoğu'nun durum üzerine bir dertleşme -daha doğrusu şairin içini dökmesi- söz konusudur. Günümüzde, dünya üzerindeki çatışma bölgelerine bakıldığında ilk dikkat çeken yer olan Ortadoğu, tarihî olarak da devamlı çatışma alanı olmuş bir bölgedir. Mısır - Hitit mücadelesi ile başlayan bu çatışmalar, Perslilerin akınları, İskender'in seferleri, Roma Devleti'nin bölgeye hâkim olması, Bizans - Sasani mücadeleleri, bölgede İslam'ın ortaya çıkmasından sonra yaşanan mücadeleler, Türklerin Asya bozkırlarından bölgeye göçü, Moğol akınları, Batıların bölgeye düzenledikleri Haçlı Seferleri, Osmanlı hâkimiyeti, Sanayi Devrimi sonrası Avrupalı devletlerin bölgede sömürü faaliyetleri ve I. ve II. Dünya Savaşları ile günümüze kadar artarak devam eder. Sanayi Devrimi sonrasında önemi Avrupalılar tarafından anlaşılan ama özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında daha da değerlenen Ortadoğu, Soğuk Savaş döneminde Doğu - Batı bloklarının en önemli mücadele alanlarından birisi olur. Özellikle 11 Eylül 2001'den sonra ABD'nin Irak üzerinden doğrudan bölgeye askerî müdahalede bulunması, zaten istikrarsız olan bölgede daha da büyük bir kargaşaya sebep olur (Deniz, 2016: 131).

Atlansoy, bu coğrafyaya komşu bir ülkede yaşamının ve bir insan/Müslüman olmanın getirdiği sorumluluk duygusuyla Ortadoğu'da yaşanan kargaşanın son bulmasını temenni etmekte ve buna sebep olan Batılı güçlere öfke duymaktadır. Ama Ortadoğu, bir türlü gül bahçesine dönmemekte; huzursuzluk devam etmektedir:

“oysa ne sarışın kızlar
göz kırıyor esmer delikanlılara
ne de ortadoğu
bir gül bahçesi oluyor

kahrolsun amerika deriz sonra
kahrolsun fransa çin ve mançurya
kahrolur biz böyle deyince
devr-i daim düzeniyle dönen dünya

mançurya da kahrolur
niye kahrolacaksa”

(Atlansoy, 2016: 193-195)

“Zenci Sûret Şehit Söz Darasız Ses Som Sükût” adlı şiirde Atlansoy, İslam coğrafyasının içinde bulunduğu duruma açıktan isyan eder. Yaşanan acılara, sömürüye duyduğu öfkeyi en üst perdeden dile getirir. “Haydi yürüyelim-Buhâra yanıyor” dizesiyle başlayan şiir, Orta Asya/Türkistan’ın önemli şehirlerinden Buhara özelinde günümüz Özbekistan Cumhuriyeti’nde ve geçmişte Moğol işgalinde yaşanan acı ve zulümlere bir atıf niteliğindedir. Özbek Hükümeti’nin muhalif gruplarla mücadele kapsamında attığı bazı adımlar, BM İnsan Hakları Komitesince, Özbekistan’da temel özgürlükler ve insan haklarının ihlal edildiği şeklinde eleştiriye neden olur.⁴⁵ Irak’ın elinde biyolojik silah olduğu iddiasıyla 2003’te ABD tarafından işgali ile başlayan süreç ise “Yanıyor Necef ve Kerbelâ” dizesi ile ifade edilir. Şairin bu yangını durdurmak için teklif ettiği şey, yürümektir yani sömürüye karşı isyan ve başkaldırıdır:

“Buhâra yanıyor –haydi yürüyelim
Yanıyor Necef ve Kerbelâ
(...)
Buhâra yanıyor dönerken biz buhara
Kalsın bizden artık kalacaksa
Darasız ses som sükût
Zenci sûret şehit söz
(...)
Haydi yürüyelim
Titrek bir treni andıran bedenlerimiz
Devrilsin
Rüyasız ve müziksiz bir yatağın kıyasına.”

(Atlansoy, 2016: 304-305)

“Yoğun Sis Buhur Nefes Asri Yanlış Aşkî Bakış” adlı şiirde Atlansoy, “Ejderha ağızlı ahtapot kollu/Simultane ölümler ustaları” olarak tanımladığı modern sömürgecilere karşı bir direniş, bir başkaldırı ortaya koyar. 1990 ve 2000’li yıllarda da Filistin’den Keşmir’e, Irak’tan Afrika’ya İslam dünyasında kargaşa, terör, işgal vb. devam etmektedir. Şair, bütün bu olanlara karşı derin bir itirazı estetize ederek sömürü ve zulme isyanını ortaya koyar:

“Hem zaten biz bu topraktanız
Korkmayız büyük deniz kılığında
Bizi yutmaya çalışan bütün
Ejderha ağızlı ahtapot kollu
‘Simultane ölümler ustaları’ndan.
Bize bir şey yapamaz batası batılısı
Doğası doğulusu ölümlerin dirimlerin
Duvaklı duvaksız gelişlerin

⁴⁵ https://www.bbc.com/turkce/haberler/2010/04/100405_uzbek, (erişim 03.02.2020).

İskeleyi titreten yürek genişlerin
Toprağın kıpranışı keşmirde
Kaşmir kazak içinde yitişi zenginlerin”
(Atlansoy, 2016: 312)

“Kırkı Çıkmış Kırk Kırık Şiir” adlı şiirde, Afrika’daki Fransız sömürge faaliyetlerine ve 1994 Ruanda Soykırımı’na değinilir. Daha öncede belirtildiği gibi “Avrupalı devletler, 19. asrın başından itibaren Afrika’daki sömürgecilik faaliyetlerini hızlandırırlar. 1870’de Afrika’nın sadece onda biri sömürge iken, 1890’da bu oran onda dokuza yükselir. 15. yüzyıldan itibaren Portekizliler, Angola ve Mozambik kıyılarını ele geçirirken Hollandalılar da Güney Afrika kıyılarına yerleşirler. Fransızlar ise Afrika’ya 16. yüzyıldan itibaren ve Batı Afrika kıyılarında Senegal’den itibaren Afrika’yı ele geçirmeye çalışırlar. İngilizler ise genellikle Gine Körfezi kıyılarına yönelirler.” (Armaoğlu, 2018: 70-71). Öte yandan “Fransa, Osmanlı Devleti’nin zafiyetinden yararlanarak İngiltere ile birlikte başta Kuzey Afrika olmak üzere bütün kıtada mutlak söz sahibi olur. Pek çok ülke Fransa’nın kontrolüne geçer.” (Uygur ve Uygur, 2013: 275). Bu sebeple bugün Afrika’da, 31 ülkenin birinci veya ikinci resmî dili Fransızcadır.

Fransa, Afrika’daki eski sömürgelerinin 1950’lerden sonra bağımsızlıklarını kazanmalarına rağmen onlar üzerinde hâlâ etkinliğini sürdürmektedir. Bu amaçla tasarladıkları CFA (Communauté Financière Africaine) bölgesi çerçevesindeki yeni bir sömürgecilik anlayışını, söz konusu ülkeler üzerinde ekonomik, politik, kültürel çıkarlar bağlamında yaklaşık 60 yıldır uygulamaktadır.⁴⁶ Öte yandan Avrupalılar, 20. yüzyılın başında ırkçılık ve ayrımcılık anlayışlarını bütün sömürgelere götördükleri gibi Afrika’daki sömürgelere de götürürler. Ruanda’yı elinde tutan Belçikalılar bu anlayışın bir ürünü olarak ırk kökenlerini belirlemek için Ruanda’da kafatası ölçümleri yaparlar. 1933’te Belçika idaresi, yaptığı nüfus sayımında nüfusu Hutu, Tutsi ve Twa olarak üçe ayırır. Belçikalılar, iş bölümünde etnik gruplar arasında ayrımcılık yaparak gelecekteki bir iç çatışmanın tohumlarını ekerler. Ülke nüfusunun çoğunluğunu oluşturan Hutularca yapılan Sosyal Devrim sonrasında azınlık Tutsiler, 1959’dan 1966’ya kadar farklı zamanlarda katledilirler. Soykırım olarak adlandırılan en büyük katliam ise 1994 yılında yaşanır. Irkçı Hutular tarafından yaklaşık 100 gün gibi çok kısa bir sürede Tutsilere ve ılımlı Hutulara karşı gerçekleştirilen soykırım II. Dünya Savaşı’ndaki Yahudi Soykırımı’ndan sonra gerçekleştirilen en büyük sistemli

⁴⁶ Kaan Devecioğlu, “Yeni Sömürgecilik: Fransız Afrikası’nda CFA Bölgesi ve Uranyum Rezervleri”, 5.10.2019, <https://www.afam.org.tr/yeni-somurgecilik-fransiz-afrikasinda-cfa-bolgesi-ve-uranyum-rezervleri/>, (erişim 15.02.2020).

soykırımdır. Bu soykırımda yaklaşık bir milyon insan hayatını kaybeder. Dünya, Yahudi Soykırımı'nda olduğu gibi, farklı sebeplerden Ruanda'daki soykırıma da sessiz kalır. Bu sessizlik ve tepkisizliğin altında çok farklı sebepler bulunur. Bunlardan en önemlisi Avrupa'nın, özellikle Belçika ve Fransa gibi sömürge güçlerinin soykırıma doğru atılan adımlardaki doğrudan ya da dolaylı etkisidir. Ayrıca soykırımı gerçekleştiren hükümet ile Fransa arasında bir yakınlık söz konusudur (Sencerman, 2019: 36-37).

Fransa'nın işgal ettiği bir diğer bölge Cezayir ise 1830'lardan -bağımsızlığını kazandı- 1962'ye kadar birçok direnişe ve aynı oranda katliama sahne olur. 1954'te başlayan ve sekiz yıl süren bağımsızlık savaşında Fransa hükümeti, Cezayir'de tam bir tecrit politikası izler ve birçok toplama kampı oluşturur. Sekiz yıl boyunca toplam 1.5 milyon Cezayirli, Fransızlar tarafından öldürülür (Türkan, 2014: 79).

Bu bilgiler ışığında Atlansoy'un Afrika'daki Fransız sömürge faaliyetlerine, katliamlarına ve 1994 Ruanda Soykırımı'na odaklandığı "Kırkı Çıkmış Kırk Kırık Şiir" adlı şiirin ilgili bölümüne tekrar bakıldığında şairin anlattıkları daha da anlamlı hâle gelir. Bu bölüm, adını bir Avrupa masalı olan Mavi Sakal'dan alır. Mavi Sakal, sırasıyla evlendiği üç karısını katledip dördüncüsü ile evlenen zalim bir soyluyu ve meraklı karısını konu alan ve ilk kez Fransızca olarak kaleme alınan bir metindir. Öte yandan Fransız bayrağında bulunan mavi beyaz ve kırmızı renkleri de şiirde geçer. Atlansoy, renkleri ve onların çağrışımlarını şiirde sıkça kullanan bir şair olarak bu üç rengin temsil ettiği anlamları şiirin temasıyla ilişkilendirerek kullanır.

Şair, Fransızların mavi, beyaz ve kırmızı renkteki bayraklarını açtıklarını yani Cezayir'de doğrudan, Ruanda'da dolaylı olarak savaştıklarını ima eder. Fransızların Cezayir katliamı ile yine Fransız destekli olduğu ifade edilen Ruanda Soykırımı (1994) arasında 30-35 yıllık bir zaman geçmiştir. Şair, bu durumu "Kırkı çıkmadan Cezayirin/Hayaletiyle ölüm buldu Ruandada/Mavi Sakal" şeklinde mısralara döker. Yine şiirde geçen jakobenler ve dada kelimeleri Fransız siyasi ve sanat tarihiyle ilgilidir. "1916'da ilk kez Zürih'te ortaya çıkan Dadaizm, Paris'te de etkinlik göstermiş bir sanat/edebiyat akımı olarak Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı ortamına bir tepki niteliğindedir." (Aytaç, 2009: 310). "Jakoben ifadesi günümüzde Jakobenizm ya da Jakobenlik şeklinde 'tepeden inmecilik', 'halktan kopuk olma' gibi anlamlarda kullanılmakla beraber 1789 Fransız İhtilali'nden sonra ülkeyi kısa bir süre yöneten bir siyasi hareketin de adıdır. Jakobenlerin yönettiği bu dönem, terör dönemi olarak da anılır." (Demirli, 2018: 59-60):

“IV. Mavi Sakal
Bayrak açtı Fransızlar
Mavi ak al
Bayrak açtı Fransızlar
Kırkı çıkmadan Cezayirin
Hayaletiyle ölüm buldu Ruandada
Mavi Sakal
Dadayı da pek severmiş
Jakoben yılanlar
Dumanları S çıkarıyor
Tutsi Tutular”

(Atlansoy, 2016: 378-379)

“Eksik Bedel” adlı şiirde, günümüzde devletler arası mücadelede biyolojik savaş kapsamında gelişmiş ülkelerin kullandığı en önemli ve tehlikeli silah olan virüslere bir itiraz ve meydan okuma söz konusudur. “Biyolojik saldırılarda kullanılmak üzere çalışılmış birçok virüs türü bulunmaktadır. Çiçek virüsü, arenaviruslar, influenzavirus, akut solunum yolu sendromu (SARS) bunlara örnek olarak verilebilir. Viral virüslerin (ajanın) geniş çaplı sağlık sorunları, ölümler, toplumsal panik ve endişeye yol açabilmesi sebebiyle insanlara veya hayvanlara yönelik biyolojik savaş (veya terör) aracı olarak kullanılma potansiyeli her zaman tartışma konusu olmaktadır.” (Yeşilbağ, 2002: 76).

Atlansoy, günümüzde yeni bir sömürü aracı sayılabilecek biyolojik virüslerin üreticisi Batılı küresel güçlere ve onların matematik hesaplarına öfke duyar. Birçok söyleşide öğrenciliğinde matematiği sevdiği ve ileride matematikçi olmayı düşündüğünü ifade etmesine rağmen sizin matematik hesabınızdan bir şey anlamıyorum, der. Bu matematik, şairin bildiği masum matematik değildir. Burada insanlığın ölümü ve bundan beklenen bir menfaat hesabı, “bir fluluk” vardır. İnsanların grip olmasını isteyen, böylece onlara grip aşısı satmayı düşünenler vardır. “Kuş ve domuz gibi grip türlerinin dünyaya maliyetinin trilyon dolarları bulduğu, dolayısıyla bu gibi salgın dönemlerinde aşı firmalarının kazandığı, diğer ülkelerin kaybettiği ifade edilir.”⁴⁷

“Matematikten hiç anlamıyorum -sizinkinden
Herkesin bir hesabı var bir fluluk
Grip olmasını istiyorsunuz milletin
Ooo elbet! Aşkla kurtulacağız virüslerinizden”
(Atlansoy, 2018: 44)

⁴⁷ http://www.sagliktagudem.com/haber/turkiye_acil_olarak_asi_uretmeli.htm, (09.02.2020).

2.1.9.3. Zulme ve Zalimlere Karşı Direniş

Atlansoy; zulme, zalime rızası olmayan, bunlara karşı içinde her zaman büyük bir öfke taşıyan bir şairdir. Mehmet Solak, ilk kitaptan hareketle Atlansoy'un bilhassa zulme karşı öfkeli, zencilik, kızılgerilik kavramları üzerinden de yenilmişliğe isyan eden bir şair olduğunu belirtir (Solak, 2004: 88). Onun "zulüm coğrafyası"nın merkezini İslam dünyası oluşturmakla beraber şair, din ayrımı yapmadan Hindistan'dan Ruanda'ya zulme uğrayan bütün toplumların yanında sözüyle yer alır ve zalimlere, despotlara isyan eder. "Yanlı Kalkan Bayrak", "Zorbe", "Batıda Kan Var", "Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihini" gibi şiirlerden hareketle "Benim despotlara karşı büyük bir öfkem var." (Karal, 1991a: 23) der. Onun öfke duyduğu despot, kişi olabileceği gibi devlet/otorite vb. de olabilmektedir. Bu anlamda zulmünden dolayı en çok öfke duyduğu otorite İsrail yönetimidir.

Modern Türk edebiyatında, Kudüs temasına yer verilmesinin daha çok dinî ideolojik kaygılar temelinde gerçekleştiği tespiti yapılır. Kudüs'ün bu şekliyle Türk şiirinin ilgi alanına girmesi 1960'lı yılların sonlarına dayanır (Öztürk, 2017: 49). İbrahim Demirci, "Türkçede Filistin Şiiri" adlı yazısında edebiyat dünyasında Filistin'e ilginin oluşmasında Nuri Pakdil'in çıkardığı *Edebiyat* dergisinin öneminden bahseder. Filistin'e hem sol gruplar hem de İslami gruplar arasında özel bir ilginin olduğu belirtir (Demirci, 2008: 79). "Türk şiirinde, Filistin meselesinde Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Mehmet Akif İnan, Cahit Zarifoğlu, Arif Ay gibi şairler; ağıt, umut ve direniş temalarını merkezine yerleştirerek meseleye belli bir duyarlılıkla yaklaşırlar." (Noyan, 2018: 28). Bu şairlerin yanı sıra Atlansoy da azımsanmayacak kadar bir şiir varlığı ile Filistin meselesini dert edinmiştir.

"Kente Karşı Atlar" adlı şiirin yedinci bölümünde Atlansoy, Filistin'e değinir. Bazı kâğıt veya taş oyunlarında istenen kartın veya taşın yerine konabilen kart anlamına gelen joker, Filistinlilerin eylemlerde İsrail polisine/askerine karşı kullandıkları en büyük ve etkili silahtır. Şair, taş kelimesini tevriyeli kullanarak onun bir joker gibi bağımsızlık mücadelesinde zalime karşı bir direniş aracı hâline gelmesine atıf yapar. Atlansoy, şair duyarlığı ile Filistin'in acısına ortak olur:

"joker oyuna girince değişir taşlar
işte onlar; filistinli garibanlar
filistin! filistin
kalbinin sesleri ayak atışı gibi bir filin!
vatanı kalbine gömülmüş filistin
seninle beraberim!"

(Atlansoy, 2016: 103)

“Yanlış Kalkan Bayrak” adlı şiirde şair, despotlara karşı eleştirel bir yaklaşım içerisindedir. “Despotların ulufe dağıttığı bahçeler, polisler, generaller” gibi ifadelerden bunu anlamak mümkündür. Osmanlı İmparatorluğu’nda, kapıkulu askerlerine, saraydaki ve devlet örgütlerindeki kimi görevlilere üç ayda bir verilen ücret anlamına gelen ulufe kelimesinin despotlarla beraber kullanılması ilginçtir. Şairin despot dediği kişi, saltanatını sürdürebilmek için etrafındaki insanları maddi olarak beslemek zorundadır. “Ah! Sizin/O/Tanrı/Olmalarınız.” ifadeleri de despotlara işaret etmektedir:

“Despotların ulufe dağıttığı bahçeler
Çayevlerinde duman trafiği, polisler
Ah! sizin
O
Tanrı
Olmalarınız.
/İstanbul!
Kes tapınaklarını göğün uzasın
Sultanını bu özgürlükten kaçır
Ya da kaçma
Tıpkıbasım demokrat ve matruş
Generaller ve onların çizmeleri önünden
(Atlansoy, 2016: 120-121)

“Zorbe” adlı şiirde Atlansoy, Cumhuriyet tarihiyle hesaplaşır. Toprak ve gök metaforları üzerinden ihanet ve isyan dengesi kuran şair, gök ne kadar ihanet etse de toprak gün gelir başkaldırır; bu da yetmezse doğurganlığı ile elbet hakikati ortaya çıkaracaktır, demek ister. Toprak, klasik edebiyatta -insanın da özellikleri olan- tevazu, teslimiyet, sadakat, eminlik gibi kavramlarla ilişkilendirilir (Harmancı, 2014: 29-30). Atlansoy toprağın alçakgönüllü, sadık olarak bilinmesine rağmen yeri geldiğinde ihanetleri affetmeyeceğini, ona isyan edeceğini ifade eder. Şaire göre tarihte nice insan, nice asker vardır ki hak ettiği yerde durmamaktadır. Hakikat ortaya çıktığında kahraman diye bilinenler sıradan bir kişiye, apoletleri sökülen asker sıradan bir askere döner. Atlansoy, İstiklal Marşı’nın üçüncü kıtasındaki “Kükremiş sel gibiyim, bendimi çiğner, aşarım/Yırtarım dağları, enginlere sığmam, taşarım.” dizelerine atıf yaparak “bedenim” sembolü üzerinden tarihte gizlenen hakikatin bir gün ortaya çıkacağını ima eder. Şair, şiirin son kısmında bu toprakların kirletildiğinden söz eder. Bu çalınan karayı ne şiir ne de bir -Rus halk sazı olan- balalayka temizlemek için yetmeyecektir. Belki şiir ve sanat bu konuyu gündeme getirebilir ama temizlemek için başka bir şeye ihtiyaç vardır: Hakikatin ortaya çıkmasına.

Bak! Bu toprak
Şu görünen ihanet göğüne baş kaldırır
Bir beden olur maviye isyan edip
Yarının bakışlarını günahlarından
Kahramanları duvardan, apoletleri omuzlardan indirir
İnan! bu toprak doğurgandır
(...)
Eğer doğru söylüyorsa Âkif
Haykırın sarsılarak tarihe sığmayan bedenim
– Ne parya ne proleterya
Ne kartaca ne inka
Yavrukurt şapkalarını çıkartıp
Trampet çalsa da çocuklar
Yetmez Artık
Bu toprağa çalınan karayı karşılamaya
Ne şiir ne balalayka”

(Atlansoy, 2016: 181-183)

“Ateşini içine Almaya Hazır Bir Volkan” adlı şiirin son kısmı, Atlansoy’un “ekabir” diye adlandırdığı despotlara bir mesaj niteliğindedir. Mazlumların gözlerindeki mücadele azmi zalimlerin sonunu getirecektir:

“Ey ekabir!
Gözlerimizdeki ateş
Eritecek
Bakışlarımızdaki buzulun derin mavisini”

(Atlansoy, 2016: 286)

“Evet Filistin” adlı şiir, zalimlere duyulan öfkenin çok açık bir örneğidir. Filistin meselesinde şair, çocuklara görevler yükler. Filistinlilerin, eylemlerde üzerlerine sıkılan mermilere karşı koymak için İsrail askerine/polisine attıkları en büyük silahları olan taşın sonuncusunu atmamalarını, günü geldiğinde onu zalimlerin mezarının başına dikeceklerini belirtir. Bu anlamda Filistinliler için mücadeleyi simgeleyen taş, zalimler için kötü bir sonu imler:

“Bir gün büyüyeceksin
Çocuğum sen, sakın
Son taşı atma özenle sakla
Dikmek için
Zalimlerin mezarları başına”

(Atlansoy, 2016: 335)

“Düz Lacivert” adlı şiirde Atlansoy, 28 Şubat 1997 Milli Güvenlik Kurulu kararları ile Türkiye Cumhuriyeti’nin meşru hükümetini iktidardan çekilmeye zorlayan ve kamuoyunda Postmodern darbe olarak da adlandırılan askerî müdahaleye ve bu yolla halka zulmedenlere öfkesini ortaya koyar. Şair, asker sıfatıyla halka zulmeden kimi generalleri despot olarak adlandırır. Darbeci generallerin etrafında

şimdi birileri olabilir ama günü geldiğinde onlar yine yalnız kalacak ve tek başlarına öleceklerdir. Ayrıca şair, bin yıl devam edeceği ifade edilen bir sürecin mimarı bu darbeci anlayışı, faşizm şeklinde nitelendirirken Türk insanını üzen bu kötü günlerin de çok uzun sürmeyeceğini belirtir:

“Ayrılıyorlar-eskiden orgeneralmiş
Şimdi anadolu-niye gülmez ki
Şanslarına düşmüş kutlama günlerinde
Düz ticaretin en lacivert kederi

Yerlisi durmazsa isminde kor kaybeder
Apoletlerinde buruşur kıvrık bir zahmet
Haydi çocuklar-uçurun-bin yıl sürmez bu süreç
(...)

Bir gün sen-evet ne sandın-yalnız öleceksin
Duyulacak kısa bir süre sesi avluda faşizmin”

(Atlansoy, 2016: 370-371)

“Yahudanın Son Nefesi” adlı şiir, 11. İsrail Başbakanı Ariel Şaron’un Aralık 2005’te geçirdiği beyin kanaması üzerine yazılır. Bu şiir, Atlansoy’un despotlara duyduğu öfke çitasının en yüksek olduğu örneklerden biridir. Peki Ariel Şaron kimdir? Şaron, 2001-2006 yılları arasında İsrail’in Başbakanı, 1982 yılında Lübnan İç Savaşı sırasında da savunma bakanı olarak görev yapar. Şaron, Atlansoy’un şiirde sözünü ettiği Lübnan İç Savaşı sırasında, Beyrut’ta İsrail denetiminde oluşturulan Sabra ve Şatilla mülteci kamplarında, İsrail askerleri gözetiminde Lübnanlı Hristiyan Falanjist milislerin üç gün boyunca yaptıkları katliamdan sorumlu görülmektedir. Ölen Filistinli mülteci sayısına dair rakamlar, 800 ila 2000 arasında değişmektedir.⁴⁸ Şair, ayrıca 2002’de Filistin’in Batı Şeria kentinde bulunan ve içerisinde 15 bin Filistinlinin yaşadığı Cenin mülteci kampına İsrail askerlerinin yaptığı saldırılara ve Filistinlilerin kendilerini savunmalarına atıf yapar.⁴⁹ Ayrıca Atlansoy, topraklarının çoğu işgal altında bulunan ve bir türlü bağımsız bir devlete kavuşamayan Filistin’i ana rahmindeki bir cenine benzetir. Fakat cenin hâlindeki canlı, Sabra ve Şatilla mülteci kamplarındaki katliamlarla ve “yahuda öpücüğü” ile daha doğma fırsatı bulamadan hayata veda eder. Yahuda, Hz. Yakup’un on iki oğlundan biridir ve Yahudi kelimesi buradan gelir. Ayrıca Hz. İsa’yı, Roma askerlerine ihbar eden on iki havariden birinin de adı Yahuda’dır. Şair, bu kelimelerin de çağrışım değerini kullanır. Şaron ile lakabı cehaletin babası anlamına gelen, Hz. Muhammet’e ve İslâmiyet’e en çok düşmanlık yapan Mekke’nin önde gelen liderlerinden birisi olan

⁴⁸ https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/01/140102_ariel_saron, (erişim 11.02.2020).

⁴⁹ <https://www.evrensel.net/haber/129331/cenin-halki-boyun-egmiyor>, (erişim 11.02.2020).

Ebu Cehil (Kapar, 1994: 117-118) arasında benzerlik kurar ve Azrail'in bu iki kişinin ölümüne çok sevindiğini belirtir:

“Gülümüyor ölüm meleği
Şatilla'nın kumları öpüyor güneşi
(...)
Kıpırdıyor Cenin
Henüz cenin olsa da filistin
Dondu yahuda öpücüğü
Durakladı işte elinde Azrailin

Gülümüyor ölüm meleği
Gülümüyor su ve toprak rüzgâr ve ateş
Cehaletin babasından beri hiç bu kadar
Hiç bu kadar gülümsememişti Azrail”

(Atlansoy, 2016: 413-414)

Atlansoy'un herhangi bir kitabına almadığı “Tribündekiler” şiiri, bir diktatör /despot/zalimler resmigeçidi gibidir. Yakın tarihin birçok siyasetçi, asker, sanatçı* vb. tanınmış isimleri, şair tarafından bir nevi sanık sandalyesine oturtulur. Bu şiir, Atlansoy'un despotlara duyduğu öfkenin zirve noktalarından birisidir. Şiirde, Emilio Butragueno Santos, Hugo Sanchez, Rafael Gordillo gibi bazı futbolcu ve teknik direktör adları geçer. Futbol ve siyasi açık hava toplantıları, görseiliğin ön planda olan etkinliklerdir. Bazı siyasi toplantılar, futbol sahalarında yapılır ve tribünler siyasi destekçiler tarafından doldurulur. Bu sebeple şair, futbol/tribün ve diktatörler arasında bir denklem kurar. Atlansoy'a göre Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, Mussolini (Duçe), Francisco Franco, Adolf Hitler gibi isimlerin cehennemdeki tribünlerden futbolcular Emilio Butragueno Santos, Hugo Sanchez, Rafael Gordillo'nun çektikleri şutu gülümseyerek izlediklerini belirtir. Ayrıca siyasetin haricinde futbol sektörünün de ürettiği diktatörler vardır. Fakat şaire göre en büyük diktatör Hitler'dir. Çünkü bütün ülkeler, diktatörler ve seyirciler “heil hitler” diyerek

* Emilio Butragueño Santos (1963-) forvet mevkiinde oynayan ve Castilla CF, Real Madrid, Atlético Celaya ve İspanya millî futbol takımında forma giymiş eski İspanyol futbolcudur. Hugo Sanchez Marquez (1958-), Meksikalı eski futbolcu ve teknik direktör. Rafael Gordillo Vázquez (1957-), defans pozisyonunda görev yapmış İspanyol millî futbolcudur. Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 -1900) Alman filolog, filozof, kültür eleştirmeni, şair ve besteci. Din, ahlak, modern kültür, felsefe ve bilim üzerine metafor, ironi ve aforizma dolu bir üslupla eleştirel yazılar yazmıştır. Vilfredo Frederico Damaso Pareto, İtalyan iktisatçı ve sosyolog. Fizik ve matematik öğrenimi gördükten sonra 1869'da Torino Teknik Üniversitesi'nde fizik doktorası aldı. Richard Wagner, Alman opera bestecisi, tiyatro direktörü, müzik teorisyeni ve yazarı. Geliştirdiği birleşik sanat eseri kavramı ile müzik dünyasını etkiledi. Gerek müzik ve drama alanındaki yenilikleri, gerekse Yahudi karşıtı görüşleri nedeniyle 20. yüzyılın en çok tartışılan müzik adamlarından olmuştur. Benito Amilcare Andrea Mussolini (1883-1945), Ulusal Faşist Parti'nin lideri olan İtalyan politikacı ve gazeteci. Duçe olarak tanınan Mussolini, İtalyan faşizminin kurucusuydu. Francisco Franco Bahamonde (1892-1975), demokratik cumhuriyetin yıkılmasıyla sonuçlanan İspanya İç Savaşı'nda milliyetçi güçlere önderlik eden İspanyol general ve diktatör devlet adamı. Adolf Hitler (1889-1945), Avusturya doğumlu Alman politikacı ve yirminci yüzyılın en ünlü diktatörü. Josef Stalin (1878-1953) Gürcü asıllı Sovyet mareşal, devlet adamı. Lenin'in ölümünden sonra 1927 yılında Sovyetler Birliği'nin lideri konumuna geldi. Yirminci yüzyılın ünlü diktatörlerindendir. Charles André Joseph Marie de Gaulle (1890-1970), Fransız asker ve siyasetçi.

sağ ellerini öne doğru omuz hizasından biraz yukarıya kaldırılarak selamlama yaparlar:

“En kuvvetli şutunu çekerken butrogueno
Hugo sanchez ve gordillo
Gizli gizli gülümsüyorlar
Cehennemdeki tribünlerden
Nietzsche pareto wagner
Duçe franco ve hitler

Kramponlarından fişkırıyor futbolcuların
Yeni diktatörler, klüp yöneticileri
Ebedi ve milli şefler
Gizli servis üyeleri, generaller

Ekranlardan yayılıyor zulüm
Tarihin gizil ve asil kanlı damarlarından
Basmadık yer bırakmayıp
Silüetleriyle koşuyor
Stalin, de Gaulle, futbolcular ve vesaire
Hep bir ağızdan bağılıyor
Bütün ülkeler, diktatörler; seyirciler
‘heil hitler’”

(“Tribündekiler”, *Dergâh*, Sayı 4)

Atlansoy’un 2020’de *Muhit* dergisinde yayımlanan “Hain Kapısı” adlı şiiri, içinden çıktığı topluma ihanet eden hain/zalimlere büyük bir itiraz niteliğindedir. Şair; ismiyle, cismiyle Türk toplumunun bir ferdi gibi görünen ama aslında hizmet ettikleri güç odaklarının bir parçası hâline gelen silüetleri dahi onlara benzeyen kişileri hedef tahtasına oturtur. Bu kişiler, şaire göre hizmet ettiklerinin adına binip onlar gibi yani İngiliz krallarından Henry ve Edward gibi olmaya çalışan fakat “hain kapısından” geçerek bu ülkenin haini olmaktan başka bir şey elde edemeyenlerdir. Bu kişiler, bu halleriyle yerli ve millî değildir. Anadolu coğrafyasının hudutlarını aşarak Londra’da bulunan Thames Nehri’nin kıyılarına dek ulaşarak bunu da ispatlamışlardır:

“siz
ne zaman ulaştınız thames kıyılarına
hangi kulelerde kâm aldınız londradan
bu ne danslar bu ne piyano kemanlar
kulaklarınızda togo müziği içiniz raks
gözlerim ısırarak sizi
yok yok olamaz siz ne ali ne mehmet
ne fatma ne zeynepsiniz”

(“Hain Kapısı”, *Muhit*, Sayı 1)

2.1.10. Tarih ve Medeniyet

Tarih ve medeniyet, Atlansoy şiirinin ana izleklerinden biridir. “Sezai Karakoç’un şiir bütünlüğünde görülen bir tarzda medeniyet perspektifi Atlansoy şiirinde de belirgindir.” (Erdoğan, 2021: 77). Sadece İslam medeniyetine ait unsurlar değil, kadim medeniyetlerin unsurlarını da onun şiirlerinde görmek mümkündür. Onun şiirinde Doğu-Batı ekseninde bir medeniyetler çatışmasının izleri de görülmekle beraber bunun ana omurgayı oluşturduğu söylenemez. “Atlansoy, şiirlerinde Batı emperyalizmine tepki gösteren bir şairdir, dolayısıyla Batı medeniyetine karşı mesafelidir.” (Noyan, 2021: 101-102). Atlansoy bir söyleşide sorulan “Şiir ve dünya görüşü ilişkisine nasıl bakıyorsunuz?” sorusuna “Bir vakitler şehir mimarisinde ebruya, astronomiden musikiye büyük eserler vermiş bir medeniyetin çocuklarıyız.” (Karal, 1991a: 23) şeklinde cevap vererek Osmanlı-İslam medeniyetinin kendisi için önemli olduğunu vurgular. Atlansoy, *Hece* dergisinin 262. sayısında yer alan “Şiir Buluşmaları” başlıklı bir söyleşide, kendisine sorulan “Şiir bir hata mıdır ve sizin hatanız nedir?” sorusuna insanın hata yapan bir varlık olduğu fakat bunun -Doğu’nun buğday, Batı’nın elma dediği -yasak meyveye kadar uzandığı şeklinde bir cevapla bir medeniyet ayrımı ve vurgusu yapar (Komisyon, 2018: 63).

Atlansoy’un şiirlerindeki ilk medeniyet vurgusu, müzikle ilgilidir. Osmanlı-Türk modernleşmesinde, Batılı değerlerin başat unsurlarından birisi olarak görülen müzik ve müziğe yaklaşım, şairin dikkatinden kaçmaz. 19. yüzyılda başlayan Batı müziği etkisi, Cumhuriyet’ten sonra da artarak devam eder ve 1934’te umuma açık yerlerde ve radyolarda Türk müziğinin çalışmasının yasaklanmasına kadar gider. O dönem yöneticilerinin Batılılaşmanın önemli bir unsuru olarak gördükleri Batı müziği, radyo, salon programlarıyla ve açılan eğitim kurumlarıyla ülke sathına yayılmaya çalışılır. Şair, bu anlayışı Batı medeniyetine ulaşmak için bir şerit değişimi olarak görmekte ve bunu kabullenmemektedir:

“Ohoo onlar bando dinlemek arzusuyla
medeniyet için hızla ve şeritli alanlarda
müziksever kesiliyor.”

(Atlansoy, 2016: 17)

Atlansoy’un, medeniyet vurgusu bakımından en çok kullandığı metaforlardan birisi de Endülüs’tür. İlk İslâm fetihlerinin son halkasını, Kuzey Afrika’dan sonra İspanya’nın fethi teşkil eder. Târik b. Ziyâd komutasındaki kuvvetlerin İspanya’ya çıktığı miladi 711, fethin başlangıcıdır. Abbâsîler, 755’te Şam merkezli Emevî hânedanına son verdiler. Halife Hişâm b. Abdülmelik’in torunlarından Abdurrahman

b. Muâviye, İspanya'ya geçerek 756'da Kurtuba'da Endülüs Emevi devletini ilan etti. Endülüs Emevileri, 15. yüzyıla kadar Avrupa'da İslam medeniyetinin parlayan bir yıldızı olarak yaşadılar. Avrupa'da gelişen bilime birçok katkıları oldu. Fakat 15. yüzyılın ikinci yarısında işler, Müslümanların aleyhine gelişti. 1469'da Kastilya-Léon Kraliçesi İzabella ile Aragon Kralı II. Fernando'nun evlenmesiyle İspanyol birliğinin gerçekleşmesi üzerine Hristiyan yayılması daha da hızlandı. Nitekim 1487'de Emîr Ebû Abdullah, Osmanlı Padişahı II. Bayezid'e bir elçi göndererek Fernando-İzabella çiftine karşı yardım istedi. Fakat II. Bayezid bu sırada hem kardeşi Cem'le hem de Memlûklerle uğraştığı için istenilen yardımı yollayamadı. 1492'de Gırnata'nın teslim olmasıyla İslâm hâkimiyetinin Endülüs'teki en son kalesi de düşmüş oldu. Gırnata'nın düşmesinden on yıl sonra 1502'de bu defa şehirde kalmış olan Müslümanlar, II. Bayezid'e elçi gönderdiler. Elçi, padişaha Endülüs Müslümanlarının mâruz kaldıkları dinî baskıları ve bu baskılar karşısındaki çaresizliklerini dile getiren bir de kaside sunmuştu. Bunun üzerine II. Bayezid, meşhur denizci Kemal Reis kumandasında bir donanmayı Akdeniz'e gönderdi. Kemal Reis, İspanya kıyılarını topa tuttuktan sonra bir grup Endülüslü Müslümanı kurtararak Kuzey Afrika'ya ve İstanbul'a taşınmalarını sağladı. Bu süreçten sonra Endülüs'te yaşayan Müslümanlar hatta Yahudiler ya Hristiyan olmaya ya da ülkeyi terk etmeye zorlandılar. Kanuni Sultan Süleyman döneminde de 70.000 Müslüman gemilerle Kuzey Afrika'ya taşındı.

“Kedi Tırnağında Nar Çiçeği” adlı şiirde Atlansoy, İspanyollar tarafından Kızılderililerin ana vatanı Latin Amerika'nın ve Müslüman Endülüs'ün işgalini hatırlatır. Yukarıda da açıklandığı gibi 1492'de Endülüs Devleti yıkılınca geride kalan Müslümanlar ve Yahudiler çok büyük sıkıntı çeker. Gırnata Sultanı Emîr Ebû Abdullah'ın II. Bayezid'den yardım talebi iç karışıklık sebebiyle karşılanamaz. Gemilerle onların İspanya'dan Kuzey Afrika'ya taşınması da gecikir. Böylece Müslümanlar büyük zulümlere maruz kalırlar. Atlansoy “geç kalışı Türklerin” ifadesi ile bu duruma atıf yapar. “Kan kırmızı Endülüs” ifadesi de Endülüs mimarisinin önemli bir örneği ve Benî Ahmer Devleti'nin başşehri olan Gırnata'da (Granada) bulunan Elhamra Sarayı'na işaret eder. Çünkü el-hamrâ ifadesi “kızıl” anlamına gelmektedir. Bu sebeple Yahya Kemal Beyatlı da Madrid'te büyükelçi iken yazdığı “Endülüs'te Raks” adlı şiirde “Şevk akşamında Endülüs üç defa kırmızı...” diyerek buna atıf yapar. Ayrıca kan ifadesi, Endülüs yok edilirken akıtılan Müslüman kanını da sembolize eder (Özdemir, 1995: 228):

“ya da bir kızıl derilinin ispanyol dansı
kan kan kırmızı endülüs geç kalışı türklerin
dördüncü kırmızı savaş bütün alanlarda”

(Atlansoy, 2016: 32)

“Çay İçin Teşekkürler” adlı şiirde Atlansoy, önemli bir tarihî meseleye gönderme yapar. Tanpınar, Yahya Kemal’in “Bizim medeniyetimiz pilav ve Mesnevi medeniyetidir.” ve “Medeniyetimiz Mesnevi ve cihat medeniyetidir.” (Tanpınar, 2015: 29) şeklinde söylediğini aktarır. Atlansoy, bu söze atfen mesnevi ve pilav kelimelerinin günümüzdeki algısının biraz değiştiğine değinerek kullanır. Burada bir medeniyet değişiminin izlerini görmek mümkündür. Buna göre Türkler, Viyana önlerine gittikleri atlarından inmiş, şehrin mesnevisi silinmiş yani mesnevi gündemden uzaklaşmış ve yedikleri bulgur pilavı ayaküstü atıştırmanın bir aracı olan pilav üstü dönere evrilmiştir:

“türkler
atlarından indiler
(...)
ya yahya kemal
şehrin mesnevisi silinirken
bizimkiler
yol üstündeki çayhanelere kurulup
koyu muhabbet içtiler
pilav üstü döner alelacele”

(Atlansoy, 2016: 133)

“Minyatür” adlı şiirde, başlı başına Osmanlı resim sanatının bir unsuru üzerinden bir medeniyet göndermesi yapılır. Minyatür terimi, genel anlamıyla çok ince işlenmiş küçük boyutlu resimler ve bu türdeki resim sanatları için kullanılır. Türkler içerisinde 8. yüzyılda ilk kez Uygurlar tarafından kullanılan bu sanat, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde de gözde sanatlardandır. Ayrıca şiirde, Beyazıt semti ve semte ismini veren Padişah II. Beyazıt ile onu tahtan indiren oğlu I. Selim’e atıf yapılır. Minyatür sanatında renkler canlıdır. Bu sebeple şair, “bir semte rengini veren minyatür” ifadesiyle buna gönderme yapar. Yine “sürsün minyatür” dizesiyle Beyazıt semtinin, adını aldığı Padişah’tan bu yana bir minyatür gibi ney sesleriyle, renkleriyle bozulmadan günümüze ulaştığını ima eder:

müjdeler olsun!
resimler toplatılıyor eski topkapıdan
bir derviş bir han bir yiğit bir veli
dört bir yandan beyazıt geliyor bir kadına
(...)
Ney sesleri gelsin!

beyazıt; bir semte rengini veren minyatür
(...)
nasılsa rüzgârın “beyazıt” seslenişine yavuz
at sürer,
unutulmaz ağışlarıyla yüzümüzde gece, gülümser
sürsün minyatür!

(Atlansoy, 2016: 135)

“Kılıç ve Kadeh” adını taşıyan şiir serisinde de, tarihî göndermeler öne çıkar. Atlansoy, bu şiirlerde Haçlı seferleri, Osmanlı tarihi ve kendi aile geçmişinden söz ederek Balkanlar ile Girit ve Rodos gibi Ege adalarının 1900’lerin başında kaybedilişine ve farklı tarihî dönemlere değinir. Atlansoy, “Kılıç ve Kadeh-III” şiirinde, Girit ve Rodos adalarının masa diplomasisi ile kaybedilişine hayıflanır:

“Girit’tir akdenize düşürdüğümüz
Ferâye desenli fincan
alamadık kaldı masada
fincanda telvesi kurumuş kan
(...)
rodos dersiniz
belki mavi turuncu bir kadehtir
denizden ılgıt esen yelle gelen
cemdir yadigarımız”

(Atlansoy, 2016: 235-236)

“Kılıç ve Kadeh-V” şiirinde, Endülüs’e değinilir. Atlansoy, şiire “endülüs; üstümüze düşen bir yaprak şimdi” dizesini epigraf yaparak şiirin izleğini imler. Yukarıda da anlatıldığı gibi Endülüs, İslam medeniyetinin kültür, sanat, ilim vb. yönleriyle önemli bir dönemini teşkil eder. Şair; Endülüs’ü bir inciye, önemli şehirlerini de beyaz bir tüle benzetir. Bir ölünün üstü nasıl örtü ile örtülürse şairin üstü de şehirlerle örtülmektedir. İnsanlara ya da Müslümanlara seslenerek “haydi sizler de üstünüzü örtün, çıplaklığınız görünmesin” der. Şaire göre Endülüs’ün Müslümanlardan alınması onlarda mecazen bir soyunma hâline neden olmuştur:

“/o yaprak ki
içinde inci gizli
inci gibi
bütün bir Endülüs gizli/

ölüyorum
üstümü örtüyor
beyaz bir tülün inceliğiyle
kurtuba, mürsiye ve belensiye

haydi siz de sarın
örtün! örtün örtün üstünüzü
çıplaklığınız görünmesin, haydi

Endülüs
üstümüze düşen bir yaprak şimdi.”

(Atlansoy, 2016: 240-241)

“Caz Rafetin Aşk Serüveni” adlı şiirde şair, Batı ve Doğu’ya ait caz ve ney üzerinden iki medeniyete gönderme yapar. Atlansoy’un Batı müziğine yaptığı atıflara bakarak onun müzik konusunda evrensel bir yaklaşım sergilediği ya da en azından haberdar olduğu söylenebilir. O, caz gibi Batı müziğine ait türleri dinlese de “ney’e gerek benim son nefesim” dizesiyle son tahlilde tercihinin Doğu’dan yana olduğunu açıkça ortaya koyar. Çünkü ney, Türk-İslam müziğinin en önemli enstrümanlarından birisidir:

“ben bir kez öldümdü
bunu siz bilmezsiniz
cazın esrik mavi süngüsü
son gülüşüm son düşümdü
ne ki ikinci kez ölmekliğim
dişleri çekilmiş hem incelikliydi
içimden yükselen sadece bir titreklik
“ney’e gerek benim son nefesim”

(Atlansoy, 2016: 299-300)

“Birinci Yeni İkinci Eski” adlı şiirde, İslam tarihinin önemli bir acı olayına - Kerbela hadisesine- ve divan şairi Şeyh Galip ile eseri *Hüsn ü Aşk*’a değinilir. Kerbela katliamı, miladi 680’de bugünkü Irak sınırları içindeki Kerbela şehrinde, Hz. Muhammet’in torunu Hz. Hüseyin ve yanında bulunan 70 kadar kişinin öldürülmesi hadisesidir. Şair, bu olaya atıf yapıp Hz. Hüseyin’i iki inciden birisi şeklinde nitelendirir. Diğer inci de onun ağabeyi Hz. Hasan’dır:

“İkinci ölmekten yok diğeri
Şiirdir ‘hüsn ü aşk’ın galibi
Kerbelâ da hüseyindir
İki inciden bir inci”

(Atlansoy, 2016: 381)

Hece dergisinin 262. sayısında yer alan Şiir Buluşmaları başlıklı bir söyleşide Faruk Uysal, Atlansoy şiirinin birçok kültürel göndermeleri olduğunu söyleyerek *Gösteri Uçuşu*’nda yer alan “Karışma” adlı şiirden “Mahmut Derviş de bilir onu Francisco Atlantis de” dizesini örnek verir (Komisyon, 2018: 59). Adı geçen şiirde şair, ölüme bakışın Doğu medeniyetlerinde farklı olduğunu belirtir. Bunu, Doğu’da herkesin bildiğini belirtir ve Filistinli şair Mahmut Derviş’i ve Cezayirli bir diplomat baba ile müzisyen bir Fransız anneden doğan ve Fas’ta yaşayan şarkıcı Francisco Atlan’ı da örnek verir:

“Üstelik mazereti bile değildir ölüm hayatın
Herkes bilir bunu yani doğuda bilir - burada
Bu arada herkes bilir yer ile gök arasında
Aşk ölüme karşılık gelendir tebessüm oklanmaya
Mahmud Derviş de bilir bunu Françoise Atlanda”
(Atlansoy, 2016: 458)

Atlansoy’un *Hece* dergisinde yayımlanan ve henüz kitaplarına girmeyen “İlya” adlı şiirde de, tarih ve medeniyet göndermeleri önemli yer tutar. Şair, şiire “İlya kudüs demekmiş ferda ertesi gün” dizesiyle başlayarak Müslümanlar için tarihte ve günümüzde önemli bir şehir olan Kudüs’e gönderme yapar. Ayrıca “sivastopolu topa tuttuk güya enver habersiz” dizesiyle de Birinci Dünya Savaşı ve savaş yıllarında Osmanlı Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili Enver Paşa’ya da ironik bir şekilde değinerek tarih ve medeniyet açısından farklı olaylarla şiiri zenginleştirir. Şiirin ikinci bendinde şair; fuarlar, grip aşısı, bilim ve sanat, asansör gibi birtakım modern çağrışımı olan kavramları anarak aslında modern olana örtük bir şekilde tavır da koyar. Şiirin son bölümünde tekrar Kudüs’e döner ve bu kez bu şehri 1187’de Haçlı kuvvetlerinden alarak şehirde 88 yıl süren Hristiyan egemenliğine son veren Sultan Selahaddin’i de anar ve Kudüs’ün sabırla bu hükümdarı beklediğini belirtir:

“kuşlukta bir güvercin gerdanlığa takacak gecede yeşeren sırmamızı
selahaddin olsaydık açardık şafağın ve kalbimizin kızılığının kapısını
bir söz var parlayan patlayan bir söz alıp beni verecek kendini
kudün nasıl beklemiş ve almış ise selahaddini”
(“İlya”, *Hece*, Sayı 231)

2.1.11. Şehir

Atlansoy şiirinde, farklı şehirler de olmakla beraber İstanbul en önemli mekândır. İstanbul, onun ilk eserlerinde özellikle bir şekilde varlığını hissettir. Öğrenci olarak “İstanbul’a gittiğinde şiir verimi artar ama şehir şairin üstüne bir karabasan gibi de çöker.”⁵⁰ Şair, Eskişehir’e bağlı Mihaliççik ilçesinde doğar. Babasının ölümü üzerine Eskişehir’e taşınırlar. Yine bu dönemde annesiyle İzmir’deki teyzesini ziyarete giderler. Üniversite hayatı için İstanbul’a gelir, öğretmenlik hayatının bir bölümü Iğdır ve Tokat’ta geçer, lisansüstü eğitim için kısa bir müddet Kırıkkale’de bulunur. Atlansoy şiirinde, bütün bu şehirlerin izlerini görmek mümkündür. Turan Karataş, bu bağlamda Atlansoy’un bir şehir şairi olduğunu belirtir ve şehir imgesinin Atlansoy şiirinde, en çok İstanbul vesilesiyle yer aldığını ifade eder. Karataş’a göre hayatın binbir yüzü önce İstanbul’a, İstanbul’dan

⁵⁰ Yusuf Ziya Cömert, “İyi Günler İlerde Anneanne”, 17. 03. 2018, <https://www.karar.com/yazarlar/yusuf-ziya-comert/iyi-gunler-ilerde-anneanne-6478>, (erişim 25.11.2022).

da şaire yansır. Bu anlamda şairi bulan en çok hüznler ve acılardır. İlk üç kitabın sayfalarına serpilmiş, şairin “ben”iyle de ilişkili olarak İstanbul “görüngü”leriyle karşılaşmak mümkündür (Karataş, 2004: 76).

Atlansoy, şehir ve kenti birbirinden ayırır. Kasabalar ve küçük kentler medeniyetlerin ilk adımı iken şehirler medeniyetin önemli noktalarıdır. Bu anlamda bir şehir, insanı sanat ve bilime ulaştırırken (Atlansoy, 2009b: 523-524) kent ise modern hayatın ortaya çıktığı yer olduğu için modern hayatın beraberinde getirdiği birçok olumsuzluğun merkezidir. Bütün bu olumsuzluklar onun şiirine yansır. Bazen şair, bu olumsuzluklar sebebiyle şehirden kaçmak ister. Her ne kadar şehirden kaçma isteği olsa da öte yandan bu şehrin insanıdır. “Şair, şehrin karşısına Müslüman bilgi ve bilinç donanımıyla çıkar.” (İsimsiz, 1991: 95).

“Atlansoy’un şiirlerinde en çok İstanbul olarak görünen şehir, başlangıçta alışılmayan, sonrasında da medeniyetle kurulan münasebet bağlamında vazgeçilemeyen bir mekân konumundadır. Yukarıda da ifade edildiği gibi onda kent, şehir ve modern kent şeklinde iki biçimde işlenir. Bir taraftan modern kentle /metropolle mücadele hâlindeyken diğer taraftan medeniyetin tebarüz ettiği geleneksel şehir anlayışını savunur. İstanbul, bu bağlamda hem direnme hem de kaçış yeri olarak şiirlerinde sıklıkla gündeme gelir.” (Dönmez, 2021: 209-210). Atlansoy’un esinlendiği şairlerden Sezai Karakoç da genel itibarıyla medeniyeti temsil ettiğini düşündüğünü noktalarda İstanbul’a “şehir”, medeniyet şehri kimliğini yitirdiğini ifade ettiği noktalardaysa “kent” diye hitap eder (Çoşkun, 2010: 867).

Atlansoy’un ilk kitabı *İntihar İlâcı*’nda İstanbul’a sıkça atıf yapılır. “Metropol İnsanları” adlı şiiri şair, metropol olarak da isimlendirilen İstanbul’da yaşadığı dönemde kaleme alır. Yaşadığı şehrin farkında olmayan, “yağmuru fark etmeyen “metropol insanı”, Atlansoy’a göre “yağmurda bile ıslanmayan mahmur dünyalılar”dan başka bir şey değildir:

“Siz
hatırlar sürekli eski güzel güneşleri
sararmış hallerinizle iğreti gülümersiniz
Nedense öfkelenirsiniz denizlere
unutulunca yağmur takma dişler ve şemsiye
Siz
bilirsiniz gökyüzünün gölgemsi mavisini
denizin toprağın ve anıların depremini
Yağmuru farketmezsiniz vursa da köpüğü iskeleye
ihtiyar çoğaltılan gecelerde kaybolursunuz sessizce”
(Atlansoy, 2016: 16)

“Yolculuk” adlı şiirde İstanbul’un Fatih ilçesinin Laleli semtine atıf yapılır. Tramvay ve Laleli durağı bir üniversite öğrencisi dikkatiyle şiire dâhil edilir. Ayrıca bu şiirde şehir; kaldırımıyla, meydanlardaki heykelleri ile görünür. Milli mücadele sonrasında kurulan Cumhuriyet döneminde, her şehrin meydanına atlı asker ya da Atatürk heykelleri yapılması şairin dikkatinden kaçmaz. Kaldırım değilse de özellikle heykel, Türk şehri için modern dönemin bir ürünüdür:

“erken gelen oturur bayım
Yağmur gökyüzünde iken hangi lâlelide ineceksiniz.

Evet! Biz kaldırım tutkunuyuz
(...)
Hani nasıl derler

Meydanlarda şapkalanmış atlar dolaşırken”
(Atlansoy, 2016: 21)

“Kedi Tırnağında Nar Çiçeği” adlı şiirde, Atlansoy’un çocukluğu ve ilk gençliğini geçirdiği Eskişehir’e ait izler görülür. Yediler Parkı ve (Gazve) Kitabevi, şairin birkaç şiirde atıf yaptığı mekânlardır. Fakat şiirde bu mekânlar, bir görüntü olarak belirir ve tekrar kaybolur:

“yediler görüntüleri bir kitabevi”
(Atlansoy, 2016: 34)

“İntihar İlâcı” şiirinde, İstanbul bütün renkleriyle -örneğin vapur- görünür. İstanbul’un en önemli simgelerinden biri şüphesiz Boğaz ve burada sürekli yolcu taşıyan vapurlardır. Atlansoy, vapura ve martılara gönderme yapar. Böylece İstanbul’u bütün canlılığı ve renkleriyle şiire dâhil etmiş olur. Çevresinde gördüğü insanlar gibi sıradan değildir, İstanbul’un farkındadır. Şair, “üsküdar vapurunda ben poetik kalmışımdır.” dizesiyle bu farkındalığa işaret eder:

“öyle ki akşamlar ardarda güneşler peşisıra devrilmiş
ardından bir aksaray, bir beyoğlu, üsküdar vapurunda ben
ne büyük hata – poetik–kalmışımdır./

kekeme gülüşlerle bir olup insanları dişleyen boğuntu
sisli vapurlarıyla böylesi istanbula yakışmayan venedik
âşıklarını gezdiriyor ve onlar
bilmiyorlar! dünyanın en canlı bildirileri martılar”
(Atlansoy, 2016: 40)

“İntihar İlâcı”nda, yine Yediler Parkı’na gönderme yapılır. Şiir, yedi bölümden oluşur ve yedinci bölümün adı “Yediler – /her sokağa uygun bir ilmühaber uygar bir/muhtar kafası/” (Atlansoy, 2016: 39) şeklindedir. Şair, burada

çocukluğunun mekânlarına gönderme yapar. “Çirkin Gece Kuşu” adlı şiirde de Yediler Parkı şiire dâhil edilir. Şair, parkı sıcak bir yaz gününün akşamıyla hatırlar:

“yedilerde akşam şimdi sıcak
tersine bir bıçak”

(Atlansoy, 2016: 51)

“Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim” adlı şiir, doğrudan İstanbul’a adanmış bir şiirdir. Atlansoy, bu şehre ilk kez 1974’te 12 yaşında iken komşuları yazar Ahmet Kot ile gelir. İkinci gelişi üniversite eğitimi için 1979 yılındadır. Ayrıca şair, 22 yaşında ağır bir hastalığa yakalanır ve bu hastalık iki yıl devam eder. Şiirde bunun da izleri görülür. Şair, İstanbul’u bir tablo gibi farklı yönleriyle resmeder. İstanbul’da -belki hastalığından dolayı- huzurlu değildir. Böyle bir ruh hâliyle şair, Galata köprüsünde yürürken Eskişehir’deki Yediler Parkı’nı hatırlar ve orada yürüdüğünü düşünür:

“Senin o deniz yansıması aydınlığından
öyle ki istanbul
saçlarımın karanlığına sığınıyorum
I
Yanlışlıkla gözlerime ulanan bir güzelliği senin gülüşün
krizantemler seninle birlik bir garip bir beniz biraz ölgün
/deniz gömleği bir istanbul büyük
mavi bir deniz benden uzak serseri salyaları
bir mavi bir zenci istanbul
birazı da yokuşlar gemiardı köpüğü martı ve sis/
/birkaç numara büyük bir galata köprüsü
üstünde sanki yediler parkında yürüyorum
sanki gün yirmidört saat
onaltı kez karşıyorum gülüşünü”

(Atlansoy, 2016: 53-54)

“Şapka Uçuran Rüzgâr” adlı şiirde, İstanbul’a renkler üzerinden mavi ve zenci nitelmesi yapılır. Mavi; denizin, Boğaz’ın rengidir. Atlansoy şiirinde, İstanbul’un bu özelliğine sıkça atıf vardır. Zenci metaforu, daha önce de belirtildiği gibi Atlansoy’un yaşadığı coğrafyayı yani Türkiye’yi tarif etmek için kullandığı bir kavram olup birkaç kez İstanbul için de kullanır:

“bir mavi bir zenci istanbul
geceni seviyorum”

(Atlansoy, 2016: 86)

“Altyazısı Seyredenler Olan Kare” adlı şiirde, İstanbul’un değerini bilmeyenlere değinilir. Metropol denilen büyük şehirlerde en büyük sorun bir yerden

bir yere ulaşımdır. Bu durum şehirde birbirinden ve çevresinden habersiz bir insan yığınının sebep olur. Şair bu insanları vakitsiz olarak nitelendirmektedir:

“öte yanda
vakitsiz insanlarla tükenir İstanbul”
(Atlansoy, 2016: 125)

“The Fish Don’t Talk About The Water” adlı şiirde modern şehrin betonlaşmasına atıf yapılır. Modern şehirlerin en büyük sorunu, beton oranının giderek artması buna mukabil yeşil alanların azalmasıdır. Atlansoy, trafikten konut yapısına, parktan yeşil alanlara kadar modern şehrin ortaya çıkardığı birçok soruna gönderme yapar:

“sizi dinlerim, buyrun
siz de beni dinleyin
bakın; bu caddede parkın karşısındaki esnaşar
yitirdikleri yeşili arıyor.
yükselen hışırtı
köpürenlavobo
çılgn trafik”
(Atlansoy, 2016: 175)

“Adı Üstünde Muhacir Erinmez Gitmekten” adlı şiirde, İstanbul ve Bursa’ya gönderme yapılır. Şair, İstanbul’u kişileştirir. Şehir, onun karşısında suskun bir sevgili gibidir. Bursa ise çinileri ile “atıl ruhların beklediği sabahlara” dökülen bir şehirdir:

“öyle bir susuyor öyle bir susuyorsun ki ey İstanbul
karşında ne yapacağımı şaşırıyorum
Bursa! diyorum sonra mercan kayalıkları yoksa da
çinileri dökülüyor işte durmadan
atıl ruhların beklediği sabahlara”
(Atlansoy, 2016: 210)

“Kılıç ve Kadeh-I” adlı şiirde şair, modern tekniğin bir ürünü olan treni, şehrin tutulduğu bir sara nöbetine benzetir. Ayrıca geleneksel şehirler, bu gibi “hastalık”lar nedeniyle bir gün ölmeye mahkûmdur:

“/tren;
şehir içinde sara nöbetleri
şehirler –yorgun ya da diri–
bir kaderle ölecek hepsi/”
(Atlansoy, 2016: 230)

“Elveda Şehir” adlı şiir, Karataş’ın belirttiğine göre Tokat’a sitem olarak yazılmıştır (Karataş, 2004: 76). Atlansoy, Tokat’ta öğretmen olarak görev yapmıştır. Şiir, şairin yaşadığı şehirle bir vedalaşmasıdır ama bu pek de hoş bir ayrılık değildir:

“elveda şehir; ne gülüm
ne goncam var yamaçlarında
karşılama yetmedi ne ayazın ne rüzgârın
az vahşi çokça barbar sûretimi.

elveda şehir; elveda güzel/im
kuytularına bıraktığım ateş
yaktığında sarsak kediler ve pis köpeklerini
parlayacak tüyleri iğde kokan gecelerinin.”
(Atlansoy, 2016: 267)

“Şehir Düşerse Kartal” adlı şiirde, bir metafor olarak şehrin düşmesinden söz edilir. O şehir -İstanbul- şairin iç denizine düşer ama şair, şehrin ve hatıralarının kaybolmasına izin vermez. Atlansoy, sadece üniversite hayatı boyunca İstanbul’da yaşar. Sonraki hayatı hep Anadolu’da geçmesine rağmen ondaki İstanbul tutkusu, hiç azalmaz. Elbette buradaki şehrin ve hatırasının şairin iç denizinde kaybolması zaman ilerledikçe bu şehrin ve ona dair hatıraların yok olmaya yüz tutması olarak yorumlanabilir. Fakat şair, buna izin vermez. Öyle ki şair, 2022’de emekli olunca yine İstanbul’a döner:

“Aniden şehir düşer hani o güzel istanbul
Birden atılır kuşlar ok gibi gagalarıyla incecik
Zıpkın hızında yol alırlar içimin denizine.
(...)
Yok hayır! Atlar çıkarırım ben şehri ve hatırasını
Kaybolduğu derinlikten bir denizatının elbet
Nal tutmayan ayaklarının lacivert devinimiyle”
(Atlansoy, 2016: 400)

“Ayar” adlı şiirde, Atlansoy’un öğrencilik yıllarına dair izler bulunur. Şair, Eskişehir’den İstanbul’a üniversite tahsili için gelmiştir. Üsküdar Bülbülderesi, şairin öğrenciliğinde uğradığı yerdir. Cerrahpaşa da ise bir dönem tedavi için kalır:

“Üsküdar -Bülbülderesi. Hayattaysak yoksulluktan
Dua etsin Türk Şiiri - Yanacaktık biraz zengin olsak
Cerrahpaşadayım sonra.
(...)
Sabah akşam elektrik yiyorum arada kapuska
Olsun -Eskişehirden gelmişim kasabadan ilçeden”
(Atlansoy, 2016: 460)

“Yol Çap” adlı şiir, Atlansoy’un 1990’larda öğretmenlik yaptığı Iğdır’ı konu edinir. Şair, otobüs yolculuğu neticesinde bir gece vakti Iğdır’a ulaşır. Şiirde, şairin gözünden Iğdır’ın etnik ve inanç çeşitliliğini de görmek mümkündür:

“Iğdır’a
gidiyoruz - 3 ekim 1993 saat ikibuçuk
Es Iğdırlı - gidiyoruz derken çoğul ben ve kendim

Onu da bırakmıyorum arkadaş oluyor

(...)

İğdır - Hasan Hüseyin Ali ve dahi Fatma Zeynep güzellemesi

Aa-Kırmançe Nizare şenliği - çoğu ayıp bir güzel”

(Atlansoy, 2016: 472)

“Kiler Faresi! Hiç Şansın Yok Bir Kuru Can! Dışın Kırar” adlı şiirde de bir önceki şiirdeki gibi Atlansoy’un öğretmenlik yaptığı illerden Tokat konu edilir. Bir memur/öğretmen memleketinden uzakta çalışmak zorunda kalabilir. Fakat bu durumda akrabasız, dostsuz kalması kaçınılmazdır. Bilhassa yabancı bir şehre ilk kez gittiğinde insan, kendisini yalnız hisseder. Atlansoy da Tokat’a ilk kez giderken onu karşılayacak kimse olmadığını ifade etmektedir:

Tokat’a gidiyorum - Beni karşılayacak kimse

Var mı bilmiyorum - Belki belki diyorum buluşurum

(...)

Tokat’a gidiyorum - Unutulmuş - iyi ki- o mutlu mesut günlerin silueti

Gibi bir şehir bu! Niksarın fidanları Kalenin bedenleri -Aşk olsun

(Atlansoy, 2016: 484)

“Yok; Ben Asla” adlı şiirde Atlansoy, çocukluk günlerinin İzmir’ini hatırlar. Babasının vefatından sonra Eskişehir’den teyzesinin yaşadığı İzmir’e 1974 yazından 1983’e kadar nerdeyse her yıl giderler. Şair, İzmir’i “çocukluğumun uzak şenliği” şeklinde nitelendirir. Şiirde Milli Mücadele dönemi, İzmir’in kurtuluşu, 1974 Kıbrıs Barış Harekatı gibi önemli tarihi olaylara da gönderme yapılır. Şiirin adında da atıf yapıldığı gibi İzmir, Atlansoy için “daima ve asla”dır (Atlansoy, 2017c: 6).

“yok kardeşin olamam imkanı yok annen

izmir olabilirim ancak gavur de istersen - sonra da yak

denize de dönebilirsin istanbul çok uzak - uzak başkentler

kordona bağlı çocuk fuar büyük patlama - ah teyzem

yok; ben asla izmire gidemem

karartma günleri izmir – karaoğlan ayşe tatile gitsin”

(Atlansoy, 2016: 49)

2.1.12. Umut/Umutsuzluk

Atlansoy şiiri, umudu önceleyen bir şiirdir. Şair, bazen karamsarlığa kapılsa da inancının da gereği olarak bunu fazla devam ettirmez ve yine umuda sarılır. “Benim şiirim aydınlık.” (Karal, 1991a: 22) diyerek aslında umudun kendisi için ne kadar önemli olduğunu vurgular. Atlansoy’un az olmakla beraber ilk kitabı *İntihar İlâci*’nda ve ikinci eseri *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*’nde, geçirdiği hastalığın da tesiriyle belirgin bir karamsarlık/umutsuzluk kendisini hissettirse de şairin bu ruh hâlini sonraki kitaplarda terk ettiği, umudu öne çıkardığı söylenebilir. Atlansoy, umut

/umutsuzluk temasını genelde direniş ve eleştiri temasıyla beraber kullanır. Bu yaklaşım, İslam dünyasının geri kalmışlığından ve Batılı devletlerin sömürü anlayışından kaynaklanır. Böyle bir noktada şair, bu dar boğazdan çıkmak için yüreğinde umudu yeşertmeyi ihmal etmez.

Atlansoy Batı'nın sömürgeciliğini eleştirdiği ilk şiiri 'Batıda Kan Var'a "Sabret gönlüm fırtınaya vakit var" (Atlansoy, 2016: 13) şeklindeki umut dolu bir dizıyla başlar. Her ne kadar koz, Batı'nın elindeymiş gibi görünse de elbet bir gün bu olumsuz gidişi durduracak bir fırtına çıkacak, bir umut doğacaktır. Şair, bu mısra ile bu yaklaşımı açıkça ortaya koymaktadır. "Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın" adlı şiirde, Atlansoy'un üzerinde hastalık döneminin etkisini ve hayatının bu zor döneminde umudunu asla kaybetmediğini görmek mümkündür. Şair şiire "mutlaka umut sesleyen gülüşümü görmelisin" (Atlansoy, 2016: 35) dizesiyle girerek her hâlükârda umutlu olduğunu belirtir.

İntihar İlâcı kitabına adını da veren şiirde, şairin karamsar ruh hâlinin izleri görülür. Ağır bir hastalıkla boğuşurken ister istemez kendisini hayata değil, ölüme yakın hisseder:

"/beni: o gece karayağız kabzımalların sırtına yük olmuş
gülünmesi ya da ağlaması bebekleri andıran sarışın
bir duvara hintli saydığım vurguncunun aynada soyuk
ve solgun sırrını ve kendini öldüren
ve son çeken, tanrısı olan yüzüne inanmayan
şahadetsiz bir ölü, öldürmek istiyor."

(Atlansoy, 2016: 39)

"Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim", "Gelen Dalga Bir", "Kül Saati" gibi şiirlerde Atlansoy'un hastalık kaynaklı karamsarlığının izleri vardır. Fakat bütün bunlara rağmen o yine "Kül Saati" adlı şiirini umut dolu bir dizıyla bitirir:

"benim saatim durmaz biliyor musun"

(Atlansoy, 2016: 65)

"İlk" adlı şiirde, gençliğe adım atan bir çocuğun geleceğe dair taşıdığı umutlar yer alır. Şair, okul yolunda büyüyen parabol umutlardan söz ederek hayata dair beslediği umutların artan bir eğilimde olduğunu belirtir:

"birden büyümüş parabol umutlarımız okul yolunda idi."

(Atlansoy, 2016: 112)

"İyi Günler İlerde Anneanne" adlı şiir, Atlansoy'un umut-umutsuzluk arasında gidip geldiği en önemli örneklerden birisidir. Şiir, anneanneye seslenerek başlar. "Anneanne, sadece şairin anneanesi değil hayatın hep güzel yönlerini gören insan

tipini imleyen bir alegoridir. Öyle ki şiir, baştan sona şairin gerçekliği ile anneannenin gerçekliği arasındaki zıtlık üzerine inşa edilir.” (Altıyaprak, 2013: 24). Şairin itiraz ettiği meselelerden birisi, İslam dünyasının içinde bulunduğu durumdur. Bu duruma itiraz ederek bir çıkış yolu beklemektedir. Buna rağmen ne sarışın kızlar, esmer delikanlılara göz kırpmakta ne de Ortadoğu bir gül bahçesine dönmektedir. Ama şair, yine de umudunu korumaktadır. Çünkü iyi günler ileridedir. Şairin kırılan olan umudu daha fazla dayanamayıp şiirin sonunda yerini umutsuzluğa bırakır. Atlansoy, umut-umutsuzluk arasında gidip gelmektedir. Fakat yine de son dizeye dikkat edildiğinde umutsuzluğu imleyen “kıyamet”in, çok anlamlılıkla umudun ışıdığı kıyam/başkaldırıya evrildiği görülür. Sömürü ve zulme karşı bir başkaldırını ima eden “kıyam etmek” şairi umuda tekrardan bağlar:

“oysa ne sarışın kızlar
göz kırıyor esmer delikanlılara
ne de ortadoğu
bir gül bahçesi oluyor
yine de iyi günler
ilerde anneanne
esmerliğimiz
kıyamet herkese
iyi günler yok!
iyi günler yok anneanne
kıyamet bize
kıyamet bize
kıyamet bize
kıyam/et bize”

(Atlansoy, 2016: 193)

“Demişti” adlı şiirde Atlansoy, hatıralarına yönelir. Şairin hastalık dönemine gönderme yaptığı anlaşılan dizelerde, açıkça görülebilen umut da vardır. Çünkü şair, karanlık odalarda uyusa da yorum kabul etmeyen “yeşil üzerine beyaz ve beyaz üzerine gül desenli rüyalar” görmektedir. İçinde bulunduğu zor zamanlardan derin ve işlek dualarla çıkacaktır:

“yorum kabul etmeyen
yeşil üzerinde beyaz bütün rüyalarım
karanlık odalara giriyorum uyurken
arabım hep beyaz çıkıyor nedense
bense çıkıyor, çıkıyor, çıkıyorum uykulardan
derin ve işlek dualardan.
/ha, sahi
rüyalarım beyaz üzerine gül desenli”

(Atlansoy, 2016: 197)

“Gül” adlı şiirde, şairin varoluş kaygıları ve umudu elden bırakmayı, açıkça görülür. Şiirde, Atlansoy’un Hz. Muhammet’e duyduğu muhabbet ve Tanrı’dan günahları için beklediği af söz konusudur. İslam kültüründe, peygamberin kendisine inananlara Ahiret’te şefaati edeceği -affedilmelerine vesile olacağı- inancı vardır. Bu inanca binaen bir Müslüman’ın dünya hayatını imtihan olarak görüp, buna uygun yaşayarak Ahirette de günahlarının affedilmesi konusunda da ümitvar olması gerekir. Atlansoy da tam olarak böyle bir umudu dile getirmektedir:

“bir gül açılsın
sevgilinin şefaati dileğince
yetmişbir kerre yetmişbir ince diken
batsın ellerime

Allahım
günahkâr dağlarımı bassın deryaların
bir gül açılsın bir gül için
bin gül içinde”

(Atlansoy, 2016: 275)

“Düz Lacivert” adlı şiirde, 28 Şubat 1997’de gerçekleşen ve postmodern şeklinde nitelendirilen askerî darbe eleştirisi yapılır. Kamuoyunda bin yıl sürecek bir dönem olarak görülen bu süreç Atlansoy’u sadece kızdırır ama umutsuzluğa sebep olmaz. Ona göre faşizm, kısa bir süre hâkim olsa da ülke elbet bahara kavuşacaktır. Atlansoy, bu konuda umut doludur:

“Duyulacak kısa bir süre sesi avluda faşizmin
O kadar! işte; sonra bahar sesleri ülkemin”

(Atlansoy, 2016: 370)

“Umutsuz Mutluluk” adlı şiirde Atlansoy, bir araya gelmesi pek de mümkün olmayan kelimelerden bir tamlama oluşturur. Normal şartlarda umutsuz bir insanın mutlu olabilmesi pek mümkün değildir. Şiirin geneline bakıldığında mutlu, mutmain bir ruh hâlini görmek mümkündür. Fakat şiirin adını oluşturan tamlama, Atlansoy’un bazı şiirlerinde yer alan umut-umutsuzluk arasında gidip gelen ruh hâlinin bir yansıması olarak görülebilir:

“az çok dağları bekledim soğuktu
umutsuz bir mutluluk; ayna çatlatan nazar
buğday tarlalarının hasadında güneş
geceye mavi siyah nefes oldum”

(Atlansoy, 2018: 17)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HÜSEYİN ATLANSOY'UN ŞİİRLERİNDE YAPI

3.1. Nazım Şekli

Bir şiiri; mısra sayısına, öbeklenişine ve kafiyelerinin düzenine göre kurmaya nazım şekli denir. Unsurları, mükemmel bir şekilde örme sanatı olan şekil, şiire en ideal nizamı vermek, dağınık unsurları, güzelce düzene sokmaktır (Çetin, 2010: 131).

Atlansoy, 80 Kuşağı'nın birçok şairi gibi belirli bir nazım şekli ve birimine bağlı kalmadan şiirlerini kaleme almıştır. Bu anlamda en çok serbest nazım şekliyle şiirler yazdığını söylemek mümkündür. Diğer yandan Atlansoy, gelenekten beslenen ve bunu da şiirlerinde içerik, kelime seçimi, üslup -az da olsa- yapı gibi unsurlarla gösteren bir şairdir. Bilhassa içerik bakımından geleneği andıran şiirlerinde nazım şekli de beyit, dörtlük gibi yapı unsurlarıyla inşa edilir. Bu tür şiirlerde, şairin içerik tercihinin yapıyı belirlediği söylenebilir. Atlansoy, geleneksel şiirden beslenirken öze dair şeylerin yanı sıra yukarıda ifade edilen bazı nazım şekillerini de kullanmaktan geri durmaz. Şairin bu tercihi, geleneği tekrar etmek şeklinde algılanmamalıdır. Şair, “biçim diyerek körlüğüne ağzının/cüce çeşmesinden su içerdi şairler” (Atlansoy, 2016: 107) mısralarıyla da geleneği sadece şeklen tekrar eden şairleri de alaya alır.

3.2. Nazım Birimi

3.2.1. Serbest Birimlerden Oluşan Şiirler

Atlansoy'un serbest nazım şekliyle yazdığı şiirleri, farklı mısra sayısına sahip bentlerden oluşur. Bu şiirlerde en az bir mısra, en fazla 19 mısradan oluşan bentler bulunur. Şairin bu tür şiirlerinde bentler arasında bir uyum yoktur. Atlansoy, şiirlerinde düzenli nazım birimlerini daha çok kullanmakla birlikte, serbest nazım şeklinde de azımsanmayacak oranda şiir kaleme almıştır. Özellikle ilk şiirlerinde serbest nazım şeklini kullanan şair, 90'a yakın şiirini serbest nazımla yazmıştır. Şairin 1985'te yayımlamaya başladığı şiir kitaplarındaki serbest nazım şekli kullanımı, zaman sırasına göre şu şekildedir: *İntihar İlâci*'da yer alan 13 metnin 11'i; *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*'ndeki 16 şiirin 6'sı; *Şehir Konuşmaları*'nı oluşturan 20 metnin 17'si; *Kaçak Yolcu*'daki 42 şiirin 15'i; *Karşılama Töreni*'ndeki

29 şiirin 12'si; *Yarın Bekleyebilir*'deki 31 şiirden 9'u; *Gösteri Uçuşu*'daki 27 metnin 6'sı; *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*'deki 37 metnin 3'ü ve henüz kitaplaşmamış şiirlerden de 7'si serbest nazım şekliyle kaleme alınmıştır. Yukarıdaki verilere bakıldığında ilk üç eserden *İntihar İlâcı* ve *Şehir Konuşmaları*'ndaki şiirlerin çoğunun, *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi* ve *Kaçak Yolcu ve Karşılama Töreni*'nde yer alan şiirlerin yaklaşık yarısının ve diğer eserlerdeki şiirlerin de çok azının serbest nazım şekilleriyle yazıldığı görülmektedir.

3.2.2. Düzenli Birimlerden Oluşan Şiirler

Atlansoy, ilk şiirlerinde az kullandığı düzenli nazım şekillerini ilerleyen zamanlarda daha sık kullanır. Hatta son iki eserde ve sonrasında dergilerde yayımlanan şiirlerde belirli bir düzenli yapı göze çarpar. Şair; ikilik, üçlük, dörtlük, beşlik gibi birimleri karışık kullandığı gibi bu birimlerden biriyle de şiirler yazar.

3.2.2.1. İkilik ve Üçlüklerden Oluşan Şiirler

Atlansoy, divan şiirinin nazım birimi olan “ikilik”i, bazı şiirlerinde salt bir nazım birimi veya diğer birimlerle karışık olarak kullanır. *Yarın Bekleyebilir*'de “Suskunlar” 4, “N Canbaz” 7; *Gösteri Uçuşu*'nda “Mai ve Siyah” 4, “Kesik” 6, “Yitik, Hep” 5; *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*'de “Mısmıl İstatistik” 10 beyitten oluşan şiirlerdir. Ayrıca şairin *Muhit* dergisinde yayımladığı “Neş'e ile Müyesser” adlı şiiri de 8 ikilikten oluşur. On yedi ikilik ve bir mısradan oluşan “Berberleri Beklerken” şiiri de dâhil edilirse, şairin tamamı ikiliklerden oluşan toplamda 8 şiiri vardır. Öte yandan tamamı üçlüklerden oluşan iki şiir kaleme almıştır. Bunlardan üç birimden oluşan “İlmühaber” *İntihar İlâcı*'nda yer alırken, beş üçlükten oluşan “Köşede O Kader” adlı şiirse 2021'de *Hece* dergisinde yayımlanmıştır.

3.2.2.2. Karışık Düzenli Birimlerden Oluşan Şiirler

Yukarıda da ifade edildiği gibi Atlansoy, bunların dışında birçok şiirde de mısra, ikilik, üçlük, dörtlük, beşlik gibi bentleri karışık kullanır. *İntihar İlâcı*'nda yer alan “Metropol İnsanları” 5-5-5-2 şeklinde düzenlenmiştir. *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*'nde yer alan şiirlerden “Sevmebeni Çiçekleri” iki bölüm hâlinde 2-2-2-4-2, 2-2-2-1; “Aynada Külleri Yanan” iki bölüm hâlinde 2-2-2-2-4-2-2-2, 2-2; “Kuyruğunu Toplayan Maymun” üç bölüm hâlinde 4-4-3-3-4; “V” şiiri 2-2-2, 2-2-2-1, 3; *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*” üç bölüm hâlinde 2-2-2-4-4-2, 2-2-2-2-4-

3, 4-4; “Bir/i” iki bölüm hâlinde 2-1-2-1-2-1, 2-1-2-1-2-1; “Matmazel” 6-5-6-2 şeklinde bir bent düzenine sahiptir.

Şehir Konuşmaları’nda yer alan “Turkuaz” iki bölüm hâlinde 5, 6-2-2-2-2-2; “Ağır Hasta Güneş” dört bölüm hâlinde 1, 4-4-4-2-4, 4-4-2-4-2, 5-2-4-4 şeklinde düzenlenmiştir.

Kaçak Yolcu’da yer alan “İyi Günler İlerde Anneanne” 4-4-4-4-4-2-2-4-2-4-4-2-6-2-3-1; “Siste Kaybolan Bebek” iki bölüm hâlinde 4-2-4-4-4-4-4; “Ölüme Dirime ve Aşka Dair I” 4-3-6-6-4; “Ölüme Dirime ve Aşka Dair II” 6-7-5; “Perondaki Melek” 4-4-4-3; “Balkon Cennet” 6-4-4; “Kılıç ve Kadeh-I” iki bölüm hâlinde 4-4-4-2-7-2-2, 6-2-4-2-2-2; “Kılıç ve Kadeh-II” 4-4-1-4-4-4-4-4-5-5-2-2; epigraf olarak “1898” yazılan “Kılıç ve Kadeh-III” 4-4-2-4-4-4-1; epigraf olarak “/dava/” ibaresi yazılan “Kılıç ve Kadeh-IV” 4-4-4-4-2; epigraf olarak “endülüs; üstümüze düşen bir yaprak şimdi” dizesi yazılan “Kılıç ve Kadeh-IV” 4-7-4-7-4-9-4-4-5; “Su Uğultusu” 4-4-2-4-4; “Emanet Anafor” 4-2-4-2-4-2-4; “Nisan; Olmayan Ablam” 4-6-4-6-2; “Hatıralar Haritası” 4-2-4-2-4-2-4-2-4-2; “Hain Bulut” 4-4-2; “Mahmur Beste” 4-5-5-5; “Hurç” 2-5-5-4-4-2; “Gül” 2-3-4-4-4 şeklinde bir bent düzenine sahiptir.

Karşılama Töreni’nde yer alan, “Gizleyen Özne” 6-4-4; “Yüzüme Bağışlanan Zenci” iki bölüm hâlinde 4-4-5, 4-5; “Karşılama Töreni” 4-6-5-4-4; “Ateşini içine Almaya Hazır Volkan” iki bölüm hâlinde 3-3, 4-6-4-5, 4-5-4, “Hançeremde Zarif Hançer” 4-4-4-4-2; “Caz Rafetin Aşk Serüveni” 4-4-4-4-4-2; “Yeğnik Âsâ Dar Geçit İnce Beden Tül Kader” üç bölüm hâlinde 4-2-4-2, 4-4, 4; “İadeli Taahhütlü” 4-4-4-4-2; “Dünya; O Malum Karavana” 6-6-6-4; “Gelişin Musa Gibi Gidişin Firavun” iki bölüm hâlinde 4-1-4-1, 4-4; “Ortodoks” 4-6-5; “Söylenmeler” beş bölüm hâlinde 2,2,2-2, 2-2, 3-2 şeklinde bir bent düzenine sahiptir.

Yarın Bekleyebilir’de yer alan “Dış Ara” 4-4-4-2; “Dün Bitti” 4-5-4; “Fahri Sultan” 4-1-4; “Birinci Yeni İkinci Eski” 4-4-4-2; “Taammüden Yanlış Anlama” 4-5-4-4; “Arjantin” iki bölüm hâlinde 4-4-1, 2-4-4-2-1; “İyicil Tilki” 4-5-4-4-4-5-6; “Şehir Düşerse Birden Ali” 4-2-4-4-4-2; “Vertigo” iki bölüm hâlinde 6-7, 6-2; “Akrep” üç bölüm hâlinde 6-2, 2-4-2-4, 3; “Efendim; Tül Kıyamet” 3-3-2-2-3-2-2-4 “Yarın Bekleyebilir” 2-5-5-5-2 ve tek kelimelik bir mısra şeklinde bir bent düzenine sahiptir.

Gösteri Uçuşu’nda yer alan “Lehlik” 4-4-2; “Kendilik Giysisi” iki bölüm hâlinde 5-2, 4-4; “Hayat ve Neş’e Matmazel; Birdenbire” 4-4-4-4-2; “Bak Eva; Peronsuz Mevrit” 4-4-4-2-3; “Gösteri Uçuşu” 3-5-5-5; “Kapışma” 8-8-2; “Yara

Eskitmez” üç bölüm hâlinde 2, 4-2-4-4, 5-1; “Saklı” 4-3-4-1; “Gülsiyah” 4-4-2-1; “Camoka; Kardeşim” 6-6-5; “Kiler Faresi! Hiç Şansın Yok Bir Kuru Can! Dışın Kırar” 6-6-5-2-2-1; “Zeytin İncir Nar” 6-2; “Kasırga; Naklen” iki bölüm hâlinde 2, 5-4-4 şeklinde bir bent düzenine sahiptir.

Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem’de yer alan “Kalpazan” 4-4-5; “Ela” 4-2-4-1-6-4; “Deha” 7-4-4-1; “Daha” 5-4-4, “Zar” 4-2-4-5-2-2; “Ölü Çağırma Seansı” 4-4-4-2; “İsim Değiştirme Töreni” 4-4-4-2-4-1; “Yasak Bulut” 4-4-2; “Umutsuz Mutluluk” 5-5-5-2; “Zıvana” 4-1-4-1-4-1-4-1; “Gözevren” 4-4-2; “Turunç” iki bölüm hâlinde 4, 5-4-4-5-2-4; “Kar Kaplanı Kaplar” 5-2-1-4-4-4-2; “Isabella; Geçemem Asla Seni - Tek!” 4-4-1; “Eksik Bedel” 4-4-4-2; “Bella Bella” 4-4-4-2-4-2; “Duvar” 4-4-4-2; “Non Figüratif” 4-4-1; “Katık” 4-2-4-4-2; “Üç Şarkı! Üç El Ateş; Ölümüne” 5-2-4-4-4-2; “Maç Sayısı; Uzaktan Üçlük” 6-4-4-4-4-4-1; “Susulan Söz II” 5-1-4-1-4-1; “Kemik” her biri birer bentten oluşan dört bölüm hâlinde 3-3-4-2 şeklinde bir bent düzenine sahiptir.

Atlansoy’un henüz kitaplaşmamış, dergilerdeki şiirlerinden “İlya” 5-5-4; “Açık Kaplan Haykırışı I-Açık” 5-5-4-4-4; “Olmayacak Olacak” 4-4-4-1-4-1; “Açık Kaplan Haykırışı III-Ses” 9-9-2; “Noksan Abdal” 2-5-4-4-4-2; “Servis”, 6-7-6-7-2; “Dördüncü Darbe” 3-3-6-4-6-6; “Sabaha Çıkmak” yedi bölüm hâlinde 4-4-4-4-4, 6, 5-2-2-1, 4-4, 8-4, 2-2-2-2-2; “Açık Kaplan Haykırışı IV- Kaplan Kaplandır” 9-9-2-4-1; “Açık Kaplan Haykırışı V- Kuzeysiz” 5-5-6-4-4-2-2 şeklinde bir bent düzenine sahiptir.

3.2.2.3. Dörtlüklerden Oluşan Şiirler

Kaçak Yolcu’da yer alan “Gölge ve Işık” 4-4-4-4; “Dağ Uğultusu” 4-4-4; “Hezarfen Atmaca” 4-4-4-4; “Musalla Taşında Açan Gül” 4-4-4; “Elveda Şehir 4-4-4-4; “Dersimiz Matematik” 4-4-4-4 şeklinde dörtlüklerden oluşan bir bent düzenine sahiptir.

Karşılama Töreni’nde yer alan, “Bakir Ayna Bakire Aralık Aksak Rüzgâr İlıman İhanet” iki bölüm hâlinde 4-4-4, 4-4; “Sebepsiz Hüzünler Sultanlığı” 4-4-4-4-4; Sıkıştırılmış Kahkahalar Laboratuvarı” 4-4-4-4-4-4; “Serseri” 4-4-4-4-4-4 şeklinde dörtlüklerden oluşan bir bent düzenine sahiptir.

Yarın Bekleyebilir’de yer alan “Düz Lacivert” 4-4-4-4-4-(1); “Bu Ülke İçin Yağmur Dersleri” 4-4-4-4; “12 28” 4-4; “Ali” 4-4-4-4; “Yahudanın Son Nefesi” 4-4-4-4 şeklinde dörtlüklerden oluşan bir bent düzenine sahiptir.

Gösteri Uçuşu'nda yer alan “Gizli Ölmek” 4-4-4-(1); “Evler Dışıl; Sakil Mantolama” 4-4-(1)-4 şeklinde birer mısra eklenmiş dörtlüklerden oluşan bir bent düzenine sahiptir.

Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem'de yer alan “Yarım Hakikat” 4-4-4; “Spekülasyon” 4-4-4-4; “Rüzgâr Geçirmez” 4-4-4; “Yok; Sizi Daima” 4-4-4-4-4; “Tutuklu” 4-4-4-4; “Bugün Bayram” 4-4-4-4; “Eskimek” 4-4-4-4; “Susulan Söz I” 4-4-4-4; “Mevsim Geçişleri” 4-4-4-4-4-4 şeklinde tertip edilen bir bent düzenine sahiptir.

3.2.2.4. Tek Birimden Oluşan Şiirler

Atlansoy, üç adet de tek birimden oluşan şiir kaleme almıştır. Bu nazım şeklini pek tercih etmeyen şairin “Gelişin” (Atlansoy, 2016: 255) adlı şiiri beş dizeden, “Evet Filistin” (Atlansoy, 2016: 335) adlı şiiri altı dizeden, “Elif” (Atlansoy, 2016: 437) adlı şiir de iki dizeden oluşmaktadır.

3.3. Mensur Şiir

“Servetifünun edebiyatının kuruluşundan biraz önce ilk örneklerini vermiş olan mensur şiir, gelişimini Servetifünun devrinde tamamlamış ve en çok bu dönemde itibar görmüş bir türdür. Sonraki dönemlerde de rağbet gören bu tür, şiirle ifade edilebilecek temaların, şiir diliyle, şiir sanatlarıyla fakat nesir cümleleriyle anlatılışdır. Öte yandan mensur şiir, tamamen Batı kaynaklı bir yazı türüdür.” (Okay, 2014: 78-79)

Mensur şiir, “1980’lerde Batılı şairlerden yapılan çeviriler ve iç dünyaların ifade edilme çabasıyla uyumlu bir tür olması” (Emre, 2006: 99) nedeniyle birçok şair ve Atlansoy tarafından rağbet edilen bir tür olur. Atlansoy, altı şiirle de olsa mensur şiir örneği verir. *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*'nde yer alan “Gelen Dalga Bir” şiiri manzum-mensur karışık bir metindir. Mensur olarak başlayan şiir, manzum olarak devam eder ve bu şekilde biter. Yine aynı eserde yer alan “Mikail” adlı metin de tek blok hâlinde ve yirmi mısradan oluşan bir mensur şiirdir. *Şehir Konuşmaları*'nda yer alan “Denizi Yakan Deniz” adlı metin eski şiirden beslenen dili ile yoğun bir anlatıma ve metafor dünyasına sahiptir. Son bendi dörtlük şeklinde beş bentten oluşan metin, şairin en güzel mensur şiiri sayılabilir. Aynı eserde yer alan “Şehre Çıkmak” iki bölüm hâlinde ve manzum-mensur karışık kaleme alınmıştır. *Kaçak Yolcu*'da yer alan “Hiç” adlı metin, beş bölümden oluşan uzun sayılabilecek mensur bir şiirdir. Aynı eserdeki “Kartal” ise manzum-mensur karışık bir metindir.

3.4. Görsel Şiir ve Somut Şiir

“1950’lerde ortaya çıkan somut şiir akımı, 1960’larda sınırlarını genişleterek görsel şiir türüne dönüşür. Somut şiir yazan şairler, kelimeleri kullanmaktan vazgeçmeyerek onlara görsellik katarken görsel şiir yazarlar kelimeleri fotoğraf, resim, sinema gibi görsel sanatlar ve reklam diliyle birlikte kullanarak üretirler. Bir anlamda biçim bu şiirde anlamın yerine geçer.” (Tunç, 2022: 133-134). Gökhan Tunç’un başka bir makalesinde belirttiği üzere divan şiirinde, geleneksel dize algısının dışında, şiirde sözcüklerin yazılımindan kaynaklanan ve görselliği ön plana alan yaklaşımların varlığı dikkat çekmektedir. Tunç, aynı şekilde Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde de Nâzım Hikmet Ran, Ercüment Behzad Lav, Behçet Necatigil, Can Yücel ve İlhan Berk gibi şairlerin, farklı amaçlarla şiirlerinde görsel yapıyı öne çıkardıklarını ifade eder (Tunç, 2015: 250). Türk şiirinde, bu gibi örneklerine rastlanan görsel şiir, Atlansoy’un da birkaç metinle örneğini verdiği bir türdür. “Çirkin Gece Kuşu” şiirinde geçen aşağıdaki dizeler bir merdiven görüntüsü oluşturur:

“yalnızhindikuş
/en büyük kuş kartal/
elveda bungun güneş
(...)
hoşgeldin acı
hicret günleri”

(Atlansoy, 2016: 48)

Yine aynı eserde yer alan “Çisil Rahmet” adlı kısa şiirde de benzer bir somutlaştırma göze çarpar. Şairin, babaannesi Sadife Hanım’ın vefatının ardından yazdığı şiir, yağmur metaforu üzerine yazılır. Üç bölümden oluşan şiirin ilk bölümü dört, ikincisi iki ve son bölümü de tek mısradır. Mısraların ritmik olarak azalmasının yanı sıra birbirinden aralıklı konumlandırılmış olması da şiire görsellik kazandırır. Bu şekilde, mısralarla yağmur taneleri görüntüsü elde edilir:

“I

Düşüyor rahmet kapları içine babannemin

Taçsız bir güle benziyor gülümseyişi

İsmi Sadife nisan tomurcukları gibi

Seyrediyor her bir rahmet tanesinde kendisini

II

Erişimsizdir ölüm ölçülemez işleyişi

Bir hatmi çiçeğinin ince söylenişi gibi

III

Alabildiğine ince alıyor toprak kendini usulca içine”
(Atlansoy, 2016: 412)

“Acemi” adlı şiirde şair, “acemi”yi dizenin ortasında konumlandırır. Acemi, dünya ve ahiret dengesini kuramayan veya asıl vatanı cennetten kovulduğu dünyaya alışamamış bir Müslüman ya da Doğu-Batı dengesini kuramayan yabancılaşmış bir tip olarak düşünülebilir. Her ne olursa olsun onun durduğu yer tam “arada” olmak durumudur. Şair, bu “arada”lığı dizelerde kelimenin her iki yanına üç nokta koyarak görselleştirir:

– Acemi nerdesin sen
– ... Arada ...
Aralıksız ve süresiz
Bir ilk yağmur gibi

(Atlansoy, 2016: 415)

Atlansoy, somut şiir olarak değerlendirilebilecek bir şiir örneği de vermiştir. 1953’te İsveçli Oyvind Fahlström’ün “Somut Şiir Manifestosu” adlı yazısıyla kuramsal çerçevesi çizilen somut şiir; genel itibariyle harf, hece, kelime gibi dilsel elementleri somut bir malzeme olarak ele alan bir modern şiir akımı olarak tanımlanabilir. Bu anlayış, dilsel elementleri alışılmış anlam taşıyan söz dizimsel özelliklerinden ziyade tını, sesletimsel özelliklerine ve hedeflenen mesaja göre yeniden şekillendirilen, böylelikle kurallara aykırı, akustik ve hat sanatı gibi bir etki bırakan bir şiir türüdür (akt. Tunç, 2022: 124).

“N Canbaz” şiirinde, canıyla oynayan anlamına gelen “Canbaz”, ip üstünde yürüyerek gösteri yapar. Bu, aslında düşme ihtimali olan tehlikeli bir yürüyüştür. Şair, son mısradan canbaz kelimesini iki kelimenin ortasında ve yukarıdan aşağıya doğru canbazın ip üstündeki durumunu somutlaştırarak kullanır. Aslında canbaz, insanın dünya yolculuğunun metaforu olarak kullanılır. İnsan da bir cambaz gibi

dünya yolculuğunda, cennete ya da cehenneme düşme ihtimali olan bir ip üzerinde yürümektedir. Şair, bu görsel “canbaz” yazımıyla bunu göstermek ister:

“Tamamlayan çıkmaz kahramandır kahrından
Hem yaşar hem ölür aydınlık umar siyahtan

Son adımı nereyedir elleri yanar ateşin beyazlığından
Cennete mi c cehenneme mi

a

n

b

a

Z”

(Atlansoy, 2016: 406)

3.5. Ahenk Unsurları

3.5.1. Yinelemeler

Yinelemeler, şiirde duygunun yoğunlaşmasını, verilmek istenen mesajın pekiştirilmesini sağlayan bir etkiye sahiptir. Aylansoy; ses, hece, kelime, kelime grubu veya mısra gibi yinelemelerle şiirde böyle bir etkinin peşindedir. O, şiirinde kafiye ve redif gibi yinelemelerin yanı sıra ses, hece ve kelime yinelemelerini de sık sık kullanarak belirli bir ahenk elde eder. Atlansoy’da yinelemeler, şairin şiire ve dünyaya bakışıyla yakından ilgilidir. Birçok söyleşide ya da yazısında aynı şiiri, tek bir şiiri söylemekten söz eden şair için belirli sabiteleri olmak ve onları tekraren söylemek önemli bir tavidir. Bunu “sözünün peşinde olmak” şeklinde de ifade eden şair için yaptığı bütün yinelemeler bu durumu pekiştiren bir unsurdur.

3.5.1.1. Ses Yinelemeleri

Sesli ve sessiz harflerin tekrarı ile oluşan bu yineleme türü, sesli harflerin tekrarı/ aliterasyon ve sessiz harflerin tekrarı/asonans olmak üzere ikiye ayrılır.

3.5.1.1.1. Aliterasyon

“Bir veya birden fazla mısradaki aynı ünsüz seslerin birkaç kez tekrarı ile yapılan aliterasyon” (Çetin, 2010: 239), Atlansoy’un ahenk oluşturmak için başvurduğu önemli araçlardan birisidir. Bunun için özellikle sert sessizlerden yaralanan şairin bazı dizeleri zorlama şeklinde bir değerlendirmeye sebep olur (Solak, 2004: 86-87). Her şeye rağmen şair, sessiz harflerin tekrarıyla bir müzikalite oluşturmayı başarır:

“/geçelim gün gün geçen gecelere”

(Atlansoy, 2016: 39)

“ablası fetbaz uzun bir toz dilimi dahi şehnaz”
(Atlansoy, 2016: 53)

“kulak kesildi atalarına kuyruğunu toplayarak
kalbi kıpkırmızı insan kesildi maymun”
(Atlansoy, 2016: 72)

“gülüşü dişlerinden belli olan kız
işte bak kendimi
kurşun kubbe güvercin kanatlarına”
(Atlansoy, 2016: 92)

“dökülen saçlarıma sığınan
sırlarımdan sanılar sahrası olurdu hayat
(...)
kork! birdenbire kıyamet, muhakkak olacak”
(Atlansoy, 2016: 110)

“yitirmeyin yollarında yürüdüğünüz aşkları
yenilmesin yakanızdaki tomurcuk”
(Atlansoy, 2016: 142)

“Hem biliyorsun babası basın masasında
Bir de öğrense gözlerimin karasındaki niyeti
Sev al demez, götürür beni –soru sorar”
(Atlansoy, 2016: 161)

“sen olmasan/semiz bir sıkıntıyla su basar”
(Atlansoy, 2016: 213)

“üçüncüden ne korkarım
uçunca üçüncü kuş kafesten
bir uçmaklık yar kalır avcı olana”
(Atlansoy, 2016: 220)

“Gözlerinden
Yayılan yeşil ışın
Yeğnik yağın
Yağmur tanecikleri gibi
Taze yaratılışlar sunacaktır”
(Atlansoy, 2016: 289)

“Süsümüz olsun kederimiz
Şu sası şaşkınlığa
Şişkolar ve sıskalara
Göz yaşını sos sananlara
Cevabımız olsun şu muzip suskunluğumuz”
(Atlansoy, 2016: 307)

“Bir Battal hüznü taşıyoruz yanımızda
Gözlerimizi kapatıyoruz bu yüzden kör oluyoruz”
(Atlansoy, 2016: 344)

“Yüz bin dize yazdım senin yüzünden söze dizilişim
Hiç sormadım o kadar aşikârdı ki gamzede gizlenişin”
(Atlansoy, 2016: 433)

“**Kırmızı kaşkol kelebek kanadı derken kan!**”
(Atlansoy, 2016: 447)

“Sürekli sır sürekle avı parçalar yaramı
Yenidir kanatır yenişi - mor ki oynar oynadır
Süleyman! Süleyman tapınağına giden fakir”
(Atlansoy, 2016: 474)

“cama çevirilecek çamuru topraktaki nefesin alazını
-cehennem geçişlerini”
(Atlansoy, 2018: 22)

“selahaddin olsaydık açardık şafağın ve kalbimizin kıızıllığının kapısını”
(“İlya”, Hece, Sayı 231)

yoksa savınız savcınız savulun savrulun
rüzgârın da yok uzun sürecek kavrulmanız
(Kav, Hece, Sayı 310)

3.5.1.1.2. Asonans

“Bir veya birden fazla mısradaki aynı ünlü seslerin birkaç kez tekrarı ile yapılan asonans” (Çetin, 2010: 240) örneklerinden bazıları da şu şekildedir:

“/geçelim gün gün geçen gecelere”
(Atlansoy, 2016: 39)

“-olur mu güneş güzelliğinde büyürüz biz”
(Atlansoy, 2016: 81)

“bir güzel güldüm gülüşünü kabullendim”
(Atlansoy, 2016: 106)

“Piyango bize çıkmaz –mümkünü yok
Hem bilet almıyoruz
Hem onca güzel konuşmamız boşuna
Biz patron piyano çalamıyoruz.”
(Atlansoy, 2016: 161)

“/deniz uzakta kara çiğdem
atlar ve alay uzakta-at alan
bir soydan gelen dayında.
frank frank kalırsa sakın
abatyot bir kadere uzanma
Yasin-i Şerif üzerine aman
aman aman sakın haç asma”
(Atlansoy, 2016: 232)

“öldü bak öldü işte o muhteşem öpüşünle
değdiğin börtü böcek ve çiğdem ve köstebek”
(Atlansoy, 2016: 262)

“yüksek dağların ölümsüzlüğü çağıran duygusuzluğu
dügümleniyor
yüzümün buzları çözülen gülünde”
(Atlansoy, 2018: 29)

3.5.1.2. Kelime ve İbare Yinelemeleri

Atlansoy, kelime tekrarlarıyla anlam ve duyguyu belirgin hale getirmek ve belirli bir ahenk oluşturmak ister. Daha öncede ifade edildiği gibi sözüne sadık kalmak, dönüp dönüp aynı şiiri söylemek gibi bir izleği takip eden şair için kelime, ibare ve hatta mısra yineleme böyle bir anlam alanına işaret eder. Aşağıya alınan örneklerde şairin bu tavrı net bir biçimde görülebilir:

“**yok yok, yok deme** gülmeliyim
yok deme ölmeliyim/bir tabuta”
(Atlansoy, 2016: 26)

“–**Evet**
Evet işte evet
O güzel beyaz at
O yelelerini rüzgâra veren
O **evet, işte o, o evet; o** kısırak
O çağlayan, o dişi, o yürüyen saat”
(Atlansoy, 2016:159)

“sahi **nedir kırmızı**
yani somut olarak **nedir**
akşamın **renği midir**
yüzünüzde gizlenen farenin dişleri **midir**
findıkkıran balesi yoksa genesis **midir**
itrinin tekbiri
otobüs **renği midir**
hayır hayır yani somut olarak
kırmızı nedir
nedir kırmızı”
(Atlansoy, 2016:163)

“The Fish Don’t Talk About The Water” şiirinde birçok kelime yinelenir. Örneğin şiirin genelinde “at” altı, “o” on dört, “balık” yedi kez tekrar eder:

“Aa merhaba... o pinpon topunu **at bana**
...
at at at...
at bana/
....
O dizleri toprağa değmemiş çocukluğun
O oyunlarda kenarda mahzun
O terazi lastik jimnastik”
(Atlansoy, 2016:170)

“İyi Günler İlerde Anneanne” şiirinde mükerrer mısralar hariç yedi kez tekrar eden “anneanne” şiirde verilmek istenen mesajı pekiştirir:

“bense yirmidört saatlik
günlerdeyim **anneanne**
...

sen böyle istersin bilirim
gülümseyerek **anneanne**”

(Atlansoy, 2016: 193)

**“su dökülsün
su dökülsün su üstüme
konduğunda çiğler üstüne aksın dilim
ateş! üstüne ateş, güller saçılısın üstüme
bir gül açılısın
...
bir gül açılısın bir gül için
bin gül içinde”**

(Atlansoy, 2016: 275)

“Karşılama Töreni” şiirinde, “siz” kelimesinin her bendin başında tekrar edilmesiyle biz-siz ayrımı vurgulanmış olur:

“Siz
Ve ateşi yutan ve toprak yiyen ejderhanız
Yaşarken bizimle gurbetini ne bilsin
Ne bilsin kandırılmaya teşne kalpazan kalbimiz

Siz,
–Bizi karıştırmayın biz rutubetliyiz–
Nasıl solursunuz ateşinizi nemsiz
Cennetini yitirmiş bir cehennem gibisiniz.”

(Atlansoy, 2016:282)

**“Hangi bakışımla bakarsam bakayım
Bana bir uçumluk sonsuz mavi kalacak
Alçaklar hep alçak kalacak güzelim
Alçaklar hep alçak”**

(Atlansoy, 2016: 384)

“Dilimde dilim dilim
Mayhoş bir meyve tadı.

...
İşte söyledim
**Söyledim sözde öldüm
İlk sözdeyim ben ilk sözde”**

(Atlansoy, 2016:415)

**“Kimseyim ben kimsesizim ama kimseyim
Kimse kim değilim bak sizi bak size dehşet”**
(Atlansoy, 2016:459)

**“Yok çaresiz çarparım - çarparım sizi
Çarpım tablosu olur yüzünüzde sözlerim”**
(Atlansoy, 2016:463)

**“Haydi haydi-Haydını çok çabuk aşarız - haydi haydın
Kasmayın ha - Zaten geliyor Kasım-Kasar sizi
Kasarlarda ne güzel yıkanır çamaşırlarla sırlar”**
(Atlansoy, 2016:474)

“korkum **oldum bak** yalan yok
az çok dağları bekledim soğuktu
umutsuz bir mutluluk; ayna çatlatan nazar
buğday tarlalarının hasadında güneş
geceye mavi siyah nefes **oldum**

kalabalığım **olmadım** hiç asla **olmadım** yalnızlığım
ölümüm **oldum bak** onu da unutmak için yaşamak”
(Atlansoy, 2018: 17)

“**yok** yalnız artık her yer **yok-şehir yok-deniz yok-insan**
abartalım hatta **yok-hayat yok-ölüm yok-ses**
bu nasıl bir maddesizlik Allahım
yok bakınız **yok! yok-kedileri seviniz yok-kendinizi**
hatta hatta **yok-sesleri ulaşmıyor zaten**”
(“Yok-Orman”, *Muhit*, Sayı 14)

3.5.1.3. Mısra/Blok Yinelemeleri

Blok tekrarlar da Atlansoy’un tercih ettiği önemli bir yineleme unsurudur. Kendi şiirinden alarak aynı şekilde veya biraz değiştirerek tekrar kullandığı dizeler, doğrudan şiirde verilmek istenen mesajla veya duyguyla ilgilidir. Bu, aslında şairin “sözüne sadık kalma” düşüncesinin de bir ürünüdür:

“Kabul ediyorum işte, işte kabul ediyorum”
(Atlansoy, 2016: 117)

“Sebepsiz Hüzünler Sultanlığı” şiirinde, “Burası sebepsiz hüzünler sultanlığı” dizesi, beş kez olmak üzere her bendin başında tekrar edilir. Şair, yaşadığı coğrafyayı “sebepsiz hüzünler sultanlığı”na benzetir ve bu dizeyi her bentte tekrar ederek içinde bulunduğu duyguyu pekiştirmiş olur:

“**Burası sebepsiz hüzünler sultanlığı**
Kül burada her şey; aşk, bilgi ve keşif
....
Burası sebepsiz hüzünler sultanlığı
Yok burada gözlem, deney ortamları ve varsayım”
(Atlansoy, 2016: 319)

“**Yarım bekleyebilir**; beklesin
Beklemekteyim çünkü ben senin güzelliğini
Yarım bekleyebilir
İçime çekeceğim bir nefes gökyüzü”
(Atlansoy, 2016: 407)

“**İsmime bağışla beni**
Beni ismime bağışla
Aradaki muazzam farka
Bağışla beni beni bağışla”
(Atlansoy, 2016: 415)

“Bir sesi taşıyorum sırtımda
Sizi bir gün affedeceğim
Bir sesi taşıyorum usulca
Ama bugün o gün değil

Sizi bir gün affedeceğim
Ama bugün o gün değil”

(Atlansoy, 2018: 44)

“Bugün Bayram” şiirinde, her bendin başında “Bugün bayram güzel annem dünya bitti” dizesi kelimelerin yeri değiştirilerek tekrar edilir. Şiirde şair, annesinin vefatını bir bayram günü olarak değerlendirir. Yineleme bu mesajı vurgulamaya yöneliktir:

“Bugün bayram güzel annem dünya bitti
Bitti üç günlük yakın olan ışıldadı uzak
Hep irak saydığımız berzah parlayıverdi; şimdi
Geride kaldı üç göz kırpımlık dünya şarkı dindi

Güzel annem dünya bitti bugün bayram
Kapılardaydık kabardı içimizde kapıları açmak
Beş kez gülümsedin ya ben hep kendime sandım
Hepsini meleklerle saydım sonra açıldı toprak”

(Atlansoy, 2018: 50)

“Her şey çok açık görüyor musun
Her şey çok açık
Açık ara öndesiniz bu size çok açık
Çok açık ayna önündesiniz
Arkada bırakmışsınız tüm arkadakileri”

(“Açık Kaplan Haykırışı I-Açık”, *Hece*, Sayı 268)

“dişlerindeki ışıltı yalnız senin için parlar
cuma zaten bayramdır

bayramımızdır
dünya geçer biz bize baharız
dünya geçer biz bize bakarız

...
şu cam kenarında dizili çiçeklerimiz
açmak içindir **pazartesi için iyi perşembelere**

pazartesi için iyidir perşembe
ardıl saydılar tüm nefeslerimizi”

(“Pazartesi İçin İyidir Perşembe”, *Hece*, Sayı 297)

Atlansoy, yukarıda ifade edildiği üzere bazı mısra ve düşüncelerini farklı şiirlerinde tekrar etmeyi yeğler. Şair, bu tavrıyla kendi tanımlamasıyla “büyük bir şiir”in bazı mısralarını tekrar ediyor gibidir. Şairin 1982’de yayımladığı ilk şiiri “Batıda Kan Var”ın ilk dizesi, aynı zamanda 2018 yılında yayımladığı “XIII - Cam Kartal” şiirinin son dizesidir:

“Sabret gönlüm fırtınaya vakit var”
(Atlansoy, 2016: 13)

“-sabret gönlüm fırtınaya vakit var”
(Atlansoy, 2018: 22)

Atlansoy, bazı dizeleri biraz değiştirerek veya önceki dizeye açıkça atıf yaparak başka bir şiirde kullanır:

“Ya da
Trafığın hayat hakkı tanımayacağı bir yeni Evliya Çelebi
olmakta/”
(Atlansoy, 2016: 17)

“Önce de söylemiştim
trafik evliya çelebilere hayat hakkı tanımıyor”
(Atlansoy, 2016: 32)

“Türkler atlarında indi”
(Atlansoy, 2016:133)

“atlarından inmiş Türkler”
(Atlansoy, 2016: 247)

“Çay içip
Gripal enfeksiyonlardan aşkla kurtuluyorlar”
(Atlansoy, 2016: 181)

“Grip olmasını istiyorsunuz milletin
Ooo elbet! Aşkla kurtulacağız virüslerinizden”
(Atlansoy, 2018: 44)

Şair, bazı şiirlerinde kullandığı dizeleri başka bir şiirin adını olarak tekrar kullanır. *Karşılama Töreni*'nde yer alan “Sıkıştırılmış Kahkahalar Laboratuvarı” şiirinin adı, kitapta yer alan “Sebepsiz Hüzünler Sultanlığı” şiirinde geçer:

“Ülkem; laboratuvarda sıkıştırılmış kahkaha”
(Atlansoy, 2016: 319)

Aşağıdaki örneklerde de *Gösteri Uçuşu* eserinde birbirini takip eden metinlerde bir sonraki şiirlerin adının bir önceki şiirlerin sonunda yer aldığı görülmektedir:

“Yol Çap!”
(Atlansoy, 2016: 467)

“Uyur ise
Kelime - şafakta uyandırılım”
(“Yol Çap”, 2016: 471)

“Kelimem uyuyor
Özenle uyutuyorum onu yeşillikler içinde”
(...)
Haydi şimdi-
Kasırğa – Naklen”
(Kelimem Uyur Kızıl Kanar Yeni Yara”, 2016: 474)

“- Şimdi kasırğa
Naklen! Haydi”

(Atlansoy, 2016: 484)

“İşte izlediniz - İşte kasırğa naklen”

(“Kasırğa; Naklen”, 2016: 489)

Atlansoy, hakkında yazılan iki yazıda yer alan “Solak Boksör” ve “Sol Kollu Boksör” yakıştırmalarına kendisiyle yapılan söyleşilerin yanı sıra şiirlerinde de - ironik de olsa- atıf yapmayı ihmal etmez:

“Sol kollu diyorlar ya bana sakın aldanma
İki sağım var aslında”

(Atlansoy, 2016: 389)

“Hem tokucum hep aksi - sözüm sol yumruğumda gizli”

(Atlansoy, 2016: 459)

Atlansoy’a göre şiir yazmak, kolay iş değildir. Canından bir parçanın kopması gibidir. Bu sebeple kendisiyle yapılan bazı söyleşilerde bu konuya temas eden şair, bu hissi “her şiir ya da kitap bitimini ölümü yaşamak” (Yurtoğlu, 2011a: 79 ve Sali, 2014: 38) şeklinde tasvir eder. Bu düşünceye, bazı şiirlerinde de rastlanır:

“Ölüyorum ya her şiir bitiminde”

(Atlansoy, 2016: 384)

“Şiir bitimleri gibi
Ölürüm yeniden ve yeniden”

(Atlansoy, 2016: 394)

“Seyfettin –rahmetli
Sevmemişti hiç bir şiirimi
Saymazsak ‘Tribündekiler’i”

(Atlansoy, 2016: 342)

“-Ben hiç bir şiirini sevmedim hüseyin saymazsak tribündekileri
-Senin için olsun o zaman o şiir”

(Atlansoy, 2016: 391)

Atlansoy; aşk, ölüm ve dirim kavramlarını önemser ve sık sık birlikte kullanır. *Kaçak Yolcu* eserinde yer alan “Ölüme Dirime ve Aşka Dair” adlı iki şiirin yanı sıra dört şiirde de yukarıdaki ifadeleri farklı şekillerde tekrar eder. Bu yinelemeler şairin şiirini besleyen ana kavramları göstermiş olur:

“Ölüme dirime ve aşka düğüne gider gibi gideriz”

(Atlansoy, 2016: 364)

“Aşk ölüme karşılık gelendi”

(Atlansoy, 2016: 415)

“Aşk ölüme karşılık gelendir”

(Atlansoy, 2016: 458)

“ucundan kemiyorlar güzelim
ölümün dirimin aşkın mahremiyetini”
(“Dört Taç Sultanlığı”, *Muhit*, Sayı 22)

“Hiç, yoktan iyidir”
(Atlansoy, 2016: 451)

“Hiç, yoktan iyidir demiştim ya”
(Atlansoy, 2016: 456)

“Hiç; ‘yok’tan iyidir demiştim ya”
(Atlansoy, 2016: 489)

“/dış acılar toplamı hasret
iç acılar toplamı sevda”
(Atlansoy, 2016: 259)

“Bilemez ne iç acılar ne dış acılar destesi”
(Atlansoy, 2016: 451)

Güneşe bakmak, şairin gençken gözlerini sakınmadığı bir eylemken zamanla gözlerde kamaşmaya, geçici körlüğe sebep olan bir durum hâline gelir. Şair, bu durumu son kitap *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*’de ve *Hece*’de yayımladığı bir şiirde dizeleri biraz değiştirerek yineler:

“Ta gençliğimde sakınmamıştım
Gözlerimi güneşin ve tuzun yakıcılığında”
(Atlansoy, 2018: 10)

“güneşe dikeceğim o bilmezlikle gözlerimi”
(Atlansoy, 2018: 21)

“sol gözümü kısıp güneşe sakınımsız”
(Atlansoy, 2018: 22)

“yaza ne bir arslanın güneşe sakınımsız bakışından”
(Atlansoy, 2018: 31)

“Bir sis - Geçici körlüğü alkışlayan kamaşma
Yoldaki izleri kapatan kar fırtınası - Ya da
Güneşe sürekli bakmaktan gözlerinin güzelliği”
(Atlansoy, 2018: 60)

“.... kamaşma
sürekli güneşe bakmaktan değil bu sefer”
(“Dört Taç Sultanlığı”, *Hece*, Sayı 299)

“hep çocuk kalmak mı dediniz ben romalı değilim”
(Atlansoy, 2018: 17)

“... Öncede söylemişim
ben Romalı değilim...”
(“Dört Taç Sultanlığı”, *Hece*, Sayı 299)

Atlansoy, *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem* kitabına da adını veren şiirinde geçen bir kelime grubunu daha sonra *Hece* dergisinde yayımladığı dört şiirde hem başlık hem dize olarak yineler:

“yok: **açık kaplan haykırışında**
rüzgârlarla kaplı orman”

(Atlansoy, 2018: 34)

“oysa **kaplan**
açık haykırışılıdır”

(“Açık Kaplan Haykırışı III-Ses”, *Hece*, Sayı 274)

“Şükretsiner ölümlerine -**Açık**
Kaplan haykırışından önce”

(“Açık Kaplan Haykırışı V- Kuzeysiz”, *Hece*, Sayı
285)

“çok çok kaliteli kullarınla işim var Tanrım”

(Atlansoy, 2018:24)

“Çok kaliteli kulların var Tanrım”

(Atlansoy, 2018:37)

3.5.2. Vezin, Kafiye ve Redif

3.5.2.1. Kafiye

Atlansoy, nazım birimi ve nazım şeklinde gösterdiği tavrı, ahenk unsurlarında da gösterir. Yukarıda ifade edildiği gibi onda belirli bir nazım birimi ve şekli yoktur. İlk dönem şiirlerinde daha az olmakla birlikte şekil açısından genel itibariyle belirli bir düzen görülür. Bu anlamda kafiye ve rediften de sınırlı oranda faydalanır. Onun şiirinde, içten içe bir ses uyumu, bir tını kendisini hissettirir. Kafiyenin getirdiği ses zenginliğinden yararlanması, “geleneğin bazen şekil olarak bu şiire yansması” (Oğuz, 1993: 37) şeklinde yorumlanır. Atlansoy şiirinde, genellikle yarım kafiye görülür. Çoğu şiirde belirli bir kafiye örgüsü yoktur. Bir şiirde birkaç kafiye ile ahenk oluşturulurken bazı şiirlerde belirli bir kafiye düzeni ile sık örneklere rastlanır.

3.5.2.1.1. Yarım Kafiye

Yarım kafiye, dize sonunda sesli ya da sessiz tek harften oluşan ses benzerliğidir. Tek sesin getirdiği rahatlık ve tını şiirde kendini hissettirir. Şairler, şiirlerinde yarım kafiyeyi kullanarak belirli bir şekle hapsolmeden tek harfin getirdiği söyleyiş kolaylığı ve ritimden yararlanmış olur. Atlansoy da şiirlerinde en çok bu kafiye türünü kullanarak ahenk elde eder:

“Yağmuru farketmezsiniz vursa da köpüğü iskeleye

ihhtiyar çoğaltılan gecelerde kaybolursunuz sessizce”

(Atlansoy, 2016: 16)

“serse/fil dişilere uyak olmadı dişlerim
gül/ü/vermem”

(Atlansoy, 2016: 35)

“yalnız hindikuş
/en büyük kuş kartal/
elveda bungun güneş”

(Atlansoy, 2016: 48)

“bütün şarkı sözleri yanlış seçenek bize
yorganlarda kaybettiğimiz bedenlerimizle”

(Atlansoy, 2016: 66)

“unuttum hey! unuttum maharetimi
ellerim ölüp ceplerine girdi

terkedilmiş kaderler buldu dizelerimi
dizlerimi güneş yanığı acıların çeşme görüntüleri”

(Atlansoy, 2016: 106)

“kader burçlarına dokununca
bitimsiz kanat sesleriyle süslenir
gece ve gündüz, şehir ve rüya”

(Atlansoy, 2016: 215)

“Aa
Beni bıraktı
Birden buldum kendimi
Aman yarabbim burası
Dünya şişesi”

(Atlansoy, 2016: 432)

“Daha. İştahla saklanıyoruz suskunluğumuza
Haykırışımız göğün gerilmiş derisine ulaştığında”

(Atlansoy, 2018: 11)

3.5.2.1.2. Tam Kafiye

Atlansoy, yarım kafiye kadar olmasa da tam kafiye de şiirlerinde bir ahenk unsuru olarak kullanır. Eserlerinden alınan aşağıdaki mısralarda şairin bu kafiye türünü nasıl kullandığı görülmektedir:

“Biz her yerde hep yerdeyiz
Toprağa mahkûm edildi gözlerimiz
Kaybolunur dahi ekin göğemez hırıltılı sesimiz”

(Atlansoy, 2016: 13)

“kedi beşiğı dolaşık gözlerim naçar
dehşet bir eylül yaşadı sonbahar”

(Atlansoy, 2016: 48)

“yeniyetmeler iki şekerli bir sade
kahve telveleri kahverengi evliliklerde”

(Atlansoy, 2016: 86)

“kahrolsun fransa çin ve mançurya
(...)
devr-i daim düzeniyle dönen dünya”
(Atlansoy, 2016: 193)

“bir koçun topal ayakları altında tozuyan
terkedilmiş yollara uğramadan”
(Atlansoy, 2016: 202)

“Bir gün sen-evet ne sandın-yalnız öleceksin
Duyulacak kısa bir süre sesi avluda faşizmin
O kadar! işte; sonra bahar sesleri ülkemin”
(Atlansoy, 2016: 370)

“Kaslarım gergin atış anı nabız ya yüz ya değil yüzden noksan
(...)
Kırmızı kaşkol kelebek kanadı derken kan!”
(Atlansoy, 2016: 447)

“Nihavend Osman Neyzen Adil Isık Ben
Karşıda - hepimiz aşığız A- Hanende Sezen”
(Atlansoy, 2016: 459)

“Hep orada kalsalar milim değişmeden
Sürekli su içen bundan ki suya dönüşen”
(Atlansoy, 2018: 9)

“bunda bir iş yok bizz iyiyiz
geceyiz gecedeniz gecedeyiz”
(“Sabaha Çıkmak”, *Muhit*, Sayı 9)

3.5.2.1.3. Zengin kafiye

Atlansoy da az da olsa zengin kafiye görmek mümkündür. Üç ve daha fazla sesin benzerliğinden oluşan zengin kafiye, şiirin ahengini arttıran bir unsur olarak önemlidir:

“Yağmurları akarken yüzlerinde
bıçaklar biledi bakışların
kanatlar mı sanırsın rüzgâr atların yelelerini
beyaz bayraklar gibi üstüne insanların”
(Atlansoy, 2016: 28)

“kızkurularının damarında zehir
şövalye atı ağır önü nehir”
(Atlansoy, 2016: 92)

“bense çıkıyor, çıkıyor, çıkıyorum uykulardan
derin ve işlek dualardan.”
(Atlansoy, 2016: 197)

“Geceleyin gündüzün

Sonra şekli yüzüm**üzün**
Alabildiğine h**üzün**
Sonu ömrüm**üzün**”

(Atlansoy, 2016: 372)

“Çarpım tablosu olur yüzünüzde sözler**im**
Ben en yalnız olana nispetle kimsesiz
Çayı birlikte derdi gizleyerek iç**erim**”

(Atlansoy, 2016: 463)

“Bir yaprak sonra bir daha düşüyor duyarlığımız**dan**
Hiç bir tohum ağaca durmaz çatlamazsa toprağ**ından**”

(Atlansoy, 2018: 14)

“hadi usta beni öldürsene dalgınlığı sindi üst**üme**
yıllarca ve yıllarca toprağa ve ekmeğe hayat
katıkmış ayran ve zeytin ö**lüme**”

(Atlansoy, 2018: 52)

“bir söz var parlayan patlayan bir söz var alıp beni verecek kend**ini**
kudüs nasıl beklemiş ve almış ise selahadd**ini**”

(“İlya”, *Hece*, Sayı 231)

“kendilerindedir dilleri evren**leri**
bir de inanmışlar
inanmışlardır kendil**eri**”

(“Servis”, *İtibar*, Sayı 96)

3.5.2.1.4. Tunç Kafiye

Atlansoy’da az da olsa tunç kafiye de rastlanır. Bir kelimenin diğer bir kelime içinde yer alacak şekilde kullanılmasıyla ortaya çıkan bu kafiye türü, şairin de tercih ettiği çok anlamlılığı amaçlayan bazı kelime oyunlarını andırır:

“kim bey kim sevgili **hakim** bey
anla artık ölüyorum ha deyince **kim** bey”

(Atlansoy, 2016: 32)

“kirpiklerinde gizlenirken coşku ve **kan**
insanları kanatan beni bir dağ adamı güzelliğine **bırakan**”

(Atlansoy, 2016: 39)

“işte ben gezinti **güvertesinde**
güvercinler kaybedilen sevgililer **ertesinde**”

(Atlansoy, 2016: 85)

“hey japonya **japonya**
balıkların kadar kırmızı olamazsın **ya**”

(Atlansoy, 2016: 170)

“Domatesim kırmızı biberim **beyaz**
Beni unutma mektubun vakitlice **yaz**”

(Atlansoy, 2016: 368)

“Eskiden orgeneralmiş-rivayet **muhtelif**

Kırmızı kazak giyince doktor çıkacakmış **elif**
(Atlansoy, 2016: 370)

“Çalı dibinde kara **pirinç**
(...)
Kalles ve ölçsüz ölçü birimi **inç**”
(Atlansoy, 2016: 420)

3.5.2.1.5. İç Kafiye

Atlansoy, dize içlerinde de kafiye kullanarak yer yer ritmi en yüksek noktaya çıkarır. Onun kimi zaman dize içlerinde kafiyeli sözleri art arda; kimi zaman da dize sonundaki sözle kafiyeli bir kelimeyi bir önceki ya da bir sonraki dizenin içinde kullanarak oluşturduğu ritim, elbette doğrudan estetik algıyla ilgilidir. Yani iç kafiye kullanımı da estetik oluşturma amaçlı tercih edilen bir yoldur:

“Ergen dalgalanmalarımızda vursun yüzümüzü **hayat**
Heyhat! Kış geldi kirpi kesildi saçlarımız karanlığa”
(Atlansoy, 2016: 13)

“hâlâ toprak kokuyor **ellerim, delilimdir**
size göre **deliyimdir hakim** bey”
(Atlansoy, 2016: 32)

“nedir **canlının hakikati eşyanın hakikati**
bir peygamber **dikkati** vahyin **nihayeti**”
(Atlansoy, 2016: 92)

“gözümdeydi yeşili **yansıtın** ıslaklık
parka **bakan camekan**
müzikler **taşımayan** deniz”
(Atlansoy, 2016: 122)

“ya ağır **aksak** ya da **yüksek**”
(Atlansoy, 2016: 247)

“Hani **atlar** hani beni uçuracak **kanatlar**”
(Atlansoy, 2016: 358)

““Bize divaneler **gerek’ diyerek** - ne kızılıyorsun demişti
Çıkarken **gülümseyerek**”
(Atlansoy, 2016: 469)

“sular çekilmiş de önce **gemili** sonra **gemisiz gelmiş gibi**
açılır gökler **açılırsa** taşın **kalbi** aniden havalanır kartal”
(Atlansoy, 2018: 22)

“burada bir **kaplan**; masumlğu savunur hep dilim
çuhada **kaplanırken zaman** çıkıyorum **kitaplardan**”
(Atlansoy, 2018: 34)

“üstelik ta **yaratılıştan**
Kırlaşan sakallarına **aldırmadan**”
(“Yok-Orman”, *Muhit*, Sayı 14)

3.5.2.2. Redif

Aynı görevdeki eklerin ya da aynı kelimelerin tekrarıyla yapılan redif de Atlansoy'un şiirlerinde görülen bir ahenk unsurudur. Aşağıdaki örneklerde şairin eserlerinde kullandığı redifler görülmektedir:

“Hangi saat izleyebilirdi yürüyüşümüzün ritmini
ben bile kaçırdım tam tutmuşken ağzımda ismini”
(Atlansoy, 2016: 28)

“şengül câmekânda görüldü
saçı kurşun kurşun örüldü”
(Atlansoy, 2016: 48)

“nedir canlının hakikati eşyanın hakikati
bir peygamber dikkati vahyin nihayeti”
(Atlansoy, 2016: 92)

“ola ki bir kızı sever çay içersiniz
ne var bunda siz yüzmeyi de bilirsiniz
tabanca gibisin
kuşanıp dağlara çıkarım seni dersiniz”
(Atlansoy, 2016: 122)

“Hep bir sözü gizler gibiyim
Aşıkâr olanı söyler gibiyim
Ben ki seni sever sever gibiyim
Hep yolunu –Oley– gözler gibiyim”
(Atlansoy, 2016: 129)

“Ekmek daha bir aziz bilinmeli
Fırıncıoğlunun ekmek üstü marka mektupları silinmeli”
(Atlansoy, 2016: 134)

“küçük, seri fırça darbeleri
bir iki dünya arbedeleri”
(Atlansoy, 2016: 170)

“Everest ne ki–hüznün kayalıklarına çarparken”
(...)
Yitip gider ülkemin üstünde kanat çırparken”
(Atlansoy, 2016: 382)

“Aynı harflerdeniz biz aynı harften
Bundandır güzelliğimiz yani eliften”
(Atlansoy, 2016: 437)

“bir avcı bakışını hiç görmedim yüzümde aynaya bakarken
sağ favorim eşitlendi dayıma azrail içtenlikle merhaba derken”
(Atlansoy, 2018: 52)

3.6. Mısra Yapısı

Geleneksel şiirde tek bir cümleden oluşan dizenin modern şiirle parçalanması ile ortaya çıkan yeni yapı, günümüz şiirinin en temel yapı unsurudur. Anjambman

şeklinde de isimlendirilen, bir cümleyi birkaç mısraya yayma tekniği, Atlansoy'un da sıkça uyguladığı bir tekniktir. Şair, bu mısra yapısıyla verili mısra örgüsünü hedef almanın yanı sıra şiirde çok anlamlılığı da ulaştır. Elbette geleneksel mısra yapısını da kullanmayı ihmal etmez. Öte yandan Orhan Okay'a göre esasında bir dil problemi olan anjambman, şiir dilinde, kullanma rahatlığı bakımından şaire büyük imkânlar sağlamanın yanı sıra aşırı kullanımını nedeniyle de şiir ile nesir arasındaki tehlikeli ve hassas sınırı ortadan kaldırmaya kadar götürebilir (Okay, 2014: 182-183).

Atlansoy, mısrayı kurarken cümle yapısını farklı şekillerde kullanarak yapıda bir çeşitlilik elde eder. Onun şiirinde, tek kelimededen oluşan cümle olduğu gibi eksilteli, devrik, kurallı, kısa ve uzun cümle yapıları da yer alır. Bunların yanı sıra eğik çizgiyle mısranın bölündüğü veya ara cümle oluşturulduğu da görülür.

Atlansoy, yukarıda ifade edildiği gibi yaygın olarak cümleyi parçalayarak onu birkaç mısraya yayma tekniği olan anjambmanı kullanır. Bunu, ilk şiirlerinden son şiirlerine kadar görmek mümkündür. Bu teknik, şaire bir söyleyiş kolaylığı sağlamanın yanı sıra şiiri de tekdüzelikten kurtarır:

“Benim Kristof Kolomb gezginciliğimse boşuna, biliyorum
değil yanlışlıkla Hindistanı bulmak Hindistan yerine
göremeyeceğimi bir masum balina ve köpüklü bir gülümseme
yorgun gezginciliğimde”

(Atlansoy, 2016: 17)

“gecenin yelelerini, denize sürülen fetihleri
üzengilere uzanmış terkileri
terkedilmiş anneleri süt veren göğüsleri
koyun ve keçileri, at gözlerini
kedileri, uzatmak mümkün
yaratılanı seviyorum en çok ta anneleri”

(Atlansoy, 2016: 85)

“işte o günler
babalarının konuşmadığı çocuklar
anneleriyle de konuşmaz, susarlardı
sessizsessiz plânlanan nüfus
kimseye eyvallah etmeden
bulut bulut leyleklerden
patlardı”

(Atlansoy, 2016: 122)

“Gözlerinden
Yayılan yeşil ışın
Yeğnik yağın
Yağmur tanecikleri gibi
Taze yaratılışlar sunacaktır”

(Atlansoy, 2016: 289)

“Ah! diyor filozof, ah bir bilsen
Zamanın ölçümü referans noktasına
Göre değişir dese de
O zeki ve dili kocaman şarlatan
Yani AYSTAYN
Herkesin ama herkesin
İnce örülü bir kaderi ve giydiği kazaklara
Bile sinmiş bir kederi var!”

(Atlansoy, 2016: 355)

“haydi
oradan bir kaplan bu sefer siyah
asla bırakmadığından anlarsın
ardında yaralı da olsa bir yavru ceylan
panter olmalı diyorsun - değil
ışığıyla parlayan bir kışın artık yığılğan
ve özelliiksiz kılınmış kar tanelerinden
uzaklaşmasıyla tanırısın onu.”

(“Açık Kaplan Haykırışı III: Ses” *Hece*, Sayı 274)

Atlansoy, az da olsa geleneksel -yani cümlelerin tek dizede tamamlandığı- mısra yapısını da kullanır. Şairin ilk şiiri “Batıda Kan Var” çoğunlukla bu tür mısralardan oluşur.

“Sabret gönlüm fırtınaya vakit var
Biz her çağda kızıl derili
Biz her yerde hep yerdeyiz
Toprağa mahkûm edildi gözlerimiz
Kaybolunur dahi ekin göğürmez hırıltılı sesimiz”

(Atlansoy, 2016: 13)

Şairin *Hece* dergisinde yayımladığı “Açık Kaplan Haykırışı I: Açık” adlı şiirindeki dizelerin bütünü, kendi içerisinde tamamlanmış cümlelerden oluşur:

“Her şey çok açık görüyor musun
Her şey çok açık
Açık ara öndesiniz bu size çok açık
Çok açık ayna önüdesiniz
Arkada bırakmışsınız tüm arkadakileri”

(“Açık Kaplan Haykırışı I: Açık”, *Hece*, Sayı 268)

Atlansoy, eksilteli cümleleri de sıkça kullanır. Bu, şiirde anlamın örtülmesini ve anlam katmanlarının oluşmasını sağlayan bir işlev görür:

“Kaburga kemiklerine karışan yılan tıslamaları
Ve güneş ve çöl.”

(Atlansoy, 2016: 20)

“elmalı kız
gece mavisi nurgecesi kaburga kemiği
ilk sen naif çocuklar annesi”

(Atlansoy, 2016: 92)

“ah, sörler klasörler silahşörler”

(Atlansoy, 2016: 232)

Atlansoy, tek kelimededen oluşan mısraları da sıkça kullanır. Bu, şiirde cümleyi birkaç dizeye yaymada önemli bir işleve sahiptir:

“Ve kedi gözleri
Karanlıkta karlar gülüşümüzü
İnanın.”

(Atlansoy, 2016: 20)

“Kuşlara su ekmek
Kim verir siz olmasanız
Ah! sizin
O
Tanrı
Olmalarınız.”

(Atlansoy, 2016: 117)

Şair, kısa dizelerden oluşan şiirlerinde yoğun bir anlatıma ulaşırken yine cümleyi farklı mısralara yayar:

“dinle
pullarımız döküp
bilmediğimiz havuzlara dalsak da biz
biliriz;
'yolun sonu deniz'
Üstelik
sarışın serin mavi cermen
ya da anglo –sakson orijinlileri
Yâ Allah
Bismillah
Fisebilillah severiz”

(Atlansoy, 2016: 170)

“Siz-bir ses
İbrahim'in duası
İnce esinti
İzniyle-rabbimin
Ölüyü diriltenin
Zarif müjdesi”

(Atlansoy, 2016: 409)

Şair, kısa dizelerin yanı sıra uzun dizelerden oluşan şiirler de kaleme alır. Bu şiirler, şairin söyleyiş gücünü göstermesi bakımından önemlidir:

“Yanlışlıkla gözlerime ulanan bir güzelliği senin gülüşün
krizantemler seninle birlik bir garip bir beniz biraz ölgün”

(Atlansoy, 2016: 53)

“annemin ağrılarına ve güzelliğime kurşun döktürdüğü günlerdi
bir başka sözler edinmiş gözlerimiz uzun saçlara kaymıştı
kayık küreklerini bir tekerlemeden hatırlayarak

alparslanı gelecek hafta deniz kenarında bekliyor
poz verip başımıza bela kesileceğini bilmiyorduk iskenderin.”
(Atlansoy, 2016: 112)

“Bir yaprak sonra bir daha düşüyor duyarlığımızdan
Hiç bir tohum ağaca durmaz çatlamazsa toprağından
Hiç birimiz ölmüyor oysa bir şarkı sona erdiğinde
Bir çisentiye uzanıp; gülümsüyoruz yeni yaratılışlara”
(Atlansoy, 2018: 14)

Atlansoy’un mısra örgüsünde bir başka tercihi de bağlaç, zarf, ünlem gibi kelime türleriyle şiire ya da dizeye başlamasıdır. Bu, okurda şiirin bir başka metnin devamı olduğu hissi uyandırmaktadır. Bu tercih, aslında verili mısra algısını yıkmaya yönelik bir tavır olarak da değerlendirilebilir. “Sona Eren Vals”, “Rüyadaki Nal”, “Kursiyer”, “Hayat ve Neş’e Matmazel; Birdenbire” ve “Daha”, şiirleri bu kelime türlerinden biri ile başlar:

“Çünkü kimsenin suçu yok”
(Atlansoy, 2016: 129)

“artık inandım
yağmura tutmalıyım ince boynumun”
(Atlansoy, 2016: 202)

“Ya!
Seminer en güzeli modern çağlarda”
(Atlansoy, 2016: 372)

“Daha. Hep bir fazlası vardır.
Daha insan daha erkek daha kadın
Daha çocuk. Polenler ve çiçekler”
(Atlansoy, 2018: 11)

Aşağıdaki örneklerde de metnin içerisinde -dize başlarında- bağlaç kullanımı görülebilir:

“ben bile kaçırdım tam tutmuşken ağzımda ismini
ki kuş değildi el yazması bir Mısırdı
rüyâlarında senin yağmurun ilkesi”
(Atlansoy, 2016: 22)

“beni gözlerimden vurdular üstümdekiler üryan
ve ben giyindim giysilerini senin”
(Atlansoy, 2016: 106)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. HÜSEYİN ATLANSOY’UN ŞİİRLERİNDE DİL VE ÜSLUP

4.1. Dil

“Şiir dili, bir milletin gündelik yaşantısında kullandığı ortak dil içinde özel bir sanat dilidir. Şair, bu dili kendine özgü bir biçimde, tamamıyla şahsi tasarrufuyla üretir. Bir şiirin kalıcı olması şairin bu çabasına bağlıdır.” (Çetin, 2010: 167). “Bir üst dil şeklinde de tanımlanan şiir dili, şairin estetik endişelerini gidermek için başvurduğu bilinçli tercihlerden doğar.” (Çetişli, 2015: 25).

Atlansoy; şiir dilindeki hassasiyeti, titizliği ile dikkat çeken şairlerdendir. “Atlansoy’da şiir dili, geleneksel kullanımlara yönelik saldırgan ve yıkıcı bir tutum içerir.” (Duman, 2015: 16). Bu yıkıcı tutuma Furkan Çalışkan da dikkat çeker. “Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın” şiirinden alıntılacağı “kimsenin yanına yazılmadı ismin /serse/fil dişilere uyak olmadı dişlerim /gül/ü/vermem” dizelerinden hareketle Atlansoy’un gramere saldırmanın arefesinde olduğunu belirtir. Ona göre şair, üçüncü eseri *Şehir Konuşmaları* ile bir “kelime tasarrufu”na gider ki bu ustalaşmanın en önemli özelliğidir (Çalışkan, 2007: 8-9). Şiir dilindeki en önemli tasarruflardan birisi olan kelime eksiltme meselesine Atlansoy’un kendisi de değinir. Şair, bir arkadaşının “Kendini seyretme, seyrelt.” (Atlansoy, 1997ç: 51) dediğini belirtir. Şair, bu ikazı renkler bahsinde ele alsa da üsluba yönelik değerlendirmek de mümkündür. Bu anlamda sanki şiir dilindeki değişime işaret etmektedir. Şaire göre bu değişim, bir zorunluluktur. Çünkü dilsel mantığın sınırları ve genişliği “şairi” fiziki bir ortamın koşullarına tutsak etmektedir. Şair de bu ortamın sınırlılığından ancak bir sıçrama ile yani kendi dilsel ve özgün evrenini kurarak çıkabilir (Atlansoy, 1997a: 3).

Atlansoy, 1990’larda özellikle *Kaçak Yolcu* kitabı ile gündelik dilin imkânlarından -riskli olmasına rağmen- faydalandığını belirtir.⁵¹ Onun konuşma diliyle kurduğu bu ilişki, iki yazar tarafından farklı bir değerlendirmeye tabi tutulur. Şair, şiirlerinde konuşma dilinin canlılığından yararlanmayı ihmal etmez. İhsan Deniz, -ilk üç kitap özelinde- şairin konuşma dilinin imkânlarından yararlanmasının, kimi zaman başvurulan iç monologlarla beraber şiirin akışkan zemininde kendisine ivme kazandırdığını, sıçrama şansı verdiğini belirtmekle beraber bu tutumun

⁵¹ Tosun, a.g.s.

istemeden de olsa şairi imgenin merkeziliğinden uzaklaştıracağı uyarını yapar (Deniz, 1991: 3-4). Ali Duman ise bu yargısının yanılıcı olduğunu belirterek konuşma dilinin Atlansoy'un ilk kitabındaki imgeleri olumsuz etkilemek bir yana onları birer “imge yumağına” dönüştürdüğü kanısındadır (Duman, 2015: 69).

Deniz, aynı yazıda -yine konuşma diliyle de ilgisi olan- “argo” kullanımını da ihtiyatlı bir yaklaşımla ele alır. Atlansoy, ilk üç kitabının toplamından oluşan *İlk Sözler*'de belli başlı argo sayılabilecek kelime/deyimleri kullanmaktan çekinmez. Bu kullanımlar, şiirin genel havası içinde pek de ayrık durmazlar. Örneğin *İhtihar İlâcı*'nda yer alan “Rutubet” şiirinde “hinlenmek, köpek, yenilir yutulur cinsten”; “Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut” şiirinde “kahkaha patlatmak”; *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi* kitabında yer alan “Mikail” şiirinde “takılmak, ıslatmak”; “Şapka Uçuran Rüzgâr” şiirinde “kızıoğlankız”; “Kente Karşı Atlar” şiirinde “kızkuruları”; *Şehir Konuşmaları* kitabında yer alan “Altyazısı Seyredenler Olan Kare” şiirinde “bitmek” (tükenmek anlamında), “Bey Yaman” şiirinde “ömrüne yanmak” gibi söz ve söz grupları argo olarak değerlendirilebilir. Deniz, bu örneklerden hareketle Atlansoy'un, şiir dilinde argoya yakın durduğunu belirtir. Bu durum, “Şiirin tılsımına hanel getiriyor gibi.” diyen yazar aslında tam olarak bunun şiire yakışıp yakışmadığı konusunda emin olmamakla beraber yine de bu eğilimin, şiire zarar verdiği kanısındadır (Deniz, 1991: 3). Duman da Atlansoy'un gündeliğin ayrıntılarını yer yer sakınımsız/pervasızca kullanan şehirli külhanbeyi ağzından söz ederken ondaki argo meselesine gönderme yapar (Duman, 2015: 29).

Atlansoy'daki argo kullanımını, *Kaçak Yolcu* ile birlikte gittikçe azalır. Kendisi ile ilgili yapıcı eleştirileri dikkate alan şair, sanki bu eleştiriyi de dikkate almış ve şiir dilindeki argo kullanımını konusunda daha hassas davranmıştır.

Atlansoy'un üslubuna dair bir diğer yorum ise şiirindeki ritim arayışlarıdır. Enes Talha Tüfekçi'ye göre Atlansoy şiirinde, modern şiirin imkânlarıyla da desteklenen kendine has bir ritim ve ahenk arayışının varlığı görülmektedir. Bu arayışın neticesinde Atlansoy'un şiirlerinde olgunlaşan dilin, biçimi anlamlandırmak ve şiirin içinde yerli yerine koymak konusunda başarılı olduğunu belirten Tüfekçi, mevcut başarının böylece Atlansoy'la özdeşleşen bir üslubu da beraberinde getirdiğini ifade eder (Tüfekçi, 2013: 87).

Atlansoy'un şiiri dili için söylenebilecek başka bir husus da yer yer gramere ve verili şiir diline yaptığı hücumlardır. Kendi özgünlüğünü ispatlama derdine düşen her genç şair için yeni yollar aramak, kalıcılığın önemli bir adımıdır. Atlansoy da

gamer üzerinde birtakım oynamalar yaparak bu kapıyı zorlar. Elbette bu, şaire yeni bir şiir dili kazandırabileceği gibi dilde bazı bozulmaları da beraberinde getirebilir. Bu yüzden Atlansoy, bazı örnekler verse bile bu tavrında ısrarcı olmaz.

“Metropol İnsanları” şiirinde şairin dil bilgisini zorladığı örneklere rastlamak mümkündür:

“ihtiyar çoğaltılan gecelerde kaybolursunuz sessizce”
(Atlansoy, 2016: 16)

“Metropol –İten Şarkı” şiirindeki kullanım, tamamen sıra dışıdır. Aşağıya alınan bölümün üçüncü dizesinde yabancı söz dizimi etkisi açıkça hissedilir:

“Benim Kristof Kolomb gezginciliğimse boşuna, biliyorum
değil yanlışlıkla Hindistanı bulmak Hindistan yerine
göremeyeceğimi bir masum balina ve köpüklü bir gülümseme”
(Atlansoy, 2016: 17)

Farklı şiirlerden aşağıya alınan dizeler, şairin şiir dilindeki yenilik arayışlarının örnekleri olarak kabul edilebilir:

“Onadron bakınıyorum etrafıma bir yanımı sis alıyor...”
(Atlansoy, 2016: 22)

“esmer benzeyen nar eziği gül eşiği bahar”
(Atlansoy, 2016: 35)

“ve tekrar bulmalıyım tüylerini sevebileceğim bir kedinin
(...)
seni tüylerini farketmeseydim masumlüğünün
GÖZBEKLERİNDEN ASMALI BU KENTİ İNSANLARINDAN”
(Atlansoy, 2016: 42)

“Haberinde yoktular. (...) Denize yaklaşmak isterdin sen, çok kötü zamanlamalar.”
(Atlansoy, 2016: 74)

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere Atlansoy, şiir dilinin imkânlarını genişletmeye ve bu alanda yer edinmeye çalışmıştır. Özetle o, ilk şiirlerinden itibaren yer yer verili dili tahrife yönelmiş ve kendi şiir dilini kurmuş bir şairdir.

4.1.1. Kelime Serveti

Atlansoy’un şiiri, zengin bir kelime hazinesine sahiptir. İlk kitaplarından itibaren şiirlerinde kullandığı kelimeleri ustalıkla metne yedirmeyi başarmış, çeşitlilikle beraber şiirde de bir çağrışım zenginliği elde etmiştir. Şair, 1985’ten sonra yayımladığı her yeni şiirde daha önce kullanmadığı beş yeni kelime kullanarak kelime servetini artırmayı amaçlar.⁵² Osman Konuk’un aktardığına göre Atlansoy,

⁵² Arkan, a.g.s.

yeni bir şiir yazdığında kendisine getirir ve “Osman bak, bu şiirde kaç tane yeni kelime kullandım, biliyor musun?” diye sorar.⁵³ Bu anekdot onun şiirde kelime çeşitliliğine ne kadar itibar ettiğini açıkça ortaya koymaktadır. Şairin ilk kitabı *İntihar İlâci*’nin adı bile bu zenginliğin bir örneği olup özellikle bu kitaptaki çeşitlilik, dikkate değerdir. Şairin ağır bir hastalık dönemine denk gelen şiir verimi; ilaç, hastalık gibi kelimelerin yoğun kullanıldığı metinler örneğidir. Hatta ikinci kitap *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*’nde de benzer kelimeleri görmek mümkündür.

Örneğin *İntihar İlâci*’nda yer alan “Rutubet” şiirinde ilk elden birbirleriyle alakasız gibi görünen kelime çeşitliliği, şiirin geneline bakıldığında birbirini tamamlayan bir bütünlüğe sahiptir. Şiirde “asprin, panaljin, merhem, grip” gibi tıp terimlerinin yanı sıra “şehir bandosu, paralel, sivil bir arabesk, pişti, iskambil destesi, kare as, çay, ‘caner gönyeli’ yerleşikleri, ruj, poetik ve küflü bakış, kefen, yağmur prototipi” gibi anlam olarak birkaç öbeğe ayrılacak kavramlar da kullanılır.

Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi’nde yer alan “V” şiirinde de ilaç ismi olarak “akineton” yer alır. Şair, kelimenin Eski Mısır’daki kullanımına da atıf yapar. Akhenaton ya da IV. Amenhotep da denilen Mısır hükümdarının günümüzde “bütün tanrıcılığını ilaçlarda sürdürdüğünü” özellikle belirtir.

Atlansoy’un kelime hazinesi; onun şiirdeki duruşunu, şiire yaklaşımını, hayatı algılayışı ortaya koymasına bakımında önemlidir. Şairin sıkça kullandığı “zenci-esmer, esmerlik, Kızılderili, yerlilik, çay, at, kartal, kaplan, elma, buğday, yara, köşk” gibi imge ve metaforlar onun fikir, duruş açısından yerini imleyen önemli kavramlardır. Yine şiirinde sıkça geçen “rüya, sis, kalp, söz, Meryem, yağmur, ayna, kedi, göz” gibi kavramlar da şairin en başta açıklık, kapalılık meselesine yaklaşımı hakkında ipucu verir. Öte yandan şair, günlük dile ait kelimeleri şiirde kullanmaktan çekinmez. Mustafa Oğuz, yukarıdaki örneklere benzer kelimelerin yer aldığı “Cuma Koşusu” şiirindeki “pazar, çanta, kravat, fuleir, elma, kumaş, tüccar, file” gibi kullanımlardan hareketle şairin günlük kelimeleri rahat bir üslupla şiire dâhil ettiğini belirtir (Oğuz, 1993: 39).

Bunların dışında Atlansoy, günlük dilde kullanımı az olan ya da hiç olmayan bazı kelimelerle birlikte Arapça, Osmanlı Türkçesi veya yabancı dillerden aldığı bazı kelimeleri de şiir dilinde kullanarak bir çeşitliliğe ulaşır. Aşağıya koyu renkli bir şekilde alınan örneklerde, şairin söz dağarcığı net bir biçimde görülmektedir:

⁵³ Kılıçarslan, <https://www.youtube.com/watch?v=LaPxCwOMP9U&t=126s>

“-ki tüm sırlarından **soyuklanmış**/aynalarda seçilmeyen yüzüyle kadın.” (Atlansoy, 2016: 17), “mutlaka **umut sesleyen** gülüşümü görmelisin/... bir çuval dolusu umut-kâğıt ingiliz bir **ığrenti**” (Atlansoy, 2016: 35), “yollar bomboş sürekli **uykular** mutluluğu” (Atlansoy, 2016: 79), **Allahu Ekber** seslerinde ezanların yüzü suyu hürmetine af dileyin/ (...) “**Refi nasp ve cerdir** yüzümüzde/saç bıyık ve sakal” (Atlansoy, 2016: 129), “kahverengiye boğulmuş gizli beyaz/**malihülya**./ (Atlansoy, 2016: 170), “yok yok olur; **dandy, pop-corn**/ve kalve çorba satarız.” (Atlansoy, 2016: 193), “galiba **teşrin-i evveli**/ve **harbi** yitirdik/(...) sizden gelen son haber-**Allahualem**/şık ve zarif üstelik nazenin bir yalan gibi” (Atlansoy, 2016: 207), “**abatyot** bir kadere uzanma” (Atlansoy, 2016: 234), “hasretin **masklar** panayırı (Atlansoy, 2016: 264), “gölün içinde akıyor ırmak/hayli **müşkülpesent**” (Atlansoy, 2016: 326), “Uzaklaşan ve yaklaşan bir doğrunun **lamelif**” (Atlansoy, 2016: 442), “Uçmak zorunlu - kaçış yok bu kesif **sferden**” (Atlansoy, 2016: 474), “**Payitaht** dediğin çadırımdır-kıldan ve dahi sağlam” (Atlansoy, 2016: 482), “çok kaliteli tanrıları var kullarının Allahım/ her akıllarına gelince **yüklüyorlar imanlarını**”, (Atlansoy, 2018: 24), “bir cezayir seslenişi gibi/siyah ise **direşkendir**” (Atlansoy, 2018: 29), “**üzünç** çiçekleri unutsun gülümsemeyi” (Atlansoy, 2016: 35), “feci buluşma her yer **steril**” (Atlansoy, 2018: 43).

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere “Atlansoy, kavramlarını kendisinin ve okurun hayatında karşılığı olan kelimelerden seçer. Kısaca onun şiirinde kelimeler, bir klişenin kolaycılığı ile yer almaz. Kullanımı yaygın kelimeler bile şiir bütünlüğü içinde tazelenir ve yenilenir.” (Yazgıç, 2020: 90-91).

4.1.2. Kelime Oyunları

Kelime oyunları; eğik çizgi, kesme işareti, yay ayraç gibi noktalama işaretleri ile kelimenin yapısıyla ilgili bir yazım sapması, içeriğiyle ilgili de çok anlamlılık imkânı sağlar. 80 Kuşağı şairlerinde sıkça görünen bu tavır, eleştiriye de sebep olur (Arslanbenzer, 2012: 198). Dille ve kelimelerle oynamayı seven Atlansoy da kelimeleri, ifade edildiği şekliyle bölerek bir sözcük üzerinden yapısal olarak birden fazla kelime üretmenin yanı sıra şiirde anlamı çoğaltma yoluna gider. Öte yandan şair, kelimeleri sadece tevriyeli kullanarak da aynı sonucu elde eder. Aşağıya alınan örneklerde şairin bu tavrını görmek mümkündür:

“şimdi söyleyebilirsin
sevgi mi bırakacaksın
toprağa

yoksa **tabut/u/mu**”

(Atlansoy, 2016: 32)

“Aa bak
dolu/nay tebessüm ediyor”

(Atlansoy, 2016: 82)

“elveda şehir; elveda **güzel/im**”

(Atlansoy, 2016: 267)

“çırpınmaz bu karakışlar sürerken
kalbimin **kara-denizi**”

(Atlansoy, 2016: 204)

“Bu **einstein** nerden bizim **eniştemiz** oluyor”

(Atlansoy, 2016: 371)

“**Gözü karayım**dır bilirsin raksınızdaki olmam asla **çakır!**”

(Atlansoy, 2016: 482)

“Benim gibi **uçurum** mu gördün sen ey **yar**”

(Atlansoy, 2018: 37)

“yeli bir kovan; okuyaydı”

(Atlansoy, 2018: 61)

Atlansoy, noktalama işareti kullanmadan kelimeleri, tevriyeli kullanarak da kelime oyunu yapmayı sever. Yine bu şekilde kelimenin hem yapısını hem de anlamını çoğaltır. “Birdenbire Kıyamet” şiirinde, “ölümü öp” ifadesi tevriyeli kullanır. Adı geçen ifade, deyim anlamıyla bir konuda karşıdakini ikna etmek için kullanılan yemin sözüdür. Şair, sözü kıyamet kelimesiyle kullanarak herkesin öleceğini ima etmekte ve “Ölümü unutma!” demek istemektedir:

“kork! birdenbire kıyamet, muhakkak olacak
ölümü öp!”

(Atlansoy, 2016: 110)

“Denizi Yakan Deniz” şiirinde “kızıla boyanmış elmas” tamlaması, ilk elden elmanın kırmızı rengini akla getirirse de biraz dikkat edildiğinde Osmanlılar tarafından Roma ve Viyana şehirleri için kullanılan sembolik “Kızılelma” kavramına işaret edildiği görülebilir. Bir önceki dizedeki “büyük gürültü” tamlaması da Osmanlı Devleti’nin tarihte bıraktığı derin ize bir atıftır:

“Oysa şimdi
Çok uzağındayım o büyük gürültünün
Kızıla boyanmış elmasına.”

(Atlansoy, 2016: 149)

“Adı Üstünde Muhacir Erinmez Gitmekten” şiirinde, bir kelime oyunu şeklinde yazılan “burası ğdır” ifadesi tevriyeli kullanılır. Murat ve Aras nehirlerinin anıldığı şiirde “bura sığdır” şeklinde bir anlam akla gelir. Sığ ve derin bir akarsu ile ilgili

önemli sıfatlardır. Fakat dikkat edilirse “İğdır” şehrinin de ima edildiği görülür. Adı geçen şehir, şairin 1990’larda kısa bir süre öğretmen olarak görev yaptığı bir yerdir:

“içinden tut dileğini sevgilim
burası ğdır burası murat
aras uzaktır”

(Atlansoy, 2016: 210)

“Kılıç ve Kadeh-II” şiirinde şair, kendi soyadına yönelik bir tevriye yapar. Şairin soyadı olan Atlansoy şiirde “at alan bir soy” şeklinde geçer:

“(…) at alan
bir soydan gelen dayında.”

(Atlansoy, 2016: 232)

“Kiler Faresi! Hiç Şansın Yok Bir Kuru Can! Dışın Kırar” şiirinde şair, öğretmen olarak görev yaptığı Tokat şehrindeki hatıralara değinirken kelimeyi tevriyeli kullanmayı unutmaz. Tokat, bir şehir adı olmanın yanı sıra “insana el içi ile vuruş” gibi bir anlama da gelir. Aynı dizede geçen ve tokat atmak anlamına gelen “aşk etmek” deyimini çağrıştıran “Aşk olsun” da bu anlama işaret edildiğini gösterir:

“Bir haykırış oluverir! Tokat -Aşk olsun-”

(Atlansoy, 2016: 486)

“Rüzgâr Geçirmez” şiirinde, “aya bakan sofia” ifadesiyle sanki birisinden söz ediliyormuş intibayı verilir. Aslında Ayasofya camiine gönderme vardır. Bunu şiirde geçen “gli” kelimesinden de açıkça anlamak mümkündür. Şair, dipnotta Gli’nin Ayasofya’nın kedisi olduğunu belirtir. Genel ağlarda yer alan bilgilere göre Gli, 2004’te Ayasofya’da, Sofya adlı bir kedinin üç yavrusundan biri olarak dünyaya gelmiştir. Kamuoyunca da tanınan kedi, 2020’de hayatını kaybetmiştir. Buradan da anlaşılmaktadır ki şair, Ayasofya kelimesiyle oynayarak Gli’nin annesini işaret ederken camiye de hatırda tutmaktadır:

“gelişini duydum sonra gülümsedi bir gli
aya bakan sofianın sokaklarında-saf billur”

(Atlansoy, 2016: 32)

“Yok; Ben Asla” şiirinde “ay sel” kelimesi tevriyeli kullanılır. Şair, bir teyzesinin adının Aysel olmasına rağmen nüfus memurunun hatasıyla Ayser şeklinde kayıtlarına geçtiğini belirtir (Atlansoy, 2017c: 6). Bu bilgiye, şiirde de değinir. Ay ve sel iki farklı kelime gibi kullanılırken aslında şairin teyzesinin adına doğrudan bir göndermedir:

“ay serildi o nasıl bir batıştı ki akşam
nüfusçunun hatasını düzeltiverdi birden
ay sel gibi akıyor isminden”

(Atlansoy, 2018: 49)

“Mevsim Geçişleri” şiirinde, üç kelime tevriyeli kullanılır. Mevsimlerden ve tabiattan söz edilen dizelerin arasında “yazı hep karadır zemin aksa” dizesinde “yazı” kelimesi yaz mevsimini akla getirir. Fakat dize tek ele aldığı anda, yazmak eylemi kendini gösterir. Yazının siyahla ilişkisi ve kağıdın beyaz olması (zemin aksa) bu anlamı güçlendirir. Diğer yandan kara kelimesi, önce rengi akla getirirse de zemin kelimesi ile birlikte düşünüldüğünde toprak akla gelir. Aksa kelimesi de rengi akla getirirken akmak eylemini de hatırlatmaktadır:

“mevsim geçişleri sürüyor
kış beyazı seçerken
güneş esmeri sever
yazı hep karadır zemin aksa”

(Atlansoy, 2018: 62)

4.2. Üslup

Dil ve üslup birbirinden ayrı düşünülemez iki kavramdır. “Sanatçının eserini oluştururken kullandığı ana malzeme dil ve dili kullanma, işleme tarzı olan üslup, bir sanatçıyı diğer sanatçılardan ayıran en önemli unsurdur.” (Çetin, 2010: 197). Bu anlamda üslup, özgünlüğün en önemli anahtarıdır. “80 Kuşağı’nın en dikkat çekici isimlerinden Atlansoy, üslubunu ilk şiirlerinden itibaren oluşturmuş, kendi sesini bulmuş bir şair olarak kuşağından ayrılır. Onun üslubu daha ilk şiirlerinden itibaren belirgin bir sıra dışılık gösterir. Kuşağının diğer sanatçılarıyla ortak bir paydada buluşmaz.” (Duman, 2015: 43). Şairin üslup özelliklerine bakılırsa en önemli söyleyiş özelliklerinden birisinin imge, imaj kullanımı ve metaforik söylem olduğu görülür. Nazir Akalın, “Atlansoy’un duyuş ve söyleyiş tarzı, kendisini var eden metaforik değerleriyle dikkat çeker. Yani şair, eşya ve hadiseye her dokunuşunda farklı bir söyleyiş ve eda geliştirir.” (Akalın, 1998: 61) derken bu duruma dikkate çeker. Oğuz ise şairin üçüncü kitabı *Şehir Konuşmaları*’ndaki rahat ve gürül gürül akıp giden yeni söyleyişe dikkat çeker ve “Onun şiiri, hemen kendi üslubundan belli olur. Bu orijinal söyleyiş, beraberinde -dönemin bir çok şairinde görülen- uyduruk imajı getirmemiştir.” (Oğuz, 1993: 37) tespitini yapar. Aşağıda şairin imge dünyası, ayrıntılı bir şekilde ele alınmış ve şiirinden örneklerle somutlaştırılmaya çalışmıştır.

Atlansoy’un üslup özelliklerinden -bekli de- en önemlisi ironik söylemdir. Nükteli, iğneleyici bir tarz olan ironide, söylenen sözün aksinin kastedilmesiyle gerçeklikle karşıtlık oluşturulur. Temeli, söz oyununa dayanan ironiye Atlansoy, salt

ironi yapmak için başvurmaz. Şair, ironiyi sıkıntılı bir konu olarak değerlendirir. Ona göre bir şair; hayatını, şiirini sırf ironiye ayarlı hale getirirse birtakım sıkıntılar baş gösterebilir. İroninin bünyesinde yozlaşmayı da taşıdığını düşünen şair, onu dozunda kullanmanın gerekliliğini vurgular (Yakın, 2004, s. 67-68).

Atlansoy, özellikle ilk üç eserinde ironiyi çok sık kullanırken 1998’de basılan *Kaçak Yolcu*’da ve 2005’te yayımlanan *Karşılama Töreni*’nde ironik anlatımın yoğunluğunu azaltır. Özellikle *Karşılama Töreni*’nde ironik tavırdan tamamen uzaklaşımını (Sali, 2014: 41) söylese de bu kitaplarda da yer yer ironiye rastlamak mümkündür. 2011’de yayımlanan *Yarın Bekleyebilir*’de, ironinin dozunu tekrar artıran şair, “Yapay veya espri olmayan, kara mizah sayılabilecek müthiş ironi örnekleri verir. Bunun sebebini de ‘Galiba ironiyi biraz ihmal ettim. Sürekli gençlerle birlikteyim şu sıralar, bu ironik söyleyişi tetiklemiş olabilir.’”⁵⁴ şeklinde açıklar.

Atlansoy’un önemli bir üslup özelliği de bir tek dize veya şiirin adı ile şiir yönelimine ya da şiirin ana izleğine dair fikir vermesidir. İlhan Berk, bu tür dizelerin şiiri hemen ele verdiğini, şiirin gövdesini ortaya koyduğunu belirtir. Ona göre bu tür dizeler, şiirin yapısını, içeriğini, biçimini, sesini kısaca her şeyini ortaya koyar (Berk, 2014: 33). Bu anlamda yukarıda da ifade edildiği gibi Atlansoy’da Berk’in belirttiği üslup özelliği belirgin bir şekilde tercih edilir. Örneğin *İntihar İlâcı*’nda yer alan “Rutubet” şiiri, “-Aspirin?/ -Batıya inanmıyorum” gibi vurucu bir ifadeler başlar. Bu ifade şiirin ve şairin yönelimini açıkça ortaya koyar. Şairin ilk şiiri “Batıda Kan Var” ismiyle şairin bütün şiir yönelimini ortaya koymaktadır.

Şairin bir diğer üslup özeliği de şiirde ani iniş-çıkışlar, sıçramalar ve alan atlamalardır. Ali Duman, “Atlansoy’un ilk dönem şiirlerinde ruhsal bir ritimden daha çok sürprize yaslanan bir şiir söylemi olduğunu” (Duman, 2015: 44) belirtirken bu duruma atıf yapar. Mustafa Kutlu; bu sürprizlerden, iniş-çıkışlardan -hatta ilk mısralardan itibaren okuru sarsan üslubundan- hareketle şairi “Solak Boksör” şeklinde nitelendirir (Kutlu, 1998: ?). Oğuz da aynı meseleye değinerek Atlansoy şiirinde, ani yükseliş ve düşüşler olduğunu veya yükselen bir çizgiyle şiirin sonunun final havasına dönüştürüldüğünü belirtir (Oğuz, 1993: 39).

Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi’nin ilk şiiri “Gelen Dalga Bir”i şair, iniş-çıkışlar ve vurucu ifadelerle belirgin bir şekilde zenginleştirir. Şiir, Kurt Vonnegut’un bir romanındaki “Mezbaha No 5’in yazarı geri dönmüş, yapamamış

⁵⁴ Safa, a.g.s.

içerde” şeklindeki giriş cümlelerine ironik bir gönderme olan “Ya!/İntihar ilâcı şairi geri döndü./ İçeride yapamamış. Öyle çok kişi varki içeride yapamayan.” (Atlansoy, 2016: 61) şeklindeki vurucu dizeleriyle başlar. Bu dizelerden sonra söyleyiş, inişli-çıkışlı bir çizgide ilerler. Şiirin devamında şair, “–bir yanımız dumanlarını denize vuran yangınlarda, ve o deniz/ canlıdır lütfen çöp atmayınız./ –bir yanımız yitip yitip büyüyen güneş, büyü sahibi gece/ –bizim kaç yanımız var?” (Atlansoy, 2016: 62) gibi okuru şaşırtan bir üslup örneği sergiler. Şair, ironik bir yaklaşımla, sürpriz ve şaşırtmacayla sıra dışı bir söyleyiş oluşturur.

Aslında şiirdeki alan kaydırma veya zaman-mekân atlama, ani iniş-çıkışlar ve çarpıcı bir finale şiiri bitirme yaklaşımı arasında sıkı bir ilişki vardır. Atlansoy, “Solak Boksör” benzetmesinden hareketle yıllarca şiirlerinin niteliği üzerine düşündüğünü ve müzikaliteden yoksun olduklarını fark ettiğini söyler. Peki bu şiirlerde ne vardır? Şair, alan kaydırma tekniğinin de yardımıyla finalde ya da başlangıçta vurucu ifadeler şiire geniş bir “manevra alanı” açmaktadır (Atlansoy, 2001b: 35). Alan kaydırma tekniğinden kasıt, şiirde konunun bununla beraber zaman ve mekânın birden değiştirilmesidir. Atlansoy, bu tekniği şiiri iki bölüm hâlinde yani iki farklı zaman ve mekân şeklinde yazarak kullanır.

İntihar İlâcı’nda yer alan “Yolculuk” şiirinde, bu tekniği görmek mümkündür. Şiir, ikinci bölümü “izdüşüm” şeklinde adlandırılan iki bölümden oluşur. İlk bölümde şair, insanın cennetten düşüşü ile başlayan dünya macerasından söz ederken ikinci bölümde zaman ve mekân değişir, İstanbul’u ve kendi öğrencilik hayatına denk gelen yılları konu edinir. Buradan hareketle “insanoğlunun Afrika’da başlayan dünya yolculuğu” ile İstanbul’daki şairin hayatı arasında ontolojik bir benzerlik kurulabilir. Bu ve buna benzer birçok şiirde şair, farklı zaman ve mekânlarda yaşayan insanlar, vuku bulan olaylar arasında ilgi kurar. Bu teknik, şaire şiirde yeni imkânlar açarken şiire bir söyleyiş güzelliği de katar.

4.2.1. Açıklık ve Kapalılık

“Şiir dili, günlük dil veya bilim dili gibi her zaman açık, anlaşılır ve sadece işaret edici değildir. Ona, böyle bir sorumluluk yüklenemez. Çünkü şiirin, herhangi bir düşüncüyü, hissi, gerçeği, olayı veya durumu okuyucuya açık bir biçimde anlatmak gibi bir sorumluluğu yoktur.” (Çetişli, 2015: 38). Bu anlamda şiir dilinde açıklık ve kapalılık, uzun yıllardan bu yana tartışılan bir meseledir. Aslında açıklık ve kapalılık, bir şairin şiire/sanata poetik yaklaşımıyla ilgilidir. Şair, sanatı bir fikrin

anlatım aracı olarak görüyorsa dil daha geniş bir okur kitlesine hitap ederken sanata salt estetik bir kaygıyla yaklaşıyorsa şiir dili görece daha dar bir okur kitlesine hitap eder. Atlansoy, ikinci grupta yer alan bir şairdir. 1990'lara kadar şiirinin kapalı olduğu şeklinde eleştiriler yapılır. Şair, bu eleştiriye “Şiir bana çok açık geliyordu.” şeklinde ironik bir cevap vererek *Kaçak Yolcu* ile birlikte daha açık bir şiire yöneldiğini belirtir. Ona göre şair, şiiri kağıda dökerek kendini açık etmiştir. O nedenle kağıda dökülen şiir, kapalı değil açıktır.⁵⁵

Yine bu bağlamda bir söyleşide sorulan “Şiirlerinizde anlaşılma kaygısı güdüyor musunuz?” sorusuna sanatçıların aslında anlaşılmaktan ziyade anlaşılmamayı yeğlediğini söyler. Ona göre anlamak-anlamamak izafi kavramlardır. Hatta yanlış anlamak dahi doğru anlamaktan daha evladır.⁵⁶

“Şiirde elbette şairin tercihihine göre anlam önemli olmayabilir, anlamdan ziyade farklı biçimsel araçlar öne çıkarılabilir ama anlam da bir şekilde bulunmak mecburiyetindedir. Özetle şair ve okur arasında bir anlam bağı olmak durumundadır.” (Güngör, 2019: 40).

Furkan Çalışkan, ilk eserleri bağlamında yaptığı değerlendirmede, Atlansoy'un şiirini okuyanın bilmeyip anlayacağını belirtir. *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*'nde yer alan “V” adlı şiirdeki tarihi atıflar ve şairin kullandığı “Mısır, çocuk, Churchill” gibi kavramlardan hareketle tarihin yaşanmışlığının kavramlarla ilintilenerek okurun zihninin geri planına hitap ettiğini ekler. Bu sebeple de şiir bilinmez, anlanılır. Bu, şairin zor olduğu gibi bir intiba uyandırır. Çalışkan, bunun anlaşılmama isteği veya muğlaklıktan uzak bir poetik yaklaşım olduğunu ifade ettikten sonra Ahmet Haşim'i de referans vererek “açıklık-kapalılık”ın esere özgü bir durum olabileceği gibi okurun zekâ ve ruh hâliyle de alakalı olduğunu belirtir (Çalışkan, 2007: 8).

Atlansoy şiirinde, mısralar arası örgünün zayıf olması da şiirde kapalılığın önemli sebeplerinden birisidir. Karataş, özellikle ilk eserler bağlamında “Dağınık, bağlantısız, savruk, mensup olduğu ana gövdeyle pek uyuşmayan dizeler ve bunların tertibiyle ortaya çıkan metinler.” (Karataş, 2004: 72) tespitiyle bu duruma işaret eder. Duman da benzer bir tespitle Atlansoy'un ilk dönem şiirine nüfuz etmeyi güçleştiren en önemli sebepler olarak mısralar veya mısra blokları arasında yapılan sıçramalar, ufuk ve alan değıştirmeleri sıralar (Duman, 2015: 35).

⁵⁵ Tosun, a.g.s.

⁵⁶ Uysal, a.g.s.

Ayrıca şiirdeki tarihi atıflar, alıntılar, anıştırmalar; imge, imaj ve metaforların yoğun kullanımı da ilk elden metne vakıf olmayı engeller. Okurun iyi bir şiir birikimine, geniş bir genel kültüre ve yorumlama gücüne ihtiyacı vardır. Bunlardan yoksun bir şekilde, Atlansoy şiirine yaklaşmak elbette şiiri yeterince kavrayamamayı da beraberinde getirecektir.

4.2.2. Lirizm

Lirizm, şairin coşkunun duygularını yalın bir şekilde, uzun uzun tasvirlerle yer vermeden samimi, doğal bir üslupla ortaya koymasıdır. Müzikalitenin yüksek olduğu ve öznelğin ağır bastığı lirik şiir, insanın evrensel boyutu ve daha çok bireysel zenginliği üzerinde yoğunlaşır. Genellikle aşk, kadın, içki, mutluluk, ölüm, hayat, tabiat, hatıra gibi konularda duygusal coşkunluğu dile getirir. Lirik şiir, aslında konudan ziyade üslupla ilgidir (Çetin, 2010: 212). Türk şiirinde çok kullanılmış bir üslup olan lirizmi, Atlansoy şiirinde de sık sık görmek mümkündür. Şair, ilk şiirlerinden itibaren lirik söyleyişi kullanır. Bir söyleşide “Şiirinizde yoğun bir aşk ve lirizm var.” tespitine bunun farkında olmadığını, İhsan Deniz’in bunu kendisine fark ettirdiğini söyler. İlk kitap *İntihar İlâcı*’nda yer alan “Yağmurlu Prenses” şiirinin, bu kitabın atmosferi dışında olduğunu ve bu (lirik) damarı kazmaya devam ettiğini belirtir.⁵⁷ Şüphesiz bu eserde, başka lirik üslupla yazılan veya lirizmin içten içe duyulduğu şiirler de vardır. “Batıda Kan Var”, “Rutubet”, “İntihar İlâcı”, “Çirkin Gece Kuşu”, “Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim” şiirlerinde de yer yer lirik üsluba şahit olmak mümkündür.

Atlansoy, lirik üslubun yanında ironik üslubu da kullanmayı ihmal etmez. O, ironiden lirizme gidip gelen bir şairdir. İlk şiirlerinde, ironi ağır basarken gün geçtikçe lirizme yöneldiği görülür (Oral, 2007: 26). Atlansoy’daki ironi-lirizm arasındaki gelgitler 2005’te yayımlanan *Karşılama Töreni*’nde lirizm lehine bozulur. Şair, bu eserde ironiden uzaklaşıp lirik üslubu zirveye çıkarır. Hatta bir önceki eser *Kaçak Yolcu*’da lirik üslup daha yoğundur. Sonraki eserlerde lirik üslubun gerilediğini söylemek mümkündür. Fakat şu var ki lirik üslup, Atlansoy şiirinde hiçbir zaman yok olmamıştır. 2016’dan sonra dergilerde yayımlanan bazı şiirlerinde de bu üslup vardır.

⁵⁷ Tokay, a.g.s.

4.3. İroni

Söylenen sözün aksinin ima edilmesi şeklinde tanımlanan ve nükteli, esprili, iğneleyici bir tarz olan ironide var olan gerçeklikle karşıtlık oluşturmak amaçlanır. “Tartışmada rakibini oyuna getirmek amacıyla bilmiyor gibi görünmek anlamına gelen Grekçe *eironeia* fiilinden üretilen ironi; bu anlamıyla, bir tartışma, konuşma ve söyleme yöntemidir.” (Taşdelen, 2007: 53). “Sanatçının ironiden maksadı, yaşanan saçmalıkların, karşıtlıkların daha etkili ve vurucu bir şekilde anlaşılmasını sağlamak; asıl anlamı gizleyerek bütün bunları doğal bir olaymış gibi anlatmaktır.” diyen Karataş’a göre ironi yapmadaki en büyük hedef okuyucuyu sarsmaktır. İronide, nükte yerine alay ve acımasız bir eleştirinin varlığından söz eden yazar, ironinin ustalık isteyen bir sanat olduğunu, ipuçlarının hemen verilmediği takdirde, sözün maksadını aşabileceğini ve yazanın amaçlamadığı bir hedefe yönelebileceğini belirtir (Karataş, 2001: 218). Öte yandan ironi kavramı üzerine kafa yoran ünlü filozof Kierkegaard, ironinin hiçbir dışsal maksadının olmadığını, amacın kendi içinde yer aldığını belirterek bunun metafizik bir amaç olduğunu belirtir. Ona göre maksat, ironiden başka bir şey değildir (Kierkegaard, 2009: 281).

Türk edebiyatında sanatçıların sıkça başvurduğu bu anlatım tarzı, Atlansoy’un da tercih ettiği bir anlatım aracıdır. Onun ironi anlayışına bakılırsa elbette amacın, sadece ironi yapmak olmadığı görülür. Bir söyleşide, şiir-ironi ilişkisine yönelik sorulan soruya verdiği uzun cevapla şair, ironiye nasıl yaklaştığının ve şiirindeki kullanımının ipuçlarını verir. İroniyi sıkıntılı bir konu olarak değerlendiren şair, onun çıkış noktasını zeki ve elit bir insanın hayata karşı tavır alışı olarak belirler. Ona göre şair; hayatın ve şiirin merkezine salt ironiyi koyarsa birtakım sıkıntılar da baş gösterebilir. İroni, bünyesinde yozlaşmayı da taşıyabilir. Bu yüzden ironiyi dozunda kullanmak gerekir. İroni, insanın ayağını kaydırabileceği gibi kişiye müthiş imkânlar da açabilir (Yakın, 2004, s. 67-68).

Adnan Özer, yukarıda da ifade edildiği gibi Atlansoy’u “bir ironi gülü” olarak tanımlasa da onun ironist olmaya niyeti yoktur. Çünkü ironist için her şey, hiçlikten ibarettir ki bu da kişinin kutsalla sorunlu hale gelmesi demektir. Şair, şiirde bütün meseleyi ironi olarak görmemelidir. Bir kullanım aygıtı olarak görülürse eserde bir kaldıraç özelliği de gösterebilir. İroni ipekten sert, demirden yumuşak bir zekâyâ işaret edebilir. Bu sebeple şair, onu insan yüzündeki demir tozu izi ya da isi olarak niteler (Atlansoy, 2007b: 130). Atlansoy, “demir tozu”nu fazla kaçırmadan ironiyi

kullanmayı yeğler. Yani ciddiyetten tümüyle sıyrılmaz. Seçimini metafizikten yana kullanarak bir ironist olmadığını ihsas eden şair, “Her şeyin farkında olan ama farkında değilmişçesine ironik masumiyetle konuşur. Bu yüzden onda masumiyet ironiktir.” (Ünal, 2011: 332). Narlı’ya göre onun ironisi saldırganlıktan ve aşığılamaktan beslenmez. Atlansoy’un seven, acı duyan, her düzlemde bilinçle merhameti el ele tutuşturmak isteyen ve bu uğurda oldukça fazla incinen bir özne olduğunu vurgulayan Narlı, bu nedenle ironinin onun için bir zorunluluk olduğunu belirtir (Narlı, 2020: 9). Tüfekçi, şairin istese de ironiden kurtulamayacağını ifade eder. Ona göre hayatı bir kaderi bütünleyen çerçeve olarak düşünen şairin, bazen kendisini çok rahatsız etmesine rağmen ironiden kaçamaması olağan bir durumdur (Tüfekçi, 2014a: 122).

Atlansoy, ilk şiirlerinden itibaren ironik anlatımın imkânlarından yararlanır. Onun ilk şiirlerinde var olan evren tasavvuru ve ontolojik duruş, evreni sonsuz boşluğu içinde “siyah” görmekte ve bu ağırlığı şair, “ironik bir tavır” ile dengelemeye çabalamaktadır. Ölüme, dirime ve aşka dair tutumları bir “sis” içindedir. Şairdeki bu ironik tavır ise bünyesinde barındırdığı “zekâ” ile bu sıkıntıyı hafifletmeye ya da koyulaştırmaya yaramaktadır. Öte yandan ironinin sağlam bir kaynağa bağlanması yani kutsalla ilişkili olması gerektiğini düşünür. Aksi takdirde şiirde yozlaşma kaçınılmazdır (Atlansoy, 1998b: 33). Bu durumda Kierkegaard’ın ironi için yaptığı “sonsuz mutlak olumsuzluk” tanımlaması ve “ironi için her şeyin hiçlik” (Kierkegaard, 2009: 284-289) olacağı düşüncesine kapı aralanır. Atlansoy, buna fırsat vermeden bıçak sırtında ilerler.

Atlansoy’un, söylemek isteyip de söyleyemediği o kadar çok şey vardır ki bu anlamda ironi, ister istemez şiirinin ana damarlarından birisi olur. Öte yandan “Atlansoy, şiirinde İkinci Yeni imgesini ve Garip akımının ironisini birleştirmiştir. Bu bileşim, imgenin ağır bastığı modern lirik bir üsluba evrilmiştir. Atlansoy’un şiir başlıkları da ironi ve imge dünyasının iz düşümü şeklindedir.” (Altuntaş, 2021: 92).

Diğer taraftan onun şiirlerinin genelinde, biz ve ötekiler şeklinde bir yapıdan söz etmek gerekir (Özger, 2021: 103). Biz/ben ve öteki yapısı Doğu-Batı çatışmasının farklı görünüşleri şeklinde şiirlerinde yer alır. “Biz”, Atlansoy şiirinde “yerli, Kızılderili, esmer, zenci, kaplan” gibi kavramlarla; “öteki” de Batı ve -Doğulu olmasına rağmen- Batılı değerleri benimseyerek “biz”e yabancılaşan kişilerle belirginleşir. Bu anlayışın şairde oluşturduğu baskı ve temsil ettiğini modern kültürel değerler, yabancılaşma, geleneğin dışlanması gibi durumlar ironize edilir.

Atlansoy'un, ilk şiirlerinde var olan karamsar ruh hâlinde kaynaklanan ağırlığı ironik bir tavır ile dengelemeye çabaladığı ifade edilmişti. "İlk iki kitaptaki ironik tavır, bu anlayış etrafında şekillenirken üçüncü kitap *Şehir Konuşmaları*'nda mutedil bir hâl alır. Bir zekâ kıvraklığı aldatmacasıyla ezilmişlik psikolojisini tatmine yarayan aşırı ironiden vazgeçilir." (Solak, 2004: 87).

Sonraki eserlerde ironik tavrın azaldığını söylemek mümkündür. Şair, ironiyi bir sol kol vuruşuna benzeterek "Arada sağ kolumuzla 'Kaçak Yolcu'daki gibi şiirler indirdik." (Yurtoğlu, 2009: 24) ifadeleriyle de 1998 tarihli *Kaçak Yolcu*'daki ironik anlatım yoğunluğunun azalmasına gönderme yapar. Aynı tavır 2005'te yayımlanan *Karşılama Töreni*'nde de devam eder. Kendisiyle 2009'da yapılan bir söyleşide "Şiirde ironiden hiç vazgeçemiyorsunuz?" sorusuna ironinin zeki fakat aynı zamanda egemen güçler tarafından ezilen kişilerin elinde güçlü bir silah ve onu dozunda kullanmanın çok önemli olduğunu söyler. Bu yüzden ironiden altı yedi yıl kadar uzak durduğunu ama iki yıldır da bu karardan vazgeçtiği belirtir.⁵⁸ Yine başka bir söyleşide şair, *Karşılama Töreni*'nden söz ederken bu kitapta ironik tavırdan tamamen uzaklaştığını açıkça söyler (Sali, 2014: 41). Elbette bu iki kitapta yer yer ironiye rastlamak mümkündür. Şair, uzaklaşmış ama ironiden tamamen kopmamıştır. Nitekim 2011'de yayımlanan *Yarın Bekleyebilir*'de ironiyle bağlarını tekrar kuvvetlendirir. Bu eserden sonra yayımlanan *Gösteri Uçuşu* (2013) ve *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem* (2016) adlı eserler ve dergilerdeki şiirlerde de aynı ironik tavır devam eder. Şair, ironik anlatımı bu kitaplarda da artırarak kullanır.

Yukarıda ifade edildiği gibi Atlansoy şiirinde var olan "ben/biz-öteki" yapısı, ilk şiirlerden itibaren görülür. 1982'de *Yönelişler* dergisinde yayımlanan "Batıda Kan Var" adlı şiirde ezilen, horlanan Kızılderililerin Amerikalılarca maruz bırakıldıkları zulümlere gönderme yapılır. Beyaz insan, kendini üstün bir konumda görerek kıtadaki asıl ev sahibi horlar ve vahşi sıfatıyla tanımlar. Şair, bu noktada "öğrendik vahşiliğimizi kitaplardan" dizesiyle sömürgeci zihniyeti ironize eder. Aslında şair, vahşi olanın Kızılderililer değil, onları kendi vatanında ezen, yok eden "Beyaz insan" olduğunu ima etmektedir:

"-Vahşi

ölüm ateş ve kül haliyle acımasız

cihangir ve kocaman

öğrendik vahşiliğimizi kitaplardan"

(Atlansoy, 2016: 14)

⁵⁸ Tokay, a.g.s.

“Kedi Tırnağında Nar Çiçeği” şiirinde, modern ile geleneksel hayat arasındaki uyumsuzluk trajik, ironik bir yaklaşımla ele alınır. 17. yüzyıl Osmanlı seyyahı Evliya Çelebi üzerinden geleneksel ulaşım ile modern tekniğin ortaya çıkardığı ulaşım ve onun kültürü olan trafik arasında elbette bir uyumsuzluktan söz etmek mümkündür. Bu açıklama ışığında şairin kastettiği şeyin modern kültürün, geleneğe hayat hakkı tanımadığı yorumu yapmak mümkündür:

“Önce de söylemişim
trafik evliya çelebilere hayat hakkı tanımıyor”
(Atlansoy, 2016: 33)

Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi eseri, ironik bir girişle başlar. “Gelen Dalga Bir” şiirine şair, “Ya!/ İntihar ilâcı şairi geri döndü/ İçeride yapamamış. Öyle çok kişi var ki içeride yapamayan.” dizeleriyle kendisine dönük bir ironi yapar. Burada şair, “kendi şairlik kimliği ile yine kendisi arasındaki mesafeye vurgu yapar. Şiiri bırakmak ya da şiirsiz yaşayamamak durumları içeride yapamamak ifadesiyle somutlaştırılır.” (Özger, 2021: 103).

“Mikail” adlı şiirde de ben/biz ve öteki karşıtlığına dayalı bir ironik anlatım vardır. Şairin “Mikail” dediğine onlar “Maykıl” der; esmer ten yerine sarışınlığı tercih ederler. Bu tavır, onların yaşadıkları ülkeye yabancılaştıklarını göstermektedir. İroninin can alıcı noktasını, öteki konumundaki insanların görünürde köleciliğe karşı olması ama evlerinde hizmetçi çalıştırmaları oluşturur. Bu da onların inançlarında samimiyetsiz oldukları anlamına gelmektedir:

“Meydanlarda yürürler, yüzlerinde tanrılar taşırlardı.
Sarışın bakışlarını haydi bizi sarın sözlerine ayarlar,
hayret güler ve kalabalık akıttırlardı saçlarından.
Kum dolusu güneşleri yedeklerinde idi Sarışın olmayınca
kumral takılırlar, ayrılığı ıslatırlardı.
/Kar yağardı sonra. Yağar habire yağardı.
onlar ‘maykıl’ı akıllarına getirmez ya da ‘maykıl’ der,
aslını söyleyemezlerdi. Çoraplarının üstüne naylon saran
ve ayakkabıları su alan “öykü” kahramanı bacak bacak
üstüne atmazdı. Antikite’de dahi görülmemiş meydanlarda
yürürler, köleciliğe hayır parkurunu akşamları “
hizmetçileriyle tamamlardı. onlar./
(Atlansoy, 2016: 74)

“Kente Karşı Atlar” adlı şiirde şair; mizah, ironi ve trajik olanı iç içe kullanır. Şiirde dinî ve tarihî birçok olaya gönderme yapılır. Bu noktada şair, bir “kız”ın gülümseyişi ve kahkahası ile Nuh Tufanı arasında ilgi kurar. Suyu benzeyen gülümseyiş ve tufan olan kahkaha ile de Kerbela olayı arasında bir zıtlık oluşturan

şair, trajik-ironik olanı da vermiş olur. Şiirin başka bir bölümünde de dinlerin ve kültürlerin hayata ve eşyaya yaklaşımındaki farklılık yine tezat oluşturacak şekilde tasvir edilir. Çok tanrılı dinlerden Hinduizm’de, inekler kutsal sayılıp eti yenmezken İslam dininde böyle bir durum söz konusu değildir. Şair, bu farklılığa ironik bir şekilde gönderme yaparak “ilah bilseler de onlar biz yeriz görüntüleri” der:

/gülümseyişin suya benziyor kız
kahkahan tufan
kerbela’dan beri hüseyinler
yanmaktadır inan/
(...)
Hah hah ha şu işe bak inek görüntüleri
ilah bilseler de onlar biz yeriz görüntüleri”
(Atlansoy, 2016: 93-103)

İsmi, Yunan şair Konstantinos Kavafis’in “Barbarları Beklerken” şiirine gönderme olan “Berberleri Beklerken” şiiri, aslında isminde ironik bir tavır da barındırır. Atlansoy, gelenekten beslenen bir şair olmasına rağmen onu şekilden ibaret bir şey olarak görmez. Şiirinde, kafiye benzeri bir ses uyumu, tını olmasına rağmen geleneksel biçim, tercih ettiği başat unsur değildir. Geleneği şekilden ibaret gören şairlerin tavrını, “cüce çeşmesinde su içmek” şeklinde nitelendirir. Bir şairin şiiriyle ortaya koyduğu temel iddia, elbette büyük şiire yaklaşımdır. Atlansoy’a göre ironik olan, verili şiir anlayışını olduğu gibi devam ettiren şairlerin bu hedefe ulaştıklarını sanarak büyük bir hataya düşmeleridir:

“/biçim diyerek körlüğüne ağzının
cüce çeşmesinden su içerdi şairler/”
(Atlansoy, 2016: 107)

Modern tekniğin bir ürünü olan fotoğraf, Atlansoy’un mesafeli yaklaştığı ve genelde ironik bir anlatımla ele aldığı bir semboldür. “Birdenbire Kıyamet” şiirinde, bu yaklaşımı görmek mümkündür. Fotoğrafa yapılan ironik göndermenin ardından bir kıyamet sahnesi tasvir eden şair, “ölümü öp” ifadesindeki kelime oyunu ile ironik anlatımı mizahi olanla buluşturur:

“nasılsa unutulacak
fotoğrafım kimsede kalmasın
yarın! belki yarın herkes annesini unutacak
kork! birdenbire kıyamet, muhakkak olacak
ölümü öp!”
(Atlansoy, 2016: 111)

“Cuma Koşusu” adlı şiirde de hüznü kavramı etrafında bir ironik anlatım vardır. Çalışmanın içerik bölümünde hüznü teması başlığında da Atlansoy’un

1980'lerin hemen başında ilk şiirlerini yayımlarken hüznün kelimesinin yoğun kullanımını sebebiyle belli bir süre bu kavramdan uzak durduğu belirtilmişti. Şair, hüznün kelimesinin bu yoğun kullanımını ya da kendi ifadesiyle “moda” oluşunu ironik bir anlatımla ele alır:

“/Siz de biliyorsunuz
'hüznün' bu yıl yine moda çocuklar/
(...)
/Hüznün
Monepeto değil çocuklar/
(...)
Sonra yayılsın olanca buğusuyla özlem.
Bitmeyen zafer haftası; 'hüznün' zaten.”
(Atlansoy, 2016: 126-127)

“Sona Eren Vals” şiirinde, aşkı salt tensel bir yaklaşıma indirgeyen düşüncenin ironisi yapılır. Aşk temasının sıkça işlendiği şiirlerinde de görüldüğü gibi Atlansoy için aşk, ulvi bir duygudur. Yine şiirin devamında “içki için masalarda –rakı, pilâki/şarap olmaz kitapta yeri var çünkü” dizeleriyle 1990 ve 2000'ler de kamuoyunda bazı ilahiyatçıların “Şarap dışındaki içkiler haram değildir. Çünkü Kur'an'da sadece şarap haram kılınmıştır.” şeklindeki düşüncesine ironik bir gönderme yapılır:

“aşklarınız için benden bir armağan dileyin
hadi dileyin, valsler, kasideler, şiirler
ve girmesin aranızda keşideciler
–dinimize küfredenleri zekice kovarak
mutlu olalım sonra
kelebek değiliz ya uçmayı da öğrenelim–
(...)
ve siz
aşık olan LSD ve sarışın bombalara; patlayın
içki için masalarda –rakı, pilâki
şarap olmaz kitapta yeri var çünkü”
(Atlansoy, 2016: 130)

“Çay İçin Teşekkürler” şiirinde de geçmiş ve modern hayatın zıtlığı ironik bir şekilde tasvir edilir. Şairin birkaç kez atıf yaptığı “Türklerin atlarından inmesi” sembolik bir anlam taşır. Attan inilmiş ama modern hayatın bir ürünü olan trafik kurallarına da uyum sağlanamamıştır:

“türkler
atlarından indiler
yayaların sarı ışığı yoktur
bilemediler”
(Atlansoy, 2016: 133)

“The Fish Don’t Talk About The Water” adlı uzun şiir, ironik anlatımla örülmüş bir metindir. Şair, gençliğinde Eskisehir’de bilardo oynadığı günlerden kalma bir bilgiyle ironi yapar. “Pike çekmek ve çuha” kavramları, bilardo oyununa ait kavramlardır. Pike, uçağın yüksekte, hedef üzerine büyük bir açı ile inmesi; çuha, bilardo masasının üzerindeki kumaş anlamına gelmektedir. Pike çekmek de bilardo sopasını dik bir açıyla bilardo topuna vurmaktır. Bunu yaparken sopanın masaya sert bir şekilde değmesi sonucu çuha yırtılabilir. Şair, bu durumu insanı gülümseten bir anlatımla tasvir eder:

/hey dur, atlama
Hem pike çekmek yasaktır
hem çuhayı yırtan öder orda.

(Atlansoy, 2016: 175)

1998’de yayımlanan *Kaçak Yolcu* ile ironik anlatım -şair her ne kadar ara verdiğini söylese de- geri plana itilmiştir. İroninin rengi koyudan açığa doğru ilerlemiş ama tamamen de beyaza ulaşmamıştır. Çünkü ironi, şairin hayata karşı tavır alışında bir mecburiyettir. 1990’larda İslam dünyasında yaşanan acılardan ötürü karamsar bir havanın hâkim olduğu “İyi Günler İlerde Anneanne” şiirinde şair, sloganik söylemlere ironik bir gönderme yapar. Şair karamsardır çünkü İran-İrak savaşı yeni bitmiş; Irak, Kuveyt’i işgal etmiş ve ardından ABD’nin Irak’a askerî müdahalesi gelmiştir. Filistin sorunu, kanayan bir yara olarak ortada durmaktadır. Şairin ifadesiyle “Ortadoğu bir gül bahçesi” değildir. İslam ülkeleri, bu yaşanan acılara son verecek bir durumda değildir ve Müslümanlar, sadece “Kahrolsun Amerika, Fransa, Çin hatta Mançurya!” gibi sloganlar atmaktadır. Halbuki ortada bir gerçek vardır: O da “Kahrolsun!” deyince hiçbir devlet yok olmamaktadır. Ayrıca bu meselelerde dahli bulunmayan günümüzde Çin’de bir bölgenin adı olan Mançurya’nın da kahrolacak olması, işin ironik tarafını oluşturur:

“kahrolsun amerika deriz sonra
Kahrolsun fransa çin ve mançurya
kahrolur biz böyle deyince
devr-i daim düzeniyle dönen dünya
mançurya da kahrolur
niye kahrolacaksa”

(Atlansoy, 2016: 195)

“Uçurumdaki Ejder” adlı şiirde, farklı ideolojileri ve kültürleri aynılaştıran küreselleşme ile kendi bünyesinde eriten kapitalizm ironize edilir. İletişimin, farklı araçlarla yaygınlaşmasıyla ortaya çıkan küreselleşme ile dünyada sınırlar ortadan kalkmış; bütün kültürler, hâkim Amerikan kültürünün etkisine mazur kalmıştır.

Böyle bir ortamda sosyalist bir Çinli, ABD tarihinde mazlumlarının sembolü olan bir “zenci” ve belki geleneksel toplumun bir sembolü olan bir Japon, Amerikan lokantasında Amerikan içecek kültürüne ait bir meşrubatı yudumlayabilmektedir. Şaire göre bu bir garabettir ve acı bir ironidir:

“ayna taşımaz
çinliler japonlar ve zenciler
kolalarını yudumlar
amerikan lokantasında

(Atlansoy, 2016: 249)

Atlansoy’un 2005’te yayımlanan *Karşılama Töreni* kitabında da ironik anlatım çok yoğun olmasa da vardır. “Yoğun Sis Buhur Nefes Asri Yanlış Aşkî Bakış” şiirinde yine ben/biz-öteki yapısı ve bu karşıtlık üzerinden zalimlerin, despotların ironisi söz konusudur. Akif’in tek dişi kalmış canavar dediği Batı medeniyeti-Doğu’dan da kendisine destekçiler bularak- Atlansoy’un yaşadığı dönemde “bizi yutmaya çalışan, ejderha ağızlı ahtapot kollu, simultane ölümler usta”sına dönse de şair, onlardan korkmamaktadır. Ironik olan şudur: Zalimler, bilim ve teknikte her ne kadar üstün olsalar da Keşmir’deki gibi yaşadığı toprağın yerlisi olanlara asla zarar veremezler veya karşılarında korkusuzca vatanını savunan insanlar bulurlar. Ama zalimler, bunun farkında değildir. Şiirdeki bir başka ironi de zenginleştikçe yaşadığı topraklara yabancılaşan insanların durumudur:

“Hem zaten biz bu topraktanız
Korkmayız büyük deniz kılığında
Bizi yutmaya çalışan bütün
Ejderha ağızlı ahtapot kollu
‘Simultane ölümler ustaları’ndan.
Bize bir şey yapamaz batası batılısı
Doğası doğulusu ölümlerin dirimlerin
Duvaklı duvaksız gelişlerin
İskeleyi titreten yürek genişlerin
Toprağın kıpranışkeşmirde
Kaşmir kazak içinde yitişi zenginlerin”

(Atlansoy, 2016: 312)

“Sebepsiz Hüzünler Sultanlığı” şiirinde trajik-ironik bir yaklaşım vardır. Şair, yaşadığı ülkeyi sebepsiz hüzünler sultanlığı olarak nitelendirir. Aynı zamanda bu hüzün, laboratuvarında sıkıştırılan bir kahkaha ile ironik şekilde açılır. Tek başına kullanıldığında bir neşeye işaret edebilecek “kahkaha”, laboratuvarında sıkıştırılarak acı bir tat kazanır. Bu da aslında kahkahanın, hüzne işaret eden bir yönünün olduğunu gösterir:

“Burası sebepsiz hüzünler sultanlığı

Yok burada gözlem, deney ortamları ve varsayım
Hipotezler, büyük teoriler, hatta bilimsel yasa
Ülkem; laboratuarda sıkıştırılmış kahkaha”
(Atlansoy, 2016: 319)

“Güller Tanır” şiirinde Atlansoy, kendi değerlerinde yabancılaşan, makam ve mevki peşine düşen, mal mülk biriktirmeye çabalayan “bazı dostları” ironize eder. Atlansoy için kendi olmak, kendi kalabilmek önemli bir eylemdir. Kendi hususi hayatında da öğretmenlik mesleği dışında farklı yollara tevessül etmemiş, elindekiyle yetinmiş birisi olduğu için bazı dostlarının makam, mal mülk sahibi olma gibi çabalarına bir anlam veremez. Ve bu durumu ironik bir şekilde şiirine taşır. “Roma alametleri, püsküllü miğfer, zırh, tapu, kadastro” gibi semboller kimi arkadaşların “karşı”ya geçip “güç”ün yanında yer aldıklarına işarettir. Şairin değindiği bir diğer mesele, Lübnan asıllı Kolombiyalı şarkıcı, dansçı Shakira’nın 140 olan zekâ seviyesidir. Dans etmek gibi yüksek bir zekâ gerektirmeyen bir iş ile yüksek zekâ seviyesi arasındaki ironik durum, şairin gözünden kaçmaz. Çünkü o, her ne kadar yüksek bir IQ’ya sahip olsa da aslında Latin kıvırmaktan öte bir iş yapmaz:

“Kimi arkadaşlar karşıya geçiyor
Başlarında roma alametleri
(...)
Yazık...
Kimilerimizde püsküllü miğfer, kabuk
Zırh ve tapu–kadaastro belirtileri
(...)
Roma tarihini bile merak ediyoruz bu yüzden
Alçaklık acaba nasıl şekillendi
/Shakira’nınIQ’su niye bu kadar yüksek/
(...)
/Shakira mı her zaman her yerde
İyi ve latin kıvırıyor –hem duygusal zekâ/”
(Atlansoy, 2016: 344-347)

Yukarıda da açıklandığı üzere Atlansoy, ihmal ettiği ironiye *Kaçak Yolcu* ve *Karşılama Töreni*’nden sonra tekrar hız verir. 2011’de yayımlanan *Yarın Bekleyebilir*’de bunu görmek mümkündür. Bir satranç şiiri olan “Hamle Sırası”nda şair, ünlü fizikçi Einstein ve onun “Görelilik Kuramı” hakkında mizahî ve ironik bir yaklaşım sergiler. “Zeki ve dili kocaman bir şarlatan” şeklinde tanımlanan ünlü fizikçinin dilini çıkardığı hâlde çekilen fotoğrafına gönderme yapılır. “Kendi bilgi ve niteliklerini veya mallarını överek karşısındakini kandıran, dolandıran kimse” demek olan şarlatan kelimesi de muhtemelen Hitler Almanya’sından kaçarak gittiği ABD’de nükleer silahların geliştirilmesine verdiği katkıdan dolayı kullanılmıştır. Ayrıca şair,

ünlü fizikçinin, zamanın algısının kişiden kişiye değişebileceği düşüncesini “herkesin kendine has bir kaderi ve kederi vardır” şeklinde değiştirir:

“Ah! diyor filozof, ah bir bilsen
Zamanın ölçümü referans noktasına
Göre değişir dese de
O zeki ve dili kocaman şarlatan
Yani Ayştayn
Herkesin ama herkesin
İnce örülü bir kaderi ve giydiği kazaklara
Bile sinmiş bir kederi var!”

(Atlansoy, 2016: 357)

“Kursiyer” adlı şiirde, modern hayatın ortaya çıkardığı eğitim anlayışı ironize edilir. Günümüz dünyası her türlü bilgiye kolayca erişilen ama öğrenmek için de bir başkasına ihtiyaç duyulan bir ortama sahiptir. Şairin “seminer” diye andığı birçok kurs türünde, modern hayatın ortaya koyduğu gereçleri öğrenmek mümkündür. Şaire göre ironik olan modern insanın “ölüm”ü veya “yağmur”u öğrenmek için bile bir kursa ihtiyaç duyar hâle gelmesidir:

“Ya!
Seminer en güzeli modern çağlarda
Yağmuru bile öğrenmek için
Diyelim usulca yağıyor, hafiften
Ve sıfatına bakmadan ıslanalım
Sağanaksa; kolayı var: Kaçarız
Ya bir saçak ya da kalbimizin altına

/Her şeyin kursu verilmeli günümüzde
Daktilo satranç bilgisayar hatta ölümün bile/”

(Atlansoy, 2016: 372)

“Ölüş Biçimleri” şiirinde şair, yine modern hayata ait bir unsuru -yazlık kültürünü- ironize eder. Yazlık kültürü insanın yabancılaşmasını da beraberinde getiren bir yaşama şeklidir. Çünkü bu kültürde, komşuluk ilişkisi yoktur veya asgari seviyededir. İnsanlar, yılın belli aylarında deniz kenarında bulunan yazlıklarında zaman geçirirler ama neredeyse kimseyle iletişim kurmazlar. Devre mülk de bu kültürün bir unsurudur. Yazlık ev sadece size aitken devre mülk denilen konutlar, yılın belli bir ayı ya da haftasında size aittir. Diğer zamanlarda konutun sahipleri değişir yani devre mülk, çok sahipli/ortaklı bir konut türüdür. Şair, “Yakında /Ölümün de yazlığı çıkacak” diyerek bu yaşama biçimini ironize eder:

“Yazlıklara koşuyorlar
Yakında
Ölümün de yazlığı çıkacak
Bir de

Devre mülk olsa”

(Atlansoy, 2016: 397)

Atlansoy, 2013’te yayımlanan *Gösteri Uçuşu*’nda da ironik üsluba devam eder. “Hayat ve Neş’e Matmazel; Birdenbire” şiirinde, yine biz-siz ayrımı üzerinden siz üslubuyla hitap ettiği “matmazel”i ironize eder. Şair; Azer, Salome, Leyla gibi dinî-edebî şahsiyetlere göndermeler yaparak “matmazel”in belirli yönlerden onlar olup olmadığını sorar. Aslında şairin soru sorması, gerçek durumu bilmezden gelerek ironize yapmaktan öte bir şey değildir:

“Yani bu şehrin Azer’i siz misiniz; kibriniz
Sizin yüzünüzde mi gülümsüyor artık neş’e
Siz mi buruşuyor kıvrılıyor –heyy oleey
Siz mi dökülüyorsunuz beton yürekler üstüne

Siz misiniz yani bu şehrin Salome’si
Bundan mı ağaç biçip baş kesiyor
Gözlerinizden esen kara zakkum-
Yedi tül yedi hamle - Ha evet Kill the Bill”

(Atlansoy, 2016: 438)

“Kırmızı Kaşkol; Filsesli” şiirinde, fizik-metafizik denkleminde metafiziğe gereken önemi vermemenin ironisi yapılır. Şair, gençtir yani fizik yerindedir ama metafiziği ihmal etmektedir. Bir diğer ironi geleneksel şiir anlayışına yöneliktir. Atlansoy’un kendisi de gelenekten yararlanan ama onu olduğu gibi tekrar etmeyen bir şairdir. Önceki şairlerin şiirde kullandığı bir teknik olan akrostiş, mısra başlarındaki ilk harflere bir ismin veya kelimenin gizlenmesidir. Atlansoy, “artık akrostiş zamanları geçti, sevdiğimizizin ismini söylemeyelim” düşüncesiyle günümüzde hala bu anlayışı devam ettirenleri ironize etmiş olur:

“Genciz köşke gidiyoruz fiziğimiz iyi
Metafizik umurumuzda değil umar bulsun penelope
Büyüyor sadece sevdiğimizizin ismi - diyelim mi
Yok demeyelim akrostiş zamanları da geçti”

(Atlansoy, 2016: 449)

“Ayar” adlı şiirde, yabancılaşmanın ironisi yapılır. Şiirin yayımlandığı tarihlerde (Kasım 2012) ABD’yi Afro-Amerikalı bir başkan yönetmektedir. Şiirde geçen İngilizce, Amerikalılığı/yabancılaşmayı; “inanç” ise yabancılaşılacak değerleri, kökeni temsil eder. “Başkan”ın İngilizcesinin inancından kuvvetli olması, onun içinden çıktığı Afrika kökenli toplumun sorunlarına bir çözüm bulamadığı, üstüne üstlük onlara yabancılaştığı şeklinde yorumlanabilir:

“Köşkteki zenci - gülümsüyor
Yüzünde ingilizcesi inan inancından kuvvetli

Amerikayı keşfetmeğe lüzum yok - bakın burada şimdi”
(Atlansoy, 2016: 459)

Aynı şiirin devamında, edebiyat tarihinde 1980 Kuşağı şeklinde yapılan isimlendirmeye yönelik bir ironi vardır. İstanbul’daki öğrencilik yıllarına giden şair, o dönemde kaldığı öğrenci evleri, yoksulluk, ölüm gibi meselelere değinir. Şu an hayatta olmasını yoksulluğa bağlar. Aksi bir durumda bütün “derin seksen”in şairleri de yok olacaktır. Atlansoy, 80 Kuşağı üzerine sorulan sorulara bu tür dönemlik isimlendirmelere itiraz eden cevaplar verir. Şairin bu bakış açısı şiirde derin seksen ifadesiyle ironik bir hâl alır. Yine şiirin devamında şair, “köşk” metaforu üzerinden “erk”i eline geçirenleri ironize eder. Şaire göre köşke çıkmak, yabancılaşmaya yol açan olumsuz bir şeydir. Ayrıca günümüz insanının; makam, mevki sahibi tanıdıklarının olması ve bu durumu kendi menfaatine kullanmasını “Hayret şaşkınlım olmadı kimsemiz” dizesiyle ironize eder:

“Üsküdar -Bülbülderesi. Hayattaysak yoksulluktan
Dua etsin Türk Şiiri - Yanacaktık biraz zengin olsak
Cerrahpaşadayım sonra. Caz Ref’et Pena Tufan
Nihavend Osman Neyzen Adil Islık Ben
Karşıda - hepimiz aşığız A- Hanende Sezen
Uçacaktım oysa ben olsaydı evde tüp dolu
Uçacaktı benimle derin seksenin cümle şairleri
(...)
/Köşke çıktı sonra kimimiz
Hayret şaşkınlım olmadı kimsemiz/”

(Atlansoy, 2016: 460)

Atlansoy’un son şiir kitabı *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*’de de ironik anlatım, yoğun bir şekilde kullanılmıştır. “Deha” adlı şiirde şair, Kant’ın deha estetiğini ironize eder. “Kant’ın estetik kavrayışı gereğince saf beğeni yargısının güzel sanatlarla ilişkilendirilmesinin temel şartı dehadır. Kant, bu kavramla çok incelikli bir yetenekten bahsetmektedir. Deha, öyle bir yetenektir ki kendisinden beklenen bir sanat eserini yaratmaktır. Bu sanat eseri, doğa eseri olmamalıdır; belirli amaçlar, titizlikle düşünülmüş yönergeler ve kültürün harmanı olmalıdır.” (akt. Keskin, 2019: 40). Atlansoy, dehaya asla inanmadığını belirterek onun aslında inancı örtme çabasından başka bir şey olmadığını ifade eder:

“Asla inanmadım bir dehayı
Ustaca içimde sakladığıma
(...)
/Dehaya inanılır mı
O iddia inancı örtme çabası/”

(Atlansoy, 2018: 10)

“Ölü Çağırma Seansı” şiirinde, “İroniden arınmak mı?” diye soran şair, bu anlatım şeklini bırakmaya niyetinin olmadığını ima eder. Ona göre ironiyi bırakmak, ne yoksuların ne zeki kalpazanların işine gelir. Aksi takdirde bütün her şeylerini kaybetmiş olurlar. Şairin “yoksullar” dediği muhtemelen şairlik yeteği zayıf olan ve sadece ironiye bel bağlayanlardır. Şair, “sahte para basan veya piyasaya süren kimse” mecazen “yalan ve hile ile iş gören kimse” anlamlarına gelen “kalpazan” kelimesini de -zeki sıfatından hareketle- sahih şairler için kullanır. Bu durumda ironiyi merkeze alan “zeki kalpazan”, kelimelerle oynayan, ayın karanlık yüzüne aşık olan kimse gibidir:

“İroniden arınmak mı - Ne yoksullar ne de zeki
Kalpazanlar çetesi nasıl iş tutacak
Ayın karanlık yüzüne âşık olanlar
Bilirler nerede gizlendiklerini”

(Atlansoy, 2018: 14)

“Zıvana” adlı şiirde iki yüzlü, şahsiyetsiz insan tipinin ironisi yapılır. Şair, bu insan tipini, “hep kahramanlar olmamışlar hiç maraş” şeklinde tasvir ederek, onların “öz”den ziyade “kabuk” a değer verdiğini, hayatın albenisine kapıldıklarını ima etmiş olur. Çünkü “kahraman” olabilmek için önce “Maraş” olmak gerekir. Bunu göze alamayan hayatın “öz”ünden uzak demektir. Bu insan tipinin en büyük ironisi de kendilerini Tanrı’dan uzak tutacak (makam-mevki, mal-mülk gibi) şeylere fazla değer vermeleridir:

“hep kahramanlar olmamışlar hiç maraş
soluk alış verişlerinde müthiş cengaver
başı olmasa gövdesiz kalacak sanırsın
yılan balığı gibiler ikiye biçsen iki yılanlar
her yerde onlar var olmamışlar hiç Maraş

marabalar var ötede merhabası olanlar
sadece Sütcünün tasından içen Karayılan
yalancı ve gözükaralar hep; hep üç kere inkâr
tanrılarını başlarına geçirip Allaha inanırlar”

(Atlansoy, 2018: 19)

“Bella Bella” adlı şiirde, 1990’larda Cezayir’deki siyasi karışıklıklara ve yaşanan askerî darbeye ironik bir şekilde gönderme yapılır. “Devrim de yapacağız evde annelerimiz bekler” diyen şair için devrim meselesi, İslam dünyasının kaderi gibidir. “Derin bir alinyazısı bu estetik kabul etmez” dizesiyle şair bu durumu ima etmenin yanı sıra Kierkegaard’ın estetik anlayışını da ironize eder. Kierkegaard, kişiliğin gelişimde estetik ve etik dengesinden söz eder. Ona göre kişi ya estetik ya

da etik olarak yaşmalıdır (Kierkegaard, 2013: s. 17). “Estetik boyut veya estetik yaşam biçimi, ahlak ve din anlayışından uzak bireyleri işaret eder. Kişi, bu aşamada toplumsal görev ve sorumluluklarını ihmal ettiği gibi iyi ve kötü kavramlarını da görmezden gelir. Çünkü onun için aslolan yalnızca hissettikleridir.” (Durna, 2019: 73). Şiirde, birkaç kez benzer şekilde tekrar edilen “Bella diyor naci çok güzel kız raflar mavi” dizesini, estetik evrede kadınlara gösterilen yaklaşım tarzına ironik bir gönderme şeklinde anlamak mümkündür:

“Bella diyor naci çok güzel biz Ahmet’e bakalım
Cezayir yine yanıyor bir daha yollarda Fisk
Konvoy seyredeceğiz daha yani Ali McGraw
Devrim de yapacağız evde annelerimiz bekler

Derin bir alınyazısı bu estetik kabul etmez
Sadri Alışık desen olmaz Bin Bella hiç”

(Atlansoy, 2018: 46)

Atlansoy’un henüz kitaplaşmamış dergilerdeki şiirlerinde de ironik anlatımı görmek mümkündür. “Açık Kaplan Haykırışı I-Açık” şiiri, tamamen ironik bir anlatıma sahiptir. Baht-ayna ve Bahtin-ayna ifadeleri arasında benzerlik kuran şair için edebiyat eleştirisini, edebiyat kuramcısı Michael Bahtin’in fikirleri üzerinden yapmak, onun aynasından meseleye bakmaktır ve ironik bir durumdur:

“Hangi keratayı getirselers boşuna
Sığmaz kaba ayağınız çok büyük - açık
Baht aynasında görülmese de yüzünüz
Olsun - belki siz Bahtin aynasına bakarsınız”

(“Açık Kaplan Haykırışı I-Açık”, *Hece*, Sayı 267)

“Yok-Orman” adlı şiirde çevre, şehirleşme, modernizm, kapitalizm gibi meselelere ironik bir yaklaşım görmek mümkündür. Şair, “orman” diyenlere onun yok edildiğini ima ederek “yok-orman” şeklinden cevap verir. Ama burada “orman yok” ile “yok-orman” ifadelerinin gönderme yaptığı anlam alanına işaret etmeden geçmez. Şiirin devamında şair, ormanın kaçıp gitmesi ya da gözden kaybolması gibi bir ihtimalin de söz konusu olamayacağını ironik bir biçimde belirterek aslında onun şehirleşme, sanayileşme gibi sebeplerle bilinçli bir şekilde yok edildiğini ima eder. Şiirin üçüncü bendinde Atlansoy; şehirlerin betonlaşması, denizlerin kirlemesi, insanın aynışması gibi birçok meseleye ironik bir yaklaşımla itiraz eder:

“orman diyordunuz
hani nerede bakın işte yok-orman
kaçıp gitmiş olsa tekrar gelir uğraşırız kendisiyle
ya da gözden kaybolsa ayaklanıp - olmaz ya
dikkatimizi toplayıp bakalım bir daha hani nerede

bakınız orman yok demiyorum dediğim yok-orman
bu sefer işimiz zor materyali olsa kolaydı
modern olsa biraz zorlardı belki - yine de
üstesinden gelirdik öğrenmiştik ulus para roman ilişkisini
şeytanın hakkını verip Allahı incitmeme hinliğini
(...)
yok yalnız artık her yer yok-şehir yok-deniz, yok-insan
abartalım hatta yok-hayat yok-ölüm yok-ses
bu nasıl maddesizlik Allahım
yok bakınız yok! Yok-kedileri seviniz yok-kendinizi
hatta hatta yok-sesleri ulaşıyor zaten”
(“Yok-Orman”, *Muhit*, Sayı 14)

4.4. İmge

İmge kavramının, günümüz Türk şiirindeki yerini belirlerken Batı şiirindeki kullanımına bakmak gerekir. Çünkü modern Türk şiiri, oluşum aşamasında Batı edebiyatlarından etkilenmiş ve neredeyse bütün kavram dünyası bu etkiyle oluşmuştur. İmge kavramı da bunların başında gelmektedir. İmge terimi ile ilgili Adem Can makalesinde şunları söylemektedir: “İmge, bir sanat kavramı olarak gün yüzüne çıkarken Batı dillerinde bulunan image kelimesinin etkisini üzerinde taşır. Latince kökenli “image” başlarda “görünür kılmak” anlamına gelirken 14. yüzyıldan itibaren “bir aynada yansımak” anlamını kazanmıştır. Batılı fikir adamları, Latince manası “zihni anlam”dan hareketle imagenin zihni olduğu konusunda hemfikirdir. Yine buradan hareketle Batı fikir hayatında imge üzerine yapılan birçok yorumda, onun belli bir sınırının olmadığını görmek mümkündür. Bu nedenle Batı’da imge, işaret, alegori, sembol, amblem, mesel, mit, figür, ikon ve idol terimleri birbirinin yerine kullanılabilir. Türk fikir hayatında kavram olarak imge, 1950’lerde hem yerli hem yabancı yazımıyla sıklıkla kullanılmaya başlanır. Günümüzde dahi kavram, *imge*, *image*, *imagery*, *imaj*, gibi farklı biçimlerle yazılır. Kavramın Türkçedeki yazımındaki belirsizlik, anlam alanında da etkisini sürdürür. Günümüzde, daha çok bir şiir terimi olarak kabul edilen kavram, şiirin soyutluğundan da ileri gelen bir belirsizlikle birleşince daha da muğlak bir hâle gelir.” (Can, 2015: 29-30).

İmge, felsefeden edebiyata farklı kaynaklar ve yazarlar tarafından tanımlanmaya çalışılmıştır. Felsefede “dışarıdaki nesnelere temsil eden, onlarla belirli birtakım görsel benzerlikleri olan zihinsel resim; özellikle duyumsal yaşantıların zihindeki temsili; gerçek ya da gerçek dışı bir şey veya olgunun zihindeki temsili; var olan şeylerin, zihinde oluşan sureti.” (Cevizci, 2000b: 179) şeklinde tanımlanırken psikolojide “geçmişe ait bir duyum veya algının meydana getirdiği bir yaşantının

zihinde canlandırılması, hatırlanması” (Wellek ve Waren, 2016: 214) şeklinde tanımlanır. Nurullah Çetin, imgeyi bir edebiyatçı bakışıyla “Dinleyici veya okuyucunun zihninde oluşturulan, üretilen ve çizilen görüntü ve duygulardır. Okuyucunun gözünde özgün ve çarpıcı görüntüler oluşturmaktır. Şairin dış dünyadan gözlemleyerek, izleyerek, hissederek, bizzat yaşayarak elde ettiği algıları zihninde, hayal dünyasında anlamlı bir bütüne kavuşturarak uyumlu bir görüntü oluşturmaktadır. Görüneni, görünen özelliklerinden soyutlayarak, onları bir kenara iterek bambaşka bir biçime dönüştürerek sunma biçimidir.” (Çetin, 2010: 87) şeklinde değerlendirir.

TDK'nin elektronik ortamdaki Güncel Türkçe Sözlük'ünde imge, “zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya; genel görünüş, izlenim, imaj”⁵⁹ şeklinde tanımlanırken Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü'nde ise “bir kelimenin sözlük anlamının dışında kelimenin belirtme, gösterme ve adlandırma özelliğiyle beraber çağrışım değeriyle de kullanma beceresi” şeklinde tanımlanır. Ayrıca “imgesel kullanımda bir kelimenin anlamı derinleşir, genişler ve çoğalır.” (Karataş, 2001: 104). Böylece şiirde, verili dilin anlam sınırları aşılmış olur. Osmanlı Türkçesinde hayal, suret, resim, timsal ile karşılanan kavram Fransızca, İngilizce ve Almancada image şeklindedir. Özdemir İnce, imgenin sadece şiire değil, düzyazıya hatta konuşmaya bile etkili bir kıvraklık kazandırdığını, en azından birisi somut olmak üzere iki kelime/kavram arasında yapılan örnekleme/analoji yoluyla üretildiğini belirtir (İnce, 2001: 23-24). Öte yandan Norman Friedman, imgeyi “konuyu canlandırma, konuşucunun ruh hâlini açığa vurma, düşüncesini dışsallaştırma; okurun tutumlarını yönlendirme ya da okurun beklentilerine yön verme” (Friedman, 2004: 89) şeklinde tanımlar.

İmgenin oluşturulma nedenleri sıralansa elbette bir sürü sebep bulmak mümkündür. Oğuz Demiralp, en önemlilerini “öznenin nesneyi yakalama, nesneye ulaşma, onunla barışma; dünyayı anlama, dile getirme çabası” (Demiralp, 2004: 75) şeklinde sıralar.

Peki, şiirde imgenin ortaya çıkması nelere bağlıdır? Bu noktada imgenin oluşturulabilmesi için “insan olmak (imgelem), bilince ulaşmak (soyutlama) ve bilinci dilde yolculuğa çıkarmak (dilsel görüntü)” (Narlı, 2006: 17) şeklinde üç temel şart ileri süren Mehmet Narlı, önemli bir noktaya temas eder. Bütün bunlar, elbette

⁵⁹ <https://sozluk.gov.tr/>

şiiirde bir kelime/kavramın var olan anlamının terk edilmesiyle mümkündür. Bu noktada yukarıda da belirtildiği gibi soyutlama yoluyla yeni bir anlam kazanan kelime imgeleşir. Narlı'nın "Soyutlamadan sonra gerçekleşecek olan imgedir." (Narlı, 2003: 22) yargısı bu duruma işaret eder.

Türk şiirinde, 1950'lerde İkinci Yeni'nin baş tacı ettiği imge, sonraki kuşaklar ve özellikle 80 Kuşağı şairlerinin çoğunun tercih ettiği bir söylemdir. "İkinci Yeni, imgesel söyleme yaslandığı için 'imgeci şiir'" (Korkmaz, 2011: 287) şeklinde nitelendirilir. 1980 sonrası gelişen şiirin ana izleklerinden birisi de imgesel söylemdir. Asiltürk, "Giriş" bölümünde de belirtildiği gibi *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* adlı eserinde, 80 Kuşağı olarak adlandırılan şiir içerisinde, sekiz farklı eğilim belirler. Bunlardan birisi doğrudan "İmgeci şiiri" adını taşır. Adı anılan eğilimle birlikte kuşağın önde gelen şairleri için imge, vazgeçilmez bir şiir tekniğidir. Kuşağın önde gelen şairlerinden Atlansoy da şiirde imgeye sıkça yer veren; şiiri, biçim ve içerik bakımından bir zenginleştirme aracı olarak imgeyi önemseyen bir sanatçıdır. Onun imgelem dünyasında belli başlı kavramlar öne çıkar. Bu durumu kendisi "Şairlerin fazla değil bir (kaç) imge öbeği ya da huzmesi vardır." (Atlansoy, 2000: 6-7) şeklinde ifade eder. Kendisiyle yapılan birçok söyleşi ve hakkında yazılan yazıda, şairin kendisiyle özdeşleşen imge öbeklerine veya imgelerinin şiirdeki önemine değinilir.

Muhayyel dergisinde kendisiyle yapılan bir söyleşide, "Şiirinizde olmazsa olmaz diyeceğiniz kelimeler, metaforlar, imge ve simgeler var mı? Yoksa böyle bir kaygı taşımadan kendiliğinden mi geliyor her şey?" sorusuna "Var sanıyorum. Her bir simgenin her bir imgenin ya da metaforun daha üst bir anlam ya da varlık ve nesnenin yansıması, dile düşüşü olduğu söylenebilir. Bunun üstesinden gelebilmek de insanal olanı en yalın hâliyle söyleyivermek. Bu imgelerin ve simgelerin bir kısmının üst, bir kısmının düşük olduğu söylenebilir." (Gezeroğlu, 2018: 33) cevabıyla imgeyi -beraberinde simge ve metaforu- nasıl anladığını da ortaya koyar.

İhsan Deniz, 1990'da *Şehir Konuşmaları*'nın yayımlanmasının üzerine yazdığı bir yazıda "Atlansoy'un şiirde konuşma dilini öncelemesinin, onu imgenin merkeziliğinden uzaklaştırdığını belirterek bu yaklaşımın sezdirip imlemekten öte işaret edip göstermek" (Deniz, 1991: 4) olduğu yorumunu yapar. Duman, bu görüşe itiraz etmenin yanı sıra Atlansoy'un *Kaçak Yolcu* ile başlayan ikinci dönem şiirlerinde gerilim ve gizemin azaldığını ve bir hantallaşma meydana geldiğini, bu

nedenle de ilk üç kitaptan oluşan *İlk Sözler*'deki imgeleri tükettiğini ve yer yer kendisini tekrar ettiğini belirtir (Duman, 2015: 70).

Nazir Akalın da Atlansoy'un ilk üç kitabından oluşan *İlk Sözler* ve dördüncü eseri *Kaçak Yolcu*'nun 1998'de yayımlanmasının ardından kaleme aldığı yazısında, Atlansoy'un modern Türk şiirini imaj ve söyleyiş bakımından güçlendirdiği, metafor ve ses dünyasının, son dönem Türk şiirini oldukça sağlam ve Batılı anlamda da köklü temellere oturttuğunu göstermeye yetecek örneklerin bolca bulunduğu yorumunu yapar (Akalın, 1998: 60-66).

Cevdet Karal, *Kaçak Yolcu* üzerine uyarı tonu ağır basan yorumlar yapar. Atlansoy'un önceki kitaplarda da kullandığı imajları bu kitapta da kullanmadaki ısrarı ve herkesin kullandığı -kedi, rüya gibi- imgeleri kullanması sebebiyle şiirinin imge bakımından normalleşme eğilimi gösterdiğini belirtir (Karal, 1998a: 45). Mehmet Solak, *Şehir Konuşmaları*'ni değerlendirirken “nisan, yağmur, zenci, kızılderili, esmerlik, balkon, ayna, deniz, göz gibi ilk iki kitaptaki imgelerin hükmünü sürdürdüğü, dolayısıyla Atlansoy'un aynı imgeleri esnek bir değişkenlikle bütün kitaplarında kullanan bir şair olmakla beraber aynı kelimelerle şiir yazmadığını ifade eder (Solak, 2004: 87).

Furkan Çalışkan, *Şehir Konuşmaları*'ndan itibaren *Kaçak Yolcu*, *Karşılama Töreni* eserlerinin bütününe bakıldığında Atlansoy şiirinde, kavramdan imgeye bir kayma söz konusu olduğunu belirtir. Ona göre bu durum, ikinci toplu şiirler Su Burcu eserinde daha net olarak görülebilir (Çalışkan, 2007: 8). Bu değerlendirme, Atlansoy şiirindeki imgesel gelişimin ve derinleşmenin devam ettiğini göstermektedir. Enes Talha Tüfekçi de Çalışkan'ın yorumunu, benzer bir değerlendirmeyle destekler. Ona göre Atlansoy, *Karşılama Töreni* eseriyle sıkça kullandığı imgeleri, yeni anlam boyutlarına kavuşarak şiirini daha kuşatıcı ve kalıcı hâle getirmektedir (Tüfekçi, 2014b: 150).

Yukarıda değinilen yazıların genelinde ve şairle yapılan söyleşilerde Atlansoy'la özdeşleşen hatta “şairin kimliği hâline gelen” bazı imgelerden söz edilir. Karataş, “Atlansoy şiirinin çözümlenebilmesi için bu imgelerin izahı neredeyse zorunludur.” (Karataş, 2004: 74) derken Mehmet Uçar da Atlansoy'un şiirindeki imgelerden anlam çıkartmak için şairin özel dünyasını da tanımak gerektiğini belirtir (Uçar, 2004: 106).

Atlansoy'un şiir yolculuğunun başından günümüze kadar kullandığını belli başlı imgeleri şöyle sıralamak mümkündür: Göz, ayna, kedi, yağmur, sis, rüya,

metafizik, renkler, esmer/zenci, kartal, kaplan, yara, söz... Birbirinden farklı şekillerde oluşarak şiirde yer alan bu imgeleri, salt imge başlığında toplamak, konuyu açıklığa kavuşturmaktan uzak bir yöntem olacağı için birkaç sınıflandırma yaparak konuyu açıklama yoluna gidilecektir. Atlansoy üzerine yazılan birçok yazıda yukarıda sayılan kavramlara imge deyip geçilmiştir. Elbette bu doğru olmakla beraber yüzeysel bir tespittir. İmge, metafor ve sembol üzerine yapılan tanım ve tasnifleri dikkate alarak her bir kavramın değerini belirleyip ne tür bir imge olduğunu kuramsal bir çerçevede belirlemek birinci önceliktir.

Wellek ve Warren'in *Edebiyat Teorisi* adlı ortak çalışmalarında belirttikleri gibi psikolog ve estetikçiler tarafından yapılan sayısız imge tasnifi vardır. Bunlardan duyularla ilgili olanlar görme, işitme, koku, tat, dokunma imgeleri; hareketle ilgili olanlar, durağan (statik) ve hareketli (dynamic) imgeler; nitelikleri bakımından da süsleyici, batık, şiddetli, (veya tumturaklı), radikal, yoğun, yaygın (veya geniş), taşkın (veya gür) şeklinde sınıflandırılır (Wellek ve Waren, 2016: 214-232).

Friedman ise imgenin üç farklı tanımından söz eder: zihinsel imge, mecazi imge, simgesel imge. Aslında Friedman'ın tanım dediği şey, imgenin oluşumundaki farklılıklardır. Dolayısıyla imgeyi bu anlamda üç farklı başlıkta toplamak mümkündür. Friedman'a göre ilkinde ilgi, okurun zihninde olanlar üzerine yoğunlaşır. Diğer ikisinde ise imge içeren dilin kendisi ve anlamları üzerinde yoğunlaşır (Friedman, 2004: 80). Atlansoy'un imge dünyası Friedman'ın üç tanımı için bolca malzemeye sahiptir. Bu anlamda bu bölümde imgeler, bu üç tanım çerçevesinde tasnif edilecektir.

4.4.1. Zihinsel İmgeler

“Bu tanım, söz ile onun zihinde uyandırdığı duyum arasındaki bağıntıyı vurgular ve iki paralel sorunu içerir: İlki şairin zihninin duyumsal yetilerini nesnel ve analitik olarak betimlemek; diğeri de okurun şiirdeki imge düzenini değerlendirme becerisini sınamak. Zihinsel imge için farklı alt gruplar belirlenmiştir. Bunları görme, işitme, koku, tat, dokunma imgeleri şeklinde sıralamak mümkündür.” (Friedman, 2004: 80-81). Atlansoy şiirinde, bu imge örneklerinin hepsini görmek mümkündür. Ayrıca şair, genellikle soyut durumları somutlaştırarak onları belirli duyum şekillerine dönüştürerek zihinsel imge oluşturur.

“Sevmebeni Çiçekleri” adlı şiirde, görme duyusundan yararlanılır. Şair, nal ve gülümseyiş arasında bir benzerlik kurarak imge oluşturur. Burada bir duygunun

yansıması olan gülümseme, bir nesne ile somutlaştırılır. Evlerin cümle kapısına nal asmak, eski çağlardan bu yana birçok kültürde uğur getirdiğine düşünülen bir inanıştır. Şair, “biz” ifadesiyle uğur veya mutluluk getiren bir gülümseyişe sahip olan insanların varlığından söz eder:

“kapıönü nalı gibidir gülümseyişimiz”
(Atlansoy, 2016: 66)

“Şapka Uçuran Rüzgâr” şiirinde Atlansoy, tatma ve işitme imgelerini beraber kullanır. Daha doğrusu şair, duyular arası aktarma -işitme duyusundan tatma duyusuna- ile güzel bir imge elde eder. Şair, bir büyük küpten insanın içini onaran su seslerini içmekten söz eder. Bu anlamda içte onarılan şeyin kalp olduğu söylenebilir.

“içiyoruz!
bir büyük küpten içimizi onaran su seslerini”
(Atlansoy, 2016: 85)

“Sona Eren Vals” şiirinde, görme-dokunma hatta işitme imgeleri beraber verilir. Gökyüzü bir yandan bir erkeğe benzetilirken diğer yandan o erkeğin giyinip kuşanmak gibi özellikleri ile kişileştirilir. Şairin bu benzetmesi ve teşhisiyle insan zihninde, ağlamaya hazırlanan bir erkek resmi canlanır:

“mavi bir erkektir ki gökyüzü
yağmadan önce ahengimi kuşanır”
(Atlansoy, 2016: 129)

“Hatıralar Haritası” şiirinde ölüm, Müslüman bakış açısıyla beyaz ve olumlu bir eşik olarak algılanırken “kara çelenk”le de matem, olumsuz bir duygu şeklinde algılanır. Bu iki duygu bir tezat oluştururken görme duyusu ve ölümün sonutlaştırılması ile zihinsel imge elde edilir:

“/avluda kara çelenk
yakışmaz ölümün güvercin aklığına”
(Atlansoy, 2016: 259)

“Hakim Kaptan Muavin” şiirinde şair, şiiri Sultanahmet’te ıslık çalmaya benzetir. İşitme ve görme duyuları ile zihinsel imge elde edilirken şiir, ıslıkla somut hâle getirilir. Bu benzetmeyle Atlansoy, bir tür poetik bir tutum sergiler. Sultanahmet, şiir ve gelenek; ıslık ise şiir ve anlam ilişkisine atıftır. Gelenekten beslenen bir şair olarak, ıslık ifadesiyle de şiiri, herkesin anlayamayacağı bir üst dil olarak gördüğünü ima etmiş olur:

“Sultanahmet’te ıslık çalmak gibidir
benim için şiir”
(Atlansoy, 2016: 271)

“Sıkıştırılmış Kahkahalar Laboratuvarı” şiirinde geçen “kılız köpek” ifadesi, soyut bir duygunun somutlaştırılmasına güzel bir örnektir. Şair, şiirde toplumda yaşanan kimlik krizine göndermeler yapar. İnsanın gönlünde birtakım hırslar, arzular kısaca “nefs” diye adlandırılabilir istekler yer eder. Şair, burada “nefs”i kılız köpek imgesiyle görsel bir alana taşır:

“Kalacak kalabalık bir istasyonda
İçimizin kılız köpeği
Alacağız canımızı aşktan canı çıkmış gövdemize”
(Atlansoy, 2016: 323)

“Ortodoks” şiirinde, susmak ve sessizlik kelimeleri ile şair, “işitme” duyusu arasında tezat bir şekilde ilgi kurarak güzel bir imge oluşturur. “Susma”nın Atlansoy için önemli bir kavram olduğu Meryem imgesinde belirtilmişti. Atlansoy’a göre susma, bir eylemsizlik hâli olmayıp konuşmanın başka bir şeklidir. Sezgisel bir ortamda, belli bir süre sonra insanı rahatsız eden uğultuya benzer bir ses duyulur. Dolayısıyla kimsenin konuşmaması sessizlik gibi görünse de öyle olmayabilir. “Duyana ses fazladır” diyen şair için susmak da işitmenin çok uzağında değildir:

“Susulacak
Sessizlik kalmayınca kadar susmak gerek”
(Atlansoy, 2016: 341)

“Karışma” adlı şiirde, metafizik bir hadise olan ölüm, fiziki bir varlık gibi düşünülüp bedeninin onla öpüşmesinden söz edilir. Ölüm, ruh ve bedenin birbirinden ayrılması durumudur. Şair, bu durumu hem olumlar hem de somut bir görünüme dönüştürür ve ölümü dünya kirlerinden bir arınma aracı olarak imgeleştirir:

“ancak yunarız
Ateş toprağa değip bedenim ölümle öpüştüğünde”
(Atlansoy, 2016: 458)

“Ayar” şiirinde, simgesel değer taşıyan sokak, yemek, mutfak, damak gibi kelimeler koku, görme ve tatma duyuları ile hoş bir uyumla imgeleştirilir. Toprak kokmak, kendi mutfağında yemek pişirmek ve başka damak istememek ifadeleri şairin yabancılaşmadığına, kendiliğine işaret eden sembollerdir:

“Toprak kokuyor nefesim hâlâ toprak bak ellerim
Yok başka sokaklarda hız yapma hevesim
Yemeğim bizim mutfakta pişer istemem başka damak”
(Atlansoy, 2016: 459)

Atlansoy’un son kitabı *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*’de yer alan “Mısıml İstatistik” adlı şiirde, yine somutlama yoluyla imge yapılır. Aşağıya alınan bölümün ilk dizesinde, iradenin kalemde olduğu kağıdın sadece kuru bilgiyi taşıdığı ifade

edilmektedir. Bu ifadeler, yazgı/kadere göndermedir. İkinci dizede “tırmanaduran böcek” tamlamasıyla somutlaştırılan kavram kader veya kaderde yazılı olan ölümdür:

“kalemedir irade kağıt dediğin sadece kuru bilgi
yavaşça aldım boynuma tırmanaduran böceği”
(Atlansoy, 2018: 25)

Muhit dergisinde 2020’de yayımlanan “Kendi” adlı şiirinde görsellik ve somutlama, imge oluşturmada yararlanılan unsurlardır. Yaşama biçimiyle herkesleşerek “kendi” olamayan bireyin durumunu, okun hedefe varamamasına benzeten şair, yine okla bireyin içinde bulunduğu durumu somutlaştırmış olur:

“diri olduğunda ok gibisin atılıyorsun ileri
hep kendinde uzağa düştüğünü bilmeden”
 (“Kendi”, *Muhit*, Sayı 6)

4.4.2. Metaforik İmgeler

Friedman’ın ikinci tanımı mecazi imge, farklı mecaz türleri ile eğretileme (istiare/metafor) alt başlıklarından oluşur. Bu mecaz türleri aracılığıyla bir şey söylenirken başka bir şey kastedilir. Elbette söylenen ya da kastedilen şey veya her ikisi, imge içerebilir (Friedman, 2004: 82). Atlansoy’un birçok şiirinde tekrar eden ve yukarıda belirtilen kavramlardan oluşan imgelerinin çoğu, metafora dayalı yapılıdır. Bu nedenle bu bölümün başlığı metaforik imge olarak belirlendi.

4.4.2.1. Göz

İnsanın çevresini algılamada, dünyayı anlamlandırılmadaki önemli bir duyu organı olan göz, Atlansoy şiirinde zengin ve çağrışımlı bir şekilde kullanılır. Bu nedenle göz, Atlansoy şiirinin başat metaforlarından biridir. Atlansoy, bu imgeyi genelde şair/öznenin doğrudan “ben”ine yönelik bir metafor olarak kullanır. O, dünyayı bir nevi gözleriyle okuyan, gözleriyle tanımlayan bir konumdadır. Bununla birlikte göz imgesiyle şairin “ben”inin haricinde de bir imge olarak karşılaşmak mümkündür. Osman Özbahçe, Atlansoy şiirinde gözün işlevlerine yaklaşırken şöyle bir ayırım yapar: “Gözleri aracılığıyla konuşmak ve ‘tümbirlik-teliği’ gözlerinde toplayarak varlığın(ın) anlamına ermek, bütünlemek ve bütünlenmek.” (Özbahçe, 1999b: 36). Bu yerinde ayırımın Atlansoy şiirinde pek çok örneği vardır.

Atlansoy, 1982’de yayımladığı ilk şiiri “Batıda Kan Var”da, göz imgesini kullanır. Şiir adını, 1968 yapımı bir Western filminden almaktadır. Yirmi yaşında genç bir şair adayının zihninde derin izler bıraktığı anlaşılan Western filmleri, 19. asır ABD sosyal hayatı hakkında birçok malzeme içerir. Bu filmlerde “Beyaz Adam”

olarak nitelendirilen Avrupa kökenli Amerikalıların ülkenin gerçek sahibi “Yerliler”e, köleleştirilmiş Afrikalılara ve diğer mazlumlara karşı insanlık dışı eylemlerine şahit olmak mümkündür. Şair, bu ruh hâliyle siz-biz/ben-öteki ayrımı üzerinden ilerleyerek “gözlerin toprağa mahkûm edildiğini” ifade eder:

“Toprağa mahkûm edildi gözlerimiz”
(Atlansoy, 2016: 13)

Bu imgeye hem olumlu hem olumsuz anlam verilebilir. Mahkûm edilmek ifadesinden hareketle “biz/ben”i birilerinin (erkin, zorbalının) zorladığını, bu nedenle gözlerimizi yukarı kaldıramadığımız, aslında bizim olanı seyretmekten mahrum olduğumuz yorumu yapılabilir. Bir diğer yorumda ise Atlansoy’un toprağı, yerliliği önemsemesinden hareketle toprağın doğurganlığı, bereketi temsil ettiğini de hatırd tutarak gözlerimizin -tüm bedenimizin- bunlara dönük olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Atlansoy, göz imgesini can/ruhla ilişkilendirerek de kullanır. Bu durumda göz insanın odak noktası hâline gelir. Yukarıda Atlansoy’un “Tümbürlük-teliği gözlerinde toplayarak varlığın/ın anlamına ermek” istemesi şeklinde ifade edilen şey, tam olarak budur. “Çirkin Gece Kuşu” adlı şiirde, görme duyusu ve göz imgesi baskındır. Şiir boyunca şair, göz ve ölüm arasında ilgi kurar. Atlansoy, intihar kelimesiyle bu duruma gönderme yapmaktadır. Bir insanın inancını, kararlılığını, mutluluğunu, mutsuzluğunu vb. gözlerinden okumak mümkündür:

“-sen de teşebbüs etmezsün değil mi gözlerinde intihar
-a-”

(Atlansoy, 2016: 52)

Göz imgesinin bu gibi kullanımlarına birkaç örnek daha vererek Atlansoy’un yaklaşımını pekiştirmek yerinde olacaktır:

“beni sağlayan gözüm yaşımı tabutta saklayan bir can” (Atlansoy, 2016: 53) dizesiyle de şair, gözü “ben”in hayati varlığı için elzem bir şey olarak görerek göze olduğundan farklı bir anlam yüklemiş olur.

Atlansoy’un ikinci kitabı *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*’nde de göz imgesine aynı yaklaşım devam eder. Şair, kendisinden gözlerini alarak onu, oyunun dışına itmeye çalışanlara teslim olmaz:

“gözlerim ve ıslak saçlarım
yeni terleyen bıyıklarım isteniyordu”
(Atlansoy, 2016: 63)

“Zenci Sûret Şehit Söz Darasız Ses Som Sükût” şiirinde göz-can ilgisi devam eder. Göz imgesi, burada da şairin varlığının üzerinde toplandığı merkezî bir konuma

sahiptir. Şair, neredeyse tepeden tırnağa gözden ibarettir. Göz, hem canın çıkıp gideceği bir nokta hem de bakışlarında kederi yansıtan bir ayna olarak imlenir:

Kederi derin bakışlarımız
Aksın akacaksa gözlerimizden
Artık tutulamayan
–Canımız,

(Atlansoy, 2016: 306)

Gençliğinde ağır bir hastalık geçiren şair, ölüme/hastalığa veda etmiş ve hayata tutunmuştur. Böylece göz, hayata tutunmanın da imgesi olur:

“uzun mısralar kandırıyor beni, gözlerim
ışığını yakalıyor ağır bir hastalıkta”

(Atlansoy, 2016: 268)

Atlansoy’da, gözün bir konuşma aracı olduğu daha önce ifade edilmişti. “Ahras” şiirinde, konuşma engeli olduğu için gözleriyle konuşan “ahras” buna iyi bir örnektir. Burada göz, görme duyusu olmaktan çıkarak bir anlaşma aracına döner:

“gözleriyle konuşur ahras”

(Atlansoy, 2016: 261)

“Sebepsiz Hüzünler Sultanlığı” adlı şiirde, göz-gözyaşı-hüzün arasındaki bilinen ilgiye gönderme yapılır. Kederli insanın yapacağı şeylerden birisi olan gözyaşı dökmek, gözün asli görevlerinden birisidir. Fakat şair, bu klişe anlamı bozarak gözyaşını ağlayarak dışarı bırakmak yerine acıyı yüreğine gizleyerek gözyaşını içine akıtma durumundan mülhem “Ancak gözlerimizi biriktirebiliriz içimizde” der. Burada göz, bir duyu organı olmaktan öte hüznün imgesi hâline gelir:

“Burası sebepsiz hüzünler sultanlığı
Gözyaşlarıyla ağlanmayacak çünkü şehzademiz yok
Ancak gözlerimizi biriktirebiliriz içimizde”

(Atlansoy, 2016: 320)

Atlansoy’un şiirinde kullandığı birçok imge, birbiriyle anlam ilişkisi içerisindedir. Örneğin göz, sis, yağmur gibi kavramlar bazen birbirini tamamlayan imgeler olarak kullanılır. “Yağmurlu Prenses” şiirinde, yağmur ve (doğrudan göz kelimesi geçmese de) “bakış” birbirini tamamlayan imgelerdir. Şair, bir görme bozukluğu olan astigmatı bakışla birlikte kullanır. Fakat şiirde bulanık görmenin sebebi, görme kusuru değil yağmurdur. Çünkü havadaki su buharının yeryüzüne inmesiyle oluşan yağmur, fiziki olarak insanın görüş alanını daraltır ve kişi uzağı bulanık görür. Şair, bu fiziki olaydan hareketle göz ve yağmuru imgeleştirir:

“yaşlı yağmurun tarihinde gökkuşağını yansıtan sen
hangi damlada asılı kaldın

Peşinsıra ince astiğmat bakışlar.”
(Atlansoy, 2016: 28)

Atlansoy’un gözle ilgili kullandığı bir diğer imge de sistir. Gözlük kullanan şair, belki görme kusurundan hareketle gözlerinin sisli olduğunu belirterek bu durumu imgeleştirir. Havadaki sis, yeryüzünü örttüğü için insanda bir derinlik hissi uyandırır. Buradan hareketle şair gözlerinin, uzun olduğuna işaret eder. Şairin uzun olarak nitelediği bu derinlik hissi, müebbet kelimesiyle de pekiştirilir:

“bense soluk benizli nikotini içime çekip
gözlerimin sisine uzanıyorum
/çok mu uzun gözlüyüm hakim bey yoksa müebbet/”
(Atlansoy, 2016: 32)

Atlansoy’da göz; mazlumları, masumiyeti imleyen bir kavram olarak da şiirde yer alır. “Yağmurlu Prenses” şiirinde İslam dünyasındaki sömürge coğrafyalarına işaret edilerek “altın bakış” ifadesiyle göz, bir kurtuluş ümidi bekleyen mazlumların imgesi hâline getirilir. Mazlumların beklediği kurtarıcıların gözlerindeki ince meltem ise sahte yağmurları yok edecek bir silah gibidir. Kısacası şiirde göz, mazlumun beklentisini, kurtarıcının kararlılığını imlemektedir:

“Kaç altın bakış kaç sahil beklemiştir bizi
atların yeşelleri nice bora savurmuştur
gözlerimizdeki ince uzun meltem
koparmıştır işkencesini sahte yağmurların”
(Atlansoy, 2016: 28)

Filistinli çocuğun şiiri “Süleyman”da ise göz, bir güzellik unsuru olmanın yanı sıra masumiyetin, umudun imgesidir. Şair, Mevlana özelinde klasik edebiyatta gözün sevgilinin bir güzellik unsuru olarak Hindistan’a benzetilmesine gönderme yapar. Ama şairin öncelediği şey bu değildir. Filistin halkının zalimlerce katledilmiş bir çocuğu olan Süleyman, tüm Filistin’in özeti gibidir. Dünyada bir daha hiç açılmayacak bu kara gözler, özgürlük umudunun imgesidir:

“görseydi mevlâna seni
gözlerini hindistan’a benzetirdi
sen kimsin sahi
gözlerinin özeti
(...)
ben gördüm
bu dünyada bir daha hiç
açılmayacak o kara gözlerini
süleyman!
senin gözlerin
milyon kere filistin”

(Atlansoy, 2016: 336-337)

Atlansoy'da göz, az da olsa yukarıda da ifade edildiği gibi siz-biz yani ben ve öteki ayırımına uygun olarak ötekinin olumsuz imgesi şeklinde de kullanılır. Şair, ötekinin gözlerini zaman gibi tanımsız olarak nitelendirir. Bu gözler, kirpiklerden uzamaktadır ve bir güzellik unsuru değildir. Şiirdeki “gözleriniz uzuyor kirpiklerinizden” dizesi akla, güzelleşmek için yapılan suni müdahaleleri getirmektedir. Böylece göz, modern güzellik araçlarının imgesi hâline gelmektedir:

“zaman gibi tanımsız gözleriniz var
(...)
gözleriniz uzuyor kirpiklerinizden
kirpikler saklansın elbet şaşkınlıklarından
zaman gibi tanımsız gözleriniz göz el değil
sadece güzel değil aç hadi açılınsın gözevren”
(Atlansoy, 2018: 31)

4.4.2.2. Sis

Hava içindeki su buharının yoğunlaşması, donarak kristalleşmesi sonucu ortaya çıkan çok küçük su damlacıkları veya buz kristallerinden meydana gelen sis, doğrudan doğruya görme duyusuyla ilgilidir. Sisin yoğunluğuna göre görme mesafesi, birkaç metreye kadar düşebilir. Bir tabiat unsuru olan sis, Atlansoy şiirinde önemli bir metafor olarak yer alır. Özbahçe, Atlansoy'un gözlüklü bir şair olduğunu belirterek “sis”in ilk olarak bunla ilgisi olduğunu ifade eder. Hatta şairin bir dönem Kırıkkale'de yaşarken sabahları bir müddet gözlerinin yoğun sislendiğini, sisin geçmesi için beklediğini de ekler. Ona göre asıl önemlisi Atlansoy şiirinin -özellikle *İntihar İlâcı* ve *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*'ndeki şiirler- anlam dünyası sislidir. Arkası sisten görülmez (Özbahçe, 1999b: 40-41). Özbahçe'nin tespiti yerindedir. Sisin belirsiz yapısı, gerçeği örtme hâli bir sanatkâr için önemli bir metafor kaynağıdır. Tanpınar da buna işaret ederek sisle ilgili “Lodosa, Sise ve Lüfere Dair” adlı yazısında şunları söyler:

Sisi daima çok sevdim. Bir başka yazımda da söylediğim gibi onu zihnin bazı hâllerine ve sanatın kendisine benzetirim. Gerçeğin çemberinden, tabiatın kendi fantezisiyle bu kurtuluş, gördüğüm ve bildiğim şeylerin dört bir yanımda böyle değişmesi, süzülmesi, ağırlıklarına kadar renk, çizgi, herşeyden kurtulması ve kendi hayaletleri olması muhayyelemi daima gıcıklar, bana acaib ihtiraslar aşılır. Sanki başka bir dünyada ve başka nizamlar içinde yaşıyordum gibime gelir (Tanpınar, 1970: 170).

Atlansoy'un da sise yaklaşımı benzer şekildedir. Sisin belirsiz, gerçeği gizleyen yapısı ile şiirde anlamın belirsizliği arasında ilgi kurarak sisi bir nevi şiirin, farklı şekillerle hayatın metaforu hâline getirir. Sisi, gözle birlikte ses, yağmur gibi

imgelerle de kullanır. Şair, renkleri yorumlarken yoğun hâliyle beyazın sis ve körlük olduğunu ifade eder (Atlansoy, 1997b: 20).

“Metropol –İten Şarkı” adlı şiirde sis, geleceğe dair umudun, taze bir hayatın metaforudur. Üniversite hayatını İstanbul’da tamamlayan şair, sisin en güzel biçimini burada görmüştür. Pencereyi açtığına gözüne dolan sis, kırılan hayatlara inat onda yaşama arzusu uyandırır. Gelecek güzel günlerden, hayattan umudunu kesmez. Ve sisle birlikte yeniden doğuyor gibidir:

“Bir saat camında kırılırken hayat
Bir başka sisle doğuyoruz”

(Atlansoy, 2016: 19)

“Rutubet” adlı şiirde sis, gözle ilişkili kullanılır. Şair, “her yanı kesik ölü kulakları” olmasına rağmen hayata kulak kesilmektedir. Şairdeki hayata tutunma çabası, gözlerindeki sisle somutlaşır:

“gözlerim sisli, saçlarım uzuyor, her yanı kesik ölü kulakları
bense kulak kesiliyorum hayata–ölülere inat”

(Atlansoy, 2016: 26)

“Denizi Yakan Deniz” adlı mensur metinde şair, sisi göz imgesiyle beraber kullanır. Şiirde geçen deniz ve yağmur kelimeleri de sisle ilgili olup ayrıca sisin şairin gözündeki beyazla da ilgisi vardır. Şairin sise yeni bir anlam yüklediği, imgelemindeki bir düşünceyi sis şeklinde somutlaştırdığı açıktır ama sisin anlamı açık değildir:

“Siz terkedersiniz. Nisan yağmurları gibi birden gözlerime
düşünce bembeyaz bir sis;

(...)

Gözümdeki sisimle yakalarım;
yüzüme gülümseyen, kıpırtısız, canlı’lardan arınmış, taze
buhur kokan, kıyamet öncesi yaratılış sonrası süreyi...”

(Atlansoy, 2016: 146-148)

“Hiç” adlı mensur metinde de sis, gözle ilişkili kullanılır. Ergenlik döneminde ilgisi karşı cinse kayan şairin hatırına bir kız düşünce “utanma”sı, “sis bassın gözlerimi” ifadesiyle imgeleştirilir:

“Aklıma sesi çiçekli bir
kız geldiğinde, sis bassın gözlerimi.”

(Atlansoy, 2016: 199)

“Yoğun Sis Buhur Nefes Asri Yanlış Aşkî Bakış” adlı şiirde, sis ve ses arasında ilişki kurulur. Sis ve ses kelimelerinin müzikal benzerliğinin yanı sıra şairin bu iki imgeyi sözle birlikte kullanmasından yola çıkarak sesin Atlansoy’un şiirini, sisin de anlamsal kapalılığı temsil ettiği söylenebilir:

“Sisli bir sesim vardır
Bütün coğrafyaların üstünü sarı sıcak
Aydınlık bir gülümseyiş kaplar
(...)
Bir ince zar gibi durur
Dişimizin ve kalbimizin üstünde
Sis ve ses. Bir harf farkıyla
Öndedir bizde elbet söz.”

(Atlansoy, 2016: 307-309)

“Bakir Ayna Bakire Aralık Aksak Rüzgâr Ilıman İhanet” adlı şiirde, sis yine göz imgesiyle beraber kullanılmıştır. Sis bulutunun içinde yol almak zordur. Bilhassa sisli havalarda trafik, durma noktasına gelir. Şair, bu gerçeği alt üst eder ve “siste yürümenin en iyi görme biçimi” olduğunu söyler. Şiirde tarihe, Batı’nın sömürgeciliğine atıflar önemli bir yer teşkil eder. Şair, ilk mısırda tarihte dolaşmayı siste yürümek şeklinde imgeleştirir ve bildiği bir yerde sise rağmen rahatça yol alabildiğini ima etmiş olur:

“En iyi görme biçimidir siste yürümek”

(Atlansoy, 2016: 314)

“Ayar” şiirinde şair, içindeki öfkeyi sis şeklinde imgeleştirir. Erke yaslanarak değerlerinden uzaklaşan “zenci”lere karşı büyük bir hınç duyan şair, öfkesini onlara yöneltmekten çekinmez:

“Sisim hep kesif ben var ya sizi fena üzerim
Yeter! Köşkteki zenciyi ürpertecek ses benim”

(Atlansoy, 2016: 461)

Atlansoy, “Yok; Sizi Daima” ve “Susulan Söz” şiirlerinde suskunluk, mimik bağlamında söz ve sis arasında bir ilgi kurar: “pantomime sistir” (Atlansoy, 2018: 38) diyen şair, dolaylı olarak susma ile sis arasında bir benzerliğe işaret eder. Bir olay, düşünce ya da durumun jest ve mimiklerle anlatılması olan pandomim, sözün eyleme dönüşmesiyle -bir anlamda- anlamın açıklığını yitirmesidir. Bu yönüyle kapalılığı andıran sise benzetilir. “Susulan Söz” şiirinde de aynı yaklaşım kendisini gösterir. Şair, doğrudan susulan söz ile sis arasında bir benzerlik kurar. Çünkü konuşmama, geçici bir suskunluk; sis de geçici bir görmeme hâlidir. Bu iki durum da gerçeğin dönüştürülmesine ya da belirsizleştirilmesine işaret eder:

“Sense susulmuş söz gibisin; yağmuru önceleyen
Bir sis - Geçici körlüğü alkışlayan kamaşma”

(Atlansoy, 2018: 60)

4.4.2.3. Kedi

Atlansoy şiirinde kedi, salt kedi değildir. Genellikle kadın/kız/sevgilinin dolayısıyla da bazen aşkın metaforudur veya onlara işaret eder. En çok ilk kitapta yer alan kedi imgesi, dördüncü kitap *Kaçak Yolcu*'da birkaç kez ve son kitap *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*'de de bir kez kullanılır.

“Yolculuk” adlı şiirde kedi, göz dolayımında kadını çağrıştıran bir biçimde kullanılır. Elbette kedi, karanlıkta gözleri parlayan bir hayvandır. Şair, bu gerçekten mülhem kadının bakışının/gözlerinin erkeğin gönlünü aydınlatmasını, zor zamanda erkek için ne kadar önemli olduğunu kedi imgesiyle anlatır:

“Ve kedi gözleri
Karanlıkta karlar gülüşümüzü
İnanın.”

(Atlansoy, 2016: 20)

“Rutubet” adlı şiirde de kedi ve göz öne çıkarılıp kadının imgesi olarak kullanılır. Kadında bir güzellik unsuru olan göz; bakışı, kuşatıcılığı ile aşkın tezahür ettiği bir noktadır. Şair, bu yüzden olsa gerek kadının, kedi gözleriyle kendisini kuşatmasını ister:

“/varsın etsin biz acıya kucak açalım
usul usul sessizlik gelirken
kedi gözlerinle ört beni
ve söyle niçin eflatun güzel bir renktir
söylesene he mi gözlerin yoksa örtü mü gülümsemene/”

(Atlansoy, 2016: 24)

“Kedi Tırnağında Nar Çiçeği” adlı şiirde de kedi, kadın ve aşk imgesidir. Hassas bir çiçek olan nar çiçeği, elbette kedi tırnağıyla hemen zarar görebilir. Şair, sevgisini nar çiçeğine benzeterek onun da kedi tırnağında olduğundan söz eder. Artık onun zarar görüp görmemesi, kedinin insafına kalmıştır. Kedi imgesine uygun olarak şairin sevgisine, sevdiği kadının itibar edip etmemesinin onun insafına kalan bir durum olduğunu söylemek mümkündür:

“/evliya çelebi kedi miydi
yoksa kediler çelebi mi/
ben kedi mi dedim yoksa aşk mı
(...)
kedi tırnağında nar çiçeği sevgim”

(Atlansoy, 2016: 34)

“İntihar İlâcı” şiiri, yoğun bir ölüm duyusunun kendisini hissettirdiği, şairin acıdan, ıstıraptan kurtularak tekrar hayata yöneldiği bir dönüm noktasının izlerini

yansıtır. Şair, bu noktada hayata tekrar sıkıca sarılabilmek için tüylerini sevebileceği bir kediye yani sıcaklığına muhtaç olduğu bir kadına ihtiyaç duyar:

“ve tekrar bulmalıyım tüylerini sevebileceğim bir kedinin”
(Atlansoy, 2016: 42)

“Ev Sahibi ve Kedi” adlı şiirde Atlansoy; göz, sis ve kedi imgelerini beraber kullanır. Şair, birçok kez değindiği gibi gözlerinin -Karadeniz gibi- sisli olduğunu ve kedinin beyaza aldanıp içine dalmasıyla sırra kadem basabileceğini söyler. Atlansoy şiirinde, kedi imgesinin genelde gözle birlikte kullanıldığı söylenebilir:

“karadeniz gibidir gözlerim
hafif sisli, aldanıp beyazına
atlarsa kedi
sırrolur
üstelik yanar ateşimde
cehennemden âzâde ismi”

(Atlansoy, 2016: 205)

“Kartal” adlı şiirde de kedi, sevgilinin imgesidir. “Kor gibi bir sevgili”nin metaforu olan kedi, şairin dinini ve şiirini tamamlayan bir unsurdur. “Bu anlamda kedinin, şairi hayata karşı mağlup olmaktan kurtaran, direnişini sağlamaştıran önemli bir unsur olduğunu söylemek mümkündür.” (Karataş, 2004: 77):

“Ben sevsem de balkonda gezen
elâ gözlü geceyi, hiçbir kedi tek ayak üstüne düşmez.
elbet kor gibi bir sevgili
ateşleyerek sözlerimi
içeri girmeli”

(Atlansoy, 2016: 206)

“Nisan; Olmayan Ablam” adlı şiirde kedi, şairin her an ulaşabileceği bir yakınlıktadır. Acı ve kederin olduğu zamanlarda, şairdeki direnişi artıran şey, işte bu kedinin/kadının yakınlığı hissidir:

“çile bitti!
kediler yakın güneş uzaktır.”

(Atlansoy, 2016: 256)

4.4.2.4. Kartal

Kartal metaforu, ilk şiir kitabında bir kez kullanılır. Daha sonra imge olarak dördüncü kitap *Kaçak Yolcu*'da yer alır. Bu dönemden sonra yoğun bir şekilde kullanılan metafor, son eserde seyrekleşir. Hatta 2016'da yayımlanan son kitaptan sonra dergilerde yayımlanan şiirlerde yerini neredeyse tamamen kaplan metaforuna bırakır. Kartal ve kaplan imgeleri, genellikle şairin “ben”ine ait metaforlardır. Birinin kullanımını azalırken diğerkinin artmasının nedeni budur. Cahit Zarifoğlu da

şairlerinde kaplan, kartal, pars gibi hayvan isimlerini çokça kullanılır.⁶⁰ Atlansoy'un şiir dilinden etkilendiği Zarifoğlu'nun bu yönünden de etkilendiği söylenebilir. Kartal, Atlansoy şiirinde genellikle şairin, bazen de zamanın imgesi olarak yer alır. Atlansoy'un kartal, kaplan gibi imgeleri tercihinde bu hayvanların asalet sembolü olmaları ve bir sürüye karışmayıp yalnızlığı tercih etmeleri önemli bir etkidir.

Şair, kartalı ilk kez “Çirkin Gece Kuşu” adlı şiirde kullanır. Şiir, 1980'lerdeki Afganistan işgaline göndermeler içerir. Sivillerin üzerine bomba yağdıran uçaklar, çirkin bir gece kuşuna benzetilirken en büyük kuş olan kartal da esir edilmeye çalışılan bir halkın özgürlüğünün metaforu olur:

“yalnız hindikuş
/en büyük kuş kartal/”

(Atlansoy, 2016: 48)

İkinci kez “Kartal” adlı şiirde kullanılan metafor, bu sefer doğrudan şair öznenin imgesidir. Şiirde; kedi, aşk ve kartal öne çıkan üç kavramdır. Kartal, sevgilinin serin rüzgarından hız alarak havalanır ve göklerde süzülür. Kartalın uçmasını şair, “kendini tamamlama” şeklinde nitelendirir. Kartal, bir kuş olduğuna göre yaratılıştan ona verilen yegane yetenek uçmaktır. Bir kartalın kanatlarının olmaması, onun ölmesi demektir. Şairin de tek yeteneği, “söz” söyleyebilmesidir. Bu manada şiir göğünde şairin uçuşu, bir nevi kendini tamamlamak, fitri olana uygun hareket etmektir:

“kartal havalanır
serin rüzgârından sevgilinin
(...)
yanmaktan korkup kapansa da çiçekler, kartala kapanmaz
aşkın gökleri. Kartal uçar uçar uçar tamamlar kendini.”

(Atlansoy, 2016: 206)

“Gölge ve Işık” adlı şiirde kartal, zamanın metaforu hâline gelir. Zaman; canlı, cansız tüm varlığın üzerinde etkisini göstererek onların yaşlanıp ölmesine, eskiyip yok olmasına sebep olurken kartal da kendi hayatını idame ettirmek için küçük kuşları avlayarak onların ölümüne sebep olur. Aradaki bu benzerlikten hareketle şair, zamanı kartalla imgeleştirir:

“ve zaman; o kanat kapamaz kartal
menzilleri bir hışımla geçen yolcu
geniş bakışlarıyla kapatır
küçümen kuşların yolunu”

(Atlansoy, 2016: 215)

⁶⁰ Tosun, a.g.s.

Satranç oyununu konu edinen “Hamle Sırası” adlı şiirde de kartal, şairin “ben”ine yönelik kullanılır. Şair, “bendim o” ifadesiyle bu durumu ifşa ederken kartalın bakışını önemser ve kendi bakışının da yarısını yitirdiğini ifade eder. Satrançta bir taş olarak elbette kartal yoktur. Oyun, yoğun bir dikkat ve hamleleri görebilmek için kuş bakışı bir yaklaşım gerektirir. Şair, bir oyuncu olarak kendisinde bulunması gereken bu bakışı kartal imgesine dönüştürür:

“Hani o muhteşem bakışıyla derin kartal!
Bu oyunda kartal yok diyor şair
Bendim o ve yitirdim bakışımın yarısını”
(Atlansoy, 2016: 358)

“Düz Lacivert” adlı şiirde kartal, özgürlüğün en çok da umudun metaforu olarak kullanılır. Şiir, -kamuoyunda 28 Şubat süreci olarak bilinen- toplumun bir bölümü üzerindeki siyasi baskıya yönelik bir itirazı dillendirir. Özgürlüklerin kısıtlandığı bir ortamda şair, güzel günlere olan inancını kartal kanadındaki rahmet olarak nitelendirerek umudunu diri tutar:

“Kartal kanadının içinde parlıyor saklı rahmet”
(Atlansoy, 2016: 370)

“Gösteri Uçuşu” adlı şiir, ismiyle de doğrudan kartalı çağırır. Kartal, bu şiirde de şair öznenin metaforudur. “Kartal” şiirinde de Atlansoy, kartalın uçarak gökyüzünü değil kendini tamamladığını ifade etmişti. Bu şiirde de aynı yaklaşım söz konusudur. Elbette kartal, gökyüzünde uçarak kendisini tamamlarken şair de şiir sahasında söylediği sözlerle kendini tamamlamaktadır:

“Şimdi ben yok hatırlamayacağım kanatlarımı
Kendimi vurup vurup dağlara terk ettiğim tırnaklarımı
Öylece uçacağım ve bu salınıyla dalgalanacak
Gökyüzünün uçarı mavisini - ki kartal son süzülüşüyle
Gökyüzünü değil kendini tamamlar”
(Atlansoy, 2016: 457)

“Camoka; Kardeşim”, adlı şiirde kartal; doğallığın, bozkırın imgesidir. Cengiz Han’ın diliyle konuşan şair, bozkırdan gelen doğallığıyla Temuçin’e ve saraylarıyla, yapmacıklığıyla Çinlilere (erke/iktidara) gönderme yapar. Temuçin’inin kanından havalanan kartal, ne vals ne çellodan anlar. Onun tek bildiği bozkırdaki gökyüzüdür:

“Vahşiyim; Camoka kardeşim beni bulur her hamle
Yok ki bende diplomasi ne referanslar ne reveranslar
Ciğerimde saklıdır ülkemin bütün keskin rüzgârları
Kanımdan damarlarımdan sinir uçlarımdan havalanan kartal
Anlamaz bak! Ne vals ne piyano ne çellodan”
(Atlansoy, 2016: 482)

“Susulan Söz II” adlı şiirde kartal, yine zamanın imgesi olarak kullanılır. Serçe av, kartal avcı olsa da aslında zaman sadece serçeyi değil kartalı da hayattan koparmaktadır. Metafor daha derinde şairin yaşlılığını da içermektedir. Akrep yelkovanı kovalar; zaman, hızla geçer ve yel (zaman) şairden gençliği alır götürür:

“olası sonucunu bilmediğin andaydın
anka ne ki
yelin kayadan apardığı
serçe değil kartaldı”

(Atlansoy, 2018: 61)

4.4.2.5. Zenci-Esmer

Adı geçen kavramlar, Atlansoy şiirinde yerliliğe, mazlumara, mağdurlara yönelik kullanılan metaforlardır. Millîlik ve yerlilik temasında bu konuya temas edildiği için burada üzerinde fazla durulmayacaktır. Atlansoy; esmer, zenci kavramlarının dışında Kızılderili, esmerlik, toprak, çay gibi kavramları da aynı manayı imlemek için kullanır. Hatta bunlara renk olarak siyahı da eklemek gerekir (Atlansoy, 1997b: 21). Şair, “Biz bu ülkenin yerlisiyiz. Az gayret etsek bir zenciye benzeyebiliriz.” (Atlansoy, 2010a: 464) derken aslında bu imgeyi açıklar. Şair Hasan Yurtoğlu’nun “Atlansoy metnini açıklarken sıklıkla başvurulan yerli, kızılderili, esmer, muhalif gibi kabuk ifadelerin aslında sahicilik-hakikilik çabasının bir tezahürü” (Yurtoğlu, 2011b: 84) olduğu şeklindeki yorumu önemlidir. Atlansoy, sanatta ve hayatta sahiciliği ararken yerlilik meselesini, çıkış noktası olarak kullanır. Dolayısıyla bu kavramlar da onun imgelem dünyasının “anahtar kavramları” olarak yorumlanabilir. Yakup Altıyaparak, Atlansoy’un esmerlik, zencilik, Kızılderililik gibi sosyolojik unsurları sıkça işleyip, şiir formu içinde eriterek imgeleştirmeye çalıştığını belirtir.⁶¹

Kendisiyle yapılan söyleşilerde de bu imgeleri niçin bu denli sık kullandığı ve bunların neyi imlediği sorulur. Bu cevaplarda genelde “zenci ve Kızılderili kavramlarının evrensel olarak mazlumdan ve masumdan yana olmak”⁶² şeklinde görülmesinin uygun olacağını belirtir. Ayrıca “kitabını yazdığım esmerlik” (Atlansoy, 2016: 110) dizesiyle de şiirindeki ana izleğin ne olduğunu da bir nevi açıklamış olur. Atlansoy, adı geçen imgeleri 2016’da yayımlanan *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*’e kadar sıklıkla kullanır.

⁶¹ Vural Kaya, “Vural Kaya Sordu”, 12 Haziran 2010, <https://www.dunyabizim.com/mercek-alti/her-tekkeden-ama-evi-dirilis-h3811.html>, (erişim 1.6.2020).

⁶² Uysal, a.g.s.

“Batıda Kan Var” şiiri, adını bir Western filminden alır. Bu filmlerin değişmez karakterleri Kızılderililerdir. Beyaz adam/İngilizler tarafından Kızılderili olarak isimlendirilen Amerika kıtasının gerçek sahipleri, kıtanın Avrupalılarca keşfi ve sonrasında Avrupa’dan gelen göçlerle mazlum, mağdur konuma düşmüşlerdir. Şair, tarihten bugüne mağdur olanları -biz/ben zamiriyle içselleştirerek- her çağın Kızılderilisi olarak nitelendirir. “Biz her yerde hep yerdeyiz” dizesiyle hem bu mağduriyete hem de yerliliğe gönderme yapmış olur:

“Sabret gönlüm fırtınaya vakit var
Biz her çağda kızılderili
Biz her yerde hep yerdeyiz”
(Atlansoy, 2016: 13)

“Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın” adlı şiirde Hintli ifadesi, esmer kavramını hatırlatır. Ayrıca Hintliler ülkeleri sömürgeleştirilmiş, zulme uğramış bir halktır. Öte yandan onlar da esmerdir ve şiirde de Hintli kadının esmer olduğu belirtilir. Şiirdeki “yüzünden kuşlar ağan kız” ise esmerden de öte bir zencidir. Hintli, esmer ve zenci kavramları bu şiirde de yerlilik ve mazlum olmanın metaforu olarak kullanılmıştır:

“yüzü çıplak bir hintli kadına
esmer benzeyen nar eziği gül eşiği bahar
yüzünden kuşlar ağan kız:
ESMERLİĞİME ALDANMA BEN BİR ZENCİYİM
(Atlansoy, 2016: 38)

“Rutubet” adlı şiirde, Kızılderilileri andıran zencilik bir kimlik, esmerlik ise bir sıfat olarak ifade edilir. Esmer, renk bildiren yönüyle Kızılderili ve zencinin ortak noktası olup ayrıca bu iki kavram şairin yerliliğe yönelik kullandığı imgelerdir:

“her ne kadar tırnaklarım gece ise de
varlığım için dişlerimi gösteririm.
bu kızılderilileri andıran zenci kimliğimle
bir bilseler ben ne yaman bir esmerim.”
(Atlansoy, 2016: 27)

“Minyatür” adlı şiirde esmerlik, yine yerliliğin imgesi olarak kullanılır. Şiir hem adıyla hem göndermeleriyle Doğu, İslam sanatlarına ve tarihe ait unsurlar içerir. Hatta esmerlik, doğrudan gelenek ifadesiyle minyatür ve onun temsil ettiği değerlerin metaforu hâline gelir. Diğer yandan esmerlik ve “konaklarda büyümüş dadı çocuğu” arasında benzerlik kurulmak suretiyle esmerlik ezilmişliğe, yenilmişliğe yönelik göndermeler içerir. Çünkü bir konakta bey çocuğunun yanında dadı çocuğu her zaman ikinci plandadır:

“Şimdi sevinin esmerliğim gelenek halinde

beyazlığını veren dişleri ve gülümseyişi eşliğinde
konaklarda büyümüş dadı çocuğu siyah ezikliğin
tenha minyatürlerin oğulluğunu kabul ediyor”
(Atlansoy, 2016: 136)

“İyi Günler İlerde Anneanne” adlı şiirde de esmerlik, mazlum olmanın imgesidir. 1990’larda İslam dünyasında yaşanan zulümlere ve müsebbib olarak görülen Batı dünyasına bir tepki niteliğinde yazılan şiir, günü geldiğinde esmeliğin zalimler için bir kıyamet olacağına işaret eder:

yine de iyi günler
ilerde anneanne
esmerliğimiz
kıyamet herkese

(Atlansoy, 2016: 194)

“Taammüden Yanlış Anlama” adlı şiirde, zenci ve kartal metaforları şairin gölgesinin nitelikleri olarak ifade edilir. Hem kartal hem zenci imgesinin de şairin genellikle kendine yönelik kullandığı imgeler olması ve renk yönünden benzerlik göstermeleri de önemlidir. Bu yönüyle bu kavramlar, zenci imgesini pekiştirir:

“Parçalanan zenci bir kartaldır gölgem
Yitip gider ülkemin üstünde kanat çırparken”
(Atlansoy, 2016: 382)

Atlansoy için zenci kalmak, bir hayat felsefesidir. Altıncı şiir kitabı, *Yarın Bekleyebilir*’de yer alan “12 28” adlı şiirde Afro-Amerikalı Müslüman lider ‘Malcolm x’e gönderme yapan şair, bütün meselenin zenci kalabilmek olduğunu ifade eder. Burada zenci kalmak, insanın yabancılaşmadan neyse o kalabilmesidir. Dolayısıyla zenci kavramı, bir nevi “kendi” olabilmeyi/kalabilmeyi imlemektedir:

“Mesele sonuna kadar
Zenci kalabilmekte der ya
Malcolm x bir yerde
Aynı yerdeyim milim değişmem”
(Atlansoy, 2016: 393)

“Ayar” adlı şiirde zencilik, olumsuz bir imge olarak kullanılır. Bu, Atlansoy şiirinin tek olumsuz zenci imgesidir. Bir önceki şiirde, zenci kalabilmek ifadesiyle herhangi bir güç karşısında değerlerinden uzaklaşmadan kendisi kalabilmeyi önemseyen şair, bu şiirde içinden çıktığı insanlara sırtını dönen, makam, para gibi ayartıcı şeylerin gizil gücüyle sahilliğini yitiren bir zenciyi ise mahkûm eder. Şiirin yayımlandığı Kasım 2012’de, Amerika’da Afro-Amerikalı bir başkan iktidardadır. Şairin ifadesiyle içinden çıktığı zenci toplumun dertlerine çare olamamış üstüne üstlük onlara sırtını dönmüş birisidir:

“Köşkteki zenci - gülümsüyor
Yüzünde ingilizcesi inan inancından kuvvetli
Amerikayı keşfetmeğe lüzum yok - bakın burada şimdi”
(Atlansoy, 2016: 459)

4.4.2.6. Kaplan

Atlansoy’un ilk şiirlerinden itibaren kartal kadar sık olmasa da yer yer kullandığı kaplan metaforu, *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem* adlı son şiir kitabında ve daha sonra dergilerde yayımlanan şiirlerde sıklıkla yer alır. Kaplan metaforu da kartal gibi genelde şairin “ben”ine işaret eden bir imgedir. Bu yönüyle bazen bir kimlik inşasına yönelik kullanıldığını da söylemek mümkündür. Kaplan, tabiattaki dengenin parçası olan diğer etçil hayvanlar gibi vahşi bir hayvandır. Tabiattaki bu dengeden hareketle İngiliz şair William Blake, “kaplan”ı yaratıcı enerjinin, “kuzu”yu ise masumiyetin imgesi olarak kullanır. Blake’e göre kaplan, insanın içerisindeki vahşi ve ürkütücü güçlerin bir sembolüdür (akt. Tutaş, 2014: 85). Atlansoy, bir şair olarak kaplan imgesinin bu kullanımından muhtemelen haberdardır ama o “kaplan”ı Blake’in aksine masumiyetin, canlılığın, gücün imgesi olarak kullanmayı yeğler. Atlansoy’un bu düşüncesi, *İtibar* dergisindeki bir söyleşide Kızılderili ve zenci imgeleriyle beraber kaplan imgesinin masumiyete, saf ve temiz kalışa ve bunda ısrarcı oluşa işaret ettiği şeklindeki cevabında da görülebilir (Başaran, 2013: 38).

“Batıda Kan Var” şiirinde kaplan, masumiyetin imgesidir. Kızılderili kavramı üzerinden şair, biz-siz karşıtlığı bağlamında “biz”i “bir kaplan gibi masum” şeklinde nitelendirir. Böylece metafor, şair özneye bir gönderme niteliği kazanır:

“–Kimsiniz
Biz bir kaplan gibi masum
tırnaklarını kemirmiş kabullenmiş
Kızılderili”

(Atlansoy, 2016: 14)

“Kente Karşı Atlar” adlı şiirde, “keşifler çağındayız şimdi” diyen şair, bu şiirde de kaplan imgesini bir öncekiyle aynı anlamda kullanır. Çünkü keşifler çağı ile Amerika kıtası, Batılılarca keşfedilmiş; şairin masum bir kaplan gibi gördüğü Kızılderililer (ve kıtadaki diğer asli unsurlar) için zor bir süreç başlamıştır. Şair, şiirde kaplan için vahşi sıfatını kullansa da aslında yukarıdaki bilgiye dayanarak ironik bir yaklaşımla masumiyete işaret ettiğini söylemek mümkündür:

“vahşiyim; bir kaplan yavrusu
gibi sevmekteyim ellerini”

(Atlansoy, 2016: 99)

“İyicil Tilki” adlı şiirde, kötülük ve kaplan arasında bir zıtlık vardır. Bu şiirde de kaplan, kötülüğün zıddı olarak iyiliğe işaret etmekle beraber masumiyeti imlemektedir:

“Çağırdık anlamadan geliverdi kötülük
Yılanını ağzında tutan bir orman gibi
Nefesini toplayarak -çevik bir kaplanın
Parlayan bakışları altında”

(Atlansoy, 2016: 389)

“Harfler” şiirinde kaplan, şairi imleyen bir yönelime sahiptir. Şiirde geçen “A” harfini, aşka ima şeklinde anlamak mümkündür. Kadın/sevgiliye gönderme sayılabilecek “gülümsemen” ifadesi bu görüşü pekiştirir. Sonuç olarak kaplanın bu şiirde, şairi imlediği rahatlıkla söylenebilir:

“A
A harfindesin bu üçgeni bırakma
Büyük bir ormanın gümbürtüsü
Ve kaplanları karanlığına - çekiyor gülümsemen”

(Atlansoy, 2016: 442)

“Spekülasyon” adlı şiirde, beden ve kaplan arasında bir benzerlik kurulur. Atlansoy, kendiliğini bulmak için hayatın içinde sakınımsız yaşamaktan söz eder. Fakat bunun için somut varlık olarak bedenın göz göz yitilmesi gerekmektedir. Göz göz yitirmek, görme duyusunun kaybedilmesi anlamına gelebileceği gibi, yaralarla bedenın somut varlığının yok olması anlamına da gelir. Bu noktadan bakıldığında kaplan da ormanın kendiliğine işaret eden bir yerinde durmaktadır. Dolayısıyla şair ben/kendilik ile kaplan arasında bir benzerlik kurmaktadır:

“güneşe dikeceğim o bilmezlikle gözlerimi
delikanlıyım ya - sakınmayacağım kendimi
kimbilir bulmak için kendiliğimi
(...)
bir orman nasıl ararsa kaplanını rüzgarsız
öylece bulup kaybedeceğim göz göz bedenimi”

(Atlansoy, 2018: 21)

“Gözevren” adlı şiirde de kaplan, kartal ve arslan metaforları şaire yönelik kullanılır. Kaplan, karda avlanmayı seven bir hayvandır. Bu sebeple karın yağması, kaplan için avlanma demektir. Kartalın sonbaharda süzülmesi, arslanın yazda güneşe bakışı bu hayvanların doğal ortamı içinde yaratılış gereği en iyi yaptıkları şeylerdir. Şairin de bir sanatçı olarak yaptığı en iyi şey, bir sanat eseri vücuda getirmektir:

“kıssa kar yağar bir kaplan uyanır rüyasından
diyelim son bahar bir kartal süzülür uçuşundan
yaza ne bir arslanın güneşe sakınımsız bakışından”

(Atlansoy, 2018: 31)

“Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem” adlı şiirde kaplan, yine masumiyetin imgesidir. Şairin 2019’da yazmaya başladığı bir şiir serinin adı da olan “açık kaplan haykırışı” ifadesi elbette vahşiliği çağrıştırıyor gibidir. Fakat bu haykırışın masumiyete ve güce işaret ettiğini söylemek mümkündür.

“yok: açık kaplan haykırışında
rüzgârlarla kaplı orman
orası sinek sekiz şurası şehir
burada bir kaplan; masumlğu savunur hep dilim”

(Atlansoy, 2018: 33)

“Kar Kaplanı Kaplar” adlı şiirde, beyaz rengiyle saflığın, temizliğin, masumiyetin sembolü olan kar, kaplanı çevreleyen bir hale gibidir. Korkutucu bir kuvvete ve muhteşem bir güzelliğe sahip olan Sibiryaya kaplanı -diğer adıyla kar kaplanı- günümüzde nesli yok olma tehlikesi altındadır. Doğal ortamında yalnız yaşayan kar kaplanı, çoğunlukla karanlığı sever, bu sebeple gece avlanır. Ayrıca karda avlanmayı da seven hayvanın karla birlikte kürkü de beyazlaşır. Yukarıdaki bilgiler, şiirdeki imgeyi anlamayı kolaylaştıracaktır. Şair, “ben”ine yönelik imge oluştururken kartal, kaplan gibi tabiat unsurlarını bilerek tercih eder. Bu iki hayvan da neredeyse bilinçli bir yalnızlığı yaşıyor gibidir. Asalet ve güçleri, onları tabiatta birçok hayvandan ayrı bir mevkiye yükseltmektedir. Ayrıca kaplanın nesli tükenmekte olan bir hayvan olması, şairin başka bir şiirindeki “milattan önceki günlerden kalmış gibiyim” (Atlansoy, 2018: 22) dizesiyle daha da anlamlı hâle gelmektedir. Bu noktada, şair özne için en uygun metaforlardan birisinin kaplan olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan kar da önemli bir metafordur. “Kar, tecellidir, gökseldir; her şeyi kaplar, yağmur gibi toprağa süzülüp yok olmaz, sürekli ve sonsuzdur. Kaplan, kar yeryüzünü kapladığında tecelli içinde yok olmadan sırra vâkıf olmak isteyen öznenin güçlü iradesidir. Kar-kar kaplanı birlikteliği kendisini Allah’ın aşkın varlığı içinde görmek isteyen öznenin hakikatle olan birlikteliğidir.” (Uzsoy, 2021: 136):

“Kaçamazsın cehenneminden ecnebisi isen
İşıltısıyla üstün başın dolmalı ki
Anlayasın! Kar kaplanıyım ben yağacaksa lapa lapa
Yağmalı kar!”

(Atlansoy, 2018: 37)

Atlansoy’un, ilki *Hece* dergisinde Mart 2019’da yayımlanan “Açık Kaplan Haykırışı” başlıklı şiir serisi, kaplan kavramının imge olarak anlamını bulduğu,

olgunlaştığı metinlerden oluşur. Kaplan, bu şiirlerde şairin “ben”ine yönelik kullanılır. Hatta daha da öteye giderek bazı şiirlerde biz-siz (ben-öteki) karşılığı üzerinden şairin yaşadığı toplumu da içine alacak şekilde genişler. *Merdivenşiir* dergisindeki “Niçin yazıyorsunuz?” başlıklı bir soruşturmaya “Kendim için yazıyorum. Doksanlı yıllardan beri de ‘kendiliğim’ ile ‘millet’in birbirinin ‘ayniliğine’ ve ‘aynalığına’ dikkat ediyorum.” (Atlansoy, 2005c: 73) diyen şair, “biz”in kim olduğunu da açıklamış olur. Bu şiirlerde şairin kaplan metaforunu hem kendi “ben”ini hem de Türkiye’yi işaret edecek bir şekilde kullandığı yorumunu yapmak mümkündür. Aynı soruşturmada “öcünü alanlardan olmak için yazıyorum” diyen şair, “siz” seslenişiyle milleti içinden çıkılmaz durumlara düşüren, millete kim olduğunu unutturanları mahkum etmektedir.

Yukarıda sözü edilen serinin ilki olan “Açık Kaplan Haykırışı I: Açık” şiiri, sadece adında kaplan kavramını barındırsa da ben-öteki bağlamında kaplan imgesinin işaret edebileceği anlam alanını imler. Başarı odaklı, mükemmelliyetçi, seçkinci yaşama biçiminden hareketle Atlansoy, modernizme ve modern insana yönelik eleştirilerini sıralar. “Açık Kaplan Haykırışı”, açıkça kaplanın yani şairin bu yaşama biçimine bir meydan okumasıdır. Şiirde “açık ara üstünsünüz” dediği seçkincileri mahkûm eden şair, aslında ima yoluyla kaplanın mütevazı bir yaşam biçimini benimsediğini de belirtmiş olur:

“Her şey çok açık görüyor musun
Her şey çok açık
Açık ara öndesiniz bu size çok açık
Çok açık ayna önüdesiniz
Arkada bırakmışsınız tüm arkadakileri”

(“Açık Kaplan Haykırışı I: Açık”, *Hece*, Sayı 267)

“Açık Kaplan Haykırışı III: Ses” şiirinde de şair, siyah renkli bir kaplandan söz ederken aslında kaplan-esmerlik- yerlilik arasında ilgi kurmaktadır. Kaplanın bu sefer siyah olduğunu, onun panter sanılmaması gerektiğini belirten şair, siyah sıfatıyla kaplanın yerliliğine gönderme yapar. Buradan da kaplanın şairi ve milleti imleyen bir yöneline sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu şiir yayımlanınca Yusuf Ziya Cömert, “Hüseyin Atlansoy’un yüzünü görmüş gibi oldum Açık Kaplan Haykırışı’nda.”⁶³ sözleriyle bu duruma işaret eder:

“haydi

⁶³ Yusuf Ziya Cömert, “Paramız Daha Çok İtibarımız Daha Az”, *Karar*, 5.10.2019, https://www.karar.com/yazarlar/yusuf-ziya-comert/paramiz-daha-cok-itibarimiz-daha-az-11529?utm_source=gazeteoku&utm_medium=referral, (erişim 25.11.2022).

oradan bir kaplan bu sefer siyah
asla bırakmadığından anlarsın
ardında yaralı da olsa bir yavru ceylan
panter olmalı diyorsun-değil
ışığıyla parlayan bir kışın artık yığılğan
ve özelliğsiz kılınmış kar tanelerinden
uzaklaşmasıyla tanırırsın onu.”

(“Açık Kaplan Haykırışı III: Ses”, *Hece*, Sayı 274)

“Açık Kaplan Haykırışı IV: Kaplan Kaplandır” şiirinde şair, kaplan metaforunu “ben”e yönelik kullanmakla birlikte “ben”in değişmemesi, yabancılaşmaması gerektiğini de ima eder. “Hakkın hatırı kaplana kaplanlığını hatırlatır” diyen şair, bunun bir mecburiyet olduğunu belirtir. Kaplan, “ben”ini koruyacak, kendisini yabancılaşmaya teslim etmeyecektir. “Kaplan kaplandır eğeri yok hiç olmayacak” derken şair, bunu ima etmiş olur. Atlansoy, birçok şiirinde bazı dostların değerlerini terk ettiğini, içinde bulunduğu mahalleye yabancılaştığını ifade ederken aslında kendisinin onlardan olmadığını da ihsas etmiş olur:

“Kaplan ki haykırıştır gözlerindeki ateş
Eritmelidir yağın karın ışıltısını
(...)
“Kaplan ki haykırışıyla sert ve keskin
Yatay ve ciğerden üstelik soğuk ve mavi,
Soğuk mavi gök dikilir elbet dikilmelidir”
(...)
Hakkın hatırı hatırlatır kaplana kaplanlığını
Kaplan kaplandır kedilik kedilere kalsın
Haykırışıyla kalacaktır hatırası
Kopana dek kıyamet hatta sonrası”

(“Açık Kaplan Haykırışı IV: Kaplan Kaplandır”, *Hece*, Sayı 280)

“Açık Kaplan Haykırışı V: Kuzeysiz” şiirinde de metafor olarak kaplan, şairin “ben”ine işaret eder. Bir önceki şiirde “kaplan kaplandır kedilik kedilere kalsın” diyen şair, bu şiirde de kaplanın fare avlamadığını, bunun kedinin işi olduğunu belirtir. Bu dize şairin sahilliği öncelediği, ona leke düşürecek şeylere itibar etmediğine işaret olarak okunabilir. Sonraki dizelerde, şairin poetikasına dair birtakım izler görülür. Şair, kaplanın ses/harf/sözünün hem açık hem kapalı olduğunu belirtir ki bu da şairin şiir anlayışını ortaya koyar. Atlansoy, “bir şairin sözünü ortaya koymakla kendini aşık ettiğini, dolayısıyla şiirin açık hâle geldiğini”⁶⁴ ifade eder. Atlansoy, şiirlerinde ya da söyleşilerinde ikindi, akşam gibi zaman belirten kelimeleri gençlik, orta yaşlılık ve yaşlılık kavramlarına yönelik kullanır. Örneğin bir

⁶⁴ Tosun, a.g.s.

söyleşide “Zaman üzerinize sıklıkla durduğunuz şiirleriniz var. Kendinize en çok hangi zamanı yakıştırıyorsunuz?” şeklindeki bir soruya “Öğle sonralarını, ikinci başlangıcını. Yaşıma da uyuyor.” (Uçurum, 2003: 63) şeklinde cevap verir. Elbette söyleşinin yapıldığı tarihte “ikinci başlangıcında” olan şair, günümüzde artık şiirdeki ifadeyle “ikinci”yi yaşamaktadır. Bu şiirde ve birçok şiirde görüldüğü gibi kaplan, şairin kendi “ben”ine işaret eden bir metafordur:

“Kaplan fare avlamaz değil köpek ancak kedi
Kaplan ki sesi sözü harfi kelimesi
Açıklık içinde aşikar
Açıklık içinde gizli
Orman biter Kaplan başlamıştır
İkindiden sonra Akşamdan önce
Açılın! Son sözümdür
Mahşere haşır sorulmaz”

(“Açık Kaplan Haykırışı V: Kuzeysiz”, *Hece*, Sayı 285)

4.4.2.7. Yolculuk

Yolculuk metaforu, Atlansoy şiirinde “yara” imgesinin anlam alanına işaret eder. Onun yolculuk anlayışı, tasavvuftaki “cennetten çıkış ve imtihan amaçlı kısa dünya yaşantısı” düşüncesinden beslenir. Yani yolculuk, cennetten çıkışla başlar - şairin ifadesiyle- başladığı noktada bitmelidir. Atlansoy; her fırsatta yol, yolda olmak, yolculuk kavramlarına gönderme yapar. “Ben yürümeyi seven şairleri severim.” (Atlansoy, 2008c: 119) diyen şair, şair duruşunun yürüyüşe dönüşmeyip heykelleşebileceğini söylerken de yol kavramına gönderme yapar.⁶⁵ Ayrıca şiir yazmayı da bir yolculuk olarak değerlendiren şair; yolda olmayı, yolu tamamlamayı önemser. Atlansoy, *Kaçak Yolcu* eseri özelinde şiirlerindeki yol ve yolcu vurgusuyla ilgili düşüncelerini açıklarken “sanat ve yol” arasında benzerlik kurar. Ona göre yol izleği; sanatta, şiirde önemli bir yer işgal etmektedir. Yolculuğun, genelde yatay olarak düşünüldüğünü belirten şair, yolculukta dikey bir özelliğin varlığından da söz eder. Tam bu noktada Hz. Muhammet’in miraç hadisesinde yaşadıklarından hareketle buradan beslenerek sanatta bir miracı gerçekleştirmekten bahseder.⁶⁶ Atlansoy’un yukarıda değinilen düşünceleri ve şiirdeki ısrarı, hakkındaki “sahih şiir güzergahında sahih bir yolcu” (Çakır, 2004: 92) tanımlamasını da doğrular niteliktedir. Aslında o, sanatıyla da “insanın yeryüzü serüvenini” söylemektedir (Sali, 2014: 41).

⁶⁵ Öztürk, a.g.s.

⁶⁶ Tokay, a.g.s.

“Yolculuk” adlı şiir, Atlansoydaki “yol, yolculuk” metaforunun özeti gibidir. İnsanın, cennetten dünyaya sürgünü ile başlayan hayat yolculuğuna göndermeler yapan şair, dünyadaki ilk durağın Afrika olduğunu belirtir. Elbette onun şiirinde güncel, somut yolculukların da izleri olmasına rağmen Atlansoy, geçici dünya hayatını en önemli yolculuk olarak nitelendirir:

“Yılanlar iskeletlerini yemekte elmaların
Dünya yolculuğunda insan.
Kaburga kemiklerine karışan yılan tıslamaları
Ve güneş ve çöl.
İlk durağımız Afrika.”

(Atlansoy, 2016: 20)

İnsan, bir dünya yolculuğunda olduğu gibi bu yolculuğun bir de sonu vardır. Çünkü her “yol başladığı yerde biter” (Atlansoy, 2016: 464). İnsan, topraktan geldiğine göre yolculuğun görünen kısmı da toprakta son bulmaktadır:

“toprak sıcaklığı son han’dır gireriz biz”
(Atlansoy, 2016: 82)

“Kente Karşı Atlar” şiiri; bir insanlık, peygamberler tarihi resmigeçidi gibidir. Şair, tarihin farklı dönemlerine göndermeler yaparak insanlık yolculuğunun bir özetini verir. Yolculuğu, “kalubela”dan başlatan şair, farklı duraklara uğrayarak günümüze kadar ulaşır:

“hani ahdim vardı benim
kalubela’dan beri
ağzımız bahar, elimiz yıkalı
gömleklerim hakim yakalı”
(Atlansoy, 2016: 96)

“Perondaki Melek” şiiri, “kaçak yolcu”ların serüvenini anlatır. Şair, kendi gibi kaçak yolcuların dünya yolculuğunu tren metaforu üzerinden verir. Bir söyleşide, şiir kitapları üzerinden sorulan “Şehir konuşmaları yaparken “kaçak yolcu” durumuna düşmek nasıl bir şey?” sorusuna “Ölüme, dirime, aşka dair sözlerimiz vardı. Ve bizler rahmetli Ramazan Dikmen, Yusuf Ziya (Cömert), Necat Çavuş, İhsan Deniz, Osman Konuk bu sistemin, bu dünyanın kaçak yolcularıydık.” (Sali, 2014: 41). şeklinde cevap vererek aslında yolun gittiği yön hakkında ipucu verir. Bu şekliyle şiirde yolculuk, dünya hayatı üzerinde kendi kalarak sisteme uymadan -şairin ifadesiyle- sahibine kendilik giysisini teslim edebilmeyi imlemektedir:

“Kimse treni kaçırmaz
Ray değiştiriliverir ansızın –Yolcular
Bulurlar kendilerini
Hiç bilmedikleri bir peronda.

(...)
Ah! Kaçak yolcuların
Pahalıya patlayan gülünesi kaderi”
(Atlansoy, 2016: 221)

“Acemi I” adlı şiirde de yine dünya hayatı, yolculuk metaforunun somutlaştığı bir kavramdır. Atlansoy’da akşam, hayatın yani yolculuğun son aşamasıdır ve ölümle son bulan bir yola gönderme yapar. Şairin ifadesiyle burası yeryüzüdür ve insan, bir gün geldiği gibi geri dönecek, yolculuğu tamamlayacaktır:

“/Akşamın bu saatinde yolculuk
Değilse
Sevgiliyi ya da ölümü bekleme telaşı
(...)
Bir gün döneceğiz–
Sureta suretsiz
Bak burası Yeryüzüdür”
(Atlansoy, 2016: 415-416)

“Flanör” adlı şiirde şair, somut olarak hayatın içindeki bir yolculuktan söz eder. “Fransızca flâner ‘oyalanmak, aylaklık etmek’ fiilinden türetilen flanör, 19. yüzyılda ortaya çıkan, ‘aylak aylak gezen aydın, kentli aylak, düşünür gezgin’ anlamlarına gelen bir kavramdır.” (Kaman, 2020: 149). Bu şiirde de şair, gençken birkaç kişiyle Eskişehir’den İstanbul’a yaptıkları bir yolculuğa göndermeler yapar. “Öylece gidiyoruz karşılıyor beni cümle beşiktaş köpekleri” derken şair, şehrin içinde gezen bir flanör gibidir:

“Aldırmıyoruz o vakitler altı saat kadar eskişehir-istanbul
Bir ömür kadar sürüyor bugünlerde”
(Atlansoy, 2016: 452)

“Yol Çap” adlı şiirde, Atlansoy’un genç bir öğretmen olarak Iğdır’da görev yaptığı zamanlardan izler vardır. Somut olarak bir otobüs yolculuğunu anlatan şair, “yol çap” ifadesiyle yolda yaşanabilecek zorluklara gönderme yapar:

“Iğdır’a
gidiyoruz - 3 ekim 1993 saat ikibuçuk
Es Iğdırlı - gidiyoruz derken çoğul ben ve kendim
Yol çap yol eğri nasıl gideceksin”
(Atlansoy, 2016: 472)

“Kendi” şiirinde yol/yolculuk için temel şart, “kendilik” olarak görülür. İnsanın dünya yolculuğunu, aslına uygun bir şekilde bitirebilmesi için kişinin yolculuğunun farkında olması ve “kendi”nde olması, kendi olması gerekmektedir:

“dur yolcu desem çok klişe olacak
olsun - yol kendinde isen biter!”
(“Kendi”, *Muhit*, Sayı 6)

4.4.2.8. Zaman

Zaman, filozofların ve bilim adamlarının üzerine kafa yorduğu önemli bir kavramdır. Onu tanımlamak için insanoğlu gün, hafta, ay, yıl gibi zaman dilimlerini sistemleştirmiştir. Zamanın ne olduğu düşüncesi, ilk çağa kadar gitmektedir. İlk çağlardan Fransız filozof Bergson'a kadar birçok düşünür bu olgu hakkında fikir yürütmüştür. 20. yüzyılda bu kavrama ait en sistemli düşünceyi geliştirenlerin başında, Bergson gelir. Onun bütün felsefesi, kronolojik zamanın gerçek olmadığı ve gerçek zamanın, ancak kişinin *durée*'ye (süre) ait iç duyumsaması yoluyla anlam kazanacağı fikrine dayanır. Buna göre, o, anın gerçekliği ile tanımladığı zamanı ele alırken üç farklı zaman fikri yerine sadece şimdiki zamanı getirerek zaman fikrinde bir devrim yapar. Bergson'da zaman, daha çok bir akışa benzeyen bir süre olarak vardır ve bu sadece sezgi yoluyla bilinebilir (akt. Orhanoglu, 2012: 188).

Zamanı, sürekli veya süresiz çürüten bir canlı (insan) olarak algılayan Atlansoy'un da zamanla ilgili bazı fikirleri yukarıdaki düşüncelere yakındır. Atlansoy; geçmişin, zamandan (çocukluktan söz ederken) bağımsız olduğunu düşünür. Ona göre çocukluğu hatırlarken birincil ya da ikincil unsur zaman değil anlardır (Atlansoy, 1997b: 20). “‘Zaman, tanımsız bir şeydir’ diyen şair için şiirde de anlar önemlidir.” (Gezeroğlu, 2018: 32). Öte yandan şair, yaş aralığına göre bazı zaman dilimlerini kendisine daha yakın bulur. “Zaman üzerinize sıklıkla durduğunuz şiirleriniz var. Kendinize en çok hangi zamanı yakıştırıyorsunuz?” sorusuna “Öğle sonunu, ikinci başlangıcını. Yaşıma da uyuyor.” (Uçurum, 2003: 63). karşılığını verir. Atlansoy, zaman imgesi oluştururken ya doğrudan zaman kavramından veya geçmişe ait anlardan yararlanır. Zamanın da sevgilinin gözleri gibi tanımsız olduğunu düşünen şair, genelde bu imgeyle hayata ya da çocukluğa ait şairde derin izler bırakmış anların görüntülerini vermeye çalışır.

“Rutubet” şiirinde şair, geçmişe ait bir anın hayalen betimlenmesiyle ölüm duygusunu okura hissettirir. Şair, içinde bulunduğu olumsuz ruh hâlinin etkisiyle de her tarafta ölüme dair izler görmektedir:

“koleksiyon merakımdan olacak bazı geceler
postallı ölümler kar biriktiriyor bir kasabada
sonra bir köyde gözler üstüste yürüyor üstünden körlerin
tabii sesi duyulmuyor تنها köpeklerin
gözlerim sisli, saçlarım uzuyor, her yanımda kesik ölü kulakları”
(Atlansoy, 2016: 26)

“Minyatür” şiirinde Atlansoy, Osmanlı dönemine ait bir şehir görüntüsünden söz eder. Adı geçen şiirde Tanpınar’ın “Bursa’da Zaman” şiirindeki gibi geçmiş zamana ait bir görüntünün -mimari eserler aracılığıyla- şimdiki zaman içinde var olduğu anlayışı görülmektedir. Şiirde, doğrudan bir zaman imgesi olmasa da Bergson’un zaman anlayışına benzemesi bakımında önemlidir. Şair, İstanbul-Beyazıt semtinin rengiyle, sesiyle bir minyatür görüntüsünü devam ettirdiğini söyler:

“Ney sesleri gelsin!
beyazıt; bir semte rengini veren minyatür
gözleri gün geleceğinde
sürsün minyatür”

(Atlansoy, 2016: 136)

“Koptuğunda Nisan” şiirinde zaman, hayatın metaforudur. Zamana, esmer bir güzelliği yakıştıran şair için onun en şiddetli yürüyüşü nisanla gerçekleşir. Çünkü martla başlayan bahar mevsimi nisanla kemale erer. Bütün bitkileri çiçek açan tabiat, bir nevi bir patlamayla ortaya çıkar. Yani nisan ayıyla tabiat yeniden dirilir. Son olarak bu şiirdeki imgeye yaklaşırken esmerin bir imge olarak genelde şaire yönelik kullanıldığı ve şairin nisan doğumlu olduğunu unutulmamalıdır:

“Ey esmer güzeli zaman
Senin en şiddetli yürüyüşündür nisan
Bahar şaşkınlığından patlamasıdır ayların
Zarf atmaz postacısıdır yaylaların”

(Atlansoy, 2016: 142)

“Yıldız Falı” şiirinde şair, zaman/saat ve sevgilinin gülümseyişi arasında benzerlik kurar. Zaman, sevgilinin gülümseyişiyle aşalabilen bir imge olarak görülürken şair, saat üzerinde yelkovanın bir daire şeklinde dönmesi gibi bu gülümseyişin etrafında döner. Şiirin devamında şair; zamanı insan, hayat gibi kavramların metaforu şeklinde algılar. Zaman; çürüyen, yaşlanıp ölüme doğru yol alan bir insan, bir kızın uzayan saçları olarak hayattır:

“Zamanı aşar gülümseyişin
Yelkovan örneği
dönerim çevresinde sesinin
(...)
çürüyen zaman
yitik! insanoğlu insan
bir kızın saçlarından
uzayan canlı zaman”

(Atlansoy, 2016: 157-158)

“Tayf” şiirinde, geçmiş zamana ait bir anın şiire yansıtılması ile mutlu çocukluk günleri okurun gözünde canlandırılır. Geçmişe ait bir hatıradaki zamanın

değil, anın önemli olduğunu düşünen şair, anne-çocuk arasında yaşanan bir konuşmayı şiire dâhil ederek bunun örneğini de vermiş olur:

“–Hadi oğlum eve gir akşam oldu
Yemek soğuyor, baban kızacak
–Tamam anne, bir gol daha kaldı geliyorum.”
(Atlansoy, 2016: 167)

“Perondaki Melek” şiirinde soyut olan zaman, saatin özellikleriyle somutlaştırılarak imge özelliği kazanır. Şiirde, somuttan soyuta aktarımla yapılan somutlama, aslında insan hayatının geçiciliğine işaret etmektedir:

“Çalıntı bir saat gibi işler zaman
Hayatın kıyısında yaşayanların kolunda.”
(Atlansoy, 2016: 221)

“Su Uğultusu” şiirinde zaman, yine hayatın metaforu olarak kullanılır. Reel zamanın ilerlemesiyle insan ömrü, belirli bir sona doğru yaklaşır. Şiirde kişileştirilen zaman (şairin zamanı), öğle vaktini geçip ayrılık ikindisine gelmiştir:

“Öğleyi hızla geçerek
bir ayrılık ikindisine uğruyor zaman.
Yaşlı ve yorgun ruhum
vedalaşıp uzaklaşıyor gölge ve ışıktan”
(Atlansoy, 2016: 245)

“Hakim Kaptan Muavin” adlı şiir, zaman üzerine yazılan en güzel şiirlerden biridir. Şair; haziran, eylül ve nisan aylarının zamanla ilgisini mevsimsel değişimlerin somut göstergeleri üzerinden tasvir eder. Zaman, şiirde kah parmak uçlarından akan süt ve şiir kah şairin damarlarından akan kan olarak betimlenir:

“hazirandır
şiirin hakimi
sürekli bir kiraz görünür dudaklarında
ve akar onun diliyle zaman
akar parmak uçlarından süt ve şiir
elleri metafizik
ve soyut bir kurna gibidir
(...)
Sultanahmet’te ıslık çalmak gibidir
benim için şiir: sürekli
damarlarımda akar zaman.”
(Atlansoy, 2016: 271-272)

“Gözevren” şiirinde, soyuttan somuta aktarımla bir imge elde edilir. Zamanı tanımsız olarak niteleyen şair, onun bu soyut özelliğini gözlere aktarır ve somut bir nesneyi soyutlaştırır:

“zaman gibi tanımsız gözleriniz var”
(Atlansoy, 2018: 31)

4.4.2.9. Ayna

İnsanın günlük hayatında en çok temas ettiği nesnelere olan ayna, binlerce yıllık bir geçmişe sahiptir. Mitolojiden tasavvufa, edebiyattan psikolojiye birçok alanda önemli bir metafor olan ayna, klasik şiirde bir mazmun olmanın yanı sıra günümüz edebiyatında da (farklı toplumların edebiyatlarında) önemli bir imgedir. Türk şiirinde, Necip Fazıl Kısakürek'ten Asaf Halet Çelebi'ye, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Hilmi Yavuz'a pek çok şair tarafından kullanılan ayna imgesi, Atlansoy'un da sıklıkla başvurduğu bir metafordur. Bu imgeyi şair; göz, yüz/suret gibi kavram ve imgelerle birlikte kullanmayı tercih eder. Elbette ayna, en çok yüzle ilgili bir kavramdır.

“Aynada Külleri Yanan” adlı şiirde Atlansoy, yukarıda ifade edilen göz-ayna ilişkisine gönderme yaparak “Nerede aynam kendime sarılmalı gözlerimi bulmalıyım” der. Aslında aynanın gösterdiği şey gerçeğin kopyasından başka bir şey değildir. Bu yönüyle ayna, gerçeği yansıtan bir metafor olarak edebiyat tarihinde yerini almıştır. Dizede geçen kendime sarılmalı ifadesi, şairin yalnızlığına ve bu yalnızlığı ayna ile gidermeye çalıştığına bir işarettir. Böylece ayna, şairin “ben”ine yönelik kullanılan metafor hâline gelir. Şiirin devamında şair, aynayı farklı çağrışımlara gelecek şekilde kullanır. Ayna, bu noktada umutların ışıdığı bir eşığı çağrıştırır. İslam kültüründe cepte ayna taşımak, Hz. Muhammet'in sevdiği âdetlerden (sünnet) kabul edilir. Şair, şiirin son bölümünde buna da atıf yaparak aynayı çağrışım değeri yüksek bir bağlamda kullanmaktadır:

“Ayakkabılarımı hâlâ giyiyorum demek sağlam yoldayım
ayrı aynalarda gülümser cümle kapısı umutlarım

kendimi kaybetmeden aynaya bakmalı
tüm birlikteliği gözümde toplamalıyım”

/Köylerini kaybetmiş bir toprak tiryakisi
çocuğunu karısını ne yapsın aynası cebindedir/”
(Atlansoy, 2016: 68-70)

“Ağaç” adlı şiirde, ayna-suret ilişkisine değinilmekle beraber kavram farklı çağrışımlarla kullanılır. Şiirin genelinde zaman, varlık, ölüm sorgulanırken ayna, derinlik/sonsuzluk yönünden ölümün benzetilene yapılır. Suret-gerçek-hayal kavramları, ayna bağlamında bir araya getirilir. Somut bir gerçeklik olarak suretin aynaya yansımalarıyla gerçeğin bir kopyası olarak ikinci bir suret elde edilir. Bu yansımaya, hayali gözüyle bakılabilir. Neticede ayna ortadan kalktığında ikinci suret

de yok olacaktır. Şair, bu anlatılanlardan ziyade aynayı kişileştirip artık aynanın eskisi gibi suretlerimize inanmadığını belirtirek farklı bir yaklaşım sergiler. Şairin yüzünü, sis basmış gibidir. Görüntünün belirsizleşmesiyle ayna, sureti tanıyamaz. Burada sis, zamanın yıpratıcılığı olarak yorumlanabilir. Öyleyse aynanın surete inanmaması, insanın zamanla geçirdiği değişim -yani yaşlanma- olarak okunabilir. İnsan yaşlandıkça aynada görünen bir başka kişi gibidir. Şiirin devamında, şair ölüme yaklaştıkça aynayla aradaki sahil ilişki tekrar canlanır, sis dağılır ve ayna şairin yüzüne inanmaya başlar:

“oysa yalan herşey! zaman, kainat ve dünya
aynalar inanmıyor artık suretlerimize
(...)
aynalar yüzüme ısınıyor, siliniyor sis
tarihe kazınıyor büyük zafer! dipsiz ayna; ölüm”
(Atlansoy, 2016: 191-192)

“Siste Kaybolan Bebek” adlı şiirde de ayna-yüz/göz-sis ilişkisi kurulur. Sisli ortamda insan, etrafını nasıl ayrıntılı göremezse buğulanmış ya da ona görüntüyü yansıtma özelliği kazandıran bir yüzündeki sırrı dökülen aynada da kendisini göremez. Ayna, camın bir tarafının siyah bir boyayla sırlanması ile elde edilir. Aynanın iyi göstermesi arkasındaki sırrın korunmasına bağlıdır. Aynanın kırılması veya sırrın kaybolması, ondaki bütün değerlerin yok olması demektir. Şairin, “aynaya sıkacağım kurşun/ sırrına değdiğinde görüntü ve gerçeğin” dizeleri, buna işarettir. Burada görüntü ve gerçek ayrımı ortadan kalkmaktadır. Kurşunun aynayı parçalamasıyla görüntü ortadan kalkar ama somut bir varlık olan insan yine ortadadır. Şair “kanım akar” ifadesiyle gerçek-hayal ayrımını ortadan kaldırır. Atlansoy, horozlu aynaları hatırlatarak aynanın kültürümüzdeki sembolik değerine işaret eder. Şairin bahsettiği horozlu ayna, artık sabahları gözlerini göstermektedir. Çünkü sabah olmuş, güneş yükselmiş ve sis dağılmıştır:

“siste cenk eder
görmez görülmez bebeğim
/ola ki parmağım tetiktedir
aynaya sıkacağım kurşun
sırrına değdiğinde görüntü ve gerçeğin
kanım akıtır–inanmaz şaşarsınız./

II
güzel bir aynam var
sabahları öten
artık
gözlerimi de gösteren

sisim dağılıyor
şimdi benim”

(Atlansoy, 2016: 216-217)

Divan şiirinde yüz -sevgilinin yüzü- ayna ile ilişkilendirilmiştir (Pala, 2018: 57). “Birinci Yeni İkinci Eski” şiirinde, yüz doğrudan aynaya benzetilir. Şairin bu yaklaşımı, Hz. Muhammet’in “Müslüman, Müslümanın aynasıdır.” sözünü hatırlatmaktadır. Yüz/suret, insanın dışa yansıyan en önemli organıdır. Yüz, bu manada insanın ruh hâlinin de görüldüğü, somutlaştığı bir noktadır. İnsanın kederi, sevinci yüzünden okunabilir. Böylece ayna, “ben”in metaforu hâline gelmektedir. Şair, insanın yüzünü aynaya benzetirken hiç kimsenin kendisini, kendi yüzünde göremeyeceğini belirtir. Ama bir başkası sizi yüzünüzden okuyabilir. Elbette buradaki çok anlamlılık da göz ardı edilmemelidir. Bir başkası da kendisini bizim yüz aynamızda göremez, göreceği şey bizden başkası değildir. Çünkü her kişinin ruhundan kendi yüz aynasına yansıyan (acı, sevinç, hüzn) başka başkadır. Öyleyse herkesin aynası kendinden sırlıdır. Yani sır/gizem yüzde gizlidir:

“Öyle bir aynadır ki yüzlerimiz
Hiç kimse göremez kendini”

(Atlansoy, 2016: 380)

Şairin toplu şiirlerine adını veren “Yüzümdeki Eşik” şiirinde, yüz-ayna ilişkisine yine atıf yapılır. Ayna, şairin içinde yaşadıklarını yani “ben”ini yansıtmaz. Zamanın yıpratıcı etkisi, şairin yüzünde istenmeyen tahribatlar bırakmış; “yüzümün suskun aynası” dediği aynanın sırrı çözülmüş, artık işlevini yitirmiştir. Ayna, bu şiirde de yine “ben”in metaforudur:

“Figüranlar figüranlığını bilecek
Yansıtmıyor çünkü onları yüzümün suskun aynası”

(Atlansoy, 2016: 388)

“Acemi” adlı şiirde Atlansoy, ayna-kalp ilişkisi kurarak bir nevi tasavvuf kaynaklı kalp-ayna benzerliğine gönderme yapar (Pala, 2018: 181). Ayna, camın bir yüzünün siyah bir boyayla kaplanmasıyla (sırlanmasıyla) elde edilen bir malzemedir. Aynanın bütün sırrı (gizemi) bu yüzündedir. Bu sır, yıpranır ya da çözülürse ayna cama dönüşerek yansıtmaz özelliğini yitirir. Şairin ayna ve kalp arasında kurduğu ilgi, şiirin devamında “içimdeki siyah ayna” tamlamasıyla benzer bir şekilde tekrar eder. Aynanın bir yönü siyah diğer yönü ise parlaktır. Şairin “Kaç kez dibe vurdum ben/En az iki, üçüncüden kılpayı” dediği; acıları, günahları imleyen siyah ayna yine şairin kendisini görmesini sağlar:

“Camdan sırlanmış aynayı tutan

Usul bir güz esintisi gibi kayıtsız kalbim

(...)

/Unutmadım

İçimdeki siyah aynada patlayan

Gülümseyişindeki ışıltıyı/”

(Atlansoy, 2016: 421-424)

“Saklı” adlı şiirde, ayna metaforu söz ile ilişkilendirilir. Şair, kimi insanların içe dönük olmalarına rağmen sözlerinin bir ayna gibi onları yansıtabileceğini belirtir. “Sözlerinin içinde ayna gibi duranların okuruna bir ayna olabileceğini; okurun, o sözlerin içinde kendini bulup kendi ahvalini seyredebileceğini” (İnan Karatepe, 2013: 55) söylemek mümkündür. Şiirdeki sır ve sınır kelimeleri birbiriyle ilgili olup ikiside -şairin de belirttiği gibi- aynayla ilişkilidir. Sırsız ve sınırsız aynanın göstermemesi saklı kimsenin sözlerinin de bir sırrının ve hududunun olması gerektiğine işaret eder. Bunlar yoksa sözün de bir kıymeti yoktur. Aslında bu mısralar, şairin kendi “ben”ine de bir göndermedir. Çünkü Atlansoy da kendini sözü /şiiri içinde gizleyen birisidir ve bu söz, onun aynasıdır:

“Saklı bahçeler gibi

Saklı kimseler vardır

Ayna gibidirler

Sözlerinin içinde

Sahi

Sırsız ayna göstermez

Hele sınırsızsa – hiç”

(Atlansoy, 2016: 466)

“Açık Kaplan Haykırışı: I- Açık” şiirinde ayna, baht ile birlikte kullanılmanın yanı sıra modern edebiyat eleştirisi anlayışına bir gönderme unsuru olarak da kullanılır. Osmanlı Türkçesinde “nikâhta damadın geline getirdiği ilk ayna” anlamına gelen âyîne-i baht ile Bahtin aynası arasında bir kelime oyunu yapan şair, şiiri (belki kendi şiirini) modern okuma yöntemleri ile eleştirenlere karşı bir itirazı da dillendirmiş olur. Şair, aynanın geleneksel kullanımına ilaveten Bahtin aynası ifadesiyle de kelimeyi metaforik bir yaklaşımla ele alır:

“Baht aynasında görülmese de yüzünüz

Olsun - belki siz Bahtin aynasına bakarsınız.”

(“Açık Kaplan Haykırışı: I- Açık”, *Hece*, Sayı 267)

4.4.2.10. Oyun

Atlansoy, poker oyununa ait kavramları şiiri, sözü imlemek için kullanır. Şair, belli bir dönem içerisinde şiir söylemeyi, bir masa etrafında oyun oynayan poker oyuncularının durumuna benzetir. Bir masa etrafında dört kişinin oynadığı poker

oyununda, her oyuncu sırasıyla elindeki kâğıtları ortaya koyar. Bir sonraki oyuncu daha iyisini yapmaya ve böylece kazanmaya çalışır. Atlansoy, Türk şiirinde belirli dönemlerde bir dergi çevresinde toplanan insanların oluşturduğu grupların bulunduğunu ve bu gruplar içinde bazı şairlerin yalnız kaldığını belirtir. Bu durumu, poker masası metaforuyla açıklar. Masadaki üç kişi, masadan kalkınca masada kalan kişinin işi çok zorlaşmaktadır. Çünkü oyun içerisinde masadan kalkanların attıkları kâğıtlar artık atılmamaktadır. Bu durumda oyuna devam etmek, yapılacak açılımlarda zorlanmalara neden olmaktadır. Özetle sözü bitip şiirinden vazgeçmek anlamına gelen bu tıkanma, parası bitip masadan kalkmak gibi değerlendirilebilir (Yakın, 2004: 69). Bu anlamda yayımlanan her eser, sözün ortaya konulması, sıkı bir hamlenin yapılmasıdır. 2011’de yayımlanan *Yarın Bekleyebilir* özelinde Atlansoy, “Hamle sıramı savdım.” (Sali, 2014: 41) diyerek bu duruma işaret eder. Hasan Yurtoğlu da *Yarın Bekleyebilir*’de oyun metaforunun başat olduğunu belirtir. Bu da son (luluk) vurgusu yani oynanmakta olanın nihayet bulacağını hatırlatılmasıdır (Yurtoğlu, 2011b: 84).

“Hançeremde Zarif Hançer” şiirinde iskambil oyunlarına ait “el, kabul ve rest” kavramları metarorik bir anlama sahiptir. Şiirin adındaki gırtlak anlamındaki hançere, şiiri; hançer ise söz/imgeyi temsil eder. Pokerde el, bir oyunda oyunculardan birinin tek seferde dağıtılan kartlarla kazanmasıyla biten bölüm; kabul, bir elde bir oyuncunun kartları açmasını diğer bir oyuncu/oyuncuların kabul etmesi; rest ise elindeki bütün parayı bahse koymak anlamına gelir. Yukarıda şairin, farklı şairlerin şiirlerini ortaya koymasını bir masa da poker oynayan oyuncuların durumuna benzettiği söylenmişti. Bu anlamda şair, bu semboller üzerinden bir grup şairin şiirini yayımlamasını somutlaştırmış olur. Elbette pokerde, her oyuncu bir başka oyuncunun elindeki kâğıtlardan daha iyisini ortaya koyarken, oyunu kazanmaya çalışırken şiirde böyle değildir. Her şair, kendi elinden daha iyisini ortaya koymak, önceki şiirinin gerisine düşmemek için uğraşır:

“İyi kullandım hançeremi, kabul
Ve rest! Elinizi görüyorum, ellerinizi
Parlarken zarif ve ince hançer
Kaburgalarımın göğsüm arasında.”

(Atlansoy, 2016: 287)

“Kumarbaz Şansı” şiirinde de iskambil oyununa ait kavramların imgesel değerinde kullanıldığı önemli şiirlerdendir. Şiirin ilk dördlüğünde geçen rölans, “pokerde ve kimi iskambil oyunlarında, yapılan para artırma isteğini kabul etmek ya

da geri çevirmek konusunda düşünmek için kısa bir süre istemek” demektir. Şiirin devamında yine bir önceki şiirde de geçen rest kelimesi, oyuncunun elindeki bütün parayı bahse koyması anlamına gelirken son dörtlükte geçen as kupa kavramı ise aşk ve mutluluğa işaret olarak görülür. Şair, “İşte bu son/İşte bu son el; güçlü rest” diyerek bütün sözünü ortaya koyduğunu imlemektedir. Ve belki de bu son sözleridir. Yine şiirin son bölümünde akşama yaklaştığını ve elinde as kupa (aşk ve mutluluk) olduğunu söyleyerek aşkın onun için vazgeçilmez olduğunu belirtir:

“Sıkı bağlayın–kaçmasın kefenimden
Sevgilimin süt gibi beyaz
Ve serin dualarından
Patlayacak yoksa rölans!
(...)
İşte bu son
İşte bu son el; güçlü rest
kırgın veda
Çuha yırtılsın!
(...)
Artık yakındır yakın olan akşam
Elimde kalan tek kart: As kupa!”

(Atlansoy, 2016: 289-291)

Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem'de yer alan “Zar” şiirinde, aşk-kumar-şiir/söz arasında bir denklem kurulur. Zar atılarak oynanan kumarda oyuncu, kaybetse de kazanmak için kazansa da kaybedebileceğini bilerek oynar. Kazanma umudu onu hep oynamaya sevk eder. Öyleyse bir şair de aşka inanıyorsa sözünü /şiirini söylemeye devam etmelidir. Şu da unutulmamalıdır ki her şair; şiirini, yayımladığı her eserle bir üst noktaya taşımak -yani sözü kazanmak- ister. Ama ilk eserindeki şiirin büyüklüğüne ulaşamayan ya da sözü tükenip, nefesi tıkanan şairler de çoktur. İşte bu şairler kazandıktan sonra kaybeden kumarbazlar gibidir:

“Aşka inanıyorsan zarını atacaksın
Kumarbaz ruhun her kaybedişinde
Yakarışlarla uzanacak
Asla para olmayan Tanrısına
Yalvarışlar ve ateş! Hep
Kazanan kaybetmeye oynar
Sözü kazandın diyelim bir meryem susuşunda
Sanadır açılan gök açık mavi dalgınlığıyla”

(Atlansoy, 2018: 13)

“Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem” şiirinde masa, sinek sekiz kavramları yine şairin masa-şiir benzetmesine uygun kullanımlardır. Buradaki anahtar kelime, sinek sekizdir. İskambil jargonunda paranın bittiği anlamına gelen bu tamlama

oyunun bittiği, dolayısıyla masanın dağıldığı anlamına da gelir. Eserlerini yayımlayan bir grup şairin durumunu bir masa etrafında iskambil oynayan oyunculara benzeten şair, bu sembollerle sözün bittiği, bu sebeple de yeni eserlerin ortaya çıkamayacağını imlemektedir:

“yok yok; açılmayacak yeni masa
açılmayacak çok açık her yer sinek sekiz
yok şansına batacak çok aşık nilüfer yok”
(Atlansoy, 2018: 34)

Atlansoy, yaygın metaforların haricinde de bazı metaforlarla da imgeler elde eder. “Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın” şiirinde, bir eylem olan “tayini çıkmak” ölmek anlamında kullanılır. Tayini çıkmak, bir çalışanın (memur, işçi vb.) görev yerinin değiştirilmesi anlamına gelir. Bu yönüyle insanın ölmek suretiyle dünyadan bir başka âleme gitmesi de tayini çıkmak olarak ifade edilir:

“haberi önce korkunçtu ölüme tayini çıkmıştı bir canın”
(Atlansoy, 2016: 35)

“Kül Saati” şiirinde, ölüm ve saat arasında bir ilişki kuran şair için saat, hayat demektir. Şair, şiirin sonunda saatinin durmayacağından bahsederek hayatının sonlanmayacağını ifade eder. Elbette saat, bilerek seçilen bir kelimedir. Zamana atıf yapan bu kelime, dolaylı olarak hayatla da ilgilidir:

“benim saatim durmaz biliyor musun”
(Atlansoy, 2016:63)

“Mevsim Geçişleri” şiirinde de insan ve kar arasında metaforik bir ilişki kurulur. Rengiyle saflığı, temizliği çağrıştıran kar, belli süre doğada kalır ve havaların ısınmasıyla eriyip buharlaşarak göğe yükselir. Şair, karın bu bir mevsimlik yolculuğunu insanın dünya yolculuğuna benzetir. İnsanın, dünya yolculuğunu - geldiği gibi- günahsız/temiz bitirememesi gibi kar da temiz ve masumken -yani beyaz rengiyle- dünyayı terk etmek istemiyor gibidir:

“mevsim geçişleri sürüyor
kar onca beyaz ve masum
ve tertemizken
terk etmek istemiyor dünyayı”
(Atlansoy, 2018: 62)

4.4.3. Sembolik İmgeler

“Kendisi dışında başka bir şeye atıfta bulunan ya da onun yerine geçen fakat bir canlandırma, gösterme olarak kendi başına da dikkat isteyen nesneye sembol denir. Bir imaj, önce bir metafor olarak ortaya çıkabilir; eğer o, hem bir gösterme

hem de bir temsil olarak sürekli bir şekilde tekrarlanırsa sembolleşir. Önemli bir noktada bir yazarın ilk eserinde kullandığı bir özellik sonraki eserlerde sembole dönüşebilir. Şiir tarihinde, herkesin kullanabileceği genel sembollerin yanı sıra her şairin kendi şiirinde kullandığı şahsi semboller de olabilir.” (Wellek ve Waren, 2016: 216-218). Bu manada “bir şiirin, şairin duygusal gerilim ve çatışmalarının kılık değiştirmiş ve simgesel biçimde dramatik yoldan açığa vurulmasıdır.” (Friedman, 2004: 86) yaklaşımı meseleyi kavramada kolaylık sağlayacaktır. Elbette “şiirdeki yaşantının, bilgi, gerçeklik ve olguyla birebir örtüşen bir yaşantı değil imgesel bir yaşantı” (Narlı, 2006: 16) olduğu göz ardı edilmeden şairi tanımak, şiirdeki sembollerini çözmede yardımcı olabilir.

“Sanatkârın sembolik anlatıma yönelmesi, gerçekliğin sıkıcılığından bunalan insan ruhunun var olanın ötesinde ifade imkânları arama ihtiyacının bir sonucu sayılabilir. Görünenin, gündelik olanın insanın ruh dünyasındaki rutin ve boyutsuz yansımaları; tükenişleri nefsinde en yoğun bir şekilde yaşayan sanatkarları, bu tek boyutluluktan kurtarmaya sevk etmiştir. Sembol ve onun dili, bir bakıma bu kurtuluş hareketinin sanattaki zaferidir.” (Korkmaz, 2014: 287). Atlansoy’da sembole dayalı imgeleştirme de metaforlar kadar yaygındır. Bu sebeple bu başlık, imge tasnifinin üçüncü ayağı olarak tercih edildi. Atlansoy’un şiirlerinde, birçok kez tekrar eden genel semboller olduğu gibi sadece kendi şiir bütünlüğü içinde kullandığı şahsi semboller de vardır. Bunlar, iki alt grup hâlinde sıralanacaktır.

4.4.3.1. Ortak semboller

4.4.3.1.1. Yağmur

Atlansoy şiirinin en renkli ve en sık karşılaşılan imgesidir. “Yağmur bir kez daha yağıyor şiirime” dizesinde dile getirdiği gibi yağmurdan kurtulamaz. Onun şiirinde yağmur, çok çağrışımlı bir kullanımla yer alır. Birçok yağmur çeşidi vardır: Sahte yağmurlar, yaşlı yağmur, merhamet yağmurları... Nisan ayıyla “nişanlı” olan yağmur, şairin gizlendiği gözlükleri kırmasına yarayan bir umacı olur:

“Yağmur bir kez daha yağıyor şiirime
elbette bu saçlarımı ıslatan yağmur benim hakkım”
(Atlansoy, 2016: 24)

Atlansoy şiirinde hayat, umut, rahmet gibi anlamlara gelen yağmur, genelde olumlu çağrışımlıyla görünür. Sis ve göz imgeleriyle ilişkili olarak da kullanılır. “Metropol İnsanları” şiirinde yağmur, hayatın imgesi olarak kullanılır. Şairin etrafında gördüğü büyük şehir insanı, hayatın koşuşturmacası içinde etrafında

olanların farkında değildir. Yağmur yağınca onu fark etmediği gibi ıslanmamak için de yağmurla arasına şemsiye gibi bir engel koyar:

“Siz
sürekli nisan yağmurlarıyla hatırlanan
kuşların kanatlarındaki beyazlığa ilk adım
Siz geç kalınmış bir dönemin çocukları
yağmurda bile ıslanmayan mahmur dünyalılar
(...)
Yağmuru farketmezsiniz vursa da köpüğü iskeleye
ihtiyar çoğaltılan gecelerde kaybolursunuz sessizce
/Denizin üstünde yağmurun yükselen müziği
kanat sesleri ve sis/”

(Atlansoy, 2016: 16)

“Rutubet” adlı şiirde yağmurun şaire ilham kaynağı olduğunu söylemek mümkündür. Şair, “yağmur damlacıklarının sözlerine aktığını” ifade ederek yağmurun toprağı beslediği gibi kendi şiirini de besleyen bir imge olduğu ima eder:

“Yağmur damlacıkları usul akarken sözlerime
gülüşümü saçlarıma iletiyorum ellerim ıslanıyor
herşehir bandosuna uymaz adım şarkılar söylüyorum
yağmura paralel küçük bir sevgi denemesi gözlerimde
ıslanıyor yanaklarım sanki sözlerimi duvarlara asmışlar”

(Atlansoy, 2016: 22)

“Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim” adlı şiirde yağmur, hayatın sembolüdür. Çalkantılı günler geçiren şair, şiirde “ölümle nişanımı bozuyorum” diyerek artık “süresiz yağmur”a eriştiğini imler. Karanlık günler geçmiş, şair hayata doğru yol almıştır:

“nişanlı mısın yoksa nisan ayında yağmur
–süresiz yağmur”

(Atlansoy, 2016: 53)

“Zorbe” şiirinde, en güzel yağmur imgelerinden birisi yer alır. Yağmur, şairlerin şiirini güzelleştirmek için ihtiyaç duydukları şeydir. Fakat onu çağırabilmek önemlidir. Bu manada yağmur, doğrudan şiirin kendisine, şiirselliğe işaret eden bir imge hâline gelir:

“Bilmiyorlar, bir seslenebilseler
En çok çocukların gözlerinde ıslanacak yağmur
Seslenebilseler, Ah! Seslenebilseler
Bilimum şiirlerinde yağmur yağacak şairlerin”

(Atlansoy, 2016: 182)

“Musalla Taşında Açan Gül” adlı şiirde yağmur, ölümün karşısında hayatın imgesidir. Hayatın -yağmur gibi- güzellikleri varken ölüm, şaire ağır gelir. Sonraki mısralarda yağmur, metafizik bir imge hâline gelir. Şair, Allah’tan yağmurlu bir

havada “musalla taşında bir gül” gibi uzanmayı diler. Aslında yağmur burada Tanrı'nın merhametinin simgesidir:

“Yağmur bu kadar inceyken
Ağır açan bir gül kadar hafifken merhamet
Ölüm çok ağır Allahım
Ölüm çok ağır, affet

Hafiften bir yağmurla Allahım
Musalla taşında bir gül kıl beni”

(Atlansoy, 2016: 266)

4.4.3.1.2. Meryem

Atlansoy şiirinde Meryem; sevginin, saflığın, temizliğin en önemlisi de “susma”nın sembolüdür. Önemli bir dinî şahsiyet olan Hz. Meryem, Hz. İsa'nın annesi ve mahremiyetin sembolüdür. Hz. Meryem'e dair Kur'an-ı Kerim'de birçok bilgi mevcuttur. Onun ailesi (İmran ailesi) Kudüs'te yaşamıştır. Annesi, Meryem'e hamileyken onu Allah'a adar. O dönemki Yahudi toplumunda, mabede adanan erkek çocuk belli bir yaşa geldiğinde mabedin hizmetine girmektedir. Meryem, kız olmasına rağmen mabedin hizmetine verilir. Dindar birisi olan Meryem, elçi olarak gelen meleğin Allah'tan bir ruh üflemesiyle hamile kalır. Doğum zamanı yaklaşan Meryem, bir dağa çekilerek İsa'yı doğurur. Kucağında bir bebekle şehre geri dönünce İsrailoğulları onu evlilik dışı çocuk sahibi olmakla itham ederler. Ona “Bunu niye yaptın?” diye sorduklarında “Ben Rabbime susma orucu adadım.”* der. Atlansoy, Kur'an'da anlatıldığı gibi temizlik/iffet ve kendini savunmak için bile olsa konuşmama yani susma özellikleri bağlamında Meryem'i imgeleştirir.

Atlansoy, “susunluk/susma”yı önemseyen bir şairdir. Şiirlerinde ve kendisiyle yapılan söyleşilerde bunu açıkça görmek mümkündür. Örneğin bir söyleşide “Ben bir sözü sonuna kadar söyleme ya da susmayı bir Meryem orucu gibi kabul ederim.” (Başaran, 2013: 38) ifadesi susmanın da aslında şair için sahih bir eylem biçimi olduğunu gösterir. Şiir, bütünüyle söz söyleme sanatı olsa da aslında şairler sözün bütününe söylemezler. Atlansoy da sözünün söylemediği kısmını imge yumakları hâlinde yine şiirinin içine derceder. Öte yandan “Atlansoy'un, konuştuğu zaman da bağırarak konuşmayı tercih etmeyen bir üslubu vardır. Genellikle konuştuğları onu duymaz ve duyacak yapıda değildir.” (Özbahçe, 1999c: 57).

“Sözcüklerim azalıp suskunluğum çoğalıyor.” (Uçurum, 2003: 62) diyen şair için Meryem susuşu, önemli bir simgedir. Susmak, onda konuşmamak değil

* Konuyla ilgili Kur'an-ı Kerim'de yer alan Al-i İmran, Nisa, Maide, Meryem, Tahrim surelerine bakınız.

konuşmanın farklı bir şeklidir. Bu bağlamda “Şapka Uçuran Rüzgâr” adlı şiirde, “suskunluğun tarihi” ifadesiyle Hz. Meryem’e gönderme yapılır. Eğer suskunluğun bir tarihi varsa muhakkak Meryem’le başlamaktadır:

“söylenmesin suskunluğun tarihi
peygamber kıssalarına karışsın rüzgârın elleri”
(Atlansoy, 2016: 85)

“Kente Karşı Atlar” adlı şiirde, Hz. Meryem, Hz. İsa ile birlikte anılır; evlenmeden çocuk sahibi olmasına değinilir ve güzellik sembolü olarak tasvir edilir:

“göçe çekilmişti hani peygamber isa
babasız, doğuramaz dedilerdi o’na
/tasvirlerde düşünülen bir güzeldi Meryem”
(Atlansoy, 2016: 94)

Atlansoy’un toplu şiirlerine adını da veren “Yüzümdeki Eşik” adlı şiirde Meryem, yine onun şiirlerindeki önemli simgelerden kalp ve kelime ile birlikte kullanır. Kelime, Kur’an’da Hz. İsa için kullanılan bir sıfat olup ayrıca Tanrı’nın kelam/sözü anlamına da gelir. Meryem suresinde, Meryem’e Cebrail adlı meleğin görüldüğü ve ona İsa’yı müjdeleyerek Allah’tan bir ruh üflediği anlatılır. Rivayete göre Melek, Meryem’in kalbine üflemiştir. İslam dünyasında kalp, önemli bir simgedir. Şair, bu simgeyi en mahrem yer olarak nitelendirmektedir:

“Kaldırılmaz benim yüreğim senin en meryem sesinden
Göklere çarmıhsız yükselen kelimeni
Çünkü seni ben
En mahrem yerinden öptüm yani kalbinden”
(Atlansoy, 2016: 386)

“Zar” adlı şiirde, kazanmak ve kaybetmek kavramlarına şair, verili anlamlar üzerinden yaklaşmaz. Örneğin bir suçlama karşısında insanın tabii olarak kendini savunması, kazanmak için atılan bir adım olarak değerlendirilebilecekken şair, böyle bir durum karşısında, Meryem susuşu ile mukabelede bulunmanın asıl kazanmak olduğuna işaret eder. Hz. Meryem’in babasız çocuk sabihi olunca toplumu tarafından kınanması ve suçlanması yukarıda anlatılmıştı. Meryem, Cebrail’in tavsiyesiyle susma orucu adadığını, bu nedenle konuşamayacağını beyan edip masumiyetini savunmaz. O, bu hâliyle şairin gözünde masumiyet timsali olarak kendini savunmadan sözü kazanan bir yerde durmaktadır:

“Sözü kazandın diyelim bir meryem susuşunda
(...)
Masumiyeti savunmak zordur bak
Gerekli de değil gerçi her zaman”
(Atlansoy, 2018: 13)

“Cam Kartal” şiirinde, söz bağlamında Meryem imgeleştirilir. Şair, “meryem ismini seviyorum harun ile musa arasını” (Atlansoy, 2018: 22) dizesiyle söze atıfta bulunur. Dinî kaynaklarda Hz. Musa’nın kekeme olduğu fakat kardeşi Harun’un ise fasih konuşabildiği ifade edilir. “Hz. Musa, Mısır hükümdarı Firavun’a elçi olarak gönderildiğinde, yanında sözcü olarak kardeşi Harun’u da götürür. Diğer yandan Tanrı’yla aracısız konuşan bir peygamber olduğu için Hz. Musa’nın lakabı Kelimullah’dır.” (Harman, 1997: 254-256). Şair, bu bilgilerden hareketle Meryem’i susma özelliği bağlamında “Musa ile Harun arası” olarak nitelendirir.

4.4.3.1.3. Renkler

Renkler, Atlansoy şiirinin anlam dünyasını çözümlemeye önemli bir işleve sahiptir. Şair, ruh hâlini bir nevi renkler ile şiirde ifşa eder. Mehmet Solak’ın ifadesiyle “Renkler şairin dışına açılan kapıdır.” (Solak, 2004: 82). Aslında şairin renklerle ilgisi çocukluğunda başlar. O, çocukluğunda da insan ve renkler arasında ilgi kurmaktadır. Bu bağlantıyı daha da ileri götürerek odaların renkleri ve insan davranışları arasında, bir ilişkinin var olduğunu düşünmeye başlar (Atlansoy, 1997b: 20). Küçük Atlansoy, şair olunca bu yaklaşım ve imgelem dünyasındaki renklere dair düşünceler, şiirlerinde simge olarak dışa vurur. Diğer yandan onun renklere dair düşüncelerini etkileyen Rus ressam Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı eserinde renklerin daha duyarlı bir ruhta daha derin ve yoğun bir etki bıraktığını ifade eder. Kandinsky’ye göre bir resim tablosundaki renkleri izlemek kişide bazı ruhsal etkiler bırakır. Ayrıca her renk, kendine özgü bir ruhsal titreşim yaratır (Kandinsky, 2010: 56). Atlansoy şiirindeki renk imgelerinde, sözü edilen ruhsal etkiyi görmek mümkündür. Onun şiirinde sıklıkla kullanılan renkler; beyaz, pembe, mavi, yeşil, sarı, kırmızı, turuncu, eflatun, lacivert, siyah şeklinde sıralanabilir. Adı geçen renklere dair düşüncelerini, *Hece* dergisindeki “Rengarenk Yazılar” başlığıyla birkaç sayıda açıklar: Şaire göre kırmızı, insanın rengidir. Sarı ile siyah birleşince cinnetin rengi olur ki bu susturulmuş bir cinnettir. Yeşil ise cennetin rengidir. Şair, yeşilin oluşumunu tuhaf bulur. Çünkü şairin, cinnetin rengi olarak düşündüğü sarı, mavi ile birleşince yeşil ortaya çıkar. Beyaz, temiz ve kirli beyaz şeklinde ikiye ayrılabilir: hacılar ve meczuplar. Siyah ise tüm renklerin karşıtı ya da bileşenidir, ölümdür; cinayet veya intihar hâlleri vardır. Esmerlikle de ilgisi vardır. Kahverengi, çapkınlığa ve isyana giydirilmiş ciddiyet ve resmiyetin rengidir. Bütün pislikler bu renk içinde legalize edilebilir (Atlansoy, 1997b: 20-21). Mavi; güvenliğin, kendini

bir güvenlik içinde hissetmenin rengidir. İnsanı konuşuran bir renk olan mavi, ayrıca bir serinliktir. Atlansoy, Nuri Pakdil'in "Mavi Bir Yürüyüş Denemesi" kitabından hareketle Hz. Muhammet'in İsra ve Miraç hadiselerine gönderme yaparak mavi ile "Gece Yürüyüşü" arasında ilişki kurar. "Gece Yürüyüşü"nde mavinin rengi koyulaşır. Şair, buradan hareketle mavi, lâcivert ve siyah şeklinde bir geçiş silsilesinden bahseder. Peki, mavi, lacivert ve siyahın "arabı" yani zıddı nedir? Şairin cevabı pembe, eflâtun ve beyaz şeklindedir. Sonrasında şu küçük hatırlatma gelir: "Renklerin hepsi beyazdandır, yani aydınlıktan." (Atlansoy, 1997c: 47-48).

1987'de *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi* yayımlanınca Nabi Avcı, bir yazı kaleme alır. Avcı, bu yazıda kitaptaki şiirler için lâcivert sıfatını kullanır. Bu bilgiyi paylaşan şair, çocukluk hatıralarından hareketle deniz ve renk arasında ilgi kurar. Şair, yüzmeye bilmeyen çocukların gözlerine denizin mavisinin her zaman lâcivert görüldüğünü belirtir. Ona göre lacivert, siyahla flört eden mavidir. Uzun sürmüş bir gevezeliğe yani mavi ile gerçekleşen serüvene, ölümün hatırlatılmasıdır. Bir miktar mahzunluğu bünyesinde barındıran lacivert, terk edilenlerin de rengidir. Aslında renklerin şairde poetik bir karşılığı da vardır. Bir dostunun "kendini seyrelt" tavsiyesini şair; lacivertten maviye, maviden beyaza bir yolculuğa başlamak şeklinde anlar (Atlansoy, 1997ç: 50-51).

Atlansoy, farklı yazılarında siyaha birkaç kez değinir. Bir yazısında Kandinsky'nin "Siyahın içsel tınısı, geleceği ve ümidi olmayan sonsuz bir susuş gibidir." tanımını aktararak ilk şiirlerinde var olduğunu sandığı evren tasavvuru ve ontolojik duruşun, evreni sonsuz boşluğu içinde siyah gördüğünü belirtir. Fakat sonraki şiirlerde aynaların bu siyah tarafından aydınlık tarafına geçmeyi başarır. Atlansoy, siyahın aynı zamanda Kâbe örtüsünün rengi olduğunu hatırlatarak evreni siyah bir boşluk şeklinde görme biçiminin ciddi bir şekilde ahireti göz ardı etmek olduğunu ekler. Siyah, Atlansoy'da tamamen olumsuz bir renk değildir. Parlak siyah ve mat siyahtan söz eden şair, mat siyahın matem ağır ve kasvetli havasını taşıdığını belirtir. Ama bunun Türk kültüründe karşılığı hüzdür. Bir zülf-i siyah, bir çeşm-i siyah ise hasretin rengidir. Kısaca siyah, şaire göre zor bir renktir. "Sarı, sarsak bir ruh hâlini dillendirir." diyen şair, bu rengin siyah ile günahın renkleri olarak görüldüğünü de belirtir (Atlansoy, 1998b: 33-34).

Şairin müstakil bir yazı yazacak kadar tutkun olduğu renkler de vardır: öreneğin yeşil. Yeşili daha önceleri cennetin rengi sayan şair, sonraları onu

mutluluğun rengi olarak da görür. Yeşil, sarı ile mavinin terkibinden oluşur. Mavisi biraz fazla kaçınca turkuaz/Türk mavisi, yani “biz” olur (Atlansoy, 1999ç: 37).

Atlansoy, kendisiyle yapılan bir söyleşide de şiir kitaplarını renkler üzerinden anlatarak aslında bir kitaptaki şiirlerin yansıttıkları anlam dünyasını açmış olur. Şair, *İntihar İlâcı*’yla belki siyah olarak adlandırılabilir bir başlangıç yaptığını, *Yarın Bekleyebilir*’le ise beyazla başlayan yeni bir yönelime geçtiğini ifade eder. Söyleşinin devamında *Yarın Bekleyebilir*’de yer alan şiirlerin, sarı ve beyaz renklere yönelik sarı ve sıcak bir yapısı olduğunu da ekler (Yurtoğlu, 2011a: 75-79).

“Metropol –İten Şarkı” adlı şiirde, neon ışıklar/renkler şairin gözlerini yorarken kırmızı, pembe, beyaz renkli çiçekler şaire bir dinginlik verir. “Kırmızı, insanın rengi iken pembe beyazla ilgili bir renktir. Pembe, biraz da beyaz olup esenliktir.” (Solak, 2004: 84). Ayrıca bütün renkler, beyazdandır yani aydınlıktan:

“Sürekli bir maskeli balo, neon ışıkları, gülücükler
Epriyor gözlerim çiçeklerden geçilmiyor
– Kırmızı, pembe beyaz ne güzel”

(Atlansoy, 2016: 17)

“Rutubet” adlı şiirde şair, eflatunun niçin güzel bir renk olduğunu sorar. Aslında soru da, cevap da şairin kendisindedir. Daha önce de ifade edildiği gibi kedi imgesi, Atlansoy’da genelde kadına yönelik kullanılır. Şair, sevgiliye “kedi gözlerinle ört beni” diye seslenir ve akabinde eflatunun soru kalıbı bir cümle içerisinde güzel bir renk olduğunu ima eder. Yani eflatun, şiirin genelinde aşkın rengi olarak belirir. Atlansoy için aşk varsa her şey güzeldir:

“usul usul sessizlik gelirken
kedi gözlerinle ört beni
ve söyle niçin eflatun güzel bir renktir
söylesene he mi gözlerin yoksa örtü mü gülümsemene/”

(Atlansoy, 2016: 24)

“Sevmebeni Çiçekleri” adlı şiirde şair, denizin rengi maviye atıf yapar. “Rengarenk Yazılar”da, yüzme bilmeyen çocukların gözlerine denizin mavisinin her zaman lacivert göründüğünü belirtir. Denize uzaktan bakınca lacivert olan renk, yüzme bilenler için mavidir. Yani deniz, yüzme bilmeyenler için esen bir yer değildir. Atlansoy, bir başka yazısında üniversite eğitimi için dayısı ve bir arkadaşı ile İstanbul’a geldiğini, Beşiktaş sahilinde beklerken denizde boğulan bir kişi gördüklerini aktarır. Ama yardım etmelerini engelleyen bir şey vardır. Üçü de bozkır çocuğudur yani yüzme bilmezler (Atlansoy, 2017a: 6). Elbette burada deniz mavisinin imlediği başka bir şeydir. “Yüzmeli ve sesimi büyütmeliyim ve türkülerini

söyle” ifadeleri doğrudan poetik bir tavra karşılık gelmektedir. Deniz mavisini ile şair aslında şiiri kastetmektedir. Şair, belki gerçek hayatta yüzme bilmez ve denizler lacivettir ama şiir denizinde yüzebilmekte ve bu mavi ona esenlik vermektedir:

“bütün denizler mavi bana, sevme beni
yüzmeli ve sesimi büyütmemeliyim.”

– “sen türkülerini söyle” hüseyin.
(Atlansoy, 2016: 67)

“Sona Eren Vals” adlı şiirde, mavi-lacivert-siyah arasındaki renk geçişkenliği gökyüzü ile ilişkilendirilerek verilir. Şaire göre gökyüzü mavi bir erkektir. Bu durumda, gökyüzünün gönderdiği yağmurla beslenen yeryüzü de dişi olmaktadır. Bulutsuz gökyüzü, insana mavi görünür. Gök, yağmadan önce renk değişimleriyle şairin ahengini kuşanmaktadır. Zaten Atlansoy’a göre mavi, lacivert ve siyah arasında bir renk geçişimi vardır. Gökyüzünün rengi, yağmurdan hemen önce maviden laciverte sonrasında siyaha dönüşür:

“mavi bir erkektir ki gökyüzü
yağmadan önce ahengimi kuşanır
lacivert rengini karaya dönüştürünce
deniz gövdeyle kucaklaşır”

(Atlansoy, 2016: 129)

“Kırmızı” adlı şiirde, adı geçen rengin neyin rengi olduğu sorularını soran şair cevabı bilse de söylemez. Aslında şairin imgeleminde kırmızı, gözle görünür nesnelere rengi olmanın ötesinde bir anlama sahiptir. Bunun cevabını şair bir başka şiirde verecektir:

“sahi nedir kırmızı
yani somut olarak nedir
akşamın rengi midir
(...)
sahi nedir kırmızı
yani somut olarak nedir
akşamın rengi midir”

(Atlansoy, 2016: 163)

“Balkon Cennet” adlı şiirde Âdem-Havva hikayesine göndermeler vardır. Bir önceki şiirde, kırmızının neyin rengi olduğunu sorup cevabını vermeyen şair, bu şiirde kırmızının ilk insan Âdem’in rengi olduğu belirtir. Atlansoy, insan ve kırmızı arasındaki ilgiyi Âdem isminin kelime anlamının kırmızı olduğunu söyleyen Rene Guenon’dan mülhem kurmaktadır (Guenon, 1997: 43):

“elbet; toprak toprağa ulanır
harfi harfine kırmızı
demekmiş adem

Allahualem”

(Atlansoy, 2016: 226)

“Demişti” adlı şiirde renk imgesi, rüya imgesiyle birlikte kullanılır. Şiirde kullanılan renkler; şaire huzur, esenlik veren renklerdir. Beyaz üzerine pempe ve mavi üzerine beyaz istihare/rüya şair için serin ırmaklara uzanmak gibidir. Özetle bu renkler, şair imgeleminde güven ve esenliğe işaret etmektedir:

“yorum kabul etmeyen
yeşil üzerinde beyaz bütün rüyalarım
(...)
bense
serin ırmaklara uzanıyorum
beyaz üzerine pembe
mavi üzerine beyaz istihareye”

(Atlansoy, 2016: 197-198)

“Nişanlı Koltuğu” adlı şiirde siyah, hasretin; beyaz, kadının; eflatun ise aşkın rengidir. Siyah, bünyesinde bir mahzunluğu taşır, şaire göre lacivert de terk edilenlerin rengidir. Atlansoy’da kadın, beyaz gibi temizdir, ışıktır, aydınlıktır. Nasıl bütün renkler beyazdan doğuyorsa; bütün insanlık da bir kadından doğmaktadır:

“kadına beyaz yakışır hasrete siyah
billûrdan bir anı
sessizliğe ulayan sigara dumanları
eflatuni bir aşka kapıdır-”

(Atlansoy, 2016: 212)

“Gölge ve Işık” adlı şiirde, kartal kanadında gizli olan cennet ve cehennemden söz edilir. Şiirin başlığındaki gölge, toprağa, siyaha; ışık da gökyüzüne, maviye göndermedir. Peki, kartal kanadında gizli olan şeylerin renkle ilgisi nedir? Atlansoy, gölge ve siyahı cehennemle, ışık ve maviyi de cennetle ilişkilendirir. Böylece bu renkler ilgili oldukları kavramların imgesi hâline gelir:

“çünkü toprak siyah
gökyüzü mavi
iki kanadı arasında
bir cennet bir cehennem gizli”

(Atlansoy, 2016: 215)

“Hatıralar Haritası” adlı şiirde şair, ölüm ve siyah arasındaki var olan ilgiye doğrudan itiraz eder. Ona göre ölümün rengi siyah değil beyazdır. En azından ölümü siyah bir boşluk olarak algılamayan, ölüm sonrasına inanan kişi için böyledir. Şairin yazılarında değindiği gibi ölümün (matemin) rengi olarak algılanan siyah ile inançlı bir insanın ölümü ve onun beyaz kefeni arasında bir tezat vardır. Bu nedenle cenazeye gönderilen kara çelenkler, ölümün güvercin aklığına yakışmaz:

“/avluda kara çelenk
yakışmaz ölümün güvercin aklığına/
(...)
elbet yakışır ölüm
gece bekçisi kefen beyazlığına”
(Atlansoy, 2016: 260)

“Kılıç ve Kadeh-I” adlı şiirde mavi, kaderin; yeşil ise cennetin imgesidir. Denizci için deniz yani mavi, iaşesini temin ettiği yegâne yerdir. Bu anlamda mavi, onun kaderidir. Şair için de kader olan şiirdir. Şiirde ayrıca Balkan Savaşları’na da göndermeler vardır. Şairin aile büyükleri, Bulgaristan’dan Anadolu’ya göç etmiştir. Şiirden anlaşıldığına göre dedelerinden birisi Balkan Bozgunu’nda şehit olmuştur. Şair, bu durumu dedesinin yeşil bir boşluğa yürümesi olarak ifade eder:

“denizden
iyot kokusu yayılıyor ey denizci
(...)
süzdür su burcuna esimli
dalgalı mavi kader çizgini,
(...)
/büyük dedem–mazlumdur ismi
yeşil bir boşluğa yürümüş, rivayet, belki”
(Atlansoy, 2016: 230-231)

“Dağ Uğultusu” adlı şiirde, sarı ve siyah günahın renkleri olarak ifade edilir. Şaire göre sarsak bir ruh hâlini dillendiren sarı, şehvetin de rengidir. Ayrıca siyahla birleşince susturulmuş bir cinneti imler:

“ya sarı solgun ya diri siyah
ifritlerini salar ortaya günah”
(Atlansoy, 2016: 246)

“Hurç” adlı şiirde sarı-hüzün, mavi-hayat ve sarı/siyah-cinnet arasında ilgi kurulur. Atlansoy, “Sarsak bir ruh hâlini dillendirir.” dediği sarıyı kimi zaman hüznün, kimi zaman şehvet/günahın simgesi olarak kullanırken kimi zaman siyahı da sarının yanına katarak cinnetin simgesi şeklinde kullanır. Denizin rengi mavi ise gümrah ve coşkun sıfatlarının da işaret ettiği şekliyle hayatın, dirimin simgesidir:

“açılırken güneş kopar papatya yaprakları
ortası hüznün sarısı
bu nehir dar geliyor
mavi gümrah ve coşkun
akdenizin kızıl gülüne
umarsız tayfa yazıldığımda
sarı ile siyah kardeş olacaklar
susturulmuş cinnetin kötü çocuklar”
(Atlansoy, 2016: 270)

“Düz Lacivert” adlı şiirde lacivert, kederin daha da ötesi acı ve zulmün simgesidir. Atlansoy’un kahverengi için kullandığı “Çapkınlığımıza ve isyana giydirilmiş ciddiyet ve resmiyetin rengidir. Bütün pislikler bu renk içinde legalize edilebilir.” yorumu bu şiirde lacivert için de genellenmiş olur. Türkiye’de, geçmişte yaşanan askerî baskının şairde bıraktığı olumsuz etki, resmî asker elbisesi rengi olan lacivertin imgeleştirilmesiyle somutlaşır:

“Ayrılıyorlar-eskiden orgeneralmiş
Şimdi anadolu-niye gülmez ki
Şanslarına düşmüş kutlama günlerinde
Düz ticaretin en lacivert kederi”

(Atlansoy, 2016: 370)

“Gülsiyah” şiirinde, gül, siyah ve aşk arasında ilgi kurulur. Şair, göğsünde taşıdığı ve güle benzettiği aşkı simsiyah olarak nitelendirir. Klasik kültürde, kalbin ortasında sevda ya da süveyda denilen bir siyah noktanın varlığından söz edilir. Kara sevda deyimi de bu sınının siyah olmasından dolayıdır (Pala, 2018: 415). Zamanla kara sevda deyimi, aşk anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Atlansoy, bu bilgiye gönderme yaparak siyahı kalpteki aşkın imgesi olarak kullanır. Bu anlamda siyah, bu şiirde olumsuz bir renk değildir:

“Ben gül gibi taşıyorum göğsümde aşkı
Evet evet! İnce sim ince siyah”

(Atlansoy, 2016: 480)

“Mısmıl İstatistik” adlı şiirde siyah, olumlu bir anlama işaret eder. Yukarıda da izah edildiği gibi sevda/süveyda yani kalpteki siyah nokta, şair tarafından yine siyah gül ifadesiyle imgeleştirilir. Şairin ilk dizede ifade ettiği, “mısmıl bir şekilde bütün hayvanlarını boğazlamasını” nefisini kalbe feda ettiği şeklinde yorumlamak mümkündür. Çünkü nefis, insanın bedeniyle hayat bulur ve hayvan metaforu buna işaret eder. Atlansoy, bir söyleşide mısmıl kelimesinin “bir hayvanı üzerine kan sıçratmadan helal kesmek”⁶⁷ anlamına geldiğini söyler. Bu anlamda nefis, uygun bir şekilde etkisiz kılınmalı, zerre dahi olsa kalbi kirletmesine izin verilmemelidir:

“boğazladım bütün hayvanlarımı ancak mısmıl tek
bir damla kan bozar çünkü kalbimdeki siyah gülü”

(Atlansoy, 2018: 24)

4.4.3.1.4. Yara

Yara sembolü, Atlansoy şiirinde insan oluşun en önemli işaretlerindedir. Şaire göre kişinin en büyük yarası, ilk insan Âdem ve eşi Havva’nın cennetten dünyaya

⁶⁷ Tosun, a.g.s.

gelişidir. Atlansoy, *İtibar* dergisindeki bir söyleşide, 2013'te yayımlanan *Gösteri Uçuşu* adlı eserdeki “VI-Yara Eskitmez” adlı şiir bağlamında yara sembolü ve cennet arasındaki ilgiye gönderme yapan bir soruya yaranın kaynağının, insanoğlunun dünya macerası olduğu şeklinde cevap verir (Başaran, 2013: 38).

“Rüyadaki Nal” adlı şiirde, yara ve acı arasında bir ilgi vardır. Şairin güneşe uzatabileceği ve güneşin kurutabileceği yaraları vardır. Elbette şairin yara ve acıları somut bir gerçekliğe işaret etmez. Modern hayat içerisinde yaşamak, başlı başına insan olmak yara ve acısı olmak için yeterlidir. Şiirdeki yarayı, bu noktadan bakıldığında modern hayatın şairde açtığı metafizik acıların simgesi şeklinde algılamak mümkündür. Ayrıca insanın çocukluğundan getirdiği her daim tazeliğini koruyan yara niteliğinde acı hatıraları olabilir:

“güneşe uzatmalıyım
ince uzun albenisiz acılarımı
kurumalı yaralarımı her daim
taze kılan su başları”

(Atlansoy, 2016: 202)

“Kılıç ve Kadeh-II” adlı şiirde de yara, sembol olarak iki farklı anlam alanına işaret eder. Şiir, tarihi göndermeler içermenin yanı sıra modern hayatın olumsuz yanlarına da atıflar yapar. Hem şiirin adı hem de Balkan Savaşları'na yapılan göndermelerle yara imgesi, tarihte yaşanan zulümlere bir işaret olarak okunabilir. Bir diğeri “bungun pazartesi” ifadesi dolayımında modernizmin insanda açtığı yaralardan söz etmek mümkündür:

“kabuk ve toz bağlıyor yaralarım, bungun
bir pazartesinin gezinip durduğu işyerlerinde.”

(Atlansoy, 2016: 232)

“Yara Eskitmez” adlı şiirde yara sembolü, insanın kimliğini oluşturan önemli bir unsur olarak görülür. “Ki yol başladığı yerde biter” diyen şair için yaranın dışındaki her şey; ses, söz, fazladır. Onlardan kurtulmak gerekir. Çünkü insan, yarasına sahip çıkar; ona ihanet etmezse yola çıktığı noktaya yani cennete geri dönecektir. Bu noktada şair, kendisini yaranın eskitmediğini ve kendisinin de yarayı eskitmediğini yani her daim yarasının taze olduğunu belirtir:

“Duyana ses fazladır
Fazlalıklarınızı atın bir tek yaranız kalsın
(...)
Yara eskitmez beni
Ben yara eskitmezim”

(Atlansoy, 2016: 463)

“Kelimem Uyur Kızıl Kanar Yeni Yara” adlı şiirde Atlansoy, kimlik ve yara arasında ilgi kurar. Yüzdeki kanayan yara, kayıp kimliğin simgesidir. Şair, yarayı yüzün dışında renk olarak kırmızı ve kalple ilişkilendirir. “Yarayı kanamasından bilen” şair, göğsünde açılacak gül gibi kırmızı taptaze yaralara teşnedir. Kırmızı, Atlansoy şiirinde insanın sembolüdür. Yaranın rengi kırmızı da doğrudan insana, insanın varlık içindeki önemine, insan olmasını sağlayan değerlere işaret eder:

“-Yok pasaport kimliğim kayıp
Bak! Hepsi yüzümde kanayan yara
(...)
Kızıl
Bir rengin ötesidir yanar hep kanayarak
İlaç değildir ne de merhem - üstüne - süresin
Sürekli sır süre avı parçalar yarımı
(...)
Hepsi sert vayı ki açılır göğsümde bir gül gibi
Yepyeni bir gül yara
Patlar gül
Yüreğimin ince kafesinde”

(Atlansoy, 2016: 474-475)

4.4.3.1.5. Köşk

Köşk, Atlansoy şiirinde genelde olumsuz bir çağrışım alanına sahiptir. İktidar, erk gibi kavramlara işaret eden bu sembol, 2013’te yayımlanan *Gösteri Uçuşu*’nda “köşk” başlıklı bir bölüme de isim verir. Atlansoy’un diğer eserlerinde görülmeyen bu kavram, olumsuzlanan erk, iktidar kavramlarının somutlaşmış hâlidir.

“Flanör” adlı şiirde köşk, genelin aksine olumlu bir çağrışıma sahiptir. Şair, Yunus Emre’nin “Cennet cennet dedikleri birkaç köşkle birkaç huri” dizesine de gönderme yaparak kendisinin bir Yunus Emre olmadığını, bu sebeple de dünyada sahip olamadığı bir eve karşılık cennette bir köşk istediğini belirtir. Elbette burada cennetteki köşk, bir Müslüman’ın Allah’ın rızasına kavuşması demektir. Yani şiirde köşk, Tanrı’nın affını simgelemektedir:

“Yine de yunusluk bana göre değil yani emrelik
Dünyada bir evim olmadı ya
Yedi bahçeli cennetinde bir köşk dilerim”
(Atlansoy, 2016: 451)

“Ayar” adlı şiirde, köşk olumsuz bir anlamda kullanılır. Erk/iktidarı imleyen köşk; bireyi aslından koparan, kendisine, değerlerine hatta içinden çıktığı topluma yabancılaşmasına neden olan ayartıcı bir güce sahiptir. Şiirin yayımlandığı Kasım 2012’de metinde de atıf yapılan ülkede Afro-Amerikalı bir başkan iktidardadır.

Şairin ifadesiyle içinden çıktığı “zenci” toplumun dertlerine çare olamamış, köşkün ayartıcı rengine kanmış birisidir:

“Köşkteki zenci - gülümsüyor
Yüzünde ingilizcesi inan inancından kuvvetli
Amerikayı keşfetmeğe lüzum yok - bakın burada şimdi”
(Atlansoy, 2016: 459)

“Yara Eskitmez” adlı şiirde köşk, insanın asıl hedefe giderken vazgeçebileceği engellerin sembolüdür. Şiirin girişinde “Fazlalıklarınızı atın bir tek yaranız kalsın” diyen şair için köşk, “Tanrı’ya ulaşmadaki engellerin imgesidir. Bu sebeple mevcut dünyanın fiziki imkân ve şartlarını kendinde toplayan bir imge olarak reddedilir.” (Tüfekçi, 2013: 87):

“Köşkü neyleyim - saçarım
Cennetteki küçük bir filin ayakları dibine”
(Atlansoy, 2016: 465)

“Gülsiyah” şiirinde köşk, Atlansoy’un bir başka imgesini -kalbi- imlemektedir. Atlansoy’da metafizik bir anlama gönderme yapan yeşille birlikte kullanılan köşk, içinde aşkın bir ateş gibi yandığı bir köşk olarak nitelendirilir:

“Gül gibi taşıyorum göğsümde ben aşkı
Yanıyor - tanıdık gelecek- yeşil köşkün lambası
Gül sim gül siyah gül yanar elbet simsiyah”
(Atlansoy, 2016: 481)

“Camoka; Kardeşim” şiirinde köşk ile entrikanın, ayartıcı erkin sembolü olan kadim Çin Sarayı’na gönderme yapılır. İleride Moğol İmparatorluğu’nun kurucusu olup Cengiz Han ünvanın alacak Temuçin ve onun kan kardeşi Camuka arasındaki iktidar mücadelesine göndermeler yapılan şiirde şair, Temuçin’e yabancı bir gücün oyununa gelerek kendi ülkesine ihanet edenlerden olmayacağını söyletir:

“Gözü karayımdır bilirsin raksınızdand olmam asla çakır!
Yok yok! Çin çin etmez gelemem oyununa köşkün”
(Atlansoy, 2016: 483)

4.4.3.1.6. Söz

Söz, Atlansoy’un üzerinde önemle ve sıklıkla durduğu bir kavramdır. Onda söz elbette bütünüyle konuşmaktan ibaret değildir. Bu nedenle de suskunluk (Meryem susuşu) da söze dâhildir. Geniş bir anlam alanına sahip olan bu sembol; kalp, oyun, yara, kendilik elbette en önemlisi de şiire işaret eder. Şair, hayatta farklı yenilgiler olsa da pes etmez, sözü kazanmaya niyetlidir. Çünkü “Şark kültüründe söz mühimdir.” (Atlansoy, 1998b: 35). Atlansoy’a göre görünmeyen, medyatik olmayan,

“medium”un vasat -orta- karakterine prim vermeyenler ve Ortodoks bir duruşta sonuna kadar ısrar edenler sözü kazanabilir. Sözü kazanan elbette oyunu da kazanacaktır. Sanat faaliyetini poker masasındaki bir oyuna benzeten şair, sırası geldiğinde elindeki kartları ortaya koyarak yani ısrarla bir sözün peşinden giderek oyunu ve sözü kazanmaktan söz eder (Yurtoğlu, 2009: 23-24). Yani ona göre asıl şiir, bir sözün, bir yaklaşımın benzersiz bir şekilde ve hayat boyunca sürdürülebilmesidir (Yurtoğlu, 2011a: 79). Bu sebeple Atlansoy, “Her bakımdan dış dünyanın belirleyiciliği tarafından kuşatılmaya karşı, kendini eldeki tek silahıyla yani sözyle savunur.” (Deniz, 1991: 3) ve sözün hakkını vermeye gayret eder.

“Zor” adlı şiirde söz, insan için varoluşsal bir mecburiyet olarak görülür. Şiirde ve hayatta, anları önemseyen şair için sözü yitirmek, hayatın alt üst olması gibidir:

“Sözünü yitirdiysen
Bir âna sığar mı yaşamak”

(Atlansoy, 2016: 293)

“Zenci Sûret Şehit Söz Darasız Ses Som Sükût” şiirinde söz, metafizik olana işaret eder. Zenci suret, mazlumun sembolü iken söz, şehit sıfatıyla aşkın/müteal olana atıftır. Söz, ses ve sükût (susma) ile birlikte bir anlam alanına sahiptir. Şair, sesin darasız, sükûtun som, sözün şehit olanına yani saf ve değerli olanına taliptir:

“Buhâra yanıyor dönerken biz buhara
Kalsın bizden artık kalacaksa
Darasız ses som sükût
Zenci sûret şehit söz”

(Atlansoy, 2016: 304)

“Yoğun Sis Buhur Nefes Asri Yanlış Aşkî Bakış” adlı şiirde kalp, sis, ses ve söz kelimeleri arasında ilgi kurulur. Elbette son üç kelime, fonetik benzerlikten öte bir yakınlığa sahiptir. Sis ve sesin şair için önemli bir diğer sembol olan kalple ve bunların da sözle ilgisi, şair için şiirin ne denli önemli olduğunun da bir delilidir. Atlansoy, ses ile genelde söz/şiire gönderme yapar. Bir şiirde “yüzmeli ve sesimi büyütmeliyim./–‘sen türkülerini söyle’ hüseyin.” (Atlansoy, 2016: 67) diyen şair için ses ve türkü söylemek, şiire yapılan bir göndermedir. Atlansoy’da önemli bir sembol olan sis, şiirdeki anlam kapalılığına da işaret eder. Bu anlamda sis ve söz arasında elbet bir ilgi vardır. Fakat şair için söz, her daim öndedir. Şair, sonraki dizelerde okuru şaşırtmayı ihmal etmez. Çünkü muzip bir suskuluğun cevap olmasından bahsederken aslında söz ve susma arasındaki tezadı ters yüz etmiş olur. Şaire göre suskunluk, sözün nihayete ermesi değil, farklı bir şekilde devam etmesidir:

“Bir ince zar gibi durur

Dişimizin ve kalbimizin üstünde
Sis ve ses. Bir harf farkıyla
Öndedir bizde elbet söz.
(...)
Göz yaşını sos sananlara
Cevabımız olsun şu muzip suskunluğumuz”
(Atlansoy, 2016: 309)

“Acemi” adlı şiirde söz, farklı şiirlerde de gönderme yapılan kalubelanın sembolüdür. Bu hâliyle imge, metafizik bir açılıma sahiptir. Atlansoy, bu noktada ruhlar âleminde Tanrı’ya verilen söz ile şiir arasında ilgi kurmaktadır. Şairin yara imgesiyle de gönderme yaptığı insanın ilk verdiği söze sadık kalması, yine onun şiirdeki ısrarına benzetilebilir:

“İşte söyledim
Söyledim sözde öldüm
İlk sözdeyim ben ilk sözde
Toprak ve buhur incelten nefeste”
(Atlansoy, 2016: 419)

“Ayar” adlı şiirde kelime (söz), şairin en değerli hazinesinin -şiir- sembolüdür. Yukarıda da ifade edildiği gibi Solak Boksör lakaplı şair, sözünün en can alıcı noktasının sol yumruğunda olduğunu belirtir. Atlansoy’un şiirdeki şaşırtmaları yani bir şiiri sonuna kadar sözü ayakta tutarak güçlü bir şekilde devam ettirmesi demek olan sol yumruk, sözü; söz de şiiri temsil eder:

“Bu arada bende buradayım sesimde burada
Hem tokucum hep aksi - sözüm sol yumruğumda gizli
(...)
Uykumda simsiyah açacak bir rüyaya suskunum
Arada konuşuyorum unutmamak için kelimelerimi”
(Atlansoy, 2016: 459-460)

“Kalpazan” adlı şiirde söz, şairin hayata yönelik pişmanlıklarının sembolüdür. Her insan gibi şair de gençliğini bir yol gibi adımlayıp yaşlılık yokuşuna gelmiştir. Geriye dönüp hayatın muhasebesini yaptığında tam kalbinin üstünde duran ve pişmanlığa sebep olan sözlerle karşılaşır:

“Ağza alınmayacak sözler var; duruyorlar öylece
Orada işte tam kalbimin üstünde”
(Atlansoy, 2018: 33)

4.4.3.1.7. Kalp

Kalp, dinî ve tasavvufî bakımdan bilgi ve düşüncenin kaynağı olarak kabul edilir. Mütercim Asım Efendi’ye göre kalbin Türkçe karşılığı gönüldür. Kur’an’da ve hadislerde, kalbin mahiyeti ve tarifi üzerinde değil, işlevleri ve özellikleri üzerinde

durulur. Kur'an ve hadiste geçen kalp kelimesi; insanın anlama, kavrama, düşünme ve eşyanın hakikatini bilme yönünü yani insanı insan yapan ve diğer canlılardan ayıran temel özelliğini dile getirir (akt. Uludağ, 2001: 230). Gazali, Kur'an ve hadislerdeki bu yaklaşıma uygun olarak bedeni bir şehre benzeterek kalbi padişah, akli ise vezir olarak görür. Tasavvufi açıdan da kalbin parlak bir ayna gibi olduğunu, kötü davranışların kalbi karartacağını ve iyi davranışların ise kalbi temizleyen nur olacağını belirtilir (Gazali, 1992: 18-22). Divan şiirinde gönül ve dil şeklinde geçen kalp, âşığın aşkıyla ilgili her türlü gelişmenin algılandığı yerdir (Pala, 2018: 179). Atlansoy, medeniyetler bağlamında Doğu ve Batı aydınlarının insana yaklaşımını değerlendirirken kalp ve beyin ayrımı üzerinde durur. İnsana Cüneyd-i Bağdâdî, Fahreddin Râzî, İmam Gazali gibi Doğu dünyasından bakıldığında kalbin tespit edilmesi-önemsenmesi- gereken bir şey olduğunu ifade eder. Diğer yandan Da Vinci gibi Batı'dan bakıldığında ise kalbin sadece kan dolaşımı yapan bir organ olarak değerlendirileceğini belirtir (Komisyon, 2018: 63).

“Kalbimle anılmak isterim.”⁶⁸ diyen şair, *Hece* dergisindeki “Ritmik Saymalar II: İkiler” adlı yazısında da Doğu ve Batı medeniyetlerinin kalp-akıl/beyin karşılığına değinir. Şair, iki farklı vaka aktararak medeniyetlerin kavram tercihlerinde neyin önemli olduğunu belirler. Birinci olay, 1743-1794 yılları arasında yaşamış Fransız Kimyacı Lavosier'in kafasının kesilerek idam edilmesidir. Lavosier, giyotin cezası uygulanmak üzere meydana götürülürken çok yakın bir arkadaşına insan beyninin, kafa gövdeden ayrıldıktan sonra da bir süre işlediğini düşündüğünü, kendisinin kafası kesildikten sonra gözlerini iki kere açıp kapayacağını buna dikkat etmesini söyler. Rivayete göre Lavosier kafası kesildikten sonra gözlerini iki kere açıp kapar. Şair, bu olaya istinaden Lavosier'in gönderme yaptığı yerin beyin olduğunu ekler. İkinci örnek ise Ömer Seyfettin'in, *Peçevî Tarihi*'nde rivayet edilen bir olaydan mülhem kaleme aldığı “Başını Vermeyen Şehit” öyküsüdür. Öykü, bir savaşta beraber mücadele eden iki meczup-dervişten birinin kafasının düşman tarafından kesilmesi ve diğerinin “Canını verdin bari kafanı verme!” nidası sonrasında gelişen olayları anlatır. Bu seslenişten sonra kafası ayrılan beden, ayağa kalkıp yerden kafasını alır ve savaşa devam eder. Atlansoy'a göre burada da kalbe gönderme yapılmaktadır (Atlansoy, 1998ç: 33-34). Yukarıda anlatılanların geneline bakıldığında Atlansoy'da kalbin, insan olmaya eş değer bir anlam taşıdığını

⁶⁸ Tokay, a.g.s.

söylemek mümkündür. Kalbe sıkça gönderme yapan şair, onu sadece bir organ olarak görmez. Kalp; onun şiirinde yerine göre insan olmak, yerine göre insanlık /vicdan, yerine göre mahrem bir değere tekabül eder.

Atlansoy, “Kuyruğunu Toplayan Maymun” şiirinde, bilim dünyasında tartışılan insanın soyu meselesine göndermeler yapar. Evrim Teorisi, insanın maymundan evrimleşerek geldiği yönünde bir tez ileri sürer. Şair, evrimi şiirde bir spekülasyon olarak nitelendirir. Bakara suresinde, geçmişte bir Yahudi topluluğuna işledikleri günahlardan ötürü maymuna dönme cezası verildiği beyan edilir.⁶⁹ Ona göre asıl dönüşüm, bu ayete atfen insandan maymuna olmuştur. İnsan olduğunu iddia edenlerin kendisine yaptığı eziyete anlam veremeyen maymun, kalabalık arasında babasını arar ama bulamaz. Ve sonunda maymun kalbiyle kıpkırmızı insan kesiler. Atlansoy şiirinde kırmızı, bir renk olarak insanı imler. Kalp ve kırmızı/kan arasındaki ilişkiye de işaret edilen şiirde kalp, insan olmakla eş değer bir anlam alanına sahiptir:

“hangisi babasıydı, bilemedi maymun
baktı, şaşırды, döndü ve bağırdı gürültülere
kulak kesildi atalarına kuyruğunu toplayarak
kalbi kıpkırmızı insan kesildi maymun”

(Atlansoy, 2016: 72)

“Zor” adlı şiirde kalp, yaşamı ve ölümü kolaylaştıran, insanın sahip olduğu en önemli şeydir. “Gülümsemek zor olmalıydı /en az kalbimiz kadar” diyen şair, sonrasında kalbin en az olma fikrinden vazgeçer. Çünkü bir insanın en azı kalbi olursa, yani kalbine yeteri değeri vermez, insani tarafını geliştirmez, kalbin fiziğini önemseyip metafiziğini ihmal ederse onun için yaşamak da ölmek de zor hâle gelir:

“Gülümsemek zor olmalıydı
En az kalbimiz kadar
En az mı dedim ben
En azı kalbiyse insanın
Zor olmalıydı zor
Ölmesi yaşaması kadar
Yaşaması ölüm kadar”

(Atlansoy, 2016: 292)

“Yeğnik Âsâ Dar Geçit İnce Beden Tül Kader” şiirinde kalp, insanın dünya sürgününde ihtimamla koruması gereken, varoluşuna işaret eden önemli bir kavram olarak görülür. Şair, şiirin aşağıdaki bölümünde dünya macerası ve bir gün onun son bulacağına işaret ederek her yanda var olan olumsuzluğa ve cennete duyulan büyük hasrete rağmen kalbin yani insani özün kirletilmediğini belirtir. Atlansoy, bazı

⁶⁹ <https://kuran.diyabet.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/72/65-66-ayet-tefsiri>.

şiiirlerde kalp ve ayna imgesini birlikte anarak aslında tasavvufta kalbin bir ayna olarak görülmesi ve hakikatin bu aynada tecellisi anlayışına gönderme yapmış olur. Bu şiirdeki “küf tutmadı kalbimiz” ifadesi de ayna metaforuna bir göndermedir:

“Toprakta örtüşür söz ile sükût
Kolum kurtulur bir gün anılardan
Dağlar dumanlı çivi pus yağmur felâket
Yine de küf tutmadı kalbimiz –büyürken hasret”
(Atlansoy, 2016: 302)

“Süleyman” şiirinde kalp, insanlığa işaret eden bir semboldür. Süleyman, Filistinli mazlum çocukların simgesidir. Silahsız ve vatansız Filistinli mazlumların işgalcilere karşı kendilerini tek savunma aracı olan taş ve kalp arasındaki ilgiye gönderme yapan şair, var olan zulmü durduramadıkları için dünyanın geri kalanına “taşlayan kalbimiz” nitelemesi yapar. Fakat zulüm o derece büyüktür ki zulme “Dur!” diyemeyen insanlığın, gereğini yerine getiremeyen insanların kalbi taştan daha fenadır. Bu kalplere oranla taş, daha mübarektir:

“süleyman!
senin gözlerin
milyon kere filistin
attığın taş –Allahım evet
taşlayan kalbimiz miydi
yoo hayır!
artık
kalbimiz değil bir taş kadar mübarek”
(Atlansoy, 2016: 337)

Atlansoy’un son toplu eserlerine adını da veren “Yüzümdeki Eşik” şiirinde kalp, insanın en mahrem yani en değerli yeridir. Hz. İsa ve Meryem’e gönderme yapılan şiirde şair, aşkın kalple ilişkisini hatırlatan bir yaklaşımla en mahrem yer olarak kalbi tespit eder:

“Kaldırılmaz benim yüreğim senin en meryem sesinden
Göklere çarmıhsız yükselen kelimeni
Çünkü seni ben
En mahrem yerinden öptüm yani kalbinden”
(Atlansoy, 2016: 386)

“Bak Eva; Peronsuz Mevrit” adlı şiirde kalp, metafizik bir boyutta ele alınır. Kalp; şiirde ışığın, umudun, gelecek güzel günlerin sembolü olarak görülür:

“Tomur tomur patlayacak bir güneş
Kalbimizin duaya açılan mihrabında!”
(Atlansoy, 2016: 441)

4.4.3.1.8. Rüya

Eski ağlardan günümüze birçok düşünür, filozof rüya kavramı üzerine fikir yürütmüş, onun tam olarak ne olduğunu anlamaya çalışmıştır. Tuncay Saygın, rüya üzerine kaleme aldığı makalesinde felsefe tarihinde rüya üzerine yapılan pek çok düşünceyi şu şekilde özetler: Sigmund Freud'a kadar rüyanın hep gizemli bir yanı olduğu düşüncesi dile getirilir. Freud, rüyanın gizemli yanını reddedip onu insanı anlamada önemli bir araç olarak kullanır. Felsefe tarihinde rüyayı bir argüman olarak epistemolojik eksende tartışanların başında Descartes gelmekle birlikte rüya ve uyanıklık arasındaki farklılığı ilk olarak ele alan Herakleitos'tur. Eski Yunan'da Herakleitos'un yanı sıra birçok filozof rüya üzerine fikir yürütür. Rüya ile gerçeklik arasında zihnin bilgi ekseninde içine düştüğü çıkamaz, Platon felsefesinde görünüş ve hakikat arasında içine düşülen bir paradoksa dönüşür. Platon'a göre rüyalar, kehanet bildirici olabildiği kadar boş da olabilir. Bununla beraber rüyalar, nasıl bu dünyaya göre yanılısama ise bu dünya da idealar lemine göre yanılısamadır. Hakiki varlıklar idealar olup hakikat bilgisi de ideaların bilgisidir. Descartes'ın "cogito ergo sum" (düşünüyorum, yleyse varım) nermesi, bir anlamda rüya argümanına verilen bir cevap olma niteliği taşır. Ancak gene de rüya sorgulamasını yapan Descartes'ın rüyada olma hâli ile gerçeklik arasında çok net bir ayırım ilkesi geliştirip geliştirmediği tartışmaya açıktır. Nietzsche, rüyaların belleğin işlevsel zayıflıklarıyla ilişkili olduğunu iddia ederken Bergson ise rüyaların halis düşünceler olduğunu ileri sürer (akt. Saygın, 2016: 59-60).

Felsefe tarihinde rüya üzerine bu gibi tartışmalar yaşanırken psikolojinin rüya hakkındaki görüş ve uygulamaları da azımsanamayacak bir noktadadır. Psikoloji tarihindeki Freud ve onun takipçilerinin rüyaya ilişkin düşünceleri birçok tartışmayı da beraberinde getirir. Freud'a göre rüya, uykuda ruhsal yaşamın etkinliğini sürdürmesidir. Uykunun, sağlamak istediği tam direnme üç farklı yönden tehdit edilmektedir: Dışarıdan gelen uyarılmalar, günlük uğraşlar ve bastırılmış dürtüler. Freud, rüyanın bu üç etkenle başa çıkararak uykunun kesintiye uğramasını engellediğini belirtir (Freud, 2010: 32-33). Freud, benzer görüşlerini *Düşlerin Yorumu* adlı eserinde de tekrar eder. Rüyaların anlamsız, saçma olmadiğını, bilakis geçerliliği olan ruhsal görüngüler olduğu belirtir. Freud'a göre onların en önemli işlevi isteklerin doyrulmasıdır (Freud, 1996: 174).

Dinler tarihinde de rüya, önemli bir yer tutar. "İlahi kitapların hepsinde, rüya ve rüya yorumuyla ilgili bölümler vardır. Bütün insanlık tarihi boyunca rüya

yorumları ilgi çekmiş; rüyalardan geleceğe dair anlam çıkarılmaya çalışılmıştır.” (Paçacı, 2016: 104). “Tevrat’ın Tekvîn bölümünde Hz. Yusuf’un rüyalarından söz edilir. İncil’de rüya anlamına gelen on iki ayrı kelime geçmekte, bu arada birçok Yahudi ve Hristiyan rüya tabircisinin varlığı bilinmektedir. İnsan tabiatının ayrılmaz bir parçası olan rüya olgusu, İslâm’ın ana kaynağı Kur’an ve sünnette de yerini alır. Rüyalar, Hz. Muhammet ve sonrasında gelen dinî bilginlerce yorumlanır, önemli bir veri olarak değerlendirilir. Kur’an, rüya kavramını tanımlamanın yanı sıra önceki peygamberlerin rüyalarından bahsederek kavramın tarihi arka planını da ortaya koyar.” (Yıldırım ve Qasem, 2016: 28-29).

Felsefe, psikoloji ve dinler tarihinde önemli görülen rüya kavramı, Atlansoy için de önemli bir sembolik imgedir. Atlansoy, rüyaya bir Müslüman bakış açısıyla yaklaşır ve bu tavrıyla dolaylı ve yer yer de doğrudan Freud, Lacan gibi psikologların rüya anlayışını eleştirir. Şair, ilk eserinden son eserine kadar rüya imgesini kullanır. Bu anlamda rüya, onun temel imgelerinden biridir. Bu sebeple Cevdet Karal bir yazısında, şairin henüz üç kitabı varken, rüya sözcüğünü merkeze alarak yapılacak bir okumanın, kişiyi Atlansoy şiirinin bütününde anlamlı olacak sonuçlara ulaştırabileceği yorumunu yapar (Karal, 1991b: 28).

Atlansoy’da rüya, hakikati de temsil eden bir yönelime sahiptir. Rüya, bazen hakikatin metafizik boyutu veya ta kendisi bazen geçici dünya hayatı ya da dava /yaşama biçimi gibi anlamlara gelir. Atlansoy için rüya, gördüğü rüyalara şiirinde gönderme yapacak kadar önemli bir kavramdır. “Rutubet” adlı şiirde şairin öz geçmişine dair izler vardır. Şairin ilk gençliğinde geçirdiği hastalık, hastalığın etkisiyle geceleri ölüme dair gördüğü düşlere şiirde gönderme yapılır. Şair, rüyasında ölüm ve ölüme çağrıştıran şeyler görse de “bense kulak kesiliyorum hayata-ölülere inat” diyerek rüyanın olumsuz etkisinden kurtulmayı başarır. Burada rüya, henüz bir imge olmamakla beraber şairin rüyaya yaklaşımını görmek açısından önemlidir:

“dinle bu bir rüyâdır:
koleksiyon merakımdan olacak bazı geceler
postallı ölümler kar biriktiriyor bir kasabada
sonra bir köyde gözler üstüste yürüyor üstünden körlerin
tabii sesi duyulmuyor تنها köpeklerin
gözlerim sisli, saçlarım uzuyor, her yanımda kesik ölü kulakları”
(Atlansoy, 2016: 26)

“Kül Saati” adlı şiirde, rüya-yorum ve rüya-bilim olmak üzere rüyanın iki farklı yönüne atıf yapılır. İnsanoğlu, eski zamanlardan bu yana rüyayı yorumlamaya çalışmaktadır. Bilhassa geleneksel kültürde rüya yorumlamak, önemli bir meziyettir.

Atlansoy, görülen rüyanın artık yorumlanmayıp/yorumlanamayıp ileride doktorlara anlatılmak üzere biriktirilmesine, gizliden de olsa itiraz eder. Şiirin devamında şair, zor günlerde gördüğü rüyalara gönderme yapmayı ihmal etmez. Fakat bu rüyalara kâbus demek, daha yerinde bir tanımlama olur:

“rüyalarımıza yorum bulamıyor
doktorlara biriktiriyorduk kendimizi
(...)
içine akmakta idi bir kadının titremeleri
kasıntılara kalmış oğul rüyalara uğruyordu”
(Atlansoy, 2016: 63)

“Sevmebeni Çiçekleri” şiirinde rüya tam anlamıyla bir sembol değeri kazanır. Şair, şiirde rüya ve emanet/dava ilişkisi kurar. “Kaldığın yerden rüyana devam ediyor(um)” dizesiyle şair, yarım kalan bir emanetten söz eder. Atlansoy, rüya ve dava arasında benzer bir ilgiyi kendisiyle yapılan bir söyleşide de kurmaktadır. Adı geçen söyleşide şairin şiirini/sanatını kendisine karşı sürekli savunmasının bir sorumluluk ve zorunluluk meselesi olduğuna değinen şair, bu zorunluluk meselesinin her kuşakta farklı olduğunu belirtir ve meseleyi rüya imgesiyle anlatır:

“Şu da denilebilir. Ana babalarla çocuklar aynı rüyaları görmüyorlar. Türkiye’de Necip Fazıl’ın, Sezai Karakoç’un gördüğü rüyalarla sanıyorum Arif Ay’ın, Hüseyin Atlansoy’un ya da bir başkasının gördüğü rüyalar farklı farklı. Rüya konusuna girmem garip karşılanabilir. Çünkü artık çağ değişmiş, dönem değişmiş, rüyalar da değişmiş (Yakın, 2004: 67).

Atlansoy, bu yaklaşımıyla bir anlamda şiirdeki imgeyi de açıklamış olur. Şair, emanetçide olan ve bir önceki kuşağın yarım bıraktığı rüyayı, belki biraz değiştirerek görmeye devam etmektedir. Bu anlamda rüya, sanat faaliyetinin simgesi olmaktadır:

“yorganlarda kaybettiğimiz bedenlerimizle
uykularımız uzun, emanetçide rüyalarımız.
kaldığın yerden rüyana
devam ediyor emanetini kabul ediyorum”
(Atlansoy, 2016: 66)

“Kente Karşı Atlar” adlı şiirde rüya, metafizik bir boyutta ele alınır. Kur’an’da ve diğer kutsal kitaplarda geçen Hz. Yusuf’un hikâyesi ile rüya arasında ilişki kuran şair, ayrıca Hz. Yusuf’un gördüğü rüyaya, onun rüya yorumlama yeteneğine ve Hz İbrahim’in rüyasında oğlu İsmail’i kurban etmesine gönderme yapar. Şair, Yusuf peygamberin yırtılan gömleğini ve Hz. İsmail’in, kurban edilmek için yere yatırıldığındaki teslimiyetini hatırlar. Şiirde rüyanın, modern bakışın ortaya koyduğu yaklaşımdan uzak, doğrudan hakikatin farklı bir yönü olarak algılandığı söylenebilir:

“bir sayıklamaya dönüşüyor sözlerim

oysa bir rüyanın biçimleri
yırtilan gömleğin güzelliği
kanayan parmaklar bıçağın adaleti
hatırlatıyor insana ismail eğikliğini”
(Atlansoy, 2016: 102)

“Ölüme Dirime ve Aşka Dair II” adlı şiirde, rüya ve hakikat ilişkisine bir gönderme yapılır. Şairin sahil bir rüya tamlaması, rüyayı hakikate ulaşmada bir araç olarak görmesinin bir işaretidir:

“uçunca üçüncü kuş kafesten
bir uçmalık yar kalır avcı olana
ölümde dirimde ve gitmelerde
sahih bir rüyaya gülümserken”
(Atlansoy, 2016: 220)

“Bakir Ayna Bakire Aralık Aksak Rüzgâr İlman İhanet” adlı şiirde Atlansoy, rüyayı sembolik bir yaklaşımla dava anlamında kullanır. Batı ve emperyalizmle bir hesaplaşma şiiri olan metnin sonunda şair, Viyana Kuşatması’na gönderme yaparak yine Batı’ya Osmanlı Devleti’ni hatırlatır ve “rüyamı unutmadım” der:

“Viyana’da durmuyor –üstünde bin kilit– unutmadım ki ben hiç rüyamı”
(Atlansoy, 2016: 316)

“Yüzüme Bağışlanan Zenci” adlı şiirde, “Gidip biraz uyku çalışalım –rüyâ talimleri” (Atlansoy, 2016: 280) diyen şair, uyku ve rüya arasındaki ilişkiye gönderme yaparken uykuyu bir rüya talimi olarak değerlendirir ve rüyayı uykunun önüne koyar. Aynı yaklaşımı şair, “Gizli Ölmek” şiirinde de devam ettirir. Uyumak ya da şairin deyimiyle “uyku çalışmak”, peşinden rüya gibi bir kazancı beraberinde getirebilir. Şairin burada rüyaya farklı bir anlam yüklediği, sahil bir anlam arayışında rüyayı öncelediği ve onu hususi hayatında da önemli bir mevkiye yerleştirdiği açıktır. Nitekim şairdeki, “şiirin kalitesi ile uyanılan uyku ve uykuda görülen rüyaların niteliği arasında bir ilinti olduğu düşüncesi” (Atlansoy, 2001b: 34) hem yukarıdaki hem de aşağıdaki dizelerle paralellik gösterir:

“Gidip uyku çalışalım belki bir rüya kazanırız”
(Atlansoy, 2016: 434)

“Zar” adlı şiirde şair, uyku-rüya dengesini rüyanın lehine bozar. Herkesin uykuda olduğu zamanlarda uyanık olmak yaklaşımını, “Herkesin uyanık kaldığı anlarda/Sarılmak iyidir uyku ve rüyaya” dizeleriyle tersine çevirir. Dolayısıyla bu saatlerde uyuyup rüya görmek iyidir ve hayata dair sahil anlam arayışında önemli bir eylemdir. Öte yandan şaire göre rüya görülmeyecekse uyumanın da bir önemi yoktur:

“Yeni bir icat çıkarmak gibi
Herkesin uyanık kaldığı anlarda
Sarılmak iyidir uyku ve rüyaya

/Niye uyuyalım ki
Rüya görmeyeceksek/”

(Atlansoy, 2018: 13)

“Duvar” adlı şiirde -konuya girerken de ifade edildiği gibi- Atlansoy, rüya kavramına Freud ve onun gibi bilimsel yaklaşımlara açıkça itiraz eder:

“Göz kapaklarınız bir uykuyu özler kabul
Ne çok freud var değil mi bu kadar az rüyaya”

(Atlansoy, 2018: 47)

“Eskimek” adlı şiirde Atlansoy, zaman üzerine yoğunlaşır. Zamanı zihninde algılayan insan, onun geçip gitmesiyle de yaşlandığını yani eskidiğini hisseder. Hayat, hızla geçip gitmesiyle bir rüyaya benzetilir. Bilhassa tasavvuf anlayışındaki hayatın bir rüyadan ibaret olduğu, gerçek hayatın ölümle başladığı düşüncesi, Türk fikir hayatında derin izler bırakmıştır. Şair de buradan hareketle “bir rüyaya başlayıp yalan gibi bir sabaha uyanmak” diyerek aslında hayatın da bir rüyadan ibaret olduğunu ima eder:

“Bir rüyaya başlayıp bir yalan gibi
Sabaha uyandığında”

(Atlansoy, 2018:51)

4.4.3.1.9. Elma ve Buğday

Elma ve buğday, Batı ve Doğu medeniyetlerinin insanın cennetten dünyaya gönderilmesine neden olan yasak meyveye dair iki farklı simgesidir. İlahi dinlerde yasak meyve kavramı, nitelik ve nicelik bakımından farklılıklar gösterir. Kur’an’da yasak meyvenin adı geçmez ama “sonsuzluk ağacı”⁷⁰ tanımlaması yapılır. Fuzuli Bayat, yasak meyvenin sembolik bir değeri olduğunu, buğdayın Tevrat’ta geçişinin bu şekilde yorumlandığını ifade eder. Bu ağacın Tevrat metinlerinde ayrıca iyiyle kötüyü bilme ağacı olarak açıklandığını aktaran yazar, Hristiyanlıkta ise yasak meyveye cinsellik temelli bir anlam verildiğini belirtir. (Bayat, 2008: 617-619). Batı kültüründe, “ilk günah” olarak adlandırılan yasak meyveye Erich From itaatsizlik eylemi bağlamında değinir. Ona göre bu olay, insanı yozlaştırmaktan ziyade onun özgürleşmesi olup tarihin de başlangıcı anlamına gelmektedir (From, 2015: 10).

“Divan şiirinde, buğdayın telmih yoluyla daha çok Hz. Âdem’le bağlantısına yer verilir.” (Bayram, 2007: 83). Ali Nihat Tarlan’a göre yasak meyve buğday,

⁷⁰ <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/T%C3%A2h%C3%A2-suresi/2463/115-128-ayet-tefsiri>.

Murat Belge'ye göre ise elmadır (akt. Şanlı, 2006: 226). Korkmaz, Cahit Sıtkı'nın Batı Edebiyatı ve özellikle Baudelaire'den mülhem kullandığı ve ilk günah kavramına gönderme yapan elma, elma dalı sembollerinden söz eder. Ve bunun geleneksel düşünceyle pek uyuşmadığını da ekler (Korkmaz, 2014: 296). Buradan hareketle yasak meyve olarak buğdayın daha eski zamanlarda, elmanın da Batı kültür ve sanatının etkisiyle kabaca son iki asır içinde Türk kültürüne dâhil olduğunu söylemek mümkündür.

Yasak meyve, Atlansoy'un da ilgisini çeken bir kavramdır. *Hece* dergisinde Doğu ve Batı medeniyetlerini kıyasladığı "Ritmik Saymalar" adlı yazıya alt başlık olarak "Elma ve Buğday"ı seçmesi dikkat çekicidir. Doğu'nun buğday, Batı'nın elma olarak kabul ettiği yasak meyve üzerinden hayata bakıştaki farklılığı yakalamaya çalışan şair, şiirlerinde de bu sembollerle aynı yaklaşımı devam ettirir (Atlansoy, 1998c: 29). Ona göre yasak meyve, insanı insan yapan, daha doğrusu hata yapan bir varlık hâline getiren yaratılış sırrıdır. Çünkü yasak meyve olmasa insanın dünya macerası da başlamayacaktır (Komisyon, 2018: 63). Aralarındaki farka işaret ederek genelde elma ve buğdayı birlikte kullanan şair, bu sembollerle insanın cenneti yitirilişine ve kaderine gönderme yapar. Son olarak Atlansoy, bu sembolleri *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*, *Kaçak Yolcu*, *Karşılama Töreni* ve *Yarım Bekleyebilir* kitaplarında kullanır.

Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi'nde yer alan "Aynada Külleri Yanan" şiirinde şair, insanın cennetten kovuluşu ile buğday arasında ilgi kurar. Buradan da onun yasak meyve olarak buğdayı kabul ettiği anlaşılmaktadır:

"Nerede buğdaylarım benim, cenneti kaybedişim"
(Atlansoy, 2016: 68)

Kaçak Yolcu'da yer alan "Balkon Cennet" şiirinde de buğday ve cennet arasında ilgi kurulmaktadır. İnsan, yasak meyveyi yedikten sonra dünyaya gönderilince ağızda buğdayın buruk tadı kalmıştır. Şair, cennetten dünyaya gelişi "düşük" kelimesiyle ifade ederek memnuniyetsizliğini de dile getirmiş olur:

"bir çocuk nasıl düşerse annesinden
ya da bir kadınla erkek
bahçenin muhteşemliğinden
öyle düştük biz cennetten.
ağzımızda buruk bir tad kaldı
dişlerimiz arasındaki buğday tanesinden"
(Atlansoy, 2016: 226)

“Uçurumdaki Ejder” şiirinde elma ve buğday, insanın kaderini şekillendiren meyveler olarak görülür. İnsan, cennette yasak olan meyveye elini uzatarak aslında saklı olan kaderini de ortaya çıkarır. Hayatın bir cilvesi olarak “kaderin filiz veren meyveleri”, insanın dünyadaki günlük hayatında da vazgeçilmez iki gıdası olmuştur:

“uzandı diğer elim
kaderin filiz veren meyvelerine
çoğalıyordu işte durmadan
elma ve buğdaylar avuçlarımda”

(Atlansoy, 2016: 248)

Aynı şiirin devamında şair, elma ve buğdayın hangi medeniyetlere ait olduğu meselesini belirgin hâle getirir. Elmayı, Alman masal kahramanları olan Hans ve Gratel’le birlikte anarak onların elma soyduklarını ama cenneti unuttuklarını belirtir. Bu durumda elma, Batı için cenneti çağrıştıran bir meyve iken buğday da -bu bölümde açıkça söylenmese de- Doğu’ya ait bir semboldür:

“cennetlerini unutmuş hayret
elma soyuyor Hans ve Gratel”

(Atlansoy, 2016: 249)

Karşılama Töreni’nde yer alan “Yoğun Sis Buhur Nefes Asri Yanlış Aşkî Bakış” şiirinde de buğday ve kader arasında ilgi kurulur. İnsanoğlunun kaderinin şekillenmesinde önemli bir etkiye sahip olan buğday, cennetten göçe sebep olmuş ve insanın böylece dünyadaki kederli günleri başlamıştır:

“Kısa kalmış bir sisin sonucudur
Kurak bakışlar... yalan yanlış istihbarat
Uzun sürmüş, toprağı uzun sürmüş keder
Bu yüzden yanık ve sıska
Buğdaydan dökülen kader”

(Atlansoy, 2016: 307)

Yarın Bekleyebilir’de yer alan “Yüzümdeki Eşik” şiirinde de elma ve buğday beraber kullanılan sembollerdir. “Ağaçtan düşerken elmaya dalmış delikanlılığımız” dizesi, cennetteki yasak meyveyi çağrıştırsa da bu ifade, Batı medeniyetine hayran olanların da simgesi hâline gelir. Şaire göre elmaya aldanmayıp buğdaya dikkat edilmelidir. Çünkü “buğdayda göğeren dişil sarılık” insanın kaderidir. Ayrıca buğday, şiirde bereketin de sembolüdür:

“Ağaçtan düşerken elmaya dalmış delikanlılığımız
Haber verecek bize toprağın kızardığını
Buğdayda göğeren dişil sarılığın yeşerdiğini
Asılı kalıverirse kalbimiz yârin ellerinde”

(Atlansoy, 2016: 387)

4.4.3.1.10. Kara Güneş

Atlansoy, çok sık olmamakla birlikte kara güneş kavramını da sembol olarak kullanır. “Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem” adlı şiirde, kara güneş ifadesi sembolik bir değerle yer alır. Hilmi Yavuz, “İki ‘Kara Güneş’: Melankoli ve Tasavvuf” adlı yazısında kara güneş simgesine Batı ve Doğu kültürünün yaklaşımını irdeler. Yavuz’un yaptığı değerlendirmelere göre kara güneş veya kara ışık’ın hem Batı’nın simge hem de Doğu’nun imge geleneğinde neredeyse arketipsel bir yeri vardır. Fransız şair Gerard de Nerval’in “El Desdichado” (Talihsizler/Dışlanmışlar) şiirinde*, melankolinin ve umutsuzluğun sembolü olan kara güneşin, Albrecht Dürer’in “Melankolie” adlı resmindeki kara güneş imgesinden kaynaklandığı belirtilir. Buna rağmen Doğu/İslam/Osmanlı kültür ve sanatında ise nur-ı siyah (siyah ışık) şeklinde adlandırılan bu simge, farklı bir anlama gelir. Victoria Holbrook’un Şeyh Galip’te renkler üzerine makalesinde, Türkolog Toshihiko Izutsu’dan istifade ederek renk olarak siyah bağlamında nur-ı siyah kavramına değinir. Izutsu, bazı eski eserlerden hareketle bu kavramı “insanın olgunlaşma evrimine, hayatın doruk aşamasına, aklın ve dolayısıyla dilin ötesinde birdenbire aydınlanma seviyesine ait bir tecrübenin adı” şeklinde yorumlar. Holbrook, Şeyh Galip’in *Hüsn ü Aşk* eserinde yer alan “Nur-ı siyah içre nur-ı iman” dizesinde geçen kavramın yukarıdaki anlama uygun olduğunu belirtir. Abdülbaki Gölpınarlı, nur-ı siyah kavramının (siyah renk) sufilere göre kemal mertebesine mahsus bir renk olduğunu ifade eder. Ona göre gece nasıl karanlığı ile her şeyi örterse, Tanrı’nın zat tecellisi de, her şeyi -bütün mecazi varlıkları- örter. Bu bakımdan kemal rengi, kara nurdur (akt. Yavuz, 2003: 8-12).

Atlansoy’un, yukarıda açıklanan kara güneşin iki farklı anlam bağlamından melankoliye yakın durduğunu söylemek mümkündür. Yalnız burada dikkat edilmesi gereken husus şudur ki Atlansoy, melankoli yerine hüzün kavramını tercih ettiğini açıkça söyler. Bu iki kavramı, Doğu ve Batı medeniyetleri açısından ele alır. Melankoli, içinde trajik olanı da barındıran belki marazi bir ruh hâlini yansıtan ve Batı’ya ait bir kavramken hüzün, insani bir içeriğe sahip ve Doğu’ya ait bir kavramdır (Yakın, 2004: 68-69). Alıntılanan bölüme bakıldığında sevgiliden ayrılmanın doğurduğu bir hüznün varlığı görülmektedir:

“önce usul sonra çarparak - içim
bir veda menekşesi açıyorsa bitmiştir
bak! ve duy içimde dönen sesleri

* Şiirin ilk dördlüğü şu şekildedir: Garibim, yaşlıyım, yok derdime çare bulan/Kalesi elden gitmiş Aquitaine’li beyim ben/Bir tek yıldızım söndü, darmadağın sazımdan/ Karasevda’nın kara güneşidir akseden.

ben yüksek dağların selameti
hiç erimeyen karların sertliğinde patlayan
kapkara bir güneş umuyorum
sevgilinin
başını kaldırıp baktığı gökyüzünden”
(Atlansoy, 2018: 33)

“Ayşe” adlı şiirde de kara güneş, olumsuzlanan bir simgedir. Kara güneşin doğrudan yas ve melankoliyle ilgili olduğunu ifade eden şair, yasin bitmesiyle kara güneşinde unutulacağını belirtir. Buradan hareketle şairin melankoli/yas kavramları yerine hüznün kavramını tercih ettiği anlamını çıkarmak mümkündür:

“...yas biter kara güneş
Unutulur – adam hurst hurst çalmaz
Melankoliyi...”
(“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290)

4.4.3.2. Şahsi Semboller

Atlansoy’da, ortak sembollerin yanı sıra salt kendisine ait denilebilecek şahsi sembolere de rastlanır. Bu imgelerle şair, genelde modernizme ve sömürgecilğe yönelik birtakım itirazlarını dile getirir.

Atlansoy’un ilk kitabı *İntihar İlâcı*’nda yer alan “Rutubet” şiirinin ilk iki dizesinde yer alan aspirin; kültür, sanat, teknoloji, tarihiyle bütün bir Batı’yı temsilen kullanılır. Batı ilaç sanayinin bir ürünü olan ve bir zamanlar Türkiye’de de çok yaygın bir şekilde kullanılan -belki şairin de kullandığı- aspirin, kendisinden şifa getirmesi beklenen bir ilaçtır. Şair, bu kavramdan hareketle Batı’ya olan güvensizliğini dile getirir:

“–Aspirin?
–Batıya inanmıyorum”
(Atlansoy, 2016: 22)

“Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın” şiirinde, Hindistan özelinde sömürgecilik meselesine itirazlar dile getirilir. Bir asır kadar İngiliz sömürgesinde kalan ülke, 1947’de bağımsızlığını kazanır. Şair, Hindistan’da bir nehir olan Ganj, yasa dışı işler yapan çete üyesi anlamına gelen gangster ve İngiliz para birimi Sterlin arasında kelime oyunu yapar. Gangster ve İngiliz para birimi Sterlin, Batı ya da İngiliz sömürgecilik tarihinin sembolleri olarak şiirde yerini alır:

“iki zafer parmağı içinde yüzülsün ganj kıyıları
ganj ganj ganj aaa gangster/lin”
(Atlansoy, 2016: 37)

“İntihar İlâcı” şiirinde de şair, modern ilaç sektörünün bir ürünü ve sembolü olan panalgin ile tabut arasında benzerlik ilişkisi kurar. Şiirde yuvarlak şekline atf yapılan panalgin, şaire göre hayatı değil ölümü çağrıştıran olumsuz bir nesnedir ve silindir bir tabuttan farkı yoktur. Bu yaklaşım, şu şekilde somuşlaştırılır:

“SİLİNDİR BİR TABUTTUR KENTLERDE PANALGİN”
(Atlansoy, 2016:39)

“The Fish Don’t Talk About The Water” şiirinde yeşil, bir sembol olarak orman, çevre sorunları, kentleşme gibi kavramları imler. Çoğu zaman ağacın/tabiatın rengi yeşil, ilişkili olduğu bu kavramların yerine kullanılır. Yeşil alan kavramı da modern şehirlerin önemli bir peyzaj unsurudur. Kentleşmenin hızlı bir şekilde yeşil alanları yok etmesi ve neticede ortaya çıkan çevre sorunları, bu sembol üzerinden yoğun bir anlatımla verilir:

“bakın; bu caddede parkın karşısındaki esnaşar
yitirdikleri yeşili arıyor.”
(Atlansoy, 2016: 171)

Atlansoy’un ilk dönem şiirinin önemli imgelerinden birisi de attır. Duman, at imgesinin, *İntihar İlâcı*’nda “yel ve rüzgar, köpük ve deniz”le ilişkilendirilerek var olduğunu belirtir. Ona göre bu kavram, *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi*’nde, geniş bir çağrışım alanına erişerek “arapatı”na ulaşır ve toplumsal bir yan anlam kazanır (Duman, 2015: 91-92). Aşağıdaki örneklerde bir sembol olarak at imgesini görmek mümkündür:

“kanatlar mı sanırsın rüzgâr atların yelelerini
beyaz bayraklar gibi üstüne insanların”
(Atlansoy, 2016: 28)

“denizler durup bir atlı üsküdar’a yürüyor
ilk istanbul konstantin pelerinde istanbul oluyor”
(Atlansoy, 2016: 42)

“Denize sürülen atlara benzer saçlarımızla
burç aşar, sancak diker, berbere ses çıkarmayız”
(Atlansoy, 2016: 66)

“atların terkisine uzanan eyerlerin saltanatında
efendi balkon çıkmazında canalıcı tavrıyla
arapkırması gözlerini kırıyor ilgilerinin”
(Atlansoy, 2016: 79)

“at üstünde gezinen göçebeler
truva’nın öcünü aldım diyen mehmetindir
c-
aynada görünen
denize karşı atlar! kente karşı atlar!

bu keşifler çağında
fethedilsin için insan, yaşasın atlar!”
(Atlansoy, 2016: 98-105)

ingiliz bir atın değişen görüntülerde
uygun adım yürüyüşüne vurulup
(Atlansoy, 2016: 110)

“Uçurumdaki Ejder” şiirinde, Türklerin atlarından inmesi ile mercedesler ve mitsubishi kavramları, sembolik anlamlara sahiptir. Osmanlı döneminde, askerlikte temel ulaşım aracı olan atların, tarihî, kültürel ve sembolik bir değeri vardır. “Viyana’da durmuyor –üstünde bin kilit– unutmadım ki/ben hiç rüyamı” (Atlansoy, 2016: 316) diyen şair için attan inmek, rüyaya belli bir süre ara verildiği anlamına gelmektedir. Bir iki asır önce binit/taşıt vazifesi gören atların yerini alan motorlu taşıtlardan bazıları olan mercedesler ve mitsubishi, Türkleri attan indiren Batı teknolojisinin simgesel değere sahip araçlarıdır. Elbette bu iki sembol rastgele kullanılmamıştır. Şair, iki farklı medeniyete gönderme yapan at ve araç sembolleriyle tezat oluşturmuş ve Türklerin modern çağa olan uyumsuzluklarını da bir film sahnesi gibi canlandırmıştır:

“atlarından inmiş Türkler
meburen seyrediyor
önlerinden hızla ve binlerce
mercedesler ve mitsubishi”
(Atlansoy, 2016: 250)

“Çay İçin Teşekkürler” adlı şiirde de at sembolü ile aynı manzara tekrar edilir. Türkler, attan inmiş ama modern hayatın bir ürünü olan trafik ışıklarına uyum sağlayamamışlardır:

“türkler
atlarından indiler
yayaların sarı ışığı yoktur
bilemediler”
(Atlansoy, 2016: 133)

Atlansoy’daki at imgesi sonraki eserlerde değişir. Yine Arap ve İngiliz atları üzerinden tarih ve sömürgecilik anlamlarını korumakla birlikte bir satranç taşı olan at ve koşu atları üzerinden bir oyun nesnesine dönüşür. “Hamle Sırası” şiirinde satranç üzerinden ele alınan bir at sembolü vardır:

“... Piyon hamle ediyor ancak
O ana kadar sakın ve miskin yıkanan at
O muhteşem dönüşüyle
Sanki bir salonda
Reverans edercesine

Engelliyor küçük savaşçının
Vezirlik hayallerini”

(Atlansoy, 2016: 357)

“Arap Atlar Damalı Chevrolet Gibi” şiiri, adıyla da bir tezatlar bütünüdür. Şiir, Türk Arap atçılığının kurucu aygırlarından olan Hilalizaman, Saad gibi önemli atlara değinir. Diğer kurucu aygırlar Kuruş, Berk, Alkuruş ve Seklavidir. Türkiye’deki koşu atlarının çoğu, bu atların soyundan gelmektedir. Öte yandan Babakuruş, dört yaş ve üzeri Arap atları için sezonun orta mesafedeki en önemli koşulardan birisidir. Ayrıca Baba Saad ve Baba Kuruş, Karacabey harasında adlarına anıt mezar yapılmaya layık görülen ilk atlar olarak tarihe geçmiştir. Şair, şiire İngiliz sömürgecilik tarihine atıf yaparak girer. Şiirin adında yer alan Amerikan araba markası Chevrolet’in de çağrışımından yararlanan şair, Hilalizaman yavrusu diye bilinen bir Arap atının aslında bir İngiliz atı olabileceğini belirtir:

“Bak bunlar
Hilal-i zaman yavruları
İlk anda arap sanırsın – çaprazlama İngiliz”
(Atlansoy, 2016: 360)

Şiirin devamında, Kuruş ve Saad aygırlarına ve onlar adına dikilen anıtlara değinen şair için atın uzayan yelelerinden rüzgara salınan, kederden başka bir şey değildir. Yine apron ve at ile bir tezat oluşturan şair, adı geçen atların tarihte Malkoçoğlu gibi akıncıların bindiği atlar olmadığını ima eder. Dolayısıyla değişen çağ ile atların da toplumdaki yeri farklılaşmış, atlar koşu gibi sembolik bir oyunun aracı hâline gelmiştir:

“Babakuruştur bu
Anıtı da dikilmiştir üstelik
Rüzgârlara salınan kederimizin
Atların yelelerinden uzayan
Kalbimize uzanan sükuneti
Bir de saad farkı var
–İsmi tıklar tıklar işleyen zaman gibi dişi–
Apronda şaha kalkar – yerdendir
Gurbetini unutmuş bir malkoçluğa bırakır seni”
(Atlansoy, 2016: 362)

“Yoğun Sis Buhur Nefes Asri Yanlış Aşkî Bakış” şiirinde, kaşmir kazak sembolik bir imgedir. Şiirde, İslam dünyasının çözüm bekleyen coğrafyalarından birisi ve Hindistan ile Pakistan arasında 1947’den bu yana sıcak çatışma alanı olan Keşmir sorununa gönderme yapan şair, yine adı geçen bölgeye ait kaşmir kumaştan üretilen kazakları giyen zenginlerin bu soruna bigâne kalışlarına itiraz eder.

Zenginlik, beraberinde gevşemeyi ve sorumluluklardan uzaklaşmayı getirmiş ve birtakım insanlar, kardeşlerinin derdini görmezden gelmeye başlamıştır:

“Toprağın kıpranışı keşmirde
Kaşmir kazak içinde yitişi zenginlerin”
(Atlansoy, 2016: 312)

“Şehir Düşerse Birden Ali” adlı şiirde Ali, umudu temsil eden sembolik bir kahramandır. Mistik-metafizik duyarlılık içerisinde Sezai Karakoç’un kullandığı Ali imgesi, Atlansoy’un da tercih ettiği bir dinî-tarihî kahramandır. Karakoç, “Çocukluğumuz” şiirinde “Babamın uzun kış geceleri hazırladığı cenklerde /Binmiş gelirdi Ali bir kırata/Ali ve at, gelip kurtarırdı bizi darağacından /Asyada, Afrikada, geçmişte gelecekte” (Karakoç, 2019: 97) mısralarıyla Ali’yi umudun sembolü hâline getirir. Atlansoy’da da aynı yaklaşım söz konusudur. Şiirin sonunda “Şehir düşse de düşmez içimizdeki Ali” diyen şair için umut hep vardır:

“Hepten Fransız kalmışlara yükselir bir Ali
Dağıtırverir içimizin kabaran öfkelerini”
(Atlansoy, 2016: 398)

4.5. Metinler Arasılık

Modern dönemin bir ürünü olan metinler arasılık, romandan öyküye, tiyatrodan şiire pek çok edebî türde etkisini gösteren bir yaklaşımdır. Konuyu ayrıntılı bir şekilde ele alan Kubilay Aktulum, bir metni çözümlemede metinler arasılık kavramının öne çıkmasıyla bir bütünlük sunan, tamamen yazarın bir ürünü gibi görülen klasik düşüncenin içten içe değişerek metinlere yeni bir bakışla yaklaşıldığını belirtir. Böylece artık metinler arası bir görüngüde tanımlanan metin; bir alıntılar mozaığı, son derece farklı unsurların bir araya geldiği bir bütünlük olarak ele alınır (Aktulum, 2007: 9). Klasik düşüncede, başka bir metinden yapılan alıntının intihal, başka bir metni anıştırmanın acemilik, etkide kalma olarak değerlendirildiği düşünülürse bu değişimin edebiyata neler kazandırdığı daha net anlaşılmış olur.

1960’lı yılların sonunda, kuramcı Julia Kristeva’nın ortaya attığı ve tanımlamaya çalıştığı metinler arasılık, iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma olarak değerlendirilir. Metinler arasında, her metnin kendinden önce yazılmış diğer metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tamamen bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkmaktadır. Yine bu kuramcılara göre bir metin, daha önce yazılmış metinlerden aldığı bölümleri yeni bir yapı içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinler arası da

hep önceki yazarların metinlerine, eski edebî bir geleneğe bir tür öykünmeden başka bir şey değildir. Bu yaklaşıma göre her yapıt, bir metinler arasıdır (akt. Aktulum, 2007: 17-18). Elbette son satırda ileri sürülen düşünceden hareketle sanatçının, parçaları bir araya getiren bir “yazıcı” gibi anlaşılması gerekir. Bir sanatçı, her ne kadar başka metinlerden yararlınsa, alıntılar yapsa veya başka bir sanatçıdan etkilense de edebiyat dünyasında adından söz ettiren eserler ortaya koyabiliyorsa onun metinler arasını aşan bir yaratıcı gücünden, zekâsından, birikimden, sanatçı duyarlığından bahsetmek mümkündür.

Atlansoy, ilk eserlerinden itibaren bu değerlendirmeye konu olacak bir tavrın sahibidir. Özellikle ilk kitaplarında belli sanatçıların etkisinin olduğu ifade edilir. Şair de bu durumu inkar etmeyerek bir ses akrabalığını, esinlenmeyi/etkilenmeyi zımnen kabul eder. Atlansoy; alıntı, anıştıma, parodi gibi metinler arası yöntemlerle bunun örneklerini verir. Onun için çağdaşı/arkadaşı şairlere onlardan alıntılarla ya da adlarını anarak selam göndermek, beslendiği şairlere atıflar yapmak bir nevi o insanlara olan vefa bocunu ödemek gibidir. Bu anlamda Atlansoy, metinler arası bağlamında çokça malzeme sunan bir şairdir.

4.5.1. Gönderge (Gönderme)

“Gönderge; bir metinde bir çağın, bir yazı türünün, bir geleneğin, eser ve yazar adlarının veya bir edebî eser kişinin, tarihî bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça belirtilmesidir. Yazar, metinde bir eserin başlığını ya da yazarın adını anmakla yetinir. Yani bir göndergede, bir metinden alıntı yapılmaksızın o metin hatırlatılır.” (Aktulum, 2007: 102). Gönderge, Atlansoy’un en çok başvurduğu metinler arası yöntemdir.

4.5.1.1. Edebî Kişilikler

Yüzümdeki Eşik: “Meral Maruf” (Afgan Yazar, s. 48), ”Yahya Kemal Beyatlı” (s. 117, s. 133), “Nasrettin Hoca” (s. 134), “salierisüreya ve dökümcü cansever” (Antonio Salieri-müzisyen, Cemal Süreya, Edip Cansever, s. 170), “Âkif” (Mehmet Akif Ersoy, s. 181), “Haşim” (Ahmet Haşim, s. 207), “Mevlana” (s. 232, s. 336), “Ramazan” (Ramazan Dikmen, s. 251), “Seyfettin” (Seyfettin Manisalıgil, s. 342, s. 391), “Osman” (Osman Konuk, s. 348), “Orhan Veli, Galip” (Orhan Veli Kanık, Şeyh Galip, s. 380), “Yunus Emre” (s. 451), “Hüseyin Atlansoy” (s. 451, s. 467), “Mahmut Derviş” (s. 458).

Dergilerdeki Şiirler

“Shakespeare” (William Shakespeare) (“Tribündekiler”, *Dergâh*, Sayı 4), “Yılmaz” (Yılmaz Daşcıoğlu) (“İlik”, *Hece*, Sayı 238), “akifler, topçular, Karakoçlar” (Mehmet Akif Ersoy, Nurettin Topçu, Sezai Karakoç) (“Yok-Orman”, *Muhit*, Sayı 14), “Yunus” (“Hüsrev ü Şirin’den”, *Hece*, Sayı 315), Şeyh Galip, Fuzuli, Nizami, Niyazi-i Mısri (“Hüsrev ü Şirin’den”, *Muhit*, Sayı 40).

-Edebî Eserlerdeki Kişilikler

Yüzümdeki Eşik: “Robenson, Cuma” (Robinson Crusoe, Daniel Defoe, s.126), “Ferhat” (*Ferhat ile Şirin*, s. 204), “Penelope” (*Odysseia Destanı*, Homeros, s. 447), “Leyla, Mecnun” (Leyla ile Mecnun, s. 438).

4.5.1.2. Eserler ve Süreli Yayınlar

- Yazarı Belli Olan Eserler

Yüzümdeki Eşik: “Kedi Beşiği” (Roman-Kurt Vonnegut, s. 48), “Küçük Şehzade” (Hikâye-Cahit Zarifoğlu, s. 139), “Hans ve Gratel” (Masal-Grimm Kardeşler, s. 247), “Tavşan ile Kaplumbağa” (La Fontaine Masalları, s. 258), “Yalnızlık Dolambacı” (Deneme-Octavio Paz, s. 259), “Hüsn ü Aşk” (Şiir-Şeyh Galip, s. 380), **Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem:** “Pekos Bill” (*Pecos Bill*, Çizgi Roman- Kollektif, s. 17).

Dergilerdeki Şiirler

“İlahi Komedyâ” (Şiir-Dante) (“Tribündekiler”, *Dergâh*, Sayı 4), “mezbaha no 5” (*Mezbaha Beş*-Kurt Vonnegut) (“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290), “dur yolcu” (“Bir Yolcuya”-Necmettin Halil Onan) “Kendi” *Muhit*, Sayı 6), Hüsn ü Aşk, Mecnun u Leyla (Leyla ile Mecnun) (“Hüsrev ü Şirin’den”, *Muhit*, Sayı 40).

-Yazarı Belli Olmayan Eserler

Yüzümdeki Eşik: “Mavi Sakal” (Avrupa Masalı, s. 376), **Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem:** “Pekos Bill” (Çizgi Roman, s. 17).

-Yazarı Belli Olan ve Yazarı Belli Olmayan Eserleri Değiştirme

Yüzümdeki Eşik: “Kendi kubbesi altında” (*Kendi Gök Kubbemiz*- Yahya Kemal Beyatlı, s.117), “Bir ince zar gibi durur/Dişimizin ve kalbimizin üstünde” (*Dişimizin Zarı*-Sezai Karakoç, s. 309), “Yalnızlık dersin –o muhteşem– dişte zar.” (*Dişimizin Zarı*-Sezai Karakoç, s. 342), “Osman; yalnız sen anlarsın” (*Seni Yalnız Ben Anlarım*-Osman Konuk, s. 348).

-Kendi Şiirine Gönderme

Yüzümdeki Eşik: “İntihar ilâcı şairi geri döndü.” (*İntihar İlâcı* - Şairin ilk kitabı, s. 61), “Tribündekiler” (*Dergâh*, Sayı 4 / s. 342 / s. 391), “ilkini ben söylediysem/“Son Sözler”i sen söylemelisin” (Atlansoy *İlk Sözler* adlı toplu şiirlerine atıf yapıyor, s. 348), “Demir tozu” (“Demir Tozu”- Atlansoy’un ironi üzerine bir yazısı, s. 449).

-Başka Bir Şairin Şiirine Gönderme

Yüzümdeki Eşik: “şimdi güzelce söyle he’mi gözlerin” (Asaf Halet Çelebi’nin “He” adlı şiiri, s. 22), “Karayılan” (“Kara Yılan”-Sezai Karakoç, s. 19).

-Masallara/ Türkülere Gönderme

Yüzümdeki Eşik: “üç elma düşecekmiş yere; gökteki elma bahçelerinden” (“Gökten üç elma düşmüş” Türk masalları bitiş tekerlemesi, s. 151), “Gökten üç elma düştü biri güneş/ ahir zaman içinde/Samansız dönen kalbura benzer sözler /Masallar bitince. “Ağır Hasta Güneş” (“Gökten üç elma düşmüş” Türk masalları bitiş tekerlemesi, s. 153).

-Sürelî Yayınlar

Yüzümdeki Eşik: “şiir denilen at” (*Şiir Atı*-Edebiyat dergisi, s. 264), **Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem:** “Albatros” (Edebiyat dergisi, s. 45).

4.5.1.3. Kültür, Düşünce ve Bilim Dünyasından Kişilikler

-Gazeteciler

Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem: Fisk (Robert Fisk, İngiliz gazeteci ve yazar, s. 45).

-Müzik Dünyasından Kişilikler ve Eserler

Yüzümdeki Eşik: “Kuğu Gölü” (Rus besteci Çaykovski tarafından bestelenmiş dört perdelik bale eseri, s. 29), “İtri’nin Tekbiri, Genesis” (müzik grubu) (s. 163), “kayıkçının küreği” (Fış Fış Kayıkçı, s. 167), “Wolfgang Amadeus Mozart” (s. 170), “Balalayka” (Rus telli çalgısı, s. 181), “çırpınmaz bu karakışlar sürerken /kalbimin kara-denizi” (“Çırpınırdı Karadeniz”, s. 204), “be –bop blueba” (Bebop veya bop, bir caz türüdür. Ayrıca Cowboy Bebop’un Blue adlı bir albümü vardır. s. 326), “Shakira” (şarkıcı, dansçı, s. 344), “Tatyos Efendi, gamzedeyim deva bulmam” (s. 382), “Françoise Atlan” (müzisyen, s. 458). “Elif desen be dersin” (Elif Dedim Be Dedim türküsü, s. 443).

Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem: “Mahler” (Gustav Mahler, Avusturyalı klasik müzik bestecisi, s. 17), “Johann Sebastian” (Johann Sebastian Bach, Alman

barok müzik bestecisi, s. 18), “Genesis, Second Home by the Sea” (Genesis müzik grubu’nun bir şarkısı, s. 45), “Garbarek, Müslüm” (Jan Garbarek, caz saksofon sanatçısı, Müslüm Gürses, s. 48), “Rodríguez, Aranjuez” (Sixto Díaz Rodríguez, Concierto de Aranjuez/Rodrigo'nun Gitar Konçertosu olarak bilinen eseri, s. 55), “Hacı Arif Bey, Şevki Bey” (19. yüzyıl Osmanlı klasik müzik bestekarları, s.62).

Dergilerdeki Şiirler

“Wagner” (Richard Wagner, Alman opera bestecisi) (Tribündekiler, *Dergâh*, Sayı 4); “Yunus Emre Oratoryosu” (Ahmet Adnan Saygun), “Bu Ağaç” (Türkü, Mehriban Zeki-Azerbaycanlı Sanatçı), “Adam Hurst” (Çello sanatçısı) (“Ayşe”, *Hece*, sayı 290); “Enver İbrahim/ Anouar Brahem” (Tunuslu Sanatçı) (“Dört Taç Sultanlığı”, *Muhit*, Sayı 22).

- Ressamlar

Yüzümdeki Eşik: “Rembrandt” (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Hollandalı ressam s. 39), **Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem:** “Non Figüratif” (Wassily Kandinsky’nin kurduğu figürsüzlüğü önemseyen, soyut bir anlayışı benimseyen resim akımı, s. 48).

-Sinema

Yüzümdeki Eşik: “Batıda Kan Var” (Once Upon a Time in the West-Bir Zamanlar Batıda, s. 13); “Kill the Bill” (Kill Bill-Quentin Tarantino’nun yönettiği film, s. 438); **Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem:** “Hiç birimiz ölmüyor oysa bir şarkı sona erdiğinde” (Once Upon a Time in the West-Bir Zamanlar Batıda filminde ana karakter müzik çaldıktan sonra bir adam öldürüyor, s. 14); “Alice MacGraw” (Amerikalı manken ve sinema oyuncusu) “Sadri Alışık” (s. 45); “Naomi Ellen Watts” (İngiliz ve Avustralyalı sinema oyuncusu, s. 55); “gözlerin laura mars /bakışlarında dalgın bir faye dunaway” (Laura Mars’ın Gözleri, Faye Dunaway’ın başrol oynadığı gerilim filmi, s. 62).

Dergilerdeki Şiirler

“liz/elizabethin tayloru” (Dame Elizabeth Rosemond Taylor-İngiliz sinema oyuncusu); “Ayşecik’le Ömercik” (Türk Film) (“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290).

-Ekonomistler ve Eserler

Yüzümdeki Eşik: “land-Rover” (s. 144); “mercedes, Mitsubishi” (s. 247); “Es İğdirli” (s. 471).

-Felsefeciler, Sosyologlar, Psikiyatrlar

Yüzümdeki Eşik: “Sartre, Camus” (Jean-Paul Sartre, Albert Camus, s. 92), “Freud, Lacan, Laing” (Sigmund Freud, Jacques Marie Émile Lacan, Ronald David Laing, s. 366), “Sokrat” (s. 467); **Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem:** “Hegel” (s. 38), “Freud” (s. 47).

Dergilerdeki Şiirler

“Pareto, Nitszche, Schopenhauer” (Vilfredo Frederico Damaso Pareto, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer) (“Tribündekiler”, *Dergâh*, Sayı 4), “Bahtin” (Mihail Bahtin) (“Açık Kaplan Haykırışı I-Açık”, *Hece*, Sayı 268), “el Kindi” (“Açık Kaplan Haykırışı IV”- Kaplan Kaplandır, *Hece*, Sayı 280), “hegel, heidegger” (Friedrich Hegel, Martin Heidegger) (“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290), “el Kindi” (“Hüsrev ü Şirin’den”, *Muhit*, Sayı 40).

-Bilim Adamları

Yüzümdeki Eşik: “Ayştayn” (Albert Einstein, s. 355), “Einstein” (Albert Einstein, s. 370), “İbn-i Sina” (s. 401).

-Futbolcular

“Sancho Sanchez” (Antonio Sancho Sánchez, Meksikalı eski bir futbolcu, s. 55).

Dergilerdeki Şiirler

“Butragueno” (Emilio Butragueño Santos), “Hugo Sanchez” (Hugo Sanchez Marquez), “Gordillo” (Rafael Gordillo Vázquez), “Maradona” (Diego Maradona) (“Tribündekiler”, *Dergâh*, Sayı 4).

-Reklamcılar

Dergilerdeki Şiirler

“Erol” (Erol Olçok) (“İlik”, *Hece*, Sayı 238).

4.5.1.4. Devlet Adamları, Yöneticiler, Askerî ve Siyasi Kişilikler

Yüzümdeki Eşik: “Cezayirli Hasan Paşa” (s. 29), “Churchill” (Winston Churchill, s. 75), “tek kulağı küpeli şirpençe” (Yavuz Sultan Selim), “bela” (Ahmet Bin Bella-Cezayir’in ilk cumhurbaşkanı, s. 78), “mehmet, kanuni” (Fatih Sultan Mehmet, Kanuni Sultan Süleyman, s. 92), “beyazıt, yavuz” (II. Beyazıt, Yavuz Sultan Selim, s. 134), “Uluğ Bey” (s. 153), “Cem” (Cem Sultan, s. 235), “Mihail” (Köse Mihail), “Gazi Osman” (s. 237), “Barbaros” (Hayrettin Paşa), “Selahaddin” (Eyyubi), “Friedrich” (I. Friedrich veya Friedrich Barbarossa, Alman kralı ve Kutsal Roma Cermen İmparatoru, s. 263), “Firavun” (s. 339), “Battal Gazi, Neron,

Hadrianus, Caligula, Neron, Sezar, Cladius” (s. 344), “Temuçin/Cengiz” (Cengiz Han), “Camoka” (s. 482). **Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem:** “Napolyon” (s. 17), “İsabella” (Kastilye ve Aragon kraliçesi, s. 39), “Ahmet Bin Bella” (s. 45), “Attila” (s. 47), “Karaoğlan” (Bülent Ecevit, s. 49), “Obama” (Barak Obama), “Condolise Rice” (s. 55).

Dergilerdeki Şiirler

“Franco” (Francisco Franco Bahamonde), “Duçe” (Benito Amilcare Andrea Mussolini), “Hitler” (Adolf Hitler), “Churchill” (Winston Churchill), “Stalin” (Josef Stalin), “Gaulle” (Charles André Joseph Marie de Gaulle), “Machiavelli” (Niccolò Machiavelli), (“Tribündekiler”, *Dergâh*, Sayı 4), “Enver, Selahaddin” (“İlya”, *Hece*, Sayı 231), “Mehmet (Fatih Sultan Mehmet)” (“Dört Taç Sultanlığı”, *Hece*, Sayı 299), “Halisdemir” (Ömer Halisdemir), “Yezit” (“İlik”, *Hece*, Sayı 238), “Mussolini” (Benito Amilcare Andrea Mussolini), “Lenin” (Vladimir Lenin) (“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290), “üçüncü Henri” (Eski İngiltere Kralı), “ikinci Edward” (Eski İngiltere Kralı), “margeret” (Snowdon Kontesi Prenses Margaret), “isabella” (I. Isabel, Kastilya ve Aragon kraliçesi) (“Hain Kapısı”, *Muhit*, Sayı 1).

-Güncel Siyasi Söylem

Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem: “karaoğlan ayşe tatile gitsin” (Bülent Ecevit’in Kıbrıs Barış Harekatını başlatmak için kullandığı şifreli cümle, s. 49), “Zaten çıkış yok bizde millet tek başına iktidar/ Hep! İkiye gelmeyiz biz - Tek aşk tek sevgili/Tek adam tek çay! Tek din tek şeker ne dersin” (s. 56).

4.5.1.5. Kutsal/ Dinî Kişilikler ve Metinler

Yüzümdeki Eşik: “Yusuf” (s. 35), “Adem, Havva, Nuh, İsmail Süleyman, Musa, Peygamber İsa, Meryem” (s. 92), “Azer” (s.129), “Azrail” (s. 139), “Musa” (s. 339), “Hüseyin” (s. 380), “Ali” (s. 398), “Efendim” (Hz. Muhammet), “İbrahim, Ölüyü diriltten” (Hz. İsa), “Amine” (s. 409), “Ali, Fatıma” (s. 411), “İbrahim” (s. 435), “Azer, Salome” (s. 438), “Jesus” (Hz. İsa), “Gabriel” (Hz. Cebrail, s. 447), “İbrahim” (Hz. İbrahim), “Nemrut, kabil, ismi taş kadın” (Hz. Hacer, s. 474), **Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem:** “Meryem, Harun, Musa” (s. 22), “Meryem, İsa” (s. 35).

Dergilerdeki Şiirler

“Ali, Deccal, Mehdi” (“İlik”, *Hece*, Sayı 238), “Harun, Musa, İsa, Meryem” (“Pazartesi İçin İyidir Perşembe”, *Hece*, Sayı 297), “Azazil” (Şeytan), “Adem,

Ömer” (“Dört Taç Sultanlığı”, *Hece*, Sayı 299), “Hallac” (“Noksan Abdal”, *Muhit*, Sayı 5).

-Kutsal Metinler

Yüzümdeki Eşik: “sonra horoz kaç kez öttü sayısız inkâr” (Horoz iki kere ötmeden siz beni üç kez inkar edeceksiniz. İncil) (s. 95), “Ahd-i atik, meseller” (s. 117), “Cuma Namazı” (s. 126), “kitap” (Kur’an), “Allahu Ekber” (s.129), “Güneşin batıdan doğması” “Cennet annelerin ayakları altındadır.” “Evlad kokusu, cennet kokusudur.” (Hz. Mumammet’in sözlerine atıf, s. 155), “Yâ Allah, Bismillah, Fisebilillah” (s. 170), “Tevrat, sinagog” (s. 222), “Yasin-i Şerif” (s. 232), “kalubela” (s. 284), “Yasin” (Sure, s. 376), “Rabbim ben seni bilemem/ Öylesine acemiyim, sensin kendini bende bilen” (“Kendini/nefsini bilen Rabbini bilir” sözüne gönderme, s. 415), “Hz. İbrahim’in baltayla putları devirmesi” (s. 435), **Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem:** “yalancı ve gözükaralar hep; hep üç kere inkâr” (Horoz iki kere ötmeden siz beni üç kez inkar edeceksiniz. İncil) (s. 19), “dört kitap” (Kutsal Kitaplar, s.35), “Kur’an-ı Kerim fasikülleri” (s. 45), “Altı nota altı nokta - yok görmedim/ Böyle bir güzel ölmek! Yedinci gün dinlenme” (“Ve Allah yaptığı işi yedinci günde bitirdi ve yaptığı bütün işten yedinci günde istirahat etti.” Tekvin-Tevrat) (s. 53).

Dergilerdeki Şiirler

“La ilahe illallah muhammedünresulullah” (“İlik”, *Hece*, Sayı 238).

4.5.1.6. Tarihsel Olay ve Topluluklara Göndermeler

-Tarihsel Olaylar

Yüzümdeki Eşik: “Hindistandaki İngiliz işgali” (s. 35, s. 360), “SSCB’nin Afganistan’ı işgali” (s. 48), “Nuh Tufanı, Kerbela hadisesi, Hz. İsa’nın havarisi Yahuda’nın çarmıha gerilmesi, İstanbul’u Fethi, Coğrafi Keşifler, Hz. Yusuf hikayesi” (s. 92), “Ridaniye Muharebesi” (s. 139), “Haçlı Seferleri” (s. 229), “Kavimler Göçü” (s. 307), “II.Viyana Kuşatması” (s. 314), (Balkanlardaki Akıncıların akınları (s. 360), “28 Şubat Postmodern Darbesi” (s. 370), “Ruanda Soykırımı, Cezayir Bağımsızlık Savaşı” (s. 376), “Büyük Millet Meclisinin açılışı” (s. 380), “Hz. İsa’nın çarmıha gerilişi ve göğe yükseltilmesi” (s. 386), “12 Eylül Darbesi ve 28 Şubat Postmodern Darbesi” (s. 393), “1982 Şatilla Katliamı” (Beyrut’ta bulunan Filistin mülteci kampı, s. 413), “Demir Bakire” (Orta Çağ’da kullanılmış içi dikenli bir tabuttur. s. 449), “Necip Fazıl Kısakürek’in konferansları”

(s. 467), **Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem:** “Nuh Tufanı” (s. 22), “İzmir’in İşgali ve Yunan askerinin denize dökülmesi ve İzmir’in Yunanlılarca yakılması, 1974 Kıbrıs Barış Harekati” (s. 49).

Dergilerdeki Şiirler

“Sivastopolu topa tuttuk güya enver habersiz” (Osmanlı Devleti’nin Birinci Dünya Savaşı’na girmesi), “kudüs nasıl beklemiş ve almış ise selahaddini” (Selahattin Eyyubi’nin Kudüs’ü fethetmesi) (“İlya”, *Hece*, 231. Sayı), “15 Temmuz Darbe girişimi” (“İlik”, *Hece*, Sayı 238), “II. Dünya Savaşı” (“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290), “12 marttan beri evdeyim” (Türkiye’de 11 Mart 2020’de başlayan Korona Pandemi süreci) (Bayramın Üçüncü Günü Aranacaklar Listesi, *Muhit*, Sayı 8), “Korona Pandemi süreci” (Dört Taç Sultanlığı, *Muhit*, Sayı 22).

-Topluluklar/Gruplar/İmparatorluklar /Devletler

Yüzümdeki Eşik: “Roma” (s.92), “Amerika, Fransa, Çin” (s. 193), “Rusya, Amerika, Osmanlı” (s. 258), “Prusya” (s. 287), “Roma” (s. 344), “SS” (Naziler, önceleri Hitler’in kişisel muhafızlığını yapmak üzere kurulan birliklerdir, s. 438), “derin seksen” (1980 Kuşağı, s. 459), “Cezayir, Ruanda, dada” (Dadacılık, s. 376), “Birinci Yeni, Garip, İkinci Yeni” (s. 380), “Arjantin, İsrail” (s. 384), **Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem:** “İspanya” (Endülüs, s. 39), “Cezayir” (s. 45).

Dergilerdeki Şiirler

“Amerika” (“İlik”, *Hece*, Sayı 238), “İngiltere” (“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290), “Roma” (“Dört Taç Sultanlığı”, *Hece*, Sayı 299), “Kartaca, Roma” (“Dört Taç Sultanlığı”, *Muhit*, Sayı 22), “Amerika, Fransa, İspanya, İngiltere, İtalya” (“Bayramın Üçüncü Günü Aranacaklar Listesi”, *Muhit*, Sayı 8).

4.5.1.7. Tarihsel Kişi, Mekân/Şehir ve Yapılara Göndermeler

Yüzümdeki Eşik: “Kristof Kolomb, Evliya Çelebi, Macellan, Hindistan, İstanbul” (s. 17), “Afrika” (s. 20), “Batı, İstanbul, Laleli” (s. 22), “Mısır” (s. 28), “Çeşme” (s. 29), “Evliya Çelebi, Yediler Parkı (Eskişehir’de bir park), Endülüs” (s. 32), “Mısır, Kızıldeniz” (s. 35), “Yediler Parkı, Aksaray, Beyoğlu, Üsküdar, İstanbul, Kadıköy” (s. 39), “İstanbul-Kadıköy, Hindikuş Dağları, Yediler (Parkı)” (s. 48), “İstanbul, Galata Köprüsü, Yediler Parkı” (s. 53), “Sultanahmet” (s. 63), “Mısır Ehamları, Kahire” (s. 75), “Mısır, Cezayir, Afrika, Ortadoğu, Balkon Çıkmazı” (İstanbul’da bir sokak, s. 78), “İstanbul” (s. 85), “Kızıldeniz, Filistin, vadedilmiş topraklar, Truva” (s. 92), “Kudüs” (s. 106), “Atik Valde” (s. 117), “İstanbul” (s. 117,

s. 122), “Pekin” (s. 126), “Beyazıt” (s. 134), “İstanbul, Suadiye” (s. 139), “Tunus, Akdeniz, İstanbul, Sultanahmet” (s. 144), “Sultanahmet” (s. 146), “Eskişehir” (s. 150), “Akdeniz, Kartaca, İnkâ” (s. 181), “Ortadoğu, Mançurya” (s. 193), “Kafkasya, Emirdağ, Dağıstan” (s. 199), “Sündiken Dağları” (s. 202), “Kartaca, Karadeniz” (s. 204), “İstanbul, Bursa, Murat Nehri, Iğdır, Aras (Nehri) Tuna (Nehri), Kafkasya” (s. 210), “İstanbul, Üsküdar” (s. 224), “Kudüs, İstanbul, Şumnu, Selanik” (s. 229), “Selanik, Şumnu, Pravadi, Girit, Serez” (s. 232), “Girit, Akdeniz, Rodos” (s. 235), “Toledo, Mürsiye, Belensiye, Endülüs, Kurtuba” (s. 237), “Hezarfen (Ahmet Çelebi)” (s. 258), “İstanbul” (s. 259), “Sultanahmet” (s. 271), “Buhara, Necef, Kerbelâ, Katmandu” (s. 304), “İstanbul” (s. 307), “Buhara, Paris, Londra, Şam, Bağdat, Viyana” (s. 314), “İstanbul” (s. 326), “Filistin” (s. 335), “Hindistan, Filistin” (s. 336), “İstanbul, Kızıldeniz, Tur (Dağı)” (s. 339), “Hilmi oflaz” (s. 342), “Boby Fisher” (Robert James “Bobby” Fischer-satranç ustası, s. 360), “Kerbelâ” (s. 380), “Everest (Tepesi)” (s. 382), “Ağlama Duvarı” (s. 384), “Malcolm X” (s. 393), “Garbına düşmüş bir Trablus” (Trablusgarb) (s. 398), “İstanbul” (s. 400), “Eskişehir” (s. 411), “Şatilla (Beyrut’ta bulunan Filistin Mülteci Kampı), Filistin” (s. 413), “Köşk” (Eskişehir’de 1970’lerde bir bilardo salonu, s. 449), “Eskişehir, İstanbul, Beşiktaş, Kadıköy, Bosfor/Boğaz (İstanbul Boğazı)” (s. 451), “Üsküdar-Bülbülderesi, Cerrahpaşada, Eskişehir, Boğaz (İstanbul Boğazı)” (s. 459), “İstanbul” (s. 467), “Iğdır” (s. 471), “Süleyman Tapınağı” (s. 474), “Tokat” (s. 484), “İnhisar” (Bilecik’in ilçesi, s. 488), “Kahramanmaraş, Sütçü” (Sütçü İmam), “Karayılan” (Molla Mehmet-Antep cephesi çete reislerinden, s. 19), İstanbul (s. 22), “Berlin, Paris” (s. 24), “aya bakan sofia” (Ayasofya Camii, s. 32), “Eskişehir, Gazve” (Eskişehir’de şairin de gençken çalıştığı bir kitabevi, s. 45), “İzmir, İstanbul” (s. 49),

Dergilerdeki Şiirler

“Wembley” (İngiltere'nin en büyük ve millî stadyumu) (“Tribündekiler”, *Dergâh*, Sayı 4), “Kudüs, Samsun, Sivastopol, İstanbul” (“İlya”, *Hece*, Sayı 231), “Berlin, Dresden, Bonn, Moskova” (“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290), “thames” (Thames Nehri), “Londra” (“Hain Kapısı”, *Muhit*, Sayı 1), “Hindistan” (“Kendi”, *Muhit*, Sayı 6), “Saint Petersburg, Erzurum, Venedik, Berlin” (“Yok-Orman”, *Muhit*, Sayı 14), “Roma, Kartaca” (“Dört Taç Sultanlığı”, *Muhit*, Sayı 22), “Üsküdar, Beşiktaş, Taksim, Pera, Eyüp” (“Dört Taç Sultanlığı: VI Yara Tutmayan”, *Hece*, Sayı 302), “Sündiken Dağları” (“Hüsrev ü Şirin’den”, *Hece*, Sayı 315), “Tokat, Yeşilirmak” (“Hüsrev ü Şirin’den: Yüzü Sadak Bir Arslan”, *Muhit*, Sayı 40).

4.5.2. Alıntı (Citation)

“Metinler arasının en belirgin ve en çok başvurulan yöntemi olan alıntı, bir metne başka bir metinden ya da metinlerden söylenen sözü destelemek, metni zenginleştirmek için yapılan aktarımlardır. Her alıntı, bilinçli bir anımsamadır. Bir söylem biriminin, başka bir söylemde yinelenmesiyle yalnız bir söylemler arası /metinler arası ilişki kurulur. Alıntılar, ayraçlar ve italik yazı vb. ile açıkça belirtilmelidir. Açıkça belirtilmeden alıntı yapılması, onu kendine mal etmek anlamına gelir.” (Aktulum, 2007: 94-95). Bu sebeple alıntının okuyucu tarafından anlaşılmasını sağlamak önemlidir. “Bir alıntıyı salt olduğu gibi bir aktarım şeklinde değerlendirmek metinler arası ilişkiler bakımından yanlıştır. Zira her alıntı, dâhil olduğu yeni metinde, tekrar üretilmiş demektir. Alıntılanan ibare, söz, cümle gibi unsurlar farklı bir bağlamda yeniden anlam kazanır.” (Şerefoğlu, 2013a: 312).

Atlansoy, gönderge kadar olmasa da alıntıyı da sıkça kullanır. Farklı noktalama işaretleri ile belirgin hâle getirerek sevdiği yazar ve şairlerden ya da anonim sözlerden alıntılarla şiirini besler ve zenginleştirir. Şair, ikinci kitabı *Balkon Çıkmasında Efendilik Tarihi*'nde yer alan “Sevmebeni Çiçekleri” şiirinde anonim bir ilahiden “yattım Allah kaldır beni/nur suyuna daldır beni” dizelerini, iki eğik çizgi arasında olduğu gibi alır:

“/yattım Allah kaldır beni
nur suyuna daldır beni/”

(Atlansoy, 2016: 67)

“Kente Karşı Atlar” şiirinde şair, çift tırnak içerisinde ve dipnotla kaynağını da Yeni Ahit şeklinde belirterek -şiirin içeriğine uygun bir biçimde- İncil'den alıntı yapar. Şair, böyle bir alıntıyı elbette rastgele yapmaz; şiirin bu bölümünde Hz. İsa'dan söz ederken anlamı tamamlama amacı güder:

“küçük çocuklar! kendinizi putlardan koruyun”

(Atlansoy, 2016: 92)

“Bey Yaman” şiirinde şair, Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferine değinirken onun “beni bir gözleri âhûya zebun etti felek” dizesini biraz değiştirerek alıntılar:

“Beni bir gözleri ahuya zebun eden feleğe”

(Atlansoy, 2016: 141)

Atlansoy, “The Fish Don't Talk About The Water” şiirinde -çocukluğundan söz ettiği dizelerde- sokak oyunları tekerlemelerinden bir dizeyi, tekerlemeden alındığını ima ederek alıntılar. Buna ilaveten şiirde, Cahit Zarifoğlu ve Birhan Keskin'den alıntılar da yapar. Birhan Keskin'in “Hüzünlü Gezinti Güvertesi” şiirinde

“yorgun gri kaideler” ifadesi “hayatın” kelimesi eklenerek Cahit Zarifoğlu’nun “Berducesi” şiirinden “çizmeli tülbentli kız/saçlarında yirmi yedi yıl lodos” dizeleri olduğu gibi alıntılanır:

“O terazi lastik jimnastik
Tekerlemesini kanatan duruşun.
(...)
hayatın yorgun gri kaideleri
(...)
çizmeli tülbentli kız
(...) saçlarında
yirmiyedi yıl lodos”

(Atlansoy, 2016: 170)

“Adı Üstünde Muhacir Erinmez Gitmekten” adlı şiirde, Tatyos Efendi’nin “Gamzedeyim Deva Bulmam” şarkısının yine bu dizesi küçük bir değişikliklerle çift tırnak içerisinde alıntılanır:

“gamzedeyim deva bulamam”

(Atlansoy, 2016: 210)

“Mustarıpler Loncası” şiirinde ise şair, düzyazı bir eserden bir cümleyi dipnotla kaynağını -Kurt Vonnegut’un Jailbird adlı eserini- göstererek çift tırnakla alıntılar:

“Bu arada ‘aşk tökezleyebilir
Ama incelik her zaman yürürlüktedir”

(Atlansoy, 2016: 349)

“Dün Bitti” şiirinde, güftesi Bâki Süha Ediboğlu’na, bestesi Refik Fersan’a ait bir şarkının “Herkes gitti yalnız kaldım meyhanede” dizesi biraz değiştirilerek çift tırnakla alıntılanır:

“Dostlar gitti kaldık meyhanede yalnız”

(Atlansoy, 2016: 369)

“Lehlik” şiirinde, Yunus Emre’nin “Haktan Gelen Şerbeti” şiirinde yer alan “İndik Rum’u kışladık” dizesi birinci tekil şahıs çekimiyle alıntılanır:

“insem rumda kışlarım”

(Atlansoy, 2016: 431)

“Yol Çap” şiirinde şair; öğretmen olarak Iğdır’a otobüs yolculuğu yaparken duyduğu –sözleri Yusuf Hayaloğlu’na ait “Dağlarda Kar Olsaydım” adlı şarkı- bir şarkının iki dizesini bir kelime değiştirilerek tek tırnak içerisinde alıntılar:

“Gidiyoruz - üç şoför değişiyor şarkı değişmiyor
‘Sahipsiz mezar olsaydım olsaydım acep sever miydin beni beni”

(Atlansoy, 2016: 471)

“Kiler Faresi! Hiç Şansın Yok Bir Kuru Can! Dışın Kırar” şiirinde, Muzaffer Sarısözen’in derlediği anonim bir Tokat türküsünün adındaki kelime gruplarının yeri değiştirilerek alıntılanır. Şiirde şair, Tokat’ta öğretmenlik yaptığı günlere atıflar yaparken bu alıntı da temayı destekler nitelik gösterir:

“Niksarın fidanları Kalenin bedenleri”
(Atlansoy, 2016: 485)

Dergilerdeki Şiirler

“Solgun Bir Gül Oluyor Hanımefendi Dokununca” şiirinin adı, Behçet Necatigil’in “Solgun Bir Gül Oluyor Dokununca” şiirinin başlığına bir kelime eklenerek oluşturulur. Ayrıca şiirin içinde de Necatigil’in hem şiirin adı hem şiirin bir dizesi olan bu dize, tek tırnak içinde alıntılanır:

“Solgun Bir Gül Oluyor Dokununca”
(“Solgun Bir Gül Oluyor Hanımefendi Dokununca”,
Yedi İklim, Sayı 32)

“Yok-Orman” şiirinde şair, Sezai Karakoç’un Hızırla Kırk Saat eserinin ikinci bölümünün ilk dizesi, “Ey yeşil sarıklı ulu hocalar bunu bana öğretmediniz” dizesinin bir kısmını -şairin adını da anarak- tek tırnakla alıntılar:

“Bunu bana öğretmediniz”
(“Yok-Orman”, Muhit, Sayı 14)

“Ayşe” şiirinde Azerbaycanlı sanatçı Mehriban Zeki’nin “Bu Ağaç Ölecek” adlı şarkısının “Bu ağac öləcək/Üzündən gözünden tökülür ölüm/ Bu ağac öləcək” dizeleri benzer şekilde alıntılanır:

“(…)yüzünden gözünden
dökülür ölüm bu ağac ölecek(…)”
(“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290)

4.5.3. Öykünme (Pastiş)

“Bir yazarın; başka bir yazarın üslubunu, izleğini, bir metinde kullandığı içeriğini taklit ederek ondan izler taşıyan bir metin oluşturmasıdır.” (Aktulum, 2007: 133). Atlansoy’un şiirinde, çok az da olsa öykünme örneklerine rastlanır. Mistik değerlere bağlı bir genç olarak 1980’lerde şiir yazmaya başladığında, İkinci Yeni şiiri etkisini sürdürmektedir. Ayrıca İkinci Yeni şairlerinden onun şiirini besleyen ve istikametini belirleyen Sezai Karakoç’un yanı sıra; Cahit Zarifoğlu, Ebubekir Eroğlu, İsmet Özel gibi şairler de gençler üzerinde etkilidir. Atlansoy’un şiirinde, adı geçen şairlerle beraber birçok şairin de etkisini, izini görmek mümkündür. O, bu şairlerden

doğrudan alıntılar yapmanın yanı sıra bu şairlere göndermeler de yapar. Yukarıda ifade edildiği gibi -az da olsa- Atlansoy'da öykünme örnekleri de vardır.

“Bey Yaman” şiirinin ikinci bölümünde, Sezai Karakoç'un “Monna Rosa” şiirinin üslubu kendisini hissettirir. Özellikle şiirin ilk dizesinin son dize olarak bentte tekrar edilmesi bu hissi güçlendirir:

“Ben mısıra ordularla giderim
nil sularında –ne tesadüf– nilüfer gezinirim
güler, gülü serer bir güzele gülümserim
ben mısıra ordularla girerim”

(Atlansoy, 2016: 141)

“Denizi Yakan Deniz” mensur şiirinde şair, gelenekten beslenir. Şiirde, klasik Türk şiirinin üslubunu ve kavramlarını görmek mümkündür. Bu sebeple şairin bu şiiri, açıkça eski şiire bir öykünme özelliği taşır:

“Hele ki sen gidersen... Ben akik işlemeli hançerler
benzeri; kınında can taşıyan küçük; küçücük bir hüsn ü
sevgili gibi, serin kaldırımlara bir katre kırmızı, bir gül,
bir gülümseme olup düşerim. Düşer ve elbet kalkarım;
ebrusu dökülmüş bir elyazmasına benzettiğim bu
darülfünunun, ancak kendisine mahfuz eylediği
fermân-ı şiirlerin tuğunu taşıyan bir levend, bir tayfa gibi.”

(Atlansoy, 2016: 146)

“Zaman” meselesini konu edinen “Su Uğultusu” şiiri, üslubuyla Tanpınar'ın “Bursa'da Zaman” şiirini anırtır:

“Katlanarak akıyor duru bir su zamandan”

(Atlansoy, 2016: 245)

“Kapışma” şiirinde de divan şiirindeki bir benzetmenin yansıması vardır. “Süzgün bakış, sevgilinin süzgülün veya manâlı yan bakışı” anlamına gelen gamze ve ok arasındaki ilişkiyi, şair tebessüm ve oklanma şeklinde yeniden kurar:

“Aşk ölüme karşılık gelendir tebessüm oklanmaya”

(Atlansoy, 2016: 458)

4.5.4. Anırtırma (Allusion)

“Metinler arası ilişkilerde, çokça kullanılan diğer bir yöntem de anırtırmadır. Bir kişi veya nesne konusunda düşünceyi uyarma biçimi olan anırtırmada, söylenmesi gereken şey açıkça belirtilmek yerine yalnızca telkin edilir. Bu nedenle anırtırmayı bulmak çoğu zaman okurun birikimine ve çabasına bağlıdır. Anırtırma, başka bir metne gönderme yaptığı için alıntıyla karıştırılır. Ancak anırtırma, dolaylı yoldan metinle ilgi kurmasıyla alıntıdan ayrılır.” (Aktulum, 2007: 109-113).

Atlansoy; beslendiği, etkilendiği Şairleri anıştıran birÇok dizeye Şiirinde yer verir. Şair; bu tőr anıştırma veya atıflardan rahatsızlık duymak bir yana KarakoÇ, Zarifoğlu gibi beslenme kaynaklarından ilgi ve övgüyle söz eder. Bu anıştırma örneklerinden -belki de ilki- ilk Şiirlerinden “Metropol –İten Şarkı”da yer alır. Şiirde geÇen “Beyler. Kendimizi bu kente saat adayalım.” (Atlansoy, 2016: 17) dizesi, KarakoÇ’un “Tahta At” Şiirindeki “Gel kalbini saat yap odamıza” dizesini anıştırır.

“Yağmurlu Prenses” Şiirinde yer alan “Hangi saat izleyebilirdi yürüyüşümüzün ritmini” (Atlansoy, 2016: 28) dizesi, Cahit Zarifoğlu’nun Savaş Ritimleri romanının adını anıştırır.

Sezai KarakoÇ’un “Ayınler” Şiirinde yer alan “Kim verecek kedilere trafik bilgilerini/ ki hayatlarıyla ödemekteler bir yandan öbür yana geÇmeyi” dizeleri de Atlansoy Şiirinde benzer Şekilde yer alır:

“Ya da
Trafigin hayat hakkı tanımayacağı bir yeni Evliya elebi
olmakta/”

(Atlansoy, 2016: 17)

“önce de söylemiştim
trafik evliya çelebilere hayat hakkı tanımıyor
/evliya elebi kedi miydi
yoksa kediler elebi mi/”

(Atlansoy, 2016: 32)

“Yolculuk” ve “Rutubet” Şiirlerinde yer alan “Laleli ve binmek/yürümek” eylemleri, Cemal Süreya’nın “Üvercinka” Şiirindeki “Lâleli’den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız” dizesini ve Cahit Zarifoğlu’nun “Berducesi” Şiirinde “laleliden otobüse biniyor” dizesini anıştırır:

“erken gelen oturur bayım
Yağmur gökyüzünde iken hangi lâlelide ineceksiniz.
(...)
Ooo evet hemen lâlelide düz yürüyen
yumuşak konuşan öğrenciler...”

(Atlansoy, 2016: 20-22)

Yine aynı Şiirde yer alan “bir rüyâdan mahmur yarı tahta yarı canlı güvercin” (Atlansoy, 2016: 37) dizesi, Sezai KarakoÇ’un “Tahta at” adlı Şiirdeki “Kırık ayaklı tahta at” dizesini anıŐtırmaktadır.

“Kedi Tırnağında Nar iŐeđi” Şiirinden aşağıya alınan dize, Ece Ayhan’ın “Bir Fotoğrafın Arabı” Şiirinin adını ve bu Şiirde benzer Şekilde geÇen ifadeyi anıŐtırmaktadır.

“yine de toprak çok yakın bir fotoğrafın arabı gibi”

(Atlansoy, 2016: 32)

“Gelen Dalga Bir” şiirinde yer alan aşağıdaki dizeler, “Hoş Gelişler Ola” marşının adına bir anıştırma özelliği gösterir:

“Ve tekrar hoşbulduk insanlar. hoşbulduk tahammül
hoş gidişler ola deseniz de siz sayın ölüm; hoş bulduk”

(Atlansoy, 2016: 61)

“Kente Karşı Atlar” şiirinde yer alan “ilgiliyim ellerinle” ifadesi Sezai Karakoç’un Monna Rosa şiirindeki “Ellerin, ellerin ve parmakların/Bir nar çiçeğini eziyor gibi./Ellerinden belli olur bir kadın,/Denizin dibinde geziyor gibi./Ellerin, ellerin ve parmakların.” dizelerini anıştırır:

“vahşiyim; bir kaplan yavrusu
gibi sevmekteyim ellerini
ilgiliyim ellerinle gezinişine üstünde elemelerin”

(Atlansoy, 2016: 92)

“Yanlı Kalkan Bayrak” adlı şiirden alınan aşağıdaki dizeler, Gerard de Nerval’in “El Desdichado” (Talihsizler/Dışlanmışlar) şiirindeki “Kalesi elden gitmiş Aquitane’li beyim ben” dizesini anıştırır:

“Bense kralım, karşı sahilin mercanlarına tutsak
Bir kralım işte öylesine bir mağlubum”

(Atlansoy, 2016: 117)

“Kozmoloji Öğretileri” şiirinde şair, divan şiirine gönderme yapar. Aşağıya alınan dizelerde Atlansoy, divan şairi Ulvî’nin “Arz-ı hâl etmeye cânâ seni tenhâ bulamam/Seni tenhâ bulıcak kendimi aslâ bulamam” dizelerini anıştırır:

“peki kabul –günah benden gider– dinleyin
hele ki sen tenhada dinle sevdiğim”

(Atlansoy, 2016: 59)

Yine aynı şiirdeki “saltanat” kelimesi, Cahit Sıtkı Tarancı’nın meşhur “Yaş Otuz Beş” şiirindeki “Bir namazlık saltanatın olacak/Taht misali o musalla taşında.” dizelerini anıştırır:

“Gör artık gör!
O bir bakışlık saltanatımı.”

(Atlansoy, 2016: 159)

“Hiç” şiirinde de şair, Dostoyevski’nin “Hepimiz Gogol’un paltosundan çıktık” sözünü anıştıran bir şekilde, kadının doğurganlığına ve Sadife (sedefler) kelimesinin anlamına da atıf yaparak babaannesinin isminden yeryüzüne saçıldıklarını söyler:

“(…) Babaannemin ismi
sadife... yani sedefler. “Değil ama olsun” işte o sedeflerden
saçılmışız bir yeryüzüne.”

(Atlansoy, 2016: 199)

“Adı Üstünde Muhacir Erinmez Gitmekten” şiiri, iki noktada Ece Ayhan’ın “Meçhul Öğrenci Anıtı” şiirini anıştırır. “Şair, ‘sarışın cumhuriyet’ tamlamasıyla Ece Ayhan’ın devlet vurgusuna bir gönderme yapar” (Solak, 2004: 88). Ayhan’ın şiirdeki, “-Maveraünnehir nereye dökülür? /En arka sırada bir parmağın tek ve doğru karşılığı:-Solgun bir halk çocukları ayaklanmasının kalbine!dir.” dizelerine de anıştırma yapılır:

“– açık konuş nereye dökülür bir ırmak
– son aktığı yere elbet sahih bir subaşı ise ağzımız
(...)
Çelebi; aşk ne renktir
sarışın bir cumhuriyet değilse senin devletin”
(Atlansoy, 2016: 211)

“Karşılama Töreni” şiirinde de Sezai Karakoç ve Cahit Zarifoğlu’nu anıştıran dizeler vardır. “Köşe” imgesi, Karakoç’un “Köşe” şiirindeki “Sen geldin ve benim deli köşemde durdun/Bulutlar geldi ve üstünde durdu” dizelerini, “perde” imgesiyle “Monna Rosa” şiirindeki “Açma pencereni perdeleri çek” dizesini ve “kimsesizlik” imgesi de Zarifoğlu’nun “ah şu yalnızlık/ kemik gibi/ ne yanına dönsen batar” dizelerini hatırlatır:

“Siz geldiniz
Bulutlar toplanmadı bir daha
(..)
Siz
Perdeleri mühletsiz açar
Sessizliği kelimesiz bilemezsiniz
Kemik iliği gibi iken bize kimsesizlik”
(Atlansoy, 2016: 282)

“Caz Rafetin Aşk Serüveni” şiirinde de Cemal Süreya’nın “Sizin Hiç Babanız Öldü mü?” şiirini anıştıran dizeler görmek mümkündür:

“ben bir kez öldümdü
bunu siz bilmezsiniz”
(Atlansoy, 2016: 299)

“Söylenmeler” şiirinde, yine Zarifoğlu’nun “ah şu yalnızlık/ kemik gibi/ ne yanına dönsen batar” dizelerini anıştıran dizeler vardır:

“Kimsesizlik kemikte ilik”
(Atlansoy, 2016: 342)

“Hamle Sırası” şiirinde şair; at, kanat ve rüzgar imgeleriyle Nazım Hikmet’in “Salkım Söğüt” şiirindeki “Atlılar atlılar kızıl atlılar/Atlari rüzgâr kanatlılar!/(...)/Rüzgâr kanatlı atlilar gibi geçti hayat!” dizelerini anıştırır:

“Hani saçlarımı savuracak rüzgâr! Hani...
Hani atlar hani beni uçuracak kanatlar”
(Atlansoy, 2016: 355)

“Draje” şiirinde yer alan aşağıdaki dizeler, Cemal Süreya’nın “Üvercinka” şiirindeki “İki adım daha atmıyoruz bizi tutuyorlar/Böylece bizi bir kere daha tutup kurşuna diziyorlar/Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar” dizelerini anıştırır:

“Sonra da ölüveririz habire ölüyoruz zaten
–Canı sıkılmıyor değil habire ölmemizden Azrailin–
(...)
–Hiç diri vermiyoruz meleğe hep ölü verimiz–”
(Atlansoy, 2016: 364)

“Dün Bitti” şiirinde de, Cemal Süreya’nın “Göçebe” şiirinde yer alan “Biliyorsun ben hangi şehirdeysem/Yalnızlığın başkenti orası” dizelerini anıştırır:

“Ben
Öyle bir limandayım ki sevgilim uğrayan olmaz”
(Atlansoy, 2016: 369)

“Kırkı Çıkmış Kırk Kırık Şiir” adlı metinde, bir Avrupa masalı olan “Mavi Sakal” ifadesi, Sezai Karakoç’un “Tahta at” şiirindeki “Mavi Sakal”ı anıştırır:

“IV. Mavi Sakal
Bayrak açtı Fransızlar
Mavi ak al
Bayrak açtı Fransızlar
Kırkı çıkmadan Cezayirin
Hayaletiyle ölüm buldu Ruandada
Mavi Sakal”

(Atlansoy, 2016: 376)

“Şehir Düşerse Birden Ali” adlı şiirdeki umudun sembolü olan Hz. Ali, Sezai Karakoç’un “Çocukluğumuz” şiirindeki Ali imgesini hatırlatır. “Çocukluğumuz” şiirinde yer alan “Babamın uzun kış geceleri hazırladığı cenklerde/Binmiş gelirdi Ali bir kırata/Ali ve at, gelip kurtarırdı bizi darağacından/Asyada, Afrikada, geçmişte gelecekte” (Karakoç, 2019: 97) mısralarının Atlansoy’a ilham verdiği söylenebilir:

“Hepten Fransız kalmışlara yükselir bir Ali
Dağıtırır içimizin kabaran öfkesini
Gülümseyişimiz mi küçülüyor evet belki
Kocaman ancak gözlerimiz simsiyah iri
Ölür! Ancak hiç bir arslan hırlamaz
Ne ahali çarşısında ne de yalınız
(...)
Şehir düşse de düşmez içimizdeki Ali
Boş veririz.. geçeriz azizim muavinleri”

(Atlansoy, 2016: 398)

“Kendilik Giysisi” şiirindeki aşığına alınan dizeler, Yahya Kemal’in, “Veda Gazeli”nde bulunan “Evvel giden ahbaba selam olsun erenler” dizesini hatırlatır:

“Selamımız iletir mi acep
Hatırlayıp önden gidenleri”

(Atlansoy, 2016: 432)

“Kesik” şiirinde de İbrahim ve balta metaforları, Asaf Halet Çelebi’nin “İbrahim” adlı şiirindeki “İbrahim/içimdeki putları devir/elindeki baltayla” dizelerini anıştırır:

“Hiç kimse İbrahim değil güzelim
Herkesin elinde bir balta”

(Atlansoy, 2016: 435)

Necip Fazıl’ın “Çile” şiirindeki “Ver cüceye, onun olsun şairlik/Şimdi gözüm, büyük sanatkârlıkta.” dizeleri de “Yitik, Hep” şiirinde benzer şekilde yer alır:

“Sizin olsun bütün şairlikler
Bana kalsın şiir tek”

(Atlansoy, 2016: 436)

“Harfler” adlı şiirde yer alan “Büyük bir ormanın gümbürtüsü” (Atlansoy, 2016: 442) dizesi “Karadır Kaşların Ferman Yazdırır” türküsünde geçen “Ormanların gümbürtüsü başıma vurur” dizesini anıştırır.

“Flanör” ve “Yara Eskitmez” şiirlerinde “cennet ve köşk” imgeleri, Yunus Emre’nin bir ilahisindeki “Cennet cennet dedikleri/birkaç köşkle birkaç huri/İsteyene ver sen anı/bana seni gerek seni” dizelerini anıştırır:

“Yine de yunusluk bana göre değil yani emrelik
Dünyada bir evim olmadı ya
Yedi bahçeli cennetinde bir köşk dilerim”

(Atlansoy, 2016: 451)

“Köşkü neyleyim – saçarım/
Cennetteki küçük bir filin ayakları dibine”

(Atlansoy, 2016: 463)

“Gülsiyah” şiirinde, aslında “yalın dönüşüm” diyebileceğimiz bir anıştırma örneği vardır. Şair, Sezai Karakoç’un “Kara Yılan” şiirindeki “Ben çiçek gibi taşımıyorum göğsümde aşkı/Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum” dizelerini dönüştürerek onun “göğsünde çiçek gibi taşımadığı aşkı” bir “gül” gibi taşır:

“Ben gül gibi taşıyorum göğsümde aşkı”

(Atlansoy, 2016: 480)

“Cam Kartal” şiirinde de “yalın dönüşüm” sayılabilecek bir anıştırma örneği vardır. “Yalnızlık” imgesiyle şair, Sezai Karakoç’un “Monna Rosa” şiirindeki “Ve

yalnızlık, sigara külü kadar yalnızlık!/(...)/Senin hatıran kadar Allah ve şeytan işi.../
Ve yalnızlık, sigara külü kadar yalnızlık” dizelerini dönüştürür:

“yakındır yalnızlık denen ejderha hem şeytana
-hem Allaha”

(Atlansoy, 2018: 22)

“Gözevren” şiiri de ismiyle Cemal Süreya’nın “Bun” şiirinde geçen “Çünkü her kadını meryemsiyorum/Gözleri göz değil gözistan” dizelerini anıştırır. Süreya’nın “gözistan” imgesine karşın Atlansoy, “gözevren” imgesini kullanır:

“zaman gibi tanımsız gözleriniz göz el değil
sadece güzel değil aç hadi açılışın gözevren”

(Atlansoy, 2018: 31)

“Turunç” şiirinde de Atlansoy, turna imgesi ve uyumak kavramı ile yine Sezai Karakoç’un “Monna Rosa” şiirindeki “Saat onikidir söndü lambalar/
Uyu da turnalar girsin rüyana” dizelerini anıştırır:

“Hadi uyuyalım öğle saati
Turnaları bekleyelim bir de öyle mi
Rüyamıza teselli ikramiyesi”

(Atlansoy, 2018: 35)

“Kar Kaplanı Kaplar” şiirindeki gurbet-sıla imgeleri Kemalettin Kamu’nun “Gurbet” şiirindeki, “Ben gurbette değilim/Gurbet benim içimde.” dizelerine bir anıştırma özelliği taşır:

“Gurbeti olanın sılası ta içindedir”

(Atlansoy, 2018: 37)

Dergilerdeki Şiirler

Nisan 2023’te *Muhit* dergisinde yayımlanan “Hüsrev ü Şirin”den: Yüzü Sadak Bir Arslan” adlı şiir; içerik, şekil ve üslubuyla klasik şiiri anıştırır. Şair, ayrıca Şeyh Galip ile onun mesnevisi *Hüsn ü Aşk*’ı ve bu eserdeki bazı metaforları da anarak anıştırmayı pekiştirir:

“Ol bazarın neş’esi nedendir erenler bu cesamet neredendir
Gözüm ki kayıktır gemi olmak diler büyür ki san zübde i âlemdir
Ruhum oktur yüzüm sadak esad gibi galibim mumum bal sanki erir
Ateş denizinden geçtim savurduğum oklar tavşanların kalbindedir”

(“Hüsrev ü Şirin”den”, *Muhit*, Sayı 40).

4.5.5. Yansılama (Parodi)

“Yansılama bir eser, üslubu değiştirilmeden konusu değiştirilerek ironik bir şekilde yeniden kurgulanır. Yani ciddi bir konu, olabildiğince sıradan bir konuya

(gerçek ve güncel) yakın bir biçimde uyarlanır.” (Aktulum, 2007: 118). Atlansoy şiirinde, yansılamanın da örneklerini görmek mümkündür.

İsmet Özel, Atlansoy’un söyleşi ve yazılarında sanat anlayışına açıktan itiraz ettiği bir şairdir. Şair, ayrıca yansılama ile de bu itirazı pekiştirir. Özel’in “Karlı Bir Gece Vakti Bir Dostu Uyandırmak” şiirinin ilk dizesi “Benim adım insanların hizasına yazılmıştır” Atlansoy’da şu şekilde yer alır:

“kimsenin yanına yazılmadı ismin”
(Atlansoy, 2016: 37)

“Çirkin Gece Kuşu” şiirinden aşağıya alıntılanan dizeler, “Aygül Seni Camekanda Görmüşler” türküsünün “Ağgöl seni camekanda görmüşler/Siyah saçın sırma ile örmüşler” dizelerinin ironik bir biçimde ele alınmasıdır. Afganistan’daki Rus işgaline derin göndermeler yer alan şiirde şair, “saçı sırma ile örülen Ağgöl”ü, “saçı kurşun kurşun örülen Şengül”e dönüştürür. Bu parodi içinde acıyı da barındırır:

“Şengül camekanda görüldü
Saçı kurşun kurşun örüldü”
(Atlansoy, 2016: 48)

Atlansoy, Constantino Kavafis’in “Barbarları Beklerken” şiirinin adını, ironik bir tavırla “Berberleri Beklerken” (Atlansoy, 2016: 107) şeklinde dönüştürür.

Orhan Veli’nin “Dedikodu” şiirinde geçen “Kim demiş beni/Süheyla’ya vurulmuşum diye” dizeleri ve şiirin genel havası ironik bir yaklaşımla ele alınır:

“süheylanın ayaklarını öpen”
(Atlansoy, 2016: 170)

“Zorbe” şiirinde şair, Mehmet Akif’in adını da anarak “Çanakkale Şehitlerine” şiirindeki “Gömelim gel seni tarihe desem, sığmazsın” dizesinin parodisini yapar. Şair, Cumhuriyet tarihi eleştirisi yaptığı şiirde “tarihe sığıp sığmama” meselesinde emin değildir. Bu sebeple dizeye şüpheyile yaklaşır:

“Eğer doğru söylüyorsa Âkif
Haykırsın sarsılarak tarihe sığmayan bedenim”
(Atlansoy, 2016: 181)

“Adı Üstünde Muhacir Erinmez Gitmekten” şiirinde, yine bir Akif parodisi yapılır. Onun şiirini çağrıştıran ırk, göz (çehre), yıldırım (celal, şiddet) gibi kelimeler kullanılarak İstiklal Marşı’nda yer alan “Çatma, kurban olayım çehreni ey nazlı hilâl! /Kahraman ırkıma bir gül, ne bu şiddet bu celâl?” dizelerinin parodisi yapılır:

“ey gözlerinde yıldırımlar çarpan bir ırkın ahfadı”
(Atlansoy, 2016: 210)

“Uçurumdaki Ejder” adlı şiirde şair, İsmet Özel’in “Sevgilim Hayat” adlı şiirindeki “her hafta oğlunu leğende yıkayan hayat” dizesine gönderme yaparak -yazı ve söyleşilerinde maddi yakalaşımını eleştirdiği- Özel’in şiirindeki somut bakışının parodisini yapar:

“kaş ile göz arasında
bir dişi oluyorken hayat
–çok bilmiş şair amcalar
leğenlerde yıkıyorlardı onu”

(Atlansoy, 2016: 248).

“Acemi” şiirinde de destan kahramanı Dede Korkut’a ait bir ifadenin ironik bir yansıması görülür. Dede Korkut, hikâyenin sonunda gelerek elinde kopuzu ile bir destan söyler. Buna “boy boylamak, sos soylamak” denir:

“Gölgem boy boylamak soy soylamak isterken”

(Atlansoy, 2016: 417)

“Saklı” şiirinde, Hz. Ali’ye atfedilen “İlim bir nokta idi, cahiller onu çoğalttı.” sözünün parodisi yapılır. Şair, ilmin çoğaltılması düşüncesini, ironik olarak “cahil”in çoğaltılması şekline dönüştürür:

“Cahiller iki sanır
Köşkte asıl bir nokta vardır
Cahili çoğaltmayın!”

(Atlansoy, 2016: 466)

“Divâne Divana Gelmez” şiirinde, bu kez “ironi” kavramının kendisi ironik bir dönüşüme uğrar. Ünlü Yunan filozof Herakletios’a ait “Aynı nehirde iki defa yıkanılmaz.” sözünün aşağıdaki gibi parodisi yapılır:

“Aynı ironide iki kez kirlenilmez”

(Atlansoy, 2016: 467)

“Kasırga; Naklen” şiirinde şair, Tokat türküsü olan “Hey Onbeşli”nin ismi üzerinden bir parodi yapar:

“Hey! Onbeşli -Onbeşli bilir misin
Nedir yirmibir - Yoksa hâlâ onbirde misin”

(Atlansoy, 2016: 489)

“Üç Şarkı! Üç El Ateş; Ölümüne” şiirinde, bir kasidede yer alan “Câmı cânana kurban eyleyen gelsin bu meydane” dizesi ironik bir anlatımla yer alır:

“Bu meydana herkes giremez herkes doldursa bile
Canı geçen gelsin durmasını bilen Cananla”

(Atlansoy, 2018: 53)

“Dört Taç Sultanlığı” şiirinde de yine bir müzik eseri üzerinden parodi yapılır. Yunus Emre’ye ait “Göçtü Kervan” adlı ilahinin “göçtü kervan kaldık dağlar başında” dizesi, ironik bir anlatıma konu olur:

“göçmemişti kervan
yine kalmıştık dağlar başında”

(“Dört Taç Sultanlığı”, *Hece*, Sayı 299)

“Küçük Şeyler” adlı şiirin “Ölü Atlar” adlı üçüncü bölümü, Sezai Karakoç’un “Şahdamar” şiirindeki “Biz yangında koşuyu kaybeden atlarız (...) Biz koşu bittikten sonra da koşan atlarız“ dizelerine ironik bir göndermedir:

“Biz ne yarışta
Ne yarış bittikten sonra koşarız

Canımız yok! Biz koşma’yız”

(“Küçük Şeyler”, *Kayıtlar*, Sayı 9)

“Metinler arasılıkta bir başka önemli kavram da “yan-metinsellik”tir. Bir metnin beraberinde bulunan bazı ikincil göstergelerle; alt başlıklar, ön sözler, ithaflar, epigraflar, resimlemeler, kapağın içindeki ve dışındaki eleştirel yorumlar vb. yan-metinlerle (paratexte) kurduğu ilişki biçimidir. Yan-metinsel unsurlar, her zaman metnin dışı olarak değerlendirilir, genellikle asıl metinden ayrılırlar; oysa metnin alımlanması ve yorumlanmasında önemli bir görevleri vardır ve bu, onları metni tamamlayan bir unsur hâline getirir. Bilhassa başlık ve alt başlıklar çoğunlukla asıl metne sıkı sıkıya bağlıdırlar.” (Şerefoğlu, 2013b: 313).

Atlansoy şiirinde yan-metinsellik açısından öne çıkan unsurlar vardır. Şairin şiirlerini veya şiir kitaplarını ithaf ettiği isimler, metnin ötesinde birer bilgi olarak önemlidirler.

“Süleyman Portakal (s. 74), Cahit Zarifoğlu (s. 139), Ramazan Dikmen (s. 187), Yusuf Ziya Cömert (s. 227), Ramazan Dikmen (s. 252), İhsan Deniz (s. 253), Ömer Lekesiz (s. 243), Niyazi Özdemir (s. 267), Ersin Selçuk (s. 255), Hüseyin Pala (s. 264), Turan Karataş (s. 266), Alâeddin Özdenören (s. 294), Kamil Doruk (s. 341), Osman Konuk (s. 344), Şükrü Yıldırım (s. 360) bu isimlerdendir. *Gösteri Uçuşu* ve *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem*’de şair, şiir ithaf etmemiştir. “Şiirlerin, şiirin kendisi kadar hatta bazen daha da çok şey söyleyen başlıkları da yan-metinsel unsurlardandır. ‘Metropol-İten Şarkı’ (s. 26) ya da ‘Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim’ (s. 53) şiirleri, buna örnek verilebilir. ‘Aynada Külleri Yanan’ (s. 68) şiirinin başında A. Ginsberg’den yapılan ‘Tanrı’ya şükür, Tanrı değilim’ ifadesi de bir yan-metinsellik ögesidir.” (Şerefoğlu, 2013b: 313).

4.6. Metafizik

Metafizik duyarlık, Atlansoy şiirinin belirleyici unsurlarındandır. 1985'te basılan ilk eseri *İntihar İlâcı* için varoluşçu yazarlar “Sartre ve Camus'nün yazdıklarının üstüne düşen bir Yasin-i Şerif gölgesi” (Sali, 2014: 40) tanımlaması yapılmasına rağmen bu eserde birtakım metafizik atıfların ötesine geçmeyen bir duyarlık vardır. Bu duyarlık, sonraki kitaplarda gittikçe belirginleşir. Atıfların artmasına ilaveten metafizik temalı şiirler yazılmaya başlanır. Atlansoy, şiirdeki metafizik yaklaşımını farklı yazılarında temellendirir. *Hece* dergisindeki bir yazıda, şiirde maddilik ve manevilik ayrımı üzerinde durarak manevilik bağlamında şiirin kutsalla olan bağının öneminden söz eder (Atlansoy, 1998a: 44). Şair, eğer kendini sahil bir evren anlayışı içinde, kutsalla bağlantılı, metafizik bir gerilim ile ilişkilendirerek sahici bir çaba güdüyorsa söyleyecekleri vardır. Şiir; maddi olana, salt dünyaya odaklanırsa bir isyanı dillendirmekten öteye gidemez (Atlansoy, 1997a: 2). Atlansoy'un bu yaklaşımı, Sezai Karakoç'un “Şiir, ruh pencerelerini Allah'a açtıkça şiirdir.” (Karakoç, 2015: 10) yorumunu hatırlatır. Atlansoy şiirinde metafizik, imge değeri taşıyan bir kavram olarak iki kez geçer. Bunun dışında şair, belli başlı simgelerle şiirini mistik-metafizik yönden zenginleştirir. Elbette onun şiirinde, metafiziğin sembolik bir değer taşıdığı söylenemez. Aksine metafizik, onun şiirinin temel gerilim noktalarından biridir. Ayrıca bu şiirde metafizik, dinî olanla iç içedir.

“Metropol –İten Şarkı” adlı şiirde “Şimdiye kadar bir göz yanılığısı sandığım aşk/Anladım bir kalubelâ yansıması” dizelerinde geçen kalubela ile -doğrudan dinî bir kavram olarak- metafizik bir gönderme yapılır. Burada aşkın, metafizik bir boyutta ele alınması söz konusudur. Temalar bölümünde, bu konu ele alındığı için tekrar açıklanmayacaktır. Şiirin “II Yılbaşı” başlıklı bölümünde, İstanbul özelinde Türkiye'de var olan bir kültür karşıtlığı üzerinden metafizik, şiire tekrar dâhil olur. Şair, aralık ayının son günü yapılan yılbaşı kutlamalarını kültürel gerekçelerle kabullenemez ve “Metafizik mi?” diye sorar. Bu durumda Batı kültürüne ait olan yılbaşını İstanbul'da kutlamak, metafizikle bağdaşmayan bir şeydir:

“II/ Yılbaşı
Aralığın bu son günü dehşet doğulu bir ayaz
Sahte ayın insanların yüzünü kesiyor.
Hayır! Kan akıyor. Ama İstanbul aynı İstanbul
Metafizik mi?”

(Atlansoy, 2016: 19)

“Yolculuk” adlı şiirde metafizik, insanın cennetten dünyaya indirilişi ile belirginleşir. İslamiyet’in yanı sıra diğer tek tanrılı dinlerde de var olan Âdem-Havva hikâyesine göre insan, ilk yaratılışından sonra belli bir süre cennette yaşamış; akabinde tekrar cennete dönebilmek için dünyaya gönderilmiştir. Şair, bu imtihan sürecini tasavvufi bakış açısına uygun olarak yolculuk şeklinde nitelendirir:

“Yılanlar iskeletlerini yemekte elmaların
Dünya yolculuğunda insan.”

(Atlansoy, 2016:20)

“Kente Karşı Atlar” adlı uzun şiir, kısa bir peygamberler tarihi gibidir. Şair, dinî olanı, doğrudan metafizik bir unsur olarak kullanır. Bilhassa kalubela, vahiy gibi semboller, metafizik unsurlar olarak bir inanç sistemine gönderme yapar:

“nedir canlının hakikati eşyanın hakikati
bir peygamber dikkati vahyin nihayeti”

(Atlansoy, 2016: 101)

“Ağır Hasta Güneş” adlı şiirde, metafizik bir güce -Tanrı’ya- göndermeler yapılır. Güneşin her gün batıp tekrar doğmasını sağlayan güce işaret edilir. Evrenin sonunu getirecek olan kıyamet ve ölüm sonrası hayatın bir parçası olan cennet gibi dinî sembollerle, şiirin arka planındaki metafizik doku güçlendirilir:

“Hergün hergün yeniden
doğuran kim güneşi
Günbatımında çapkınlığıyla
Ay/aydınlatan geceyi
(...)
Zaten kopar kızılca kıyamet
Bir batıdan doğarsa
(...)

Annelerin
narin ayakbilekleri altında ezilmiş dünya
ses etme cennet gezer ayaklardır bunlar”

(Atlansoy, 2016: 153-155-156)

Atlansoy, bazı şiirlerinde metafizik olanı somutlaştırır. Bu durum, metafiziğin bu denli somutlaştırılmasının insanı ürperttiği yorumuna neden olur (Ay, 1995: 56). “Su Uğultusu” böyle şiirlerden birisidir. Şiirde, “Katlanarak akıyor duru bir su zamandan” dizesiyle su, zamanla eş değer görülüp soyut hâle getirilirken metafizik âleme ait olan ruh, kendisiyle mukayyet olduğu beden özelliğini üstlenir:

“Öğleyi hızla geçerek
bir ayrılık ikindisine uğruyor zaman.
Yaşlı ve yorgun ruhum
vedalaşıp uzaklaşıyor gölge ve ışıktan”

(Atlansoy, 2016:245)

“Hakim Kaptan Muavin” şiirinde hem soyutlama hem somutlama söz konusudur. Zaman; dudak, kiraz, el, süt, şiir ve su (akmak) kelimeleriyle somutlaştırılır. Şair, parmaklarından süt ve şiirin aktığını söylediği zamanın ellerini metafizik ve soyut bir kurnaya benzetir. Böylece el ve kurna soyutlaşmış olur:

“hazirandır
şiirin hakimi
sürekli bir kiraz görünür dudaklarında
ve akar onun diliyle zaman
akar parmaklarından süt ve şiir
elleri metafizik
ve soyut bir kurna gibidir”

(Atlansoy, 2016: 271)

“Gül”, adlı şiirde de aynı somutlama vardır. Şair, günahkar bir kul olarak Allah’tan af dilemektedir. Dinî kavramlardan günahı, dağ ile; mağfireti, su ile; affi da gül ile somutlaştırır. Burada somutlama, metafiziğin şiire kattığı değeri azaltmaz:

“Allahım
günahkâr dağlarımı bassın deryaların
bir gül açılsın bir gül için
bin gül içinde”

(Atlansoy, 2016: 275)

Atlansoy’un bazı şiirleri, bütünüyle mistik-metafizik bir anlatıma sahiptir. Bu tür şiirlerde, dinî semboller öne çıkar. “Efendim; Tül Kıyamet” bu şiirlerinden birisi olup modern bir naat örneği sayılabilir:

“Siz-bir ses
İbrahim’in duası
İnce esinti
İzniyle-rabbimin
Ölüyü diriltenin
Zarif müjdesi
Siz
Annenizin rüyâsı”

(Atlansoy, 2016: 409)

“Kırmızı Kaşkol; Filsesli” adlı şiirde de, kavram olarak metafizik yer alır. Şiir, şairin gençlik günlerine dair izler taşır. Şairin, gençliğinde Köşk adlı bir salona arkadaşlarıyla bilardo oynamaya gittiği günlerdir. Gençtir, fiziği yerindedir ama metafizik henüz ilgisini yeterince çekmemektedir:

“Genciz köşke gidiyoruz fiziğimiz iyi
Metafizik umurumuzda değil...”

(Atlansoy, 2016: 449)

Atlansoy’un 2016’da *Hece* dergisinde yayımlanan “İlik” adlı şiirinde de sembolik dinî ifadeler yer alır. Şiir, 15 Temmuz darbe girişimine bir tepki niteliği

taşımaktadır. Bu nedenle şair, “Kahrolsun Amerika!” diyerek tepkisini dile getirirken kelimeitevhidle de temel dayanak noktasını ilan etmiş olur. Ayrıca şair, İslam tarihinden aldığı önemli isim ve kavramları -Ali, Yezit, Mehdi, Deccal- şiirin dayanak noktası yaparak metafizik vurguyu netleştirir:

“b
La ilaha illallah muhammedunresullallah

c
ne aliler gördük; yezit
ne mehdiler gördük deccal çıktılar”
(“İlik”, *Hece*, Sayı 238)

2019’da *İtibar* dergisinde yayımlanan “Servis” adlı şiirinde doğrudan dinî diyebileceğimiz “toprağa deyince güzelleşen alın” ifadesi, İslam dininin önemli bir ibadeti olan namaza yapılan sembolik bir göndermedir:

“Toprağa deyince güzelleşen alın”
(“Servis”, *İtibar*, Sayı 96)

4.7. Sapmalar

Şiir, verili dilin sınırlarını aşma hususunda yapısı gereği şaire geniş imkânlar sunan bir türdür. Şairler, şiir dilinde yeni açılımlar yapabilmek için imla, noktalama, yeni kelime türetme gibi tekniklerle uygulanan sapmalardan da yararlanabilirler. Doğan Aksan, sanatçıların bu eğilimle edebî dili daha da güçlendirmeyi, göstergeleri ses ve anlam bakımından daha etkili hâle getirmeyi, okuyanın veya dinleyenin zihninde farklı tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmayı amaçladıklarını belirtir (Aksan, 2006: 166). Sapmalar, birçok yazar tarafından farklı başlıklarla tasnif edilmiştir. Bütün bunlar dikkate alınarak Atlansoy şiirindeki sapmalar; yazım, sözcük, sözdizimi, biçim ve anlam sapmaları başlıklı beş gruba ayrılmıştır.

4.7.1. Yazım Sapmalar

Noktalama ve imla kurallarının dışına çıkılarak yapılan değişiklikler yazım saplamaları grubuna girer. Atlansoy, şiirde noktalama ve imla sapmalarına sıkça yer verir. Ayrıca sapmalar konusunda birbirinden farklı uygulamalar ortaya koyar. İlk şiiri “Batıda Kan Var”da, büyük ve küçük harf kullanımında iki farklı uygulama vardır. İlk bölümde, her dize büyük harfle başlarken ikinci bölümde beş dize, küçük harfle başlar. Bu, aslında şairin büyük ve küçük harf kullanımında tek bir yol izlemeyeceğinin bir işaretidir. “*İntihar İlâci*”nda, çoğunlukla küçük harf tercih edilir. Eserde yer alan 490 dizenin 130’u büyük harfle, 360’ı küçük harfle başlatılır. Bu

anlamda büyük-küçük harf kullanımı açısından sapmanın olmadığı tek şiir *İlmühaber*'dir. Bu şiirin bütün dizeleri, büyük harfle başlatılır." (Güney, 2022: 189).

Bu tavır, 2011'de yayımlanan *Yarın Bekleyebilir*'e kadar devam eder. Şair, bu kitapta ve bir sonraki eseri *Gösteri Uçuşu*'nda bütün dize başlarını, büyük harfle başlatır. Bazen bütünüyle küçük harf kullanırken bazen cümleyi birkaç dizeye yayar ve sadece cümle başını büyük harfle başlatır. Bu, onun şiirinde görülen yaygın bir sapmadır:

Dize Başında Küçük Harf Kullanma

“Siz
hatırlar sürekli eski güzel güneşleri
sararmış hallerinizle iğreti gülümersiniz
Nedense öfkelenirsiniz denizlere
unutulunca yağmur takma dişler ve şemsiye”
(Atlansoy, 2016: 16)

“ben giderim.
bak işte oraya giderim ben.
orada
parabol bir gökyüzü yoksa
siyah kalır deniz boğuntusu gözlerim.”
(Atlansoy, 2016: 71)

“burası camiikebir
aşağısı çiğdem kokuları
arkada kozalaklar
sündiken dağları.”
(Atlansoy, 2016: 202)

“bilsen şaşardım geliversen
gözlerin ışısa kalırdım öylece güneşe dik
hiç kırpmazdım bakışımla gizlediğim özleyişi
sarı beyaz bir çöl dökülürdü parmaklarımdan”
(Atlansoy, 2018: 32)

Özel İsimleri Küçük Harfle Başlatma

Atlansoy'da görülen bir başka imla dışılık, özel isimlerin veya büyük harfle yazılması gereken kelimelerin küçük harfle yazılmasıdır:

“sen olmasan yoksul **hintlilerin** kumaş tezgâhlarına
bir çuval dolusu umut-kâğıt **ingiliz** bir iğrenti
mısır **kızıl denize** benzeyen yeni bir **yusuf** olurdu/”
(Atlansoy, 2016: 35)

“Dışarıda yoğun yine yoğun bir **sultanahmet**”
(Atlansoy, 2016: 144)

“içinden tut dileğini sevgilim
burası ğdır burası **murat**”
(Atlansoy, 2016: 210)

“Kırkı Çıkmış Kırk Kırık Şiir” adlı metindeki “Fransızlar” kelimesi, küçük harfle yazılırken Cezayir ve Ruanda kelimeleri ise büyük harfle yazılır. Şairin buradaki imla kuralı ihlali, siyasi bir mesajı da barındırır. Küçük harf kullanmakla Cezayir ve Ruanda’da yaşanan soykırımlardan Fransızları sorumlu tutarak onları bir nevi zulmettikleri toplumları karşısında küçültmeyi hedefler:

“Bayrak açtı **fransızlar**
Mavi ak al
Bayrak açtı **fransızlar**
Kırkı çıkmadan **Cezayirin**
Hayaletiyle ölüm buldu **Ruandada**
Mavi Sakal”

(Atlansoy, 2016: 376)

Hece dergisinde, 2021’de yayımlanan “Ayşe” adlı şiirde yer alan özel isimleri küçük harfle yazan şair, imla kurallarının dışına çıkmaya devam eder. Benzer yaklaşım, dergilerde yayımlanan diğer şiirlerde de görülür:

“kristal gecede keskin beyaz - öncesinde
öldürülen **leh** ateşler içinde **berlin dresden**
sonrasında mezbaha no 5 - varıp
gitmiştir önceden **lenin** mühürlü trende
benzerdir **bonn** ve **moskovada** açan soğuk”

(“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290)

Bir Kelimenin veya Bir Dizenin Bütün Harflerini Büyük Yazma

Atlansoy’da görülen bir başka sapma, sadece *İntihar İlâcı*’nda görülen bazı dizelerin bütününün ya da bir kelimenin tamamının büyük harfle yazılmasıdır. Şair; bunu, özellikle vurgulamak istediği kavram ya da mesaja yönelik uygular:

“ve öğrencilere ters gerçeklere mola vermiş
KADIN ERKEK ve ERGEN”

(Atlansoy, 2016: 17)

“GÖKYÜZÜNÜ KUŞLARLA TAMAMLAYAN KIZ
(...)
YÜZÜNÜ KUŞLARA BAKARAK DENİZDEN ALDIĞIM KIZ”

(Atlansoy, 2016: 35)

“(…) ÇOCUKLARDIR. Onlar tombul kar çiğnemekten yorgun
ilk pupayelken.”

“ölümle nişanımı bozuyorum

(Atlansoy, 2016: 40)

“TABUTUNU GİYMEYECEĞİM İSTANBUL
İNAN SÖZÜMÜ KENDİM GİBİ TUTARIM”

(Atlansoy, 2016: 53)

Özel İsimlere Gelen Ekleri Ayırmadan Yazma

Atlansoy şiirlerinde bir sapma örneği olarak özel isimlere gelen eklerin ayrılmaması da gösterilebilir:

“**Ömerimizi** sarındı toprak
Bize rahmet yerden yağar
(...)
Kırkı çıkmadan **Cezayirin**
Hayaletiyle ölüm buldu **Ruandada**”
(Atlansoy, 2016: 376)

“Yakarışlarla uzanacak
Asla para olmayan **Tanrısına**”
(Atlansoy, 2018: 13)

Özel İsim Olmayan Kelimelere Gelen Ekleri Kesme İşaretiyle Ayırma

Şair, özel isim olmayan kelimelere gelen ekleri de ayırarak farklı bir örnek ortaya koyar:

“bir tesbih tanesi otuzüç yıl **dirim’i** yaşadı”
(Atlansoy, 2016: 53)

“**prences’i** duydum diyordu olası bir sevgili”
(Atlansoy, 2016: 92)

“Hep **gamze’de** olmak istediğimden herhâl”
(Atlansoy, 2016: 382)

Özel İsim Olmayan Kelimeleri Büyük Harfle Başlatma

Şair, az da olsa dize ortasında -özel isim olmadığı hâlde- bazı kelimeleri büyük harfle yazar. Bazı şiirlerde, kısa çizgiyle dizeleri ikiye ayırarak ikinci bölüme büyük harfler başlar. Bu örneklerin çoğu, 2013’te yayımlanan *Gösteri Uçuşu* ve 2016’da yayımlanan *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem* kitaplarında yer alır:

“Olmam asla **Köşkteki-** köşkteki gibi”
(Atlansoy, 2016: 459)

“Anlamaz bak! Ne vals ne piyano ne çellodan -**Ancak** teli kopmuş
(...)
Kıracağımla belini Camoka; **Kardeşim** olacaksam Cengiz!”
(Atlansoy, 2016: 482)

“İnhisara gidiyoruz -**Ben** ve çocuklar”
(Atlansoy, 2016: 488)

“üst perdeden **Arslan** diyorum **Pars** ve **Kaplan**”
(Atlansoy, 2018: 22)

“Orman biter **Kaplan** başlamıştır
İkindiden sonra **Akşamdan** önce”
(“Açık Kaplan Haykırışı: V Kuzeyisiz”, *Hece*, Sayı 285)

Kelimeleri İmla Dışı Olarak Bitişik veya Ayrı Yazma

Bir diğ er yazım sapması, kural dış ı bir şekilde bazı kelimelerin bitiş ik yazılmasıdır:

“Kızların **kulakmemelerindeki** çiçekler göğ ermez”
(Atlansoy, 2016:15)

“annen eline seni sesliyor
senbir yoksagüller bin diyorsun,”
(Atlansoy, 2016: 35)

“utanırım ekmek arası **zeytineziğ i** dirimimden
sarhoş ladığ ımda **canlıbalık** yemekten kusamaz”
(Atlansoy, 2016: 83)

“**Kimbilir** gönlünde kurş un”
(Atlansoy, 2016: 342)

“bir **yokoluş** kimsesizliğ i”
(Atlansoy, 2018: 33)

Bitiş ik yazılması gerekirken ayrı yazılan ö rneklere de rastlamak mümkündür:

“Ş anslısınız **seyr ettiniz** iş te ben eser iken”
(Atlansoy, 2016: 489)

Ayrıca ş air, rakamların yazımında da sık sık imla kurallarının dış ına çıkar.
Rakamları bazen sayı şeklinde bazen de yazıyla ama bitiş ik bir şekilde yazar:

“üstünde sanki yediler parkında yürüyorum
sanki gün **yirmidört** saat”
(Atlansoy, 2016: 53)

“**yetmiş bir** kerre **yetmiş bir** ince diken
batsın ellerime”
(Atlansoy, 2016: 275)

“Tek ıstakada **66** geçiyorum - rekora bir sayı
Kaldı derken o tek ve muazzam sessizlik ayazı”
(Atlansoy, 2016: 447)

Dize Sonunda Nokta Kullanmama veya Dize Ortasında Nokta Kullanma

Atlansoy ş iirinde, noktalama iş aretleri konusunda da çok fazla sapma görülür.

Ş air, nokta kullanmanın yanı sıra birçok ş iirinde de cümle sonunda nokta kullanmaz:

“suçluyum
ş engül câmekânda görüldü
saç ı kurş un kurş un örüldü
sürekli ö ttü çirkin gece kuş u”
(Atlansoy, 2016: 48)

“ikinci cemredir
yârin mavi ve serin gülümsemesi
ak bir tülün iş lemesi gibi
köpük köpüktür denizin yelesi”
(Atlansoy, 2016: 235)

“A harfindesin bu üçgeni bırakma
Büyük bir ormanın gümbürtüsü
Ve kaplanları karanlığına - çekiyor gülümsemem”
(Atlansoy, 2016: 442)

“Ağza alınmayacak sözler var; duruyorlar öylece
Orada işte tam kalbimin üstünde”
(Atlansoy, 2018: 9)

Atlansoy şiirinde, noktalama konusunda bir başka sapma da tek mısradaki birden fazla nokta kullanılması ya da nokta ile dizinin iki cümleye ayrılmasıdır:

/Kar yağardı sonra. Yağar habire yağardı.
sen, çok kötü zamanlamalar. Deniz çekilirdi.
...ve işte meydanlarda yürüyorlar, yüzlerinde tanrılar.
(Atlansoy, 2016: 74)

“herşey... uçar. uzak
bir güvercin gagasıyla uyanır rüyadan
göğüs kafesimde yatan lalam. mahmur”
(Atlansoy, 2016: 224)

“Daha. Hep bir fazlası vardır.
Daha insan daha erkek daha kadın
Daha çocuk. Polenler ve çiçekler”
(Atlansoy, 2018: 11)

Kısa Çizgi, Eğik Çizgi, Ünlem, Köşeli ve Yay Ayraç, Konuşma Çizgisi, İki Nokta Gibi Noktalama İşaretleri Kullanma

Atlansoy’un en çok tercih ettiği sapmalar arasında eğik çizgi, köşeli ve yay ayraç, kısa çizgi, konuşma çizgisi, iki nokta, üç nokta, ok gibi noktalama işaretleri ve şekiller de yer alır. Şair; özellikle eğik çizgi, kısa çizgi, köşeli ve yay ayraç, ara söz değeri taşıyan dizeleri ve şiire çok anlamlılık kazandırma maksadıyla kelimeleri bölmek için kullanır. Şairin ilk dönem şiirlerinden “Rutubet”te eğik çizgi, yay ve köşeli parantez örneklerini birlikte görmek mümkündür. Yukarıda sözü edilen noktalama sapmalarına dair şiir örnekleri, şu şekilde sıralanabilir:

“/şimdi güzelce söyle he’ mi gözlerin
var mısın ölesiye ölmeye
iklimlerin en kanlı bıçaklı sergilerine
sahi neden panaljin; grip misin/
(...)
[hepsi bir yana n’ olur söyle he’ mi gözlerin
yok yok, yok deme gülmeliyim
yok deme ölmeliyim/bir tabuta
taze bedenler biriktiriyorum/yok deme]
(dinle bu bir rüyâdır:
koleksiyon merakımdan olacak bazı geceler
postallı ölümler kar biriktiriyor bir kasabada

(...)
bense kulak kesiliyorum hayata–ölülere inat
beyaz elbiselerin içinden sesle kefen değil giysin
bir kez söyleyen yeter “yeter gözlerim”
(Atlansoy, 2016: 22)

“–ağlama Angelita
hayır ağ/la angelita
(...)
sevgi mi bırakacaksın
toprağa
yoksa tabut/u/mu”
(Atlansoy, 2016: 32)

“masumlar: vurgunculara son şarkı sözü.”
(Atlansoy, 2016: 39)

“–hayır
–bakın bir daha teklif etmem
–pek lâzımdı
–keyfin bilir”
(Atlansoy, 2016: 53)

büyüdüm mantık öğreniyorum artık
1 ≠ Bir nereden esinlenmiş denizlerim.
(Atlansoy, 2016: 66)

“kıyamet bize
kıyam/et bize”
(Atlansoy, 2016: 193)

“... kan tutmaz –toprak
... kartal kanadı rüzgâr olsa
yarın nefesi ateş”
(Atlansoy, 2016: 297)

“Kim ki
Bir av hayvanı gibi yaşamışsa kendini
–Acemi bir porsuk benzeri–
Küçücük aynasında yitirecek sûretini”
(Atlansoy, 2016: 330)

“Dedik
/Biraz mahçup, biraz muzip, biraz utanarak...
Heey / Yaa! → alabildiğine uzatarak.”
(Atlansoy, 2016: 344)

“sağ favorim eşitlendi dayıma azrail içtenlikle merhaba derken
/favori derken doğru anlaşılın
kollarımdan bahsediyorum/”
(Atlansoy, 2018: 52)

“melankoliyi-ancak ihtiyarlar aydınlanır ölüp
olup rüyalarından suskun ben/beyaz”
(“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290)

“Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın” şiirinde eğik çizgi, bir mısra gibi kullanılır. Ayrıca dize sonunda kullanılan iki nokta da bir açıklama göreviyle şiirde yer alır:

“senin için elimde canlı
büyük denizi titreten karanfil
/
yüzünden kuşlar ağan kız:
ESMERLİĞİME ALDANMA BEN BİR ZENCİYİM
(Atlansoy, 2016: 35)

2016’dan sonra yayımlanan şiirlerde çok az kısa çizgi, eğik çizgi, ünlem bulunurken -bir şiir hariç- hiç nokta kullanılmaz. 2021’de yayımlanan “Dört Taç Sultanlığı” şiirinde tek bir nokta -o da şiirin son dizesinde- kullanılır:

“Bir karşılığı olmayacak yürüdüğün yolun
Cebinde hiç ayna taşımadın
Bir cebi olması giysilerinin suçu
Ne çok kefensizliği istersin”
(“Olmayacak Olacak”, *İtibar*, Sayı 90)

“/ zulüm kralığını kaybetmiş krallara kalsın
Sultanlığını bırakmış sultanlarıdır hüznün/
- ha evet birde Hasan’ımız
Sûra üflenen anlatacaklarımız var.”
(“Dört Taç Sultanlığı”, *Muhit*, Sayı 22)

Kelimeleri Ayırma

Şair, kelimeleri bölerek farklı bir yazım sapmasının örneğini de verir. Bu, elbette sadece bir sapma değil çok anlamlılığı da amaçlayan bir tavidir:

“-sen de teşebbüs etmezsin değil mi gözlerinde **intihar**
- a-”
(Atlansoy, 2016: 48)

“işte yemin ediyorum gecegezen bir **gezegen**
di gözlerin/ intiharı bile silindir bir güzellik
(...)
bir gece güneşlere rağmen portakal
kabuğu gibi gizlice sarılı intihar **çiçeği-**
-ni ve soyuk bedenini öldürüp”
(...)
tek çarem çeresizliğim ve yumuşak sesli **bu-**
-haralar”
(Atlansoy, 2016: 39)

“zaman aşılımıştır, **saat**
im nerede gizli”
(Atlansoy, 2016: 157)

“tuz eklemek hakkı var gözlerinde ışılan zeytin
de”
(Atlansoy, 2018: 19)

Bazı Kelimeleri Konuşma Dilindeki Kullanımlarına (Ağızlara veya Şivelere) Göre Yazma

“Belki çıkar **Ezrailin** torbasından”
(Atlansoy, 2016: 324)

“O zeki ve dili kocaman şarlatan”
Yani **Ayştayn**”
(Atlansoy, 2016: 355)

“hepsi bir yana **n’olur** söyle he’mi gözlerin”
(Atlansoy, 2016: 26)

“onlar ‘**maykıl**’ı akıllarına getirmez ya da ‘**maykıl**’ der,”
(Atlansoy, 2016: 74)

Azerbaycan Türkçesinde kullanılan “-anda/-ende” eki kullanılarak farklı bir sapma ortaya konur:

“Bahar **gelende** içimize çekmiştik çiçekleri”
(Atlansoy, 2016: 364)

“**Hemşerim** olur yunus yunusluk bana çok ağır pusattır bilirim”
(“Hüsrev ü Şirin’den”, *Hece*, Sayı 315)

4.7.2. Sözcük Sapmaları

Atlansoy, kelimelerle oynamayı seven bir şairdir. Eksiltme veya yanlış kullanma gibi sapmalarla kelimelerin eklerinde farklı tasarruflara giden şair, yeni kelimeler de türeterek anlam üzerinde deneysel bir tavır da sergiler. “Rutubet” adlı şiirde, “delikanlı” kelimesini çağrıştıran “delikan” kelimesi, çayla ilgili olarak kullanılır:

“demli dudaklarında/ruj kullanmıyor ya da
dudaklarını yemeyen bir dörtlü arasında/**delikan** durmuyor”
(Atlansoy, 2016: 22)

Aşağıda verilen örneklerde de ekler, ya düşürülür ya da farklı bir ek kullanılır. Şair, rengini kelimesini (rengin), koşturamazsınız (koşturamaz), ölümdür (ölmektir), İbrahimin (İbrahim) şeklinde kullanır:

“**ihthiyar çoğaltılan** gecelerde kaybolursunuz sessizce”
(Atlansoy, 2016: 16)

“**esmer** benzeyen nar eziği gül eşiği bahar”
(Atlansoy, 2016: 35)

“**Haberinde** yoksular. (...) Denize yaklaşmak isterdin sen, çok kötü zamanlamalar.”
(Atlansoy, 2016: 74)

“bir meryem bir **isaya** beklemez artık”
(Atlansoy, 2018: 35).

“pantomime sistir göz **renğin** okusak eflatun”
(Atlansoy, 2018: 38)

“Attilanın steplerinde **koşturamaz** atınızı”
(Atlansoy, 2018: 47)

“Allahım; bu nasıl bir **ölmektir** verdiğin bana”
(Atlansoy, 2018: 55)

“bu yüzden Kartaca’da okunuyor yazık
Enver **İbrahim** adı Anouar Brahim”
(“Dört Taç Sultanlığı”, *Muhit*, Sayı 22)

“**değilsindir** çok şükür ot bitsin merhameteinin toprağında
(...)
dünyanın sesi derindedir **duyulur değil**”
(“Perçem”, *Muhit*, Sayı 30)

Atlansoy, hâlihazırda var olan ekleri alışılmışın dışındaki şekliyle daha önce hiç eklenilmeyen kelimelerle yeni yapılar türeterek farklı sapma örnekleri verir. Ayrıca birbiriyle daha evvel hiç bir araya getirilmeyen kelimelerden de yeni yapılar türeten şair, bu kelimelerin çağrışım değerinden yararlanmayı da amaçlar:

“ki tüm sırlarından **soyuklanmış**
aynalarda seçilmeyen yüzüyle kadın.”
(Atlansoy, 2016: s. 19)

“her şafak alelade yıkanmış bir **karpuziçi** kırmızılığı olurdu”
(Atlansoy, 2016: 35)

“işte yemin ediyorum **gecegezen** bir gezegen”
(Atlansoy, 2016: 39)

“**sarhoşladığımda** canlılık yemekten kusamaz”
(Atlansoy, 2016: 83)

“Kâğıtlardan akan o anlık **eleğimsağmadın.**”
(Atlansoy, 2016: 289)

“Bir **filses** sonra acı böğürmesiyle **sıvaşıyor**
(...)
Genciz kalabalığız epeyce kimsesiz üstelik **teksesli**”
(Atlansoy, 2016: 447)

“Ne çok aziz var burada
Ağzına geleni **sakinmasız** söyleyen”
(Atlansoy, 2018: 15)

“ne çok **kedisever** var ne çok köpek”
(“Servis”, *İtibar*, Sayı 96)

“açılır saflığın **meryemliğine**”
(“Pazartesi İçin İyidir Perşembe”, *Hece*, Sayı 297)

“ışığıyla parlayan bir kışın artık **yığılğan**”
(“Açık Kaplan Haykırışı III-Ses”, *Hece*, Sayı 274)

“-**tümeyakın** olsa da olur bilinsiiçin irtifa-”
(“Kav”, *Hece*, Sayı 310)

“Hemşerim olur yunus **yunusluk** bana çok ağır pusattır bilirim”
(“Hüsrev ü Şirin'den”, *Hece*, Sayı 315)

Atlansoy, günümüzde kullanılmayan, işlevini yitiren ya da az kullanılan Osmanlı Türkçesi, Arapça, Farsça ve henüz dile yerleşmemiş veya yaygın olarak kullanılmayan İngilizce kelime, ibare ve cümle de kullanır. Onun şiirlerinde, bu tür sapmalar görmek mümkündür. Şair, özellikle Osmanlı Türkçesine ait kelimeleri, temaya uygun bir şekilde seçerek bir bütünlük içerisinde kullanır:

Yüzümdeki Eşik: “çün” (s. 29), “Bağçe, refi, nasp, cer” (s. 129), “darülfünunun, mahfuz, fermân-ı şiirler, tuğ, levend” (s. 146), “malihülya” (s. 170), “devr-i daim, dandy, pop-corn” (s. 193), “teşrin-i evvel, Allahualem” (s. 207), “sabah-ı şerifleriniz” (s. 224), “tayy-ı hayal” (s. 229), “Yasin-i Şerif” (s. 232) “ateşin (ateşli)” (s. 271), “müskülpesent” (s. 326), “bende, mum, pervane” (s. 342), “dark river in your black hair” (s. 355), “okuntu” (s. 372) “Hatim” (s. 376) “ping” (s. 440), “lamelif” (s. 442), “elifba” (s. 451), “sfer” (s. 474), “payitaht” (s. 482).

Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem: “feet” (s. 18) “spekülasyon” (s. 21), “ekabir” (s. 31), “steril” (s. 43) “fluluk” (s. 44), “Kur'an-ı Kerim” (s. 45) “non figüratif” (s. 48) “hayalessala” (s. 62).

Dergilerdeki Şiirler: la ilahe illallah muhammedünresulullah (“İlya”, *Hece*, Sayı 231), “dildeş” (“Hüsrev ü Şirin'den”, *Hece*, Sayı 315), “zübde i âlem, garb, bazar” (“Hüsrev ü Şirin'den: Yüzü Sadak Bir Arslan”, *Muhit*, Sayı 40).

4.7.3. Sözdizimi Sapmaları

Kelimelerin cümle içinde olması gereken sırasının bozulmasıyla ortaya çıkan bu sapma türü Atlansoy şiirinde çok sık görülür. Şair, bu sapmada da sıra dışı örnekler verir. Örneğin “Metropol –İten Şarkı” şiirinden aşağıya alınan bölümün üçüncü dizesinde yabancı söz dizimi etkisi açıkça hissedilmektedir:

“Benim Kristof Kolomb gezginciliğimse boşuna, biliyorum
değil yanlışlıkla Hindistanı bulmak Hindistan yerine
göremeyeceğimi bir masum balina ve köpüklü bir gülümseme”
(Atlansoy, 2016: 17)

Farklı şiirlerden aşağıya alınan dizelerde de söz dizimi sapmaları mevcuttur. Bunlar, şairin şiir dilindeki yenilik arayışlarının örnekleri olarak kabul edilebilir:

“Onadron bakınıyorum etrafıma bir yanımı sis alıyor...”
(Atlansoy, 2016: 22)

“ve tekrar bulmalıyım tüylerini sevebileceğim bir kedinin
(...)
seni tüylerini farketmeseydim masumluğunun”
(Atlansoy, 2016: 42)

“Gelen Dalga Bir” şiirinde geçen aşağıdaki mısralarda neden-sonuç ilişkisi ters kurulmuştur. Hastanın üstüne büyü suları savrulması neden, spor ayakkabılarının başlangıç olması ise sonuç şeklinde düşünülmelidir:

“/O çocuğa spor ayakkabıları bir başlangıçtır
Üstüne savrulan büyü suları gelen dalga/ sonuç.”
(Atlansoy, 2016: 61)

“külleri nerede yakılan gemilerimin”
(Atlansoy, 2016: 68)

“Oysa kırıldım ben yeni içinde şehrin”
(Atlansoy, 2016: 132)

“Çok geç öğrendim; affı ve pişmanlığı
Yok asla çıldıramamış ruh derinliğinin”
(Atlansoy, 2018: 9)

“Fazla yeşil.Öldürücüdür bak
Kalma uzun sevgilinin bakışları altında.”
(Atlansoy, 2018: 9)

“bütün düşkünlüklere hakkın verilsin
değil yani sağlamasız – bedeli ödenip”
(“Kav”, *Hece*, Sayı 310)

4.7.4. Biçim Sapmaları

Kelimelerdeki dil bilgisi kurallarını inceleyen biçimsel sapmalardır (Özünlü, 1982, s. 80). Aksan’a göre bazı sanatçılar, ortak dilin bilinen, kalıplaşmış fiil çekimlerinde, kelimelerin diğer kelimelerle bağdaştırılmasında bilinçli değişikliklere gitmekte, bir çeşit özgür bir alan yaratmayı ve beklenmeyen kullanımlardan yararlanmayı denemektedirler (Aksan, 2006, s. 174). Bu anlamda Atlansoy da özellikle ilk eserlerinde bu yolu tercih etmiş ve bol miktarda bu tür sapma örnekleri vermiştir. Atlansoy’un ilk eserinden aşağıya alınan örneklerdeki biçim sapmaları çoğunlukla şairin şahsi dil tavrını yansıtmaktadır. Sıradan dil kullanımının dışına çıkılarak yapılan bu sapma türü, şairin üslubunu ve dili kullanma becerisini ortaya koyması bakımından önemlidir (Güney, 2022: 198). Biçimsel sapmanın doğru şekli yay ayrıç içerisinde yan tarafta verilmiştir:

“Ergen dalgalanmalarımızda vursun **yüzümüzü** hayat” (vursun **yüzümüze**)
(Atlansoy, 2016: 13)

“Karanlıkta **karlar** gülüşümüzü” (**kar yağdırır** gülüşümüze)

(Atlansoy, 2016: 21)

“devlet opera ve balesinden yürüyen” (balesinde yürüyen)
“çün yürürken “kuğu gölü”nü yüzüyor sanki” (“kuğu gölü”nde)
(Atlansoy, 2016: 30)

“annen eline seni sesliyor” (eliyle seni sesliyor)
(Atlansoy, 2016: 38)

“hep seni güleceğim” (sana güleceğim)
“dirim benden kaldı” (bende kaldı)
(Atlansoy, 2016: 55-56)

“Ömerimizi sarındı toprak” (sardı)
(Atlansoy, 2016: 377)

“Kaldırmaz benim yüreğim senin en meryem sesinden (sesinle)
Göklere çarmıhsız yükselen kelimeni”
(Atlansoy, 2016: 386)

“Hiç bir tohum ağaca durmaz çatlamazsa toprağından” (çatlamazsa toprağında)
(Atlansoy, 2018: 14)

Aşağıdaki örnekler ise biçim sapmalarının yanı sıra anlamsal sapmaya da kapı aralayabilecek bir kullanım alanına sahiptir:

“En fazla bir **sabahı** uyanmayacağım gözlerine”
(Atlansoy, 2016: 434)

“**beni öldüler** dedi kimsesiz birer birer önce babam”
(Atlansoy, 2018: 51)

4.7.5. Anlam Sapmaları

Anlam üzerinden yapılan sapmalar da dille, kelimelerle oynamanın iyi birer örneğidir. Şair, verili dilin sınırlarını aşmayı, hayal dünyasında özgürce dolaşmayı, bir gerçekliği dönüştürerek yeni imkânlar aramayı, şiirin ana izleği hâline getirebilir. Atlansoy da bu tutumu benimseyen bir şairdir. Alışılmamış bağdaştırmalar, dil bilgisi kurallarının dışına çıkma gibi tasarruflarla bu tür sapma örnekleri verir. Ondaki sapmalar, anlamsızlığa yol açacak boyutta değildir. Aşağıdaki alıntılar teşhis, benzetme, istiare, imgelerle yapılan anlam sapmaları için iyi birer örnektir:

“Yağmurları akarken yüzlerinde
bıçaklar bile di bakışların”
(Atlansoy, 2016: 28)

“ayrı aynalarda gülümser cümle kapısı umutlarım”
(Atlansoy, 2016: 68)

“Gripal enfeksiyonlardan aşkla kurtuluyorlar
Bilmiyorlar, bir seslenebilseler

En çok **çocukların gözlerinde ıslanacak yağmur**
Seslenebilseler, Ah! Seslenebilseler
Bilumum şiirlerinde yağmur yağacak şairlerin”
(Atlansoy, 2016: 181)

“sevgilim, ben
hep kendim kaldırdığımdan olsa gerek
kimseye görünmedi cesedim.

(...)
çaresiz uzattım bir elimi
hayal ve hatıranın ateşin kırmızısından
bir dalın çıtırtısından göğeren kederlere.
hayat derken büyük kalabalık
dokunduğum aşktı anladım
kalabalığa aldırmadım aşktı
bir elimle tuttuğum balık”

(Atlansoy, 2016: 247)

“Birbirimizin kalbine olmadı **yüreğine değerdik**
Sağdan sola çevirinceye kadar bakışımızı
Yüzümüzden yüzyıllar geçirirdik”
(Atlansoy, 2016: 389)

“**Dayımı sakladık**
Örttük üstüne **suskun beyaz bezi**
Selamımız iletir mi acep
Hatırlayıp önden gidenleri
Prova bitti - çoktan
Giydim ancak çıkaracağım üstümden
Sıkıyor - yeryüzünde”

(Atlansoy, 2016: 432)

“Ali” şiirinde şair, tarihsel bir gönderme yapar. Tarihî bir kahraman -Seyyit Battal Gazi-ile onu, sinemada canlandıran bir oyuncunun -mesleğini de vurgulayarak-gerçek ismi terkip edilerek anlamsal bir sapma yapılır:

“Öylesine Alilerdik
Kalbimiz yalın kılıcımız çatal
Değildi henüz Eskişehir kırmızı şimşek
Doktor Fahrettin Seyyid Battal”

(Atlansoy, 2016: 411)

“Gizli Ölmek” şiirinde, alışılmadık bağdaştırmalar ve herkesçe bilinen söz öbekleri veya deyimler değiştirilerek bir anlam sapması yapılır:

“Rüya görebilirsin üstelik **rüya görmez hiç seni**
Düşüm diyorsun henüz saniye sekiz
Olmayacak duaya amine ayarlı değil bak hayallerin
Ben bir kez görmüştüm seni köşede tam profil
Gizli ölmek alıyormuşsun koynuna boşalmazsa gözlerin
(...)
/Gidip **uyku çalışalım** belki bir **rüya kazanırız”**

(Atlansoy, 2016: 434)

Deneyisel bir şiir sayılabilecek “Umutsuz Mutluluk” şiiri, anlam sapması için uygun bir örnektir:

“hiç kedim olmadım
olmadım hiç napolyonum
hep çocuk kalmak mı dediniz ben romalı değilim
korku dağları bekler büyüyünce
kar görünce hiç ovam olmadım

hiç köpeğim olmadım
bu mümkün varsa bir kendinize bakın
pekos bill’e yetişemedim mahler dinlemedim
gırtlığına kadar fransıza batmış
hiç züppem olmadım”

(Atlansoy, 2018: 17)

“Zıvana” şiirinde, bir şehrin isminde bulunan sıfat yine aynı dizede şehir isminden ayrı kullanılarak bir anlam sapmasına yol açılır. Hep kahraman olmaya aday ama hiç maraş olamayanlar, bu anlam sapmasıyla ironize edilmiş olur:

“hep **kahramanlar** olmamışlar hiç **maraş**”
(Atlansoy, 2016: 19)

2021’de *Hece* dergisinde yayımlanan “Köşede O Kader” şiirinde, isim ve fiillerdeki alışılmamış bağdaştırmalarla anlam sapması örneği verilir:

“bir **uykuyu örtünüp bir rüyaya giyineceğim**
(...)
bu **yağmuru yürümeliyim şu kaldırımı ıslanıp**”
(“Köşede O Kader”, *Hece*, Sayı 292)

4.8. Konuşma Dili

Şiir dili, günlük konuşma dilinden ya da diğer birçok edebî türün dilinden farklı bir dille -bir üst dille- yazılsa da eski zamanlardan bu yana halkın konuştuğu canlı, günlük konuşma dili, şiiri besleyen ana damarlardan birisi olmuştur. Şair de halkın içinden çıktığı ve bu ortamdan beslendiği için şiir dilinin konuşma dilinden etkilenmemesi mümkün değildir. “Türk şiirinde, bir ölçüde Servetifünûn şiiriyle sonrasında Garip şiiriyle konuşma dili unsurları, şiire etki etmeye başlar.” (Çetin, 2010: 186). Bunun yanı sıra tahkiyenin ağır bastığı manzum şiirlerde de bir konuşma üslubundan söz etmek mümkündür. Bilhassa Tefik Fikret ve Mehmet Akif’in manzum şiirlerinde, halk söyleyişlerinin sıkça kullanıldığını belirtmek gerekir.

Konuşma dili unsurları arasında deyimler, kalıp ifadeler, devrik cümleler, doğal, akıcı ve rahat söyleyiş, konuşma dilinde yer alan belirli hitap ifadeleri,

sıradan, basit kelimeler gösterilebilir. Atlansoy şiirinde, yukarıda sözü edilen konuşma dili unsurlarını görmek mümkündür.

“Yolculuk” şiirinde “Hani nasıl derler” (Atlansoy, 2016:20) şeklinde günlük konuşma diline ait kalıp bir ifade yer alır. Şiir bütünlüğü içerisinde anlatıcı, anlattığı konunun bir yerinde bu ifade ile meseleyi açıklama imkânı bulur.

“Rutubet” şiirinde dil, “neyse, n’olur, ooo evet” gibi doğrudan konuşma diline ait kelimeler ve günlük dilin doğal ve akıcı söyleyişi ile örülmüştür. Şiirin tamamında rahat bir üslup dikkat çeker. Metin, bu hâliyle konuşma dilinin etkisini en iyi yansıtan örneklerdendir:

“laf aramızda kare as çıksa üzüleceğim
neyse... korkum yersiz

(...)

/şimdi güzelce söyle he’ mi gözlerin
var mısın ölesiye ölmeye

(...)

Ooo evet hemen lâlelide düz yürüyen
yumuşak konuşan öğrenciler...

(...)

Yenilir yutulur cinsten olmasa da

(...)

[hepsi bir yana n’olur söyle he’ mi gözlerin

(...)

/şunu söyleyeyim ben seni duyarım”

(Atlansoy, 2016: 22)

Atlansoy, konuşma dilinde sıkça kullanılan “bak, saat kaç, ceee, mı ola” gibi kelime, ünlem veya ibareleri birçok şiirinde kullanır. “Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut” şiirinde ve aşağıya alınan diğer örneklerde bunu görmek mümkündür. Bu ifadeler, şiire bir konuşma üslubu katmaktadır: “hem bak/italyanlar kovboy filmi de çeviriyorlar” (Atlansoy, 2016: 29), “Bak! Bu benim aynam/bu benim.” (Atlansoy, 2016: 132), “Bak! Bu toprak” (Atlansoy, 2016: 181), “Bak Eva! Eva bak bırak o kuğu biraz” (Atlansoy, 2016: 441), “bak! ve duy içimde dönen sesleri” (Atlansoy, 2018: 33), “saat kaç” (Atlansoy, 2016: 85), “nedense hep ceee-e’lere güldüğü anlardı süt bebeklerinin” (Atlansoy, 2016:112), “Sınırlı tüfek patlar mı ola” (Atlansoy, 2016: 144).

Atlansoy, birçok şiirinde rahat ve akıcı bir söyleyişle konuşma diline yaslanır. Şairin bu tercihi, kolay bir söyleyiş elde etmesini sağlar. Aşağıda farklı şiirlerden alıntılarla şiirdeki bu eğilim gösterilmiştir:

“Ya!

İntihar ilâcı şairi geri döndü.

İçeride yapamamış. Öyle çok kişi varki içeride yapamayan.
Öyle ise yeni baştan
ve şöyle başlayalım.

(...)

–Seni ‘çok seviyorum.’”

(Atlansoy, 2016: 61)

“İşte halkım
Ha ölüyorum kızlar ibrişimler takıyor
Ha dindarlar parkında koyu bir sohbet
Koyu bir nargile, çay, neler keşfediliyor”

(Atlansoy, 2016: 117)

“Olsun. Ne farkeder. Irmağı geçecek
Suya değdi değmedi ayaklarım”

(Atlansoy, 2016: 328)

“İstersen iki ölüm benden sana avans
Üstelik mazereti bile değildir ölüm hayatın
Herkes bilir bunu yani doğuda bilir - burada
Bu arada herkes bilir yer ile gök arasında”

(Atlansoy, 2016: 458)

“Hiç şansın yok! Kiler faresi hiç mi hiç -Kilerim boş! Bir kuru can
Tokat’a gidiyorum - Unutulmuş - iyi ki- o mutlu mesut günlerin silueti
Gibi bir şehir bu! Niksarın fidanları Kalenin bedenleri -Aşk olsun”

(Atlansoy, 2016: 484)

“yanlış kişiyi aradınız ben o değilim
milattan önceki günlerden kalmış gibiyim
bu yüzden sekize çıkar dokuza inmez ismim”

(Atlansoy, 2018: 22)

“Allahtan bir rüya perdesi indi bir gölge gibi
indi sağ gözüme hoşgeldin diyebildim şimdilerde”

(Atlansoy, 2018: 24)

“izmir olabilirim ancak gavur de istersen - sonra da yak”

(Atlansoy, 2018: 49)

Atlansoy şiirinde siyasi, güncel veya bilişim alanına ait kelimeleri de görmek mümkündür. Şair, elbette çağının tanığı olarak güncel olan her türlü bilgi, olay, gelişmelerden de malzeme olarak faydalanabilir. Bu kapsamda, bilgisayar ve internet ile ortaya çıkan bazı kavramları şiirinde kullanır. “Yoğun Sis Buhur Nefes Asri Yanlış Aşkî Bakış” şiirinde bu tür kavramları görmek mümkündür:

“Kurak bakışlar... yalan yanlış istihbarat
(...)

Sizin isminiz yazılacak sözlüklere
Maddebaşı niyetine yanlış mı dediniz
Bütün klavyeler sizi yazacak
Bütün iletişim aygıtları internet

Mikroçipler ve daha neler neler
(...)
‘Simultane ölümler ustaları’ndan.”
(Atlansoy, 2016: 307)

“Mısmıl İstatistik” şiirinde ise şair, modern dünyanın mükemmelyetçi bakışına kalite kavram üzerinden itiraz eder. Kaliteyi önceleyen kulların imanlarını, bir bilgisayar programı gibi yükleyebildiklerini belirtir:

“çok kaliteli tanrıları var kullarının Allahım
her akıllarına gelince yüklüyorlar imanlarını”
(Atlansoy, 2018: 24)

“Dördüncü Darbe” şiirinde güncel ekonomik bir kavram olan yap-işlet-devret yer alır. Güncelin şiire etkisini gösteren en iyi örneklerden birisi bu ifadelerdir:

“yap-işlet-devret yanına çekirdek kalsın”
(“Dördüncü Darbe” *Muhit*, Sayı 20)

4.8.1. Deyimler

“Alışılmamış bağdaştırmalar olan deyimler, en az iki kelimenin bir araya gelerek, gerçek anlamlarından uzaklaşıp mecazi anlamda kullanılmasıyla oluşan söz öbekleridir.” (Çetin, 2010: 188). Atlansoy şiirinde, deyim örneklerini görmek mümkündür. Ayrıca bazı atasözü örnekleri de görülür:

Elleri toprak kokmak: “hâlâ toprak kokuyor ellerim” (Atlansoy, 2016: 32), **gözünü (veya gözlerini) dikmek:** “bense karşıya dikerdim gözlerimi” (Atlansoy, 2016: 122), **kitapta yeri olmak, yüzü suyu hürmetine, yolunu beklemek (veya gözlemek):** “şarap olmaz kitapta yeri var çünkü/Allah Ekber seslerinde ezanların yüzü suyu hürmetine af dileyin/(...)/Hep yolunu –Oley– gözler gibiyim” (Atlansoy, 2016: 129), **göz atmak:** “yalnız şöyle bir göz at bana” (Atlansoy, 2016: 170), **hatim indirmek:** “İndirilmeli kırk hatim” (Atlansoy, 2016: 376), **kalbe dokunmak:** “Az konuşur/Birbirimizin kalbine olmadı yüreğine değerdik” (Atlansoy, 2016: 389), **emaneti gezdirmek;** “Giydim ancak çıkaracağım üstümden/Sıkıyor - yeryüzünde/ Varınca menzile alacak sahibi” (Atlansoy, 2016: 432), **canı sıkılmak:** “–Canı sıkılmıyor değil habire ölmemizden Azrailin” (Atlansoy, 2016: 364), **son gülen iyi güler:** “En son gülen iyi güler derler ya” (Atlansoy, 2016: 372), **yürü ya kulum demek:** “Allah yürü ya kulum demiş ya bana/Bırakmayacağım arşınlanacak cadde bostan ve ölüm – yürürüm” (Atlansoy, 2016: 451), **ölüsünü öpmek:** “Ölümüöp! demiştim zaten güzelim” (Atlansoy, 2016: 458), **sözünü esirgememek:** “Daha tam değil galiba - sözümü esirgemem” (Atlansoy, 2016: 467), **oyunu bozmak:** “Aman

Yarabbim! Göçmenler yine bozuyor oyunu şükür” (Atlansoy, 2018: 55), **Saçlarını yolmak**: “Yolmayın sakın saçlarınızı çok yazık” (“Açık Kaplan Haykırışı III-Ses”, *Hece*, Sayı 274), **tuz ekmek hakkı bilmek**: “Keşke tuz ekmek hakkı bilip” (“Olmayacak Olacak”, *İtibar*, Sayı 90), **kâm almak, gözü ısırarak**: “hangi kulelerde kâm aldınız londradan (...) gözlerim ısıracak sizi” (“Hain Kapısı”, *Muhit*, Sayı 1), **alay etmek**: “Alay etmek güzel olana yakışmaz” (“Açık Kaplan Haykırışı V-Kuzeysiz”, *Hece*, Sayı 285), **karar kılmak**: “ayşegülde karar kılınmış rivayet” (“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290), **helallik dilemek, içine sinmek**: “telefonla arayıp helallik diliyor kimileri/tamamdır diyorum sinmese de içime bir ikisi” (“Bayramın Üçüncü Günü Aranacaklar Listesi” *Muhit*, Sayı 8), **dikkatini toplamak, işin üstesinden gelmek**: “dikkatimizi toplayıp bakalım bir daha hani nerede/ üstesinden gelirdik öğrenmiştik ulus para roman ilişkisini” (“Yok-Orman”, *Muhit*, Sayı 14), **katıla katıla gülmek**: “Katıla katıla güldüler yok gökleri” (“Ayşe”, *Hece*, Sayı 290), **kaza geliyor demez**: “artık kaza geliyor demeyecek derse kimsenin vakti yok” (“Köşede O Kader”, *Hece*, Sayı 292), **üç günlük ömür**: “üç günlük dünyanın üçüncü gününün/bilmiyorum akşamında mıyım sabahında mı” (“Neş'e ile Müyesser”, *Muhit*, Sayı 17), **kan gövdeyi götürmek**: “kan gövdeyi götürüyor/kan gövdeyi götürüyor önce kalbi” (“Dört Taç Sultanlığı”, *Hece*, Sayı 299), **yol bulmak**: “yeni bir yol bulmuştur şeyhimiz” (“Hüsrev ü Şirin'den”, *Muhit*, Sayı 40).

4.9. Anlatım Teknikleri

4.9.1. Öyküleme

Antik Yunan edebiyatında; destan, tragedya, komedy gibi manzum türler öykülemeye dayanan türlerdir. Dünya edebiyatlarında ve eski Türk edebiyatında da öykülemeyi yoğun bir biçimde kullanan mesnevi gibi şiir türleri mevcuttur. Bütün bunların yanında günümüz edebiyatında, kökleri epik şiire dayanan öykü-şiir şeklinde adlandırılan bir tür de vardır. İçerisinde öyküye ait malzeme yer alır ama manzum hikâye demek değildir. Behçet Necatigil, bu türe şiir-hikâye adını verir. Necatigil, şiir-hikâyeyi “doğrudan doğruya boşluksuz, kesiksiz olayların sırasını bozmadan, bir hayatı olduğu gibi vermek” veya “yaşanan bir duygunun dekorunu yer yer vererek, yaratılan psikolojik havadaki dramatik öğelerin varlığını belli ederek anlatmak” şeklinde ikiye ayırır. Batı etkisinde gelişen Türk şiirinde de şairler, hikâyenin imkânlarından yararlanmayı ihmal etmezler. Tevfik Fikret ve Mehmet

Akif gibi şairler, manzum hikâye adı verilen öyküleme tekniği ile örnekler verirler. Cumhuriyet sonrası şiirde de öykülemenin etkisi devam ederken özellikle saf şiiri önceleyen II. Yeni şiiri ile şiir hikâye ilişkisi farklı bir şekilde ele alınır. İlhan Berk şiirde hikâyenin etkisine açıkça karşı çıkarken diğer birçok İkinci Yeni şairi hikâyenin imkânlarından yararlanmayı tercih eder (akt. Sağlık, 2001: 363-364).

“1980’lerde, birçok farklı şiir eğilimlerinin yanı sıra öyküyü temel alan anlatımcı şiir anlayışı da görülür. Özellikle imgeci şiirle poetik tutum açısından ters düştüğü görülür.” (Asiltürk, 2017: 190). Baki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* adlı eserinde Atlansoy’u “Metafizik şiir” başlığında ansa da elbette kendisinin de belirttiği gibi bu anlayışlar arasında geçişkenlik söz konusudur. Bu doğrultuda Atlansoy da yukarıda Necatigil’in şiir-hikâye ayrımındaki ikinci maddeye uygun bir yaklaşımla anlatımcı şiir özellikleri gösteren şiirler de kaleme almıştır.

“Kente Karşı Atlar”, bu özellikleri bünyesinde barındıran bir şiirdir. Şiir, insanlık tarihinin kısa bir hikâyesi niteliğindedir. Elbette şiirde bir hikâyenin bütün özelliklerini tam olarak görmek mümkün değildir. Ama yine de şiirin tamamına bakıldığında anlatıcı, zaman, mekân, kişi ve olay gibi unsurlardan aynı oranda da olmasa yararlandığı görülür. Şair, şiire Âdem ve Havva’nın hikâyesine gönderme yaparak başlar ve yer yer tarih sapmaları da yaparak, Filistin meselesine kadar farklı dönemlere değinerek şiiri bitirir:

“II
hani sabaha yürüyorduk
sürekli ertelenen kuş sesleri arasında
hani havaya salınan nefeslerimiz
her dilden anlayan süleyman’ımız vardı
Kız kız
kıs kıs gülen melike belkıs/
hani çarmıha gerili havari
bir yanlışı büyütüyordu roma’da
göçe çekilmişti hani peygamber isa
babasız, doğuramaz dedilerdi o’na
/tasvirlerde düşünülen bir güzeldi meryem
roma sütunu olup o devre gidebilsem/
sonra horoz kaç kez öttü sayısız inkâr
Şafakta kestiler boynunu; kan üçkez akar
aynada yanan şeytanın küllerinden
hani ellerimizde ateşi düşlemiştik
hani bir yanımız leyli
bir piren çiçeği

bir ses
prenseler'i duydum diyordu olası bir sevgili"
(Atlansoy, 2016: 92)

"İlk" adlı şiirde şair, çocukluğuna dair bazı ip uçlarını, öyküleme tekniği ile aktarır. Çocukluğunda yaşadığı kimi olaylar, derin izler bırakmanın yanı sıra onun kişiliğinin oluşmasında da etkilidir. Bunlardan en önemlisi, şair henüz dokuz yaşındayken babasının ölümüdür. Babası -küçük Atlansoy'un bütün olanlara şahit olduğu- bir hastalık döneminin ardından vefat eder. Annesinin gözü yaşlıdır. Atlansoy -babası hasta da olsa- bir çocuktur ve sokakta arkadaşlarıyla oyun oynamaktan geri kalmaz. Şair, şiirin devamında ergenlik dönemine geçer ve bu dönemin sorunlarına da gönderme yapar:

"annemin saksılara çiçekler işlediği günlerdi.
hep bir traska oyunu peşindeydik
üstüste dokuztaş dizerdik ardımızda yakartop
(...)
annemi hatırladığımda gözümün doğurduğu yaşlı günlerdi
bir canı uğurlamıştık üstüne kazma kürek toprak ve beyazlıklar göndererek
yüzümüz toprağa bulanmıştı
kızlar kaburga kemiğimiz gibi düşlerimize giriyor
birden büyümüş parabol umutlarımız okul yolunda idi."
(Atlansoy, 2016: 112)

"Altyazısı Seyredenler Olan Kare" adlı şiirde şair, öz geçmişinden veya gözlemlerinden hareketle ergenlik sorunları, aile içi iletişim, aşk gibi meselelere kısa dokunuşlarla gönderme yapar. Şiirin ilk dizelerinde "bir zamanlar" ifadesi ile hikâye /masal üslubu oluşturur:

"bir zamanlar eski takvim günlerinde
beni gören kızlar, her nedense
göz indirip saatlerine bakarlardı
benimse
uzakta kalır küçülmezdi gözbebeklerim
her fotoğrafta biterdim ben
epriyen sonrasız hareketlerden
(...)
işte o günler
babalarının konuşmadığı çocuklar
anneleriyle de konuşmaz, susarlardı"
(Atlansoy, 2016: 122)

Üç bentten oluşan "Ortodoks" şiirinin ilk iki bölümünde şair, öyküleme tekniğini -betimlemeyi de dâhil ederek- bir önceki örneğe göre daha belirgin kullanır. Aslında şiirde balık, olta, ortadoks gibi metaforlarla verilmek istenen çerçeve öyküleme tekniği ile daha belirgin bir hâle getirilir:

“Denize olta atıp balık yakalıyor ahali
Küçük tören provaları eşliğinde. Balık,
Ağzında solucan kuyruğunu sallıyor
Tatlı tatlı kaşınıırken seyircilerin azı dişleri.

Yüzünde belli belirsiz bir gülümseme
balığa olta atıp denizi yakalıyor ortodoks
Yavaşça çekip sonra bırakıyor ikisini birden
Usulca içine./ Kalkıp inen kabaran bir telve
Canlı bir kahvehane gibi yaşıyor balık
Meşkin kalbinde./”

(Atlansoy, 2016: 341)

“Flanör” şiirinde öyküleme tekniği, belli belirsizdir. İlk şiirini 1982’de yayımlayan şair, 2010’lara geldiğinde bu tekniği daha belirsiz bir şekilde kullanır. Bir İstanbul yolculuğundan geriye kalanlar, birkaç dizide anlatımcı üslupla verilir:

“Öylece gidiyoruz karşılıyor beni cümle beşiktaş köpekleri
Ne mecaz var burada ne kitakse - bildiğin köpek
Serviler kısırgan ne de bir esinti var bulutlar yavan
(...)
Çekiyoruz ciğerlerimizi içimize nefesimiz atık
Fosfor ışıyor kesmiyor anglo -sakson gramer kederimizi
Ben giderim diyorum gidiyor hızla üsküdar
Yanaşıyor birden Kadıköyün şimdi yanlış elifbasına”

(Atlansoy, 2016: 451)

“Bayramın Üçüncü Günü Aranacaklar Listesi” şiirinde, bütün dünyayı etkisi altına alan Korana virüs salgını ile birlikte Türkiye’de de 11 Mart 2020’de başlayan “Evde kal!” uygulaması ve sonrasında yaşananlar, şairin gözüyle öykülenir. Şiir, öyküleme tekniğinin çok belirgin bir biçimde kullanıldığı bir metindir:

“12 marttan beri evdeyim her akşam
dakika ve skor bekliyorum amerika fransa ispanya
ingiltere ve italya garip bir memnuniyet mi duyuyorum
sayılar habire yükselip kodlanınca - utaniyorum sonra
değildir diyorum şükür yabanım hala
telefonla arayıp helallik diliyor kimileri
tamamdır diyorum sinmese de içime bir ikisi
camiler ve meyhaneler aynı hızla kapanıyor
kiliseler havralar gece kulüpleri çay bahçeleri”

(“Bayramın Üçüncü Günü Aranacaklar Listesi”, *Muhit*,
Sayı 8)

4.9.2. Betimleme

Varlıkların ve olguların belirgin bir şekilde okurun zihninde canlandırılması amacını güden ve tasviri üslup olarak da bilinen betimleme, bir anlamda kelimelerle resim çizme sanatıdır. Anlatımı temel alan türlerde öyküleme ile sık sık kullanılan

betimleme, şiirde de yer yer kullanılır. Ancak derinlikten yoksun olduğu ve şiirin niceliğini düşürdüğü için çok tercih edilmez. Atlansoy, betimlemeyi bir resim tablosu çizer gibi kullanmaz. Yer yer faydalandığı tasvir; imge, sembol ve metaforlarla birlikte şiirin zenginleşmesine yardımcı olur.

“Şehre Çıkmak” şiirinden aşağıya alınan dört dize, okurun zihninde, elinde gülle şehir meydanında sevgilisini bekleyen bir kişiyi canlandırmaktadır. Burada tasvir, kelimelerle resim yapmaktan öte belli sembollerle aşka gönderme amacı taşır:

“–Yarın
Elimizde gül
Cebimizde lavanta
Yine çıkarız şehre”

(Atlansoy, 2016: 150)

“Ağır Hasta Güneş” şiirinde, evren betimlenir. Şair; dünya, evren ve hayatın özetle varlığın muhteşemliğini okurun zihninde canlandırır. Ve bütün bu olanların failini sorarak okurun Tanrı’yı düşünmesini sağlar:

“Hergün hergün yeniden
doğuran kim güneşi
Günbatımında çapkınlığıyla
Ay/aydınlatan geceyi
Kankırmızı çelenklerle kesilip
darmaduman edilmiş güzelliğin
yeşile donanmış şu bilinen elbiselerin
nazlı cihanını bir konak kılan kim”

(Atlansoy, 2016: 153)

“Kozmoloji Öğretileri” şiirinde şair, eşyanın ötesine geçip soyut olanı da betimleyerek şiire derinlik kazandırır. Şair, bakış gibi doğrudan göz imgesini çağrıştıran bir kavramı belirginleştirmenin yanı sıra aşk, yalnızlık gibi duyguları da betimleme yoluyla somutlar. Şiirdeki duyular arası aktarım ve somutlama, betimlemeyi sıradanlıktan kurtarır:

“Gözlerimi gör, hazırlan
Yıldızlar parlasın topuğu düşük bakışlarından
Bak! o dipsiz gecede sular kabarıyor
Bak ve bir sarnıçta görür gibi gör ıssızlığımı
Anla; bir taşın hızla düşüşü gibi bir okyanusa
Düştü kalbim sarışınlığına.
Gör artık gör!
O bir bakışlık saltanatımı.

–Saltanat mı

–Evet

Evet işte evet

O güzel beyaz at

O yelelerini rüzgâra veren
O evet, işte o, o evet; o kısırak
O çağlayan, o dişi, o yürüyen saat”
(Atlansoy, 2016: 159)

“Hiç” adlı mensur şiirde şair; aile geçmişine, kökenine gönderme yapar. Anadolu’da yaşayan muhacir olmayan yerli Türkmen kızların güzelliklerini tasvir ederken tabiat unsurlarından yararlanır:

“Bilirim türkmenlerin üç-kat etekli kadınları; yeşili, kırmızıyı,
pembe-beyaz kasımpatılarını yüzlerinde taşırlar. Ben
–görmedim gerçi bütün bütüne yüzlerini ya– oyalı örtüleri
altında bir tavşan güzelliği gizlediklerini bilirim. Ben,
–oldum olası– bir evin bir kızı olan kızlara gönül bırakırım.
Ha; sahi, sizin yüzleri bize ilişince burunları havuç
gibi kızaran kızlarınız olur. Muhacirlere inat uzun uzun kızlar!...”
(Atlansoy, 2016: 199)

“Rüyadaki Nal” şiirinin tamamında kullanılan betimleme, en güzel örneklerden birisi olup basit bir tasvirden öte estetik bir kaygı taşır. Şair, betimleme yaparken tabiat unsurlarından yararlanmanın yanı sıra eşyanın, varlığın gerçek görüntüsünün ardına bakmaya çalışır. Tabiata yer yer pastoral bir tabloyu betimler gibi yaklaşır. Şiirde, soyut kavramların alışılmamış bağdaştırmalarla somutlanıp çarpıcı benzetmeler elde edilmek suretiyle betimlendiği de görülmektedir. Kısaca betimlemenin şiire güçlü bir anlatım kattığı söylenebilir:

“güneşe uzatmalıyım
ince uzun albenisiz acılarımı
kurumalı yaralarımı her daim
taze kılan su başları
bedenim
bir koçun topal ayakları altında tozuyan
terkedilmiş yollara uğramadan
anayola çıktığında benim karşımda durmalı
ve akşam
filelere sığmayan ay ışığıyla gelir
deveciler zincirleri uzamayan elleri
çingiraksız koyunlarıyla çobanlar gelir
bense elem kokan ağzımın içiyle
ısırırım üstüme dönen direksiyonların kederini
kriko altından kaçmış ölüm
üstüme aç bir köpek hızıyla gelir”
(Atlansoy, 2016: 202)

“Hamle Sırası”, satranç üzerine yazılmış bir şiirdir. Şair, gerçek hayattan karakterlerle oluşturulan oyunu, yine gerçek hayattaki işlevlerine dönüştürerek betimler. Savaştaki rütbesiz askeri temsil eden piyon ve süvariye temsil eden at

arasındaki mücadele, bir film sahnesi gibi canlandırılır. Oyunda piyon, rakibin son karesine ulaşınca başta vezir olmak üzere daha güçlü bir taşa dönüşebilir. Şair, bunu bir savaş meydanında süvarinin askeri yenerek bu hayali engellemesi gibi tasvir ederek anlatır:

“Saçlarında
Parlayan bir-iki gümüş tel; nehirde
Yanan beyaz çakıltaşları gibi.
... Piyon hamle ediyor ancak
O ana kadar sakın ve miskin yıkanan at
O muhteşem dönüşüyle
Sanki bir salonda
Reverans edercesine
Engelliyor küçük savaşçımın
Vezirlik hayallerini”

(Atlansoy, 2016: 355)

“Kırmızı Kaşkol; Filsesli” şiirinde şair, gençlik hatıralarına gider ve Eskişehir’de arkadaşlarıyla oynadıkları bilardo oyunundan bir sahneyi betimler. Elbette tasvir edilen sadece “gerçek” değildir. Gerçeğin ötesine geçen şair, kelebek imgesi ile betimlemeyi basit bir tasvirden şiirsel derinliğe taşır:

“Bir kelebek sahi nerden konuverdi tamda beyaza
Kaslarım gergin atış anı nabız ya yüz ya değil yüzden noksan
Birden hızla savruluyor üç bilardo topu - savruluyor
Kırmızı kaşkol kelebek kanadı derken kan!”

(Atlansoy, 2016: 447)

“Kendi” şiirinde betimleme, şairin ironik bir üslupla eleştirdiği kişiyi anlatmak için kullanılır. Şair, eleştirdiği kişiyi ya da zihniyeti, içinde dans olmayan Hint filmlerine benzetirken okurun zihninde şenlikli Hint filmleri canlanır. Dünyanın dönüşü, yağmurun yağışı gibi tabiat unsurlarını da kullanarak konu edindiği kişi /zihniyeti belirgin hâle getirir:

“içinde dans olmayan hint filmleri gibisin
rüyasında hiç hindistan görmemiş bir fil
üzgünlüğünde biraz - ağır artist ve kaygılı
yürüyüşünden kaldırımlar eskimiyor
ancak ayakkabıların - yeryüzü yorgun
dünya dönüşüyle itiyor seni gök ise kararsız
kararsız senin başı öne eğik deviniminden
belki bir çisenti - gerçi sulu sepken de olabilir”
(“Kendi”, *Muhit*, Sayı 6)

4.9.3. Karşıtlık

“Bir kavramın, bir duygunun, bir düşüncenin zıt anlamının kullanılmasıyla ortaya çıkan karşıtlık” (Çetin, 2010: 227), Atlansoy şiirinde özellikle medeniyet bağlamında kendisini gösterir. Tezat sanatı da bu gruba dâhil olmakla beraber söz sanatı seviyesindeki kullanımlar, bu başlığa dâhil edilmemiştir. Bu bölümde, sadece medeniyetler çatışması bağlamında yazılan şiirlerdeki karşıtlıklar ele alınmıştır. Adı geçen konuyu işleyen şiirler, zemin olarak biz-siz, Doğu-Batı, yerli düşünce/değerler - evrensel düşünce/değerler, mazlum-zalim, sömürülen-sömüren, kendilik-yabancılaşma gibi temel kavramlara yaslanır.

“Mikail” şiirinde, köleliğe karşı olduğunu söyleyen modern dünya insanının - şairce kölelikten farkı olmayan- hizmetçiliği hayatlarının bir parçası yapmalarındaki karşıtlık, anlatım şeklinin ana omurgasını oluşturur. Modern insanın hayatındaki birçok karşıtlık unsuru, şairin gözünden kaçmaz. Şair de fırsatını bulduğu an, bu tür durumları ironik bir yaklaşımla ortaya koyar:

“Meydanlarda yürürler, yüzlerinde tanrılar taşırlardı.
Sarışın bakışlarını haydi bizi sarın sözlerine ayarlar,
hayret güler ve kalabalık akıttırlardı saçlarından.(...)
Çoraplarının üstüne naylon saran
ve ayakkabıları su alan “öykü” kahramanı bacak bacak
üstüne atmazdı. Antikite’de dahi görülmemiş meydanlarda
yürürler, köleciliğe hayır parkurunu akşamları
hizmetçileriyle tamamlardı.”

(Atlansoy, 2016: 74)

“Atlansoy şiiri, Osmanlı coğrafyasının kültür ve medeniyet atlasını gözler önüne sermesi bakımından Sezai Karakoç şiirine benzer. Geniş bir coğrafyayı şiirinde işleyen şair, sömürgecilik bağlamında Batı’ya karşı bir tepkisellik içerisinde kapitalist bir reddiye yapar.” (Can, 2021: 130). Bilhassa “V” ile “Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi” şiirlerinde, sömürgecilik meselesi üzerinde Doğu-Batı karşıtlığı, anlatım şeklinin esasını teşkil eder. “V” şiirinde Mısır’ı sömürgeleştiren İngilizlerin getirmeyi iddia ettikleri refahın gelmemesi ve Batı’da zafer işareti olarak kabul edilen “v” harfi ile Mısır piramitlerinin ters duran bir v’yi andıran görüntüsündeki karşıtlık ironik bir anlatımla ele alınır:

“mısırlı bir çocuğun saçlarını kesiyor gibi
churchill yalnızca bir v dir
mısırlı kahire’nin kadın balkonlarına gülümseyip
elinde sigara, çocuklara süt akacağına yemin ediyor.
mısır ehramlarıyla tersine bir zafer

bir işaret”

(Atlansoy, 2016: 75)

“Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi” şiiri de, bir öceki şiir gibi Kuzey Afrika’yı merkeze alarak sömürgeci anlayışla hesaplaşır. Şiirin devamında, Batılı devletlerin sömürgeci tavırlarına karşılık 16. asrın başında Mısır’ı fetheden Yavuz Sultan Selim Han’a gönderme yapılarak yine ironik bir karşıtlık oluşturulur:

“bir örnek giysili efendileri beklemekten yorgun
fincan dibi tortularının gülümsemesi yani afrikalı
artık kimseler gelmiyor; cezayir yabancı dil kursu
parmaklarını tıklatınca kuşları havalanmıyor bella’nın
(...)

kızların sevgiliye ortak dudaklarında duman
enişteler toplamı temerküz kampı gözlerinde
bir kraliçe özür dilemeye dili dönmüyor
bütün tarih kulağında küpe

bir hatırlatma tek kulağı küpeli şirpençe
kölemenlerin üstüne arasına birkaç beyit”

(Atlansoy, 2016: 78)

“Matmazel” şiirinde, medeniyet bağlamında Doğu-Batı karşıtlığı anlatımın temelini oluşturur. Atlansoy, “Sezai Karakoç’un “Ötesini Söylemeyeceğim” şiirindeki Doğu-Batı karşıtlığına benzer bir yaklaşım sergiler.” (Başaran, 2021: 118). Şiirde yer alan Bay Yabancı, Medeni Adam, Bay Fransız, Matmazel Nikol gibi kavramlar, karşıtlığın somut göstergelerdir. Atlansoy’un hem bu şiirinde hem de başka şiirlerinde yer alan matmazel karakteri de karşıtlığın en temel göstergesidir. Çirkin olarak tasvir edilen matmazel, şair için ideal bir kadın tipi değildir:

“matmazel kollarımı iki yana aheste size uzatamam
kor bir ateşe benzeyen fazla parmağım
bir ihtilal doğururum izmarit toprağa değerken
utanırım ekmek arası zeytineziği dirimimden”

(Atlansoy, 2016: 83)

“Cuma Koşusu” şiirinde, cuma-cumartesi kavramları üzerinde medeniyet bağlamında bir karşıtlık söz konusudur. Şair, Cuma (günü) “günlük güneşlik sevincin abidesi” şeklinde tanımlarken cumartesiye, “alışveriş, tezgâhtarlar, pazar çantaları, fileler gibi tüketim kültürünü çağrıştıran kelimelerle birlikte anar. Ayrıca şiirde geçen Robinson ismi de Cuma ile birlikte Daniel Defoe’nun “Robinson Crusoe” romanını hatırlatır. Robinson Batı’yı, Cuma Doğu’yu temsil eden iki karakter olarak şiirde karşıtlık oluşturur:

“Oysa Cuma bugün
Günlük güneşlik sevincin abidesi.

Sisli vapurlar, sigara dumanları, yarım
Bırakılmış sarışınları yas günü bugün

/Ah! Robenson, Cumayı bırak adadan
“Yarın Cumartesi” biliyorsun”

(Atlansoy, 2016: 126)

“Ev Sahibi ve Kedi” şiirinde de matmazel karakteri, medeniyetler bağlamında bir karşıklık unsuru olarak yer alır. Şair, matmazelin karşısına Ferhat’ı -dolayısıyla Şirin’i- yerleştirirken Batı’nın karşısına da Doğu’yu temsil eden Kartaca’yı koyar. Yine bu kavramlar etrafında anlatımda, bir karşıtlık elde edilmiş olur:

“merdivenlerini duydum gerçi
ama kartaca bana göre değil
saçlarınıızı kesmemelisiniz matmazel
kabul: eski savaşılar yok artık, ama açık
ve net söylüyorum, Ferhat’ın kazması
ancak benim yüreğimden geçer, şarkılar
marşlar, yere düşen bir mendil ve keder”

(Atlansoy, 2016: 204)

“Bay Jojo Öldü” şiiri, karşıtlığın en güzel örneklerinden birisidir. Şair, giyim kuşam üzerinden modern hayat ve geleneksel hayatın karşıtlığını gözler önüne serer. Bir ten çorabı üreticisinin ölümü üzerine yazılan şiirde, modern hayatın, kadını teşhir eden anlayışı ile geleneksel hayatın ferace, hasır şapka gibi kıyafetleri ve anlayışındaki zıtlık, eleştirel ve ironik bir yaklaşımla tasvir edilir:

“bay jojo öldü.
bir kez olsun görmedim yüzünü
ne de işittim
o enteresan ismini.
(...)
/şimdi kadınlar eski bir yüzyıla düşecekler mi
feraceler gibi, kirazlı hasır şapkalar gibi/
kadınlar
aynı bilmezlikle giyecekler
kaçmaz denilen ve nedense
hemen her defasında kaçıveren
ince çoraplarını.”

(Atlansoy, 2016: 222)

4.9.4. Monolog

“Şairin kendi iç dünyasına yönelerek kendisiyle yaptığı konuşma şeklinde tanımlanabilecek monolog” (Çetin, 2010: 210), Atlansoy şiirinde en sık görülen anlatım biçimidir. Özellikle anlatımcı şiirde kullanılan bu tekniği, bütün şairlerin metinlerinde görmek mümkündür. İç konuşma da denilen teknikte şair, daha çok

konuşma üslubuna yaslanır, günlük dildeki rahat söyleyişi tercih eder. “Şair, yine de şiir dilinden taviz vermez, konuşma dilinin sıradanlığından uzak durur.” (Yazgıç, 2020: 90).

Atlansoy; imge, alışılmamış bağdaştırma, çok anlamlılık gibi araçlarla şiirin günlük dile yaklaşarak sanat değerini yitirmesine engel olur. “Atlansoy, anlatma isteği yüksek bir şairdir. Özellikle bu isteğin etkin olduğu şiirlerde, hitap tarzı öne çıkar. Şair, ister içe dönük (monolog) ister dışa dönük (diyalog) olsun bir biçimde bu isteğin gereğini yapar. Bazen kendi sorar kendi cevap verir. Özetle şair, monolog veya diyalog anlatım biçimleriyle rahat bir söylemi yakalar.” (Oğuz, 1993: 38).

“Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın” şiirinde şair, monolog tekniğini kullanır. İç dünyasına yönelen şair, ölüm meselesine zihin yorar. İçinde bulunduğu ruh hâlini, iç konuşmayla dengelemeye çalışan şair, anlatma isteğini de gidermenin yollarını arar:

“haberi önce korkunçtu ölüme tayini çıkmıştı bir canın
olağanın sınırları ürkütücü bir dalga üstümde o an
gene buldu bu acı bu gülümseme beni dedim
yaşmağına vurulmuştum yaşamanın çünkü ben
vurguncu dişlerine kompliman bir
ölümlüydüm”

(Atlansoy, 2016: 35)

“İntihar İlâcı” adlı şiirde şair, sevgilinin soru sorma ihtimalini kendi iç dünyasında değerlendirir. Sevgili, soru sorsa da şair, cevap veremeyeceğini ima eder. Sözü, ölüm bahsine getiren şair, cevap bulamaz ve iç konuşmayı, ölümün ağırlığı karşısında bitirir:

“V / soru/
esmerliğime rağmen intihar dişleriyle sorsa o kız
ismim hangi imgenin yanına kurulur
sorsa
tezgâhında ellerin topraktan bir parça ekmek
hangi kırıntı adamların elinde bozulur.
sorsa
nedir muşamba masalara kurulmuş
gül desenleri kadar kırmızı ve sahici ölüm
/geçelim gün gün geçen gecelere”

(Atlansoy, 2016: 39)

“Teras” şiirinde şair, iç konuşmayla meseleye yaklaşarak değişen insani ilişkiler üzerine eğilir. Bozulan dostluk ilişkileriyle ilgili duygularını, paylaşacak kimse bulamayınca kendi iç dünyasına seslenerek paylaşma ihtiyacını gidermiş olur:

“Buğusu bozuldu dostluğun
Gözlerimden terkedildim

Bak! Bu benim aynam
bu benim.
Sarıya boyanmış saçlarıyla
esmerliğime karışmak isteyen
küfür, istihza, pazarlıklar
giremiyor sırrına alaca kanatlarımın
Oysa kırıldım ben yeni içinde şehrin
kollarım yorgun, üstelik dumanı yükseliyor
bakır mangal üzre közlenen dostlukların”
(Atlansoy, 2016: 132)

“Hiç” mensur şiiri, monolog türünün en iyi örneklerinden birisidir. Şairin aile köklerine dair bilgi verdiği metinde, iç konuşması belirgindir. Şiirdeki konuşma üslubu, samimi bir anlatıma dönüşür:

“Ben muhacirim. Deliorman’dan gelmiş bizimkiler. Çıplak ayaklarıyla girmiş fotoğraflara dedem. Enine ve boyuna sağlam duruyor fotoğraflarda babam. Babaannemin ismi sadife... yani sedefler. “Değil ama olsun” işte o sedeflerden saçılmışız bir yeryüzüne. Toprağa, bahçeye, buğday ve tohuma. Küçük ve güzel bir sedef kolye olarak taşınmışız, sevdiklerimizin göğsünde. Yani ben kolyemi geri almam. Yani ben...”
(Atlansoy, 2016: 199)

“Taammüden Yanlış Anlama” şiirinde şair, konuşma üslubuna yakın bir monolog örneği verir. Osmanlı dönemi müzisyenlerinden Tatyos Efendi’ye ait “Gamzedeyim deva bulmam” şarkısının sözlerini yanlış anlayan şair, bu durumu iç dünyasında tartışır.

“İsrarla yanlış anladım ben tatyos efendiyi
Hep gamze’de olmak istediğimden herhâl
Yoksa bilmez miydim deva bulamayacağımı
Gözlerinin açıklarına gelip derinliğinde batacağımı”
(Atlansoy, 2016: 382)

“Yasak Bulut” şiiri de monolog türünün en güzel örneklerinden biridir. Şair, yalnızlık duygusunun da etkisiyle kendisiyle dertleşir gibidir. Yalnız bir insan, elbette konuşmayı bir başkasıyla -dışa doğru- değil, kendisiyle -içe doğru- yapabilir. En önemli meziyeti konuşmak, beyan etmek olan insan, bu ihtiyacını bir şekilde karşılamak zorundadır. Şairin de şiiri aracılığıyla yaptığı aslında bundan farksızdır:

“Saklı bulutum ben gören bulunmaz
Ne şimşek dokunur ne ısıtır güneş
Kimseler bilmez kimim kimin kalbinde
Derinliğinde bir sessizliğin gülümserim
Kendine saklı kendine yasak
Bir bulut ki tutarım kendimi

Yersiz ve yurtsuz bulunurum hep
Yağsam ne yağmasam ne
Nereye gömecekler beni
Gökyüzünün mavisine mi”
(Atlansoy, 2018: 16)

4.9.5. Diyalog

“Şairin, bir kişiyi muhatap alarak onunla sohbet eder gibi konuşması veya iki farklı kişiyi konuşturması” (Çetin, 2010: 211) şeklinde tanımlanabilen diyalog, Atlansoy şiirinde sıkça karşılaşılan bir anlatım tekniğidir. Atlansoy’daki yoğun diyalog kullanımı, farklı yazar ve şairlerden yaptığı alıntılar ve yine onlara yapılan göndermeler vesilesiyle şairin onlarla söyleşmesi “diyalojik söylem” kavramıyla açıklanır. Edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin’in ortaya attığı bu kavram, “Şair kendi varoluşunu belirginleştirdiği gibi karşıt düşüncelerle ve yer yer önceki metinlerle söyleşerek şiirlerini kurar. Bu teknik, şairin tek sesliliğini kırarak onu çoğul söylemlere ve seslere açar.” (akt. Akyüz, 2021: 130) şeklinde tanımlanır. Yukarıdaki değerlendirme, karşıtlık ve metinler arasılık ile birlikte diyalogtan öte bir yaklaşımla meseleyi ele almaktadır. Farklı bölümlerde metinler arasılık ve karşıtlık kavramlarına değinildiği için burada sadece “diyalog” kavramı ele alınmıştır.

Şair, ilk şiiri “Batıda Kan Var”da Kızılderililer üzerinden yerlilik meselesini gündeme taşır. “Biz her çağda Kızılderili/Biz her yerde hep yerdeyiz/Toprağa mahkûm edildi gözlerimiz” diyen şair için yerliler, her zaman masum ama ezilmiş, hakları gaspedilmiş bir toplumdur. Şair, bir Kızılderilin sesinden bunları söylerken “muhatap” söze girer, “Kimsiniz?” sorusunu sorar ve cevabı bile dinlemeden bütün bir Batı’nın bakışını özetleyen “Vahşi” kavramını kullanarak Kızılderiliyi yaftalar:

“–Kimsiniz
Biz bir kaplan gibi masum
tırnaklarını kemirmiş kabullenmiş
Kızılderili

–Vahşi”

(Atlansoy, 2016: 13)

“Rutubet” adlı şiirde şair, yine Modern Batılı bir dayatmaya -onun propagandasını yarıda keserek- bir öfke patlamasıyla karşı çıkar. Modern tıp, insana aspirini dayatırken şair, “Batıya İnanmıyorum” çıkışıyla tepkisini ortaya koyar:

“–Aspirin?
–Batıya inanmıyorum”

(Atlansoy, 2016: 22)

“Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim” şiirinde, Mehmet Akif Ersoy’un manzum hikâyelerini andıran bir diyalog vardır. Şair, İstanbul’u bir özne gibi algılar ve onunla söyleşir. Eskişehir doğumlu olan şairin hayatında İstanbul, önemli bir yer tutmaktadır. Bu şehir üzerine yazdığı şiir sayısı, hayli fazla olduğu için bir İstanbul şairi olarak bile kabul edilir. Gençliğinin belli bir döneminde, İstanbul’da yaşamış ve ondan uzakta kalınca da onu içinde yaşatmış/yaşatmaktadır. Bu durumda, İstanbul’un bir özne hâline gelip şairle söyleşmesi gayet doğaldır:

“nişanlı mısın yoksa nisan ayında yağmur
–süresiz yağmur
III
–hayır
–bakın bir daha teklif etmem
–pek lâzımdı
–keyfin bilir”

(Atlansoy, 2016: 53)

“Kozmoloji Öğretileri” şiiri, şairin sevgiliyle söyleşmesidir. Şair -sözle ya da bakışla- tek taraflı konuşurken birden sevgilinin sorusuyla sözü kesilir. Sevgili, sorusunu sorar ve susar ama şair, tek taraflı konuşmasına devam eder:

“Anla; bir taşın hızla düşüşü gibi bir okyanusa
Düştü kalbim sarışınlığına.
Gör artık gör!
O bir bakışlık saltanatımı.
–Saltanat mı
–Evet”

(Atlansoy, 2016: 159)

“Tayf” şiirinde de şair, çocukluk hatıralarına gider ve annesi ile arasında geçen bir diyalogu şiire taşır. Eski mahalle kültüründe, çocuklar güvenle sokağa çıkıp akşama kadar oynayabilmektedir. Akşama kadar oynayan çocuklar, yemek saati gelmesine rağmen anneleri çağırmadan içeri girmezler. Şair, annenin oğlunu eve çağırmasını ve oğulun da devam eden oynama isteğini kısa bir diyalogla tasvir eder:

“–Hadi oğlum eve gir akşam oldu
Yemek soğuyor, baban kızacak
–Tamam anne, bir gol daha kaldı geliyorum.”

(Atlansoy, 2016: 167)

“Diyaloglar” şiirinde şair, bir arkadaşı ile arasında geçen konuşmayı dizelere döker. Şairin akadaşı Seyfettin (Manisalıgil), şairden kendisi yaşadığı süreçte “Tribündekiler” adlı şiiri kitaplarına almamasını rica eder. Şair de bunu kabul eder. Bu şiir, *Dergâh* dergisinde yayımlandığı gibi durmakta yani şairin hiçbir kitabında yer almamaktadır:

“-Ben hiç bir şiirini sevmedim hüseyin saymazsak tribündekileri
-Senin için olsun o zaman o şiir
-Kitaplarına almayacaksın ama...ben ölene değin
Hiç bir zaman seyfettin hiç bir zaman o şiir senin”
(Atlansoy, 2016: 391)

“Ayar” adlı şiirin ilk dizeleri, hastanede tedavi gören bir ruh hastası ile onun doktoru arasındaki diyaloga benzemektedir. Akıl hastalıklarının tedavisinde uygulanabilen ve bir psikiyatri tedavisi olan elektroşoka gönderme yapan şair, meseleyi ironize etmekten de kendini alamaz. Doktor, onca şok uygulamasına rağmen istediği sonucu elde edememiş ve hastanın “külü ateş yakmaz elektrik çarpmaz” şeklindeki ironik yaklaşımıyla da karşı karşıya kalmıştır:

“-Onca elektroşok - bu ne bu- atın şunu
-Kızma doktor külü ateş yakmaz elektrik çarpmaz
Zeka ne ki - dilimdeki kamaşma yüksek voltaj”
(Atlansoy, 2016: 459)

SONUÇ

Hüseyin Atlansoy, 80 Kuşağı'nın önde gelen isimlerden biri olarak 1980'lerden günümüze salt şiirde kararlılıkla ve uzun soluklu bir şekilde yürüyebilmiş ender şairlerdendir. Şair; *İntihar İlâcı* (1985), *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi* (1987), *Şehir Konuşmaları* (1990), *Kaçak Yolcu* (1998), *Karşılama Töreni* (2005), *Yarın Bekleyebilir* (2011), *Gösteri Uçuşu* (2013), *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem* (2016) adlarında 8 adet müstakil; *İlk Sözler Toplu Şiirler* (1998), *Su Burcu Toplu Şiirler* (2005), *Yüzümdeki Eşik Toplu Şiirler* (2016), *Perondaki Melek Seçme Şiirler* (2020) adlarıyla 4 adet de toplu ve seçme şiirler olmak üzere toplam 12 şiir kitabının sahibidir. Ayrıca Şaban Abak ile birlikte *Güldeste* (1991) adlı bir şiir antolojisi hazırlar. Atlansoy, değini, deneme, inceleme gibi türlerde yazılar kaleme almakla beraber nesir türünde herhangi bir kitap yayımlamayarak şiire olan sadakatini gösterir, bir nevi şiirden ödün vermemeyi ilke edinir.

Atlansoy, babasının hastalığı sebebiyle dokuz yaşında iken ailesiyle Mihaliççik kazasından Eskişehir'e göç eder, bu vesileyle de komşuları ve o dönemde lise öğrencisi olan yazar Ahmet Kot ile tanışır ve onun kütüphanesinden istifade ederek pek çok kitap okur. Ahmet Kot, küçük Atlansoy'u yazar Atasoy Müftüoğlu ile tanıştır. Atlansoy bu tanışmadan sonra Müftüoğlu'nun okuma halkasına dâhil olur. Müftüoğlu öncülüğünde 1970'lerde açılan Gazve Kitabevi, yine onun öncülüğünde çıkarılan *Deneme* ve *Gelişme* dergileri Atlansoy için canlı, kültürel ortamlardır. Atlansoy, Ahmet Kot'la birlikte henüz 12 yaşında iken bir yaz tatilinde İstanbul'a gider; Sezai Karakoç, İsmet Özel ve Ebubekir Eroğlu ile tanışır, sohbet eder, kitap tavsiyeleri alır.

Atlansoy, tavsiyeler üzerine Eskişehir'e döner dönmez Hâfız'ın *Divan*'ı, Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisi gibi eserleri; İsmet Özel, Sezai Karakoç gibi yazarları okur. Elbette yaşına uygun okumalar da yapar. Örneğin Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun tarihî roman külliyyatını severek okur. Bu okumaları Kemal Tahir'den *Devlet Ana* ve Herman Hesse'den *Sidhartha* takip eder. İlk okumalar Atlansoy'un; Faulkner'a, Rilke'ye, Şeyh Galip'e, Sezai Karakoç'a, Edgar Alen Poe'ya, Cahit Zarifoğlu'na ulaşmasını kolaylaştırır. Yukarıda örnekleri verilen okumalar, Atlansoy'u bilgi, birikim bakımından olgunlaştırır ve şairliğe adım adım yaklaştırır.

Bütün bu kültürel yetişme ortamının bir sonucu olarak Atlansoy, 1982'de Eskişehir'de Gazve Kitabevinde çalıştığı dönemde ilk şiiri "Batı'da Kan Var"ı

kaleme alır. “İlmuhaber” ise Kasım 1982’de *Yönelişler* dergisinin 17. sayısında yayımlanan ilk şiiridir. Daha önce herhangi bir şiir denemesi olmayan şair, yazdığı ilk şiiri o dönemde Eskişehir Belediyesinde memur olan Nabi Avcı’ya gösterir, ilk şiir olmasına rağmen Avcı’dan takdir görür ve Avcı onun büyük bir şair olacağını söyler.

Atlansoy, 1982’de üniversite tahsili için geldiği İstanbul’da bir yandan da Yeryüzü Yayınevi ve Yazı Yayıncılıkta çalışır. Ebubekir Eroğlu’nun önemli katkılarının olduğu *Yönelişler* dergisi, 1981’den itibaren Yeryüzü Yayınevinde yayımını sürdürmekte, bir yandan da genç şairlere kaplarını açarak onların yetişmesine katkıda bulunmaktadır. Bu dönemde Eroğlu’nun Atlansoy ve onun kuşağı üzerinde büyük emekleri vardır.

Atlansoy, 1985’te ilk kitabı *İntihar İlâcı*’nın yayımlanmasından sonra dikkatleri üzerine çeker; kendi sesini bulduğu, özgün bir tavır sergilediği yönünde değerlendirmeler yapılır. Şair, üçüncü kitabı *Şehir Konuşmaları* ile 1990 Türkiye Yazarlar Birliği Şiir Ödülü’nü, yedinci eseri *Gösteri Uçuşu* ile de 2014’te ilki verilen Necip Fazıl Şiir Ödülü’nü almaya hak kazanır.

Atlansoy, masa başında şiir yazan bir şair değildir. O, şiirini hayattan yola çıkarak yazar. Yaşadığı olaylar, geçirdiği buhranlar; gördüğü absürt, ilginç, can sıkıcı durumlar şairin zihninde olgunlaştıktan sonra şiir olarak kağıda dökülür. Bu anlamda onun şiirinin farklı yüzlerine değinmek, bütünlük olarak şairi ve şiiri kavrama adına önemlidir.

Atlansoy’un şiirinin en önemli özelliklerinden birisi zulme karşı direnişi ve eleştirel tavrıdır. İlk yazdığı “Batı’da Kan Var” şiiri ve sonrasında kaleme aldığı birçok şiirinde Batı sömürgeciliği, Türkiye’de yaşanan askerî darbeler, modernizmin dayattığı yaşama ve düşünme biçimi gibi konularda itirazını dillendirir. Bunların karşısına zenci-esmer-kızılderili imgelerinin temsil ettiği yerli-millî bir duruşu koyar. Atlansoy; aşk, ölüm, kadın, çocuk, yalnızlık, umut-umutsuzluk, tarih, medeniyet, şehir gibi temaları yoğun bir şekilde işler. İlk iki eserde, yoğun bir biçimde ölüm duygusu işlenir. Öte yandan Atlansoy’da ölüm ve aşk ayrılmaz bir bütün gibidir. Ona göre bir denklem kurulacaksa ölüm ve aşk arasında kurulabilir. Çünkü onun şiirinde “aşk ölüme karşılık gelendir”.

Atlansoy, modern şiirin imkânlarını zorlayan, yer yer verili şiir dilini ters yüz etmeye çalışan bir şair olmasına rağmen geleneği önemser ve öz olarak ondan yararlanır. 80 Kuşağı’nın birçok şairi gibi başta II. Yeni şiir olmak üzere divan ve

halk şiiri verimi, Atlansoy'un beslenme kaynakları arasındadır. Öte yandan ilk kitabından itibaren onun şiirinde farklı şairlere yapılan göndermeler dikkat çeker. Bu anlamda Ece Ayhan, Cemal Süreya, Asaf Halet Çelebi, Cahit Zarifoğlu, Sezai Karakoç, İsmet Özel gibi şairlere yaptığı atıflarla şiirini zenginleştirir. Bununla beraber Atlansoy, Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu, Ebubekir Eroğlu çizgisinde bir şiir geleneğinin devamcısıdır. Akif İnan tarafından hâl, tavır ve şiir üzerine fazla konuşmaması nedeniyle Zarifoğlu'na benzetilen şair, yine Zarifoğlu gibi şiirde "özel bir ada olarak" nitelendirilir. Elbette bunun sebebi şairin şiir yönelimindeki tekbaşınalığıdır.

Atlansoy'un üslubu daha ilk şiirlerinden itibaren belirgin bir sıra dışılık gösterir. Kuşağının diğer sanatçılarıyla ortak bir paydada buluşmaz. Şairin üslubunun şekillenmesinde imge kullanımı ve metaforik söylem gibi söyleyiş özellikleri önemli yer tutar.

Atlansoy şiirinde yoğun imgeler, bir üslup özelliği olarak öne çıkar. Şair, ilk şiirinden son şiirlerine kadar belli başlı imgeleri artan veya azalan bir oranda kullanır. Sis, kedi, kartal, zenci-esmer, kaplan, ayna, yağmur, Meryem, renkler, yara, köşk, söz, kalp, rüya gibi imgeler şairin en çok tercih ettiği imgelerdir. Hatta bazı imgeler onun kimliği hâline gelmiştir. İlk şiirlerinde sıkça kullandığı esmer ve Kızılderili imgeleri daha sonra azalır ve zenci imgesi öne çıkar. Ona göre bu kavramlar, Türk insanını en iyi anlatan kavramlardır. Göz, zenci-esmer, kartal, kaplan, yara gibi imgeler genellikle şairin "ben"ine yönelik kullanılır. İlk şiirlerde kartal imgesi sıkça yer alırken sonraki şiirlerde kaplan imgesi öne çıkar. Yine beyaz, siyah, yeşil, mavi, lacivert, sarı gibi renkler ilk şiirlerde sıkça kullanılır. Şairin ilk şiirlerinde sıkça işlediği sis ve rüya imgeleri aslında onun şiirinin neden kapalı bir anlatıma sahip olduğunu da imler. Şair, gerçekliği olduğu gibi anlatmayı doğru bulmaz; onu değiştirmeyi, bir sis perdesinin arkasına gizlemeyi yeğler. Bu manada "sis", anlam bağlamında onun şiiri için en uygun kavramdır.

Atlansoy'un üslubunun bir başka özelliği ironik anlatımdır. İlk üç eserindeki yoğun ironik anlatım sebebiyle "ironi gülü" olarak nitelendirilen şair, bu dönemde çevrenin, hayatın olumsuz etkisini ironi ile hafifletmeye çalışır. *Kaçak Yolcu* ve *Karşılama Töreni* kitaplarında ironik anlatımı azaltıp lirizmi artıran şair, *Yarın Bekleyebilir* kitabıyla tekrar ironik anlatıma yönelir. İronik anlatımın yanı sıra lirik üslubu da kullanmayı yeğler. İroniyi zeki ve elit insanların elindeki silah olarak tanımlayan şair, onu sıkıntılı bir konu olarak değerlendirir. Ona göre ironi

bünyesinde yozlaşmayı da barındırdığı için onu dozunda kullanmak gerekir. İronide aşırı ısrar etmek, kutsalla araya mesafe girmesine neden olabilir.

Atlansoy'un şiirinin önemli özelliklerinden birisi de metafizik şiir yönelimidir. Ona göre metafizik gerilim şiirin olmazsa olmazlarından. Şiirde maddilik ve manevilik ayrımı üzerinde duran şair, manevilik bağlamında şiirin kutsalla olan bağının öneminden söz eder. Ona göre şair, kendini sahil bir evren anlayışı içinde, kutsalla bağlantılı, metafizik bir gerilim ile ilişkilendirerek sahici bir çaba güdüyorsa söyleyecekleri değer kazanır. Şiir; maddi olana, salt dünyaya odaklanırsa bir isyanı dillendirmekten öteye gidemez. Bu anlamda Atlansoy'un daha çok maddi bir şiirsel havanın hâkim olduğu ilk üç kitabında, birtakım metafizik atıfların ötesine geçmeyen bir duyarlık vardır. Bu duyarlık, *Kaçak Yolcu* ile gittikçe belirginleşir; sonraki kitaplarda da metafizik yoğunluk öne çıkar. Ayrıca onun şiirinde metafizik yönelim dinî olanla iç içedir.

Atlansoy şiirinin önemli özelliklerinden birisi de sapmalardır. Yazım, sözcük, sözdizimi, biçim ve anlam sapmaları şeklinde ele alınabilecek sapmalar; şiiri, hem yapı hem içerik bakımından etkileyen önemli bir dilsel tavidir. Verili şiir dilini tahrif etmenin önemli aracı sayılabilecek sapmalar, Atlansoy'un özellikle ilk şiirlerinde sıkça görülür. Dize başında küçük harf kullanma, küçük veya büyük yazılması gereken bir kelimenin tam tersi yazılması, bir dizedeki bir kelimenin ya da bütün kelimelerin büyük harfle yazılması veya iki kelimenin kural dışı bir biçimde bitişik yazılması gibi yazım sapmalarını onun şiirinde görmek mümkündür. Şair, noktalama konusunda da geleneksel kullanımın dışına çıkar. Şiirde virgül, nokta gibi işaretleri bazen hiç kullanmazken eğik çizgi, kısa çizgi, köşeli ve yay ayraç gibi işaretleri ara söz değeri taşıyan dizeleri ve şiire çok anlamlılık kazandırma maksadıyla kelimeleri bölmek için kullanır. Şair, bazı kelimeleri imla kurallarının aksine arkaik, halk söyleyişi gibi kullanımlarla şiire almayı yeğler. Örneğin Azrail kelimesi Ezrail, Einstein- okunduğu gibi- Ayştayn, çünkü-kelimenin eski şekli olan- çün şeklinde yazılır. Atlansoy, kelimelerle oynamayı seven bir şairdir. Eksiltme veya yanlış kullanma gibi sapmalarla kelimelerin eklerinde farklı tasarruflara giden şair, yeni kelimeler de türeterek anlam üzerinde deneysel bir tavır da sergiler. Örneğin "delikanlı" kelimesi yerine "delikan"ı tercih eder. Şair alışılmamış bağdaştırmalar, dil bilgisi kurallarının dışına çıkma gibi tasarruflarla anlam sapma örnekleri de verir. Ondaki sapmalar anlamsızlığa yol açacak boyutta değildir.

Atlansoy; kelime kadrosu, yer yer dili tahrife yönelen tavrı, kendine has üslubu ile şiir dilini önemseyen bir şairdir. Şairin kelime kadrosu çok geniştir. Şiire ilk başladığı dönemde her yazdığı şiirde beş yeni kelime kullanmayı âdet edinerek kelime servetini artırmaya çabalar. İlk şiirlerinde argo ibarelerden ve konuşma dilinin imkânlarından -estetikten ödün vermeden- yararlanan şair, şiir dilini zenginleştirmeyi hedefler. Özellikle ilk üç kitabında “hinlenmek, köpek, yenilir yutulur cinsten, kahkaha patlatmak, takılmak, ıslatmak, kızoğlankız” gibi argo kullanımı söz konusudur. Şair; aspirin, panajlin, merhem, grip gibi tıp terimlerinin yanı sıra şehir bandosu, paralel, sivil bir arabesk, pişti, iskambil destesi, kare as, çay, caner gönyeli yerleşikleri, ruj, poetik ve küflü bakış, kefen, yağmur prototipi gibi günlük dile ait veya kendine özgü çok farklı kelime/kelime grupları kullanır. Bunların dışında şair, günlük dilde pek kullanılmayan soyuklanmış, umut sesleyen, iğrenti, mutluluğu uykulamak, direşkendir, üzünç gibi kelimelerle birlikte Arapça/Osmanlı Türkçesinden veya yabancı dillerden aldığı Refi, nasp ve cer, malihülya, dandy, popcorn, müşkülpesent, steril gibi kelimeleri de şiir dilinde kullanarak bir çeşitliliğe ulaşır. Atlansoy’un şiir dili için söylenebilecek başka bir husus da yer yer gramere ve verili şiir diline yaptığı hücumlardır. Buna, “ihtiyar çoğaltılan gecelerde kaybolursunuz sessizce”, “Onadron bakınıyorum etrafıma bir yanıma sis alıyor..”, “esmer benzeyen nar eziği gül eşiği bahar” gibi dizeleri örnek vermek mümkündür.

Atlansoy’un yoğun imgesel söyleyişi, kapalı bir şiir dilini de beraberinde getirir. Yalın ve yoğun bir anlatımı tercih eden şairin metinlerini çözümlmek uğraş gerektiren bir durumdur. Öte yandan şiirde eğik çizgiyle kelime bölme şeklinde bir yapıyı sıkça kullanan şair, böylece çok anlamlı bir şiir diline ulaşır. Şairin tercih ettiği bir diğer yapı unsuru da dizeler arası anlam bağının zayıf olmasıdır. Bu tavır, şiirin bütünlüklü bir yapıda kavranmasına engel olduğu gibi şiiri anlamlandırmada da zihni yormaktadır.

Atlansoy, anlam bağı zayıf dizelere koşut olarak zaman ve mekân veya alan kaydırma şeklinde adlandırılan bir yöntemle şiirde iki farklı konu/durum/olayı (zaman ve mekânı) birleştirerek sinema tekniğine uygun bir şiirsel görüntü elde eder. Elbette bu teknik, şiirin bütünsel yapısını ve tema birlikteliğini bozduğu gibi metnin anlamlandırılmasını da zorlaştırır. Fransız şiirinden gelen bu tekniği, İkinci Yeni şairleri şiirlerinde uygularken 80 Kuşağı’ndan da Atlansoy da en iyi örneklerini veren şairler arasındadır.

Atlansoy, şiirde farklı anlatım tekniklerini de başarıyla uygular. Öyküleme tekniğinin yanı sıra monolog ve diyalog tekniklerini de sıkça kullanır. Şair, özellikle kendi hayat hikâyesinden beslendiği şiirlerde öyküleme tekniğini kullanırken ben-öteki, biz-siz karşıtlığı üzerine kurduğu, bilhassa Batı eleştirisi yaptığı şiirlerde diyalog ve karşıtlık tekniğini kullanır. İç konuşma da denilen monolog tekniğinde şair; şiir dilinden taviz vermeden, elbette sıradanlıktan uzak durarak daha çok konuşma üslubuna yaslanır; günlük dildeki rahat söyleyişi tercih eder. İmge, alışılmamış bağdaştırma, çok anlamlılık gibi araçlarla şiirin günlük dile yaklaşarak sanat değerini yitirmesine engel olur. Atlansoy, anlatma isteği yüksek bir şair olduğu için şiirlerde hitap tarzı öne çıkar.

Atlansoy'un şiirde tercih ettiği yapı unsurları da tam olarak modern bir anlayışın ürünüdür. Diğer yandan Atlansoy gelenekten beslenen ve bunu da şiirlerinde yapı, içerik, kelime seçimi gibi unsurlarda gösteren bir şairdir. Bilhassa içerik bakımından geleneği andıran şiirlerinde nazım şekli de beyit, dörtlük gibi yapı unsurlarıyla inşa edilir. Manzum şiirin yanı sıra birkaç mensur şiir ve görsel şiir örneği de veren şair, ahenk unsurlarını da önemser. Elbette şiirlerinin çoğunda herhangi bir vezin ve kafiye kullanmaz ama şiirde belirli bir ses uyumu ile iç müziği yakalamaya çalışır. Dolayısıyla müzikalitesi yüksek bir şiir, onun önceliğidir. Yeri geldiğinde -genelde yarım- kafiye ve redif kullanmakla beraber ses, hece ve kelimeleri sık sık yineleyerek belirli bir ahenk elde eder.

Şiir dili, üslubu, yapı ve içeriği, imgesel söyleyişi ve ironik anlatımı gibi özellikleri bakımından çerçevesi çizilen Atlansoy şiiri için modern, yenilikçi, özgün tanımlaması yapılabilir. Atlansoy, şiirlerinin özgün sesi ve kurduğu yeni dille modern şiirimizdeki yerini almış, şiir evreninde kendine has bir şiirsel alan oluşturmuştur. “Şiir olmasaydı bir hayatım olmazdı” diyerek şiirin kendisi için ne denli önemli olduğunu vurgulayan şair, ilk kitabı *İntihar İlâcı*'ndan son kitabı *Perondaki Melek*'e kadar 41 yıldır Türk şiirinin önemli şairlerinden birisi olarak eser vermeyi sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

1. Hüseyin Atlansoy'un Şiir, Yazı ve Kitapları:

A) Kitapları

Atlansoy, H. (2020). *Perondaki Melek* (Seçme Şiirler). İstanbul: Muhit Kitap.

_____ (2018). *Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem* (2. baskı). Ankara: Hece Yayınları.

_____ (2016). *Yüzümdeki Eşik*. Ankara: Hece Yayınları.

B) Yazıları

Atlansoy, H. (2001a). Aşk ve Ölüm Üzerine Kısa Notlar, *Hece Dergisi*, Sayı 53-55, s. 398.

_____ (2005a). Ayna Ayna. *Yom Sanat Dergisi*, Sayı 22, s. 57.

_____ (1998a). Cevap Hakkı. *Hece Dergisi*, Sayı 23, s. 44-45.

_____ (2003). Dağı Aşan Şair. *Hece Dergisi*, Sayı 73, s. 442-443.

_____ (1993). Ebubekir Eroğlu'na. *Yedi İklim Dergisi*, Sayı 39, s. 79.

_____ (2017a). Güzele Güzel Denmez. *Cins Dergisi*, Sayı 23, s. 6.

_____ (2017b). İstanbul Varmış İstanbul Yokmuş. *Cins Dergisi*, Sayı 21, s. 7.

_____ (2017c). İzmir; Daima ve Asla. *Cins Dergisi*, Sayı 22, s. 6.

_____ (2017ç). Kader Hızlı, Anlaması Yavaş. *Cins Dergisi*, Sayı 17, s. 7.

_____ (2005b). 'Kalbini Kalbinden Sakın' ya da Bir Dağın İçinde Yol Alışı. *Hece Dergisi*, Sayı 103, s. 124.

_____ (2009b). Kent Üzerine Dağınık Notlar. *Hece Dergisi*, Sayı 150-152, s. 523-524.

_____ (2017d). Maskeli Kahramanlar. *Cins Dergisi*, Sayı 20, s. 10.

_____ (2017e). Mazi Geçmez, Gelecek Bitmez. *Cins Dergisi*, Sayı 19, s. 8.

_____ (2008). Ölümün Çağrısı. *Hece Dergisi*, Sayı 142, s. 119.

_____ (2000). Poetika. *Hece Dergisi*, Sayı 38, Şubat 2000, s. 6-7.

_____ (1997a). Poetika. *İpek Dili Dergisi*, Sayı 10, s. 2.

_____ (1997b). Rengarenk Yazılar I. *Hece Dergisi*, Sayı 8, s. 20.

_____ (1997c). Rengarenk Yazılar II. *Hece Dergisi*, Sayı 9, s. 47-48.

_____ (1997ç). Rengarenk Yazılar III. *Hece Dergisi*, Sayı 12, s. 50-51.

_____ (1998b). Rengarenk Yazılar IV. *Hece Dergisi*, Sayı 19, s. 33- 35.

_____ (1999). Rengarenk Yazılar V. *Hece Dergisi*, Sayı 33-34, s. 37-38.

_____ (1998c). Ritmik Saymalar I. *Hece Dergisi*, Sayı 13, s. 29.

_____ (1998ç). Ritmik Saymalar II. *Hece Dergisi*, Sayı 18, s. 32-35.

- _____ (2007a). Rüzgârlı Bakış. *Hece Dergisi*, Sayı 126- 128, s. 385.
- _____ (2006a). ‘Şiir ve Hakikat’ Üzerine Kısa Notlar. *Hece Dergisi*, Sayı 110, s. 77-79.
- _____ (2001b). Uyanışlar. *Kaşgar Dergisi*, Sayı 19, s. 35.
- _____ (2006b). Tabut mu Çınar mı Hayat mı Yoksa Çınar Gölgesinde. *Hece Dergisi*, Sayı 111, s. 70-72.
- _____ (2017f). Yağmuru İnkâr Eden Kurşunlar. *Cins Dergisi*, Sayı 24, s. 6.
- _____ (2010a). Yerliler İçin Kısa Notlar. *Hece Dergisi*, Sayı 162-164, s. 464.

C) Şairle Yapılan Söyleşiler

- Başaran, A. E. (2013). Hüseyin Atlansoy: İnsan Yaptıklarından Çok Yapmadıklarıdır. *İtibar Dergisi*, Sayı 21, s. 37-38.
- Can, B.-Erdoğan E. (2021). Hüseyin Atlansoy ile Söyleşi. *Hece Dergisi*, Sayı 292, s. 72-73.
- Karal, C. (1991a). Hüseyin Atlansoy ile Söyleşi”, *Kayıtlar Dergisi*, Sayı 9, s. 18-23.
- Gezeroğlu, S. (2018). Evet Ciddiyim. Bir Çocuk Kadar Ciddiyim. *Muhayyel Dergisi*, Sayı 2, s. 32-33.
- Komisyon. (2018). Şiir Buluşmaları: Hüseyin Atlansoy ile Şiir Üzerine. *Hece Dergisi*, Sayı 262, s. 58-75.
- Sali, A. (2014). Hüseyin Atlansoy ile Söyleşi. *Türk Dili Dergisi*, Cilt CVII, Sayı 752, s. 36-44.
- Uçurum, M. (2003). Hüseyin Atlansoy ile Söyleşi. *Kırklar Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, s. 62-63
- Tüfekçi, E. T. (2014a). Hüseyin Atlansoy’la Karşılama Töreni Üzerine Söyleşi: Zenci Olmayı Zenci Kalmayı Önemsiyorum. *Hece Dergisi*, Sayı 213, s.122-124.
- Yakın, Ali, (2004). “Hüseyin Atlansoy ile Şiir Üzerine Konuşma”, *Hece Dergisi*, Sayı 86, s. 65-70.
- Yurtoğlu, H. (2009). “Bir Seksen Vardır Seksenden İçeri. *AZ Edebiyat Dergisi*, Sayı 4, s. 23-24
- _____ (2011a). Hüseyin Atlansoy’la Yarın Bekleyebilir ve Şiir Üzerine: “Bir Sözü Hayatın Boyunca ve Benzersiz Bir Biçimde Sürdürebiliyorsan; Şiirdir Bu!”. *Hece Dergisi*, Sayı 179, s. 74-81.
- Hüseyin Atlansoy’la Yüz Yüze Yapılan Görüşme, 21. 08. 2020.

D) Soruşturma

- Atlansoy H. (2007b). Demir Tozu (İroni Soruşturması). *Hece Dergisi*, Sayı 125, s. 130.
- _____ (1992). Şiir Üzerine Bir Şeyler. *İkinci Yazıları Dergisi*, Sayı 118, s. 1.

_____ (2013). Necip Fazıl Soruşturması. *Türk Dili Dergisi*, Sayı 737, Mayıs, s. 149.

_____ (2009a). Şiir Yıllığı Soruşturma. *Edebiyat Ortamı Dergisi*, Cilt 2, Sayı 7, s. 39.

_____ (2005c). Kalem ve Buğday Hakkı İçin (Niçin Şiir Yazıyorlar?). *Merdivenşiir Dergisi*, Sayı 4, s. 73.

_____ (2004). Hayat, Siyaset, Edebiyat. *Hece Dergisi*, Sayı 90-91-92, s. 618-619.

_____ (2005d). Necip Fazıl Soruşturması. *Hece Dergisi*, sayı 97, s. 583-584.

Özben, Ş. (1994). Şairlerden Gecikmiş Haberler (Hüseyin Atlansoy'dan Haber Alınamıyor). *Kırağı Dergisi*, Sayı 3, s. 15.

E) Müstear İsimle Yazdığı Yazılar

Büyükdeniz, E. (1990). Adam ve Laik. *İmza Dergisi*, Sayı 21, s. 21.

_____ (1992a). Batıya Giden Oğullar. *İmza Dergisi*, Sayı 30, s. 15.

_____ (1992b). Elhamdülillah Neyiz? *İmza Dergisi*, Sayı 27, s. 30.

_____ (1991). Ultrasonik Şiir. *İmza Dergisi*, Sayı 23, s. 20.

2) Genel Kaynaklar

A) Kitaplar

Abak, Ş.-Atlansoy, H. (1991). *Güldeste*. İstanbul: Beyan Yayınları.

Aksan, D. (2006). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili* (6. baskı). Ankara: Engin Yayınevi.

Akyüz, K. (1979). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* (3. baskı). İstanbul: Ankara Üniversitesi Yayınevi,

Aktaş, Ş. (2011). *Şiir Tahlili* (2. baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası İlişkiler* (3. baskı). İstanbul: Öteki Yayınevi.

Altbach, P. G.- Kelly, G. P. (Edt.) (1991). *Sömürgecilik ve Eğitim* (Çev. İ. Kalın). İstanbul: İnsan Yayınları.

Altıyaprak, Y. (2008). *İkinci Yeni ve Türk Şiirinde Modernizm*. Ankara: Ebabil Yayınları.

_____ (2013). *Dünyaya Karşı Şiir*. Ankara: Ebabil Yayınları.

Armaoğlu, F. (2018). *20'inci Yüzyıl Siyasi Tarihi*, İstanbul: Kronik Kitap.

Arslanbenzer, H. (2013). *Üç Sütun: Şiir, Hikaye, Eleştiri*. İstanbul: Okur Kitaplığı.

_____ (2012). *Neo-Epik Şiir*. İstanbul: Okur Kitaplığı.

_____ (2011). *Türkiye'de Kültürel İktidar Solda mı?* İstanbul: Avangard Yayınları.

- Asiltürk, B. (2017). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aytaç, G. (2009). *Genel Edebiyat Bilimi* (2. baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2018). *Küreselleşme* (8. Baskı) (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berk, İ. (2014). *Poetika* (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bloom, H. (2008). *Etkilenme Endişesi* (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bora, T. -Gültekingil, M. (Edt.) (2005). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cilt 6: İslamcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Celal, M. (1999). *Yeni Türk Şiiri*. İstanbul: Çizgi Yayınları.
- Cengiz, M. (2002). *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*. İstanbul: Telos Yayınları.
- Cevizci, A. (2000b). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- _____ (2000a). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çetin, N. (2010). *Şiir Çözümleme Yöntemi* (8. baskı). Ankara: Öncü Kitap.
- Çetişli, İ. (2015). *Metin Tahlillerine Giriş 1* (6. baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Doğan, M. H. (2008). *Türk Şiirinden Son Okumalar*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Duman, A. (2015). *Yağmurlu Bakış: Hüseyin Atlansoy Şiiri Üzerine Bir Yorum Denemesi*. İstanbul: Mevsimler Kitap.
- Emiroğlu, Ö. (2011). *Türkiye’de Edebiyat Toplulukları* (4. baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Erdoğan, M. (1997). *Sübjektif Yazılar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eroğlu, E. (2005). *Modern Türk Şiirinin Doğası* (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fazlıoğlu, İ. (2015). *Kendini Aramak* (4. baskı). Papersense Yayınları, İstanbul,
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar* (4. baskı) (Çev. I. Ergüden-O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu I* (2. baskı) (Çev. E. Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları.
- _____ (2010). *Psikanaliz Üzerine* (15. baskı) (Çev. A. A. Öneş). İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (2015). *İtaasızlık Üzerine* (2. baskı) (Çev. N. Soysal). İstanbul: Say Yayınları.
- _____ (2019). *Sahip Olmak Ya Da Olmak* (7. baskı) (Çev. A. Arıtan). İstanbul: Say Yayınları.

- Gazali. (1992). *Kimya-yı Saadet*. (Çev. A. Arslan). İstanbul: Merve Yayınları.
- Guenon, R. (1997). *Geleneksel Formlar ve Kozmik Devirler* (Çev. L. F. Topaçoğlu). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Gündüzalp, K. (2011). *1980 Sonrası Şiiri ve Eleştiri*. İstanbul: Digraf Yayıncılık.
- Gürbilek, N. (2009). *Vitrinde Yaşamak* (4. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Güzel, A. (1981). *Kaygusuz Abdal*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*. (Çev. K. H. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İnce, Ö. (2001). *Şiir ve Gerçeklik*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Jung, C. G. (2009). *Dört Arketip*. (3. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kandinsky, W. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (Çev. G. Ekinci). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Kaplan, M. (2004). *Şiir Tahlilleri 2* (13. baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- _____ (1986). *Tevfik Fikret*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karaca, A. (2010). *İkinci Yeni Poetikası*. (2. baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Karakoç, S. (2015). *Diriliş Neslinin Amentüsü* (30. baskı). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- _____ (2007). *Edebiyat Yazıları I* (4. baskı). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- _____ (2019). *Gün Doğmadan* (18. baskı). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- _____ (2007). *Şiir Konakları*. İstanbul: Sütun Yayınları.
- _____ (2006). *Şiir Vadilerinde*. İstanbul: Sütun Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı* (3. baskı) (Çev. S. Okur). Ankara: İmge Kitabevi.
- _____ (2013). *Kişiliğin Gelişiminde Etik- Estetik Dengesi* (3. baskı). (Çev. İ. Kapaklıkaya). İstanbul: Araf Yayınları.
- _____ (2010). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* (3. baskı) (Çev. M. M. Yakupoğlu). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Korkmaz, R. (2014). *İkaros'un Yeni Yüzü: Cahit Sıtkı Tarancı* (2. baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- _____ (Edt.) (2011). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* (6. baskı). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Küpçük, S. (2015). *Türkiye Edebiyat Dergileri Atlası*. Ankara: Cümle Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2009). *Ateşten Kelimeler*. İstanbul: Selis Kitaplar.

- _____ (1995). *Mimlerin Abecesi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- _____ (1997). *Şirazededen Şirazeye*. İstanbul: Timaş Yayınları,
- _____ (2005). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cilt 6: İslamcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (2010). *İnsan Felsefesi* (3. baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Moran, B. (2009). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (19. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okay, M. O. (2014). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* (4. baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özakupınar, Y. (2014). *İnsan Düşüncesinin Boyutları* (3. baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öcal, O. (2013) *Edip Cansever: Bir Şair Bir Antigonist Tavır*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özel, İ. (2013). *Üç Mesele: Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma* (18. baskı). İstanbul: Tiyo Yayınları.
- Özel, İ. (2018). *Şiir Okuma Kılavuzu* (7. baskı). İstanbul: Tiyo Yayınları.
- Özdenören, A. (2018). *Açılı/Yorum* (2. baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Pala, İ. (2018). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (29. baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Paz, O. (1995). *Öteki Ses: Şiir ve Yüzyılın Sonu* (Çev. H. Demirhan). Ankara: Suteni Yayıncılık.
- Sarıkaya, O. (2014). *İkinci Yeni’nin Boy Aynası*. Ankara: Hece Yayınları.
- Sartre, J.-P. (1967). *Varoluşçuluk Materyalizm ve Devrim* (3. baskı) (Çev. E. T. Eliçin). İstanbul: Ataç Kitabevi.
- _____ (2011). *Edebiyat Nedir?* (4. baskı) (Çev. B. Onaran). İstanbul: Can Yayınları.
- Sayar, K. (2012). *Hüzün Hastalığı*, (5. baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Solak, M. (2016). *Sevgilimdir Yazdığım Her Şiir Benim* (İhsan Deniz’le Nehir Söyleşi). Ankara: Cümle Yayınları.
- Taftalı, O. (1998). *Şiirin Mikroestetik Eleştirisi: Ahlak, Estetik ve Şiir*. İstanbul: Gendaş Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2020). *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa* (8. baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- _____ (1970). *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları.
- _____ (2015). *Yahya Kemal* (9. baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- _____ (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (7. baskı). İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

- Tunç, G. (2022). *Modern Türk Şiiri Okumaları* (2. baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Türkan, H. (Edt.) (2014). *Yirminci Yüzyılda Soykırım ve Katliamlar*. İstanbul: Uluslararası Hak İhlalleri İzleme Merkezi Yayınları.
- Tüzer, İ. (2008). *İsmet Özel: Şiire Damıtılmış Hayat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ünal, H. (2011). *Eşikteki Özgürlük: Çoksesli Şiir*. Ankara: Hece Yayınları.
- Wellek, R.-Warren, A. (2008). *Edebiyat Teorisi* (Çev. Ö. F. Huyugüzel). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yavuz, H. (1997). *Felsefe Yazıları*. İstanbul: Boyut Kitapları.
- _____ (2003). *Kara Güneş* (2. baskı). İstanbul: Can Yayınları.

B) Makaleler

- Aka, N. (2010). Şair Ben'in Şiirsel Özne Merkezinde Öteki-Ben Oluşturması: Ergülen Şiirinde Kendilik Bilinci ve Yabancılaşma. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Sayı 10, s. 159-181.
- Akalın, N. (1998). Hüseyin Atlansoy'un Şiir Dünyasında Metaforlar ve Sesler. *Hece Dergisi*, Sayı 17, s. 60-66.
- Akar, M. (2013). Musalla Taşında Açan Gül. *İtibar Dergisi*, Sayı 21, s. 41-42.
- Akyüz, E. (2021). Hüseyin Atlansoy Şiirinde Diyalojik Söylem. *Hece Dergisi*, Sayı 292, s. 130.
- Altunkaya, H. (2013). Necip Fazıl Kısakürek'in "Ben" Şiirinin Ontolojik Tahlil Yöntemi ile Çözümlemesi. *Birey ve Toplum Dergisi*, Cilt 3, Sayı 5, s. 138-154.
- Altuntaş, Y. E. (2021). Türk Şiirinin Zencisi: Hüseyin Atlansoy. *Hece Dergisi*, Sayı 292, s. 86-101.
- Andı, M. F. (2001). Eski Zamanlardan Bir Cuma Çalıyor. *Kaşgar Dergisi*, Sayı 21, s. 60-67.
- Arsal, L. (2021). Bir Gökyüzü Aralığı: 'Yüzümdeki Eşik'. *Hece Dergisi*, Sayı 292, s. 79-85.
- Asiltürk, B. (2006). 1980 Kuşağı'nda İmgeci Şiirin Öncüleri. *Hece Dergisi*, Sayı 120, s. 89-93.
- Atmaca, T. (2015). Eskişehir'de Bir Fikir Dükkânı ve Atasoy Müftüoğlu. *Ay Vakti Dergisi*, Sayı 156, s. 29.
- Ay, A. (1995). Okurken. *Kayıtlar Dergisi*, Sayı 43, s. 56.
- Başaran, A. E. (2021). Hüseyin Atlansoy Şiiri. *Hece Dergisi*, Sayı 292, s. 113-125.
- Bayat, F. (2008). Ezoterik Bilgi Kaynağında Yasak Meyve. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt 3, Sayı 5, s. 615-625.

- Bayram, Y. (2007). Divan Şiirinde Tarımsal Ürünler. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Özel Sayı, s. 81-96.
- Belge, M. (1982). İsmet Özel: Edebiyatçı Çok, Gerçek Anlamda Ürün Yok. *Hürriyet Gösteri Dergisi*, Sayı 24, s. 7-9.
- Can, A. (2015). Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda İmge Terimi. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı 12, s. 29-60.
- Can, B. (2021). Bir Giriş Yahut Şairin Şiirle Tanışıklığı: “Yüzümdeki Eşik” Bağlamında Şiir, Şuur ve Coğrafya. *Hece Dergisi*, Sayı 292, s. 130.
- Coşkun, S. (2010). Sezai Karakoç’un Şiirleri Üzerinde Edebiyat - Medeniyet - Coğrafya İlişkisi Bağlamında Bir İnceleme. *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt 5, Sayı 1, s. 843-885.
- Çakır, E. (2004). Ben Hüseyin. *Hece Dergisi*, Sayı 86, s. 91-94.
- _____ (2006). 1980 ve Sonrasında Lirizmin Fetih Politikası. *Hece Dergisi*, Sayı 120, s. 114-116.
- Çalışkan, F. (2007). Hüseyin Atlansoy Şiiri. *Dergâh Dergisi*, Sayı 204, s. 9.
- Daşcıoğlu, Y. (2014). Gelenek ve Modernizm Arasında Ebubekir Eroğlu Şiiri ve Düşüncesi Üzerine Dikkatler. *Türk Dili Dergisi*, Sayı 749, s. 81- 86.
- Değimencioğlu, İ. B. (2007). Rakipsiz Kalan Güç Kendini Yok Eder: ABD İmparatorluğu. *Güvenlik Stratejileri Dergisi*, Cilt 3, Sayı 6, s. 63-81.
- Demir, F. (2015). 1980 Sonrası Türk Şiirinin Başlıca Tartışma Alanları. *International Journal of Languages Education and Teaching*, Cilt 3, Sayı 1, s. 144-163.
- Demiralp, O. (2004). İmaj Değil, İmge. *Kitaplık Dergisi*, Sayı 74, s. 75.
- Demirci, İ. (2010). Türkçede Filistin Şiiri. *Hece Dergisi*, Sayı 136, s. 79-84.
- Demirli, A. (2018). Devrimin Çocuklarını Yargılamak: Jakobenler. *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi*. Cilt 8, Sayı 1, s. 57-68.
- Deniz, İ. (1994). Genç Türk Şiirinin Nitelik ve Yönelişleri. *Dergâh Dergisi*, Sayı 52, s. 13.
- _____ (1991). Sarışımara Mahkûm Bir Şair. *Dergâh Dergisi*, Sayı 12, s. 3-4.
- _____ (1985). Solak Boksörün Şansı. *Mavera Dergisi*, Sayı 105, s. 27-32.
- Deniz, Y. (2016). Ortadoğu’daki Çatışmalara Devletlerin ve Devlet Dışı Aktörlerin Etkileri. *Tesam Akademi Dergisi*, Sayı 3, s. 129-149.
- Doğan, M. C. (1999). Seksenlerde Yazılan Şiirin Açtığı İmkânlar. *Ludingirra Dergisi*, Sayı 9, s. 125-130.
- _____ (2001). Sular Durulmadan: 1980-2000. *Hece Dergisi*, Sayı 53-55, s. 137-143.

- Duman, A. (2005). Arabı Beyaz. *Hece Dergisi*, Sayı 106, s. 125-129.
- _____ (2009). Hüseyin Atlansoy Şiiri: Bir Büyü Makası, Eşzamanlılık. *Hece Dergisi*, Sayı 156, s. 60-64.
- Durmuş, M. (2011). İmge-Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge. *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt 6, Sayı 3, s. 745-762.
- Efil, Ş. (2016). Kendini 'Öteki'nde Fark Etmek: Ben-Öteki İlişkisinin Felsefi Uzantıları. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2, s. 51-66.
- Emre, A. (2006). Düzyazı-Şiirin, Bir Sorun ya da Bir İmkân Olarak Şiir Alanına Sokuluşu. *Hece Dergisi*, Sayı 120, s. 94-101.
- Erdoğan, E. (2021). Saf Şiirden Sahih Şiire Dönüşüm ve Hüseyin Atlansoy Örnekleme. *Hece Dergisi*, Sayı 292, 74-78.
- Ergülen, H. (1992). 80'li Yıllar Şiiri ve Şairleri Üzerine On İddia. *Defter Dergisi*, Sayı 19, s. 56-64.
- Erözçelik, S. (1986). Hırçın ve Şair: Hüseyin Atlansoy. *Şiir Atı Dergisi*, Sayı 1, s. 59.
- Eşitgin, D. (2004). Kaçak Yolcuları Bekleyen Perondaki Melek. *Hece Dergisi*, Sayı 86, s. 95-105.
- Fedai, C. (2006). 1980 Sonrası Şiir Üzerinde Kuş Uçuşu: Şiir, Şiir Süsü İçinde Kalıp Tükenecek mi? *Hece Dergisi*, Sayı 120, s. 117-120.
- Friedman, N. (2004). İmge. (Çev. Kemal Atakay). *Kitaplık Dergisi*, Sayı 74, s. 89.
- Gödelek, K. (2008). Kierkegaard'ın İnsan Görüşü. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 1, Sayı 5, s. 358-371.
- Güney, Zerrin, (2022). Hüseyin Atlansoy'un *İntihar İlacı* Kitabındaki Dilsel Sapmalar. *International Journal Of Filologia (IJOF)*, Sayı 7, s. 186-203.
- Güneş, A. K. (2021). 1980 Döneminde Hüseyin Atlansoy Şiiri. *Hece Dergisi*, Sayı 292, s. 110-112.
- Güngör, B. (2019). Günümüz Türk Şiiri Üzerine Birkaç Söz Yahut Hariçten Kısa Bir Gazel Okumak. *Muhayyel Dergisi*, Sayı 11, s. 37-41.
- Hakan A., O. (2006). 80 Sonrası Türk Şiirinin 'Eğilimi' ya da Dil veya Memleket Meseleleri. *Hece Dergisi*, Sayı 120, s. 121-134.
- Harmancı, M. (2014). Kutlu Başlangıçtan Ebedî İstirahatgaha: Türk Tasavvuf Edebiyatında Toprak Algısı. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Sayı 13, s. 23-38.
- İnan Karatepe, M. (2013). Ayna Ayna Söyle Bana. *Hece Dergisi*, Sayı 195, s. 54-56.
- İsimsiz. (1991). Hüseyin Atlansoy'un Şehir Konuşmaları. *Sombahar Dergisi*, Sayı 4, s. 95.

- Kahraman, H. B.-Yenişehirlioğlu, Ş.-Nalbantoğlu, Ü. (1992). 1980'ler ve Yeni Kültürel Ortam (Açıkoturum). *Varlık Dergisi*, Sayı 1014, s. 25-31.
- Kahraman, M. (1992). Sır Köprüsündeki Yalnız. *Kayıtlar Dergisi*, Sayı 23-24, s. 22-24.
- Kalkışım, M. (2010). Klasik Şairde "Benlik" Psikolojisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 3, Sayı 15, s. 138-150.
- Kaman, S. (2020). Aylak Sözcüğü Üzerine. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 21, s. 149-174.
- Kanter, M. F. (2007). Tanzimat Şiirinde İdeal İnsan Tipi. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, Sayı 16, s. 167-190.
- Karadeniz, M. (2016). Benliğin Yıkımı ve Yeniden İnşası Bağlamında Seyhan Erözçelik'in *Pentimento* Adlı Şiir Kitabının İncelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 9, Sayı: 43, s. 354-377.
- Karaköse, E. (2003). Kaçak Yolcu. *Anlayış Dergisi*, Sayı 7.
- Karal, C. (1998a). Normalleşen Bir Şiir: Kaçak Yolcu. *Kaşgar Dergisi*, Sayı 4, s. 44-45.
- _____ (1998b). Şiir İmge Rüya Hakkında. *Kaşgar Dergisi*, Sayı 2, s. 90-95.
- _____ (1991b). Yarı Tahta Yarı Canlı Güvercin. *Bürde Dergisi*, Sayı 2, s. 26-28.
- Karataş, T. (2004). Hüseyin Atlansoy'un Şiirine İçten Bir Bakış Denemesi. *Hece Dergisi*, Sayı 86, s. 71-80.
- Karcı, M. R. (2004). Şairler ve Şiirler: Hüseyin Atlansoy. *Hece Dergisi*, Sayı 89, s. 47-57.
- _____ (1989). Şiir Okuma Notları. *Mavera Dergisi*, Sayı 153, s. 6-8.
- Keskin, G. (2019). Kant'ın Eleştirel Felsefesinde Özgürlükten Doğaya Geçişin İmkânı Olarak Sanat. *Felsefe Arkivi - Archives of Philosophy*, Sayı 50, s. 31-41.
- Koşar, E. (2017). Üç Çiçek, Poetika ve Şiir Atı'yla Türk Şiirinde 1980 Kuşağı. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, s. 71-80.
- Kurt, F. S. (2021). Bir Son Kitap: Perondaki Melek. *Hece Dergisi*, Sayı 292, s. 143-144.
- Kutlu, M. (1998). Solak Boksör. *Dergâh Dergisi*, Sayı 98.
- _____ (1990). Zorbe. *Dergâh Dergisi*, Sayı 3, s. 19.
- Macit, M. (1991). Şiir (TYB Kültür Sanat Yıllığı). İstanbul: TYB Yayınları.
- Metin, A. K. (2009). 1970 Kuşağının Şiirimizdeki Yeri. *Hece Dergisi*, Sayı 156, s. 96-113.
- Narlı, M. (2003). İmge. *Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı 358, s. 22-25.
- _____ (2006). İmge Topografyasına Bir Derkenar. *Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı 397, s. 16-17.

- _____ (2011). Yarın Bekleyebilir. *Dergâh Dergisi*, Sayı 261, s. 11.
- Noyan, S. (2018). Türk ve Arap Şiirlerinde Kudüs'e Dâir Ağıt, Umut ve Direniş. *Akademik Platform İslami Araştırmaları Dergisi*. Cilt 2, Sayı 1, s. 13-29.
- Ocaktan, M. (1990). Soruşturma", *Varlık Dergisi*, Sayı 998, s. 13.
- _____ (1990). 80'li Yıllar Şiirinde Yeni Arayışlar ve Kök Sorunu. *Yönelişler Dergisi*, Sayı 46, s. 3-5.
- Oğuz, M. (1993). Hüseyin Atlansoy'un Şiiri. *Kayıtlar Dergisi*, Sayı 28, s. 37-40.
- Okumuş, M. (2021). Hüseyinî Şiir. *Hece Dergisi*, Sayı 292, s. 133-134.
- Onaran, M. Ş. (2006). 80 Sonrası Şiiri'nin Uzaktan Görünüşü. *Hece Dergisi*, Sayı 120, s. 110-113.
- Oral, M. (2007). Her Zaman, Her Yerde Yunus Emre: Hüseyin Atlansoy. *Yedi İklim Dergisi*, Sayı 208-209-210, s. 26-27.
- Orhanoğlu, H. (2012). İkinci Yeni ve Etkisindeki Şiirde Zaman Algıları. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Sayı 7, s. 185-217.
- Özbahçe, O. (1999a). Hüseyin Atlansoy'un Şiirini Okumak / A. Üç Sahne. *Hece Dergisi*, Sayı 25, s. 48-55.
- _____ (1999b). Hüseyin Atlansoy'un Şiirini Okumak / B. Kar Dolu Derin Bir Ölünün Gözlerinde Gördüm Gözlerimi. *Hece Dergisi*, Sayı 26-27, s. 36-48.
- _____ (1999c). Hüseyin Atlansoy'un Şiirini Okumak / C. Dönüp Dolaşıp Yunus'a Gideceğiz. *Hece Dergisi*, Sayı 28, s. 56-59.
- _____ (1999ç). Hüseyin Atlansoy'un Şiirini Okumak / Ç. Dil Sağırlar İçindir. *Hece Dergisi*, Sayı 29, s. 31-40.
- Özer, A. (1990). 1980'li Yılların Şiirine Subjektif Bir Bakış. *Varlık Dergisi*, Sayı 998, s. 9-11.
- Özgen, M. K. (2015). Ben Felsefesi yahut Hak Felsefesi, *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, Sayı 5, s. 191-221.
- Özger, M. (2021). Hüseyin Atlansoy Şiirinde İroni. *Hece Dergisi*, Sayı 292, s. 102-104.
- Özkaya, F. (2019). İstanbul Dışında Bulunmam Bir Tercih ve Bir Şanstı. *Dergâh Dergisi*, Sayı 352, s. 16-17.
- Öztoprak, H.- Kaçan, M. (1999). İnsan, Kardeşleri Kadar Kutsaldır (Haydar Ergülen ile Söyleşi). *E Edebiyat Dergisi*, Sayı 6, s. 20-26.
- Öztunç, M. (2014). Haydar Ergülen ile Söyleşi. *Türk Dili Dergisi*, Sayı 745, s. 56-68.
- _____ (2014). İhsan Deniz ile Söyleşi. *Türk Dili Dergisi*, Sayı 754, s. 42-50.
- Özünü, Ü. (1982). Şiir Dilinde Sapmalar. *Türk Dili Dergisi*, Sayı 368, s. 77-85.

- Öztürk, M. (2017). Türk Edebiyatında Kudüs Teması. *Journal of Islamic Jerusalem Studies*, Cilt 17, Sayı 2, s. 39-57.
- Özyurt, C. (1998). Hüseyin Atlansoy: Muhacir Gitmekten Erinmez. *Hece Dergisi*, Sayı 16, s. 81-82.
- Paçacı, İ. (2016). Rüyâ'nın Delil Değeri ve İstihâre", *Dini Araştırmalar Dergisi*, Sayı 48, s. 103-128.
- Sağlık, Ş. (2001). Şiirin Kapsam Alanındaki Kardeş Sanat: Öykü, Öykünün Şiirdeki Macerası. *Hece Dergisi*, Sayı 53-54-55, s. 350-370.
- Sayar, K. (1991). Son Mohikan. *İmza Dergisi*, Sayı 24-25, s. 45.
- _____ (1990). 100 Türk Büyüğü (Portreler). *İkinci Yazıları Dergisi*, Sayı 89, s. 6.
- Saygın, T. (2016). Felsefenin Kâbusu: Rüyalar. *Doğu Batı Dergisi*, Sayı 76, s. 53-65
- Sencerman, Ö. (2019). Batılı Kolonyel Güçlerin 1994 Ruanda Soykırımına Etkisi. *Güvenlik Stratejileri Dergisi*, Sayı 18, s. 34-75.
- Solak, M. (2004). Hüseyin Atlansoy'un Şiiri ya ya İlk Sözleri'nden Son Sözleri'ne Kaçak Yolcu'nun Serüveni. *Hece Dergisi*, Sayı 86, s.81-90.
- Şanlı, İ. (2006). Ahmet Paşa, Necâtî Bey, Fuzûlî, Hayâlî ve Bâkî Divanlarına Göre Divan Şiirinde Meyve. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 11, s. 223-229.
- Şengül, S. (2016). 1980 Kuşağı Türk Şiirine Eleştiriler. *The Journal of Academic Social Science Studies*, Sayı 52, s. 317-323.
- Şerefoğlu, Z. K. (2013a). Atlansoy'un 'Su Burcu'nda Metinlerarasılık. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı 1, s. 307-344.
- _____ (2013b). Atlansoy'un 'Su Burcu'nda Metinlerarasılık II. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı 2, s. 311-322.
- Taşdelen, V. (2007). İroni. *Hece Dergisi*, Sayı 124, s. 53-66.
- Törenek, M. (2002). Abdülhak Hamid'in Şiirinde Ben'in görünümü. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 20, s. 145-156.
- Tunç, G. (2009). "Tanrı Şair" Yahya Kemal'in Bir Baba Figürü Olarak Türk Şiirine Etkisi. *Hece Dergisi*, Sayı 145, s. 317-329.
- _____ (2015). Çağdaş Türk Edebiyatında Görsel Şiir. *Bilig Dergisi*, Sayı 73, s. 249-273.
- Tutaş, N. (2014). William Blake'de Masumiyet ve Tecrübe: Kuzu ve Kaplan. *Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Folklor/Edebiyat Dergisi*, Cilt 20, Sayı 78, s. 83-90.
- Tüfekçi, E. T. (2013). Özgün Bir Varoluş Gösterisi: Gösteri Uçuşu. *Hece Dergisi*, Sayı 204, s. 86-88.
- _____ (2014b). Karşılama Töreni. *Hece Dergisi*, Sayı 213, s. 150.

- Tüylüoğlu, A. (2016). Veysel Çolak ile Söyleşi. *Türk Dili Dergisi*, Sayı 769, s. 61.
- Uçar, M. (2004). Hüseyin Atlansoy: Anafordan Esenliğe Bir “Kaçak Yolcu” *Hece Dergisi*, Sayı 86, s. 106-108.
- Ulaş, B. (2016). Türk Şiirinde Modernizm Tartışmaları. *The Journal Of Academic Social Science Studies*, Sayı 53, s. 359-376.
- Uygur, E.-Uygur, F. (2013). Fransız Sömürgecilik Tarihi Üzerine Bir Araştırma. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 3, s. 273-286.
- Uzsoy, N. (2021). Kar Kapları Kaplar Üstünden Atlansoy Şiirini Okumak. *Hece Dergisi*, Sayı 292, s. 135-138.
- Ünal, H. (2007). Bir Portre ve Türk Şiirinde Dokuz İronik-Söylem. *Hece Dergisi*, Sayı 124, s. 67-83.
- Yalçın, Ş. (2011). Ben Neyim? *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, Sayı 2, s. 27-38.
- Yavuz, S. (2013). Şiirimizin Hüseyin’ine Bakışlar. *İtibar Dergisi*, Sayı 21, s.41-42.
- Yazgıç, S. K. (2020). Bir Şiir Öznesi: Hüseyin Atlansoy. *Muhit Dergisi*, Sayı 4, s. 90-91.
- Yazıcı, A. (2021). *İntihar İlacı’ndan Çıkamamak*. *Hece Dergisi*, Sayı 292, s. 139-142.
- Yeşilbağ, K. (2002). Biyolojik Silahlar: II. Viruslardan Kaynaklanan Riskler. *Veteriner Hekimleri Mikrobiyoloji Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, s. 67-79.
- Yener, A. G. (2007). 1980 Sonrası Türk Şiirinde Mistik-Metafizik Eğilimler ve Arif Ay Şiiri Üzerine. *Hece Dergisi*, Sayı 123, s. 89-94.
- Yıldırım, B. Qasem, R. (2016.) Köstendilli Süleyman Şeyhî Efendi’nin Rüya Kavramı ve Rüya Yorumu Hakkındaki Görüşleri. *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 10, s. 2-62.
- Yıldız E. (2008). Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma. *Virgöl Dergisi*, Sayı 14, s. 45-47.
- Yurtoğlu, H. (2011b). Sahicilik Uğruna Şair: Filozof ve Oyuncu! *Hece Dergisi*, Sayı 179, s. 82-89.

C) Kongreler

- Dönmez, E. (2020). Hüseyin Atlansoy’un Şiirlerinde Kentin Görünümü. *5. Milletler Arası Şehir Tarihi Yazarları Kongresi*. Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, Türkiye, 26-28 Kasım.
- Noyan, S. (2021). 1980 Sonrası Türk Şairlerinden Hüseyin Atlansoy ve İhsan Deniz’in Şiirlerinde Medeniyet Göstergeleri Bağlamında Şiir ve Medeniyet İlişkisi. *Tarih ve Edebiyat Arasında Yeni Yaklaşımlar Sempozyumu*, Sakarya, Türkiye 25- 26 Kasım.

D) Ansiklopediler

Daşcıoğlu, Y. (2013). Yönelişler. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 43. Ankara: TDV Yayınları.

Harman, Ö. F. (1997). Harun. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 16. Ankara: TDV Yayınları.

Kapar, M. A. (1994). Ebû Cehil. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 10. Ankara: TDV Yayınları.

Uludağ, S. (2001). Kalb. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 24. Ankara: TDV Yayınları.

Yavuz, Y. Ş. (1992). Bezm-i Elest. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 6, Ankara: TDV Yayınları.

E) Tezler

Durna, H. (2019). Soren Aabye Kierkegaard Felsefesinde Birey Olabilmenin İmkânı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Sivas.

Hancıoğlu, H. (2013). Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Temalar, Yayınlanmamış Doktora Tezi. *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul.

Karadeniz, M. U. (2018). İslam Sanatları Estetiği Açısından Klasik Türk Şiiri, Yayınlanmamış Doktora Tezi. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Kocaeli.

Kaya, A. (2014). *İsmet Özel: Hayatı, Şiiri ve Poetikası*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, *İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Malatya.

Torun, D. (2019). *Anlatıma Dayalı Türlerde Anne Arketipi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Muğla.

Ulus, G. (2019). *Orhan Veli Şiirinde Özne ve Varoluş Sorunsalı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, *Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara.

F) Gazeteler

Akbaş, M. Öğrenci Evlerinde Yazar Dostlar (Soruşturma). *Yeni Şafak Gazetesi*, 11.10.2017, <https://www.yenisafak.com/hayat /ogrenci-evlerinde-yazar-dostlar-2801664>, (erişim 03.02.2020).

Bağlı, M. Mesele Zenci Olmak Değil, Zenci Kalabilmektir. *Star Gazetesi*, 20.11.2020, <https://www.star.com.tr/acik-gorus/mesele-zenci-olmak-degil-zenci-kalabilmektir-haber-1588853/>, (erişim 22.04.2021).

Cömert, Y. Z. İyi Günler İlerde Anneanne. *Karar Gazetesi*, 17. 03. 2018 <https://www.karar.com/yazarlar/yusuf-ziya-comert/iyi-gunler-ilerde-anneanne-6478>, (erişim 25.11.2022).

_____ Bu Şöhret Yakışmıyor Eskişehir'e. *Star Gazetesi*, 18.10.2012, <https://www.star.com.tr/yazar/bu-sohret-yakismiyor-eskisehire-yazi-697880/>, (erişim 25.11.2022).

_____ Paramız Daha Çok İtibarımız Daha Az. *Karar Gazetesi*, 5.10.2019 https://www.karar.com/yazarlar/yusuf-ziya-comert/paramiz-daha-cok-itibarimiz-daha-az-1529?utm_source=gazeteoku&utm_medium=referral, (erişim 25.11.2022).

Deniz, İ. "Mistik-Metafizikçi Şiir" Tanımı Ne Kadar Doğru? *Yeni Şafak Gazetesi*, 11.12.2006, <https://www.yenisafak.com/yazarlar/ihsan-deniz/mistik-metafizikci-siir-tanimi-ne-kadar-dogru-2871>, (erişim 16.03.2023).

Karakiraz, E. Şair ve Yazar Veysel Çolak: 70'li Yıllarda Şiirin Nabzı Hayatın Nabzıydı. *Evrensel Gazetesi*, 04.03.2020, <https://www.evrensel.net/haber/398713/sair-ve-yazar-veysel-colak-70li-yillarda-siirin-nabzi-hayatin-nabziydi>, (erişim 01.04.2023).

Komisyon. Solcular Kültür Sanatı Kendi Çiftlikleri Sanıyor (Adnan Özer'le Söyleşi). *Yeni Şafak Gazetesi Pazar Eki*, 13.11.2016, <https://www.yenisafak.com/gundem/solcular-kultur-sanati-kendi-ciftlikleri-saniyor-2563304>, (erişim 25.11.2022).

Komisyon. Sol Cenahla Çorlulu'da Tanıştık (İhsan Deniz'le Söyleşi). *Yeni Şafak Gazetesi Pazar Eki*, 16.10.2016 <https://www.yenisafak.com/gundem/sol-cenahla-corluluda-tanistik-2548034>, (erişim 02.01.2023).

Komisyon. 'Yönelişler' Günümüz Şiiri ve Şairin Temeliydi. *Karar Gazetesi*, 29.04.2019, <https://www2.karar.com/hayat-haberleri/yonelisler-gunumuz-siiri-ve-sairin-temeliydi-1194159>, (erişim 21.11.2022).

Kutan, M. F. Hüseyin Atlansoy: Bu Mutluluk Ömür Boyu Yeter Bana. *Star Gazetesi*, 06.11.2014, <https://www.star.com.tr/necip-fazil-odulleri/bu-mutluluk-omur-boyu-yeter-bana-haber-962149/>, (erişim 06.12.2020).

Lekesiz, Ö. Hüseyin Atlansoy'un Şiiri. *Yeni Şafak Gazetesi*, 02.11.2011, <https://www.yenisafak.com/yazarlar/omerlekesiz/huseyin-atlansoyun-iiri-29630>, (erişim 28.06.2020).

Öztürk, İ. N. Şair Duruşu Yürüyüşe Dönmeli. (H. Atlansoy ile Söyleşi). *Yenişafak Gazetesi*, 11. 05. 2017, <https://www.yenisafak.com/hayat/sair-durusu-yuruyuse-donmeli-2656309>, (erişim 01.12.2019).

Su, H. Atasoy Müftüoğlu'nun Mekânları. *Yeni Şafak Kitap Eki*, 7.11.2015, <https://www.yenisafak.com/hayat/atasoy-muftuoglu-nun-mek%C3%A2nlari-2338223> (erişim 20.11.2022).

G) İnternet Kaynakları

Akın, H. (2019). Seksenli Yılların Mahcup Şiir Kitapları. <https://www.dunyabizim.com/seksenli-yillar-in-mahcup-siir-kitaplari-makale>, 199. html, (erişim 28.06.2020).

Akkanat, C. (2009). Atlansoy Yanlış Usta Mı Seçti? <https://www.dunyabizim.com/polemik/atlansoy-yanlis-usta-mi-secti-h1033.html>, (erişim 20.04.2022).

Arkan, Z. (2022). Bize şairden Bahset (Hüseyin Atlansoy'la Söyleşi). <https://www.youtube.com/watch?v=HGx8Ap7wPSU>, (erişim 17.10.2022).

Atlansoy, H. (2009). Çocukluğumun Kitapları. <https://www.liseedebiyat.com/ders-notlari/33-9-sinif-tuerk-edebiyati/71-cocukluumun-ktaplari-hatlansoy.html>, (erişim 15.11.2022).

Bakırtaş, T. (2022). Bir Kitabeviniz Vardır Onu Tanıyınız. <https://www.okurdergisi.com/bir-kitabeviniz-vardir-onu-taniyiniz/>, (erişim 25.11.2022).

Bulduk, Z. (2011). İnşirah Denli Bir Avaz Var O şiirde. <https://www.dunyabizim.com/kitap/insirah-denli-bir-avaz-var-o-siirde-h7400.html>, (erişim 6.12.2020).

Çağıran, H. H. (2018). Söz Kalemin İçindedir (Hüseyin Atlansoy ile Söyleşi). <https://www.youtube.com/watch?v=p4IV8BbDKA0>, (erişim 22.11.2021).

Devecioğlu, K. (2019). Yeni Sömürgecilik: Fransız Afrikası'nda CFA Bölgesi ve Uranyum Rezervleri. <https://www.afam.org.tr/yeni-somurgecilik-fransiz-afrikasinda-cfa-bolgesi-ve-uranyum-rezervleri/>, (erişim 15.02.2020).

Kaya, V. (2010). Vural Kaya Sordu (Soruşturma). <https://www.dunyabizim.com/mercek-alti/her-tekkeden-ama-evi-dirilis-h3811.html>, (erişim 01.06.2020).

Kılıçarslan, İ. (2020). Hüseyin Atlansoy Özel. <https://www.youtube.com/watch?v=LaPxCWOMP9U&t=126s>, (erişim 03.10.2022).

Narlı, M. (2019). Son Otuz Yılda Türk şiiri. <https://www.tyb.org.tr/prof-dr-mehmet-narli-son-otuz-yilda-turk-siiri-40507h.htm>, (erişim 29.10.2019).

Tokay, M. (2016). Hüseyin Atlansoy: şiir Yazmasaydım Bir Hayatım Olmazdı. <http://murattokay.net/2016/10/17/huseyin-atlansoy-siir-yazmasaydim-bir-hayatim-olmazdi/>, (erişim 14.12.2020).

Tosun, N. (2018). Hüseyin Atlansoy ile Söyleşi. <https://www.youtube.com/watch?v=Fea852e5avg&t=1228s>, (erişim 27.01.2020).

Uçurum, M. (2013). Bir İç Geçirme Gibi Kanatlandırdı Sözcükleri. <https://www.dunyabizim.com/kitap/bir-ic-gecirme-gibi-kanatlandirdi-sozcukleri-h12663.html>, (erişim 6.10.2019).

Uysal, H. (2018). Hüseyin Atlansoy ile Bir Gün. <https://huseyin-uysal.com/huseyin-atlansoy-ile-bir-gun/>, (erişim 09.06.2020).

TDK Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=>

<https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/Z%C3%BCmer-suresi/4111/53-ayet-tefsiri>

<https://www.yenisafak.com/yazarlar/farukbeser/insan-nicin-evlenir-34912>

https://www.bbc.com/turkce/haberler/2010/04/100405_uzbek (erişim 03.02.2020).

<https://www.aa.com.tr/tr/dunya/sovyet-iskali-afganistanda-derin-izler-birakti/1392109>, (erişim 31.01.2020).

<https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/Z%C3%BCmer-suresi/4111/53-ayet-tefsiri>

<https://www.evrensel.net/haber/129331/cenin-halki-boyun-egmiyor> (erişim 11.02.2020).

<https://www.aksam.com.tr/guncel/omer-halidemir-kimdir-15-temmuzda-omer-halidemir-nasil-sehit-oldu-mezari-nerede/haber-989443> (erişim 13.02.2020).

<https://www.turkiyegazetesi.com.tr/gundem/79911.aspx>, (28 Şubat kararları) (erişim 11.02.2020).

https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/01/140102_ariel_saron, (erişim 11.02.2020).

https://www.researchgate.net/publication/274223674_Biyolojik_Silahlar_II_Viruslar_dan_Kaynaklanan_Riskler

http://www.sagliktagudem.com/haber/turkiye_acil_olarak_asi_uretmeli.htm, (erişim 09.02.2020).

<https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/sure/17-isra-suresi> (erişim 09.02.2020).

<https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/72/65-66-ayet-tefsiri>, (erişim 04.01.2021).

<https://kuran.diyamet.gov.tr/tefsir/T%C3%A2h%C3%A2-suresi/2463/115-128-ayet-tefsiri>, (yasak meyve bağlamında) (erişim 11.02.2021).

http://www.islamvehayat.com/m/yureginde-en-cok-musliman-adresi-tasiyan-adam_d1106.html, (erişim 11.06.2021).

<https://www.necipfazilodulleri.com/2014/siir-odulu/huseyin-atlansoy-26?s=kazanma-gerekcesi>, (erişim 21.03.2019).

EKLER

Ek-I: “Hüseyin Atlansoy’la Mülakat, Bozüyük, 21. 08. 2020”

Hüseyin Atlansoy’la Mülakat

-Çocukluğunuzdan söz edebilir misiniz?

Çocukluğum Mihaliççik’ta geçti. Babamın vefatına kadar Mihaliççik’taydık. Mihaliççik güzel bir yerdir; dağlık, ormanlık, insanın ömrünü geçirebileceği bir yerdir.

-Aile geçmişiniz hakkında bilgi verir misiniz? Balkanlardan ne zaman gelmişsiniz, Anneniz babanız kimdir? Dede ya da ninelerinizi gördünüz mü?

Anne tarafı Yunanistan/Selanik/Serez’den geliyor. Baba tarafı Bulgaristan /Sofya/ Pravadi’den geliyor. Anne tarafının gelmesi, daha erken bir tarih 1900’lü yılların başı. Baba tarafı ise (biraz daha geç bir tarih) babam Pravadi 1938 doğumlu, daha sonra 1940’lı yıllarda geliyorlar Türkiye’ye. Anne tarafından ilk gelen anneannemdir. Ama ayrıntısını bilmiyorum. Dedelerimi gördüm. Annemin ismi Ayten, babamın ismi Emrullah. Anne tarafından dedem İbrahim, baba tarafından ise dedem Şaban’dır. İbrahim dedem Serez’den gelme. Burada Balıkesir/Susurluk’a yerleşiyor. Susurluk’tan Eskişehir /Mahmudiye’ye geliyor. Annemin doğum tarihi 1942, ölüm tarihi 2013, 71 yaşında vefat etti; babamın doğum tarihi 1938, 21 Aralık 1970 tarihinde vefat etti. Babam -önceleri “nafia” denilirdi- orada şoför (olarak çalıştı) daha sonra Mihaliççik-Eskişehir arasında uzun yol şoförüydü.

-Cins dergisindeki bir yazınızda kadınları (babaannenizden hareketle) tuhaf bulduğunuz yazıyorsunuz. Neden? (Cins Dergisi, 42. sayı)

Kadınlar, daha karmaşık varlık (lar), hayatı ve acıyı erkekler gibi düz karşılamıyorlar. Daha dirençli oldukları söylenebilir. Aynı zamanda kinleri de daha derin ve değişmezdir.

-1973’teki sınava geç kalma olayı nedir? (Cins Dergisi, 23. sayı)

Eskiden kolej diye tabir edilirdi. Daha sonra Anadolu Lisesi diye adlandırılan şey. İlkokul bitince sınava girilirdi. İki sınav yapılırdı. İlk sınavı geçtikten sonra ikinci bir sınav daha yapılırdı. Biz ikinci sınavı ilk sınavın olduğu okulda girdik. Oda Eskişehir’de bir ucundaydı. Bir buçuk-iki saatlik sınava bir saat sonra girdim. Allah’tan o vakte kadar kimse çıkmamıştı da aldılar. Sınav neticesinde 50 kişi falan alıyorlardı. Ben 70. kişiydim. Fena bir sonuç değildi ama alınmam da mümkün değildi.

-Tekrardan aile ile ilgili konuya dönecek olursak, anneniz ve babanız kaç kardeş?

Annemler, 8 kardeş 6 kız 2 erkek, 5 tane teyzem var. Altıncı çocuk erkek oluyor, sonra sekizinci çocuk yine erkek. Babamlar, 4 kardeş, 3 erkek 1 kız.

-Okul hayatınız hakkında bilgi verir misiniz? İlk-ortaokul, lise, üniversite?

1968-1973 ilkokul hayatımın başlangıcı. 1968’de Eskişehir’de ilk 3 sınıfı yarıya kadar (okudum) çünkü 21 Aralık’ta babam vefat edince Eskişehir’e taşındık.

Eskişehir’de Porsuk İlkokulu var, 1973’te oradan mezun oldum. 1973-1976 Osman Gazi Ortaokulu. 1976-1979 Ahmet Kanatlı Lisesi. Liselerin “Anadolu” gibi bir ayrımı yoktu. Liseden Matematik/Fen bölümü olarak mezun oldum. 1979’da Boğaziçi Üniversitesinde hazırlık okudum ve okulu bıraktım. Ondan sonra tekrar sınava girip 1982’de İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümünü kazandım ve bu bölümü 1991’de bitirdim. Üniversiteye girdikten sonra ilk şiirim yayınlandı. 1982 Ekim olması gerekiyor.

-Okul hayatınızda sizde iz bırakan öğretmen(ler) var mı?

Eskişehir’deki ikinci İlkokul öğretmenim Ömer Bey’di. Ömer ismini, belki de ondan dolayı çok severim. İlk öğretmenim Zeki Aydoğan sonra Ömer Doğanaya. Ortaokula gittiğimde matematik öğretmenim Tunay Çetiner. Çok iyi bir Matematik öğretmeni idi. Matematiğe ilgimin odak noktasında o vardır. Lisede Şahan Bey ise Fiziği sevmeme sebeptir. Tuhaf bir şekilde edebiyat ve Türkçeye yaklaşımım yok. Komşum Ahmet Kot ve Atasoy Bey çevresi dolayısıyla edebiyat ile ilgilendim. Lisede İsmail Bey edebiyatla alakası olmayan bir adamdı “failün/failatün” gibi kalıpları ezberletirdi.

-Okuma kültürünüz hakkında bilgi verir misiniz?

Bitişliğimde oturan komşumuz Ahmet Kot’un kütüphanesinden faydalandım. Benden 5 yaş büyüktür, muhtemelen 1955 doğumludur. Şu an İstanbul’da yaşıyor. Ahmet Bey’in kütüphanesi zengindi. Birçok eserle orada temas ettim, bir kısmını anlayarak bir kısmını anlamayarak okumalarımı tamamladım. 1974’te Sezai Bey ile İsmet Bey’le tanışmıştım. Atasoy Bey’le Ahmet Bey sayesinde tanıştım. Bu insanlarla tanıştığımda edebiyat dünyasına girdiğimin çok fazla farkında değildim. Bu tanışmalar, etkisini sonradan göstermişti.

-İçinde bulunduğunuz sosyal ve kültürel çevre hakkında bilgi verir misiniz? (Ahmet Kot, Atasoy Müftüoğlu vb.)

Atasoy Bey, hem Türk Edebiyatı’nı hem Türk düşüncesini hem de dünya edebiyatını ve düşüncesini ciddi anlamda tanıtmıştır. O dönemde Burhan Erdem vardı. Abdullah Ziya gibi yönlendiricilerim olmuştur. Onun yönlendirmesiyle kitap okumalarım olmuştur. “Yaş ve kitap arasındaki bağlantıyı es geçme, yaşına uygun kitapları oku.” gibi yönlendirmeleri olmuştur.

-Müstear isminiz olan “Büyükdeniz” adıyla nerede ne yayımladınız? (Cins Dergisi, 24. sayı)

İmza dergisinde çıkmıştır. 3-4 yazıydı onlar. O dergiler çok zor bulunur ancak Ahmet Kekeç’te vardır onlar. Büyükdeniz olmasının sebebi, atlan olmasından yani okyanus.

-Öğretmenlik hayatınız hakkında bilgi verir misiniz? İlk görev yeriniz ve diğer görev yerleriniz neresiydi?

Önce 8 Eylül 1993’te Iğdır’a gittim, orada üç ay kadar kaldım. Kızım dünyaya gelmişti. Kızımı 25 günlükken bırakıp oraya gittim. Öncesinde Gazi Osman Paşa Üniversitesi’nde uzmanlık sınava girmiştim. Oradan sonuç gelmeyince Iğdır’a gittim. Iğdır’dan döndüğümde Gazi Osman Paşa’da girdiğim uzmanlık sınavının

sonucu olumlu gelmişti. Bunun üzerine 20 Aralık 1993'te Tokat'a gittim. Ağustos 1997'ye kadar orada bulundum, 32 ay çalıştım. Turan Karataş, Niyazi Özdemir, Hüseyin Pala ile burada tanıştım. Sonra Tokat'ta ilköğretimde çalıştım, sözleşmem uzatılmayınca Milli Eğitim'e başvurudum. 1995'in Mayıs'ında Tokat/Dikili kasabasında ilköğretim öğretmenliğine başladım. Oradan sonra Akarçay'a geçtim, 3,5 sene İngilizce öğretmenliği yaptım. 2002'de tayin isteyip İnhisar'a geldim, burada da İngilizce öğretmenliği yaptım. 15 Ekim 2004'te branşa geçtim, 16 yıldır Bozüyük Ticaret Lisesi'nde Felsefe öğretmenliği yapıyorum. Eskişehir'e tayin istedim ancak olmadı.

-İstanbul'a bu denli tutkun olmanıza rağmen niçin küçük bir ilçede yaşamayı tercih ettiniz? Bu bir mecburiyet miydi? Ya da İstanbul'u uzaktan sevmek daha mı hoş?

Annem Eskişehirli, ben bir evin bir çocuğuyum. Eskişehir'den uzaklaşamadım çünkü annemin rahatsızlıkları vardı. Annemin vefat sebebi hastalıklar, babam ise bir kaza sonucunda böbrek rahatsızlığından vefat ediyor.

-Peki sizin geçirdiğiniz hastalıklar var mı?

1983-1984 yılları arasında sinirsel rahatsızlıklar geçirdim. Hastalık nedeniyle üniversiteyi 9 yılda bitirebildim. Bu yüzden hayata geç başlama gibi bir aksilik yaşadım. 9 yıllık süreç boyunca İstanbul'dayım ve Yeryüzü Yayınlarında çalıştım.

-Evlilik hayatınız hakkında bilgi verebilir misiniz? Kaç çocuğunuz var, adları nedir?

İki kızım var. Elif Ceren ve Dilara. 1992'de evlendim; eşimin adı Filiz, çalışmıyor, ev hanımı. Çocuklarım 8 Eylül 1993 ve 24 Kasım 1997 doğumludur. Büyük olan Açıköğretim Sosyolojiyi bitirdi. Küçük olan Marmara İşletme'de. Ailemin şairliğime yaklaşımı iyidir ve beni severler.

-Ben ki satrancı bilmem ustasıyım damanın "Arap Atlar Damalı Chevrolet Gibi" (Yüzümdeki Eşik, s. 363) diyorsunuz. Bir söyleşide de iyi satranç bildiğinizi ifade ediyor söyleşiyi yapan kişi? Gerçekten satranç oynamayı iyi mi biliyorsunuz?

Bir yaşanmış olayı şöyle aktarayım, orta ikideyim. 1974 yılında satrancın nasıl oynandığını öğrendim. Ankara'da Fen Lisesinde bir arkadaşım var biraz havalı. Hadi oynayalım dedi, oynadık; çok zor durumda kaldı, ben de daha fazla zor durumda kalmasın diye bitirdim oyunu. Ben satrancı bilmem ama bilirim aynı zamanda. Dama bize daha yakındır. Bizim milletin daha iyi oynadığı damadır. Satranç daha çok zekâyı göstermek için oynanır. Saray oyunudur satranç, dama bizim oyundur, halkın oyunudur.

-Şairlik ve öğretmenlik arasında nasıl bir bağ var sizce? Bunlar birbirini etkiledi mi siz de? Ya da daha kıskırtıcı olsun. Öğretmenlik şairliğinizi olumlu mu olumsuz mu etkiledi?

Öğretmenlik bir meslektir. Ben öğretmenlikten önce yayıncılıkla uğraşıyordum. Bir dönem kantincilik yaptım. Öğretmenliğin şöyle bir faydası var, mesela lise öğretmenliğinde sürekli gençlerle iç içesinizdir ve bu faydalıdır, sizi diri tutar. Şairliğimin gelişiminde bir ilgisi vardır. Şairliğin de gençlikle ilgisi vardır. 28-

30 yaşlarına kadar şiirinizi ya bütünlediniz ya bütünlediniz yoksa kaçıyor. 100 metre koşmaya mı talipsiniz maraton koşmaya mı talipsiniz? Olay buna benzer ben maratona taliptim. Uzun yol iyidir.

-Cevdet Karal'la yapılan bir söyleşi de "İçimde ukdedir bir roman yazacağım" diyorsunuz. O gün geliyor mu?

Roman ayrı bir şey, kurgu yeteneği gerektiriyor. Başlangıçta 1984 yılında bir roman yazmayı düşünmüştüm. Erteleye erteleye bir de şiir olunca sonraya kaldı. Romanın bir miktarını yazdım.

-Yenişafak'taki bir söyleşide "Türkiye'de şiir yazmak cüret işidir. Cesaret gerektirir. Yaşantı ve bilgi anlamında donanımınızın yüksek olması gerekir. Bilgi derken istifçilikten bahsetmiyorum. Bilgi tüccarlarının varlığından söz edebiliriz. Bu durum çok tehlikelidir ve içinde arsızlığı da taşımaktadır. 2000'li yılların kapitalist düşünme biçimlerinden biri olan bilgi arsızlığı, bizim mahalleye de yayılmıştır. Bundan uzak durularak rafine ve sözünün hakkını veren bir konumlandırma değerlidir." (İlker Nuri Öztürk, 11 Mayıs 2017) diyorsunuz. Bilgi arsızlığı tam olarak nedir? Açar mısınız?

Malumdur. Bir sürü malumatı size boca ediyorlar ama bir cümleleri yok. Genellikle her gruptan temsilcileri ve örnekleri vardır. Ama bir cümle almıyorsunuz yani böyle bir durum da söz konusu. Eski Yunan sofistleri gibi ekran ekran dolaşıyorlar çok ses çıkarıyorlar kendi cümleleri yok. Bize çok yabancı şeyler.

-Belediyelerin şiir buluşmaları hakkında ne düşünüyorsunuz. 2013 yılıdaki bir Yenişafak Pazar ekinde "Bu tür şölenlere uzun süre katılmamış. Ancak şimdilerde şair dostlarıyla buluşmasına vesile olduğu için davetlere icabet ediyor." şeklinde bir yorum vardı.

Birkaç defa katıldım ve gördüm. Ben artık katılmayacağım. Çok uzun bir aradan sonra bir arkadaşımı da davet ettiklerini söyleyerek davet etmişlerdi. Ben de davete icabet etmiştim.

-Kitaplarınıza almadığınız 4-5 adet şiir tespit ettim. Bilmediğim başka şiirleriniz var mı?

Tribündekiler, iyi bir şiirdir ama Seyfettin Manisalıgil ile almama kararı aldık. Albatros'da "Alanen Eleni" diye bir şiirim var, 1990 (?) yılına aittir. Bunlara ek olarak bilinmeyen dergiler de var. Hasan Hoca'nın da (Yurtoğlu) içinde yer aldığı Sivas'ta çıkan AZ Edebiyat dergisinde bir iki şiirim var. Kemalettin Bal çıkardı. Kuyudaki Koro diye bir dergide var, bunu da Bünyamin Küçükkuytu çıkardı. Adana'da yayımlanan Yomsanat dergisinde bir yazım çıktı, 2002-2003 tarihinde. Celalledin Gür sayesinde beni bulmuşlardı. 1985 yılında Şiir Atı'nda bir şiirim var. "Güzele Güzel Denmez Karikatür Çizerken" şiirim, sonra yazı başlığı oldu "Matmezel" adını aldı daha sonra. İkinci Yazıları'nda çıktı. Albatros'da yayımlandı kitabı da çıktı sondan bir önceki şiirdi. "The Fish Don't Talk About Water" yayımlandı. Yani balık su hakkında konuşmaz. Hece, İtibar ve Muhit dergisi demiştik. Hece'nin Eylül'de bir baskısı daha çıkacak. Açık Kaplan Haykırışı serisinde 5. şiiri (Kuzeysiz" diye bir şiir) yayımlanınca herhalde bitireceğiz.

-Kendinizi ideolojik olarak nasıl konumlandırıyorsunuz? (Okan Arık)

-Ben de bir ilaveyle soruyu genişleteyim. İslamcı şiir, İslami şiir, Müslüman şiir/şair metafizik şiir, Sünni şiir/şair gibi birtakım isimlendirmeler var. Siz yazdığınız şiiri nasıl isimlendiriyorsunuz? (Selçuk Çınar)

Şair vardır, sanatçı vardır. Sanat inanma dolayısıyla genel itibariyle dine benzer. Şiir duygularla yazılır. İslamcı, solcu, milliyetçi vb. şiir olmaz. Ama şairin Müslümanlığı (inancı) kendini şiirde gösterir. Dolayısıyla ben İslamcı şiir yazarım dersiniz olmaz, yazamazsınız. Bu slogan olur. “biz” “ben”le alakalıdır, o da milletle olan aynilikle yakından ilgilidir.

-Baki Asiltürk kitabında sizi “mistik-metafizik şiir” başlığında anıyor. Siz buna nasıl bakıyorsunuz?

Bu çok doğru bir ayırım değil. Fizik ve metafizik ayrımı doğru değil. İkisi beraberdir. Olaya ideolojik bakmıyorum. İbrahim milletinden olmayı esas alan bir yaklaşım benimsiyorum. Büyükleri yüksekte tutan, milletten bağını koparmayan bir yaklaşımı benimsiyorum.

-Hece'nin 262. sayısında son kitabınızla ilgili oturumda “Gazzali ve İmgelem Poetikası'ndan çok yararlandım.” diyorsunuz. Arif Akbaş “Gazzali ve Tahayyül Poetikası” adlı yazısında “İbrahim Musa'nın bu kitabı yazarken Gazzali konusunu açıklayan anahtar kavramı “dehliz” (eşik, üstü kapalı, dar ve uzun geçit, koridor) olmuş. Bu kavram üstünden İslam Dünyası'ndaki farklı düşünce akımlarını ve insanlar üzerindeki tesirlerini göstermeye çalışıyor.” diyor. Sizin kullandığınız eşik kavramının bunla ilgisi var mı?

Var. İbrahim Musa bunları söylemeden önce benim herhalde yayımlanmış tek poetik metnimde (İpek Dili- Poe-tika) denize düşmüş bir adamın öyküsündeki (A. A. Poe'nun bir hikayesi) gibi yukarıya doğru girdaptan çıkışı ile şiir arasında benzerlik kurma vardı. İbrahim Musa'nın dehliz kavramıyla girdap kavramı çok örtüşen bir kavram. Abdülkadir Es Sufi “Ayetlerden işaretler” kitabında sözün ortaya çıkışını beş kademe açıklıyor. O açıklama aslında sanatı açıklamada yol göstericidir.

-“Kendilik Giysisi” şiirinde (Yüzümdeki Eşik, s. 432) “Dünya şişesi” tamlaması bana Feyyaz Kayacan'ın “Şişedeki Adam” imgesini çağrıştırdı.

Ben o hikâyeyi okumadım. Ama bir benzerlik yok.

-Senem Gezeroğlu, (“Evet Ciddiyim, Bir Çocuk Kadar Ciddiyim.”, Muhayyel Dergisi, Haziran 2018, Sayı 2, s. 32-33.) adlı söyleşide şiir-müzik ilişkisini soruyor. Siz de Alişan Demirci'nin şiir ve müzik ilişkisine dair bazı şeyler keşfettiğini söylüyorsunuz. Bu bir yazı mı ya da nasıl bir şey?

Bir ara Facebook'taydık, Alişan Demirci benim bir makamımın olduğunu söylemişti; ru'lu bir şeydi. Makam konusunda aslında yanılıyor olabilir. Şu anlamda İntihar İlacı, şiirlerde çok seri geçişlerin olduğu bir kitaptı. Müzik değil de, müziksizliğin şiiri diyebileceğimiz bir yönelimle başladım ben. Yani o daha zordur aslında. Hayata dair bir müziğin olmaması gibi. Sonra müzikle yoğun bir ilgim oldu. Şöyle benim bir arkadaşım sıkıntılı dönemden geçiyordu. Benim hâlimden sen anlarsın diye geldi. Adamın hayatını kurtarmışız farkında olmadan, ben ona “klasik

müzik dinle aşık ol” demiştim. Müzik ve şiir, sizi ya keşfe çıkarır ya da bitmenizi sağlar. Buralarda kendiliğimizin dışında numara yapmaya imkân yok. Bir takım yerlerde becerebilirsiniz ama buralarda beceremezsiniz.

-Müzik tercihlerinizden bahsetmeniz mümkün mü? Mesela arabesk dinler misiniz ya da Klasik Türk müziği, türkü dinler misiniz? Yabancı müzikle irtibatınız nasıldır?

Bir müzisyen kadar değil ama diyelim ki bazı güzel albümler çıkıyor, bazılarını yakalıyoruz ama çoğunu yakalamıyoruz. 1980’li yıllarda Less Queen ve Genesis gibi gruplar vardı. O gruplardan Genesis mesela (Jan Garberek) bana yakın gelmişti. Tuhaf bir şekilde Abdülkadir Meraği’den başlayarak Dede Efendi’ye kadar giden bir çerçeve var ama sonrasında Asaf Halet Çelebi’nin Tody müziği deyip aşağıladığı böyle biraz alelusül müziğe kayışın, meyhane müziğine kayışın tezahürleri var. Şevki Bey diye bir müzisyen var mesela o kayışın ilk örneklerindendir. Yeteneklidir ayrı ama bir Dede Efendi, Itri değildir. Bir alanın en iyi ürünleriyle yol almak, size ufuk açar. Ötekiler ise çağın ruhuna uygun müziklerdir. Örneğin 90’ların başında Türk pop müziği diye bir şey vardı. Nazan Öncel diye bir şarkıcının “Göç” diye bir albümü var, fena değildir.

-Beslendiğiniz şairler kimlerdir? Cahit Zarifoğlu’nda bir tema bütünlüğü göremiyorsunuz sizin de ilk kitaplarınızda bu özellik çok fazla. Şiirlerinizde çok göndermeler var; Yahya Kemal’e, İsmet Özel’e, Sezai Karakoç’a vb. göndermeler var. Özetle beslenme kaynaklarınızla ilgili ne söylersiniz?

Türk şiirinde, ana iki çerçeve var; biri ahlaktan gidiyor, diğeri de aşktan gidiyor. Bunun temsilcileri var: Yunus Emre ve Karacaoğlan. Bugüne kadar gelen yönelimler var. Bunun ikisini de becerebilen tek bir alanda başarı gösterenler var ve ben bu alandaki isimleri ıskalamadım diye tahmin ediyorum. Dünya edebiyatından Rus edebiyatı çerçevesinde Turgenyev, Dostoyevski var, bir şekilde Fransız edebiyatıyla hemhal olduk. Fransız şiirinde de Apollinaire diye bir adam var. Onun zaman ve mekân atlama tekniğinden de yararlandım. Latin Amerika romancılarını okudum. Bunların sözleriyle benim hayatımın sözlerin birleştiği, ayrıldığı yerler oldu. Böyle beslenmeler oldu.

-Yerlilik ve millilik diye bir tema var şiirlerinizde. Ayakları bu topraklara basan ama evrensel yaklaşımı da (Örneğin Apollinaire’in zaman ve mekân atlama tekniğinden besleniyorsunuz.) ıskalamayan bir duruş var şiirinizde. Burada bir terkipten söz edebilir miyiz?

Terkip değil ama teknik, şiirin özüne ilişkin bir şey değil bu beslenme. Hiçbir şey şekilsiz değil, her şeyin mutlaka bir şekli olmak durumunda. O biçimi de her şiir kendi içinde oluşturuyor zaten. Öyle olmak zorunda yani, o şiir o şekli de beraberinde getiriyor.

-Şiirlerinizde yoğun imgeler kullanıyorsunuz. 1982’den günümüze baktığımızda imgeler çeşitleniyor. Bazı imgeler sürekli yenileniyor bazı imgeler düz bir çizgide devam etmiyor. Yoğunluğu artan, azalan imgeler var. Yağmur, rüya gibi imgeler ilk şiirlerden itibaren günümüze kadar yoğun bir şekilde kullanılırken

mesela kartal imgesi ilk şiirlerde çok az ama Gösteri Uçuşu kitabında yoğun bir biçimde yer alıyor. O imgenin yerini son şiirlerde kaplan imgesi alıyor?

Kartal imgesiyle kaplan imgesi birbirinden uzak olmayan imgeler. Yüksek varlıklar, asil varlıklar, yüksek hayvanlar. Seçiminiz sizi belirliyor. Kaplan hem şair hem millet. Onu kim hissediyorsa o. Hem çok özel bir şiir hem de kimse artık “biz”iz yani.

-Sizinde şiirlerinizde kullandığınız yinelediğiniz kelimeler, mısralar var. Bu anlamda “bir şairin sürekli sözüne sadık kalması” nedir sizin için?

Yenilemek ve yinelemek. Bunda yıldızınızın parladığı ve başardığınız anlar vardır. Bazen de olmaz. Diyelim ki “Açık Kaplan Haykırışı” şiiri, ilk şiirde (Batıda Kan Var) özü var; daha sonra “Kar Kaplanı Kaplar” bu şiirlerin başlangıcıdır. O şiirden hareketle (ortaya çıkmıştır.)

-Peki “Kar Kaplanı Kaplar” şiirinin Kar ve Kaplan filmiyle bir ilgisi var mı?
Hayır yok.

-Şiir yazma tarzınız nasıldır?

Şiir yazma tarzım şiire ve kitaba göre değişiyor. *Balkon Çıkmazında Efendilik Tarihi* kitabım yaklaşık 15-20 günde yazılmış bir kitaptır. *Gösteri Uçuşu* da öyle oldu. Birkaç şiir vardı, sonra “Köşk” kısmını 29 günde seri bir şekilde yazdım. Buna mukabil *Yarın Bekleyebilir* altı, *Karşılama Töreni* yedi, *Kaçak Yolcu* sekiz yıl sürdü. Ben bir şiiri yazıyorum, ondan sonra bir kere bakıp düzeltmeleri yapıp yayımlıyorum. Şiirin yazım aşaması uzun sürmüyor ama onun şiire dönüşme aşaması uzun sürebiliyor. “Yanlış Kalkan Bayrak” şiirini, bir yıl falan gezdirdim sonra oturdum yazdım. “Musalla Taşında Açan Gül” -yaşanmış bir olaydı- 5-6 yıl bekledi, ilk ismi “Ömer Ağa Camii Avlusu”ydu o şiirin. Tokat’ta yazıldı ve anlık gelişti. Turan Karataş talep ettiği için ona ithaf ettim.

-Şiirlerinizi yazdığınız özel bir kalem var mı?

Yok ama kırmızı renk daha iyi gidiyor. Onunla daha seri gidiyor. Önce bir kağıda yazıyorum, onun üzerinde düzeltmeler yapıyorum ve sonra bilgisayara geçiriyorum.

Her şairin favori bir şiiri vardır. Peki sizin favori şiiriniz nedir? (Okan Arık)

Kimileri “Musalla Taşı” diyor, Kimileri “Hamle Sırası” der. Ama benim için “İntihar İlacı”dır, belki “Açık Kaplan Haykırışı”dır, “Gözümdeki Işık”, “Arjantin” şiiridir.

-Şiirlerinizde ilaç isimleri var onları kullandınız mı? (Okan Arık)

Evet onları kullandım. Kullandığım ilaçları şiirlerimde yer verdim. Rahatsızlık dönemimde kullanmıştım. Akenethon Mısırlı bir Firavun’un da ismidir. Tek tanrıçılığa inanır.

-Bize zaman ayırdığınız için çok teşekkür ederim.

Ben de teşekkür ederim.

Ek-II: Servis, İtibar, Sayı 96, Eylül 2019.

Servis

ne çok kedisever var ne çok köpek
ne çok kendi var ne çok bilmiş
oysa ancak deliler kendileridir
kendilerindedir dilleri evrenleri
bir de inanmışlar
inanmışlardır kendileri

koleksiyonlar var her yerde etiketleri
koparıyorsun gerçi o kartondan nesnelere
erkek koleksiyonları kadın ve çocuk
çocuğun koleksiyonu mu olur her birinin
ayrı çıkıyor bak süt dişleri
bir de anneler
anneler anne olduklarında kendileri

ne çok geometri var ne çok sıfır bir
ne çok hesap var ne çok zihin
bir gülümseyiş ancak kendisiyse güzel
pozsuz annelik dil çıkaran deli
-yutsa daha iyi- şekerin uzatan çocuk
toprağa değince güzelleşen alın

maymunlar gözünü kapayabilir; açsalar
zaten insan - deniz bir yenilgiyle geri çekilebilir
çekilmezse cezası cebir
modernler ve modemler anlamaz bundan
ne çok kendilik var
kediseverlikle narsizm bunda bir iş
alınımızda derin yumuşak çizgiler var

sabah yakınsa şimdi gecedeyiz demektir
çok afat var derdi annannem açık servis

Ek-III: Tribündekiler, Dergâh, Sayı 4, Mayıs 1990.

En kuvvetli şutunu çekerken butrogueno
Hugo sanchez ve gordillo
Gizli gizli gülümsüyorlar
Cenennemdeki tribünlerden
Nietszche pareto wagner
Duçe franco ve hitler

Göz kırparak machiavelli ve schopenhauer'a
Gollerini sıralıyor Maradona
Fileler havalanıyor, viva! İtalya
Araf, halleluya, ve ilahi komedyâ

Yayıyor, büyüyor büyüyor büyük yanlış
Dalga dalga kollar skorbordlar
Birağızdan bağıyorlar seyirciler holiganlar

Futbolcular ve hakem! Başlıyor son ayın
Kopuyor kıyamet
Elinde bağetiyle geldiğinde
Üstün insan büyük dahi Wagner

Kramponlarından fıskırıyor futbolcuların
Yeni diktatörler, klüp yöneticileri
Ebedi ve milli şefler
Gizli servis üyeleri, generaller

Churchill'in parmakları kesiliyor wembley'de
Binlerce ölü usulca fısıldıyor
Entrikalar, Shakespeare ve tiradları

Ekranlardan yayılıyor zulüm
Tarihin gizil ve asil kanlı damarlarında
Basmadık yer bırakmayıp
Silüetleriyle koşuyor
Stalin, de Gaulle, futbolcular ve vesaire
Hep bir ağızdan bağıyor
Bütün ülkeler, diktatörler; seyirciler
`heil hitler

Ek- IV: Kuz Kuzey Gün Güney, AZ Edebiyat, Sayı 4, Haziran 2009.

söyleyemem-
güzelliğın
gözlerimde dinlensın
çünkü güneydenim

I
bana kalırsa sen
güzelliğinde gizlen
açma öyle gözlerini
alabildiğine kafır
serde türklük var
gözümüz karadır

oysa
kara gözlerimiz gibi
aynanın arkasında gizli
bir sise benzer sevinç
ve sırrımızdadır keder

uçarı bir gülümseyişle
okuyabilirsin gri bir bulutu
andıran sözlerimi-
sıkıdır elbet ağzım sinyorita
ekvator çizgisi gibi geniş
bir sazın gergin telindedir
güneye düşse de hep-söylemez
asla kuzeyin güzelliğini

kör bile sayılabilir kuzey
bakılınca kara geceden
söz ki ecedir
söylenirse yürekten

güneyim- söyleyemem
erirsin sözün güzelliğinden

Ek-V: Hüseyin Atlansoy'un Dergilerde Yayımlanan Şiirlerinin Kronolojisi

Sıra	Şiir Adı	Dergi	Sayı	Sayfa	Yayın Tarihi	Yer Aldığı Kitap
1	İlmuhaber	Yönelişler	17	10	Kasım 1982	İntihar İlacı
2	'Batıda Kan Var'	Yönelişler	18	21	Aralık 1982	İntihar İlacı
3	Metropol İnsanları	Yönelişler	19	15	Ocak 1983	İntihar İlacı
4	Metropol-İten Şarkı	Yönelişler	23/24	9/10	Mayıs-Haziran 1983	İntihar İlacı
5	Yolculuk	Yönelişler	23/24	11	Mayıs-Haziran 1983	İntihar İlacı
6	Kedi Tırnağında Nar Çiçeği	Yönelişler	26	9/10	Kasım 1983	İntihar İlacı
7	Ülkeler Coğrafyası İki (Yüzü Çıplak Hintli Bir Kadın)	Yönelişler	27	14/15	Aralık 1983	İntihar İlacı
8	Ülkeler Coğrafyası Üç (İntihar İlacı)	Yönelişler	28	9/10/11/12	Ocak 1984	İntihar İlacı
9	Çirkin Gece Kuşu	Yönelişler	31/32	15/16	Mayıs-Haziran 1984	İntihar İlacı
10	Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim	Yönelişler	39	15	Mart 1985	İntihar İlacı
11	Yağmurlu Prenses	Yönelişler	39	17	Mart 1985	İntihar İlacı
12	Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut	Yönelişler	40	21	Nisan 1985	İntihar İlacı
13	Klasik Bir Vals (Sona Eren Vals)	Yönelişler	44	13	Mart 1990	Şehir Konuşmaları
14	Thanks For Tea (Çay İçin Teşekkürler)	Yönelişler	48	8	Temmuz 1990	Şehir Konuşmaları
15	Son Gecedeki Sonraki Sabaha Önsöz (Sevmebeni Çiçekleri)	Mavera	121	??	Ocak 1987	BÇET
16	Aynada Külleri Yanan	Şiir Atı	3	83	1987	BÇET
17	Derya Gülü (Gül)	Diriliş	98/99	13	Haziran 1990	Kaçak Yolcu
18	Endülüs Üzerimize Düşen Yaprak Şimdi (Kılıç ve Kadeh-V)	Bürde	1	?	Nisan 1991	Kaçak Yolcu
19	Kartal	Bürde	2	?	Mayıs 1991	Kaçak Yolcu
20	Gölge ve Işık	Bürde	4	7	Temmuz 1991	Kaçak Yolcu
21	Ağaç	Kayıtlar	1	5/6	Kasım 1990	Kaçak Yolcu
22	Demişti	Kayıtlar	4	3	Şubat 1991	Kaçak Yolcu
23	İyi Günler İlerde Anneanne	Kayıtlar	5	5/6	Mart 1991	Kaçak Yolcu
24	Hiç	Kayıtlar	7	3/4	Mayıs 1991	Kaçak Yolcu
25	Küçük Şeyler (Sadece "Dua" bölümü kitaba alınmış.)	Kayıtlar	9	17	Temmuz 1991	Kaçak Yolcu
26	Şaşırtılmış Domates (Dış Ara)	Kayıtlar	12	4	Ekim 1991	Yarın Bekleyebilir
27	Adı Üstünde Muhacir Erinmez Gitmekten	Kayıtlar	13	4/5	Kasım 1991	Kaçak Yolcu
28	Ölüme Dirime ve Aşka Dair-I	Kayıtlar	16	3	Şubat 1992	Kaçak Yolcu
29	Ölüme Dirime ve Aşka Dair-II	Kayıtlar	21	4	Temmuz 1992	Kaçak Yolcu
30	Siste Kaybolan Bebek	Kayıtlar	23/24	3	Eylül- Ekim	Kaçak Yolcu

					1992	
31	Nişanlı Koltuğu	Kayıtlar	28	5	Şubat 1993	Kaçak Yolcu
32	Bay Jojo Öldü	Kayıtlar	29	4	Mart 1993	Kaçak Yolcu
33	Kılıç ve Kadeh-I	Kayıtlar	35	7/8	Eylül 1993	Kaçak Yolcu
34	Kılıç ve Kadeh- II	Kayıtlar	37	4/5	Kasım 1993	Kaçak Yolcu
35	Kedi Balığı Yedi	Kayıtlar	40	10	Şubat 1994	-----
36	Gaga	Kayıtlar	41/42	6/7	Mart-Nisan 1994	Kaçak Yolcu
37	Dokunulmuş Yalnızlık	Kayıtlar	43	9/10	Nisan 1995	Kaçak Yolcu
38	Koptuğunda Nisan	Dergâh	2	4	Mart 1990	Şehir Konuşmaları
39	Tribündekiler	Dergâh	4	4	Mayıs 1990	-----
40	Ev Sahibi ve Kedi	Dergâh	12	3	Şubat 1991	Kaçak Yolcu
41	Bir Zabitin Harp Hatıraları I: Teşrinevvel	Dergâh	14	1	Nisan 1991	Kaçak Yolcu
42	Bir Zabitin Harp Hatıraları II: Haşim	Dergâh	33	1	Ekim 1992	Kaçak Yolcu
43	Dün Bitti	Dergâh	37	4	Mart 1993	Yarın Bekleyebilir
44	Su Uğultusu	Dergâh	49	1	Mart 1994	Kaçak Yolcu
45	Dağ Uğultusu	Dergâh	50	3	Nisan 1994	Kaçak Yolcu
46	Musalla Taşında Açan Gül	Dergâh	71	1	Ocak 1996	Kaçak Yolcu
47	İrmağı Geçmek	Dergâh	104	2	Ekim 1998	Karşılama Töreni
48	Tayf	İkinci Yazıları	59	1	Ağu 1987	Şehir Konuşmaları
49	Yanlış Kalkan Bayrak	İkinci Yazıları	71	1	Ağu 1988	Şehir Konuşmaları
50	-Yeni Yediler Görüntüleri-nden (O Polis Bana Kızını Vermez)	İkinci Yazıları	79	1	Nisan 1989	Şehir Konuşmaları
51	Kozmoloji Öğretileri	İkinci Yazıları	84	1	Eylül 1989	Şehir Konuşmaları
52	Zorbe	İkinci Yazıları	92	1	Nisan 1990	Şehir Konuşmaları
53	Şapka Uçuran Rüzgar	Yedi İklim	1	12	Mart 1987	BÇET
54	Mikail	Yedi İklim	2	12	Nisan 1987	BÇET
55	Yolcu	Yedi İklim	2	12	Nisan 1987	BÇET
56	Berberleri Beklerken	Yedi İklim	2	13	Nisan 1987	BÇET
57	Minyatür	Yedi İklim	3	11	Mayıs 1987	Şehir Konuşmaları
58	Yıldız Falı	Yedi İklim	4	18	Haziran 1987	Şehir Konuşmaları
59	Bey Yaman	Yedi İklim	5/6	59	Temmuz-Ağustos 1987	Şehir Konuşmaları
60	Yüzüme Bağışlanan Zenci Toprak	Yedi İklim	7	16	Eylül 1987	Karşılama Töreni
61	Ağır Hasta Güneş	Yedi İklim	8	14	Ekim 1987	Şehir Konuşmaları
62	Altyazısı Seyredenler Olan Kare	Yedi İklim	10	22	Aralık 1987	Şehir Konuşmaları
63	Turkuaz	Yedi İklim	14	9	Nisan 1988	Şehir Konuşmaları
64	Teras (Şehir Konuşmaları)	Yedi İklim	17/18	11	Temmuz-Ağustos 1988	Şehir Konuşmaları

65	Rüyadaki Nalın İçindeki Ok (Rüyadaki Nal)	Yedi İklim	31	24	Ekim 1992	Kaçak Yolcu
66	Solgun Bir Gül Oluyor Hanımefendi Dokununca	Yedi İklim	32	32	Kasım 1992	-----
67	Kefaret	Yedi İklim	35	10	Şubat 1993	-----
68	Perondaki Melek	Yedi İklim	41	21	Ağustos 1993	Kaçak Yolcu
69	Dersimiz Matematik	Yedi İklim	43	25	Ekim 1993	Kaçak Yolcu
70	Balkon Cennet	Yedi İklim	51	23	Haziran 1993	Kaçak Yolcu
71	Kılıç ve Kadeh-IV	Yedi İklim	64	31	Temmuz 1995	Kaçak Yolcu
72	Zorbe	Yedi İklim	201	70	Aralık 2006	-----
73	Hançeremde Zarif Hançer	Kaşgar	4	43	Haziran 1998	Karşılama Töreni
74	Göl İçinde Akan Irmak	Kaşgar	7	19	Ocak 1999	Karşılama Töreni
75	Söylenmeler	Kaşgar	14	22/23	Mart 2000	Karşılama Töreni
76	Güvercin Konup da Uçar	Kaşgar	14	21	??	-----
77	Roses- a) Blak Rose (İngilizce)	Kaşgar	36	18	Ocak-Şubat 2004	-----
78	Portreler	Kaşgar	36	17	Ocak-Şubat 2004	-----
79	Güller Tanır	Kırklar	7	2	Mayıs-Haziran 2004	Karşılama Töreni
80	Kumarbaz Şansı	Merdiven-şiiir	4	24	Temmuz-Ağustos 2005	Karşılama Töreni
81	Nisan, Olmayan Ablam	İpek Dili	1	3	Mart 1995	Kaçak Yolcu
82	Hazarfen Atmaca	İpek Dili	2	2	Mayıs 1995	Kaçak Yolcu
83	Hatıralar Haritası	İpek Dili	3	4	1995	Kaçak Yolcu
84	Hain Bulut	İpek Dili	4	1	Kasım 1995	Kaçak Yolcu
85	Ahras	İpek Dili	5	3	Ocak 1996	Kaçak Yolcu
86	Ölümü Hatırla Lütfen Deklanşöre Basma	İpek Dili	6	1	Mayıs 1996	Kaçak Yolcu
87	Mahmur Beste	İpek Dili	7	1	Haziran 1996	Kaçak Yolcu
88	Kılıç ve Kadeh (III)	İpek Dili	8	1	Ekim 1996	Kaçak Yolcu
89	Haki Haken, Kızıl Kaptan Mavi Muavin (Hakim Kaptan Muavin)	İpek Dili	9	4	Mayıs 1997	Kaçak Yolcu
90	Han	İpek Dili	10	1	??	-----
91	Gelişine Güzelleme (Gelişin)	İpek Dili	10	1	??	Kaçak Yolcu
92	Müstaripler Loncası	İpek Dili	13	3	Eylül 1998	Karşılama Töreni
93	Gizleyen Özne	İpek Dili	15	1	Ekim 1999	Karşılama Töreni
94	Hurç	Hece	3	7	Mart 1997	Kaçak Yolcu
95	Bir Çift Zenci	Hece	5	49	Mayıs 1997	-----
96	Elveda Şehir	Hece	6	6	Haziran 1997	Kaçak Yolcu
97	Emanet Anafor	Hece	10	10	Ekim 1997	Kaçak Yolcu
98	İadeli Taahhütlü	Hece	18	17	Haziran 1998	Karşılama Töreni
99	Elif	Hece	26/27	35	Şubat- Mart 1999	Karşılama Töreni
100	Dünya O Malum Karavana	Hece	29	3	Mayıs 1999	Karşılama Töreni
101	Ortodoks	Hece	33/34	22	Eylül-Ekim	Karşılama

					1999	Töreni
102	Karşılama Töreni	Hece	38	16	Şubat 2000	Karşılama Tören
103	Süleyman	Hece	49	4/5	Ocak 2001	Karşılama Töreni
104	Aksa (Evet Filistin)	Hece	53-54-55	??	Mayıs 2001	Karşılama Töreni
105	İlmihaber (Sıkıştırılmış Kahkalar Laboratuvarı)	Hece	62	6	Şubat 2002	Karşılama Töreni
106	Zor	Hece	70	31	Ekim 2002	Karşılama Töreni
107	Ateşini İçine Almaya Hazır Volkan	Hece	74	11/12	Şubat 2003	Karşılama Töreni
108	Yitik Süretlere Artık Rüya	Hece	83	9	Kasım 2003	Karşılama Töreni
109	Kartal Kanadı Kan Tutmaz	Hece	86	10	Şubat 2004	Karşılama Töreni
110	Caz Rafetin Aşk Serüveni	Hece	87	11	Mart 2004	Karşılama Töreni
111	Yeğnik Âsâ Dar Geçit İnce Beden Tül Kader	Hece	89	12	Mayıs 2004	Karşılama Töreni
112	Zenci Suret Şehit Söz Darasız Ses Som Sükût	Hece	94	8/9	Ekim 2004	Karşılama Töreni
113	Sebepsiz Hüzünler Sultanlığı	Hece	98	12	Şubat 2005	Karşılama Töreni
114	Gelişin Musa Gibi Gidişin Firavun	Hece	103	8	Temmuz 2005	Karşılama Töreni
115	Siste Büyüyen Ses-I (Yoğun Sis Buhur Nefes Asrı Yanlış Aşkı Bakış)	Hece	108	13/16	Aralık 2005	Karşılama Töreni
116	Siste Büyüyen Ses-II (Bakir Ayna Bakire Aralık...)	Hece	108	17/18	Aralık 2005	Karşılama Töreni
117	Çisil Rahmet	Hece	110	27	Şubat 2006	Yarın Bekleyebilir
118	Yehudanın Son Nefesi	Hece	110	26	Şubat 2006	Yarın Bekleyebilir
119	Birinci Yeni İkinci Eski	Hece	111	19	Mart 2006	Yarın Bekleyebilir
120	e'N Canbaz ('N Canbaz)	Hece	113	17	Mayıs 2006	Yarın Bekleyebilir
121	Acemi I	Hece	117	30	Eylül 2006	Yarın Bekleyebilir
122	Acemi II /Arada/- III /Kanat Açarken/	Hece	120	24/25	Aralık 2006	Yarın Bekleyebilir
123	IV /Göç Hazırlığı/ (Acemi şiirinin parçası)	Hece	122	11	Şubat 2007	Yarın Bekleyebilir
124	Acemi V /Kurban/	Hece	123	9	Mart 2007	Yarın Bekleyebilir
125	Acemi VI-Keşif ve Veda	Hece	129	15	Eylül 2007	Yarın Bekleyebilir
126	Cellâdın Empatik Bakışı	Hece	129	13	Eylül 2007	Yarın Bekleyebilir
127	Hamle Sırası	Hece	129	11/12	Eylül 2007	Yarın Bekleyebilir
128	Kırkı Çıkmış Kırk Kırık Şiir I- Kırkikindi / II. Ömer İçin Kırk Küze	Hece	129	14	Eylül 2007	Yarın Bekleyebilir
129	Kursiyer	Hece	129	16	Eylül 2007	Yarın

						Bekleyebilir
130	Arap Atlar Damalı Chevrolet Gibi	Hece	132	14/15	Aralık 2007	Yarın Bekleyebilir
131	Kırkı Çıkmış Kırk Kırık Şiir III. Nazar	Hece	132	16	Aralık 2007	Yarın Bekleyebilir
132	Efendim; Tül Kıyamet	Hece	134	16	Şubat 2008	Yarın Bekleyebilir
133	Ali	Hece	134	17	Şubat 2008	Yarın Bekleyebilir
134	Taammüden Yanlış Anlama	Hece	137	14	Mayıs 2008	Yarın Bekleyebilir
135	Draje	Hece	141	11/12	Eylül 2008	Yarın Bekleyebilir
136	Bu Ülke İçin Yağmur Dersleri	Hece	142	13	Ekim 2008	Yarın Bekleyebilir
137	Fahri Sultan	Hece	142	14	Ekim 2008	Yarın Bekleyebilir
138	Yarın Bekleyebilir	Hece	143	12	Kasım 2008	Yarın Bekleyebilir
139	Akrep	Hece	149	12	Mayıs 2009	Yarın Bekleyebilir
140	Yüzümdeki Eşik	Hece	159	20/21	Mart 2010	Yarın Bekleyebilir
141	İyicil Tilki	Hece	161	22/23	Mayıs 2010	Yarın Bekleyebilir
142	Arjantin	Hece	165	20	Eylül 2010	Yarın Bekleyebilir
143	Diyaloglar	Hece	165	21	Eylül 2010	Yarın Bekleyebilir
144	Ölüş Biçimleri	Hece	166	21-22	Ekim 2010	Yarın Bekleyebilir
145	Suskunlar	Hece	166	23	Ekim 2010	Yarın Bekleyebilir
146	12 28	Hece	166	23	Ekim 2010	Yarın Bekleyebilir
147	Şehir Düşerse Kartal	Hece	172	19	Nisan 2011	Yarın Bekleyebilir
148	Şehir Düşerse Birden Ali	Hece	173	25	Mayıs 2011	Yarın Bekleyebilir
149	Düz Lâcivert	Hece	177	18	Eylül 2011	Yarın Bekleyebilir
150	Lehlik	Hece	182	24	Şubat 2012	Gösteri Uçuşu
151	Gizli Ölmek	Hece	183	25	Mart 2012	Gösteri Uçuşu
152	Köşk I (Kırmızı Kaşkol; Filsesli)	Hece	185	15/16	Mayıs 2012	Gösteri Uçuşu
153	Köşk (II Flanör)	Hece	190	14/15	Ekim 2012	Gösteri Uçuşu
154	Köşk (III Gösteri Uçuşu, IV Karpışma ve V Ayar)	Hece	191	15/17	Kasım 2012	Gösteri Uçuşu
155	Köşk (VI Yara Eskitmez, VII Saklı, VIII Divane Divana Gelmez)	Hece	192	23/25	Aralık 2012	Gösteri Uçuşu
156	Isabella; Geçemem Asla Seni –Tek!	Hece	195	14	Mart 2013	YSSYB
157	Kar Kaplamı Kaplar	Hece	196	12	Nisan 2013	YSSYB
158	Yok; Sizi Daima	Hece	197	14	Mayıs2013	YSSYB
159	Yok Ben Asla	Hece	201	25	Eylül 2013	YSSYB
160	Uzak kuzey (I Sil-İnerek, II Gözevren, III Rüzgar	Hece	204	17/18	Aralık 2013	YSSYB

	Geçirmez)					
161	Eksik Bedel	Hece	209	14	Mayıs 2014	YSSYB
162	Tutuklu	Hece	218	8	Şubat 2015	YSSYB
163	Kefaret	Hece	229	849	Ocak 2016	-----
164	İlya	Hece	231	8	Mart 2016	-----
165	İlik	Hece	239	12	Kasım 2016	-----
166	Kemik	Hece	240	8	Aralık 2016	YSSYB
167	Bir Zabitanın Harp Hatıraları (II Haşim)	Hece	241	362	Ocak 2017	Kaçak Yolcu
168	Susulan Söz	Hece	242	7	Şubat 2017	YSSYB
169	Son Sözler (I Kalpazan, II Deha, III Daha, IV Ela, V Zar, VI Ölü Çağırma Seansı,)	Hece	249	9/14	Eylül 2017	YSSYB
170	Ağza Alınmayacak Sözler (VII İsim Değiştirme töreni)	Hece	251	9/10	Kasım 2017	YSSYB
171	Mevsim Geçişleri	Hece	252	10	Aralık 2017	YSSYB
172	Ağza Alınmayacak Sözler (X Yarım Hakikat)	Hece	254	7	Şubat 2018	YSSYB
173	Ağza Alınmayacak Sözler (IX Umutsuz Mutluluk, XI Zıvana)	Hece	255	7/8	Mart 2018	YSSYB
174	Cam Kartal	Hece	256	7	Nisan 2018	YSSYB
175	Susulan Söz II	Hece	257	7	Mayıs 2018	YSSYB
176	Açık Kaplan Haykırışı I: Açık	Hece	267	9	Mart 2019	-----
177	Açık Kaplan Haykırışı III: Ses	Hece	274	7	Ekim 2019	-----
178	Açık Kaplan Haykırışı IV: Kaplan Kaplandır	Hece	280	10	Nisan 2020	-----
179	Açık Kaplan Haykırışı, V Kuzeysiz	Hece	285	13	Eylül 2020	-----
180	Ayşe	Hece	290,	7/8	Şubat 2021	-----
181	Köşede O Kader	Hece	292	66	Nisan 2021	-----
182	Pazartesi İçin İyidir Perşembe	Hece	297	7	Eylül 2021	-----
183	Dört Taç Sultanlığı (II İblisin Söylediğidir, III Roma, IV Mor)	Hece	299	9/10	kasım 2021	-----
184	Dört Taç Sultanlığı (VI Yara Tutmayan)	Hece	302	6	Şubat 2022	-----
185	Kav	Hece	310	9/10	Ekim 2022	-----
186	Mai ve Siyah	İtibar	4	??	Ocak 2012	Gösteri Uçuşu
187	Kesik	İtibar	13	??	Ekim 2012	Gösteri Uçuşu
188	Yitik, Hep	İtibar	14	??	Kasım2012	Gösteri Uçuşu
189	Elif	İtibar	14	??	Kasım2012	Gösteri Uçuşu
190	Hayat ve Neşe Matmazel Birden Bire	İtibar	15	??	Ara. 2012	Gösteri Uçuşu
191	Evler Dışıl Sakil Mantolama	İtibar	16	??	Ocak 2013	Gösteri Uçuşu
192	Harfler	İtibar	17	??	Şubat 2013	Gösteri Uçuşu
193	Üç Şarkı Üç El Ateş Ölümüne	İtibar	20	??	Mayıs 2013	YSSYB

194	Non Figüratif	İtibar	21	35	Haz. 2013	YSSYB
195	Bugün Bayram	İtibar	27	??	Aralık 2013	YSSYB
196	Eskimek	İtibar	32	??	Mayıs2014	YSSYB
197	Duvar	İtibar	34	??	Temm2014	YSSYB
198	Bela Bella	İtibar	41	??	Şubat 2015	YSSYB
199	Katık	İtibar	47	??	Ağu 2015	YSSYB
200	Mısmıl İstatistik	İtibar	???	??		YSSYB
201	Kuz Kuzey Gün Güney	Az Edebiyat	4	2	2009	-----
202	Vertigo	Az Edebiyat	10	??	2011	Yarın Bekleyebilir
203	Ya Sinek Sekiz Ya Buhurumeryem	Kuyudaki Koro	7	3	Temmuz 2013	YSSYB
204	Turunç	Kuyudaki Koro	9	??	Ocak 2014	YSSYB
205	Servis	İtibar	96	??	Eylül 2019	-----
206	Olmayacak Olacak (Açık Kaplan 2. Bölüm)	İtibar	??	??	??	-----
207	Hain Kapısı	Muhit	1	8	Ocak 2020,	-----
208	Noksan Abdal	Muhit	5	14	Mayıs 2020	-----
209	Kendi	Muhit	6	11	Hazira 2020	-----
210	Bayramın Üçüncü Günü Aranacaklar Listesi	Muhit	8	16	Ağustos 2020	Perondaki Melek
211	Sabaha Çıkmak	Muhit	9	9/10/ 11	Kasım 2020	-----
212	Yok-Orman	Muhit	14	9	Şubat 2021	-----
213	Neş'e ile Müyesser	Muhit	17	6	Mayıs 2021	-----
214	Dördüncü Darbe	Muhit	20	6	Ağustos 2021	-----
215	Dört Taç Sultanlığı (Ön Deyi, I Kartaca)	Muhit	22	10	Ekim 2021	-----
216	Belkide Beklemek	Muhit	26	7	Şubat 2022	-----
217	Perçem	Muhit	30	11	Tem 2022	-----
218	Çakmak Çakmak	Muhit	32	18	Ağu 2022	-----
219	Bu Arası Dünya Bursa da Olur	Muhit	37	7	Ocak 2023	-----
220	Hüsrev ü Şirin'den Tablo/Dildeş	Hece	315	9	Mart 2023	-----
221	Hüsrev ü Şirin'den- Efil Efil Elif Karacaoğlan	Hece	316	15	Nisan 2023	-----
222	Hüsrev ü Şirin'den: Yüzü Sadak Bir Arslan	Muhit	40	9	Nisan 2023	-----

Ek-VI: Hüseyin Atlansoy'un Dergilerde Yayımlanan Düzyazılarının Kronolojisi

Sıra	Yazı Adı	Tür	Dergi	Sayı	Sayfa	Yıl
1	Ben Değilim	Öykü	Yedi İklim	16	24	Haziran 1988
2	Ebubekir Eroğlu'na	Mektup	Yedi İklim	39	79	Haziran 1993
3	Hışirtı	Deneme	Yedi İklim	205-207	20	Nisan-Haziran 2007
4	Bir Haminnenin Yaşanmış Rüyası	İnceleme	Kaşgar	9	43-50	Mayıs 1999
5	Yüz ve Yüzsüzlük Üzerine Kısa Notlar	Deneme	Kaşgar	10	81	Temmuz 1999
6	Yüz ve Yüzsüzlük Üzerine Kısa Notlar	Deneme	Kaşgar	11	76	Eylül 1999
7	Hey Maykıl! Adın Mihail mi?	Deneme	Kaşgar	12	63-65	Kasım 1999
8	Uyanışlar	Deneme	Kaşgar	19	34-36	Şubat 2001
9	Poetika	Deneme	İpek Dili	10	2	Ekim 1997
10	Küller ve... Öykü (Necip Tosun hk.)	Değini-İnceleme	Düzyazı Defteri	5	??	Mayıs-Haziran 2004
11	Ayna Ayna	Deneme	Yom Sanat	22	57	Ocak-Şubat 2005
12	Rengarenk Yazılar I	Deneme	Hece	8	20-21	Ağustos 1997
13	Rengarenk Yazılar II	Deneme	Hece	9	47-48	Eylül 1997
14	Rengarenk Yazılar III	Deneme	Hece	12	50-51	Aralık 1997
15	Ritmik Saymalar I: Elma ve Buğday	Deneme	Hece	13	29	Ocak 1998
16	Ritmik Saymalar II: İnkiler	Deneme	Hece	18	32-35	Haziran 1998
17	Rengarenk Yazılar IV	Deneme	Hece	19	33-35	Temmuz 1998
18	Cevap Hakkı	Eleştiri	Hece	23	44-45	Kasım 1998
19	Rengarenk Yazılar V	Deneme	Hece	33-34	37-38	Eylül Ekim 1999
20	Poetika	Deneme	Hece	38	6-7	Şubat 2000
21	Aşk ve Ölüm Üzerine Kısa Notlar	Soruşturma	Hece	53-55	398	Mayıs-Temmuz 2001
22	Dağı Aşan Şair (Sezai Karakoç hk.)	İnceleme	Hece	73	442-443	Ocak 2003
23	Sultan (Nuri Pakdil)	Soruşturma	Hece	85	449	Ocak 2004
24	Hayat-Edebiyat-Siyaset Kavramları Üzerine	Soruşturma	Hece	90-92	618-619	Haziran-Ağustos 2004
25	Üstad: Mustaripler Loncasındaki Büyük Mazlum (Necip Fazıl)	Soruşturma	Hece	97	583-584	Ocak 2005
26	Süresiz Evrensel Hece 100. Sayı Üzerine	Deneme	Hece	100	124	Nisan 2005

27	'Kalbini Kalbinden Sakın' ya da Bir Dağın İçinde Yol Al (İ. Deniz hk.)	İnceleme	Hece	103	124	Temmuz 2005
28	Nurettin Topçu'nun İki Yazısı Üzerine	Soruşturma	Hece	109	377	Ocak 2006
29	Şiir ve Hakikat Üzerine Kısa Notlar	Deneme	Hece	110	77-79	Şubat 2006
30	Tabut mu Çınar mı Hayat mı Yoksa Çınar Gölgesinde	Deneme	Hece	111	70-72	Mart 2006
31	Uyarı: Bina Yapılırken İnşaata Girmek Yasaktır	Deneme	Hece	112	92-93	Nisan 2006
32	Korkunun Şaraba Uyuyan Elleri: Turgut Uyar Şiiri	İnceleme	Hece	113	80-83	Mayıs 2006
33	Yazılamayan Mektuplar Gibi Uzak	Deneme	Hece	114-116	120	Haziran-Ağustos 2006
34	1980'den Günümüze Şiirimizin Eğilimleri ve Sorunları-I	Soruşturma	Hece	120	135	Aralık 2006
35	Sürgün (Nazım Hikmet)	Soruşturma	Hece	121	552	Ocak 2007
36	Bir Bardak Su Gibi Beklemek (Arif Ay hk.)	İnceleme	Hece	123	123	Mart 2007
37	Demir Tozu (İroni hk.)	Soruşturma	Hece	125	130	Mayıs 2007
38	Rüzgarlı Bakış (Cahit Zarifoğlu hk.)	İnceleme	Hece	126-128	385	Haziran-Ağustos 2007
39	Klişeleri Yakın! İsinirsiniz...	Deneme	Hece	131	134	Kasım 2007
40	Akif: Kalbimizin Yalnızlığı	Soruşturma	Hece	133	616	Ocak 2008
41	Postmodernizm: Öldüğünü Hatırlarsan, Yaşarsın	Soruşturma	Hece	138-140	638	Haziran-Ağustos 2008
42	Ölümün Çağrısı- (Erdem Bayazıt'ın ardından)	Değini	Hece	142	119	Ekim 2008
43	Sipahi (Yahya Kemal Üzerine)	Soruşturma	Hece	145	460	Ocak 2009
44	Kent Üzerine Dağınık Notlar	Soruşturma	Hece	150-152	523-524	Haziran-Ağustos 2009
45	Hazzın Lirizme Uzanan Sesi (Cevdet Karal hk.)	İnceleme	Hece	154	11-12	Ekim 2009
46	Hakan Şarkdemir'in Şiirleri	İnceleme	Hece	156	17-18	Aralık 2009
47	Cemil Meriç	Soruşturma	Hece	157	427	Ocak 2010
48	Ucuz Oyuncak Taciri- (Mahmut Avcı hk.)	İnceleme	Hece	159	17	Mart 2010
49	Yerliler İçin Kısa Notlar	Deneme	Hece	162-164	464	Haziran-Ağustos 2010
50	Dili Tuz Bir Şair: Biricik E. Doğan	İnceleme	Hece	165	15-16	Eylül 2010
51	İkindiyi Aşmak	İnceleme	Hece	168	119	Aralık 2010

52	İkili Sıralı	Soruşturma	Hece	169	514	Ocak 2011
53	Hayrete tutunmak (A. Edip Başaran hk.)	İnceleme	Hece	172 (?)	16-17	???
54	Fotoğrafta Görünmeyen (Ahmet Kekeç hk.)	Değini	Muhit	13	105	Ocak 2021
55	Kader Hızlı, Anlaması Yavaş	Hatıra	Cins	17	7	Şubat 2017
56	Mazi Geçmez, Gelecek Bitmez	Hatıra	Cins	19	8	Nisan 2017
57	Maskeli Kahramanlar	Hatıra	Cins	20	10	Mayıs 2017
58	İstanbul Varmış İstanbul Yokmuş	Hatıra	Cins	21	7	Haziran 2017
59	İzmir; Daima ve Asla	Hatıra	Cins	22	6	Temmuz 2017
60	Güzele Güzel Denmez	Hatıra	Cins	23	6	Ağustos 2017
61	Yağmuru İnkâr Eden Kurşunlar	Hatıra	Cins	24	6	Eylül 2017
62	Yedi İki	Öykü	Cins	36	7	Eylül 2018
63	Beklediğin Nuh Gözüküyor Tufan	Öykü	Cins	37	5	Ekim 2018
64	Aranjman Çağındayız Oğlum	Öykü	Cins	38	7	Kasım 2018
65	Sola Dönüp Türkanların Evinin Önünden	Öykü	Cins	39	6	Aralık 2018
66	Islık Mavisî	Öykü	Cins	40	9	Ocak 2019
67	Hangi Ağrı Allah Ağrısı mı, Allah'ın Ağrı'sı mı?	Öykü	Cins	41	9	Şubat 2019
68	Hiçbir Kederin Başka Bir Dile Tercümesi Yoktur	Öykü	Cins	42	21	Mart 2019
69	Bir Nuri Pakdil Geçti Bu Dünyadan Eğilmeden	Değini	Cins	50	24	Kasım 2019
70	Koyu Kırmızı Cığerdan	Öykü	Cins	82	8	Temmuz 2022
71	Aylaklık Kovanı	Öykü	Cins	83	4	Ağustos 2022
72	Kıvam	Öykü	Cins	84	4-5	Eylül 2022
73	Elalmaza Varmadan Irmağı Geçiniz	Öykü	Cins	85	4-5	Ekim 2022
74	Deha, Ayıp Ve Kutsal	Öykü	Cins	86	10	Kasım 2022
75	Kav Tutar Aşkından Siyah ve Kahverengi	Öykü	Cins	87	4-5	Aralık 2022

ÖZ GEÇMİŞ

- Adı, Soyadı : Selçuk Çınar
- Doğum Tarihi :
- Yabancı Dil : İngilizce
- Lisans : Çukurova Üniversitesi,
Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı,
2001-2005
- Tezsiz Yüksek Lisans : Çukurova Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Orta Öğretim Alan Öğretmenliği,
2007-2008
- Yüksek Lisans : Yozgat Bozok Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı,
2010-2013
- Çalıştığı Kurum : Millî Eğitim Bakanlığı,
2008-Devam
- Yayımları : Feyyaz Kayacan'ın Öykücülüğü Üzerine Bir İnceleme,
Yüksek Lisans Tezi