



T.C.
KİLİS 7 ARALIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ABDÜLKADİR BUDAK ŞİİRLERİNDE İMGE

YUNUS KIRMIZI

KİLİS

2021

T.C.
KİLİS 7 ARALIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ABDÜLKADİR BUDAK ŞİİRLERİNDE İMGE

YUNUS KIRMIZI

DANIŞMAN: DOÇ. DR. MUHAMMED HÜKÜM

KİLİS

2021

ÖZET

ABDÜLKADİR BUDAK ŞİİRLERİNDE İMGE

Yunus KIRMIZI

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Danışman: Doç. Dr. Muhammed HÜKÜM

Sayfa: 191

Yıl: 2021

İmge, şiirin başat öğeleri arasında yer alır. İmge için kısaca gerçeğin zihin ve hayal süzgecinden geçerek sunulmasıdır denebilir. İmge dilin hareket kabiliyetini genişleten bir araçtır. Bu yönüyle dilin estetik kullanımının ürünü olan şiirlerde imgelerden yararlanılır. İmge yapısının çözülmesi bir dilde yazılmış şiirlerin genel karakteristiğini belirlemede önem arz eder. Abdülkadir Budak 1970 kuşağı şairleri arasında sayılsa da Türk edebiyatında kendine özgü yeri olan şairlerdendir. Şiirlerinde gelenek çizgisine yaslanır. Gelenekten aldığı kavramları imge aracılığı ile modernize eder. Abdülkadir Budak şiirlerinin yanı sıra şiire, edebiyat dünyasına yönelik yazıları ve dergicilik faaliyetleri ile edebiyata hizmet etmiştir. Bu çalışmada Abdülkadir Budak'ın şiirlerinde imgelerin kullanımını odağa alındı. Çalışmanın ilk bölümünde Abdülkadir Budak'ın edebi kişiliği, hayatı ve eserleri ile ilgili bilgiler verildi. İkinci bölümde imge kavramı açıklandı. Çalışmanın üçüncü bölümünde Abdülkadir Budak şiirleri imge bağlamında incelendi.

Anahtar Sözcükler: Abdülkadir Budak, İmge, Gelenek, Modernizm.

ABSTRACT

İMAGE İN ABDÜLKADİR BUDAK POEMS

Yunus KIRMIZI

Department of Turkish Language and Literature
Kilis 7 Aralik University, Graduate Education Institute
Supervisor: Doç. Dr. Muhammed HÜKÜM

Page: 191

Year: 2021

Briefly, for the image it can be said that it is the presentation of reality through the filter of mind and imagination. Image is a tool that expands the mobility of language. On that sense images are used in poems that are the product of the aesthetic use of language. Solving the image structure is important in determining the general characteristics of poems written in a language. Abdülkadir Budak, although he is counted among the poets of 1970 generation, is one of the poets who have a unique place in Turkish literature. He leans on tradition line in his poems. He modernizes the concepts that he took from tradition through image. Image is among the main elements of poetry.. Besides his poems, Abdülkadir Budak served literature with his writings for the world of literature and poetry, magazine publishing activities. In this study, the use of images in A. Budak's poems was focused on. In the first part of the study, it was informed about A. Budak's literary personality, life and works. In the second part, the concept of image was explained. In the third part of the study, A. Budak's poems were examined in the context of image.

Keywords: Abdülkadir Budak, Image, Tradition, Modernism.

27/07/2021

ÖNSÖZ

Türk ve dünya edebiyatında henüz üzerinde tam bir mutabakat sağlanamamış olan kavramlardan biri olan imge şiirin temelini oluşturan öğelerdendir. İmge, şiir dilinin günlük dilin imkânlarını genişletmesini sağlar. Bu yönüyle şiirsel dilin oluşmasında katkı sağlayan unsurlardan biridir.

1970 kuşağı şairleri arasında sayılan Abdülkadir Budak, Türk edebiyatında dönemlerden ve oluşumlardan bağımsız olarak özgün bir yerdedir. Gelenekten aldığı kavramları modernize etmesi kelimelerin yeni çağrışımlara açılmasını sağlayarak dilin imkânlarının ve hareket alanının genişlemesine katkı sağlar. Şiirdeki derinliğin yalın bir söyleyişle de yakalanabileceğine inanan şairin kurduğu imgeler de genel poetikasına koşut bir biçimde anlaşılırdır.

Abdülkadir Budak'ın ilk şiiri lise son sınıftayken yayımlanır. İlk şiir kitabı 1978 yılında yayımlanır. Türk edebiyatına yazdığı 500' yakın şiir, düşünce yazıları ve dergicilik faaliyetleri ile hizmet etmiştir. Hali hazırda çıkarmaya devam ettiği Sincan İstasyonu dergisi 100 sayıyı aşan dergiler arasında yerini almıştır.

Bu çalışmada Abdülkadir Budak şiirlerinde yer alan imgelerin sınıflandırılması hedeflendi. Yayımlamış olduğu on dört şiir kitabına aldığı şiirler ile *Toplu Şiirler 2-İştahlı Makas* kitabının sonuna eklediği dergilerde kalmış şiirleri kaynak olarak incelendi. Şiire yönelik yazıları, çeşitli vesilelerle kendisiyle yapılan söyleşiler ve daha önce hakkında hazırlanmış olan tez çalışmasından istifade edildi.

Farklı zamanlarda iletişime geçtiğimde gösterdiği yakın ilgi ile çalışmanın tamamlanmasına yönelik azmimi artıran sayın Abdülkadir Budak'a, çalışmanın oluşmasında her aşamada değerli katkıları olan danışman hocam Doç. Dr. Muhammed Hüküm'e, kıymetli bilgilerinden yaralandığım hocalarım Prof. Dr. M. Fatih Kanter ve Prof. Dr. Hüseyin Doğramacıoğlu'na, hep yanımda olan ve desteklerini hissettiren aileme teşekkürlerimi sunarım.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, kullanmış olduğum tüm bilgiler ve yorumlar için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili bu beyanıma aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

İmza

Yunus KIRMIZI

İÇİNDEKİLER

	sayfa
ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ	iii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	6
1.1. ABDÜLKADİR BUDAK’IN HAYATI	6
1.2. ABDÜLKADİR BUDAK’IN EDEBÎ KİŞİLİĞİ.....	9
1.2.1. Şiire ve Kendi Şiirine Dair Düşünceler.....	13
1.2.2. Ustaların İzinde- Her Daim Genç Şair	17
1.3. ŞİİRİNİN KAYNAKLARI	21
1.3.1. Yaşamı.....	21
1.3.2. Modernizm Karşıtlığı ve Doğa.....	22
1.3.3. Halk Edebiyatı(Gelenek).....	22
1.3.4. Günlük ve Dönemsel Olaylar, İdeoloji	24
1.3.5. Poetika- Şiire Kaynaklık Eden Şiirler ve Diğer Şairler.....	24
1.3.6. Çocuklar İçin Yazdıkları	26
1.4. ABDÜLKADİR BUDAK VE DERGİCİLİK.....	27
1.5. ABDÜLKADİR BUDAK’IN ESERLERİ	29
İKİNCİ BÖLÜM.....	31
2.1. İMGE NEDİR? İMGENİN KÖKENİ, TARİHİ, TANIMI.....	31
2.1.1. Kelimenin Kökeni.....	31
2.1.2. İmgenin Tarihsel Gelişimi	33
2.1.3. İmgenin Tanımı.....	35
2.2. İMGENİN ÖZELLİKLERİ VE İŞLEVLERİ	41
2.3. ŞİİR DİLİNDE İMGE KULLANIMI	44
2.4. İMGENİN KAYNAĞI VE OLUŞUM AŞAMALARI.....	47

2.5. İMGE VE GERÇEKLİK	52
2.6. İMGE İLE BİRLİKTE KULLANILAN KAVRAMLAR VE SÖZ SANATLARI.....	54
2.6.1. İmaj	54
2.6.2. İstiare (eğretileme), Metafor	55
2.6.3. Hayal.....	57
2.6.4. Mazmun	58
2.6.5. Gösterge, Görüntü.....	60
2.6.6. Sembol(simge).....	60
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	63
3.1. EDEBİYATIMIZDA KAVRAM OLARAK İMGENİN GELİŞİMİ.....	63
3.2. İMGE TÜRLERİ	68
3.2.1. Yayılğan İmge.....	70
3.2.2. Batık İmgeler	71
3.2.3. Radikal İmgeler.....	73
3.2.4. Yoğun İmgeler	73
3.2.5. Süsleyici, Coşkun ve Bayat İmgeler	75
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	77
4.1. ABDÜLKADİR BUDAK'IN İMGE ANLAYIŞI	77
4.2. ABDÜLKADİR BUDAK ŞİİRLERİNDE İMGELERİN İNCELENMESİ	79
4.2.1. Yayılğan İmge.....	79
4.2.1.1. Bireyin iç dünyasında yayılğan imgeler	79
4.2.1.2. Gelenekten moderne yayılğan imgeler	88
4.2.1.3. Çağın ve modernizmin yansıması olarak yayılğan imgeler.....	97
4.2.2. Batık İmgeler	114
4.2.3. Yoğun İmgeler	123
4.2.3.1. Doğanın resmi.....	123
4.2.3.2. Şehrin panoraması.....	134
4.2.4. Radikal İmgeler.....	141
4.2.4.1. Birey ve mekân ilişkisinden kaynaklanan radikal imgeler	141

4.2.4.2. Sıcaklık- soğukluk halleri	145
4.2.4.3. Bireyin toplumla savaşı: avcı-ceylan	149
4.2.4.4. Kuyunun derinliği: baba ile hesaplaşma	152
4.2.4.5. Günlük hayat içinde beliren radikal imgeler.....	156
4.2.5. Süsleyici İmgeler	170
4.2.6. Coşkun İmgeler.....	176
4.2.7. Bayat İmgeler.....	180
SONUÇ	183
KAYNAKLAR	185
ÖZGEÇMİŞ	1

KISALTMALAR DİZİNİ

ASŞ.	: Ayna Sandım Şiiri
Akt.	: Aktaran
Çev.	: Çeviren
D.R.	: Dalgın Rüzgâr
Der.	: Derleyen
İ.M.	: İştahlı Makas
TDK	: Türk Dil Kurumu



GİRİŞ

Şiir, en kadim edebî türler arasında yer alır. Şiir, sözün gücünü ortaya çıkarır. Şiirin ortaya çıkmasında çeşitli yöntemler, söz sanatları, günlük dilin doğasında olmayan unsurlar kullanılır. İmge, şiirin etkileme gücünü artıran öğelerden biridir. İmge, insan zihninin doğa üzerinde tahakkümünün ifadesidir. Felsefe, psikoloji, resim, edebiyat başta olmak üzere birçok sanat dalı ve disiplin imgeden yararlanır. İmgenin kavram olarak çerçevesi ve çağrışım alanı kullanıldığı alana göre farklı tanımlamalar ile çizilir.

Sanat, bilim gibi salt nesnellığe ve ispatlanabilir verilere dayanmaz. Aynı yöntemi uygulayan bilim adamları aynı sonuçlara ulaşacaktır. Benzer eğilimde eserler üreten sanatçıların özgün dokunuşları ürettikleri eserlere değer katar. Bilimde nesnel gerçeklik önemliyken sanatta estetik haz duygusu belirleyicidir. Şiir gibi öznelliğin ve şair kimliğinin ön planda olduğu bir dalda imgenin yaygın kullanımı tahmin edilebilir bir noktadır. Şiirin öznelliği dikkate alındığında tamamen gerçeklikle iç içe olmayı yeğleyen edebî anlayışlarda bile imge kullanımı mümkündür. Kavramlara yönelik ön kabullerin sanatın doğasına uygun olarak biraz esnetilmesi şiiri ve şairi dar kalıpların içinden çıkaracaktır. İmgenin gerçeklikle bağlantısı simgeci dilin kullanımı ile ilgilidir. “Simge, gerçeğin diğer tüm bilgi araçlarına meydan okuyan bazı yanlarını açığa çıkarır-en derin olanlarını- (Eliade, 2018: 21) görüşünü ortaya atan Eliade, imgelerin işlevlerini “varlığın en gizli özelliklerini açığa çıkarmak” olarak belirtir. Bu yönüyle imge insanın varlık üzerindeki bilgisini artırır.

İmgenin kavramsallaştırılması modern zamana rastlar. Bununla birlikte başlangıçtan itibaren imge şiir için mevzu bahis edilebilir. Türk edebiyatında imgeci şiir deyince İkinci Yeni şiirin akla gelmesi doğaldır fakat bu ön kabul imgeyi sadece kapalı şiirin kullanım aracı olarak görmeye neden olmamalıdır. İmge genel olarak şiirin bir parçasıdır. İmgeyi herhangi bir şiir akımına, şiir tarzına veya biçimine ait görmemek gerekir. İmge yalın şiirinde aracı olabilir kapalı şiirin de. Bu noktada önemli olan imgenin şiire kattığı değerdir. İmge, şairin özgünlüğünü ve özgürlüğünü artırması yönüyle şiirde oldukça kullanışlı olsa da şiirselliğin önünde değildir. Yani ortaya çıkan eserin şiirsel olmasında imge yegâne yol veya amaç değildir. İmge şiirin ve sözün

etkisini artıran bir araçtır. Bu kullanışlı aracı kendi şiir anlayışına göre işlevselleştirmek şairin işidir.

Geçmişe günümüz penceresinden bakılınca her dönemde imgenin izlerini sürmenin mümkün olduğu açıktır. İnsanın var oluşu ile imgelerin ortaya çıkışı paralel bir düzlemde ilerler. Bu durumda edebî zevkin, estetik anlayışının gelişmesi ile imgenin ortaya çıkışının bağımsız ilerleyemeyeceğini söylemek yanlış olmayacaktır. İmge yerine hayal, imaj, görüntü, metafor gibi kavramların kullanımının yanında imgeyle paralel mazmun, istiare, benzetme, alıştırılmamış bağdaştırma, arketip, alegori gibi araçlar kullanılmıştır.

İmgenin bir kavram olarak bilinmediği ya da henüz dolaşıma girmediği dönemlerde bile var olduğunu bilmek imgeyi bir döneme ve belli bir şiir anlayışına sıkıştırmaktan kurtaracaktır. İmge dilin anlam sınırlarını ve genel geçer kabulleri aşma yöntemidir. Haliyle dilin estetize edilmesinin sadece modern zamanlara has bir tutum olarak görmek yanıltıcı olacaktır. Sözcüklerin yeni bağlamlarda ortaya çıkması ile imge oluşur. “İmge, sözcüklerin herkesleşerek kaybolan anlamını yaratıcı bir özde yerinden kurmaktır.” (Korkmaz, 2014: 299). İmge, dilin hareket kabiliyetini estetik bir biçim içinde genişletir. Böylece sözcükler yaygın kullanım içindeki anlamlarında sıyrılarak yeni anlamlara açılır.

Edebiyatıta özellikle şiir ile özdeşleşen imge kavramı Türk edebiyatında kavram olarak İkinci Yeni dönemi ile tartışılmaya başlanmıştır. Attila İlhan ile başlayan imge üzerine değerlendirmeler İkinci Yeni’nin imge üzerine kurulmasıyla artarak devam etse de kavramın net bir çerçevesi çizilebilmiş değildir. İmgenin özünde taşıdığı muğlaklık ve kalıba sığmazlık ile beraber birçok alana sirayet etmiş olması net bir tanımlamayı daha da zorlaştırır. İmge, şairin poetikasının en özgün yönünü yansıtır. Deyim yerindeyse şiirin mihenk taşı hüviyetini taşıyan imge, şairaneliğin alabildiğine özgür biçimde hareket etmesini sağlayan bir araçtır. “Bir imge, yalnızca algılanmak için var olan, fiziksel ve nedensel düzeninden soyutlanmış bir şey, sanatçı yaratısıdır” (Langer, 2004: 95). İmge, sanatçı dokunuşunun ürünüdür. Bu açıdan bakıldığında şairin özgünlüğünün en temel belirleyicisi de imge yaratma biçimidir.

Avner Ziss sanatı “imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesi” olarak tanımlar. (Ziss, 2016: 57) Bu yönüyle imge dünyaya, nesnelere ve gerçekliğe estetik dokunuş ihtiva eder. “Sanatta imge, nesnel ile öznelin organik bütünlüğünden doğar. İmgenin nesnelliği deyince, doğrudan doğruya gerçeklikten kaynaklanan her şeyi anlıyoruz; öznelde ise, sanatçının yaratıcı düşüncesinde imgeye kattığı şeyleri” (Ziss, 2016: 71). İmge, tamamen soyutluk içinde değildir. Var olanın sanatçı perspektifinde anlatımı imgenin bir özelliğidir. “İmgenin kusursuzluğu gerçeğe öykünme yetisiyle ölçülür” (Yücel, 2013: 43). Var olandan, bilinenden sıyrılma yönü, öznellik ve özgünlük barındırması, var olan bir biçimi yeni bir çağrışım zincirinde sunması ile imge kavramının genel hatları çizilebilir. Fakat bu durum imgenin tamamen gerçekten kopmasını gerektirmediği gibi imge gerçeklikle sıkı bağa sahiptir. İmgenin estetik değeri özgün olması ile ilişkilidir. Aynı imgeler farklı şairler tarafından kullanılabilir. Bu noktada önemli olan şairin özgünlüğünü ortaya koyabilmesidir. Abdülkadir Budak da şiirlerinde daha çok geleneksel imgeleri kullanır. Fakat bu imgeleri yeni bir form ve anlam zinciri içinde kullanması onun özgün yanını ortaya koyar.

Abdülkadir Budak toplumcu bir sanat anlayışını benimseyen, şiirlerinin kökeni geleneğe dayanan bir şairdir. Genellikle toplumcu şiir ile şiirde imgesel anlatım birbirine yakın bir yerde konumlandırılmaz. Bunun sebebi olarak imgesel anlatımını gerçeklikten uzak olarak algılanması gösterilebilir. İmge kavramı her ne kadar gerçeklik algısından uzakmış gibi düşünülse de gerçeklikle temas halinde kullanımı imgenin gücünü artıran bir unsur olarak belirir.

“İmaj(imge), bir anlamda, dış âlemi ve onun gerçekliğini yansıtmada çığ nesnellikten kurtulmak isteyen sanatkârın keşfettiği güzel bir çıkış yoludur”(Çetişli, 2012: 291). İmgenin bu tanımı sanatın doğasına da uygundur. Sanat gerçeği estetize eder, güzelleştirir. İmgesel söyleyiş de sanatçının estetik dokunuşuna katkı sağlar. İmgesel söyleyiş Abdülkadir Budak’ın şiirlerinde gerçeklikle temas halindedir. Şiirlerinde modern dünyada bireyin sorunlarını ince bir işçilikle anlatır. İçinde bulunan çağın yozlaştırdığı değerleri eleştirir. Aşk, doğa, şehir, bireysel bunalımlar ve kendi biyografisi şiirlerinin genel temasını oluşturur. Şiirlerinde işlenen bireysel temalardan herkes için pay çıkarılabilir. Budak, şiirinin toplumcu gerçeklikle olan ünsiyeti ile beraber kendi imge dünyasında oluşturduğu kimliğe sahiptir.

Budak, geleneği modernize ederken geleneksel simgeleri bağlamından kopartarak yeni bir bağlam içinde sunar. Bunu yaparken imgenin nüfuz edici ve dile yeni bağdaştırmalar sağlayan gücünden yararlanır. Gül, Lâyla, avcı, ceylan, saksı, bahçe, baba, anne, tren, şehir, kuyu, makas, terzi, kilit, kapı, uçurum şiirlerinde yer alan başlıca imgelerdir.

Abdülkadir Budak şiirde, şiirden önemli bir amaç görmez. İmge, onun şiirsel söyleyişte kullandığı bir araçtır. Şairin kimliği bulmasında önemli bir araç olan imge onun şiirlerinde kapalı bir biçimde yer almaz. Yalın bir anlatım içerisinde kendi imge dünyasını kurar. Şiirin derinliğini yalın söyleyişte yakalamak isteyen şair için birincil yardımcı imge kullanımıdır. Şiirlerinde alışılmamış bağdaştırmalar kurması onun şiirini ikinci yeni şiirin sınırlarını taşır. Nitekim şairlik yönünü Cemal Süreya'ya daha çok benzetmesi bu savı destekler niteliktedir. Fakat söylem ve biçim bakımından sadelikten yana oluşu onun şiirinin daha çok Necatigil çizgisi içinde değerlendirilmesine yol açar. Necatigil'e koşut biçimde bireysel temalar kullanması adının birlikte anıldığı 1970 kuşağı toplumcu şiiri ile de arasında mesafeyi belirler. Budak'ın şiirlerinde kullandığı ben dili toplumcu şairlerin uzağındadır. O, topluma yönelik hassasiyetleri aktarırken özne olarak kendini merkeze alır. Başka bir deyişle bireyden yola çıkarak toplumu anlatır. Ondaki bireysellik, münzevilik veya fildişi kuleden bakış barındırmaz.

Abdülkadir Budak'ın şiir dünyasının temelini babasına okuduğu cenk hikâyeleri ile halk hikâyeleri oluşturur. Şiir dünyasına ilk adımlarının halk hikâyeleri ile olması onun imge dünyasının de çerçevesini oluşturur. Daha sonra Türk ve dünya edebiyatında eserleri ile hemhal olduğu birçok şair, şiirlerinin yönünü tayin etmesinde rol oynar.

Abdülkadir Budak'ın edebî hayatında dergiler önemli bir yer tutar. İlk şiirinin bir dergide çıkması için yoğun çaba verir. Yayımlanan ilk şiirinden sonra dergilere gönderdiği şiirlerle, çıkardığı kitaplarla ve başta dergicilik olmak üzere yayım hayatında aktif ve verimli bir şekilde varlığını sürdürür. Dergi dünyasında yer alması edebiyatın ve şiirin nabzını yakından tutmasını sağlar.

Bu çalışmada Abdülkadir Budak şiirlerinde kullanılan imgelerin incelenmesi ve belirlenen yöntem dâhilinde sınıflandırılması hedeflendi. Çalışmanın birinci bölümünde Abdülkadir Budak'ın hayatı, eserleri ve edebî kişiliği hakkında bilgiler verildi. Şiirinin kaynakları, dergicilik faaliyetleri ve sanat anlayışı anlatıldı. İkinci bölümde genel olarak

imge kavramı açışlanmaya çalışıldı. Türk ve dünya edebiyatında imgenin seyri, imgenin oluşumu ve şiir dilinde imgenin etkisi belli bir ereve içinde açıklandı. Çalışmanın nc bölümünde Abdülkadir Budak şiirleri incelenirken baz alınacak imge tasnifi detaylandırıldı. Dördüncü bölümde yapılan sınıflandırma çerçevesinde Abdülkadir Budak şiirlerinde imgelerin kullanımı ortaya kondu.

Çalışmada Abdülkadir Budak'ın şiir kitapları, düşünce yazıları ve Abdülkadir Budak ile yapılan söyleşilerden yararlanılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1.1.ABDÜLKADİR BUDAK'IN HAYATI

Abdülkadir Budak, 23 Nisan 1952 yılında Sivas'ın Hafik ilçesinde dünyaya gelir. Babasının ikinci evliliğinden olan yedi çocuktan ikincisidir. Ailesi maddi yönden dar gelirlidir. “Babası, demirci ustası; annesi, ev hanımıdır. Budak'ın aksi bir adam olarak tanımladığı babası, kendisinden yaşça küçük olan eşini, kışkırdığı için sürekli hırpalar, hatta hırsını çocuklarından, özellikle de Abdülkadir Budak'tan çıkarır” (Bulut, 2007: 6).

Abdülkadir Budak ailesi ile birlikte babası hastalandığı için 1959 yılında Ankara'daki üvey ablasının yanına taşınır. Sivas'ın Hafik ilçesinden Ankara'nın Saraycık köyüne gelirler:

Ben henüz altınsındayken, kış günü bile yakası, bağı açık çalışan babam hastalanmış, eskilerin deyişiyle nefes darlığına tutulmuştu. 1959 yılıydı ve o yıllarda büyük hastanelerin bir kısmı Ankara'daydı; babamın ilk eşinden olan evli ablam da. Tedavisi için Hafik'ten kalkıp Ankara'nın Sincan'ına yerleşmiştik. Gecekondu görünümüne bir evimiz olmuştu burada. (Budak, 2018: 12)

Yaşayan Edebiyatçılar Projesi kapsamında kendisi ile yapılan röportajda bu taşınmanın kamyon kasasında gerçekleştiğini özellikle belirtir¹. İlkokul 3. Sınıfa kadar Saraycık köyü ilkokuluna devam eder. Daha sonra Sincan'a yerleşirler. Burada ailesine destek olmak için küçük yaşta çalışmak zorunda kalır. Gerek hastalığı ilerlediği için çalışamaz durumda olması gerekse de eşinin çalışmak zorunda kalması zaten sert bir mizaca sahip olan babasını daha da hırçınlaştırır. Hastalığı içine sindiremediği için başta annesi olmak üzere tüm aileye zorluklar yaşatır. (Budak, 2018: 12) Babasının bu durumu - özellikle annesini hırpalaması- nedeniyle Abdülkadir Budak ile babasının ile arası hiç iyi olmaz. Babası onun okumasına da karşı çıkar. Babasına göre Abdülkadir Budak, ilkokulu bitirdikten sonra bir yere çıracak olarak girip meslek öğrenmelidir.

Hastalıkla mücadele eden babasının tek eğlencesi halk öyküleridir ama okuma yazması olmadığı için bunları okuyamaz. Ayrıca unutkanlık baş gösterdiği için de daha önce

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=XjrSFOhUi1g&t=1s> adresinde yaşayan edebiyatçılar projesinde Budak kendi hayatını ve şiirinin kaynaklarını anlatmıştır. Bu proje kapsamında yer alan röportajlar 2018 yılında iki cilt halinde basılmıştır.

defalarca okunan hikâyeleri ilk defa okunuyormuş gibi dinler. Abdülkadir Budak, Karacaoğlu'nı, Dadaloğlu'nu, Köroğlu Destanı'nı, Kerem ile Aslı'yı, Leyla ile Mecnun'u, Ferhat ile Şirin'i, Tahir ile Zühre'yi, Hz. Ali'nin Cenklere'ni, Battal Gazi destanlarını ve Şahmeran masallarını daha ilkököl sıralarındayken babasına okuyarak tanımış olur:

Aynı kitaptan bana defalarca okutuyor, ilk kez dinliyormuş gibi heyecanlanıyordu. Nerdeyse ezbere okuyacaktım kitapları, oraya kadar dolmuştum. Bu durum bende giderek bıkkınlık yaratmaya başlamış ve ben kendimce bu tekdüzelikten kurtulmanın yollarını aramaya başlamıştım. Arayan bulurmuş. Bu monotonluğu aşmanın, bu okuma işini daha çekici hale getirmenin yolu tamamdı. Yaratıcı gibi duran bir oyunu andırıyordu sanki. Babamın unutkanlığından yararlanarak kitabı elime alıyor, okur gibi yapıyor, okumuyor, uyduruyordum. (Budak, 2018: 13)

Çocukluğunda halk hikâyelerini kendi dünyasında yeniden yazarak oynadığı oyun ileriki yıllarda şiirlerine kaynaklık edecektir. Babasına halk hikâyelerini okurken her defasında kendi zihninde farklı kurgular oluşturmasını bir çocukluk oyunu olarak niteler.

Abdülkadir Budak orta ikiye giderken babası hayatını kaybeder. Babasını kaybetmesiyle hayata erken atılması bir zorunluluk halini alır. Bu dönemde aileyi geçindirmek için annesi bir fabrikada çalışır. Fabrikanın doktoru Ceyhun Atuf Kansu'dur. Annesinin benim oğlum da şiir yazıyor demesi üzerine Ceyhun Atuf Kansu onun şiirlerini görmek ister. Fakat Budak şiirlerini gösterecek cesareti kendinde bulamaz. (Budak, 2018: 15)

İlkokulu ve ortaokulu Sincan'da bitirdikten sonra Sincan Lisesi'ne kaydolur. Edebi anlamda etkin bir lise öğrenimi geçiren Budak'ın şiir yazma geçmişi bu yıllara dayanır. Orhan Veli etkisiyle yazdığı ilk şiirlerini "komşu kızına yazılmış aşk şiirleri²" olarak niteler ve bu yazdıklarına edebi bir değer atfetmez. Kendi ifadesiyle "kayda değer" ilk

² <https://www.youtube.com/watch?v=RriPvAzT6sc> adresinde Ankara Hatırası programına verdiği röportajda bu şiirlerden iki tanesini okumuştur:

Komşu Kızı
O komşumuz olsa
Duvarlarımız bitişik olsa
Ne güzel komşu kızı derim
Dudakları bal olsa kiraz olsa
Komşu hakkı haramdır ama
Yerim de yerim

Kavsız Kibrit
Kavsız kibrit olmazmış
Olsa bile yanmazmış
Bunlar yalandır sanıyorum
Ben de bir kibritim
Kavım yok ama yanıyorum
(Ankara Hatırası Programı 7. Bölüm, 2016)

şiiiri *Defne* dergisinde *Kırık Dallar* ismiyle yayımlanırken lise son sınıftadır. (Budak, 2018: 14)

Lise sıralarında iken okuduğu Zeki Ömer Defne'ye ait “Kıyıdaki Tekne” şiiiri onda derin bir etki yaratır. Budak'ta daha sonra Cahit Külebi, Behçet Necatigil hayranlığı başlar.

Abdülkadir Budak, 1970 yılında Sincan Lisesi'ni bitirir; fakat maddi imkânsızlıklar yükseköğrenimine engeldir. Bir an önce hayata atılmak için memur olmayı seçer. Liseyi bitirdikten sonra güzel sanatlar akademisi sınavlarına girer fakat sınavı kazanamaz. Bir gazetede çalışmaya başlasa da aldığı para geçinmesine yetecek kadar değildir. 1972 yılında İstanbul'da Ayşe Hanımla evlenir. Bir arkadaşının tavsiyesi ile bir yıllık teknik eğitimin ardından Hava Kuvvetlerinde teknisyen olarak işe başlar. 1974 yılında ilk tayin yeri Kayseri'dir.

Kayseri yıllarında hep bir edebiyat çevresi arayışı içindedir. Bu bağlamda tanıştığı ilk kişi olan Ahmet Bahar *Ülker* isimli yerel bir gazete haftalık edebiyat sayfası hazırlar. Fakat bu tanışıklık Ahmet Bahar'ın trafik kazasında ölmesiyle son bulur. *Ülker* gazetesinin sahibi, arkadaşını kaybetmenin üzüntüsünü yaşayan Abdülkadir Budak'tan onun anısını yaşatmak için bu sayfayı sürdürmesini ister. Budak, bu sayfa için gelen şiiirleri seçerken yeni şiiirlerini de bu sayfada “Bir de Benden” başlığıyla yayımlar. (Budak, 2018: 16) Kayseri'deki edebiyat çevresinde bu şekilde ismi duyulmaya başlayan Abdülkadir Budak'ın hikâyesinin asıl dönüm noktası Mehmet Çağlıkasap ile tanışmasıdır. Kayseri yıllarını anlatırken meslekten arkadaşlarla yaptığı muhabbetleri sevmediğini, edebiyat ortamına ihtiyaç duyduğunu belirterek Çağlıkasap ile tanışmasının böyle bir zamana tesadüf ettiğini dile getirir. (Budak, 2018: 16) Mehmet Çağlıkasap ile önce *Ozanca* dergisini çıkarırlar. *Ozanca* kapandıktan sonra *Hâkimiyet* gazetesine bağlı olarak daha sonra dergi formuna ulaşacak olan bir sanat eki çıkarmaya başlarlar.

1986 yılında Kayseri'den ayrılır. Yeni görev yeri Malatya'dır. “Bir Şehri Terk Ederken” adlı şiiiri bu taşınma günlerinde yazmıştır. Malatya yıllarında aradığı edebi ortamı bulamamıştır. *İmzası Gül* kitabında geçen şiiirlerin birçoğunu burada yazmış olsa da Malatya'da kaldığı sürece kitap basmamıştır. Haydar Ergülen onun Malatya yılları için

“uzun bir hüznün arası” ifadesini kullanır. Malatya onun için *Parkları Tenha Olan Taşra Şehridir*. (Budak, 2018: 51)

Abdülkadir Budak *Ya Şiir Olmasaydı* kitabında değindiği üzere eleştirmen Yücel Kayıran ile Malatya’da tanışmıştır. Malatya’da geçirdiği günlerde önceleri arkadaşlarına ve komşularına yaptığı hediye tablolarından sonra bir miktar para da kazanmaya başladığını ifade eder. 1993 yılında Malatya’dan Ankara’ya tayini çıkar. (Budak, 2018: 51)

Abdülkadir Budak, 1994 yılında kendi isteğiyle astsubaylıktan emekli olup hayatının önemli anılarının biriktiği Sincan’a döner. Aynı yıl Türkkuşu Genel Müdürlüğü’nde sözleşmeli uçak teknisyeni olarak işe başlar. Sincan’da aradığını bulamamak ona şiirler yazdıran yeni bir kapı olur.

Şair Abdülkadir Budak, uçak teknisyeni olarak çalıştığı Türk Hava Kurumu’na bağlı olan Türkkuşu Genel Müdürlüğü’nden 31 Mart 2006 tarihinde ayrılır.³ (Bulut, 2007: 13)

Kırık Dallar adlı şiirinin 1970 yılında *Defne* dergisinde çıkmasıyla dergilerde görülmeye başlanan Abdülkadir Budak, şiirlerini ve şiire ilişkin yazılarını *Varlık*, *Yazko Edebiyat*, *Türk Dili*, *Adam Sanat*, *Yusufoçuk*, *Yeni Biçem*, *Defter*, *Yasak Meyve*, *Edebiyat ve Eleştiri*, *Şiir Odası* başta olmak üzere çeşitli dergilerde yayımlar. Elli yıllık edebiyat hayatı boyunca *Ozanca*, *Hâkimiyet Sanat*, *Şiir Odası* ve *Sincan İstasyonu* isimli dört dergi çıkaran Budak’ın çok sayıda şiir kitabı vardır. Kitapları çeşitli ödüller almıştır.

Şair, Ankara’nın Eryaman semtinde yaşamaktadır. Evli ve iki çocuk babasıdır. Oğlu Orhan Göksel ve kızı Emel Güz de şairdirler. Budak, bu durumu yazılarında ve şiirlerinde bir evde üç şair şeklinde dile getirir. 2020 yılı itibarıyla Sincan İstasyonu dergisini çıkarmaya ve Yazılı Kâğıt yayınlarında çalışmalarına devam etmektedir.

1.2.ABDÜLKADİR BUDAK’IN EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Abdülkadir Budak’ın çocukluk yıllarında halk edebiyatıyla olan ünsiyeti edebi hayatının şekillenmesinde de rol oynamıştır. Şiirlerinde sıkça halk edebiyatına atıf görülür. İmge

³ Abdülkadir Budak’ın hayatına dair bu bilgiler Bulut(2007), Budak(2018) kaynaklarından ve Abdülkadir Budak ile yapılan çeşitli röportajlardan özetlenmiştir.

dünyasında da halk edebiyatı izleri görülen Abdülkadir Budak'ın ustaları olarak gösterilen Cahit Külebi ve Behçet Necatigil dili yalın kullanma, kısa dizeli şiirler yazma gibi ortak özellikleri olan şairlerdir. Budak'ın usta saydığı şairlerle kendi şiirleri aynı kaynaktan beslenir.

Abdülkadir Budak'ın şiirleri Halk edebiyatı ve Divan edebiyatından (Buradaki beslenme Divan Şiirinden etkilenme şeklinde değil Divan şiirine ait bazı mazmunların modern söylem içinde kullanılmasından ibarettir.) beslenirken çağın insanını anlatır. Kerem, Leylâ, Mecnun, avcı-ceylan imgeleriyle beraber özellikle gül imgesi aracılığıyla anlatmak istediğini aktarır. “Budak'taki imgeler romantizm imgelerinden ziyade, Divan şiirinin mazmunlarına yakındır. Divan şairleri gibi söyleyecek olursak /Dikenli bir gül kalırdım bülbüle” (Koçak, 2012: 209).

Şiirde sadelikten yana olan şair “Yalınlığın derinliği yeter bana” der. (Budak, 2018: 146) Fakat bu yalınlık anlayışı şiiri sığlığa götüren bir paradoks değildir. Yalın söylemin şairi söz cambazından ayıran bir çizgi olduğunu düşünür. Bu noktada şiirin sadece dil oyunu olmadığını kabul etmek gerekir. Şair, sanatı ve şiirleriyle dile hizmet eder fakat bu durum şairi dil bilimci yapmaz. Dil ve biçim olarak çok iyi kurgulanmış olmak bir metne şiirsel denmesi için yeterli dayanağı sağlamaz. Özdemir İnce, şiir ile şiir olmayan metnin farkını şiirin kendi anlamını üreterek yazarın söylediğinden farklı anlama gelmesi şeklinde ortaya koyar. (İnce, 2013: 24) Şiir dilden yararlanarak yeni bir dil oluşturur:

Yalın şiir ışıltısını göstermekten çekinmeyen ama sandığımızdan da derinde duran bir taş. Basitlik bunun neresinde? Entelektüel züppeliklere prim vermeyen, bilgiçlik taslamayan, bilgiden çok sezgiye dayanan, şairin ne kadar zeki olduğunu ispatlamak zorunda bırakılmayan, kelime ve söz oyunlarına uzak, meselesi olan bir şiir. Şair ile söz cambazını karıştırmayan şiir. (Budak, 2012: 13)

Abdülkadir Budak, şiirlerinin Türkçeye hizmet etmesi gerektiğine inanır. Türk Dil Kurumunun kampanyası üzerine şiirlerinde ve yazılarında “ozan” kelimesini sıkça kullanması bu anlayışının yansımasıdır. Halk edebiyatına olan bağlılığını ve şiirlerindeki halk edebiyatını etkisini “Halk kültürü, halk şiiri başlangıçta öylesine derinden etkilemişti ki beni, az kalsın Karacaoğlu'nın ikinci bacanağı⁴ olarak

⁴ Karacaoğlu'na bacanak ifadesi Cahit Külebi için kullanılır. Külebi de bu lakabı bensemiştir. (Ona verilen bu lakapta şiirlerindeki kadın öznesinin de etkisi yadsınamaz.) Bir şiirinde Külebi, Karacaoğlu'na

kalacaktım. Bu etkiyi üzerimden atmak için çok çaba verdim; modern bir şair olmanın olanaklarını aradım. İmgelerim yalın, duru sular gibi hala” (Budak: 2004; Akt. Bulut, 2007: 73) şeklinde ifade eder. Onun kullandığı dil “kılçıksız” bir dildir. Dilin kılçığı ifadesinden kalabalık ve anlaşılmaz kelimeler anlaşılabilir. Şiirlerinde Türkçe’nin düzgün kullanıma önem veren şairin üslubunda da yalınlık vardır. Bu yalınlık metne fazla gelecek kelimelerin, tedavülden kalkmış veya yabancı dillerden dile eklemelenmeye çalışılan kelimelerin kullanılmamasıyla sağlandığı için dil için sorun teşkil eden “kılçıklar” ayıklanmış olur.

Şiirlerinin öznesi olarak kendini kullandığı gibi birçok şiirinde de kendi poetikasını ortaya koyar. Bu bağlamda çıkardığı altıncı şiir kitabı olan *Yanlış Anka Destanı* o güne kadarki şiir serüveninin şiirlerle anlatımı olması yönüyle bir nevi manzum poetika niteliği taşır.

Budak, şiirde arayış taraftarı değildir. “Son şiirlerine doğru yeni form ve biçim arayışlarına girse de bu tamamen kendi şiiriyle çizmiş olduğu sınırların dışında değildir. Gerçek şu ki, Budak’ta tutucu bir eğilim beliriorsa eğer, bilinçli hedeflenmiş bir tutuculuktur bu. Şiirlerinin çoğu zaman çığnemeye çekindikleri sınır, yine Budak’ın başka şiirleridir” (Koçak, 2012: 203). Budak’a göre sesini bulan şairin kendi şiirinde derinleşmesi gerekir. Öbür türlü daldan dala atlayıp hiçbir şekilde derinleşemeyen şairler ortaya çıkacaktır. Şair yapabilecekleri kadar yapamayacaklarını da bilmelidir. Abdülkadir Budak yaratılan şair imgesinin korunmasından yanadır. Biçimde, yapıda, bakışta ve bunun sonucu olarak da biçimde bütünsellik kaygısı güder. Yeni arayışlara girmeyi sevmeyerek ısrarlı bir tekrarla şiirler yazar (Budak, 2012: 101).

Abdülkadir Budak “şairler başkasına ait şiirleri de inceleyip yorumlamalıdır” düşüncesine sahiptir. Geçmişten süregelen “Şairler eleştirmeli mi?” sorusuna birçok şair, eleştirmenin şairin işi olmadığı şeklinde yanıtlar vermiştir. “Bir şairin ötekine ait şiirden konuşması demek kendi şiirinden konuşması demektir” (Budak, 2018: 110) diyen Budak’a göre ise eleştiri yapmak şair için tehlikeli bir iş olsa da gereklidir. Abdülkadir Budak, şiirlerinde gerek atıf yoluyla gerek de doğrudan ismini söyleyerek birçok şairi konu edinir. Bu şairler arasında onun şiirine yön verenler de vardır.

bacanak diye seslenir: Karacaoğlu’nun/ Sevmeye Hörü’nün bel/ Yürüyüşü Esme’nin/ Bacanak, Elif’i unuttun mu?/ Erciyes’te gördüğün gelin.(Çetişli, 2012: 96)

“Havari” şiiri Cemal Süreya’ya, “Ustaya Yanıt Yerine” Turgut Uyar’a yazılmış olup diğer şairlere poetik olarak cevap içeren şiirlere örnek olarak gösterilebilir. “Hayatta Ben En Çok Annemi Sevdim” şiiri Can Yücel’e naziredir. Budak’ın şiir üzerine konuşmasının diğer bir yönünü ise şiirini ustanın beğenisine sunan genç şairler oluşturur.

Gelenekten beslenen şiirlerinde çağın insanının sorunlarına eğilir. “Özgün bir bakış açısıyla çağdaş insanın sıkıntılarını, iç burkulmasını, psiko-sosyal sancılarını konu edinir. Onulmaz bir aşkın, kavuşmamacasına sevmenin şiirini yazar. Onun aşkı somut değil, idealist bir aşktır” (Yıldırım, 2016: 295). Abdülkadir Budak’ta kavramlar gelenekten alınmış olsa da onun şiirinde modern insan, modernizme karşı bir duruş içinde anlatılır.

Abdülkadir Budak şiirlerinin yazımını kısa bir sürede tamamladığını ifade eder. En uzun süre içinde tamamladığı şiiri+n üç günde bittiği söyler. Şiir yazarken yakaladığı ritim okuyucuya da geçer. Abdülkadir Budak’ın şiirleri bir çırpıda okunacak niteliktedir. Bu bağlamda onun şiirleri “heyecanlı bir biçimde ileri fırlayan” (Eagleton, 2018: 174) bir şiir tarzına yakındır.

Abdülkadir Budak şiirlerinde dize ile bütünün ilişkili olması gerektiğini savunur. Budak, “çağdaş şiirin gelip kelimeye dayanmasına” da (Süreya, 2018: 192) karşı çıkar. Her sözcüğün hizmet ettiği amaç şiirin bütünüdür. Onun şiirlerinde hatta kitaplarında konu bütünlüğüyle beraber her bir dize başka bir dizenin hazırlayıcısıdır. Bu bütünlüğe gösterdiği özeni kitaplarında da görmek mümkündür. Aynı tema etrafında topladığı şiirleri kitaplarına alır. Bir başka şekilde ifade edilecek olursa kitaplarında yer alan her bir şiir bir bütünü tamamlayan parçadır.

Acemilik ve ustalık arasındaki ince çizgide çıkar şiirler. Budak’a göre de ustalaşmak bir bakıma şairin sesinin kesilmesidir. Çünkü iyi şiirler heyecanla ortaya çıkar. Usta heyecanını yitirmiştir. “Soğuk bir usta olmaktansa sıcacık bir çırak olmak önemlidir şiirde”(Budak, 2018: 83). Çırak deneme yanılma yoluyla üretmeyi başaracak kişidir. Ustanın ortaya çıkardığı eser “süslü özentili bir anıtken” acemilik zamanında aşkla yapılan içinde “başaramamak endişesinin zevki”(Uyar, 2018: 269) bulunan eserler üretilir. Ustalığın tehlikesinden kaçıp acemiliğin sınırları içinde “tamamlanmadan başka

bir forma geçen sürekli bir enerji” (Hüküm, 2017) ile oluşturulan eserler sanatçının üretim gücünü ve yeni bir eser oluşturma yolunda merak duygusu diri tutar.

Abdülkadir Budak, şiirlerinde özne olarak kendini alır. *Yanlı Anka Destanı* kitabında kendi şiir serüvenini anlatırken *Ahşap Anahtar*’da baba çatışmasının merkezine kendi hayatını alır. Abdülkadir Budak toplumsal ve bireysel sorunlara kendinden yola çıkarak yaklaşır. “Cemal Süreya “genç şairlerde” beliren bir yönelişten şiirin kendi kendini konu alma eğiliminden yakınıyordu. Köklerini yine Necatigil’de gövdesini de Hilmi Yavuz’da bulabileceğimiz bu eğilim asıl 80’lerden sonra güçlenmiştir ve yetkin temsilcilerinden biri Haydar Ergülen ise bir başkası da Abdülkadir Budak’tır” (Koçak, 2012: 209).

Abdülkadir Budak şiirlerinde poetik açıklamalar, şiir üzerine düşünceler ve eleştirilere cevap verme sıklıkla işlenir. Abdülkadir Budak’ta şiiri şiirle konuşabilme özelliği dikkat çeker.

Ya Şiir Olmasaydı kitabı onun otobiyografisidir. Bu kitapta kısaca hayatını ama daha çok edebi hayatını anlatan şair, şiirin yaşam felsefesi olduğunu kendi hayatından örneklerle anlatır. O “üç ömrü daha olsa bağışlayacak” (Budak, 1998: 117) kadar şiire adanmış bir hayatı sürdürür. *Şiirin Rayları*⁵ kitabında ise Sincan İstasyonu dergisinin 50. sayıya kadar başyazılarını bir araya toplamıştır. *Ayna Sandım Şiiri* kitabı şiire yönelik yazılarının toplandığı bir diğer kitaptır.

1.2.1. Şiire ve Kendi Şiirine Dair Düşünceler

Şiirle ilgili görüşlerini çeşitli mecralarda dile getiren Abdülkadir Budak sadece şiir yazan değil şiir üzerine düşünceler geliştiren bir şairdir. *Ayna Sandım Şiiri* isimli kitabında çeşitli dergilerde yazılmış şiir üstüne yazılarını toplamıştır. Bununla birlikte kendisiyle farklı zamanlarda yapılan röportajlarda da bu düşüncelerinin izleri sürülebilir. Bunların yanı sıra bazı şiirlerinin konusunu da yine şiire dair düşünceler oluşturur.

Şiirin “doğruları söyleme sanatı değil güzel söyleme sanatı” olduğuna inanan Budak’a göre “şiir içtenliğe çok ihtiyacı olan bir terapi sanatıdır.” (Ersöz, 2006: 97) Özellikle

⁵ Kitabın ikinci baskısında dergide yayımlanan yeni yazılar eklenmiştir: Budak(2020), *Şiirin Rayları*(2.Baskı), Ankara, Yazılı Kâğıt Yay.

Ahşap Anahtar kitabında baba hesaplaşması içine girmiş olan şair “doktor yerine şiire gittim”(D.R. , 2020: 258) dizesine hayat vermiştir. Bu dizeden hareketle şairin, şiiri öncelikle kendisi için yazdığı söylenebilir. Abdülkadir Budak da şiirin okurdan önce şairin sığınağı olduğu fikrindedir. “Şiir bir terapi sanatı ise hasta olan okur değil şair olmak durumundadır” (Ersöz, 2006: 101). Bu bağlamdan hareketle şiirin, yolcusu için iyileştirici yönü olduğu savunabilir.

Şiirin güzel söyleme sanatı olması gerektiği düşüncesi onun şiirin estetik yönüne dikkat çekmesi bakımından önemli olmasının yanı sıra onun şiirini ideolojilere ezdirmekten ve slogan şiiri olmaktan kurtarır. “Yanlışıyla bile güzel bir dizeyi, dünyanın bütün doğrularına değişmem”(Güz, 2019: 21) sözleriyle şiirde durduğu yeri net bir şekilde ifade eden şairin apolitik tavrı aynı kuşaktan şairler tarafından zaman zaman eleştirilmesine neden olur.

Abdülkadir Budak şiiri hayatının ilk sırasına yerleştirir. Bu durumu kendisi de şair olan oğlu Orhan Göksel “Babamın hayatından şiiri çıkarırsanız ne kalır geriye”⁶ şeklinde ifade eder. Şiiri hayatında bu denli ön planda tutan şairin estetik ve güzel söyleyişi yeğlemesi anlaşılır bir tutumdur. Çünkü şiir en başta sözü güzelleştirme sanatıdır. Budak, hem dilin yalın ve güzel kullanılmasını hem de şiirselliğe önem verir. Abdülkadir Budak’ın meselesinin kılçıksız bir dille Türkçeye; güzel bir söyleyişle şiire hizmet etmek olduğunu söylemlerinden anlamak mümkündür. “Yazdıklarımın şiir değeri taşıması daha önemliydi benim için; şiirin bir söylev sanatı değil ima, içlenme sanatı olduğuna inanıyordum.” (Gündoğdu, 2019: 130)

Şiirin merkezine kendini alması ve şiirlerini ben diliyle yazması nedeniyle zaman zaman okur karşısında “kendini çıplak hissettiğini”⁷ dillendiren şair bu durumu: “Yüzümü saklamadım, bunu yapmadığım gibi şiir yoluyla yüzüme bakmaktan korkmadım... Bir iç dökme, bir itiraf yeri, günah çıkarma biçimi de olabilirdi şiir dediğin” (Ersöz, 2006: 98) şeklinde ifade eder. Bu durum da onun şiirini gerçekçi bir şiir anlayışına yakınlaştırır. Öyle ki şiirlerinde yer alan imgelerin bile gerçekte

⁶ Orhan Göksel, *Salâ* isimli şiir kitabında yer alan söyleşide bu ifadeyi kullanır.

⁷ Hayati Baki ile yaptığı 1997 tarihli röportajında soru üzerine de bu konuya değinir ve “Şiirine kendi yaşantısını, bakışını, duruşunu koyabilmişse bir şair çıplaktır; çünkü mahremiyetini ötekilere göstermiştir, bunu göze almıştır. Çıplağım ben de, Üşüyorum, hem de çok” ifadelerini kullanır. Aynı röportajı *Ayna Sandım Şiiri* kitabına da almıştır. (Budak, 1998: 89-90)

bağlantısı vardır. Abdülkadir Budak çeşitli vesilelerle kendini merkeze alma konusunda açıklamalar yapmıştır: “Etle tırnak gibi olmalıdır şair ve şiir. Şairin aynası olmaktan öte yüzü olmalıdır. Hadi diyelim aynası olsun; ama yüzünde sivilce varsa şairin, ayna da(şiir) gösterebilir sivilceyi. Köse bir şair yüzüne sık sakallı bir şiir yakışmaz” (Budak, 1998: 52). Şiirin şairi yansıması gerektiği düşüncesinde olan Budak’ın şiirlerinde de kendini merkeze alma konusunda düşüncelerinin izini bulmak mümkündür. *Empati* şiiri bunlardan biridir:

EMPATİ

Karanlığın ağzını kullanmışım da
İkinci tekil şahıs ağzı kullanmamışım
Bu ne tutarsızlık, eleştirdiğim şeyi kendim yapmışım
Dünyanın merkezine koymuşum kendimi
Hatta merkezi saymışım
Varsa yoksa benim acım
Varsa yoksa benim köprüm
Varsa yoksa benim suya düşüşüm
(...)
Birinciyken ikinci ol
Empati diyorlar buna
Yavru geyik diyorlar
Avcının odasında (Budak, 2020: 20-21)

Şiir, şairin kurgusuyla ortaya çıkan edebi eser olması nedeniyle mutlak doğruyu ve mutlak gerçeği yansıtmada durumunda değildir. Abdülkadir Budak bazı şiirlerinde her ne kadar kendi hayatını ve iç dünyasını anlatsa da bu anlatılanlar şiir sanatının kurgusundan geçtiği için nihayetinde eser bazlı düşünölmek durumundadır. Onun bazen kendini “çıplak” hissetmesinin sebebi yine kendi ifadesiyle kendi ben’ini fazlaca anlatmasıdır. Ona göre şiir, şairini de içeren bir kişilik sanatıdır (Kılıçaslan, 2019: 145). Kendisinden izleri taşıyan şiirler, biyografik okumalara imkân vermekle beraber şiirin kurgusal yönü göz ardı edilmemelidir.

Şiirde tutarlığı “bütünsel imge” kavramıyla açıklayan Budak, kendi şiirinin biçimde yenilik yapmadığını fakat söyleyişte yeni bir yol aradığını belirtir. Bütünsel imge önermesiyle bir şairin şiir çizgisinin değişmemesi gerektiği vurgular. Bu anlayış yayımladığı kitaplara da sirayet etmiş, kitaplarını tek tema etrafında şekillendirmeye

çalışmıştır. Örneğin *Ahşap Anahtar* kitabı baba, *Ev Zamanı* kitabı ev, evlilik, insan nesne ilişki teması etrafında şekillenmiş olup tek tema etrafında şekillenen şiirlerin oluşturduğu kitaplarına örnek teşkil eder. Bu tek temalı kitaplar dışında diğer kitaplarında da konu bütünlüğüne özen gösterir. Hatta tüm şiir serüvenini “tek şiirin parçaları şeklinde” (Yıldırım, 2018: 239-240) niteleyen Budak’a göre şiirin altında imzası çekilse bile şairi bilinebilmelidir. “Tekrar ile ısrarın kılıçtan keskin ağzında”(Alper, 2019: 66) şiirlerini yazması onun meydan okumaları arasında sayılabilir. Çünkü o benimsediği tarzda ısrar etmekle beraber şiirinde yeni biçimler de dener. Aynı tema etrafında ve belli simge sözcüklerden yararlanarak yazılan şiirlerin tekrar tuzağına düşmemesi ustalığın yanında imge kullanım gücünü gerektirir. Budak kendine has çizgisinde bir şiir dünyası kurar. Bu bağlamda Budak şiirinde savrulmalar yaşamaz. “Her kitapta başka bir kimlik ve kişilik sergilemeyi, başka bir biçimle görünmeyi geliştirmekten, değişmekten sananlar, (senin de altını çizdiğin üzere) “pop çağı”nın hızla tüketilme mantığına bile isteye hizmet etmiş olmuyorlar mı?” (Alper, 2019: 66) İçinde bulunduğumuz çağın imge tüketici bir özellik barındırdığı bilinen bir gerçektir. Hayatın her alanında olduğu gibi şiirde de sürekli değişim vardır. Popüler kültür ise değişim ile beraber yozlaşmayı da meydana getirir. Sürekli yenilik arayan şairler popüler kültürün ve modern çağın yozlaştırıcı etkisi altında olmakla Budak’ın sözlerinin hedefindedir. Çünkü her değişim şiire hizmet edecek bir yenilik anlamına gelmeyecektir.

Abdülkadir Budak şiirin anlamdan tamamen uzak olmaması gerektiği fikrindedir. Onun şiirleri incelendiğinde kapalı bir söyleyişi benimsemediği şiirlerinin yalın, açık ve iletisini net bir biçimde barındırdığı görülür. O vermek istediği mesajın anlaşılmasını ister. Elbette şiir değişik yorumlara açıktır ve anlam çoğalmasına imkân tanıyacak noktadır. Bu tavır onun şiirini toplumculuk, şiirde gerçekçilik ve bireysellik arasında bir noktaya taşır. “Şiir bir şeyi anlatır, duyumsatır en azından. Anlamı o kadar da okurun insafına bırakmam; değişik yorumlara gidecekse gider de, dönüp vermek istediğim anlama gelsin isterim” (Çiftçi, 2019: 96) diyen şair için şiir, her ne kadar imgelerle yoğrulmuş bir tür olsa da son kertede okura meramını anlatmış olmak ister.

Şiirde biçimin sözcüklerle sağlandığı fikrinde olan Abdülkadir Budak şiirde biçimin şiirin görselliğiyle ilgili olmadığını tercih edilen sözcüklerin şairin üslubunda

yoğrulmasıyla oluştuğunu savunur. Kendi biçimini yakalayan şairin yeni biçim arayışlarına girmesine karşıdır. Öyle ki şiirin altından şairin imzası çıkarılsa bile şairi bilinmelidir. Kendi şiir serüvenini açıklarken “Biçim değişmese bile yeni özlerin peşindeyim” (Alper, 2019: 69) dediğinde takvimler 2002 yılındadır. Bu tarihten itibaren şiirinde yeni duyarlılıklar geliştirirken vazgeçemediği imgeler ve temalar biraz daha geri planda kalmıştır.

Abdülkadir Budak şiirine genel perspektiften bakıldığında edebiyatımızın kendine özgü yerini koruyan bir akım içine tam olarak yerleştirilemeyen şairlerinden biri olduğu görülür. Bunun sebebi onun kendi şiir çizgisini tutarlı bir biçimde korumasıyla beraber şiiri popüler olana feda etmemesidir. Dergicilik faaliyetleri nedeniyle Abdülkadir Budak güncel şiirin yönelimlerini bilmesi kaçınılmazdır. Güncel şiirin içinde olmasına rağmen şiirin değerini ön planda tutup günlük etkilerden uzak durması onun belli bir şablon grubun içinde yer almamasının sebebi olarak öne sürülebilir.

1.2.2. Ustaların İzinde- Her Daim Genç Şair

Abdülkadir Budak’ın elli yıllık aşkın şiir yolculuğunda yolu birçok usta şairle kesişir. Şiirin ilk kaynağını oluşturan halk geleneği ona edebi zevki ilham etmesi bakımından şiirin gelişiminde önemlidir. Kronolojik bir sıralama yapmak gerekirse onun ilk ustası halk geleneğidir demek yanlış olmayacaktır. Bu geleneğin ardından ilk etkilendiği isim Zeki Ömer Defne’dir. Şiire başlangıcından itibaren başka şairleri takip etmeyi sürdüren Abdülkadir Budak bu süreci kendi kalemıyla şu şekilde özetlemiştir:

"Sonra lise sıralarında Zeki Ömer Defne sevgisi ve bende derin bir etki bırakan "Kıyıdaki Tekne" adlı şiiri. Bende şiir yazma heyecanı uyandıran bir kırgınlık şiiri. Ve her dönem "kıyıdaki tekne" olmayı yeğleyiş. Daha sonra Cahit Külebi, hele hele Behçet Necatigil hayranlığı. Bize en yakın kuşaktan Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Refik Durbaş tutkunluğu. Daha sonra kazı çalışmaları. Geriye doğru çıkılan yolculuklar. Ülkü Tamer, Hilmi Yavuz, Gülten Akin, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Atilla İlhan, Ceyhan Atuf Kansu, İlhan Berk, Asaf Halet Çelebi, Dağlarca, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Ziya Osman Saba, Dıranas, Necip Fazıl, Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve divan şairlerine rastlayış serüveni. Elbette yabancı şairler. Ama benim şiirimi etkileyenin daha çok Türk şairleri olduğunu vurgulamalıyım. Buluş, özümseme, dönüştürme, kişiliğini geliştirme, ayırıştırma çabaları. Her genç şairde

olduğu gibi yani. Şairlerin adları değişir, yöntem değişmez. Trene son istasyondan biniş⁸, ama geride kalan istasyonları merak ediş dönemleri.” (Güz, 2019: 33)

Abdülkadir Budak bu noktada yaptığı sınıflandırmanın Necatigil’in burçlarına benzer biçimde olduğunu belirtir.(Güz, 2019: 28) Behçet Necatigil şairlere yönelik “gurbet, hasret, hikmet” burçlarını belirler. Necatigil’e göre gurbet burcu kendi sesini bulamayan ve arayış içinde olan şairin sığınağıdır. Hasret burcu şairin kendi sesinin özlemini duyduğu ve bu doğrultuda kendi özgün tavrını yansıtmaya başladığı yerken hikmet burcu gerçek şairlerin sonsuza kalmalarını sağlayacak yerdir. Hikmet burcu zamanı aşmayı başaracak şairlerin yeridir. (Necatigil, 2015: 64-66)

Abdülkadir Budak’ın buluş, özümseyiş, dönüştürme, kişiliğini geliştirme ve ayrıştırma dönemi olarak ifade ettiği süreçler şairlerin başka şairlerle ilişkisinin sınırlarını çizmesi bakımından önem arz eder. Bu dönemler kısaca şu şekilde açıklanabilir: Buluş dönemi başka bir şairin şiirleriyle tanışma dönemi, özümseyiş dönemi tanıştığı şairin şiirleriyle hem hal olma dönemidir. Sonraki süreçte yer alan dönüştürme ve kişiliğini geliştirme ise keşfedilen yeni şiir tarzının etkisi altına girme, şiirin akış yönünü bu yeni yolla birlikte geliştirme aşamasıdır. Fakat şairin ustadan etkilenmesi ayrıştırma süreciyle son bulmalıdır. Sesine ses katan aynı yöne aktığı şiirin izlerini kendi şiirinden silme daha doğru ifadeyle etkilendiği şairin şiirini kendi potasında eritme süreci. Etkilenme süreci şairin kendi mecrasında akmasıyla son bulmalıdır.

Abdülkadir Budak kendi ifadesiyle “Necatigil eğitimi, terbiyesi almış bir şair”dir. (Güz, 2019: 22) İlk kitaplarındaki biçim bunun en somut göstergelerindendir. Toplumcu gerçekliğin şiiri etkisi altına aldığı yıllarda bireysel temalara eğilen Necatigil toplumcular tarafından yoğun eleştiriler alır. Abdülkadir Budak da tıpkı Necatigil gibi kısmen daha bireysel temalara yönelmiştir. *Ev Zamanı* kitabını bir yönüyle ustası Necatigil ile restleşme olarak görmesi de ondaki Necatigil izlerini sürmeyi mümkün kılar. Behçet Necatigil ev temasıyla en çok yazan şairler arasındadır. “Sesinin kır havası taşıması, şiirinin içeriğinin ise şehirli insanın varoluş sorunsalına ilişkin bir yerde” (Çiftçi, 2019: 87) olması Abdülkadir Budak’ın Necatigil ile bağı üzerinden

⁸Abdülkadir Budak 1970 kuşağının trenine son istasyondan bindiğini ifade etmiştir. Buradaki kasıt 1970 şiirinedir: “Ses getiren şiirlerimi, dikkati çeken kitaplarımı 80’li yıllarda yayımladığım düşünülürse 70 Kuşağı’nın trene son istasyonda binmişlerinden sayılıyım ben.” (Gündoğdu, 2019: 129)

okunabilecek bir yorumdur. Şehir ile kır arasında kalması ise Abdülkadir Budak'ı ustasından ayrı özgün bir yere koyar. Çünkü Necatigil şiirlerinde şehrin insanının sorunu anlatmıştır. Toplumcu gerçekçi şiirin hüküm sürdüğü dönemde Necatigil, şiirinin merkezine bir birey olarak insanı yerleştirir. Abdülkadir Budak da toplumcu çizgiye yakın olmasına rağmen kendini Necatigil'e yakın görür ve bireyi, bireyin acılarını genele geçecek biçimde anlatır. Budak'ın kullandığı 1. tekil şahıs dili şiirinde benmerkezci bir hava estirse de toplumun birey üzerinden anlatılıyor olması şiirini farklı yerde konumlandırır.

Abdülkadir Budak'ın ustaları başlığında işlenmesi gereken önemli bir diğer husus ise şiirde mensup olduğu çizgidir. Bu hususta yapılan birçok yorum ve tespit mevcuttur. Abdülkadir Budak kendi hayatı ve şiiri ile ilgili yazmaktan çekinmeyen bir şairdir. Haliyle onun şiirde durduğu yeri ifade ederken de ilk başvuru kaynağı yine Budak'ın kendi yazıları olacaktır. Bireyden yola çıkarak toplumun sorunlarını dile getirmesi şiirlerine kendi sesini katması onun özgün bir yeri olmasını açıklar: “Kendimi toplumcu şairler arasında görmekle birlikte Necatigil'e de, tukaka edilen İkinci Yeni şairlerine de yakın hissediyordum. Benim işim daha zordu. Öteki şair arkadaşlarıma bakarak daha bireşimci bir yerde buluyordum kendimi, bu yüzden olacak toplumcu şair olup olmadığım konusunda kararsız kalınıyordu.” (Gündoğdu, 2019: 128) 1970 kuşağının trenine son istasyondan binen Abdülkadir Budak bu kuşaktan yeterince kabul görmez. Hatta kendi ifadesi ile en çok bu kuşağın şairlerinden çeker:

Adımın 1970 kuşağı şairleri arasında geçtiğini ama o kuşağın şairlerinden az çekmediğimi de söylemek isterim. Özdemir İnce'nin “şiirsel terör” olarak nitelediği toplumculuk adına koroyu yeğleyenlerin bir kısmı, solo olarak çıkmayı göze aldığı, önemsemediği için hep eleştirdi, olumsuzladı, bir ölçüde dışlamaya çalıştı beni. Özgünlüğü değil “bilimsel doğrular”ı savunanlar, Nâzım Hikmet'in yanı sıra Behçet Necatigil'in de sevebileceğini kavrayamadılar ya da kavramakta geç kaldılar. 1970'li yıllarda Nâzım'ı sevdiğini, usta bellediğini söylemek kolaydı da Necatigil için öyle değildi. “Biri şiir yazar bir o şiir üzerine kendini” diyen bir ustayı anlamak gerekiyordu oysa. (Güz, 2019: 21)

Budak'ın bu söylemleri şiirine ideolojilerin yön vermediğini gösteren niteliğe sahiptir. Toplumcu yönelim içinde olması ve 1970 kuşağı şairleri arasında yer almasına rağmen salt ideolojik kalıplar yerine bireysel temaların ağır bastığı şiirler yazar. Şiirlerindeki bireysel temaların ağırlığı ve Necatigil ile poetik ünsiyeti onun toplumcu olarak konumlandırılmasında ve kabul görmesinde engel teşkil eder. “Herkes gecekond

derken ben acıkondur diyordum örneğın; bireysel acılarımı, sevinçlerimi yansıtmaktan da geri kalmıyordum.”(Şimşek, 2019: 128) ifadesi de ondaki yönelimin mahiyetini anlama açısından önemlidir. Zira “acıkondur” ifadesi şiir diline ve şiirin imge yapısına daha uygun özelliktedir ve katı bir ideolojinin yansıması değildir. Yine de “Acıkondur” şiirinin toplumun sorunlarına da işaret ettiğı gerçeğı yadsınamaz:

ACIKONDU

Alışsa da her ne kadar

Az ötesindeki görkemli yapılara

Değişmiyor duyguların özü

Karanlık karanlık bakıyor işte

Binlerce gözü (Budak, 2007: 19)

Göç ile taşradan kente gelen insanların kentle çatışmalarının en yoğun hissedildiğı yerler kenar mahalleler, gecekondu semtleridir. Abdülkadir Budak gecekondu kelimesini değiştirerek “Acıkondur” başlığıyla yazdığı şiirde gecekondu kent görünüşünü resmeder. Gecekonduları tek bir evin binlerce odasına benzeten şair alışılmadık bir dil kullanımıyla acıların mekânı olarak tarif ettiğı bu yerleri karanlık bakmak metaforu içinde işler.

Şiirinde katı bir dönüşüm yapmayan Abdülkadir Budak’ın şiir çizgisi ile ilgili çeşitli saptamalar yapılmıştır. Cemal Süreya’nın saptaması en dikkate şayan olanlardan biridir. İlk kitabında kısa dizelerden oluşan şiirler bulunması nedeniyle Cemal Süreya onu “Behçet Necatigil’in havarisi Abdülkadir Budak” şeklinde tanımlar. Bu tanımlamaya karşılık Budak, *Havari* şiirini yazarak cevap verir.

Abdülkadir Budak’ın şiir anlayışına yönelik yapılan birçok saptama mevcuttur. “Enver Ercan’ın Cemal Süreya, Metin Altıok, Abdülkadir Budak çizgisi doğru tespit. Behçet Necatigil’in havarisi olmaktan daha doğru bir tespit Haydar Ergülen’i de saymak kaydıyla (Budak, 2018: 167) diyerek şiirde durduğu yer ile ilgili bu saptamaya daha yakın olduğunu belirtmiş olur. Abdülkadir Budak yaşamı ve ele aldığı konular bakımından Cemal Süreya’ya daha çok benzediğini söyler. İkisi de taşrada doğmuştur. İkisinin de çocukluğu zorluklarla geçmiştir. Budak’ta tıpkı Cemal Süreya gibi dergicilik faaliyetlerini yoğun bir şekilde sürdürür. Budak iş ve aile hayatı olarak ise Necatigil’i kendine daha yakın görse de “Necatigil’de coşkunluk yoktur, Cemal Süreya’da ve

bende vardır.” (Güz, 2019: 208) diyerek şiir tarzı olarak Cemal Süreya’ya daha yakın olduğunu belirtir.

Şiirin bir önceki kuşağı geçmekle gelişeceği düşüncesinde olan Abdülkadir Budak ustalarla hesaplaşmanın gerekliliğini vurgular. Buradaki hesaplaşmadan kastın şiirsel olarak ustaları aşmak; kendi şiirinin menbaini genişletmek yönünde olması muhtemeldir. “Şiirimiz bugün büyük etkilerin dışında oluşuyor. Aşılması gereken bir büyük engel daha kaldı, o da İkinci Yeni. Bir sentez dönemi başlayacak gibi görünüyor en azından. Başlamalı. Türk şiirin gelişmesi bunlara bağlı biraz da; şiirsel babalarla hesaplaşmalara” (Aydemir, 2019: 86). Abdülkadir Budak bu düşüncesi yönünde hareket etmiş ve kendi babasıyla giriştiği hesaplaşmanın ardından şiirsel babalarla hesaplaşmaya çaba vermiştir. *Ev Zamanı* kitabının Necatigil ile bir nevi hesaplaşma amacı da güttüğünü çeşitli fırsatlarla belirtmiştir.

Şiir ustalığının mekanikliğinde tehlike altına girer. Acemiliğin heyecanı şiiri ve şairi diri tutan unsurların başında gelir. Tıpkı Turgut Uyar’ın Efendimiz Acemilik demesi gibi Abdülkadir Budak da ustalığın tuzağından kaçmıştır. Her daim genç şair ruhunu taşıması şiir serüveninin ellinci yılında onun şiirle beraber yürütmesinde etken faktör olmuştur.

1.3. ŞİİRİNİN KAYNAKLARI

1.3.1. Yaşamı

Şiirlerinde ben dilini kullanan Abdülkadir Budak kendi şiirin merkezinde yer alır. İlk şiirlerinden itibaren yaşamından kesitler sunmasının yanı sıra etkilendiği olayları da şiirlerine taşır. Şiirlerinde kendinden yoğun biçimde bahsetmesi kimi yerde onu rahatsız eder: “Kendimi deşmek, kendimi önemsemek narsisizmin sınırlarını zorlasa da kaçamadığım bir şey oldu hep” (Çiftçi, 2019: 88). Abdülkadir Budak’ın hem günlük yaşamı hem de iç dünyasının izlerini şiirlerinde sürmek mümkündür.

Avcı imgesinin eleştirmenlere yönelik kullanımı Budak’ın şiirlerinde gündelik tartışmaların yer almasını sağlar. *Ahşap Anahtar* kitabı çoğunluğu baba ile kurulan ilişkiden oluşan otobiyografik izler taşır. *Yanlışı Anka Destanı*’nda ise o güne kadarki edebiyat serüvenini şiir formunda ortaya koyar. Abdülkadir Budak bu yolla poetikasını

şiiirle ortaya koyup edebiyatımızdaki manzum poetikalara bir örnek sunmuş olur. Evlilik hayatı, çocukları, önceki şiirleri, annesi, babası, yaşadığı şehirler, sevdiği arkadaşları, ölümüne üzüldüğü kişiler vs. şiirlerini ilham olan şiirlerinin konusu oluşturan kavramlardır. Abdülkadir Budak hayatına bir noktada değen mekânları, kişileri, eşyaları yaşadığı şehirleri şiire çevirmeyi başarır.

1.3.2. Modernizm Karşıtlığı ve Doğa

Modern dünyanın insanı doğadan uzaklaştıran yönü Budak şiirlerinde dikkat çeker. Doğadan uzaklaşan insan bir bakıma kendi özünden uzaklaşır. İnsanın özünü oluşturan toprak, insan ile dünya bağıını temsil eder. Modern dünya şartlarında şehirlerde, metropollerde yaşayan bireyler için doğadan, topraktan(özden) uzaklaşmanın bedeli bireysel bunalım olarak belirir. Abdülkadir Budak da bireyin modern dünya cenderesinde yaşadığı acıları şiirlerinde doğa özlemi ve modernizm eleştirisi bağlamında ele alır. İçinde yaşanan dönem acılar üreten, değerlerin yozlaştığı, güzelliklerin arka planda kaldığı çağdır. “Gülün ölüm yüzyılında doğdum ben” dizesi bu minvaldedir.

İmge dünyasında meydana getirdiği plastik güller, çağın kokusuz gülleri, saksı ve bahçe geriliminden doğan metaforik anlatım, metal ve ahşap gerilimi modern dünyanın eleştirisini gelenekten ve doğacı yönelimden yana tavır alarak yapmasına aracılık eder. *Ahşap Anahtar* isimli bir kitap yazması onun bu yönde oluşturduğu simge dünyasının ne denli bilinçli olduğunu da göstergesidir.

1.3.3. Halk Edebiyatı(Gelenek)

Abdülkadir Budak çocukluğunda tanıştığı halk edebiyatından edebi yaşamı boyunca kopmamıştır. Abdülkadir Budak’ın şiirlerinde yeniliğe karşı geleneği savunma içgüdüsiyle beraber bu durum gelenek kaynağından beslenerek modern şiir oluşturmalarının önünde engel değildir. “Modern söylemin geleneği dışlayan bir yerde değil de kavrayan, özümseyen, dönüştüren bir yerde yakalanabileceğine”(Güz, 2019: 19) inanır.

İlk kitabı olan *Geçti İlkyaz Denemesi* “koklanmayan gül üşür” dizesinin bölüm başlığı olarak sunulmasıyla başlar. Aşkın, çağın modasının gerektirdiği şekilde ilerlediği günümüzde geleneğin beslediği kaynaklardan şiiri doğan Budak, çağdaş şairleri

arasında redifli sisteme en yakın olan şairdir. Ondaki folklor unsurları şiirin gücünü sınırlamaz. Budak gelenekten getirdiği imgeleri modern şiirin potasında eritme yolunu seçmiştir. “Halk deyimlerinin havası bir şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar bir havadır” (Süreya, 2018: 192) diyen Cemal Süreya’nın aksine geleneğin imkânlarını şiirinde kullanmaya çalışan Budak, imgesel dil aracılığıyla halk edebiyatının ve geleneğin imkânlarını daha geniş mecraya taşımayı başarır.

Abdülkadir Budak’ın “Simge” başlıklı şiiri ondaki gelenek izlerinin özeti niteliğindedir:

SİMGE

Vurur ilk kazmayı biri

Bir dağın ilk kayasına

Silerken terini Ferhat

Sorar çekine çekine

-Sen de Şirin için mi?

İpe yağlı ipe hem de

Uzatır boynunu biri

Koşar gelir Pir Sultan

-Şaha mı, götür beni.

Saz elinde altında at

Türküye toza ışığa

Belese kendini biri

Köroğlu haykırır hemen

-Karanlığın üstüne mi?

Çiğner çiçekleri biri

Kapar kapıları ya da

Acıyla seslenir ozan

-Sende mi ah sende mi? (D.R. , 2020: 64)

Dizelerinde Ferhat, Köroğlu ve Pir Sultan Abdal en bilinen özellikleri ile yer alır. Son kıtada ise “sende mi?” sorusu şairin bahsettiği tarihsel kişilikleri kendi bünyesinde taşıdığı anlaşılır. Bir bakıma Budak şiiri bir yönüyle halk anlatısı olan Ferhat ile Şirin, bir yönüyle Pir Sultan Abdal deyişleri ve başka bir yönüyle Köroğlu destanından izler taşır. Bu bağlamda “Simge” şiiri onun şiirinin kaynağını gösterme açısından önem arz eder.

1.3.4. Günlük ve Dönemsel Olaylar, İdeoloji

Abdülkadir Budak şiirlerinde daha çok bireysel konulara değindiği için günlük yaşamdan kesitler bulmak mümkündür. Hayat şiirlerine akar. Söz gelimi yaşadığı her şehir bir şekilde şiirine girer. Kayseri yıllarını “Kayseri Kayseri”(D.R. ,2020: 212) şiirinde anlatır. Sincan ile ilgili “Sincan’da Bir Sokağın Balkondan görünüşü” şiiri vardır. Doğduğu ve büyüdüğü şehir olan Sivas ile ilgili şiirleri de vardır.

“Sivaslı” başlıklı şiirinde geçen “Sivaslı İstanbul’da/ Bir Selçuklu gözyaşı”(D.R. , 2020: 19) dizeleri tarihsel ve dönemsel okumalar içinde değerlendirilebilecek toplumcu özellik taşır. Şiirin ilk kıtasında geçen İstanbul’da kapıcılık yapan Sivaslı insanlardan yola çıkarak bir Selçuklu gözyaşı anlatımına ulaşmak bütünde derin bir toplumsal ve siyasal eleştiri içerir. Selçuklular ile kurulan tarihsel bağ ile anlatıma güç kazandırılır. Dönemin toplumsal sınıf eleştirisi bağlamında okunabilecek dizeler aynı zamanda tarihsel eleştiri boyutunu taşır. Sivas, Selçuklu döneminde önemli bir kültür şehriyken sonraki dönemlerde bu etkisi kaybolmuştur. Şehrin kaderi orada yaşayan insanın kaderini de etkiler. Tarih içinde şehirlerin yaşadığı değişimler toplumcu eleştiri bakımından mümbit bir alana sahiptir.

Amerika’nın Irak işgali de Abdülkadir Budak şiirlerine girer Afrika Nil ilişkisi de. Kudüs şiirleri programına bir şiirle katılması da yaşadığı coğrafyaya şair duyarlılığıyla yaklaşmasının sonucudur. Türkiye’de toplumsal olayların yaşandığı yıllarda çağın kokusuz gülleri ifadesini kullanır. Sivas olayını Sivas’a küsecek kadar içselleştirir ve “Kırgın Arkana Bakma” şiirini yazar.

“Görücüler Gelecek” şiiri komşularının kızına görücü gelmesi üzerine yazılırken “Fıtık Ameliyatı Deyip Geçmeyeceksin” şiiri Dr. İrfan Tunç’a ithaf edilir. Sayıları artırabilecek örneklerden hareketle Abdülkadir Budak şiirlerinde günlük sıradan olayların ve toplumu, içinde yaşanan coğrafyayı etkileyen tarihsel ve dönemsel olayların önemli ölçüde işlendiği söylenebilir.

1.3.5. Poetika- Şiire Kaynaklık Eden Şiirler ve Diğer Şairler

Abdülkadir Budak şiirlerinde kendi şiirinin poetik çerçevesini yoğun biçimde anlatır. *Yanlış Anka Destanı* kitabında o ana kadar olan şiirsel serüvenini şiirlerle dile getirir.

Kitapta sıra numarasına göre XXXII. başlığıyla yayımlanan şiirde o ana kadarki serüveninde yer alan imgelerin izini sürmek mümkündür:

Uçurumun köprülerin şiirini yazmalı
Derin kuyu dibine salınan çıkık sesini
Avcısı ardından gelen geyiğin
Otlaklarda kışneyen atların şiirini (D.R.; 2020: 184)

Örnek olarak alıntılanan dizelerde şiirlerinde sıklıkla kullanılan imgelerden “kuyu, uçurum, avcı, geyik, at” gibi imgeler dikkat çeker. Bu imgeler kullanım sıklığının yanında şiirlerinde imgeselliğin de önemli belirleyicileri olarak görülür.

Onun şiirlerinde kendi şiirlerine yönelik metinler arası göndermelere de rastlamak mümkündür. Hayatını şiir ekseninde yaşıyor oluşu kendini ifade noktasında Budak’ı şiirin diline yöneltmiştir:

Şaşırtıcı gelebilir, tez konusu belki de
Avcı izini süren ceylanın macerası
Gül ve Leylâ imgeleri umutsuz bir şiirde
Kırlara koşullamak ahır kokan atları (D.R. , 2020: 211)

Yukarıdaki dizelerde Abdülkadir Budak kendi şiirin anahtar imgeleri sayılabilecek “gül, Leylâ, avcı, ceylan” kullanımlarını hatırlatırken bunun şaşırtıcı bir biçimde olduğunu belirtir. Bu imgesel dünya bir tez konusu olabilecek kadar şaşırtıcı görülür.

Budak’ın şiirine başka şairler de hem isim olarak hem de onların şiirlerinden bir dize alınarak kaynaklık eder. “ Cemal Süreya, Ahmet Haşim, Turgut Uyar, Pir Sultan Abdal, Behçet Necatigil” gibi birçok şairin ismi geçer. Bu bakımdan onun şiirinin menbaini besleyen ustalara vefa örneği gösterdiği söylenebilir. Benzer biçimde *Kapalı Bir Açılım* kitabında denediği teknik ise farklılığın yanında yine bu başlık altında sıralanmaya uygundur. Kitapta ismi yer alan şairlerin Budak’ın şiirine yön vermesinde etkili olduğunu söylemek yanlış bir ifade olmayacaktır. *Kapalı Bir Açılım* kitabının tamamı başka şairlerden ilhamla yazılmıştır. Bu şiirlerde adı geçen şairleri de Abdülkadir Budak’ın en azından izlediği ustalar kısmına yazmak mümkündür. Mallerme ile başlayan şiirler dizisi Adonis’e, Boris Vian’a uğrayıp Kavafis ile “Sincan’da bir

kahvede oturup çaylar”(Budak, 2015: 21) içer. Daha birçok ünlü yabancı şaire uğrayan şiirler Abdülkadir Budak’ın oğlu Orhan Göksel ile son bulur. Budak’ın kitapta yer alan şiirlerinde her şairin alıntı dizeleri bulunur. Budak’ın şiirleri ilgili dizelerin etrafında şekillenir.

1.3.6. Çocuklar İçin Yazdıkları

Çocuklar saflığın temsilcisidir. Bir çocuğun anlayabileceği şiirler yazmak yalınlığı sadeliği ve en başta ustalığı gerektirir. Çocuklar için yazılacak olanlar en başta sahiciliği içinde barındırmalı ve yapaylıktan uzak olmalıdır. Abdülkadir Budak çocuk şiiri yazarken “onların engin hayal dünyalarını göz önüne alarak ve *Çocuklar korkunç Allah’ım!* diyen Dağlarca’ya inanarak”(Aldı, 2019: 179) yazmayı ilke edinmiştir.

Abdülkadir Budak’ın çocuklara yönelik şiirlerinde daha çok didaktik unsurlar yer alır. Bunun yanında Budak’ın bu şiirlerinde de hüznün ve acı kavramlarının izi görülür: “Annesiyle babası/ Ayrılmış çocuğun biri/ Kanatlarını koparıp/ Kuşa uç demek gibi” (Budak, 2010: 26). Belki bir çocuk şiiri için ağır sayılabilecek hüznün durumu kanadı koparılmış kuş benzetmesi içinde verilir.

Çocuk gözüyle çaresizlik “Babamın canı sıkkın/ Oda var, pencere yok/ Babamın canı sıkkın/ Irmak var, köprü yok” (Budak, 2010: 12) dizelerinde yine hedef kitlesi olan çocuk okura sunulur. Irmağın engelleyici yönü köprünün yokluğu ile belirtilir. Bu noktada ırmak ve köprü kelimelerinin imgesel kullanım içinde olduğu belirtilebilir.

Abdülkadir Budak’ın çocuklara yönelik şiirlerinin bulunduğu kitaplara aldığı kimi şiirler çeşitli edebiyat dergilerinde yayımlanmıştır. Bu şiirler yayımlanırken çocuk okura göre değil genel okura göre dergi sayfalarında yerlerini almışlardır. Çocuk için yazdığı kitaplarda diğer şiirlerinde kullandığı “baba, avcı, ceylan, makas, anne, nehir” gibi imgelere de rastlanır. Bu durum şiirin genele hitabı noktasındaki görüşü destekler niteliktedir.

Şiir çocuklar ya da yetişkinler için değil, insanlar için yazılır düşüncesi içinde olmasına rağmen Erdal Öz’ün de teşvikiyle ilk çocuk kitabı olan *Bir Gül Çocuk* kitabını basmıştır. Bu kitap 1982 yılında Türk Dil Kurumu Çocuk Yazını dalında ödüllendirilmiştir. Bu alanda basılmış olan diğer şiir kitapları şunlardır: Kuşların

Alfabesi(1998 yılında Sıtkı Dost Çocuk Edebiyatı ödülü almıştır.-dosya ile-), Uykusu Gelen Çiçek, Babamın Sevdikleri.

1.4. ABDÜLKADİR BUDAK VE DERGİCİLİK

Kendini dergisiz yapamayan şairler sınıfına koyan Budak'ın edebi hayatında dergiler önemli yer tutar. Kayseri yıllarında çıkardığı *Ozanca* onun edebi çevrelerde duyulmasını sağlar. Daha önce şiirlerini defalarca geri yollayan Varlık dergisinde ilerleyen dönemlerde çok sayıda yazısı ve şiiri çıkmıştır.

İlk şiirleri lise yıllarında dergilerde yayımlanmaya başlasa da onun asıl hedefi *Yeni Dergi*, *Papirüs*, *Varlık* gibi dergilerde adını görmektir. Bu dönemi Yaşar Nabi Nayır'ın⁹ çöp sepetine katkı yaptığı yıllardır şeklinde ifade eder. (Budak, 2018: 17) Varlık dergisinde yayımlanan ilk şiiri *Çelişki* başlığını taşır. Fakat bu şiir bir hata sonucu Abdülkadir Bulut ismiyle yayımlanmıştır. Yapılan hatanın düzeltilmesi için Budak; Yaşar Nabi'ye bir mektupla durumu bildirmiş sonraki sayıda da düzeltme olmaması üzerine aynı şiiri Türk Dili dergisinde yayımlamıştır.(Budak,2018: 22-23)

Abdülkadir Budak ile dergi ilişkisini incelerken onun edebiyat dünyasında tanınmasının dergiler aracılığıyla olduğunu unutmamak gerekir. Ona göre genç bir şairin bilinmesi dergiler aracılığıyla olur. Bu bakımdan Özdemir İnce'nin dergilere artık şiir göndermeme kararına katılmaz. Çünkü usta şairler de çiraklık yıllarında isimlerini duyurmak için dergilere ihtiyaç duymuşlardır. (Budak, 2018: 56)

Dergi çıkarmak onun şiirinin esin kaynaklarından. Üç şair bir araya gelirse kendi dergilerini çıkarmaya çalışır demesi şairlerin serüvenlerinde derginin önemini ortaya koyar. Dergilerde yer alan şiirlerinin birçoğunu kitaplarına almaz.¹⁰ Ona göre kitap bambaşka yenilikler isteyen bir alandır. Kitaplarının bir tema etrafında toplanması gerektiğine inancı da durumun böyle olmasında etkili olan faktörler arasındadır.

Dergi yayıncılığı hayatına Kayseri yıllarında *Ozanca* ile başlar. Mehmet Çağlıkasap ile dergi çıkarmaya karar verip giriştikleri serüvende derginin adını *Dağlarca* koymak için Fazıl Hüsnü Dağlarca'dan izin alırlar. 1974 yılında Kayseri'deki edebiyat hayatında

⁹ Yaşar Nabi Nayır o dönemde Varlık derginin editörüdür.

¹⁰ Dergilerde kalıp kitaplarına almadığı şiirlerin bir kısmına *Toplu Şiirler 2: İştahlı Makas* kitabının son bölümünde yer vermiştir.

kendisine yoldaş olacak Mehmet Çağlıkasap ile beraber önce *Dağlarca* adını vermek istedikleri fakat aldıkları tehditler üzerine ismini değiştirerek *Ozanca* adını verdikleri dergiyi çıkarırlar. Dönemin siyasi ve toplumsal olayları da onları bu kararı vermek zorunda bırakmıştır. Fazıl Hüsnü bu duruma kızmasa da ilk sayı için verdiği *Yeşil Öğüt* şiirini yayımlamalarına izin vermez. *Ozanca* dergisi edebiyat çevrelerinde geniş yankı uyandırır. 52 sayfalık ilk sayısı Ocak 1976 yılında çıkar. Toplamda yedi sayı çıkabilen *Ozanca* Temmuz 1976 yılında kapanır. Dergi başta Cemal Süreya¹¹ olmak üzere dönemin ünlü edebiyatçılarının dikkatini çekmeyi başarır. Yaşadıkları çeşitli zorluklar nedeniyle yedinci sayı sonunda dergiyi kapatırlar. Yaşanan olumsuzluğa rağmen, Abdülkadir Budak ve Mehmet Çağlıkasap dergicilik serüveninden vazgeçmezler. Böylece ilkin M. Çağlıkasap'ın çalıştığı gazetenin sanat eki olarak yayımlanan ve belli aşamalardan sonra dikkati çeken dergi kimliğine kavuşan “Hâkimiyet Sanat” serüveni başlamış olur. Bu dergi de elli sayı çıkar ve 1980 yılının Eylül ayında kapanır. *Dağlarca*'nın *Yeşil Öğüt* şiiri 1977 yılı Temmuz ayında *Hâkimiyet Sanat* dergisinin 18.sayısında yayımlanır:

YEŞİL ÖĞÜT

Hortlama yeni gömülen
Ölümü geri almazlar
Bir kemik bir derisin ya
Kemikle deri almazlar

Ta o Kalkım Günü'ne dek
Üst üste ölü koysalar da
Yapsalar da ağıl dam yol
Yattığın yeri almazlar

Karanlıktan bunalmadın mı
Kımıldamamak ne de güç
El göğüs boy boğulursun
Taşı ileri almazlar

Hortlama yeni gömülen
Işıksız bakışın korkunç
Varsan annenin evine
Seni içeri almazlar

(Budak, 2018: 22)

Gelir işte yılan akrep
Altın diş soyguncuları
Neyin varsa gider senden
Üzüntülerini almazlar

¹¹ Cemal Süreya *Kayseri'de Dergi* başlığıyla Politika gazetesinde yayımladığı yazıda *Ozanca* dergisinin ilk sayısını tahlil eder ve yerelde yayımlanan dergilerin yerellikten sıyrılma çabasına girmemesi gerektiğini salık verir. Bu yazı daha sonra Toplu Yazılar 2: Günöbirlikler kitabında da yer almıştır. (Süreya, 2016: 91-92)

Abdülkadir Budak dergiciliğe Türkân Yeşilyurt ile beraber 2000 yılının Ocak ayında çıkarmaya başladığı *Şiir Odası* dergisi ile devam eder. Bu dergide şiirle beraber şiir üzerine yazılar yayımlamayı amaçlar. On iki sayı çıkan derginin başyazılarını ve arka kapak yazılarını derginin genel yayın yönetmenliğini de yapan Abdülkadir Budak yazmıştır. Abdülkadir Budak ilk sayıdaki yazısıyla derginin amacını ortaya koyar: “Bu derginin çıkış amaçlarından biri de, kendi gücü ve yeri ölçüsünde şiir düşüncesini geliştirmeye, şiiri kuramsal boyutta temellendirmeye, tartışmaya açmaya, konuya ilişkin yazıların çoğalmasını sağlamaya yöneliktir. İyi şiir yayımlamış olmakla, iyi bir şiir yazısı yayımlamış olmak aynı oranda değerli olacaktır bizim için” (Budak, 2018: 89).

Son olarak Ankara’da çıkarmaya başladığı Sincan İstasyonu dergisi 2019 yılının Mayıs ayında 100. sayısı ulaşmıştır. Abdülkadir Budak bu dergide yer alan yazıların bir kısmını- ilk 50 sayı- *Şiirin Rayları* kitabında bir araya getirir. Daha sonra kitabın ikinci baskısında derginin diğer sayılarında yer alan başka yazılar da kitaba eklenmiştir.

1.5. ABDÜLKADİR BUDAK’IN ESERLERİ

1.5.1. Şiir Kitapları

Geçti İlkyaz Denemesi(İlk baskı: Kendi Yayını, Kayseri, 1978)

Şimdi Yaz(İlk baskı: Hâkimiyet Sanat Yayınları, Kayseri, 1980)

Gömleğim Leylâ Desenli(İlk baskı, Aday Kitaplar, Kayseri, 1981)

Sevdanın Son Kerem’i(İlk baskı: Aday Kitaplar, Kayseri, 1985)

İmzası Gül(İlk baskı: Era Yayıncılık, İstanbul, 1993)

Yanlış Anka Destanı(İlk baskı: Era Yayıncılık, İstanbul, 1994)

Aşk Beni Geçer(İlk baskı: Era Yayıncılık, İstanbul, 1997)

Endişeli Fesleğen(İlk Baskı: Öteki Yayınevi, Ankara, 1999)

Ahşap Anahtar(İlk baskı: Can Yayınları, İstanbul, 2000)

Ev Zamanı(İlk baskı: Can Yayınları, İstanbul, 2002)

Sana Bakmak(İlk baskı: Can Yayınları, İstanbul, 2004)

İşaretler-seçmeler-(İlk baskı: Toroslu Kitaplığı, İstanbul, 2006)

Toplu Şiirler: Dalgın Rüzgâr (İlk baskı: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007)

Mesafe (İlk baskı: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011)

Okyanus Görmüş Gemi (İlk baskı: Yazılı Kağıt Yayınları, Ankara, 2013)

Kapalı Bir Açılım (İlk baskı: Yazılı Kağıt Yayınları, Ankara, 2015)

Toplu Şiirler 1: Dalgın Rüzgâr 2. Baskı: Yazılı Kağıt Yayınları, Ankara, 2020

Toplu Şiirler 2: İştahlı Makas (İlk baskı: Yazılı Kağıt Yayınları, Ankara, 2020)

1.5.2. Çocuk Şiirleri

Bir Gül Bir Çocuk(1981)

Kuşların Alfabesi(1997)

Uykusu Gelen Çiçek(2010)

Babamın Sevdikleri(2015)

1.5.3. Düzyazı

Ayna Sandım Şiiri(1998)

Ya Şiir Olmasaydı(2010)

Şiirin Rayları(2012) (2.Baskı: 2020)

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. İMGE NEDİR? İMGENİN KÖKENİ, TARİHİ, TANIMI

2.1.1. Kelimenin Kökeni

İmge ile ilgili tanımlama çalışması yapmadan önce kelimenin tanımına yönelik çerçevenin çizilmesine fayda sağlayacağı düşüncesiyle kelimenin kökenini incelemek önem arz etmektedir. İmge kelimesinin kökeni ile ilgili çeşitli görüşler mevcuttur. İmge, ‘image’ kelimesinin Türkçeye geçmiş halidir görüşüyle beraber im- köküne –ge ekinin eklenmesiyle türetilmiştir görüşü de öne sürülmüştür. Kelimenin kökeni üzerine ortaya atılan birkaç görüşü Bayar (2006) şu şekilde toparlar:

“Banguoğlu ve Safa imgenin Fransızcaya benzetilerek yapılan bir kelime olduğunu, Türkçede im- diye bir kelime bulunmadığı gibi -ge ekinin de olmadığını, Fransızca image kelimesinden yapıldığını söylemişlerdir. Ataç imgenin belki fizikteki hayali karşılayabileceği, ancak zihindekini karşılayamayacağı kanaatindedir. Timurtaş ve Hacıeminoğlu da Banguoğlu ve Safa ile aynı görüştedir. Püsküllüoğlu kelimenin başlangıçta yanlış kabul edildiğini, ancak zaman içinde benimsendiğini ifade etmiştir. Ercilasun ve Korkmaz da kelimenin Fransızca imageden bozma olduğunu belirtmiştir. Aksan ise imgenin hayal karşılığı olduğunu, im’in Türkçenin pek çok lehçesinde yaşamış ve yaşamakta bulunduğunu, -ge ekinin dilimizde fiilden isim türettiğini, ancak ekin isim köküne geldiği özge, başka gibi örneklerinin de bulunduğunu ileri sürmüştür.” (Bayar, 2006: 163)

Kelimenin yabancı dillerden Türkçeye geçtiği varsayılırsa kelimenin Türkçenin kuralları içinde yoğrulup anlam genişlemesi yoluyla yeni anlamlar edindiği ve ‘image’ sözcüğüyle birebir aynı anlamları kapsamadığı gerçeğini göz ardı etmemek gerekir. “Latince ‘imago’ sözcüğünden gelen ‘image’ sözcüğü taklit, öykünme, kopya anlamlarına geliyor. Zaman içinde anlam genişlemesiyle, bireyin zihninde beliren bir resim, bir kavram, bir fikir, bir izlenim gibi anlamlar kazanmış.” (Salman, 2004: 65). Fransızca bir sözcük olan ‘image’ sözcüğünün Türkçedeki karşılığı imajdır.(TDK, 2011) Fakat yine TDK sözlükte imaj kelimesinin anlam karşılığı olarak imge işaret edilir. Buradan hareketle ‘image’ kelimesini ilk başlarda Türkçede imaj olarak kullanıldığı, zamanla imge olarak benimsendiğini söylemek doğru bir yaklaşımdır olacaktır.

İmge kavramının çıkış noktası üzerine bir diğer görüş şu şekildedir. “İmge, Türkçe kökenli bir sözcüktür. İm- köküne, -ge yapım eki getirilerek türetilmiştir. İşaret

anlamına gelen im-, başka takılar alarak benzer anlamlı sözcükler türetir. Bunlardan biri imlemek'tir. Bu sözcüğün de 'işaret etmek, dolaylı anlatmak, ima etmek' gibi karşılıkları vardır" (Bayat, 2006: 50). Bu görüş de genel geçer bir kabul görmez. İşaret anlamına gelen im- kelimesinden -ge eki aracılığıyla edebiyatta kullanıldığı şekliyle geniş anlamlı imge kavramının türetilmesine şüpheyile yaklaşılr. Bu açıklamalardan hareketle kelimenin zaman içinde anlam genişlemesine uğradığı düşünülebilir.

Sonuç olarak her iki etimolojik görüş de dikkate alındığında, taklit, işaret, hayal, görsellik gibi kavramları çağrıştıran bir anlam alanı ortaya çıkar. Bu bağlamda kökenleri farklı olsa bile bugün kullanılan imge ve imaj kavramlarının anlamlarının yaklaşmakta olduğunu söylemek mümkündür.

Günümüzde kullanılan imge kavramı için -özellikle şiirde- taklit, öykünme anlamları yetersiz kalır. Kelimenin anlamları Türk Dil Kurumu(TDK, 2011) sözlükte şu şekilde belirtilir: 1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya./2. Genel görünüş, izlenim, imaj: "Efsanevi asi kız imgesine, bu imgenin kararlı ödünsüzlüğüne kavuşabilirdi." - Murathan Mungan/3. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj./4. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj (TDK, 2011: 1182) Burada da görüldüğü üzere kelime geniş bir anlam yelpazesini içinde barındırır.

İmge kelimesinin kökeni üzerine ortaya konan ve iki ana eksen etrafında toplanan görüşler incelendiğinde bu görüşlerin birbirini tamamlayıcı mahiyette olduğu görülecektir. İmge kelimesinin Türkçedeki kökeni üzerinde inceleme yapılırken Fransızca kökenli 'image' kelimesinin etkisi yadsınamayacak bir gerçeklik olarak durur. Fakat imge kelimesinin 'image'den bozularak Türkçeleştiğini söylemek eksik bir yorum olacaktır. Hali hazırda TDK sözlüğe göre de 'image'nin karşılığı imge değil imajdır. İmge ise imaj kelimesinin de anlam alanını kapsayacak şekilde daha geniş bir kullanım sahasına sahiptir. Bu bakımdan 'image' ile imgenin kapsayıcılık bakımından eşit etkiye sahip olmadıklarını belirtmek faydalı olacaktır. Türkçede kullanılan imge kelimesinin anlamını farklı kılan başat unsur kelimenin Türkçede yoğrulmasıdır. Şiirde kullanılan imge kelimesinin imajdan farklı yönleri olmasına rağmen özellikle terimin tartışılmaya başladığı ilk zamanlarda imge yerine imaj kelimesini kullananlar dikkat çekecek boyuttadır. TDK sözlükte de imaj kelimesine karşılık imge kelimesinin sunulması iki

terimin aynı olduğu şeklinde yorumlanabilse de pratikte imaj daha çok görselliği çağrıştırırken imge daha kapsamlıdır. “İmaj, imgesel etkinliğin saptırılmasıdır. İmaj dış gözün boyacısı, imge iç gözün ürünüdür” (Demiralp, 2004: 75). İmajın dış gözün boyacısı olmasını “izlenim” kelimesi ile açıklamak mümkündür. İmajın imgeden temel farkı bu noktada ortaya çıkar. İmaj, kişinin, eşyanın, yapının ya da herhangi bir formun uyandırdığı izlenimdir. Burada izlenimin aldatıcı olma ihtimalini –içinde yaşanan çağın hızlı akışı da göz önüne alındığı zaman- unutmamak gerekir. İmaj kelimesinin çağrışımın daha çok görselliğe yönelik olması şiir incelemelerinde farklı bağlamlar içinde yapılan tasnifler için üst başlık olarak imgeyi kullanmayı elzem kılar¹². Sonuç olarak edebiyat ve şiir incelemelerinde imge kelimesinin kullanımı daha isabetli bir tavır olarak görülebilir.

İmgenin oluşumu sırasında imgenin dil, bilgi hafızası, şekil, hayal gibi kelimelerle ilişkisini anlamak konuyu bir temele oturtmak açısından önemlidir. Edebiyata ait diğer birçok kavram gibi imgenin de tanımlanması ve tarifi güç olmakla beraber bu tanımlama ve tarif çabaları için birçok alandan yararlanmak mümkündür. Bu bağlamda imgenin ne olmadığını belirtmek¹³ imgeyi ve imgenin yararlandığı dili tam bir başıboşluk haline girmekten kurtaracaktır. İmgenin sadece görsel yönü temsil eden imaj kelimesi ile karşılanmayacağını, hayal kelimesinin yetersiz kalacağını, mit, arketip, metafor gibi kavramların da tıpkı geleneksel kullanımda var olan söz sanatları gibi imgenin oluşumuna yardımcı kavramları karşıladığını söylemek doğru olacaktır. İmge tüm bu kavramlardan yararlanır ve bu kavramların üstünde kapsayıcı bir konumu vardır.

2.1.2. İmgenin Tarihsel Gelişimi

İmgenin farklı dallarda gelişimini kısaca incelendiğinde imgenin neredeyse her alana sirayet etmiş olduğu görülecektir. Başlangıçta ikon, temsil, tasvir şeklinde ortaya çıkan imgeler, tarihin başlangıcından bu yana süregelen bir devinim içindedir. Örneğin mağaralarda görülen resimler de savaş araçları üzerindeki kabartmalar da imge tasvirlerine örnek olarak gösterilebilir.

¹² İmgenin sınıflandırılması örneklerine bu çalışmanın imge türleri bölümünde bakılabilir.

¹³ Kayhan Şahan Mazmundan İmgeye başlıklı yazısının “İmge Ne Değildir” bölümünde imge ile imajın farklı kavramlar olduğunu belirttikten sonra imgeyi tanımlamaya başlar. (Şahan, 2006: 28) İmge gibi muğlak terimin sınırını, öncelikle onun ne olmadığını belirleyerek çizmek doğru bir yaklaşım olarak görülebilir.

İmgeyi sadece nesnelerin zihindeki karşılığı biçiminde görmek yanlış değilse de eksik bir kavrayış olarak kalacaktır. İmge, zihin süzgecinden geçmiş nesnenin sanatçının estetik dokunuşuyla ürün biçiminde dışa vurmuş halidir. Bu bağlamda tarihin her döneminde insanların duygu ve düşüncelerini dışa vurma isteğine sahip olduklarını ifade etmek doğru bir yaklaşım olacaktır. Sanat tarihinde resim, heykel, mağara resimleri gibi görseiliğin ön planda olduğu çeşitli şekillerde imgenin tarihsel varlığı bilinmektedir. Bu çalışmanın sınırlılıkları içinde yer alan imge kavramının edebiyat ve şiir alanı özelinde olması hasebiyle sanatın doğuşu ile beraber var olan imge kavramından ziyade daha dar çerçevede çalışma yapmak elzem görünmektedir. Abdülkadir Budak şiirleri örneğinden hareketle ele alınacak bu tez çalışmasının konusu olan imge kavramını daha çok edebiyat ve şiir alanlarında izini sürmek yeterli bir tutum olarak görülebilir.

İlk çağlarda ve daha sonraki dönemlerde muhayyileyi değerli gören araştırmacılar hep var olagelmıştır. İmge felsefe başta olmak üzere birçok alanda önemli bir kavram olarak varlığını sürdürmektedir. “Batı düşünce tarihi, *imge* kavramına İlk Çağ’dan beri aşınadır. Aslında kavramın Batı kültüründe bu derece yaygınlık kazanması biraz da bu hazırlıkla ilgilidir. Modern Batı düşüncesinde de tartışılmaya devam eden imge, felsefenin yanı sıra beşerî ilimlerin hemen bütün alanlarında mevcuttur” (Can A. , 2015: 3). İmge kavramının müphemliği ve kuşatıcılığı ile beraber muhayyileye dayanıyor oluşu sanat ve birçok müspet alanda imgenin kullanılmasına nedenleri arasında gösterilebilir.

İlk çağdan itibaren mevcudiyetini koruyan imge, Rönesans döneminde Avrupa’yı kapsamaya başlamıştır. İmgenin bir terim olarak kabul görmesi de aynı döneme rastlarken imge çeşitli alanlarda kullanılmaya ve tartışılmaya başlamıştır. “İlk kez on yedinci yüzyılın sonlarında doğru ortaya çıkan “imge” fikri, Akıl Çağı’nda retoriğe karşı hissedilen şüpheden doğmuştur” (F.R. Leavisten; Akt. Eagleton, 2015: 201). Bu bağlamda Batı’da daha önceden oluşmuş alt yapının üzerine imge fikrinin ortaya çıktığı söylenebilir. “Başlangıçta birbiriyle zıt anlamlara gelen imgelem ve metafor kavramları hayal gücünün etkisini net bir biçimde savunan romantik hareketle birlikte birleşmeye başlamıştır (Eagleton, 2015: 201-202). İmge ile hayal gücü ilişkisinin imge fikrinin ortaya çıkışına kaynaklık ettiği söylenebilir.

Sartre *İmgelem* adlı eserinde Batı dünyasındaki imge kavramının izini sürer. Descartes, Leibniz, Husserl gibi filozoflardaki kavramı ele alış biçiminin de incelendiği eserinde bu düşünürlerin imge bağlamındaki görüşlerini yorumlayan Sartre: “Altmış yıldır imge sorunu konusunda kaleme alınmış sayılamayacak kadar çok yazıyı şöyle üstünkörü okumak bile, bu konudaki bakış açılarının son derece farklı olduğunu görmeye yeter.” (Sartre, 2017: 9) der. İmge üzerine üretilen sayısız teorinin günümüzde de tam anlamıyla ortak bir paydada bulunduğu iddia edilemeyecektir. Modern dönemde de tartışılmaya devam eden imge kavramının henüz net bir çerçevesi çizilememiştir.

2.1.3. İmgenin Tanımı

Edebiyat alanında imge kavramı etrafında sayısız tanım ve yorum mevcutken henüz üzerinde fikir birliğine varılmış bir teori yoktur. Bunun sebebi imgenin başlı başına muğlak bir kavram oluşudur. Bununla birlikte sözcüğün kökeni hakkında farklı görüşlerin mevcudiyeti de genel bir tanım yapmayı ve kavram çerçevesi çizmeyi güçleştirir. “İmgeye yönelik her tanımlama çabasının açık vermesinin sebebi, epistemolojinin yetersizliğidir de denilebilir.” (Arslanbenzer, 2012: 16) Arslanbenzer’in bu yorumu sanatın mahiyetinin bilgiden farklı olduğunu da gösterir. Sanat bilginin kavrayamadığı alanlara da nüfuz ettiği için imgenin tanımlanmasının zor bir noktaya işaret ettiğini söylemek mümkündür. Sözcüğün Batı dünyasındaki kullanımı da net bir çerçeve içinde değildir. Hem Türkçede hem de Batı dünyasında kullanım sınırları çizilemeyen imgenin tek bir tanımı da imkânsızdır. Fakat imge üzerine yapılacak incelemelerde bir tanım çabası da kavramın sınırlarını çizmek için zorunludur. Belki bu noktada her şairde imgenin ortaya çıkışının farklı biçimde olduğu ön kabulü ile özgün yönelimler, imge üzerinden ortaya çıkarılabilir.

Genel bir tanımla nesnelerin zihindeki kurgulanışı, tasarımı da denebilecek imge, nesnelerin zihindeki algılanış şekline yönelik bir kavramdır. Nesneler zihinde -başka bir deyişle imgelemde(muhayyilede)- gerçeklik görüntüsünden uzak bir form içinde tasarlanır, hayal edilir. “İmge gerçekliğin kaba ve ihlal edici kuşatmasından sıkılan ruhun sonlu, sınırlı ve iğreti olandan sonsuz, sınırsız ve aşkın olana açılmasıdır” (Korkmaz, 2014: 298). Kelimelerin anlamlarını genişletme, ifade alanlarını çoğaltma imge ile mümkün olabilmektedir. Basit anlamda somutlaştırmak gerekirse gerçekte bir ağaç yeşil renkte ve dallardan oluşan bir formda iken muhayyilede ağaç mavi, mor,

kırmızı olabilir. Formu da gerçek dünyadakinden çok farklı olabilir. Korkmaz'ın tanımından hareketle imgenin dildeki sonsuzluğa yönelimin aracı olduğu ifade edilebilir. Sözcükler, sadece ilk anlamlarında düşünülecek olursa dilin hareket alanı elbette dar bir çerçevede sıkışıp kalacaktır. Sözcükleri ilk anlamlarının dışına taşımak çeşitli söz sanatlarının yanı sıra imge ile de mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda imge dilin sıkışıklıktan kurtulma araçlarından biridir. Kelimelerin anlamlarının genişlemesine yardımcı olan “İmge bize nesneyle, varlıkla ilgili akla gelmedik düşüncelere ulaşma, onları herkesin tanıdığı dışında anlama olanağını sunmaktadır” (Cengiz, 2018: 13). Nesneyi herkesin algılayış biçiminin farklı olması hayatın olağan akışında doğal bir durumdur. Fakat dilin ortak kullanımında yani günlük dilde ortak bir kullanım biçimi var olagelmıştır. Sözcüklerin de herkes tarafından kullanılan ortak bir kullanım alanına sahip anlamları vardır. Böylece ortak kullanım içine giren sözcükler belirli bir kalıbın içine girip dar bir anlam çerçevesinde yer alırlar. Şiirsel dilde günlük, sıradan dilin sınırları dışına çıkma hâli vardır. Günlük dili aşmak, dili gündeliğin ötesine taşımak imge ile mümkün olabilmektedir. İmge, sanatçı yardımıyla sözcüklere önceden bilinemeyecek anlamlar eklenmesine aracılık eder.

İnsanlar nesnelerin doğadaki varlığını beş duyu organlarıyla algılar. Bu algının zihinde oluşturduğu görüntü imgenin oluşumunu açıklar. Muhayyileye yerleşen görüntüler gerçekte görsel yönden benzerlik gösterir. “Gerçek ya da gerçekdışı bir şey ya da olgunun zihindeki temsili; var olan şeylerin, zihinde oluşan sureti; resimsel niteliği olan tasarım; zihnin, duysal bir niteliği ya da dış dünyada var olan bir şeyin kopyasını, duysal uyaranların yokluğunda meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesne.” (Cevizci, 2013: 854) şeklinde de ifade edilebilecek imge var olanın imgelemde bilinenle oluşturduğu yeni bir formdur. İmge sadece gerçek değil gerçekdışı olgu ve şeylerin de zihindeki yansımasıdır. İmge zihinde var olur. Soyut kavramların algılanması imge aracılığıyla mümkündür. Bu noktada fiziksel bir görünümü olmayan soyut kavramların dile dâhil olmasını sağlayan kavramın da imge olduğu söylenebilir. En bilindik örnek olarak “aşk” kavramının şiirde, çiçeklerden, ateş denizinde yüzen mumdan kayıklara, gül bülbül ilişkisinden, mum pervane benzetmesine kadar birçok imgeyle karşılandığını söylemek mümkündür. Bu imgelerin hepsinin oluşturduğu bütünlüğün aşkın dildeki somutlaştırılması için en geçerli yollardan biri olduğu düşünülebilir.

İmge, yazarın ve okurun zihnindeki doğadaki kavramın yaşadığı bu değişimi, fiziksel kurallardan azade sonsuz ve yeni bir evrenin oluşmasına imkân tanır. “İmge görüneni görünen özelliklerinden soyutlayarak, onları bir kenara iterek bambaşka bir biçime dönüştürerek sunma biçimidir” (Çetin, 2017: 90). Bu tanım imgenin doğanın bire bir yansımaları olmadığı hususunu vurgular. İmge doğadaki kaynağından ilişkisini tamamen koparmadan yeni bir anlama yönelir. Bunun sebebi varlıkların uyandırdığı izlenimin, yarattığı duygunun herkes için aynı olmamasıdır. Bu farklılık insanın kendi yaşamışlığının tezahürü olan imgelemede meydana gelir. Bu noktada imgenin önce sanatçının zihninde bir dönüşüme uğradığı daha sonra ise her bir okurun zihninde bambaşka dönüşümlere uğradığını vurgulamak gerekir.

İmgenin uyandıracığı duygu, oluşturacağı izlenim sanatçının imgeleminin okurun imgelemine aktarılıp burada yoğunlaşmasıyla ortaya çıkar. Çünkü “İmge, fiziksel bir algılamadan ürettiği bir duygunun zihinde yeniden üretilmesidir” (Friedman, 2004: 80). Sanatçı aktarmak istediklerini önce gerçek dünyada kendisi algılayarak yeni bir şekle kavuşturur. Sanatçının oluşturduğu bu şekil dil aracılığıyla açığa çıkar ve aktarılır. “İmge, sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dille aktarılmasıdır; bir betimleme değil, öznel bir yorumlama sayılabilir” (Aksan, 2016: 38). Bu durumda imge, sözcüğün eşyayı olduğu gibi betimlemesinden ziyade sanatçının süzgecinden geçerek yeni bir forma kavuşmasıdır. Böylece imge doğayı taklit etmenin ötesinde sanatçının doğada var olana yorum katmasıdır sonucuna ulaşılabilir. “İmge, sözdizimindeki anlamın, gerçekliğin ötesine taşınmasıdır” (Durmuş, 2011: 747). İmge gerçeklik algısının kırılmasına yol açan etmenlerden biridir.¹⁴ “Dünyanın, nesnenin aynısı olan imge yoktur. İmge; öznenin nesneyi yakalama, nesneye ulaşma, onunla barışma çabasıdır. Doğadan kopan varlık olarak insanın alını yazısıdır. İmge; dünyayı kurcalama, açınlama, anlama, dile getirme çabasıdır” (Demiralp, 2004: 75). Bu yönüyle imge kişinin imgelemi dışına taşamaz. İmgelemi şekillendiren şey imgenin uyandığı ana kadar zihinde biriktirilmiş bilgiler, düşünceler, hayaller vs. gibi unsurlardır. İmgenin sınırlarını imgelem belirler. Tabiat kelimesi bir şairin dünyasında farklı anlamlar içerirken tabiatla iç içe yaşayan bir insanın imgeleminde farklı duygular uyandırır. Kişi

¹⁴Edebiyatımızda da imgeci şiir denince akla gerçekten uzak şiirin gelmesi imgenin bu özelliğinden kaynaklıdır. Toplumcu gerçekçi şiirin imgeyi özümseyememesi de imgenin gerçeklik algısıyla uzlaşamamasının sonucudur. Fakat imgenin tamamen soyut bir formda olduğunu söylemek yanlıştır. İmge, gerçek ile hayal arasında şairin kurduğu bağlantıdır ve bir ucu gerçeğe dayanır.

hem tabiat ile iç içe yaşıyor hem de sanatçı ise onun imgeleminin sınırları ve yaratacağı imgeler yeteneğine bağlı olarak genişleyecektir.

İmgenin ulaştığı nokta dünyaya, doğaya, nesneye ve bu minvalde dile, dilin hareket kabiliyetine sanatçı ruhunun dokunuşudur. “Bir imge, yalnızca algılanmak için var olan, fiziksel ve nedensel düzeninden soyutlanmış bir şey, sanatçı yaratusıdır” (Langer, 2004: 95). Sanatçı imgelemi karşısında kısıtlanan dil, imgeler aracılığıyla yeni hareket mecraları bulur. Böylece imge, anlatım aracı olan dile sınırsız anlatma alanı açmış olur. Dil imgeler aracılığıyla sonsuz anlatma kabiliyetine ulaşırken estetik bir nitelik kazanır. Özdemir İnce *Şiir ve Gerçeklik* isimli eserinde “İmgenin Serüvenleri” bölümüne giriş yaparken Roger Caillois’ten alıntılardığı ‘Kör Dilenci’ hikâyesi üzerinden şöyle örnek verir: Günlük olarak az miktarda para kazanan dilencinin önündeki kartonda “ben kör bir adamım” yazmaktadır. Oradan geçen bir adamın yazıyı “dışarda bahar var ama ben göremiyorum” yazısıyla değiştirmesiyle dilencinin kazancı birkaç katına çıkar. İnce’ye göre bu meşhur olay aynı zamanda imgenin etki gücüne güzel bir örnektir. (İnce, 2011: 21-22) Bu olay imgenin dilin sınırlarını zorlama hatta aşma yoluyla insanların duygularını seslenme aracı olduğu şeklinde bir yoruma da yardımcı olabilir. Çünkü dilin estetik kullanımı okuyucunun merakını cezbedecektir. Estetik kullanım merak duygusunu uyandırırken anlatımın geniş gücü imgelerin yardımıyla elde edilebilmektedir. “Öyleyse imgeyi, yeniden üretilen bir şiir birimi olarak görebiliriz. Zaten Roger Caillois da, “ister düzyazıda ister şiirde olsun, dilin yeni bir biçimde kullanışıdır imge” diyor. Demek ki imge ögesi bir sözcüğün sözlüksel anlamını kırıyor, onun dışına taşıyor, sözcüğün anlamını genişletiyor, derinleştiriyor, çoğaltıyor” (İnce, 2011: 23). Sözcükte meydana gelen anlam çoğalmasa her bireyin imgeleminde meydana geldiği için imge nesnenin sanatçının kendi imgeleminde çağrıştırdığı duygular ve tasarımlar yoluyla kurduğu ilkel şekilde başka bireylerin imgeleminde algılanamaz. Böylece aynı imge farklı imgelemlerde farklı anlamlar içerecek şekilde anlaşılır. İmgenin aktarılmasına aracı olan sözcükler sözlük anlamlarının dışında yeni ve önceden tasarlanamaz anlamlar kazanır. İmgede esas olan zihinde meydana getirdiği görsellik ve somut olan nesnelerin zihinde soyut biçimde tasarlanmasıdır. Tam da bu noktada dilin bilinen sınırlarının işlevsizleşmesi şiirsel imge kavramına ihtiyaç doğurur: “Şiirde imge: bir söyleyiş kipinin (şiir), özel bir görsellik kip yaratması; bu yolla, duyumsamanın ve algının fenomenolojik alanına göndermesi. Böylece, dil yoluyla dilin dışına taşınmış

oluyor; dil, kendinden taşmanın dolayımı oluyor; dil ile, sanki dil “hiç olmamışmış” gibi yapılıyor: bir dolaysızlığa açılıyor” (Soysal, 2004: 78). İmgenin etki alanının en yoğun olduğu alan şiirdir. Şiir, başlı başına yeni bir dil oluşturma sanatıyken gücünü imgeden alır. İmgenin dil üzerindeki etkisi şiir dilinin gündelik dili aşmasına yardımcıdır. Şiir dili içinde “anamlı biçimsel bir birimdir imge.” (Cengiz, 2018: 15)

Cemal Süreya imgeyi şu şekilde açıklar: “İmge ne acaba? İmge bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temiz, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağır, daha... nasıl söyleyeyim, daha kendisi” (Süreya, 2008: 193). Cemal Süreya böylece imgeyi varlığın özüne giden yolda bir yardımcı olarak görür. Nesneleri oluşturan özelliklerin mercek altına alınarak bunlardan bazılarının ön plana çıkarılmasıyla varlığın özünün daha iyi ya da başka bir boyutta kavranılacağı vurgusu Süreya’nın imge tanımını özgün bir yere taşır¹⁵. Nesnelerin dünyadaki varlığının öz gerçekliğin kopyası olduğunu savunan felsefi görüş doğadaki her şeyi ideaların yansıması olarak görür. İmge bu noktada nesneleri estetize ederek öz gerçekliğe yaklaştırır. Büyülü bir sanat olarak kabul gören şiir, gücünü kelimelere şairin yaratıcı dokunuşuyla okuyucuda ortaya çıkan estetik hazdan alır. Kelimelerin insanı öz gerçeğe yaklaştırması şairin kudretinin okuyucu üzerindeki etkisiyle orantılı olmakla beraber şair ve okuyucu arasındaki duygulanım geçişini sağlayacak başlıca unsur imge olarak kabul edilebilir. İmge nesnenin daha iyi ifade edilmesine olanak sağlar.

Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı* isimli kitabında “bir varlık, bir nesne ya da bir düşünüyü çağrıştıran varlık ya da nesne” şeklinde bir imge tanımı yapar(Alkan, 2005: 608). Alkan’ın bu tanımı Türk Dil Kurumu’nun Türkçe sözlüğünde imge kavramının “Genel görünüş, izlenim, imaj” şeklinde verilen anlamıyla örtüşür. İmgenin muhayyilede var bulunduğu kabul edilen bir gerçektir. Fakat zihinde çağrışım uyandıran nesnelerin veya varlıkların kabul edilmesi daha çok imaj kelimesi ile örtüşür. Yaygın kullanımda imge kelimesi imaj kelimesinin anlamlarını da bünyesinde barındıracak şekilde kullanılır. Bunun sebebi ise imge kelimesinin yabancı kökenli image’den esinlenerek türetilmiş olmasıdır. İmage kelimesinin Türkçedeki esas karşılığı imaj’dır. Fakat imaj kavramı

¹⁵Süreya’nın “Bun” şiirindeki “Gözleri göz değil gözistan.” dizesi kadın imgesini oluşturan parçalardan ‘göz’ün ön plana çıkarılmasıyla oluşturulmuş bir imge olarak görülebilir. Gözü ön plana çıkarılırken kullandığı “gözistan” ifadesi yeni bir kelime yaratımı olarak da, kavrama kattığı yeni anlamsal ufuklarla da oldukça özgün bir imge olarak değerlendirilebilir. Bu dize bu bağlamda Süreya’nın imge tanımının örnekleme olarak değerlendirilebilir.

image kelimesinin içerdği anlamlar karşısında yetersiz kaldığı için -farklı ve çelişen görüşlerin varlığıyla beraber- imge kavramına ihtiyaç vardır. Buradaki kavram kargaşasının sebebi kimi yazarların imge yerine imaj ve tasartı gibi çeşitli kelimeler kullanmasıdır.

İmge kavramının anlaşılması için açıklanması gereken kavramlardan biri imgelemdir. İmgenin oluştuğu, bir mana kazandığı; sanatçı ile okur arasındaki duygu geçişinin sağlandığı yer olan “İmgelem, duysal bir uyarım yokken de bir varlığı, bir biçimi zihinde canlandırma yetisidir” (Koçak, 1995: 45). İmgelem, dış dünyanın zihinde yankısını bulan şekliyle kendine bulduğu yerdir. Zihinde oluşan bu yansıma her zaman an be an olmak zorunda değildir. Anılar, yaşanmışlıklar duyular aracılığıyla daha önce zihinde depolan imajlar ve imgeler sırası geldiği zaman ‘duysal bir uyarım’a ihtiyaç duymadan imgelemede tezahür edebilir. İmge ile imgelem arasındaki bağlantı ayrılmazlık ilkesine dayanır. İmgenin anlam kazandığı yer imgelemdir. İmgelem kelimesinin TDK sözlükteki karşılığı hayal dünyasıdır. İmgelemin diğer bir karşılığı muhayyiledir. Bu noktada hayallerin şekil bulduğu yerin muhayyile olarak zikredilmesi dikkate şayandır. Muhayyile kelimesi imgenin geçmişte izini sürerken imge-hayal ilişkisi noktasında ve imge kavramı ortaya çıkmadan şiirde görülen imgeye benzer kullanımların izlenmesinde kapı aralayıcı işlev görür.

İsmet Özel imgeyi “yaşamın bir baş dönmesi”(Özel, 2018: 119) olarak görür. Bu açıdan bakıldığında dilin genel kurallarını, sınırlarını aşması imgenin büyüleyici yönüne katkı sağlar. Sanattaki gerçeklik algısı estetik kuramlarıyla ilişkilidir. Sanat eserleri gerçekliği kaba haliyle yansıtmazlar. Sanatçı gerçekliği estetize ederek aktarma eğilimi içindedir. Gerçekliğin sanata aktarılmasının en önemli araçlarından biridir imge. “İmge, bir benzetmeyle söylemek gerekirse, aynayı andırır; ne üzerindeki görüntüdür o, ne arkasındaki sır: Görüntüyle sıran birlikteliğini mümkün kılan, kendi de bu birliktelikle varlık kazanan aynadır” (Atakay, 2004: 68). Bu durumu şöyle ifade etmek mümkündür: İmge dış gerçeklik(görüntü) ile gerçekliğin sanat eserine yansımalarının(aynanın arkasındaki sır) oluşturduğu birlikteliktir. Birbirini tamamlayan ve beraber anlam kazanan bu unsurların sınırı mecburiyet çizgisidir. Buradaki ayna benzetmesinden gerçekliğin birebir kopyası anlaşılmamalıdır. Daha çok realist sanatçılarla özdeşleşen sanat eseri ve ayna ilişkisinin imgenin bu tanımında geçerliği yoktur. Zaten Atakay

(2004) da aynanın arkasındaki sır ile görüntünün birleşmesini imge olarak tanımlar. Friedadman'ın aktardığı şekliyle Downey şunu söyler: “İmge, maddesel bir kopya ya da şey gibi değil, yalnızca dikkatin şu ya da bu türden duyumsal nitelik üzerine odaklandırıldığı bir düşüncenin içeriği olarak kavranmalıdır” (Downey, 1929; Akt. Friedman, 2004: 80). Yani imgeyi kopya olarak kabul etmek mümkün değildir. Görüntü veya uyaran, sanatçı süzgecinden geçmeden imge meydana gelmeyecektir.

Tüm bu tanımlama çalışmaları özetlenecek olursa imge, zihinsel bir süreçten sonra algının kelimeye dökülmesiyle ortaya çıkar. Bu zihinsel süreç sanatçının ve okurun imgeleminde farklı biçimde işler ve oluşan imgenin tam olarak mana bulması için bu iki unsur(sanatçı ve okur) da önemlidir.

İmge oluşurken duysal bir uyarının olması şart değildir. Fakat imgenin oluşumunda daha önce bilinen şeyler nesneyi temsil etme kabiliyeti gösterebilir. İmge doğada var olanın birebir taklidi değildir. Çünkü imge bir taklit süreci olmayıp zihinsel bir yorumlama süreci sonucu ortaya çıkar. Nesnelerin veya olguların yorumlama süreci ve bu sürecin sonunda ortaya çıkan imgelerin şekillendiği yer imgelemdir. Şiirde imge kullanılırken şairin tasarladığı imge, her okuyucunun imgeleminde farklı biçimlerde yansımaları bulabilir. Bu farklılık ve yoruma açıklık şiirin doğasında vardır. İmge bu yönüyle öznellik barındırır.

2.2. İMGENİN ÖZELLİKLERİ VE İŞLEVLERİ

Şiiri sadece şekilden meydana gelen bir edebî tür olarak görmek şiiri anlama yolunda yanıltıcı olacaktır. Elbette ki şiirin görsel yönüne dikkat çeken, şiirin şekille ilişkisini ön planda tutan yaklaşımlar her zaman var olagelmıştır. Buradaki itiraz bu yaklaşıma toptan bir itiraz değil şiiri tek bir yöne indirgemeye çalışma çabalarının yanlışlığıdır. Şiir, dilin görsel estetiğini de müziğe yatkınlığını da kullanır. Bunun yanında şiir doğal dilin imkânlarını imge yoluyla genişletirken “şairin imaj ve söz dağarcığını oluşturan şekli temaları kullanmanın dışında, şiire “bir çizgi atmak, renk çekmek, sesleniş katmak” sadece büyük şairlerin başardığı ve hak kazandığı basit ve küçük eklentilerdir”. (Taburoğlu, 2016: 239) Şairlerin dile ve edebiyata yaptıkları katkıda imge, yapısı gereği önemli yer tutar. Başka bir deyişle imge, şairin teknik ve şekli unsurlar gibi ortak kullanım dışındaki yeteneğini ortaya koyabileceği bir mecra kapı aralar.

İmge bilgiye yönelik hafızanın uyarılmasında ufuk açıcı bir yerde konumlanır. “İmge yazıya koştur olarak, bilginin saklanması katkıda bulunur” (Yücel, 2013: 39). İmgenin temsil, tasvir, sembol, mit gibi kavramları da içerdği hatırlanacak olursa -imge tüm bu kavramlardan yararlanır fakat bu kavramlar imgenin kapsayıcılığı içindedir ve imgenin yerine kullanılamaz- bilginin imge aracılığıyla şifrelenmesi olağandır. İmgenin bir nevi şifre oluşu; saklanan, korunan veya aktarılmak istenen bilgilerin işin ehli tarafından çözümlenebilecek olması ile alakalıdır. İmge üreten sanatçının amacı bilgiyi gizlemek değildir. “Yazının zor anlaşılır olması, yazarla okur arasında var bulunması gereken parola ve işaret üzerinde tam bir mutabakatın sağlanamamış olmasıyla ilişkilendirilebilir.” (Özdenören, 2018: 27) Söz gelimi sanatçı imgeyi üretirken mitolojik unsurlardan yararlandığı zaman mitoloji bilgisi olmayan okurun imgenin barındırdığı bilgiyi anlaması mümkün olmaz. Okurun eserden anlayacağı kendi imgelemi ile sınırlı olup asıl aktarılan bilgiyi anlamasa bile yine de imgenin işaret ettiği noktaları kendi bilgisine göre yorumlar. Bu noktada imgenin barındırdığı bilgi herkes tarafından yorumlanabilir fakat doğru anlaşılması -en azından bahsedilen konu ile alakalı- o anki hazır bulunuşluluk ile doğru orantılıdır.

Taburoğlu imge yaratma ediminin “basit bir harften yazıya, anlatılara; bir ses biriminden söze, konuşmaya, müziğe; temel renklerden ve çizgilerden desenlere, resimlere kadar imgenin hallerinin birleşip, ayrışmasına dair tüm konumları, işlevleri kat edebil” diğini söyler. (Taburoğlu, 2016: 26)

İlhan Berk “İmgenin Halleri” yazısında imgenin oluşumunda kelimelerin işlevini “Şiirde sözcüklerin işlevi imge yaratmaktır. İmgenin kaynağı yaşamdır. İmge, nesneleri ve bu dünyayı değiştirir ve söze şiirsellik kazandırır.” (Berk, 1992, Akt; Karaca, 2016: 402) şeklinde özetler. Şiir, sözden meydana gelir. Fakat günlük kullanılan her kelime, yapılan her konuşma şiir olmadığı gibi herhangi bir edebî türe ait de değildir. Sözü estetik bir forma kavuşturan şairlerdir. Şairler dili sıradanın ötesine taşıyarak dile yeni bir zenginlik, söyleyiş güzelliği katarlar. “Şairler dünyayı değiştirmeyi, hiç değilse görüneni, bilineni değiştirmeyi sözcükler, sözcüklere verdikleri yeni anlamlarla yaparlar.” (Berk, 2019: 19) Dilin değişimi ile dünya üzerinde kudret sahibi olma durumu şiirin büyümlü etkisini artırır.

Gilbert Durant *Sembolik İmgelem* isimli kitabında imgenin dünya tasavvurunun dolaylı tarzının ürünü olduğunu anlatır ve imgenin işlevini şu şekilde ifade eder:

Bilinç dünyayı tasavvur etmek için iki tarzdan faydalanmaktadır. Bu tarzlardan biri doğrudandır ve bizzat eşya burada, algıda veya basit bir duyuda olduğu gibi zihinde mevcut görünmektedir. Diğer tarz ise dolaylıdır ve herhangi bir nedenden dolayı, örneğin çocukluk hatıralarımızda, Mars gezegenin manzaralarının hayalinde, atomik bir çekirdeğin etrafındaki elektronların deveranının zekâsında veya ölümden önce bir dünyanın tasavvurunda, eşyanın duyuya “canlı bir şekilde” görünmemesinde ortaya çıkar. Bütün bu dolaylı bilinç durumlarında varolmayan (absent) nesne, bilince, kelimenin en geniş anlamında bir imge aracılığıyla yeniden sunulur. (Durant, 2017: 14)

İmgenin oluşumu; şairin dış gerçeklikten ilhamla kendi bireyselliğinde estetize ettiği kavramların kelimelere dökülüp okurun imgeleminde kendine yer bulmasıyla tamamlanır. Durant’ın Mars gezegeniyle örneklediği durum, zihnin daha önce herhangi bir duyu ile algılamasının mümkün olmadığı nesnelerin bir temsil aracılığıyla zihin tarafından algılanabilir hale geldiğinin ifadesidir. Böylece zihnin, olmayan nesneleri algılamasında oluşan tasavvuru imge şeklinde niteler. “İmge, yalnızca görünmeyeni görünür kılan bir çerçeve değil, aynı zamanda görünmeyeni kendi içinde saklayan ve ardında tükenmez bir çeyiz barındıran bir perdedir.” (Sayın, 2015: 12) İmgenin ardındaki görünmeyen bir başka görünmeyene yönelik çağrışım uyandırarak sürekli bir zincir oluşturabilir ve görünmeyenin keşfi imgeye umulandan daha fazla bir açıklık kazandırır. İmgenin bilinmesi perdenin açılması ile bilgilerin ortaya çıkmasıdır.

Kökü yaşantıya ve tecrübeye dayanan imge kavramı gerçeklikle ilişkisini sürdürür. İmge, gerçeklikten beslenir ve gerçekliğin yardımıyla şiiri hayata bağlar. “İmge, kendini var kılan sebeplerden kopmak istemeyen bilincin geçmiş algılardan aldığı tecrübeyle şimdiki zamana tutunma hamlesi, geçmişin şimdiki zamana yansımasıdır.” (Orhanoğlu, 2010: 5) Bilincin anı yakalaması, an içinde varlığını koruması imgenin bilgiyi saklama ve taşıma özelliğini gösterir.

İmgenin bilinci şimdiki zamana rapt etmesi ve şimdiki geleceğe transfer etmesi görselliğin kalıcılığı perçinlemesi ile olur. “İmge evren üzerinde görsel bilgiler sağlar.” (Yücel, 2013: 39) İmge, gerçekliğin zihindeki yansımasıdır ve bilginin görselleştirilmesi bilginin kalıcılığını artırır. Uzun bir anlatımla yapılan bir yol tarifinde çizime ihtiyaç duyulması veya navigasyon diye bilinen yol gösterici uygulamanın kullanılması

görselliğin hafızayı uyarıcı yönüne işaret eder. Sanatsal bağlamda kullanılan imgeyi de bu bilgiler ışığında okumak gerekir. Sözcüklerle yazılan şiirin bir yönünün nesneye dayanması da imgenin görsellik sağlayıcı özelliğinden bağımsız değildir. Nitekim Mitchell(2005)’in “kelimelerle/sözlerle imajlar arasındaki en temel farklılık, görme tecrübesi ile işitme tecrübesi arasındaki ‘duyularla algılanabilir’ fizikî sınırdır.” (Mitchell, 2005: 147) ifadesini de bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Kelimeler ilk olarak işitme duyusuna, imajlar ise görselliğe hitap eder. Bu görselliğin sağlandığı yerin zihin olması görme duyusu ile bağlantısı ile alakalıdır. İşitme duyusunu harekete geçiren kelimeler ise yazı aracılığı ile görsellik kazanır.

İmge her sanatçıda farklı bireysel birikimin sonucu olarak belli bir nedene bağlı olmadan çağrışımlar yoluyla ortaya çıkar. Bir şiirsel imgeyi tam manası ile anlamlandırabilmek biraz da imgenin kullanıldığı bağlam hakkında bilgi sahibi olmayı gerektirir. Okurun ön bilgileri ve yeterli entelektüel birikimi (şiirde kullanılan semboller, kültüre ait bilgiler, şiirin teması veya ortaya çıktığı ortam ile ilgili genel bilgiler) yoksa imgeyi anlamakta zorlanacaktır. Okuyucun şiire dair genel bilgilere sahip olması da bazen yeterli değildir. Çünkü imgenin kaynağı şairin imgelemidir. Şairin imgelemine oluşturan ortak bilinçdışını bir nebze yorumlamak mümkün gibi görünse de şairin tamamen bireysel yaşamının birikimi sonucu oluşan bilinçaltının yansımaları bir manaya kavuşturmak çok daha zor olacaktır. “Bireysel sembol içeriğinin kökleri rüyalara, tecrübeler ve nihayet çocukluğa kadar uzanır. Bu sebeple bir şiirin bir başka dile çevrilmesi daha zor olmakla birlikte, şiiri anlamak demek şiirin kaynağına, yani bireysel ve toplumsal içeriğe dönmek demektir.” (Orhanoğlu, 2010: 30) Şiir, anlaşılması zor bir edebî bir biçimdir. Fakat okuduğu şiiri yorumlamak isteyen kişinin, şairi ve şiirin yazıldığı ortamı bilmesi anlam konusunda yol gösterici olacaktır. Bunun yanında şiirsel imgelerin anlaşılması da okurun şiirin oluşumunda etkili faktörleri bilmesi ve şairi tanımasından bağımsız değildir.

2.3. ŞİİR DİLİNDE İMGE KULLANIMI

Şiirin kendine has bir yapısı ve dili vardır. Şiir yapısı gereği gündelik dilin dışına çıkmaya yatkındır. Bu yapı içinde kullanılan şiirsel imge, diğer sanat dallarında kullanılan imge kavramından daha kapsayıcıdır. “Şiirin, bütün sanatlar içinde imgeye en çok hak tanıyan bir sanat olduğunu kabul edebiliriz, çünkü nesnenin imgesel

dönüştürümü öteki sanatlara oranla en üst düzeydedir” (İnce, 2011: 60). Nesneler, şair dokunuşuyla imgeleşir. Eğer şiir nesne ile ilişki kuramazsa “sözcükler bir im’e, bir grafik işarete” dönüşür. Nesneye dayanmayan şiir, üreticisi dışında kimsenin anlamayacağı bir biçim içine girecektir. İmgelerin kaynağının nesne olmaması yabancı bir tad ortaya çıkarır. Nesne ile ilişkisi kalmayan kelimelerin anlam çağrışımı yaratması güçtür. “İmge, gerçek’in kopyası olmadığı gibi, dil de kendi kendisinin imgesi olamaz, sözcük de kendi kendisinin imgesi olmaz” (İnce, 2011: 61). Bu bağlamda imge-nesne ilişkisinin şiirin anlamlı bir form içine girmesine katkı sağladığı söylenebilir. Diğer bir ifadeyle şiirsel imgenin bir anlam zeminine oturması nesne ile olan bağlantısına bağlıdır.

Şiirsel dilin kurulmasında başat rol imgeye aittir. Ece Ayhan şiirin imgesiz bir şey anlatamayacağını iddia eder. (Ayhan, 1996: 74) Fakat imgeyi açıklamak – hem terim olarak imge hem de herhangi bir şiir içinde yer alan imgeler- çok kolay değildir. İmgenin günlük dilin üstünde anlatım gücü vardır. Şiirin dilinin günlük dilden farklı olduğu hususu şiirin özel yapısının gereğidir. İmge, şiirsel dilin ana aktörüdür. Özellikle modern şiir imgelerin hâkimiyetini içerir. “Çağdaş şiirin imgeye tanıdığı başatlık ve verdiği görev geçmişlerden daha bellidir, açıktır. Yeni açınımlar, yeni uzanımlar imge yönünden gelişmektedir hep” (Ayhan, 1996: 84).

İlhan Berk’e göre “imgenin gücü belirsizliğindedir.” İmgenin belirsizliği bir devinim halinde devam eder ve imge “kendi söylemini sürekli sil”er. İlhan Berk imgeyi belirsizliklerin yanında farklılıkların peşinde koşmak olarak görür. (Berk, 2019: 16)

Şiirsel imge, şairin oluşturduğu kurgulanamaz bir form içinde meydana gelir. Nasıl ki şiir sanatçının bireysel geçmişinden ve kültüründen bağımsız değilse imge de aynı oranda bireysellik içerir. İmge sürekli bir cevlan halinde anlamının peşinde koşar. Şöyle ki imgeyi oluşturan sanatçının anlatmak istediği ancak okurun anladığıyla tamama erer. İmgenin anlamı okuyucusu kadar genişler ve farklılaşır. İmgenin bireyselliğinin bir yönünü de imgenin geçtiği metinlere göre dönüşmesi oluşturur. “İmge metinleri kat eder ve onları değiştirir, imgenin içinden geçtiği metinlerse o imgeyi dönüştürür” (Marin, 2013: 12). Dönüşüm aşaması imgelere özgünlük katmanın yanında metinlerin de yeni anlam formları içinde teşekkül etmesini sağlar.

İmge, şiirsel dil içinde çeşitli işlevlere haiz olan ve dilin şiirsel olması için kullanılan yapılardan biridir. İmge, şiire ulaşmak için kullanılan araçtır. Şiir, imgeyi ve diğer kullanımları içinde barındıran özel bir yapıya sahiptir. “Şiir için imaj ve her türlü edebî sanat gereklidir. Ama şiir bunlara kurban edilmemelidir” (Karakoç, 2015: 86). İmgeci şiirin eleştiri aldığı noktalardan biri şiirin sadece imgeye indirgenmeye çalışılması ve şairlerin imge üretimini şiirin önceliği olarak öne sürmeleridir. Abdülkadir Budak “şairler artık birbirlerine imgemi nasıl buldun diye soruyorlar” (Budak, 2018: 95) diyerek bu duruma dikkat çeker. İmgenin şiirin önüne geçmeye başlaması şiirin özünü geri planda bırakır ve şiirin anlatacağını azaltır. “İmaj¹⁶, ancak şiirin akışı, gelişim ve açılımı için gereklidir. Aslında, bütün edebî sanatlar da, şiirde bu konum ve görevdedir. İmajlama, şiirin mantığı haline gelirse, o şiir, derinliğini yitirir ve gelecek zaman insanlarına çoğu kez artık bir şey söylemez olur” (Karakoç, 2015: 86). Şiirin kendine has ve açıklanması çok da kolay olmayan yapısı gereği, şiirle ulaşmada birçok araç mevcutken bunların hiçbiri amaç konuma gelmemelidir¹⁷. Buna imge de dâhildir. “Büyük şairler, edebî sanatlar ve imajı, ölçülü kullanmışlar, oranda ipin ucunu kaçırmamışlardır. (...) Moda benzetimler, sanatlar ve imajlar ölmüş, fakat bu şairlerin eserlerini yaşatan öz kalmıştır” (Karakoç, 2015: 86). Öz kelimesi şiirin dilini açıklama yolunda kullanılabilecek bir kavramdır. Her şairin nihai amacı asıl şiire ulaşmaktır. Şairin büyüklüğünü şiirin özüne yaklaşması gösterir. Geleceğe kalacak olan şiirin özüdür.

İmge hakkında düşünen şairlerden biri olan İsmet Özel “Başarılı bir şiiri imgelerin denetlenmesindeki ustalık olarak görmek aşırı bir tanım değildir sanıyorum denetleyici öğeleri sınırlamadıktan sonra.” (Özel, 2018: 114) der. İmgenin şiirin özüne doğru giden yolda savruk bir biçimde kullanılmaması gerekir. İmgenin çağrışım gücünün sınırı yoktur ve “ancak duygu tarafından hiçbir boyutunun yadsınmadığı durumlarda sonsuz

¹⁶ İmaj ile imge farklı kavramlar tam olarak aynı anlama gelmemesine rağmen bir çok yazıda imge kelimesi yerine imaj kelimesinin kullanıldığı görülmektedir. Bu noktada kelimenin şeklinden ziyade hangi bağlamda kullanıldığı bu çalışmada önem arz etmektedir. Karakoç’tan yapılan alıntıda kullanılan imaj kelimesini imge olarak okumak metnin anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

¹⁷ Şiirsel dile ulaşmada kafiye, ritim, söz sanatları, biçim, ölçü, imge gibi çeşitli araçlar kullanılır. Bir kısmı biçimsel olan bu kavramların önemi şiirin tarihsel değişim ve gelişimi içinde farklılık gösterir. Örneğin Divan Edebiyatı ölçü ve biçim çok önemliyken, kendinden önceki tüm dönemlere itiraz eden Garip akımı şiirin tüm kalıplarını yıkarak şiire düzen dışı bir rota çizmeye çalışmışlardır. İkinci Yeni şiirinde imge öne plana çıkar. Toplumcu şairler ise şiirin konusunu söyleyişin önüne koyarlar. Çok daha uzun bir şekilde ele alınabilecek bu kısımda asıl söylenmek istenen şiirselin tek bir yöntemi olmadığıdır. Nihai amaç şiirin diline ulaşmaktır.

zenginliğini görünür kılar” (Roose, 2004, 17). Başarılı bir imge, geniş bir çağrışım zinciri kurar. Anlamsal çağrışım gücü imgenin kontrolsüz bir biçimde kullanılmasına ve imgenin şiirin önüne geçmesine sebep olmamalıdır.

İmgeler metinleri değiştiren, metinleri estetik hüviyet kazandıran kullanımlardır. Şiirin etkisi, estetik zarafeti kullanılan imgelerin gücüyle artar. “İmgenin etkisinin hedefi temsil ettiği şeyden, görünür kıldığı “fıkirden” çok, o etkiyle kendini sunan güzelliştir. Estetik iktidar duyguyu yapmacılıktan heyecana, bilgidен içeriğe götürür” (Marin, 2013: 39).

Günlük dilde kullanılan her mecazlı sözcüğü şiirsel imge olarak sınıflandırmak doğru değildir. “Şiirsel imgenin mantıksal niteliği, her çarpıtmanın ya da değiştirmenin; duygusal niteliği ise her mantıksal olanın şiirsel olamayacağını da bize gösterir. Çünkü şiirsel imge, anlatılamayana anlatır kılma, yani duyu-ötesi şeyleri elle tutulur, gözle görülür duruma getirme, somutlaştırma aracıdır” (Orhanoğlu, 2010: 23). Şiirsel imge bu yönüyle şiirin mihenk taşı olarak da düşünülebilir. Şiirin niteliğini belirlemede kullanılabilecek bir ölçüt sayılabilecek imge, şiirde dilin ötesine geçerek bir ucu nesneye dayanan ifade aracıdır. Şiirsel dilin oluşumunda kuşkusuz diğer araçlar gibi imgenin de işlevi vardır. Şiirin anlam derinliğini ölçmede imgenin çağrışım gücü işlevsel bir role bürünebilir.

2.4. İMGENİN KAYNAĞI VE OLUŞUM AŞAMALARI

İmge, sanatçının zihninden sanat eserine ulaşana dek çeşitli aşamalardan geçer. Sanatçının muhayyilesini besleyen unsurların etkisi ile olgunlaşan imgelerin sanat eserine ulaşmasıyla başlayan bu süreç başka bir bireyin esere ulaşmasıyla tamamlanır. İmgenin oluşum sürecinde sanatçı, okur ve imge kavramı üçlü saçı ayağını oluşturur. İmge oluşum sürecinin tamamlanması bu unsurların varlığı ve birbirleriyle ilişkileri ile ilgilidir. Sanatçının imgeleminde imgenin ilk parıltılarının görülmesi belli bir kurala bağlı değildir. İmgelem, sanatçının imgeyi kurduğu yerdir. “Şair, zihinde tasarımlar kurarak dünyayı, nesneleri ve olguları değiştirir. İşte bu, imgelemdir” (Karaca, 2016: 403). İmgelem, sanatçının kişisel birikiminden bağımsız değildir. İmgenin kalıba sığmaz ve kurallara indirgenemez yapısının geçemeyeceği sınır; geçmiş yaşantılar, kültürel birikim, yetenek gibi bir birey olarak sanatçının imgelemeni belirleyen etmenlerdir. Bir başka deyişle imgelem, sınır tanımaz bir form içinde yer alan imgenin,

aşamayacağı sınırdır. İlk oluşum aşamasında imgenin tosladığı bu duvara devreye okur girince ikinci bir sınır olarak okur imgelemi eklenir. İmgenin anlam sahasının genişliği uğradığı imgelemlerle(okur muhayyilesi) kısıtlanır. Okur imgeye yeni, sanatçı tarafından hedeflenmiş veya hedeflenmemiş anlamlar katarken imgenin de etkili bir şekilde kullanılmış olması önem arz eder.

İmge kelimesi kendisiyle beraber çağrışım kelimesini akla getirir. “Etkili bir imge, canlı, somut bir ayrıntı halinde okurun imgelemine harekete geçirir ama bu ayrıntının uyandırdığı çağrışımsal düşünceleri yeniden üretmek okurun imgelem gücüne bağlıdır” (İnce, 2011: 34). İmge okur ile bulunduğu çağrışımlar meydana getirir. İmgenin oluşumunda okur safhasının önemli bir yönünü bu çağrışım gücü teşkil eder. “İyi bir imge, okurun zihninde çağrışım zincirleri kuran imgedir” (İnce, 2011: 35). Çağrışım zinciri anlamın dalgalar halinde genişlemesini ve birbirinden kopmamasını sağlar. Sığ bir imgede çağrışım sınırlı olduğu için okurun hayal dünyasında uyandıracığı etki de aynı oranda azalacaktır. Şair kendi hayallerini imge yardımıyla kelimelere dökerek şiirini ortaya çıkarır. “Kelimelerin gücünden ve imgelerin çağrışımsal gücünden faydalanan şair, şiirine hayallerinden serpiştirir” (Karabulut, 2015: 607). Yukarıda bahsedilen üçlü saç ayağında imge kavramı sanatçıdan okura aktarımın meydana gelmesiyle ifadesini bulur ve imgenin oluşum süreci nihayete erer.

İmge, plansızlıkla ilerleyen, tesadüfi ve ilhama dayalı aşamaların sonucunda oluşur. Sanatçı bu noktadan sonra imgeyi oluştururken belli bir kurgu ve plan güdebilir. Fakat imgenin ilk anda ortaya çıkışı, birdenbire ve denetimsiz bir enerjiyle mümkündür. “İmge bütün hızını kendiliğinden olmaya borçludur. Düşüncenin katı baskısını üstünde taşımaz. Kendi başına bir duyarlılığın ödün vermeden biçimlendiği özgür bir kuruluştur” (Özel, 2018: 114). İmgenin özgürlüğü sanatçının gücüyle birleşerek sanatın kurallara ve kalıplara sığmaz yönüne katkı sağlar. Sanatın insanın estetik tarafının ifade aracı olduğu düşünüldüğünde imge ve özgürlük kelimelerinin “bireyin özgürlüğü” ile de ilgili olduğunu ifade etmek mümkündür. İmgenin kaynağını şairinden bağımsız bir yerde aramak mümkün olmayacaktır. “İnsan temelde iyi olduğu için kendiliğindenliğiyle güçlü imge de özgür ve olumlu bir şiir yapısı hazırlayacaktır” (Özel, 2018: 116). İmge, sınırları kolayca aşması yönüyle şiirin yapısına olumlu katkı sağlar. İmgenin özgürlüğü

“düş kuran bilincin özgür olmasıyla mümkündür” ve “Özgür olmayan imge, kendine, şairine ve okuruna bir bilinç yurdu tutamaz.” (Narlı, 2006: 17)

İmge, dilin anlatım gücüne katkı sağlar. “Dilin doğasında sözün egemenliğine karşı gelen bir dil vardır” (Berk, 2019: 15). Bu karşı gelişin aynı zamanda imgenin doğuş noktası olduğunu ifade etmek mümkündür. Dilin egemenliğine karşı gelmek, söz ile ifade edilemeyen de anlatmak anlamına gelebileceği için imgenin dilin doğasının sonucu olduğu söylenebilir. Dilin sınırlarını aşan anlam sahalarına ulaşmak imge ile mümkün olabilmektedir. İmge dilin sınırları aşarken kelimelere yeni anlamlar katar, sözün ifade alanını genişletir. “İmge her şeyden önce dilin farklı bir biçimde kullanılmasıdır; hatta günlük doğal dille edebî dil arasındaki en önemli fark, doğrudan imgeyle ilgilidir” (Karaca, 2016: 399). Tıpkı şiirsel dilin oluşmasında olduğu gibi imgenin oluşmasında da söz sanatları, mecazlar ve metaforlar etkilidir. Böylece edebî dil, günlük dilden estetik anlamda ayrılmış olur. Edebî dilin güzelliği estetik yönüyle ön planda olmasındadır. İmge, bu estetik algıya katkı sağlayan bir olgudur.

İmgenin kaynağı yaşamdır. İmge, yaşamı sanatlaştırıp gerçekliğe estetik bir boyut kazandırır. Şiirde imge üretimi dil ile mümkün olabilmektedir. “İmge yalnızca temsil edilen varlık üzerine bilgi aktarmakla kalmaz, duygusal bir ton, genellikle anlatım diye nitelendirilen ek bir değer de aktarır. (...) İmgenin anlatımsallığı izleyiciyi yalın algının ötesine götürür, imgelemine seslenir ve anlamı varsıllaştırır, gelecekteki görsel algıların alımlanmasının temelini atar” (Yücel, 2013: 41). İmge var olmayanı nesneleştirir, var olmayana varlık kazandırır. Bu varlık kazandırma ediminin temel dayanağının gerçeklikten görsellik aracılığıyla depolanan bilgiler olduğu bilinmelidir.

İmgenin oluşumu -ister bilinçli bir şekilde olsun ister tesadüfi olsun- şairin bireyselliğinden bağımsız değildir. Şairler diğer düşünürlerden farklı olarak zihinsel süreç sonucunda meydana gelen düşünceleri ikinci bir dönüşüme uğratıp “duygusal birer simge ve imge hâline getirirler ve şiirin tamamına görünmeyen ama hissedilen bir ruh hâlinde sindirirler” (Çetin, 2017: 202). İmgenin dışa yansması kelimeler aracılığıyla mümkün olabilmektedir. İmgenin sembol ve görüngü kavramlarını da kapsadığı düşünüldüğünde imgenin sindiği kelimelerin ve daha genel olarak şiirin çeşitli çağrışımlara işaret eden imge sembolleri olduğu söylenebilir. “Yazınsal kullanımda daha spesifik olarak, imge düzeni (imagery) zihinde dille yaratılan imgelere

gönderme yapar; dilin sözcükleri ya da sözleri, ya fiziksel algılamaları üretebilecek deneyimlere -okurun gerçekten deneyimleri zihninde canlandırması isteniyorsa- gönderme yapar, ya da duyu izlenimlerinin kendilerine” (Freidman, 2004, 80). Bu göndermeler imgenin çağrışım gücünden kaynaklıdır. Çağrışım, bu tür göndermelerin hedefine ulaşmasını kolaylaştırır.

İmgenin ortaya çıkışı belli bir sürecin sonucudur. Şairin nesnelerden aldığı ilham şiirle buluşunca imge meydana gelir. Nurullah Çetin imgenin oluşum aşamalarını beş madde ile sıralar:

1. *Şair dış dünyayı gözlemler.*
2. *Zekâsı ve sezgi gücüyle gözlemlediği unsurlardan kendine göre bir seçme ve eleme yapar.*
3. *Bilincinde, şair duyarlılığında bunlar arasında değişik ilişkiler ve bağlantılar kurar.*
4. *İlginç gelebilecek anlamlı, hayret ve hayranlık uyandırıcı soyut bir görüntü oluşturur.*
5. *Bu özgün görüntüyü etkili, çarpıcı ve vurgulu bir dil dizgesine döker. (Çetin, 2017: 105-106)*

Şiirsel imgenin oluşumunu belli bir düzen içinde sıralayan Çetin(2017), şairin önce nesneleri gözlemlemesini gerektiğini söyler. Şair, nesneleri gözlemleyerek muhayyilesini(imgelemine) zenginleştirir ve belli bir birikim düzeyindeki imgeleminde seçimler yapar. Sonrasında farklı bağlantılar kuran şair anlamlı soyut görüntüler oluşturur. Soyutlama aşamasından sonra imge kelimelere dökülür. Nurullah Çetin’in bu tasnifine imge şiirden önce meydana gelir yorumunu getirmek mümkündür. Başka bir deyişle imge, şiire doğru açılan bir kapıdır.

John Berger imgenin ortaya çıkışını ve oluşumunu şu şekilde ifade etmiştir:

İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü -böylece konunun eskiden başkalarının nasıl görüldüğünü de- anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi. İmge Y’nin X’i nasıl gördüğünü kaydeden bir şey oldu. (Berger, 2019: 10)

Hayata temas etmesi şiirin gerçekliğini artırır. Şair nesnelerden aldığı ilhamla şiirin coşkulu ırmaklarında dolaşmaya başlar ve duygu, düşünce ve hayallerini şiir olarak

üretir. “İyi bir şiir coşkulardan ve düşüncelerden yola çıkıp nesnel gerçeklere varmaz, aksine nesnel gerçeklerden yola çıkarak duyu, coşku ve düşünce yaratır” (İnce, 2011: 35). İmge üretimi tamamen zihinde gerçekleşen soyutluklar zinciri değildir. İmgenin bir tarafının somut olması gerekir. Şair, dış gerçeklikteki nesneyi ham madde halinde alıp, onu istediği şekilde bir kalıp içine sokar. Oluşturulan imgeler zihinde mahkûm kalmaz. Şair, oluşturduğu imgeyi tekrar dil aracılığıyla somutlayıp okurun imgelemine ve hayal gücüne sunar. Eğer imgeyi sadece soyut bir formda düşünecek olsaydık, sanatçının eserlerini zihinden zihne dil aracılığına başvurmadan aktarması gerekekti. Böyle bir şeyin mümkün olmayacağı açıktır.

Sanatçı, nesnelerden coşku üretir. “Şair iman çağlarında bütün dinlerin kurucusu ve ıslahatçısı iken kuşku çağlarında da nihai bilinmezdir; filozofun hakikat olarak sunduğu şeyi, şair belli şartlar altında belli bir zihin türüne hakikat gibi görünen şey olarak sunar” (Pound, 1998: 35). Şiirin hakikati, bilimsel hakikat gibi ispatlanabilir önermeler içermediği gibi felsefenin mantık yürütme sonucu ortaya çıkan önermeleri gibi ortaya atanı tarafından savunulabilir konumda da değildir. Şiirin hakikati, sezgiseldir ve estetik beğeniye hitap eder. İşte bu estetik beğeniye artırmak isteyen şair, imgenin gücünü arkasına almak ister. “İmgenin sözel anlatımı uygun ya da soydaş kafiye-biçim ve tını-biçim ile güçlendirilebilir” (Pound, 1998: 33).

İsmet Özel şiirin oluşumunu imgeyi de kapsayacak şekilde üç aşamada özetler: “Birincisi şiir öncesi duyarlılığı, ikincisi bu duyarlılığın yarattığı imge, üçüncüsü imgenin ozanın ussal ve eleştirel gücüyle sınırlanıp şiirleşmesi” (Özel, 2018: 115). Buradan hareketle şiirin oluşumunun imge ile ayrılmaz bir bağın ürünü olduğu yorumu yapılabilir. Birinci aşamada şiir için çeşitli açılardan duyguları yaşayan şairin, hissettiklerini aktarması oluşturacağı imge ile mümkün olabilmektedir. Özel’ e göre imgeyi sınırlayan güç yine şairin kendisidir. Şiirin oluşumu, şairin işlediği imgelerin kelimelere dökülmesiyle tamamlanır.

Tüm bu önermelerden hareketle imgenin yaşam ile bir noktada buluştuğu söylenebilir. Bunun yanı sıra imge üretilme, sunulma, anlama kavuşma gibi çeşitli aşamalardan geçerek oluşumunu tamamlar.

2.5. İMGE VE GERÇEKLİK

İmge denince akla öncelikle hayal etme ve hayal mahsulü gibi kavramlar gelir. Fakat imgenin okur ve yazar arasındaki anlaşma ilişkisini kurabilmesi için gerçeğe ihtiyacı vardır. Sanat, gücünü bir yönden gerçeğin estetize edilerek sunulmasından alır. Bir çınar ağacın yalın fotoğrafı ile resmi arasında kuşkusuz estetik fark vardır. Yine aynı çınar ağacının şiirsel olarak anlatımı estetik olarak okura bambaşka bir tat sunacaktır. Resim, şiir hatta fotoğraftaki ağaç ile gerçek nesne olan ağaç aynı ağaç değildir. Kaynak olarak gerçek bir nesne olan ağaç alınmıştır. Fotoğrafta gerçeğin olabildiğince aynısı gibi görünmesine rağmen yine de dış gerçeklikteki nesne bir kâğıda basılıp ele sığacak kadar değişmiştir. Gerçeklik ile sanatsal gerçekliğin farkı bu noktada ortaya çıkar. Sanatsal gerçeklikte sanatçı dokunuşu haz duygusuna hitap ettiği sürece sanat takipçisine mutluluk verecektir. İmge sanatçının eseri üzerinde bıraktığı izdir.

Eserin okura sirayet etmesi imgelerin gerçekle bağının kopuk olmamasını da gerektirir. Buradaki gerçeklik, nesnelerin sanat eserine yansırken gerçek dünyadan tamamen kopmaması ile ilgilidir. İnsanın evrendeki nesneleri duyu organları ile algıladıktan ve onların zihinsel süreçlerden geçtikten sonraki hallerine imge diyen Alâattin Karaca'ya göre bu sürecin sonunda “Artık imgeler, ilk aşamada algılanan nesne ve olguların kopyaları değildir; çünkü zihinde yeni bir gerçeklik kazanmışlardır” (Karaca, 2016: 400). Sanatsal gerçeklik ile dış gerçekliğin aynı anlama gelmediği bilinmelidir. “Doğru sanatsal imgenin oluşması için nesnel’le birlik oluşturup bir sanatsal bireşim yaratacak olan öznel’in bilincinin ‘doğru’ bilinç olması gerekir”¹⁸ (İnce, 2011: 53).

“Herhangi bir imgenin temeli gerçekliktir. Doğaldır bu, çünkü sanat en eski çağlardan bu yana insanlığın konuşmakta olduğu bir çeşit özel dildir; nasıl kendi karşılığı bir kavram olmadıkça bir kelime var olmazsa, gerçek sanat da bir imgeyi kendi içeriğinden, yani ister doğa alanında, ister insan düşüncesi ve duyguları alanında olsun, ki bu da maddi dünyanın kendisi kadar gerçekliğin bir parçasıdır, imgeyi nesnel olarak var olan belli bir şeyle ilintisinden soyutlayamaz.” (Suçkoy, 1982; Akt. İnce, 2011: 62)

Nesnelere hiç temas etmeyip tamamen zihinsel süreçlerde oluşan soyut imgelere de zaman zaman rastlamak mümkündür. Bu konuda imgenin mutlaka gerçek dünyada

¹⁸ Özdemir İnce doğru bilinci “düşünce ve duyguları gerçekler düzeyinde doğrulanan bilinç doğru bilinçtir” şeklinde tanımlar. (İnce, 2011: 53)

karşılığı olarak üretilmesi gerektiği görüşü ağırlıktadır. Çünkü “bir şeye bağlanmadan yapılan şey imge değil, söz oyunudur.” (Süreya, 2002: 193) İmgenin oluşumunu somuttan somuta, somuttan soyuta ve soyuttan soyuta şeklinde tasnif eden Özdemir İnce soyuttan soyutta imge üretimini çok zor ve nadir olduğunu belirtip bu tür imgenin yavan bir tat bıraktığını söylerken “Umutsuzluk umudunun yansıdığı hiçlik direnci” (İnce, 2011: 31) örneğini verir. Soyuttan soyutta imge başlığı altındaki örnekte görülen imgenin algılanmasının zor oluşu; imgenin nesne ile bağlantısı olması gerektiği şeklinde yaygın kabul gören savı destekler niteliktedir. “Altında bir yaşam serüveni yatmayan, yüzde yüz bizim olmayan, insan tekinin sorunlarıyla bağı kopmuş imgeden şiiri uzak tutmalıyız.” (Özel, 2018: 120)

İmge gerçekliğin bire bir taklidi değil gerçeklik üzerinde sanatçı kudretinin yansımasıdır. “İmge, gerçeği değiştirir, soyutlar ve böylece okurda gerçekten daha büyük bir etki, coşku ve heyecan uyandırır” (Karaca, 2016: 400). Toplumcu olmasına rağmen imge üzerine eğilen Eagleton *Şiir Nasıl Okunur?* adlı eserinde imge ile ilgili şu saptamalarda bulunur. “Başlangıçta net bir temsil yapma iddiasıyla ortaya çıkan şey, şimdi birleştiren, ayırtıran, bütünleştiren ve dönüştüren şiirsel hayal gücünün özüne dokunuyordu. Dahası bizim gerçekliğe dair bilgimiz hayal gücünü içeriyorsa, o zaman imgelem yalnızca süsleyici değil, bilişseldir”(Eagleton, 2015: 202). İmge, doğanın bilgisinin sanat aracılığıyla aktarılmasında da işlevseldir.

İmgenin gerçeklikle bağlantısını ortaya koyan isimlerden Ziss, imgenin bireysellik ve gerçeklik arasındaki konumunu ve toplumcu sanat anlayışındaki fonksiyonunu şu şekilde ortaya koyar: “Gerçekçi imge, bireysel biçim içinden geçerek, yaşamdaki olayların bir bireşimini oluşturur; onların özünü ortaya çıkarır, imge, toplumsal guruplara, sınıflara ve tüm halklara özgü çizgileri toplar, gösterir; olup bitenleri betimlemekle yetinmez, olayların özüne iner” (Ziss, 2016: 67). Bu önermeye göre imgenin sadece estetik kaygı için kullanılmadığı, toplumun edebi eserlere yansımasında derinliğin yakalanmasının da aracı olduğu ifade edilebilir.

Halime Yücel *İmgeden Yoruma* isimli kitabında imgenin gücü ve yanıltıcılığı karşısında duyulan kaygıyı Narkissos¹⁹ mitiyle anlatır:

¹⁹ Narkissos miti kısaca şu şekildedir: Tanrılar tarafından konuşma yeteneği elinden alınarak cezalandırılan peri kızı Ekho, bir gün Narkissos isimli bir avcı ile karşılaşır ve ona aşık olur.

“Narkissos söyleni genellikle kendine hayranlık eğilimiyle bağdaştırılsa da gerçekte imgenin baştan çıkarıcılığını anlatır. Narkissos, kendi imgesi olduğunu bilmeden, güzel bir imgenin tutsağı olur. İmgenin kendi yansıması olduğunu anladığı an, suya düşerek boğulduğu andır. Dinlerin, düşünürlerin imgeye karşı sakınımları ve günümüzde imge üzerinde sorgulamalar bu söylenle özetlenebilir” (Yücel, 2013: 46)

Narkissos söyleni aracılığıyla özetlenen durum imgenin gerçeğin estetize edilmesinde oynadığı rolü göstermesi bakımından önem arz etmektedir. İmge “bir şeyin daha güzeli” olma durumundadır. İmge, nesnenin gerçekliğinden daha etkileyici bir konumda bulunmalıdır. Bu bağlamda imgenin, estetiği sağlama yönüyle sanat için önemli işleve sahip olduğu söylenebilir.

İmgenin oluşumunun incelendiği bu bölümde gerçeklik kavramının da ele alınmasının sebebi imgenin gerçekle temasının kesilemeyecek olmasıdır. Sonuç olarak imge, nesnel gerçekliğin sanatçı imgeleminde şekillenip okura hitap etmesiyle oluşur.

2.6. İMGE İLE BİRLİKTE KULLANILAN KAVRAMLAR VE SÖZ SANATLARI

2.6.1. İmaj

İmaj kelimesi daha çok görsel sanatlarda kullanılırken günümüzde modern insan imaj kuşatması altındadır. Görsel kültürün yaygın bir biçimde yer edindiği modern dünyada imajları doğru algılamak ayrıca dikkat edilmesi gereken bir husustur.²⁰

İmaj, imgeyle en çok karıştırılan üstelik çoğu zaman imgenin yerine kullanılan bir kelimedir. İmgenin daha çok görsel yönünde yer alan imaj “imgenin yüzlerinden birisidir. İmgenin resimli, görünür halidir. Ancak felsefe ve edebiyat yapıtlarında imaj genellikle imgeyle anlamdaş olarak kullanılır” (Taburoğlu, 2016: 60). Tüketimin had safhada yaşandığı modern dünyada imge kavramının imaj ile aynı anlamda kullanılması anlaşılır bir durumdur. “Bakmanın, görmenin diğer duyulara, görselliğin diğer ifade yollarına göre ayrıcalık kazandığı görme-merkezli (ocularcentrism) modern zamanda,

Söyleyebilme yeteneği olmadığı için aşkını itiraf edemez. Narkissos onun aşkına cevap vermez ve Ekho eriyip, ölür. Ekho'nun ölümüne sebep olan Narkissos, av peşinde koşmaktan yorulduğu bir gün temiz bir su kaynağından su içmek isterken suda kendi yansımasını görür. Narkissos, sudaki hayaline aşık olur, suyun başından bir an olsun ayrılmaz. Kendi hayalinin hayranlığıyla eriyip biten Narkissos'un yok olduğu yere gelen kardeşleri onun yerinde Nergis çiçeğini görürler.(Can Ş. 2019: 103-105)

²⁰ Konu ile ilgili bir çalışma için bakınız: W.J.T. Mitchell, Resimler Ne İster? Cogito, sayı 97. 2020

imgenin, imaj tarafından kuşatılması olağan sayılabilir” (Taburoğlu, 2016: 60). İmge kelimesinin kökenini incelerken İngilizcedeki ‘İmage’ kelimesinde dilimize evrildiği görülür. İmage daha çok görsellikle ilgili. ‘İmage’nin Türkçe’ye imaj olarak geçmesi beklenir. Nitekim bu çalışmada da alıntı yapılan birçok yazıda imge kavramı yerine imaj kelimesi geçmiştir. Söz konusu yazılarda geçen imaj kelimesi imgenin görsel yönünü temsil etmeyip birebir imge yerine kullanılmıştır. Özellikle imgenin Türkçede yaygınlık kazanmaya başladığı ilk dönemlerde daha çok imaj ile karşılaştığı bilinmektedir.²¹

İmaj temsil ettiği nesnenin daha kolay fark edilmesini sağlar. Nesneyi görünür kılar. İmge, imajı kapsar. Fakat imajın bulunduğu her durum imge yaratır denemez. Somut nesnelerin somut görünümü imaj ile sağlanabilirken imge, soyut veya bilinçdışı olguların temsidir. “İmajlar açıklanabilir bir niteliğe sahip olabilir; yani şiir için bu, ortak oluşturacak zihin fotoğrafları olarak düşünülebilir. Ancak imge bu netliğe sahip değildir.” (Şahan, 2006: 28) İmgenin temel özelliklerinden birisi net bir görüngenye sahip olmamasıdır. İmajı “imgenin belli bir zaman ve yer parçasında görünür olmasının hatırasıdır.” şeklinde tanımlayan Taburoğlu’na göre “İmgenin görünür olma, açığa çıkma yollarından birisi olarak imaj, aynı zamanda görüleni gizleyen, izleyicisiyle nesnesi arasına mesafe koyan, gösterdiğini yalanlayan, görüleni temas edilemez uzaklığa çeken bir ifade yolu da olabilir.” (Taburoğlu, 2016: 61) İmgenin görünür olması sağlayan imaj, algıdaki dikkati imgenin üzerinden alıp kendine yöneltmesiyle de imgenin görünürlüğünü bulanıklaştırabilir.

2.6.2. İstiare (eğretileme), Metafor

İmge oluşumunda en çok yararlanılan söz sanatlarından birisi istiaresidir. İstiare bir mecaz türüdür. “İmgenin özünü, Doğu şiirinin temelini oluşturan mecaz oluşturur. Bu mecazların en başında da Fransızcası methafore olan istiare yer alır” (Bayıldır, 2019: 141). İstiare bir şeyin kendi anlamından başka bir anlamda kullanılması demektir. Sözün anlamını başka bir nesne üzerine taşıma amacı vardır. “İstiare sanatında bir kelimenin geçici olarak başka bir manada kullanılması esastır. Ancak istiare yapılan kelimenin bağlama uyması gerekir” (Can A. , 2015: 9). İstiarede kelimelere yeni

²¹ Bu noktada imaj kelimesini kullanarak aslında imgenin kast edildiğini bilmek, imgenin Türk edebiyatındaki seyrini takip etme açısından ufuk açıcı olacaktır.

anlamlar yüklenirken sözü güçlü kılmak amaçlanır. Bir imge istiare yoluyla da oluşturabilir. Fakat bu istiarenin imge ile aynı anlamı ihtiva ettiğini göstermez. “İstiare ile imgeyi bir tutmak sözle düşünceyi karıştırmak gibidir. Söz dilin özel bir kullanımı iken imge zihinsel bir süreçtir. İmgenin sözle ifade edilmesi her ikisinin de aynı şey olduğu yanılgısını doğurmuştur” (Can A. , 2015: 9).

“Benzetme ve eğretileme, daha doğrusu bütün değişmeceler *İmge* dediğimiz kavramın devindiricileridir” (İnce, 2013: 64). Eğretilemede(istiare) sadece benzeyen varsa bu açık istiaredir. “Beşikte yatan kuzu” istiariesinde kuzu kelimesi bebek kelimesinin anlamını karşılamıştır. Yalnızca benzetilenin söylendiği istiare ise kapalı istiare olarak bilinir. “Bu tür eğretilemelerde benzeyen gizlenir; ama genellikle benzetilen ile birlikte benzeyenin de bir özelliği söylenir” (İnce, 2013: 63). Faruk Nafiz Çamlıbel’in Han Duvarları şiirinde geçen “Tekerlekler bu yollara bir şeyler anlatıyor” dizesinde tekerlekler insana benzetilirken insan kelimesi kullanılmamıştır yani benzeyen gizlenmiştir.

Şiir dilinin temelini oluşturması ve “çağrışım yumağı” oluşturması yönüyle de eğretileme imgenin çıkış noktalarındandır. “Bütün dillerde ve bir dilin her düzleminde bulunması olağan olan eğretileme, şiir dilinin temelini oluşturur. Şiirde eğretileme, bir benzerliğe işaret etmekten başlayıp, bir çağrışım yumağı oluşturmaya kadar genişleyebilir” (İnce, 2013: 65). İmgenin nihayetinde anlam genişlemesini sağladığı göz önüne alındığında eğretilemenin de kelimeleri farklı ve yeni anlam dizgesi içine taşıma yönüyle imge oluşturmakta önem taşıdığı fark edilir.

Metafor kelimesi ise Yunanca ve Grekçe kökenli Metaphora kelimesinin Türkçeye geçmiş halidir. Yunancada “bir yerden başka yere taşıma” anlamına gelen metafor Türkçede mecaz ve istiare gibi anlamları karşılar. İstiare ile metafor sözün anlamını taşıma yönüyle aynı kavramlardır. “Metafor teriminin Türkçedeki en uygun karşılığı *istiaredir*” (Can A. , 2015: 8). Oğuz Cebeci, Aristo ve Platon ile başlatıp modern zamanlara kadar getirdiği metafor kavramı incelemesinin felsefeci ve edebiyat kuramcılarının görüşlerini incelediği bölümünde bu görüşlerin “yerine geçme”, “karşılaştırma” ve “etkileşim” kavramları etrafında toplandığını belirtir. (Cebeci, 2019: 180) Tıpkı imge gibi mecazlı söyleyişe dayanan metaforu imge ile karıştırmamak

gerekir. Metafor, imge oluşumu araçlarından biri olarak konumlandırılabilir. “Metafor, imgenin ifadesi için ancak vasıta olabilir” (Can A. , 2015: 8).

İstiare ve metafor kelimeleri birbirine oldukça yakın kullanımlardır. Türkçe sözlüklerde metafor ve istiare aynı anlamlarda kullanılır. Doğu edebiyatlarında kullanılan istiare teriminin Batı’daki karşılığı metafordur demek mümkündür.

İmge, istiare ve metafor ile karıştırılmamalı ve imgenin oluşumunda bu kavramların yardımcı konumda bulunduğu bilinmelidir. İstiare kavramında benzerlik ilgisinin kurulması esastır. Benzerlik ilgisi kurularak yeni çağrışımların oluşturulması imgenin yalnızca bir yönünü oluşturur. İstiare, şiir dilinde estetik kullanımlardan biridir ve imge oluşumunda kullanışlı bir araçtır.

2.6.3. Hayal

Hayal, zihinde tasarlanan, oluşturulan belirli görüntülerdir. “Hakikatte imge de hayale dayanır. Fakat alelade arzulara binaen bir temenniden öteye gidemeyen hayale mukabil imge, hem mahiyeti hem de kullanılma keyfiyeti itibariyle kıyas kabul etmez derecede şümullüdür” (Can A. , 2015: 43). Hayal, kelimesinin anlam çağrışımı ile şiirde kullanılan hayal kelimesinin aynı kapsamda değerlendirilmesi doğru olmayacaktır. İmge, hayale dayalı dil kullanımının belirgin bir aracıyken hayal tek başına imgeyi kapsayan bir kavram değildir.

İmge ve hayal kavramının eş anlamlı olduğunu belirten görüşler de mevcuttur. İmge hayal ilişkisine dair “İmge ile hayal, aşağı yukarı aynı anlama gelir. Hayal, tasavvuru mümkün olmayan göstergelerdir.” (Çetin, 2017: 90) görüşü buna örnek olarak gösterilebilir.

Geleneksel edebiyattaki hayal kavramının imge ile eş anlamlı kullanılmasına sebep olarak Armağan(2019) görüşünü şu şekilde ifade eder:

İmgenin eski dildeki karşılığının hayal olarak verilmesi, imge kavramının yaygınlaşmasından sonra gerçekleşmiştir. Kavramların belli bir tarihten sonra dolaşıma girebileceği düşünülmediği için, gerçekte var olmayan bir süreklilik kurulmaya çalışılmaktadır. Türkiye’de geleneğe gerçekte olduğundan daha fazla yer verilmekte, moderniteyle beraber dolaşıma giren kavramların(ya da olguların) geçmişte, “bizde de” bulunduğu gösterilmeye çalışılmaktadır. İmge ve hayal ilişkisini de bu açıdan değerlendirmek mümkündür. (Armağan, 2019: 22)

Hayal kelimesi modern anlamda imgenin karşılığı olmamakla beraber, imgenin var olmadığı zamanlarda imgenin işlevini üstlendiği de ifade edilebilir. Hayal kavramının bu rolü ona imge vasfı kazandırmak için yeterli değildir. Fakat imge kategorisi içinde hayali görmezden gelmek de mümkün görünmemektedir. Bu değerlendirmeleri yaparken imge kavramının modern zamanlarda oldukça kapsayıcı bir biçimde kullanıldığını unutmamak gerekir. İmge –hayal arasındaki durumun benzeri imge ile ilgili kavramların incelendiği bu bölümde neredeyse her kavram açısından ortaya çıkacaktır. Çünkü imge anlamı ve kapsamı itibarıyla diğer bütün kavramları kuşatıcı bir konuma doğru yol almıştır.

2.6.4. Mazmun

Divan edebiyatında belli bir kalıp içinde manalar kazanan ortak kavramlar olan mazmunlar söz sanatı değildir. Mazmun, belli bir sistem ve ortak kullanım içinde kimi kavramların belli anlamlara işaret etmesidir. Gül, kelimesinin sevgiliyi karşılaması, yay deyince sevgilinin kaşlarının anlaşılması mazmun sisteminde kullanılan bazı örneklerdir. Bu noktada imge ile mazmunun farklılığı ortaya çıkar. Çünkü imge her şair tarafından yeniden üretilen tasavvurların ürünüdür. Gül imgesini kullanan bir şairin işaret ettiği anlam tamamen bireysel olacaktır ve imgenin mazmun gibi bir ortak kullanım sistemi yoktur. “Klasik şiirdeki imgenin çok özgün olması beklenemez, mazmuna dönüşme bile tanınan bir mefhum olması kaçınılmazdır” (Can A. , 2015: 47). Klasik döneme günümüz penceresinden bakınca mazmun, Klasik şiiri oluşturan diğer unsurlara nazaran modern şiirdeki imge terimine daha yakın bir yerde durur. Mazmunun da imge gibi söz sanatı olmaması bu kanıyı güçlendirir.

Klasik şiirdeki mazmun ile imgeyi eş anlamda kullanmak yanlış olacaktır. İmge ile mazmun arasında “hem zihne ait oluşu hem de geniş bir tasavvuru yansıtmaları bakımından” (Can A. , 2015: 46) benzerlikler mevcuttur. Fakat mazmunun yansıttığı tasavvurun daha kolay anlaşılabilir ve müşterek kullanıma uygun olduğunu, imge gibi özgün ve öznel olmadığını unutmamak gerekir. Klasik şiirdeki mazmunun çağrışım genişliği modern şiirdeki imgenin çağrışım genişliğinden daha dardır. Buradaki çağrışımın daha dar olması mazmunun belli kalıplar içinde meydana gelmesinden kaynaklanan bir durumdur. Klasik şiir, belli konular ve kalıplar etrafında oluşurken şair kendi kudretiyle şiirini özgün bir noktaya taşımayı başarır.

Kayhan Şahan mazmunla ilgili yapılan tanımlamaların eksiklik içerdiğini hatta hatalı olduğunu ifade edip “mazmun bir parça içinde(mısra, beyit ya da beyitler), söz sanatları ile meydana getirilen anlamlar dışında, çağrışımlarla zihinde oluşan varlık veya durumdur.” (Şahan, 2006: 27) tanımını yapar. Klasik şiir geleneğinde yeni tasavvurlar üretmekten ziyade var olan tasavvurlar şairin hüneriyle yeni formlara kavuşurlar. Fuzûlî’nin

Olur ruhsârına gün, la’line gül-berg-, ter âşık
Sana eksik değil, gökden iner, yerden biter âşık

Beytini mazmun kavramının kullanımı için örnek veren Açıkgöz(2006) sevgilinin yanağı ile güneş, dudağı ile taze gül arasında bir renk ve şekil ilişkisi kurulduğunu belirtip asıl amacın yeryüzündeki sevgiliye âşıkların çokluğunu ifade etmek olduğunu söyler. (Açıkgöz, 2006: 9) Bu beyitte kullanılan mazmun örneğinden de anlaşılacağı üzere mazmun müşterek kullanım içinde mana kazanırken şairin işçiliği ön plana çıkar. İmge ise her şair ve her okur kadar geniş bir anlam yelpazesine sahiptir.

“Türk edebiyatında, mazmun, mecaz sistemi gibi geleneksel kalıpların müşterek kullanımlarına karşı çıkan; çağımızdaki kişisel tercihi öne çıkaran sanat anlayışları, imge terimini çok sık kullanmaktadır” (Önal, 2006: 13). Mazmunun müşterek kullanımı şairler arasında takliden olduğu düşündürse de “Divan şiirindeki taklidi daha çok, bilgi kuramının izin verdiği biçimleri tekrar etmek olarak değerlendirmek gerekebilir”(Narlı, 2006: 17). Klasik şiirin mazmun ve mecaz sistemini kullanan şairler belli bir çerçeve içinde kalmak zorundaydı. Sınırlarına riayet edilmesi gereken çerçeve şiirin ve dilin çok geniş anlamlara erişmesine engel olarak görülebilir. Fakat aynı sistem içinde kalarak özgün eserler ortaya koymak şairlik hüneri gerektirir. Bu noktada Klasik şiirdeki takliden şairaneliğe gölge düşürecek nitelikte olmadığını ve mazmun gibi müşterek kullanımların sonucu olduğunu ifade etmek mümkündür.

“Mazmun ve imge arasındaki öncelikli ve en önemli fark; mazmun, imgenin sahip olduğu fluluğa ve hareket alanına sahip değildir, nettir ve net olmalıdır” (Şahan, 2006: 29). Mazmunun müşterek kullanıma sahip olduğu düşünüldüğünde imgeye nazaran daha kolay bir şekilde anlaşılması ve çağrışımların net bir şekilde anlamlandırılması olağandır. İmge, tahmin edilememesi ve sürekli yeni form içine taşınması ile mazmun kavramını aşar.

2.6.5. Gösterge, Görüntü

İmgenin gösterilmesi de dil aracılığıyla olur. İmge, gösteren değil gösterilendir. İmge, gösterge konumunda değildir. İmge, kavramına dil yönüyle yaklaşanlar imgenin oluşumunda dil bilim kavramlarının da yeri olduğunu görecektir. “Göstergeler, imgeler gibi zengin bir işlevselliğe sahip değildir. Yalnızca bağlı bulundukları dilin yapısına uygun olarak dilsel birtakım görevlerle tanınırlar” (Orhanoğlu, 2010: 10).

Görüntü, nesnelerin görsel duylara hitap eden yönleriyle ilgilidir. İmge, görüntüler ve tasarılar oluşturabilen bir sistemdir. “İmge, işaret edilen nesnenin olabildiğince yakınında olma çabasının karşılığıdır. İmgeye karışan nesne, öznesinin ufku dışına çıkmaz, görüngü niteliğini kaybetmez.” (Taburoğlu, 2016: 87) Dili göstergeler sistemi olarak düşünmek mümkündür. Gösterge, gösterilen ile gösteren arasındaki ilişkiyi açıklığa kavuşturur. Bunu yaparken dilin kelime sembolizasyonunu kullanır. Kelimelere gösteren kelimelerin oluşturduğu görüntülere gösteren denebilir. Göstergeyi imge ile aynı anlamda kullanmak doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Çünkü gösterge sistemi dilin sadece görsel yönünü anlatmaya haizdir. İmge ise “yalnızca görüntüler yaratmak değil, aksine zihinde çeşitli tasarılar yaratmak demektir. Bu, göze dayalı bir tasarı olabileceği gibi, duyma, tat alma, koku alma veya dokunmayla ilgili bir tasarı da olabilir” (Karaca, 2016: 404). Bu bağlamda imgenin tasarım veya gösterge olmadığını ifade etmek doğru olacaktır.

2.6.6. Sembol(simge)

Sembol yani simge kavramı başka bir duruma ait niteliklerin bir işaret üzerinde yoğunlaştırılıp toplanmasıdır. Sembol kavramına yönelik akla ilk gelen örneklerden biri bayrağın, bir milletin bağımsızlığını temsil etmesidir. Milletin çeşitli ve zor yollarla elde ettiği bağımsızlık bayrak sembolü ile görsel ve nesnel bir nitelik kazanmış olur. Sembol kavramı ile ilgili sayısız örnek vermek mümkündür. Çünkü “Semboller, ilk çağlardan modern zamanlara, insan zihninin dış dünyayı algılama ve yorumlamasında zengin açılımlara imkân sağlayan ve varlıklarla kurulan çok yönlü bağıntılara zemin oluşturan göstergelerdir” (Andı, 2010: 112).

Sembol, herhangi bir durum, kavram veya olgunun başka bir kavram veya nesnede temsil edilmesidir. “Sembol, en genel tanımıyla kendisi olmayandır. Yani bir şey'in

kendi anlamı dışında daima başka bir değeri, kavramı, fenomeni tanımlamaya yönelik bir anlam veya anlam dizgeleri doğrultusunda kullanılmasıdır” (Korkmaz, 2014: 287). Anlam dizgesinde belirli noktalara işaret eden temsil değeri taşıyan “şey”ler sembol olarak adlandırılabilir. Sembol temsil ettiği kavramı doğrudan çağrıştırması yönüyle imgeden ayrılır. İmgenin çağrışım ve kullanım alanı muğlak ve bulanık iken sembolün temsil ettiği şey’i işaret etmesi gerekir. “Dil, şeyleri bizim için canlı bir biçimde var kılar, ancak bunu öylesine başarıyla yapar ki biz ile onlar arasına kendi hantal kütlelerini yerleştirmeyi bırakması gerekir. Yani şiirsel dil, dil olmayı bütünüyle bıraktığı zaman mükemmel haline ulaşır. Zirvesine çıktığında kendini aşar” (Eagleton, 2015). Dilin kendini aşması imge ile mümkündür.

Wellek&Warren’e göre sembolü imajdan ayıran akla ilk gelen özellik “sembolün tekrarlanma ve süreklilik özelliğidir. (Wellek & Warren, 2019: 243) İmgeler tekrarlı kullanımlara girerek sembol özelliği kazanabilirler. Bu noktada dikkat edilmesi gereken husus sembolleşen imgelerin temsil fonksiyonu edinip edinmediğidir. “İmaj, önce bir istiare olarak uyanabilir; eğer o, hem bir gösterme hem de bir temsil olarak sürekli tekrarlanıyorsa sembol olur, hatta sembolik(mitik) bir sistemin parçası olabilir” (Wellek & Warren, 2019: 243).

Sembol kavramı tıpkı mazmunlar gibi müşterek kullanımı da içinde barındırır. Bir şeyin başka bir şeyin timsali olması en başta neye işaret ettiğinin bilinmesine bağlıdır. “Şiiri simgeye değil, imgeye dayanmış kabul etmek, bir şiirin bir kopya değil, bir yaratış olduğunu anlamakla kolayca varılabilecek bir noktadır” (Özel, 2018: 115). Şiirin imge aracılığıyla özgün ve benzemez bir yaratım gücünden doğduğu söylenebilir.

Sembol de imge gibi şeyler arasında bağlantı kurar. Fakat imgenin kurduğu bağlantı ancak eser bağlamında değerlendirilebilir ve “sanatçılar aynı imgeyi kullansalar da, farklı bağlamlarda kullandıkları için, imge-imgelenen rabıtası daima bir defalığındadır, biriciktir, öznelidir.” (Şakar, 2012: 43) İmgenin işaret ettiği mana da yoruma açıktır. Sembolde ise imgeye nazaran daha çok belirginlik ve netlik vardır. Sembolü imgeden ayıran başat özellik bu netliktir. Simgelediği nesne ile arasındaki bağlantı “toplumsal konvansiyonlarla belirlendiği için simge, imgenin aksine açıktır, bilinebilirdir, nesneldir.” (Şakar, 2012: 43) Sembolün işaret ettiği nokta, nesne, olgu veya olay bilinir bir gerçekliğe sahipken imge şairin özgün bir biçimde oluşturduğu bağlantılara sahiptir.

Sembol ve imge kavramlarına değinen Durmuş(2011) iki kavram arasındaki farkı şu şekilde açıklar:

İmge, bir tasarımken, sembol bir timsâldir. Sembolde göstergenin anlamı başka bir göstergeye yükletilerek verilirken, imgede göstergeden daha çok görüntülendirilmek istenen anlam ve anlamlamanın taşınması söz konusudur. İmge, bir anlamlar dizgesidir. Durgun suya atılan taşın oluşturduğu dalgalar gibi, imge de anlamları bünyesinde toplamış durgun su gibidir. Metin ya da ifadenin anlam dünyasını irdeleyen okur, bu durgun anlam denizine taş atmış olur. Okurun metin karşısındaki donanımı, suya atılan taşın hacmi ile doğru orantılıdır. Anlamın genişlemesi yahut daralması bu hacim ile ilişkilidir. (Durmuş, 2011: 747)

İmge sembolü kapsayacak niteliğe sahiptir. Dolayısıyla sembol olan yerde daha kapsayıcı bir konumda imge olabilir. “Ancak sembol, bir sözcüğün bağıntılı olabilecek bir başka sözcüğe taşınması iken; imge, sözdizimindeki anlamın, gerçekliğin ötesine taşınmasıdır” (Durmuş, 2011: 747). İmgede sürekli bir “öteye taşıma” durumunun mevcudiyeti imgeyi bağıntılı olduğu diğer terimlerden ayırır. İmgenin işaret ettiği anlama ulaşmak zor ve çetrefil bir yolu aşmayı gerektirirken “işaret kategorisinin”²² ürünü sayılabilecek sembol hedeflenen anlama ulaşma yolunu kısaltacaktır. “bir sinyal, sadece tasvir ettiği nesnenin mevcut olduğunu haber verir... Bir etiketin üzerine bir kafatası ve iki kemik çizmek, potasyum siyanürün hayatı yok ettiğinin karmaşık süreci açıklamaktan daha hızlıdır.” (Durant, 2017: 14-15) Böylece semboller dile anlatım pratiği kazandırır. Günümüzümüzde yaygın olarak kullanılan “emoji” kavramını da bu kategoride değerlendirmek mümkündür. Karşılıklı yazışarak yapılan konuşmalarda birbirinin yüzünü görmeyen kişiler duygularını uzun uzadıya anlatmak yerine bir simge olarak düşünülebilecek emojilerden kullanarak anlatırlar. Tıpkı günlük hayattaki bu pratik ve kolay anlatım gibi edebiyatta da semboller benzer görev içindedir. Simgelerin hedeflediği anlatım imgeye göre sınırlı ve kolay anlaşılır olmalıdır. Yeni ve özgün çağrışımlar kazanan simgeler, imge özelliği kazanmaya başlar.

Yukarıda başlıklar halinde verilen kavramlar dışında imgenin kurulumunda ve kullanımında Mit, Alegori, Arketip, Mecaz, Mecaz-ı Mürsel gibi kavramlar da işlevsel bir biçimde kullanılır.

²² Sembol, her şeyden önce işaret kategorisine ait olarak tanımlanmaktadır. Fakat işaretlerin birçoğu mevcut veya doğrulanabilir bir gösterilene gönderen ekonomik kaçamaklardan başka bir şey değildir. (Durant, 2017: 14-15)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. EDEBİYATIMIZDA KAVRAM OLARAK İMGENİN GELİŞİMİ

İmge tarihsel süreçler içinde hep var olurken Türk edebiyatında bir kavram olarak ortaya çıkışı “İkinci Yeni” tartışmaları ile birlikte olmuştur. İmge kavramı ortaya çıktıktan sonra çağdaş pencereden geçmişe bakan araştırmacılar - mazmun benzeri farklı bir kavram ile karşılanıyor olsun veya olmasın- geçmiş dönem şiirinde de imgenin izlerini sürmüşlerdir. İncelenen dönemde kullanılan kimi kavramlar ile imge karşılaştırılması yapılmıştır. Edebiyatın geçmiş dönemlerinde imge izlerini bulmak dönem şairlerinin imge kavramının modern kullanımına yakın oldukları anlamına gelmeyeceği gibi muhayyileye dayalı düşünmenin çağdaş dünyanın ürünü olduğu da öne sürülemez. Muhayyile yani imgelem²³ zihnin sanata ve estetiğe katkı sağlayan kısmını teşkil eder. Bu minvalde düşünülecek olursa sanatın olduğu yerde hayal gücünün de bulunması gerektiği unutulmamalıdır.

İmgelerin üretim biçiminden, kültürel birikimden, tarihsel koşullardan etkilendiğini ifade eden Bayıldiran (2019), yazıya geçmiş en eski Türk şiirinde de imgenin olduğu görüşünü savunur. Bu düşüncesine Uygur şiirinde geçen “tumanlığ yekler ayar tiyür” (dumanlı şeytanlar işini görür derler) dizesi ile Aprunçur Tigin’in yazdığı bilinen ilk Türkçe aşk şiirinde geçen “yumuşak huylum” ifadesini örnek olarak sunar (Bayıldiran, 2019: 141-142). Bu örneklerden hareketle Türk edebiyatında imge niteliğindeki kullanımların bilinen ilk eserlerden itibaren varlık kazandığı ifade edilebilir.

Türk edebiyatının hemen her döneminde imge izine rastlamak mümkündür. Nitekim Doğan Aksan imgeye dair örnekler verirken Divan edebiyatından da örnekler sunup şiirimizin her döneminde imge örneklerinin varlığını ifade edip her dönemde özgün imgelerin bulunuşunu Türk şiirini güçlü kılan etkenlerden biri olarak ifade eder (Aksan, 2016: 47). Divan edebiyatında kullanılan mazmunlar modern anlamda imge ile karşılaştırılan kavramlar arasında olup imge ile paralel özelliktedir. “Mazmun aynı kültürel havayı teneffüs eden, aynı inanca sahip, aynı malzemeyi, aynı sabit kurallar içinde kullanan şairlerin ortak mecazlarıyla örülen ve kalıplaşan bir şeydir. Bir anlamda

²³ İmgelem: Yaratı yetisi. Gerçeklikteki olayların sanatsal yorumundan kalkarak, sanatçının sanat yapıtlarında canlandığı imgeleri ve kompozisyonları yaratma yolu açar. İmgelem, yeteneğin gücüyle bağımlıdır ve estetik fikirle yön kazanır. (Ziss, 2016: 180)

kollektif, genel, ortak mecazlara dayanır. İmge ise farklı dünya görüşlerine sahip, farklı kültürel havaları soluyan, farklı yapı ve malzemeyle çalışan, modern zamanlarda farklı adacıkların mensubu olan şairlerin bireysel, yeni, özgün mecazlarıyla kurulur.”(Çetin, 2017: 89) Bu noktadan hareketle imgenin bireysel mazmunun ise kollektif bir biçimde oluştuğu ifade edilebilir.

Mazmun ve imgenin bulunduğu nokta hayale dayalı oluşlarıdır. Sanatın özünde hayal dünyası önemli yer teşkil eder. İmgenin hayale dayalı olması imge kurulumunda yegâne unsurun hayal olduğu şeklinde anlaşılmamalıdır. İmge çok geniş alanlara sirayet eden bir kavramdır. Bu sebeple mazmun dâhil herhangi bir kavramı imge ile eşleştirmek mümkün değildir. Bu bağlamdan hareketle Divan şiirinde ve geçmiş diğer dönemlerde modern anlamda imgeyi değil imge benzeri kullanımların izini sürmenin mümkün olabileceği ifade edilebilir.²⁴

Divan edebiyatında kavram olarak imge benzeri açıklamalara rastlamak da mümkündür. “Nedim, (XVIII. yy) şiir için imgenin ne kadar önemli olduğunu “Çünkü şairsin hâyâl-i tâzedir senden murad” derken şairden beklenenin ‘yeni imge’²⁵ olduğunu işaret etmektedir.” (Bayıldiran, 2019: 66) Fuzulî’nin Farsça divanın ön sözünde de imge kavramını sezmek olağan olarak görülebilir:

Benden önce yetişen şairlerin hepsi anlayışlı, derin düşünen kişilermiş. Gazele yakışan bütün sözleri, ince kavramları öylesine harcamışlar ki, geriye bir şey bırakmamışlar. Bir insanın önceden söylenmiş kavramları söylemekten kurtulabilmesi için, onların hepsini bilmesi gerekir. Zaman zaman, akşamdan sabaha değin içim kanayarak, uğraşa uğraşa bulup yazdığım bir kavramı, sabahleyin başka şairlerle benzeştiğini görünce, karaladığım olmuştur. Zaman zaman da sabahtan akşama kadar kafa patlatarak

²⁴ Bölümün başında da belirtildiği üzere çağdaş pencereden geçmişe bakan araştırmacılar günümüze benzer kullanımları bulma eğilimindedirler. İmgenin edebiyatın geçmiş dönemlerinde izini sürmek imge benzeri kavramların imgeden farklı nüanslar barındırdığı gerçekliğini yok etmeyecektir. İmgenin kavramsal olarak ortaya çıkışının Garip şiirinden sonraya rastlaması da muhayyileye dayalı her kullanımın imge demek olmadığını destekler niteliktedir.

²⁵ Hâyâl-i tâze ifadesinin yeni imge olarak aktarılması imgenin hayal ile aynı anlamda olduğu şeklinde anlaşılmamalıdır. Şaire lazım olanın yeni hayal olması ifadesi üzerinden şiirde hazır ve stok mazmunlardan kurtulup yeni hayaller mecrasında akış yönü bulmak şeklinde bir okuma yapılabilir. Hâyâl-i tâze ifadesi ile imge arasında yakın bir anlam ilişkisi kurmak mümkün görünürken hâyâl ile imgeyi aynı anlama gelecek biçimde görmek gerçeğe uzak bir yaklaşım olacaktır. Çünkü hâyâl imgeyi destekleyecek bir noktada konumlanmıştır.

Çünkü şairsin hayâl-i tâzedir senden murâd
Pes yeni bir dil-rübâ-yi mû-miyan lazım sana (Nedim)

düşünce denizine dalıp çıkardığım eşsiz bir inciye görenler, 'Bu kavram anlaşılmıyor' ya da 'Bu söz şiiirden anlayanlarca hoş karşılanmaz' deyince, bulduğum kavramın gözden düştüğü, onu yazmaktan vazgeçtiğim olmuştur(Yener, 1977: 67 akt. Bayıldiran, 2019: 98).

Daha çok özgünlük kavramı etrafında okunabilecek bu cümlelerde özellikle bu kavram anlaşılmıyor kısmı benzer sıkıntılardan mustarip olan birçok modern şairi anıştırır. Şiirin özgünlüğü ile genel-geçer kabul gören şiir anlayışı arasında kalan şairin çıkış noktası aslında kendi hayal dünyasında yatmaktadır.

Günümüz penceresinden geçmişe bakınca Tanzimat döneminden itibaren de şiirde imgesel söyleyişin varlığı hissedilir. Bu dönemde şiir imgenin tahakkümü altında değildir. Fakat bazı bireyci eğilimler imajinatif söylemi doğurur. Abdülhâk Hamit Tarhan'da doğacı eğilim, Tevfik Fikret'te bireysel yönelim gibi yaklaşımlar, şiirde imge kullanımına zemin hazırlar. Tanzimat döneminden Garip şiirine kadar olan dönemde şiirde imge kullanımı -ana odak olmamakla- birlikte gözlenebilir. Ahmet Haşim, Cenap Şehabettin gibi şairler özgün imge kullanımları ile dikkat çeker.

Birinci yeni şiiri ise kendinden önceki tüm şiir varlığına karşı çıktığı gibi imgeyi de şiirden dışlar. Şiirin tamamen kalıplar dışı bir formda olması gerektiği savunusu bu anlayışın temel savı olarak belirir. Birinci Yeninin yıkıcılığı karşısında tavır alan şairler ikinci yeni şiirine zemin hazırlamış olurlar. Attila İlhan'ın imgeye dair yazdıkları öncü nitelik taşır.

Türk edebiyatında imgesel söyleyişin ve kavram olarak imgenin ortaya çıkışı İkinci Yeni şiiri ile birliktedir. Klasik şiirden sonra Türk edebiyatında yeni şiir dönemi başlar. Buradaki yenilik ve klasik olma daha çok biçimle beraber ilerleyen bir süreçtir. "Klasik şiir, düşünceyle başlıyor, kafiye ve ölçü ile dinlendiriliyordu. Yeni şiirse, en az düşünceyle başlıyor, bütün oluş jesti harekete geçiyor, ancak zekâ ile dinlendiriliyor. Düşünce dediğim, genel mantığa göre düzenlenen ilk kütle." (Karakoç, 2015: 82)

Yeni şiirin dikkat çekici özelliği doğrudan olmayıp ima etmesidir. Sezai Karakoç yeni şiir için "Yeni şiir, eskimo şiirlerine benzeyecek, zenci türkülerini andıracak, papirüslere yazılan şiirleri hatırlatacaktır. Benzeyecek, andıracak ve hatırlatacaktır." (Karakoç, 2015: 84) ifadelerini kullanır. Bu noktada ifade edilen durumun imge ile yakında ilişkisi olduğu aşikârdır. Şiirdeki sözcüklerin bir şeyleri andırması imge ile

kolaylaşacaktır. Yeni şiirin andırması ve benzemesinden bahseden Karakoç'un zenci türküleri ve eskimo şiirleri örneklerini verip yazının ilk olarak yazıldığı papirüslere varması şiirin imge aracılığıyla evrensel boyutta bir anlatıma geçebileceğinin de ifadesi olarak okunabilir.

Türk edebiyatında imgeye yönelik asıl gelişmeler Cumhuriyet döneminden sonra başlar. Birinci Yeni'nin şiir üzerindeki tahrip edici etkisinin hissedildiği ortamda imge fikri ortaya çıkar. "İmge kavramı Garip şiirinin "temizliğini" yaptığı şiirsel bir ortamda ayrıca teorik açıdan boşluğun bulunduğu dönemde ortaya çıkmıştır." (Armağan, 2019: 33) Toplumcu gerçekçiliğin 'kaba gerçekçiliğine' karşı Atilla İlhan İmge ile şiirin desteklenmesini önerir. Garip şiirine karşı olan bu çıkış Marksizm ve Toplumcu gerçekçilik için gerçekliğin esnetilmesi önerisi olarak görülebilir. İlhan'ın önce kısa değinmelerde bulunduğu bu kavramı kuramlaştırma denemeleri öncelikle Marksist edebiyat içindeki tartışmadan kaynaklanır. Atilla İlhan gerçekçiliği estetize etmeye çalışarak toplumcu gerçekçi edebiyat için imge kavramını öne sürmüştür. Fakat bu önerme onun karşı çıkacağı ikinci yeni şiirine meşruiyet zemini hazırlamıştır (Armağan, 2019: 37-51). Atilla İlhan'ın imge serüveninde yayımladığı yazılarında "1952 ve 1955 yılları arasında "toplumcu edebiyat", "image"ı ihmal ettiği; 1955'te Garip şiiri, "image'a muhtaç olmayan bir şiir yazdığı; 1960'larda ise İkinci Yeni, "imgeyi yanlış kullandığı" gerekçesiyle eleştirilir." (Armağan, 2014: 22) İmgenin tartışılmaya açılmasında her ne kadar amacı ile sonucu birbirini karşılamıyor olsa da Atilla İlhan'ın payı büyüktür. İmgeye yönelik daha sonra çeşitli öneriler gelmeye devam edecektir: "1956'da Oktay Rıfat'ın "görüntü", Hüseyin Cöntürk'ün²⁶ "tasartı"²⁷ önerileriyle kavram tartışmaya açılacak, Can Yücel'in "görüt" önerisiyle tartışma devam edecek

²⁶İmge ile ilgili ilk kapsamlı eleştirel yazıyı Hüseyin Cöntürk yazmıştır. (Armağan, 2019: 64)

²⁷ "Kısacası, beş duyu organımıza (melekemize) karşılık görüsel, kokusal, işitsel, tadımsal ve değimsel tasarımlar vardır. Bütün bu tasarımlar, göz, burun, kulak, dil ve cilt duyu organlarımızın bundan önce duyduğu, aldığı duyumların (sensations) yeniden yaratılmış ve onlara az çok benzeyen bir kopyasından yahut onları temsil eden bir yapıttan başka bir şey değildir. Anılarak yaratılan tasarımlar, duyumsal yaşantılarımızın tazelenmesi olup onlara, asıllarına, çok defa oldukça benzerler. Oysa tasarım ve imgelem yolu ile yaratılan tasarımlar asıl olan şeye çokluk benzemez, onu sadece temsil eden bir nitelik taşır. Nitekim bir nesne (object) kendisine benzer bir temsilli yapıtı, zihnimizde yaratmadan da zihnimizde düşünülebilir" (Cöntürk, 2006: 421).

ama imge kavramı şiirle ilgili yazıların geneline hemen sirayet etmeyecektir.” (Armağan, 2019: 25)

İsmet Özel’in 1964 yılında *İmge ve Dizin* başlığı taşıyan yazısıyla imge başlığını taşıyan yazıların ilklerindendir.

“Garip üçlüsü özün (daha çok ussal-duygusal bileşimin) şiirin özgün düşüncesinden uzak (imgeye daha az yer veren) yönüyle ilgilendi. İmgenin baskın olduğu “İkinci Yeni” ise “Garip”çilerin bu eksikliğini tamamlarken şiirin bir başka yerinde gedik bıraktı. Bu imgenin temelini ustan çok dile yaslamakla açılan gedikti. 60 sonrası kuşağının yer yer E. Cansever ve T. Uyar etkisinde kalması çok önemli. Çünkü bu iki ozan (özellikle Uyar’ın dilinin işlevliği) dengeye yaklaşan ozanlardır. İmgeyi usa ve dile en iyi uygulayan, insan ilişkilerinde ele alırken “metaphor”ların gücünden en iyi yararlanan bu ozanlardır.” (Özel, 2018: 117)

İkinci Yenicilerden farklı noktada duran birçok şair gibi İsmet Özel de imge konusuna kayıtsız kalmayıp teori üretme noktasında yer almıştır. İmgenin sadece dil aracılığıyla yapılmasını eleştiren Özel için imge mantıktan uzak bir konumda yer almamalıdır.

60 sonrası şiir eleştirisinde imge ile ilgili çok sayıda yazıya yer verilir. Bununla ilgili olarak Orhan Koçak: “İmge, 60 sonrası şiir eleştirisinin en gözde terimidir. Bu dönemin bir şiir yazını bir bütün olarak inceleyenler, dergilerde kalmış ve unutulmuş yazılara ve küçük değinmelere bir bütün olarak bakanlar, şiirin nerdeyse imgeyle özdeşleştirildiğini de görebilirler.” (Koçak, 1996: 155; Akt. Armağan, 2014: 21)

İmge ile ilgili kavramı açıklamaya yönelik müstakil akademik çalışmalardan birini yapan Adem Can “Türkçedeki imge kavramı başından beri Batı’daki tecrübenin tesiri altındadır.” (Can A. , 2015: 4) fikrini savunur. Bununla beraber imgenin hem yerli hem de yabancı şeklinin kullanılması, kelimenin halen “image, imagery: imaj, imge” biçimlerinde kullanılıp bu biçimlere farklı anlam yüklenmesi nedeniyle imgenin henüz muayyen bir hüviyet kazanamadığı sonucuna ulaşır (Can A. , 2015: 5)

Sonuç olarak imgenin varlığının sanatın var oluşuyla beraber olduğu savından yola çıkılacak olursa modern anlamda olmasa bile imgenin insanlık ile beraber varlık kazandığı görülebilecektir. Türk edebiyatında kavram olarak imgenin ortaya çıkışı ise Garip hareketinden sonraya rastlar. Garip şiirinin tamamen yeni bir şiir anlayışı ile ortaya çıkıp şiirde imge benzeri söyleyişleri en aza indirgemesi imge kavramının doğuş

ortamını hazırlar. Garip şiirin ortaya çıkardığı boşluğu İkinci Yeni şiir anlayışı imge ile doldurmuştur. İkinci Yeni şiirinde imgelerin yoğun olarak kullanılması imge kavramına karşı eleştirel bakışların gerçekleşmesine neden olur. İmge ile 60'lı yıllardan sonra çok sayıda yazılar yazılmıştır. Türk edebiyatında kavram olarak imgenin serüveni İkinci Yeni şiiri ve etkilediği ortamdan bağımsız değildir.

İmgenin kavram olarak müphem oluşu beraberinde oldukça fazla sayıda tanımlama çabası ile birlikte çok geniş bir kullanım sahası getirmiştir. Günümüzde de kavram olarak imgenin henüz standart bir çerçevesi mevcut olmamakla beraber şiirde imge edindiği önemli ve hatta başat konumu muhafaza etmeye devam etmektedir.

3.2. İMGE TÜRLERİ

İmgenin kavram çerçevesinin genişliği imgeyi sınıflandırmayı ve imgeyi türler hâlinde incelemeyi elzem kılar. İmge türlerinin ele alınacağı bu bölümde ağırlıklı olarak şiirsel imgenin türleri incelenecektir. İmgeyi belirli bir sınıflandırma içine koymak şiirle ilgili çalışmalarda muğlaklığı bir nebze de olsa giderecektir. İmgenin sınıflandırılmasında ve imge türlerinin belirlenmesinde nesnel bir ölçüt ve tek bir tasnif mevcut değildir. İmgenin türlerini belirleyen birçok çalışma ve farklı sınıflandırma yöntemi mevcuttur.

İmge ile ilgili detaylı çalışma yapan isimlerden biri Özdemir İnce'dir. İmgede kullanılan terimlerden en azından birinin somut olması gerektiğini savunan Özdemir İnce “ister somut-somut, ister somut-soyut nesnelerin karşılaşmasından oluşsun, bütün yaklaştırma ve çağrışımları” kaba çizgileriyle imge adı altında toplar. İmgeleri, “duyusal imgeler ve ussal imgeler” olmak üzere iki türe ayırır: “Duyusal imgeler, duyular, algılar ve tasarımlardır; ussal imgelerse kavramlar, önermeler ve varsayımlardır. İmgeler, nesnel dünyanın öznel yansıması olduklarından her imge öznel nesnel birliktir.” (İnce, 2011: 27) İmgenin zihin boyutu ile ilgili bu sınıflandırma dışında imgelerin hitap ettikleri duyulara göre bir tasnif çalışması yapan İnce, imgeleri yöneldikleri duyulara göre “ses, görme(reng ve biçim imgeleri), tat, koku, dokunma(ısı ve dokunma imgeleri), hareket” olmak üzere altıya ayırır. Ve bu sınıflandırmanın “duyusal imgeler” başlığı altında toplanabileceğini belirtir (İnce, 2011: 27-28).

Duyulara ve algılara göre yaptığı sınıflandırmanın yanında İnce (2011) “işlevleri bakımından” imgeleri “Betimleyici imgeler, Simgeleyici imgeler” şeklinde ikiye ayırır.

Betimleyici ve simgeleyici imgelerin tarifini şu şekilde yapar: “Betimleyici imgeler nesnel gerçeği tanımlama, anlatma ya da ima yoluyla aktarırlar. Bunun sonucu olarak, sadece betimledikleri nesneyi algılatırlar, çağrışımsal güçleri azdır; yalnızca duyuları harekete geçirirler ve heyecan yaratmazlar.” (İnce, 2011: 32) Betimleme zihinde nesneyi canlandırma aracıdır. Bu bakımdan nesneden bağımsız bir form içinde betimleme yapmak güçtür. Bir imge nesne ile bağının ötesine geçmeyi, dış gerçeklikle sınırlı kalıyorsa betimleyici olur. “Bir imge sadece duyusal, betimsel planda kalmayıp düşünce ve heyecanları harekete geçirdiği zaman simgesel olur” (İnce, 2011: 33). Bu noktada İnce’nin simgeleyici imgesinin imgenin sembolleşme gücüyle ilişkili olduğunu ifade etmek doğru bir yaklaşım olacaktır.

“Bachelard, imajların ilgilerine göre, ateş, hava, su ve toprak olmak üzere dört temel unsurun hâkimiyeti altında sınıflanabileceğini söyler. “Ancak bütün imajları, bu sınıflama içerisinde incelemenin mümkün olmadığını gören Bachelard, söz konusu maddi imajlara ‘dinamik muhayyile’ olarak adlandırdığı bir başka muhayyile çeşidini eklemek zorunluluğunu duyar. Böylece o imajları maddi ve dinamik olmak üzere ikiye ayırır ve bunları arz ettikleri özelliklere göre çözümlemeye çalışır.” (Aktaş, 2014: 102)

İmgeleri sınıflandırırken imgeleri tek bir yönden sınıflandırmanın zorluğuna değinerek yapısal sınıflandırmanın yanında imgelerin tematik sınıflandırmaya da tabi tutulması gerektiğini savunan Özcan(2003), bu şekilde imge konusundaki eksikliklerin bir nebze giderileceği düşüncesindedir (Özcan, 2003: 116-119).

Wellek & Warren geniş bir *imaj*(imge) sınıflandırması yaparken H. Wells’i kaynak olarak gösterir. Ramazan Korkmaz da aynı şekilde H. Wells’in sınıflandırmasını işaret ederek imgeleri türlere ayırır. Bu noktada Korkmaz ve Wellek & Warren sınıflandırmasını şu şekilde toparlanabilir: “Duyularla ilgili olanlarını görsel, işitsel, duyumsal imgeler; hareketle ilgili olanlarını durgunluk(statik) ve hareketlilik(dynamic) imgeleri; genel nitelik ve nicelik itibarıyla yayılğan/ geleşen imgeler(the expansive image) batık imgeler(the sunken image), radikal imgeler, yoğun imgeler, süsleyici imgeler vb. şekilde saymak mümkündür.” (Korkmaz, , 2014: 300)

Tüm bu çalışmalar incelendikten sonra şiir incelemelerinde imgenin mümkün olduğunca az başlık altında toplandığı nitelik ve nicelik tasnifi ile birlikte imgenin hitap

ettiği duyuların da yer aldığı bir metodun kullanılması önem arz etmektedir. Bu tez çalışmasında H.Wells kaynak gösterilerek alıntılanan imge sınıflandırmasının yanında tematik sınıflandırma da yapılacaktır.

Bundan sonraki bölümde nitelik ve nicelik bakımından imgeler ele alınacak olup Abdülkadir Budak şiirlerindeki imgelerin incelenmesinde bu sınıflandırma baz alınarak çalışma yapılacaktır. Diğer imge türleri de bu başlıklar altında incelenecektir.

3.2.1. Yayılğan İmge²⁸

Estetik açıdan en çok değer gören imge türü yayılğan imgedir. Yayılğan imge bir bütün halinde şiire sirayet etmiş olup okur imgeleminde yeni çağrışımlar uyandırırken birden fazla duyu organının harekete geçmesini sağlar.

İmgenin okur üzerindeki etkisi “duyuma ait bir “iz” taşımasından, duyumu “canlandırması”ndan gelir.” (Wellek & Warren, 2019: 240). Yayılğan imgeler birden fazla duyuya hitap ederek heyecan unsurun etkisini artırmaya, şairin yeni unsurlar üretmesine ve kelimeleri daha önce bilinmedik biçimde kullanılmasına imkân sağlar. Böylece “Bir şairin asıl yaratıcı kudreti, onun şiirlerindeki benzeyen ve benzetilen unsurların birbirlerini yaratıcı anlamda determine ederek kökten değiştirdiği yayılğan imgelerde ortaya çıkar.” (Korkmaz, 2014: 301) Yayılğan imgelerde benzeyen ve benzetilen unsurların her ikisi de okura geniş ufuklu yorumlama imkânı sunar. Terimler arasında etkilemenin görüldüğü “Yaygın imaj, her bir terimin(benzeyen ve kendisine benzetilenin) hayal gücüne geniş bir ufuk açtığı, her bir terimin diğerini temelinden değiştirdiği imajdır: Modern şiir teorisine göre şiirsel hareketin, aksiyonun merkezî şekilleri olan “terimlerin birbirini etkilemesi” en zengin biçimde Yaygın istiarede görülür.” (Wellek & Warren, 2019: 263)

“Yayılğan imge, gerçek anlamda bu yaratıcı özün derin ve örtük bir düzlemde açılmanmasıdır” (Korkmaz, 2014: 301). Yayılğan imgeler sıradan okuyucuyu hedeflemekten uzak olup belli bir entelektüel birikimle yoğrulmuş okura hitap eder.

²⁸ Yayılğan imaj kavramı Wellek, Austin’in H.Wells’ten aktardığı şekliyle Yaygın İmaj olarak geçer. Fakat Korkmaz(2014) Yayılğan kelimesinin daha doğru bir söylem olacağını ifade edip izahat yapar. Çünkü yaygın kelimesinin amaçlanandan daha farklı anlam alanları vardır.

Sıradan okur için anlamsız gelebilecek ama edebî yönü ile kıymeti harbiyesi en yüksek imge çeşididir.

KAZI

Koklanmayan gül üşür

Ayak sesi duyulmayan oda dar

İn derinlere korkma

Sürsün kazı

Bir zaman sonra göreceksin

Acının köklerinde sevincin ağzı (D.R. 2020, 17)

Dizelerinde koku duyusu ile üşüme arasında ilişki kuran şair ikinci dizede duyma duyusu ile mekânsal genişlik- darlık ilişkisi kurar. Şiirin sonunda iç dünyasında hesaplaşma içinde olan özne, görme duyusu kullanılarak acı ve sevinç zıtlığı içinde bir sonuca ulaştırılır. Abdülkadir Budak'ın bu şiirinde çeşitli duyuların harekete geçirilmesi ve yaratıcı imgelemde kelimelerin ve terimlerin birbirini etkileyecek şekilde kullanılması yayılgan imgelere tipik bir örnek olarak gösterilebilir. . Şiirin başlığı olan "kazı" yayılgan imgenin çerçevesini de belirler. İkinci dizedeki "in derinlere..." ile başlayan ifadeler dünyayı algılamamanın yatay gözlemlerle mümkün olamayacağını ima edip mekânı eylemle anlamlandırır. Sonra bu eylemi sadece yatay değil dikey (kazı ile aşağı doğru) boyutuyla algılamayı salık verir. Ona göre algının derinleşmesi için köklere ilerlemek lazımdır. Bulduğu şey ise saf bir iyilik ya da kötülük değil. Acının köklerinde sevincin ağzı var. Bu noktada insanla ilgili, ağaçla ilgili bir sembolizmin varlığı kök- geçmiş eşleştirmesi ve kök-ağız bitiş başlangıç eşleştirmesi şeklinde okunabilir.

3.2.2. Batık İmgeler

İmgelerin doğrudan kendini göstermediği, kişileştirme ve betimlemeden uzak imge türleri batık imgelerdir. Bu tür imgeler teşbihle anlatılacak olursa sisin ardında yer alır. Batık imgeleri görmek belli bir zihinsel çabanın sonucudur. "Batık imgelerde görüntü net değildir, bulanıktır. Bulanık görüntüler zihni harekete geçirebildikleri için batık imgeler felsefik söyleme uygun sayılabilir. Batık imgeler insan hayatı ile doğadaki yaşam arasında benzerliği düşündürmesi yönüyle de dikkat çeker." (Korkmaz, 2014: 313-314) İnsan hayatı ile doğa arasındaki benzerliğe işaret etmesi, teşbih ile değil

yorumlama sonucu ortaya çıkan bir durumdur. Batık imgelerde doğa unsurlarının kullanımı okura veya araştırmacıya bir ipucu niteliği taşımakla beraber imgeyi bulup yorumlamak okuyucun zihinsel çabasının sonucunda ortaya çıkar.

“Bulanıklaştırılmış görüntülerin imaları altında daha çok doğa ve insan arasındaki örtük ve parçalanmış birlikteliğe gönderme yapan batık imgeler” (Daşdemir, 2018: 45) ilk olarak net olmayan bir görüntü sergileyerek “benzeyen ve benzetilen unsurlar arasındaki ilişki, doğrudan kişileştirme ve tablolaştırma yerine, çekinik bırakılan görüntü mozağının sezdirmeleri/ imaları(intimate) üzerine kurulur.” (Korkmaz, 2014: 313)

Batık imgeler “Okuyucunun düşünce ufkunu zorlayıp, zihnî kapasitesini genişleten” (Doğan, 2006: 114) özelliğiyle “tam görünürlüğü aşağısında bir yerde” durur; somut duyu nesnesini kesin çizgilerle yansıtmaksızın ve aydınlığa çıkarmaksızın gösterir.” (Wellek & Warren, 2019: 261) Batık imgelerin görüntüsü netleşmeye elverişli değildir. Benzetme ilişkisinin belirgin olduğu imgeler yoğun imgeler olarak görülecektir.

YOKUŞ

Sap değil saman değil

Harman yerinde

Öbek öbektir acı

Dallığını bilmiyor dal

Kuşluğunu kuş

Usanmış yorulmuş belli

Kendini çıkmaktan yokuş (D.R. 2020,: 23)

İlk bakışta doğa unsurlarının göze çarptığı dizelerde öznenin kendini aşma mücadelesi ile birlikte bıkkınlık duygusu yer alır. Emeğin somutlaşmış biçimi olan harman yerinde ürün elde etme acıyla eşleştirilir. Doğa fitratına yabancılaştırılır. Kendini tırmanan yokuş ile de kısırdöngünün sembolleşmesi anlatılır. Somut bir benzetme ilişkisi kurmayan şair için hayat işlerin yolunda gitmediği bir hal almaya başlamıştır. İnsan hayatının engelleri de engelleri aşma kudreti de kişinin kendisinde gizlidir. Hüzünlü ve umutsuz bir ana denk gelen bu dizelerde özne kendi ile mücadelesinden bıkmıştır.

Abdülkadir Budak'ın yukarıdaki dizeleri bu tür doğa unsurlarının ardında somut bir benzetme yönü bulunmadan bulanık biçimde duran batık imgelere örnek olarak sunulabilir.

3.2.3. Radikal İmgeler

Radikal imgeler, şairin yaratma gücünün ölçülemeyeceği; somut veya soyut zıtlıklara dayanan, çağrışım gücünün ve kuşatıcılığın az olduğu imgelerdir. “Radikal imaj, istiare aracı olarak açıkça bir duygusal çağrışımı olmayan, daha çok nesre özgü, soyut veya pratik bir şeyi alır.” (Wellek & Warren, 2019: 262) Nesir diline yakın görülen “Radikal imge, şiirsel metaforu keskin zıtlıkların karşılaştırmasıyla da oluşturduğundan, yoğun düşünsel çatışma durumlarının ifadesi için oldukça uygun bir ortam sağlar. (Korkmaz, 2014: 318) Zıtlığın olduğu yerde çatışmanın düşünülmesi olağandır.

Siz hiç
Çirkin ozan gördünüz mü
Ben görmedim
Güzeldir çünkü
En çirkin ozan bile
Şiir yazmayandan(D.R. , 2020: 28)

Güzellik ve çirkinlik tezatı ile oluşturan bu anlam formunda şair için fikir üretimi kolaylaşmaktadır. Şairin hedeflediği anlamı keskin zıtlıklara dayandırdığı bu kullanım radikal imgeyi örnekler.

3.2.4. Yoğun İmgeler

Yoğun imgeler betimleme tarzının sanatlı söyleyişe geçmiş bir biçimidir. Şiir için kelimelerle çizilmiş resim, resim için tuvale yansımış şiir minvalindeki düşünceye en yakın imge türü yoğun imgedir. “Yoğun imge, şiirsel göndergedeki açıklık ve yoğunluk değerlerinin resim sanatlarına ait bir tarzda birleştirilmesidir” (Wells, 1961: 138; Akt. Korkmaz, 2014: 320). Yoğun imgelerde görsellik yönü ağır basar. Korkmaz(2014)'ın ‘tablolaştırma’ ifadesi yoğun imgenin niteliğini anlatmak için uygun bir söylemdir. Yoğun imgelerin derinleşmiş şekilleri yaygın imgelerin çizgisini zorlayacaktır.

Çoğalan
Geziniyor parmakları

Nereye dokunsa sarı oluyor
Camları evlerimizin
Halıları kilimleri
Gülüşen çocuk yüzleri
Gittikçe sarı oluyor
(...)
Öfkesinin uç noktasında
Kesiyor bir kulağını
Fırçasını yiyor Van Gogh
Bakıyor ki sarı sarı
İndirince tabloları
Duvarları sarı oluyor (D.R. , 2020: 15)

Ünlü ressam Van Gogh resimlerine hâkim olan renk sarıdır. Şair, sarı renk imgesini şiirin tümüne yayarak tablolaştırma meydana getirip Van Gogh ismini okuyucuya hatırlatır. Şairin kelime hazinesinin değdiği her yer sarı imgesi üzerinden aslında şaire benzemeye başlıyor. Görselliğin ön plana çıktığı bu dizelerde şiire yayılan imge şiirin başlığından da anlaşılacağı üzere çoğalan bir özellik göstermektedir. Şiirin görsel yönünün ağır bastığı bu tür imgeler yoğun imgelerdir. “Görsel imaj bir duyum veya algıdır, ama o, aynı zamanda “içe ait” görünmez bir şeyin de “yerini tutar”, ona atıfta bulunur.” (Wellek & Warren, 2019: 241) Yukarıdaki dizeleri salt görsellik yönüyle okumak yanlış yorumlara yol açabilir. İlk bölümde parmaklar adeta bir tablo üzerinden geziyormuşçasına okurun zihninde belirir. İkinci bölümde aynı şekilde tablolaştırma mevcuttur. Sarı kelimesi ile beliren görsellik okuyucuya yönelik keşfedilmeyi bekleyen bir mesajı da kendi içinde barındırır.

Tablolaştırmanın yanında “Yoğun imgelerde gelenek boyutunun kendini hissettirmesi ve hatta ön planda olması, metaforik söylemlerin sembol haline geçişinde etkili olmuştur.”²⁹ (Korkmaz, 2014: 320) Geleneksel söylem sözcüklerin sembolleşmesinin nedenleri arasında gösterilebilir. Belli bir edebiyat iklimi içinde elde edilecek gelenekselleşme kendi jargonunu da doğuracaktır. Halk edebiyatı ve divan edebiyatındaki kalıplaşmış ifadeler örneklerinin yanı sıra modern edebiyatta da kimi

²⁹ “Şiirsel söyleyiş”te görülen stok hâldeki hazır ifade şekilleri gibi stok hâlde hazır imajlar da bulunabilir. Bunların geleneksel, kurumsal özelliği ve resim ve heykel gibi görsel sanatlarla ve sembolik törenlerle sıkı ilişkisi, konuya kültür ışığında bakan Wells’in Yoğun imajı muhafazakâr dine, Orta Çağ’a, ruhban sınıfına ve Katolikliğe bağlamasına sebep olur. (Wellek & Warren, 2019: 260)

sözcüklerin belli bir takım anlam çağrışımı içinde kullanıldığını söylemek mümkündür³⁰.

3.2.5. Süsleyici, Coşkun ve Bayat İmgeler

Estetik açıdan en kaba imajlar olarak Şiddetli(coşkun) ve Süsleyici imajları sayan Wellek& Austin bu imajları genelin edebi zevkine hitap ettiği için her dönem geçerliği olan imajlar olarak kabul eder. Bu imajlarda ilişki içindeki terimler birbirine tam geçmemiş şekilde görülürler. (Wellek & Warren, 2019: 259) Bu imgeler “benzeyen ile benzetilen arasında bire bir nicelik(kemiyet- quantite) benzeşmesi kurar. Genellikle benzeyen ve benzetilen unsurların her ikisi de aykırılığı içinde barındıran iki ayrı somut değerdir.”(Korkmaz, 2014: 324) Somut bir biçimde terimler arasında benzetme ilişkisi kurması süsleyici imgelerin zayıf yönünü teşkil eder:

Kırılan ayna yürek (D.R. , 2020: 16)

Örneğinde yüreğin somut bir biçimde kırık bir aynaya benzetildiği görülüyor. Yapılan benzetme terimlerin birbirinin etkilemediği biçimde durduğu için Süsleyici imgeye örnek olarak sunulabilir.

Süsleyici imaj, Elizabeth dönemi edebiyatının imajı olarak görülürken şiddetli imaj kültürün erken dönemlerini yansıtan imaj olarak zikredilir. Şiddetli imaj herkese hitap ettiği için “düşük edebiyat şekilleri” içinde her dönemin imajı olarak görülür. (Wellek & Warren, 2019: 259)

Benden ayrı yanın yok
Gök sana uzak yer bana
Benim alnıma bir deli kurşun
Bir taş senin kanadına (D.R. , 2020: 18)

Alıntılanan metinde ben ve sen kavramları arasında karşılaştırmalı bir anlam ilişkisi kurularak “vurulma” ya da “avlanma” noktasında birleştirilir.

³⁰ “Gül ve Bülbül’e karşı çıkanlar, mavilik, kardeşlik, özgürlük ve barış gibi sözcükleri dolaşıma sokmuşlar, o sözcükler ve kavramlar aracılığıyla ideolojik/politik bir art alan oluşturmuşlardır.” (Ahmet Oktay, Mazmunculuk akt. Demirel, 2007: 141)

Bayat imgeler, yaygın biçimde kullanılarak sembolleşip imge niteliğini kaybeden imgelerdir. Divan edebiyatında kullanılan mazmunlar bu imge türüne yakın görülürler. “Bahçe, bahar, gül, bülbül, hatt, duman, lal dudak, vb. mazmunlar, sıkça kullanıldıklarından bayat imgeler arasında yer alırlar.” (Doğan, 2006: 118) Ramazan Korkmaz da bu tür imgelerin okuyucuda alışıl gelmiş tepkilere yol açtığını ifade eder (Korkmaz, 2014). Bayat imgelerin okuyucuda heyecan uyandırmaktan uzak olduğu ifade edilebilir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.1. ABDÜLKADİR BUDAK'IN İMGE ANLAYIŞI

Türk edebiyatında imge denince ilk olarak İkinci Yeni akımı düşünülür. Birinci Yeni'nin tamamen ortadan kaldırma amacıyla olduğu şiirde imgeyi tekrar dolaşıma sokan İkinci Yenicilerdir. İmgeci şiir zihinde kapalı şiir anlayışını çağrıştıır ve ikinci yeni şairleri en çok eleştiriye anlamca kapalılık yönünde alırlar. İkinci yeni etkisinin de yadsınamayacağı bir savla imge anlamsızlıkla özdeşleştirilir. Bu noktada kapalı ve soyut bir anlam dizgesi içinde kullanılmadan da imge kullanımın var olabileceği belirtilmelidir. Abdülkadir Budak şiirde imge kullanımın anlamı geri plana atmasına karşıdır: “Şimdinin şairleri anlamsız şiir yazmakla suçlanmış İkinci Yenicilere rahmet okutuyor” (Budak, 2012: 55). Abdülkadir Budak, şiirde imgenin gerekli olduğunu fakat bunun şiirin amacı olamayacağını anlamdan korkulmaması gerektiğini savunur. Her şairin anlaşılacak istediğini görüşünü ortaya koyar. (Budak, 2012: 55) Okuru anlam karşısında özgür bırakan şair, yine de kendi istediği çerçeve içinde anlaşılacak ister. Okurun kendi entelektüel seviyesi doğrultusunda şiire anlam verebilmesi açıklık ile sağlanabilir. İmge ise şiirin estetik yönün artırıcı unsurlardan biridir. “Ne ki, körün fil tarifine benzer biçimde algılanan “imge”, özellikle genç şairler eliyle yanlış yerlere sürükleniyor. Şiirin “bütünsel imge” olduğu gözden kaçırılmaya, parlak söz yığınlarına, ilgili ilgisiz dizeler toplamına indirildiği de bir gerçek” (Budak, 2018: 95)

Budak şiirlerinde “yalınlığın derinliğini” yakalamıştır. Onun şiirlerindeki bu derinlikte şüphe yok ki imge anlayışının da etkisi vardır. İmge ile kapalılığı hep bir arada düşünen sava karşı bir duruş sergiler tarzda yazılan şiirlerinde yalın şiirde imge kullanır. Abdülkadir Budak imgeyi nihai amaç olarak gören yönelişten rahatsızlığını ifade ederken imgenin şiirdeki bütünlüğe hizmet etmesi gerektiğini savunur: “Şiirin imgede bütünselliği oluşturarak, yapı sorununu çözümülemesi gerektiği düşüncesi tarihe karışıyor gibi. Değişik zamanlarda, farklı ortamlarda, ruh hallerinde yazılmış dizeler üst üste ya da alt alta getiriliyor ve buna şiir deniliyor.” (Budak, 2018: 95) Sözleriyle içinde bulunulan ortama serzenişlerini dile getirir. Budak'ta “bütünsel imge” kavramına sadakatin tüm şiir serüvenine sirayet ettiği söylenebilir. Kelime kelime, dize dize ve şiir şiir hem tema olarak hem de imgelerin kullanımı ve çağrışım zincirlerinin bir bütünü parçaları olduğu görülür. Budak, şiir oluşturan çarkın dönmesinde kullandığı her bir unsurun fonksiyonel olmasına özen gösterir.

İmgeleri şiirde okuru şaire götüren anahtar sözcükler, yol işaretleyicileri olarak tanımlamak mümkündür. “İmgeler, adresini belirler şairin. Yersiz, yurtsuz oluşunu engeller.”(Temelkuran, 2019: 11) Böylelikle şairin edebî kişiliği kullandığı imgelerle belirlenir. Umberto Eco *Açık Yapıt* kitabında “sanatçı karşısındakine tamamlanacak bir yapıt sunar” der ve yapıtın nasıl tamamlanacağı konusunda yazarın bir fikri olmadığını, fakat yapıt tamamlandığında ortaya çıkan biçimin kendi biçimi olacağını bildiğini belirtir. Bu durumun savunusunu “gelişimin doğal gereklerini belirli bir mantık çerçevesinde yapılandıran, yönlendiren ve ortaya koyan ve olasılıkları öneren aslında sanatçının kendisidir.” (Eco, 2019: 91) şeklinde yapan Eco’ya koşut biçimde Budak da eserin sonunda kendi istediği anlamın ortaya çıkmasını ister. Şair için okuru yönlendirmenin en temel yolu imge dünyasıdır. Söz gelimi Leylâ imgesinin Budak’taki kullanımını bilen okur yorumlama kısmında farklılık yaşasa da sonuç itibarıyla dizelerinin şairin kim olduğu ile ilgili fikir sahibi olacaktır.

İmge, kelimelere yeni anlamlar yükleyerek kelimelerin çağrışım alanını sözle anlatılabileceğin ötesine taşımaktır. Abdülkadir Budak şiirlerinde geleneksel Türk şiirinde ve hatta modern Türk şiirinde sıkça kullanılan simge kelimeleri bilindik anlamlarından sıyrarak kavram imgedir. Söz gelimi geleneksel söylemde Şirin uğruna dağı delen Ferhâd; Abdülkadir Budak’ın şiirinde “Külüngünü sırtına alıp balığa” çıkacaktır. Leylâ balkonda çayını içerken Mecnun’u hor görecektir. Bu kısımda dar çerçevede ele alınan bu örnekler Abdülkadir Budak şiirinin imge dünyasının ipuçlarını verir niteliktedir. İlk etapta simge boyutunda duran gül, Leylâ, avcı, ceylan, Mecnun gibi kelimeleri imgeye çevirmek için çaba harcayan şair bu kelimelerin simgeyi aşım imge niteliğine haiz olduğunu ifade eder. Bu kelimeleri imge çevirmek yoğun bir çabanın sonucudur:

“Simgenin şiire zararı, folklorun düşmanlığından az değildir. Kalıp söz olduğu için de kalıp anlamı taşımaz simge. Sana, bana, ona aynıdır verdiği çağrışım ya da anlam. Leylâ’yı saf ve ölümsüz aşkın simgesi olarak bilir herkes; imge ise her kışide başka bir çağrışım, başka bir anlama yol açar. Şiir simgelerle değil imgelerle yazılır. Böyle olduğu içindir ki, en başta iki simgemden Leylâ ve gül’den az çekmedim. Onları kalıp anlamlarından çıkarıp imge değerine çıkarmak için çok çaba verdim.” (Kılıçaslan, 2019: 146)

Babasına okuduğu cenk hikâyeleri ve halk hikâyeleri onun şiirinin folklor kaynağından beslenmesinde etkili olur. Şiirlerinin folklordan beslenmesi şiirinde modern öğelerin yer

almasına engel değildir. Folklor ona geniş bir imge dünyası sağlamakla beraber çağa şiirle karşı koyma imkânı verir. Ondaki bu karşı koyuş çağın şiirine değil çağın değersizleştirdiği durumlaradır.

Abdülkadir Budak'ta imgenin sözcüklerin özgün kullanım içinde yeni anlam çağrışımları üretmeye yönelik olduğu söylenebilir. Bunun yanında simgeyi aşp imgeleşen kavramların anlam kapalılığına neden olmayacak biçimde yalın kullanım içinde olduğu belirtilebilir.

4.2. ABDÜLKADİR BUDAK ŞİİRLERİNDE İMGELERİN İNCELENMESİ

4.2.1. Yayılğan İmge

İmge sınıflandırmasında imgelerin hem şiirin geneline yayıldığı hem de çağrışım olarak daha geniş alanlara ulaşabilmesi yönüyle yayılğan imgeler estetik değer olarak en üst sırada yer alan imge türü olarak kabul edilir. Yayılğan imgeler de çağrışımın geniş anlam sahalarında gezinmesinde farklı duyuları harekete geçiren imgesel kullanımların da etkisi vardır. Bu bakımdan çeşitli duyu oranların imgeler aracılığı ile harekte geçmesi yayılğan imgenin kullanım özellikleri arasında sayılabilir.

Abdülkadir Budak şiirlerinde belirgin temalar içinde imge kullanımlarına rastlamak mümkündür. Budak'ın şiirlerinde genel şiir anlayışına koşut biçimde çeşitli temalar içinde yoğun bir biçimde yayılğan imgeler yer alır.

4.2.1.1. Bireyin iç dünyasında yayılğan imgeler

Abdülkadir Budak şiirinde yayılğan imgeler genel poetikasına koşut biçimde bireysellik, modernizm ve gelenek ekseninde şiir dünyasını kapsar. Bu başlık altında bireysel duyguların oluşturduğu yayılğan imgeler incelenecektir:

Budak'ın “Artık” şiiri öncelikle görsel çağrışımların oluşturduğu bir imaj çizer okuyucunun gözünde. Bu imajın içinde yayılmış halde bulunan imge ise cam arkasından yağmuru izleyen hüzünlü bir insanın hisleri ekseninde gelişir. Odasındaki insanın yalnızlığı, kirli cam imgesi ve süzülme fiili yağmurla birlikte sonbaharı çağrıştıran bir yapıya haizdir. Bu biçimde imgenin yaptığı göndermeler şiiri hareketli kılar. İlk bakışta klişe bir imge izlenimi veren cam arkasından yağmur izleme eylemi,

akşamdan kalma kinayesi ile tamamlanan güneş buluşu ile yayılğan bir özelliğe bürünür.

ARTIK

Süzülür odasına

Kirli camlardan

Isıtamaz yüreğini

Güneş kalmış akşamdan (D. R. 2020: 21)

“Süzülmek” edimi ışığa mahsus bir haldir. Şair, süzölmek kelimesini özne için kullanıp yepyeni bir çağrışım alanı oluşturmuştur. Işık, yaşamın kaynağı ve taşıyıcısıdır. “Yaşam ve ışık çok açık olarak birbirleriyle özdeşleştirilir. Yaşam, yaşayan her şeyin tüm yargı ve değerlendirmelerin ölçütü haline gelmesi gerektiğinden dünyanın ışığıdır” (Ellul, 2017: 336). Işığın ısıtma kelimesi ile birlikte kullanılması yaşamın sıcaklığı ile ilişkilidir. Ayrıca ısıtmak kelimesi ile de dokunma duyusu harekete geçmekte olup “güneş³¹ kalmış akşamdan” diyerek daha çok geceyi yorgun bitiren insanlar (halk arasında akşamdan kalmış ifadesi çeşitli anlam varyantları içinde kullanılır) için kullanılan ifade güneş için kullanılır. Böylece insandan doğaya aktarım yapılarak imge elde edilir.

Güneşin yüreğini ısıtması imgesi ile buradaki güneşin bir kişiyi sembolize ettiğı izlenimi uyanmaktadır. Camların kirli olarak resmedilmesi ile görsel duyular harekete geçmekle beraber bu ifadenin güneşin etkisinin yitirmesine sebep bulunur. Evin pencereleri evden çıkmadan ev ile dışarı arasında bağlantı kuran nesnelerdir. Kişinin dış dünya algısını berraklığı pencerelerin netliği ile yakından alakalıdır. Kirli camlar imgesi okura kirleten şey veya şeylerin ne olduğu konusunda farklı yorum imkânları tanıyan bir ifadedir. Güneşin ısıtıcı sıcaklığını engelleyen ışık kırıcı ile ilgili ilk yapılacak yoruma son dizede yön verir. Camın kirliliği dışıdır yani soğuk olan sevgilidir. Daha genel bir yorum yapılacak olursa güneş ışıklarının geçtiğı camların kirli olması yaşanmışlıkların ve geri planda hayatın insan üzerine bıraktığı izlere işaret ettiğı söylenebilir.

³¹ “Güneş, ışığın ve yaşamın kaynağıdır(bu geleneksel dini ifade, günümüzde katı ve kesin bir bilimsel formöl haline gelir; o artık coşkunun doruk noktasına ulaştığı poetik bir hezayan yerine, dünyamızın en iyi bilgilerinin bir ifadesidir. Tüm yaşam biçimleri güneşten doğar ve ondan gelir.)” (Ellul, 2017: 336).

Dizelerde asıl anlamsal derinliği yüreği ısıtamayan güneşin kişiselleştirmesi sağlamıştır. Böylece kelimelerin yeni, yaratıcı ve çapraşık bir düzlemde kullanılması ile yeni anlam çeşitlemeleri üretilmiştir.

ŞİİRİ YİTİKLERİN

Uyuştu sevincin parmak uçları
Yaşamın gizemini saklayan oyuncaklar
Düştü ellerimizden

Nereye gitti onca martısı denizin
Dalgaların sesi
Mavisi gözlerimizden

Geçti ilkyaz denemesi
Acılara satırbaşı açarak
Her birimizden (D.R. 2020: 24)

Hayatın anlamını arayan bir insanın iç yolculuğunun geri planda hissedildiği dizelerde alışılmamış bağdaştırmalar kurularak kelimelerin sonsuz çağrışım güçlerini kullanan şair “uyuşmak, dalgaların sesi, mavisi gözlerimizden” gibi ifadelerle farklı duyuları harekete geçirir. Sevincin kaybolması ile oyuncaklar düşmesi arasında paralel bir ilişki kurulur. Oyuncak, çocukların masumiyetini çağrıştıran bir simge değere sahipken sevincin parmak uçlarının uyuşması ile oyuncakların düşmesi masumiyetin yitmesi anlamına da gelebilecektir. Sevincini yitiren insan için fonda yer alan martıların sesi de kaybolurken dalga sesi ile gözlerin mavisi arasında çağrışım alanı meydana gelir. Şiirin sonunda ilkyazın geçmesiyle acılara gark olan bir ruh halinin tezahürü şeklinde kelimeler bilinç yüzeyine çıkar.

Uyuşmak —→ sevinç —→ parmak uçları

Yaşam —→ gizem —→ oyuncaklar

Yukarıdaki biçimde görülen çağrışım varyantları ile kelimeler metnin genelinde yayılgan bir özellik gösterirler.

OLUŞUM

Silinir pas
Çıkar kuyular düze
Kıvılcımlar savurur kül
Ayak sesleri duyulunca şiirin
Hıncın ucu gül (D.R. 2020: 28)

Pas, kuyu, kül umudun yittiği durumları imler. Paslanmış bir demir küle dönmüş aleve benzer biçimde canlılığın zıttı bir yerde durur. İlk dizelerde yer alan görsel öğelerden sonra şair, umudun kaybolduğu yerde yeniden yaratımı şiir aracılığıyla yaparken ses ögesini kullanılır. Ayak sesleri duyulunca şiirin/ Hıncın ucu gül dizeleriyle yok olmaya yüz tutmuş canlılık yeni bir oluşum halinde gül imgesine bağlanır. Gül imgesini geleneksel bağlamından öte bir şekilde yaşamın içerisinde çeşitli rollere büründüren Budak, aynı şekilde bu dizelerde hınç dolu yolun ucunda da “gül” sunar. Birbirine zıt konumlanması gereken hınç ve gül kelimeleri yepyeni ve biricik bir kullanım alanında buluşur. Hıncın ucunun gül olması yani hınç ve uç kelimelerinin birlikte kullanımı saldırganlıkla eşleştirelebilen duyguyu ortaya çıkarır. Çünkü uç kelimesi aynı zamanda hançer, mızrak, kılıç gibi dikey ve saldırgan imgeleri akla getirir. Bu saldırganlığın birden bire gül ile tamamlanması şiddetle ortaya çıkan saldırgan imgenin estetik bir hüviyete bürünmesini sağlarken imgeyi derinleştiriyor. Bu biçimde şairin “ hümanist” yönünün de vurgulandığı ifade edilebilir. Şiirin ilk dizesinden itibaren başlayan olumsuzluktan olumluya geçiş hali şiir, ses ve gül üçgeninde tamamlanır. Adım adım ve yayılarak ilerleyen şiirin ayak sesleri okur muhayyilesini ve duyularını harekete geçirerek şiirin imgesel niteliğini belirler.

Budak’ın şiirlerinde gül imgesi oldukça önemli bir yer tutar. Gül imgesi etrafında şekillen bir diğer şiir “Gül Sıcağı” başlığını taşır:

GÜL SICAĞI
Isınıyor gül
Kelebek sevinciyle
Seslerini arıların
Katıyor kendi sesine

Gül diyor ki:
Tozlarıma dokunduğunuz zaman
Işır parmak uçlarınız

Ama benden ne kalır
Gül olarak geriye
(...)
Isınıyor gül
O'nu senin yanına getiririm deyince

Gülün çalımına bak(D.R. 2020: 29)

Şiirin ilk dördlüğünde ses unsuru ön plana çıkarken ısınyor gül ve sesleri arıların dizeleri farklı duyuları harekete geçirir. Bu noktada gülün kişileştirmesi yoluyla oluşturulan imgenin kelebek sevinci imgesine bağlanması estetik bir değere haizdir. Gül ve ses unsurlarının beraber kullanımı ile şiirin hem görsel hem de işitsel yönü güçlendirilir. Ayrıca ikinci bölümde gül tozlarına temasın parmak uçlarını ısıtması fakat gülden geriye bir şey kalmaması bozulan güzelliği imler. İnsanın güzele sahip olma istenci ile güzeli yitirmesi süreci paralel ilerler. Zira güzellik kavramı sahip olunmaya direnç gösterir.

Şiirin devamında yer gülün ısınmasına sebep olarak O'nun getirilmesini sunan şair okura gülün perde arkasını öğrenmesi yolunda yardımcı olur. Başka bir deyişle gül simgesine gizlediği şifreyi çözmede okura ip ucunu kendi sunar. Gülün çalımına bak dizesiyle de gül kelimesinin aşığı sembolize ettiğini anlamak mümkündür. İlk dördlüğütekrar bakıldığında kelebek sevinci ve arı sesi gibi doğadaki çeşitli seslerini sesine katarak sözünü güçlendiren gülün coşkulu macerası O'nun getirilmesiyle doruk noktasına ulaşır. Nihayetinde şiirin bütününe yayılan imgeli söyleyiş gülün çalımıyla son bulur. Son dize kişiselleştirme yoluyla kurulan özgün bir imgeden müteşekkildir.

UĞULTU

Silik suretini çoğaltan nedir
Çiçekbozuğu günlerin
Kim sağlıyor bıçakların
Sıyılmasını kınından
Kim söz açıyor söyleyin
Kapıların sürgülere
Paslı yakınlığından(D.R. 2020: 34)

Çiçekbozuğu ve silik suret betimlemeleri ile kötü ve karamsar bir tablo içine yerleştirilen gün kelimesi, olumsuzlukların sorgulanmasının başlangıç noktasını teşkil eder.. İkinci bentteki sıyrılmış bıçaklar ve dizelerin devamında yer alan *paslı yakınlık* ifadeleri bir açmaz içinde olan kişinin umutsuzluk duygusunu şiirin genelinde okura hissettirir. İçinde bulunulan sorgulama hali “çiçekbozuğu gün, kınından sıyrılmış bıçak, sürgülere paslı yakınlık” ifadeleri ile metnin geneline yayılır. Kötücül durumların bitmesi için arayışta olan öznenin sesi hayatın uğultusu içinde kaybolur. Öznenin güzele dair umutları paslı yakınlık imgesi ile trajik bir duruma evrilir. Metal bir nesnenin paslanması ile kullanılmaması paralellik gösterir. Açılmayan kapıların metal sürgüleri paslanır. Arayış ve sorgulama halindeki birey açılmayan kapılar karşısında yalnızdır. Burada kapı, pas ve sürgü sembolik özellik gösterir. Kapı ile sürgü arasında yakınlık ilişkisi bir değişim paslanma ile kuruluyor. Pas, sürgü ve kapı arasında hep gözümüzün önünde olan ilişkiyi paslı yakınlık ifadesi imgeye dönüştürüyor.

Şiirin başlığı olan “uğultu” kelimesi çeşitli durumlar arasında tıpkı dışarıda gezinti halinde olan rüzgarı anıştırır. Şiirin genelinde sorulan sorular arka planda okura uğultuyu duyurur biçimdedir. Başka bir deyişle dizeler uğultunun ardında belli belirsiz duyulur. İmgelerin beklenmedik kullanımlara girip yeni anlam sahalarını zorlaması ve etki alanını giderek genişleten rüzgar gibi hissedilmesi ile yayılğan imge meydana gelir.

Abdülkadir Budak şiirlerinde baba temasının oldukça sık işlenmesi dikkat çekicidir. Çeşitli söyleşi ve düz yazılarında söyledikleri de onun şiirlerinde baba temasının dikkatle irdelenmesi gerektiğini ortaya koyar niteliktedir. Öyle ki *Ahşap Anahtar* kitabı tamamen baba teması üzerinden ilerler. Aşağıda yer alan alıntılar yayılğan imge açısından incelenecektir:

BABALAR VE OĞULLAR

Babam bir isli lambaydı geceleri fark edilen

Ben azarı göze alıp düşüyorken şiirlere

Böyle böyle öğrendim dakikada saklanmayı

Annesiz geçip giden yüzyıllık saatlerde

Yalnızlıktan bir orman tutuşur muydu

Bunun böyle olduğunu küçükken öğretti babam

Ayaz bir göğü örtündüm alışığım üşümeye

Ne gülden yastık edindim ne sıcacık bir yorgan (D.R. , 2020: 245)

Abdülkadir Budak'ın babası onun şiir yazmasına karşıdır ve şair bu durumu ikinci dizede sisli perdeye bürümeden açıkça söyler. Şiirin ilk kıtasında baba isli lamba benzetmesi içinde kullanılır. Lamba ışığın kaynağıdır. Karanlıkta kalan birey için ışığın varlığı görmenin gücünü artıracaktır. Çünkü “ışık altındaki şeyler arasında ayırım belli olunca, anlamak mümkün olur” (Taburoğlu, 2020: 239). Lamba yol gösterici bir araçken Budak; isli lamba benzetmesini kullanıp yol göstericilik yönünü zayıflatır. Lamba fark edilen değil diğer eşyayı fark ettiren araçtır. Şairin isli lambayı gece fark edilen bir nesne olarak görmesi babanın geleceği aydınlatma ve yol açıcı rolünü zedeler. Babanın engel koyucu ve otoriter yönü isli lamba imgesi ile perçinlenir.

İkinci kıtada yalnızlığın karanlığından kurtuluş ormanın tutuşması ile elde edilen ışık imgesi aracılığıyla sağlanmış olur. Işıktan uzaklaşmak veya ışığın yokluğu sıcaklık ve soğukluk dengesini de sağlar. Gündüzler sıcakken geceler soğuktur. Güneşin ışıklarının önünde durmak ile gölgeye çekilmek arasında sıcaklık farkı vardır. Babanın ışığından uzak kalmayı çocukken öğrenen birey için üşümek beklenen bir durumdur. Yine de bu sürekli soğuk ve karanlık halden uzaklaşmanın yolu ışığa yaklaşmakla elde edilir. Bu noktada gülden yastık imgesi ile çatışma durumları gülde eşitlenir. Karamsar tablo içinde resmedilen, üşüyen, yalnızlık yaşayan birey gülden yastığın rahatlığından uzak çizilir.

Şiirin geneline hâkim olan baba ve ışık imgeleri yaratıcı bir özde birleştirilerek özgün ve şaşırtıcı anlam alanları oluşturulmuştur.

BABAM VE MATEMATİK

Baba denen kuyu derin, ipi uzatın ipi

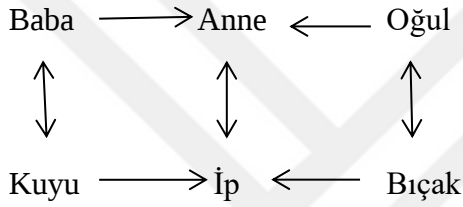
Hıştırtıyı duydun mu, kını terk etti bıçak

Annenin hakemliği geçerli değil burda

Ayna sırlarını döküyor, cam olacak (D.R. , 2020: 213)

Babanın kuyu imgesi ile anlatıldığı dörtlükte sorunun büyüklüğü ve yardıma duyulan ihtiyaç ipi uzatın söylemiyle açığa çıkar. Zira bilinçaltı derinliği çözilemeyecek ve içinden ne çıkacağı bilinmeyen kuyu sembolü ile imgeleşir. Derinlik kavramını içinde barındıran kuyu kelimesinin derin sıfatı ile perçinlenmesi imgenin etki gücünü artırır. Kını terk eden bıçak ifadesi okuru hesaplasmaya hazırlarken hıştırtı kelimesi ses özelliği

sağlayarak işitsel imge oluşturur. Bıçağın kını terk etme anı ile de görsel imge sağlanarak anlatım desteklenir. Anneye verilen oğul ile baba arasında uzlaştırmacı olma rolü metinde geçerli değil burda ifadesi ile tam bir hesaplaşma hazırlığına işaret eder. Fakat yine bu rolün hatırlatılması annenin baba ile oğul arasında köprü işlevini vurgular. Aynada yüzünü değil gerçeği görmek isteyen özne için aynanın ardını görmek mühimdir. Sır kelimesi iki anlama gelecek biçimde kullanılırken asıl kastedilen ve şiire derinlik katan anlam kelimenin uzak çağrışımıdır. Yani gizli, saklı şeylerin ortaya dökülmesi kişinin kendi benliği ile hesaplaşmasıdır. Baba ile hesaplaşma içine giren öznenin ayna metaforu içinde anlatılması ve aynayı cama dönüştürme isteği kişinin bilincinin derinlerine inme arzusunun yoğunluğuna işaret eder.



Anne, oğulun baba denen kuyudan çıkması için gereken iptir. Fakat kuyunun karanlığını yaşamından çıkarmak isteyen veya hesaplaşmanın rahatlamasını yaşamak isteyen oğul kınından çıkan bıçaktır. Aynanın sırlarının dökülmesi kurtuluş için uzatılan iplerin kesilmesine bağlıdır ve bu uğurda kesilen ilk ip annedir. Oğul kurtulmak için ilk olarak annenin şefkatinden kaçar ve kendi korkularıyla bir başına kalır.

Babanın, annenin ve oğulun bu trajik çatışma içinde çeşitli rollere bürünmesi ile yayılgan imge elde edilir.

Baba-oğul çatışmasına mitolojik metinlerde rastlamak mümkündür. Ayrıca Türk destanlarında da çeşitli sebeplerle baba- oğul mücadelesi yaşanır. Türk mitolojisinde anne baba-oğul mücadelesinde oğluna tehlikeyi haber veren konumdadır. Türk mitolojisindeki anne oğula yardımcı konumdadır. Freud'un Ödip kompleksi metodunu Türk destanlarına uygulamak doğru yöntem olarak görülmemelidir (Bayat F. , 2009: 65-70). Türk edebiyatında ve genel olarak mitolojik baba-oğul mücadelesinin galibi oğuldur. Oğulun dünyaya konumlanması babası ile mücadelesini kazanması ile olur.

BABAM VE GECE

Dua et derdi babam, Allah'a yaklaşırsın

Üç defa öp başına koy bu yeşil geceleri
Aldanma gündüzün vahşi beyazlığına
Bahçeye bağışlama içindeki çiçeği (D.R. , 2020: 263)

Alıntılanan dizelerde yeşil geceler ve vahşi beyazlık ifadeleri ile görsel unsurlar elde edilir. Gecenin yeşil ile ilişkilendirilmesi şiirin mistik havasını artırır. Türbe, dergâh gibi dini mekânlarda yeşil renginin kullanımı yaygın olarak görülür. Şair, dua edilen gecenin rengini yeşil olarak betimler. Gündüzün vahşi beyazlık ile tanımlanması saflık ardına gizlenen aldatıcılık ile alakalıdır. Beyaz saflığın ve temizliğin rengi iken vahşi sıfatıyla desteklenip yeni bir çağrışım alanı meydana getirilir. Beyaz ve yeşilin çağrışım gücü çiçek ve bahçe imgelerine eklemlenerek anlatımı tamamlar. Baba imgesinin dua, nasihat düzleminde kullanımı ile sakinlik ve müşfiklikle beraber bu imge daha dingin bir hale bürünür.

ÜRPERTİ NEDENLERİ

Gecede kahve kokusu
Tiryaki değilim sigara yaktım
İçimde bir sevinç amanın aman
Çocukların cebi üzüm ve şeker
Ve ipekten annelerin sesi

Otobüsün biri bir köye varır
Bir elma soyulur bir nar yarılır (İ.M. , 2020: 188)

Yukarıda alıntılanan dizelerde geçen “kahve kokusu”, “annelerin sesi” ile çeşitli görsel ifadeler okurun farklı duyularını harekete geçirir. Kahve, sigara ifadelerinin sevinçli ve heyecanlı anlatıcının keyifli hallerine işaret ettiği görülürken Budak’ta pek görülmeyen amanın aman nidası bu ruh halinin perçinlenerek okura geçmesini sağlar. Bu heyecanlı tavır çocuk imgesi- ki cebinde şekerlemesi olan çocuk mutluluk tablosunun odağına oturur- ve anne imgesine aktarılır. Annenin sesinin ipekten olması şiirinin genel akışının yayılmasını devam ettirir. İpek, yumuşaklığı naifliği çağrıştırır. anne sesi ile metaforik bir kullanıma giren ipek imgesi annelerin müşfik yönünü simgeler. Anne sesinin çocuğunu dinginleştiren yönü ipeğin yumuşaklığı ile ifade edilir. Son dizede hareket

unsuru yerini “bir elma soyulur bir nar yarılr” ifadesinde sıradanlığın dinginliğine bırakır.

Okurun muhayyilesini ve duyularını naif bir heyecanla yeni çağrışım alanlarına doğru harekete geçiren dizeler yayılgan imge kullanıma örnek teşkil eder.

4.2.1.2. Gelenekten moderne yayılgan imgeler

Abdülkadir Budak’ın imge dünyasında dikkat çeken, onun şiirsel kimliğini oluşturan imgelerin birçoğu gelenekle bağlantılıdır. Budak’ın özgün yönü bu imgeleri moderne taşıyıp yeni bağdaştırmalar içinde kullanmasıdır.

İntihar şiirinde geleneksel motifler imgesel kullanım içindedir. Sedef kakmalı taht ifadesi geleneksel görüntüyü güçlendirirerek geleneği kıymetlendirme noktasında işlevseldir.

İNTİHAR

Sevdanın oymak beyi

Sedef kakmalı tahtından

Acının zoruyla indi

Eyvah! O gün bugündür

Tanımaz kendi sesini

Kendi gölgesinde üşür (D.R. , 2020 : 41)

Saray ve taht etrafında inşa edilen imaj geleneğe yaslanır. Taht, padişah ve etrafında dönenler bütünlüklü bir dünyanın sembolizasyonudur. Bu bağlamda imgenin temel taşları gelenekli anlamlı kurulmuştur. Fakat sonra tahttan iniş anı bir yıkım sahnesinin imgede somutlaşmasını örnekler. Türk edebiyatında aşk ve hükümdar arasında hükümlanlık noktasında bağlantı kurulur. Tanpınar sevgiliyi hükümdara benzeterek “saray istiaresi” tabirini kullanır. Sevgilinin hükmetme özelliği vardır. Her şey onun etrafında döner. (Tanpınar, 2016: 27-31)

Tahtan inen lider sembolü anlatılan sevdadan uzaklaşmaya çalışan aşık kendi sesini tanımaz olup kendi gölgesinde üşür. Şiirin genelinde işitme, dokunma ve görme duyularını harekete geçiren ifadeler sembolik bir anlatım içinde yoğrulur. Acılara boyun

eğip sevdadan vazgeçen aşık için aşkın sıcaklığı yoktur. Aşık, ruhunu kendi gölgesinde ısıtmayı başaramaz. Bu soğuma aynı zamanda yabancılaşma kavramı ile de açıklanabilir. Sevdasından uzaklaşan aşık, çevresine ve kendine yabancılaşır ve acılarından kurtulmanın mutluluğunu yaşayamaz. Geleneksel aşık kavramının modern bir terim olan darbeyi çağrıştıracak biçimde tahtan indirilmesi sembolleştirilmesi ve yabancılaşma kavramı içerisinde alışılmadık bir form içinde kullanılması şiirin genelinde ses, üşümek ve görsel unsurlarla desteklenir. Bu durum da şiirde yayılan imge özelliklerine işaret eder.

Söz şiirinde gündelik hayattaki küçük ayrıntıların imgeye dönüşmesi dikkat çeker. Bu durum Abdülkadir Budak şiirinin özgün yönünün bir parçasıdır. Abdülkadir Budak şiirlerinin bir ucu hayata temas eder.

SÖZ
(...)
Kimler çekti bilemem
Ayaklarımın altından
Halıları zamanla
Yalınayak basar oldu
Soğuk tabanına evin
Çıt sesinden anladım
Kırıldığını bir şeyin
(...)(D.R. , 2020: 55)

Ev, kişinin mülkiyet alanıdır. Aynı evin içinde yaşayan kişiler için aynı zaman içinde bile evin genişlemesi ve daralması o anki ruh hallerinin sonucudur. Soğuk taban ve yalın ayak kelimeleri sessizliği çağrıştırır. Halı, evin soğuğuna karşı insanı koruyan ev eşyasıdır. Buradaki sembolik kullanım içinde halı kelimesi insanın iç dünyasını dış gerçekliklerden koruyan şeylerin temsilidir. Kim tarafından çekildiği bilinmeyen bu şeylerin ortadan kalkması sonucu kişi gerçekliğin soğuk çıplaklığını hisseder. Kim tarafından çekildiğinin bilinmemesi aynı zamanda bir anda ve hazırlıksız yakalanmayı beraberinde getirir. Gerçekliğin yalın çıplaklığı ve beraberinde getirdiği sessizlik çıt sesi ile bozulur. Kırılan şeyin ne olduğu bilinmez fakat sesin etkisi derinlerde yankısını bulur. Eşyadan insana doğru genişleyen imgeler dinginlik içinde evin tabanından kişinin iç dünyasına sirayet eder.

Evin soğuk tabanı ifadesi dokunma duyusu, çıt sesi işitme duyusu ile ilgili çağrışım yapan kullanımlardır. Böylece çeşitli duyulara hitap eden ve farklı kullanım içinde yer alan kelimelerin bir araya gelmesi ile yayılgan imge meydana getirilmiştir.

BALIĞA ÇIKAR FERHAT

(...)

Ekmek balığa eşit

Denizse berekete

Kıyılar uykudayken

Sulara değince ağ

Beyaza boyanır tekne

Külüngünü bırakıp

Sevdalı dağ eteğine

İner erkenden, erkenden

Ya nasip diyerek Ferhat

Balık için denize(D.R. 2020 : 61)

Ekmek, aşk ve emek kavramlarının gelenek ve modernizm bağlamında Ferhat simgesiyle ortak düzlem içinde ele alındığı yukarıdaki şiirde görsel imgeler yoluyla yeni çağrışım zincirleri oluşturulmuştur. Budak'ın kişisel sembol ve imge dünyasında yer alan Ferhat kelimesi gelenek içinde aşkı imlerken külüngünü bırakıp balığa çıkan Ferhat ekmek peşinde aşk ve emek ile koşturmanın içinde yer alır. Böylece geleneksel kullanımdan uzaklaşarak yeni bir form içinde bulunur. Toplumcu bir duyarlılık geleneksel motiflerle birleştirilerek Ferhat ve Şirin hikâyesi bugüne taşınır. İmgenin evrenselliği vurgulanacak biçimde Ferhat'ın dağ ile mücadelesi bugünün dünyasında geçim derdi olarak denize taşınır. Modern dünyada aşkın yerini ekmek kavgası almıştır. Zaten ilk dizede şair “ekmek balığa eşit” diyerek Ferhat imgesini yeni bir boyuta taşınacağını işaretini verir. Bu da kullanılan imgeler ve motifler yeni bir form içinde güncellenerek yapılır.

PEŞİMİZDE AYNI AVCI

(...)

Ben bir aşkı yol eyledim

Gömleğim Leylâ desenli

Aynı kuşu salıyoruz kafesten

Teli yırtıp gök biçimli sevince
Seninki davudi çıkar
Benim sesim daha ince
Aynı avcı peşimizde (D.R. , 2020 :82)

Alıntılanan ilk dizelerde yer alan Leylâ imgesi geleneksel simge özelliğini taşımakla beraber şiirin genel bağlamında özgün bir kullanım içinde yer alır. Aşkın ve maşukun çağrıştıracısı olma özelliği Leylâ'nın genel ve geleneksel kullanımıdır. Fakat Leylâ imgesinin öznenin karakterinin bir parçası olarak “Gömleğim Leylâ desenli” biçiminde ve aşktan ziyade hayatın çizgisini anlatması bağlamında kullanımı onu özgün bir yere taşır. Abdülkadir Budak şiirine kimlik kazandıran imgeler arasında Leylâ imgesi üst sıralarda yer alır. Nitekim “gül benim kimliği kıskanma Leylâ”(D.R. , 2020: 100) dizesine hayat verir. Böylece kendi şiiri ile özdeşleşmiş geleneksel iki motif arasındaki ilişkiyi dizelere taşır. Şiirinin kimliği konusunda geleneksel motifler önemlidir. *Dıpyazılar*'da genç şairlerle ilgili bir soru üzerine Ece Ayhan Abdülkadir Budak'tan bahsederken “gömleği Leylâ desenli” der. (Ayhan, 1996: 14) Bu durum da gömleğim Leylâ desenli söyleminin Budak şiirinde başat bir yerde konumlandığını gösterir.

Şiirin devamında ses unsuru ile tel arasında bağlantı kurulur. Yazılmış bir şiiri kafesten uçan kuşa benzeten şaire göre farklı olan şairlerin söylem noktasındaki tercihleridir. Neticede ortaya konan bir ürün vardır ve değerlendirecek avcılarda şiirin teli yırtmasını beklemektedirler. Kafeste kuşun uçuşu ile sağlanan görsel imge sesin ince veya davudi çıkması ile işitme duyusunu da harekete geçirir. Sevincin gök biçimi ifadesi de kuş metaforunu destekleyen bir imge olarak dikkat çekicidir.

Ses yani söylem ile kuş arasındaki özgürlük ve uçuş güdüsü şiirin ele avuca sığmazlığını çağrıştırarak özgün bir söyleyiş şeklinde yerini bulur. Tüm bunlardan hareketle şiirde yer alan imgelerin yayılma imge özelliği gösterdiği söylenebilir.

“Genç Ozan” şiirinde poetik nitelik taşıyan dizelerin varlığı ile beraber imgesel söyleyiş dikkat çeker. Tasvirden yani genel imajı oluşturduktan sonra şiir ve at imgede buluşur. Şiir benzetme yolu ile at imgesinde eşitlenir. Atın karşısında ona hizmet eden şairin artık atın doğallığıyla bütünleşip şiiri içselleştirmesi imgenin çerçevesini ve hikâyesini oluşturur. Yorgun at imgesinde şiirin eşitlenmesi ilk olarak ilhamın şiirden

uzaklaşmasını düşündürse de şairin şiirin savrulan yelesine yeni dizeler eklemesi yeni bir hareket halinin habercisidir.

GENÇ OZAN

(...)

İmgenin sarısıyla boyadı gecesini

Çıkrık sesleri saldı derin kuyu dibine

Huysuzlukla kişnerken uykunun yorgun atı

Seyisliğini unuttu yeni dizeler ekledi

Atın değil şiirin savrulan yelesine (D.R. , 2020: 96)

Gecenin imgenin sarısıyla boyanması, derin kuyu dibi, uykunun yorgun atı ifadeleri deyim yerindeyse şiirle cebelleşen bir zihnin tablosunu destekleyen imgelerdir. İlk dizede geçen imgenin sarısıyla gecenin boyanması görsel bir imgedir. Gecenin rengi genel olarak siyahken sarı imgesinin sunulması yaratıcı düzlemdeki şair dokunuşu olarak görülebilir. Üçüncü düzede kişnemek fiili işitme duyusunu harekete geçirir. Aynı şekilde son dizede yer alan şiirin savrulan yelesi görsellik unsurudur. At ve şiir arasında kurulan benzetme ilgisi şiirin savrulan yelesine ifadesinden anlaşılacağı üzere hareket etme özelliği noktasında birleşir. Böylece alıntılanan kısım boyunca farklı duyu organlarını harekete geçirip sözcükler arası çarpıcı ilgiler kuran imgeler kullanılmış olur.

BİR ACININ İŞLEVİ

Ağımı zincirle ördü örümcek

Pas oydu önce kendi içini

Dokunmayın ağlayacak bir ozan

Duyumsuyor kapılar dıştan kilitli

Suya girse kana kesiyor havuz

Ellese sözcükleri eli yanıyor

Niye sokulmuyorlar yazdıklarına

Oysa bir gül yaprağında ötüşen

O kuşları bir yerden tanıyor (D.R. , 2020: 98)

Şiirin ozanın ağladığı yerde ortaya çıkacağı aşıkardır. Yukarıdaki dizelerde yer alan kapı, pas ve kilit imgeleri Budak şiirlerinde sıkça kullanılan imgeler arasındadır. Bu durumu bireyin hep bir eşik arayışı içinde olması şeklinde açıklamak mümkündür.

Kendi içine kapanan özne kapıların dıştan kilidini kontrol etme ihtiyacı hissetmeden duyumsar. Kapı ve kilit imgeleri şairin kendi içinden dünyaya açılan noktayı belirler. Abdülkadir Budak eşyaya canlılık katma noktasında imgelerden yararlanır. Dış kapı bu durumu örnekleyen bir imgedir. Bu şiirde kullanılan kapı ve kilit metaforunda kapının dıştan kilitli olması ozanın içsel düzlemdeki mücadelesini perçinler. Ozanın dışarı ile bağlantısı artık onun elinde değildir zira kilidin anahtarı dışardadır. Bu durum kendi kabuğunu zorlayan kişinin ruh halinin tazahürü olarak telakki edilebilir. Örümcek ağının zincirden olması özgün bir söyleyiş olarak göze çarparken pasın demiri değil de kendi içini oyması klasiğin dışına taşma olarak yorumlanabilir. Şiirin asıl anlam yükü “Ağını zincirle ördü örümcek” dizesiyle sağlanır. Örümcek metaforu çeşitli açılardan yorumlanmaya müsait bir kullanımdır. Örümcek, edebiyatta ve halk arasındaki kullanımda kötü bir çağrışım alanına sahiptir.³²Hatta Batı menşeli bir çok filmde korku unsuru olarak kullanılır. Örümcek ağının zincirle örülmesi bu ağın parçalanmasının zorluğuna işaret eder. Kendi poetik çerçevesini bu denli sert çizgilerle çizen şair için yeni bir söyleyiş alanı yakalamanın güçlüğü yine bu dizelerde gizlidir. Ördüğü düzen çürümeden, paslanmadan, kendi içini oymadan şairin yeni maceralara atılması güçtür.

Şiirde yer alan örümcek, pas, kilitli kapılar, sözcüklerin yakması, havuzun kana kesmesi gibi imgeler aracılığıyla sıkışmışlık ve sıkıştırılmışlık duygusu tamamlanarak bütüncül bir imge meydana getirilir. Sözcüklerin yakması ifadesinde kapalı istiare ile sözcükler kızgın bir nesneye eşitlenir ve şiirdeki karamsarlık, korku bu imge vasıtası ile perçinlenir.

Devamında gül ile ilişkilendirilen kuşlar, zihnen sıkışıklığın geçeceğinin habercisidir. İlk dizelerdeki karamsar tablodan umuda doğru yayılan imgesel söyleyişin varlığı fark edilir.

AVCI-CEYLAN GÜNLERİ

Sesin gömlek yerine asılı balkonumda

Her zaman yıkanmış, her zaman ıslak

Doyumsuz tınıları yakalarım sesinden

³² Bu durumun aksi kullanım Hz. Muhammed (S.A.V)’in hirâ mağarasında saklanırken müşriklerin mağara kapısından örümcek ağı görüp geri dönmelerinde görebiliriz. Örümcek ağının bir yerde olması orada insan yaşamının olmadığı veya oranın terk edilmiş olduğu fikrini meydana getirir. Örümcek ağının oradaki koruyuculuğu olumlu bir çağrışım yapar. Fakat müşriklerin geri dönmesi yine örümcek ağının oluşturduğu terk edilmişlik algısıyla ilgilidir.

Bir trendir raylarına bağımlı
Sesindir gittiğini geriye dönen
(...)

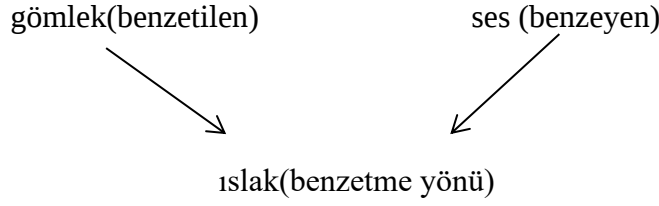
Bir orman uğultusu, birkaç el ateş
Sesin avcı odasında geyik başları
Hüznü yazan bir şairin kimliği
Ceplerine gündüz dolduran sesin
Yorgan sanıp örtünüyor geceyi

Sesin sanki avcı-ceylan günleri(D.R. , 2020: 197)

İnsanın hayat serüveninde ses, diğer tüm uyarıcılardan önce gelir. Çocuk daha ana karnındayken sesleri duymaya başlar. Gücünü sözden alan edebiyat mecrasının sözün büyüsunü belki de en iyi yansıtan türü olan şiirde sesin ön plana alınması beklenen bir davranış olarak addedilebilir. Korkmaz(2014) ses unsurunu kurtarıcı imge olarak görür: “Şiir nağmeleşen sözlerle dilde kurulan bir yapı olduğuna göre, o da sese çevrilmiş biçimiyle bu kurtarıcı imgenin ta kendisidir”(Korkmaz, 2014: 313). Ses imgesi, sınırları aşması yönüyle oldukça kullanışlıdır. Görüntüye göre ses daha sarmal bir özellik gösterir. Nermin Saybaşılı görüntünün yönsele olduğunu fakat sesin üç boyutlu uzamsal bir algı olduğunu söyler. (Saybaşılı, 2020: 103)

Abdülkadir Budak şiirlerinde ses unsuru sıkça kullanılır. Alıntılanan metinde ses balkonda asılı gömlek benzetmesi içinde kullanılır. “Ses, doğası gereği mıknaşıdır. Sesle aramıza istesek de mesafe koyamayız.” (Saybaşılı, 2020: 103) Budak, sesi gömlek imgesine eşitleyip gündelik hayatla bağ kurar. Bu imge yapısı yani gündelik hayatla bağ kuran imge yapısı, şiirine gerçeklik katan, onu dünyadan kopuk olma ve aşırı lirik olma tehlikesinden koruyan bir strateji olarak addedilebilir. Toplumsal eleştirileri kısır politik süreçlerin üstünde bir imge dili ile oluşturması, dünyanın büyük çelişkilerine yönelen bir imge dünyası yaratır.

Sesin ıslak ve yıkanmış olması duruluğu imlerken sesin gömlek gibi balkonda asılı olması bahsedilenin ihtiyaç duyuldukça kullanıma hazır olduğunu gösterir.



Şair, bahsedilen bir kişiye veya kavrama ait sesi çeşitli varyantlarda kullanır. Şiirin ikinci kısmında birkaç el ateş- geyik başları ile gündüz- gece zıtlıkları içerisinde sesi sürekli bir hareket halinde kullanır. Böylece sese somut kimlik ekleyip eşyanın ve doğanın vahşi hallerinde bir dil oluşturmayı başarır. Sesin avcı-ceylan günleri metaforu içinde kullanılması söz konusu çatışma durumunun zirve yaptığı yerde bir anda şiirin bitmesi ile sesin kesilmesine yol açar. Şiirin bütününe çeşitli çağrışım şekilleri yayılan ses unsuru heyecan unsuru doruk noktada bırakılarak okuyucuya beklenmedik çağrışım alanların kapısını açarak yayılğan imge özelliği gösterir.

ÜRPERTİ NEDENLERİ

Gecede kahve kokusu

Tiryaki değilim sigara yaktım

İçimde bir sevinç amanın aman

Çocukların cebi üzüm ve şeker

Ve ipekten annelerin sesi

Otobüsün biri bir köye varır

Bir elma soyulur bir nar yarılr (İ.M. , 2020: 188)

Yukarıda alıntılanan dizelerde geçen “kahve kokusu”, “annelerin sesi” ile çeşitli görsel ifadeler okurun farklı duyularını harekete geçirir. Kahve, sigara ifadelerinin sevinçli ve heyecanlı anlatıcının keyifli hallerine işaret ettiği görülürken Budak’ta pek görülmeyen amanın aman nidası bu ruh halinin perçinlenerek okura geçmesini sağlar. Bu heyecanlı tavır çocuk imgesi- ki cebinde şekerlemesi olan çocuk mutluluk tablosunun odağına oturur- ve anne imgesine aktarılır. Annenin sesinin ipekten olması şiirinin genel akışının yayılmasını devam ettirir. İpek, yumuşaklığı naifliği çağrıştırır. anne sesi ile metaforik bir kullanıma giren ipek imgesi annelerin müşfik yönünü simgeler. Anne sesinin

çocuğunu dinginleştiren yönü ipeğin yumaşaklığı ile ifade edilir. Son dizede hareket unsuru yerini “bir elma soyulur bir nar yarılr” ifadesinde sıradanlığın dinginliğine bırakır.

Okurun muhayyilesini ve duyularını naif bir heyecanla yeni çağrışım alanlarına doğru harekete geçiren dizeler yayılgan imge kullanıma örnek teşkil eder.

ÇÜNKÜ ELLERİNE ULAŞMADAN SOLUYOR

Atımın nallarında kıvılcım buldum³³

İyiye yoramadım at çünkü ahırdıydı

Çağın karmaşasından o değil gelen bendim

Bulmacalar çözmekten yoruldum, yalın

Gözlerim gereğinden büyük gördü hep

Yorarmış insanı daha çoğunu görmek

Her şeyi işitmek zarar kulak ömrüne

Her şeyi işittim ben, sessizlik yalın (İ.M. , 2020: 106)

Şiirin ilk kıtasında görsel imgeler ön plandadır. Çağın keşmekeşindeki birey sürekli sorgulama içindedir. Kıvılcım ifadesi görsel bir şifre olarak sunulurken çeşitli karşılaştırma halleri içindeki birey yalınlığın sesini aramaktadır. Kıvılcım hareket halinin ifadesidir. Fakat şairin atı ahırdadır yani durağandır. Bir rüyanın içindeki sembollerin yorumu şeklinde sıralanan dizeler, çağın gerçeklikten uzak algısını perçinler. İnsan hayatı ile hayal dünyası(rüya, kabus) aynı düzlemde eşitlenir. Kıvılcımları her ne kadar atın nalında görse de atı durağanlaştırıp çağın karmaşasında koşturanın kendisi olduğunu ifade eder. Böylece mücadelesinde araçları pasifleştirerek birey olarak kendi benliğini ön plana çıkarır.

İkinci kıtada görsel imgelerin ardından işitsel imgeler de sessizlik paradoksu içinde sunulur. Şiirin imgesel anlatım gücü “yalın” ifadesinde anlamını bulur. Çok görüp, çok işitip, çok çözen kişi yalınlık özlemi eğilimi içindedir. “Sessizlik yalın” ibaresi şiirin genelinde imgesel anlatımı bir kat daha güçlendirerek duyusallığı artırır.

³³ Âdiyât suresinde “savaş sırasında düşman üzerine saldıran atlar tasvir edilmekte ve eski savaşların insan sonra en önemli unsuru olması dolayısıyla atlar üzerine yemin edilmektedir” (Diyanet Tefsir). Âdiyât suresi 2. Ayette “sonra çakarak (nallarından) kıvılcım saçanlara” (Kur’anı Kerim) buyrulmaktadır. Yukarıdaki dizede kullanılan klasik imge bahsi geçen ayeti çağrıştırmaktadır.

4.2.1.3. Çağın ve modernizmin yansıması olarak yayılğan imgeler

Budak şiirlerinde yayılğan imgelerin bir yönünü de modern dünya ve modern yaşam oluşturur. Kaynağını modern dünyadan alan imgelerin özgün kullanımı onun imge dünyasının bir parçasıdır.

USUL ÜNLEM

Dallarına ince kuşlar yerine
Güz kondurmuş ağaçların altında
Otururken düştü çığlık biçimli
Bir çocuk çığlık biçimli salıncağından
(...)(D.R. , 2020: 116)

Abdülkadir Budak, kavramları bilindik bağlamlarından kopararak yeni bağdaştırmalar yapar. Çocuğun salıncaktan düşmesi, çocuk ile güzün bir arada kullanılması bu tür bir kullanıma örnektir. Güz ve çocuk imgeleri ilk bakışta birbiriyle bağdaşmazlarken Budak, kelimeleri farklı düzlemlerde kullanarak okura yeni bir bakış açısı sunar. Güz mevsimi ömrün son demlerini yaşayan insanı sembolize ederken çocuk ömrün ilkbaharındadır. Çocuk, tıpkı ilkbaharda tomurcuklanan çiçekler gibi yaşam sevincini haber verir. Çocuk ile güzün bir araya gelmesinin sonucu çığlık olarak belirir. Ses unsuru olarak en üst perdeden olan çığlığın tercih edilmesi dikkat çekicidir. Böylece hem görsel hem işitsel unsurlardan yararlanan şair aynı zamanda güz, çocuk ve çığlık kelimelerine yeni çağrışım alanları oluşturulur.

BİR ŞEHRİ TERK EDERKEN

Adım sokağa çıktı kanayan yanlarıyla
Karıncayı incitti gülü kokladı sonra
Düşlerine yetiştirdi tutundu düşmemek için
Bir kadına sokuldu soluğunu duymaya
Sonra kaza geçirdi dağıldı toplanmadı
Yarasını sarmadılar adımın
Üstüne toz örttüler yorganı kaydığında (...) (D.R. , 2020: 138)

Adına kişilik kazandırmaya çalışan özne adım diyerek ete, vücuda bürünmüş bir gerçekliği sunar. Kanayan yan, gülü koklamak ve soluğunu duymak ifadeleri işitme,

koku alma ve görme duyularını harekete geçirir. Adın üstüne yorgan yerine toz örtülmesi ifadesi imgesel söyleyiş açısından dizeleri tamamlar. Bir şeyin toz ile örtülmesi unutulmuşluk, terk edilmişlik ile aynı düzlemde anlam içerir. Bireyin hayat içinde hak ettiği değeri görmeyişinin şairene sitemi toz örtmek imgesi vasıtası ile sunulur.

İnsanoğlunun var olma mücadelesinin “ad” sembolizasyonu ile anlatılması ile eski dönemlerde kişilerin kendi kahramanlıklarına göre isim alması arasında bağlantı kurmak mümkündür. Dede Korkut Hikâyelerinde anlatılan ad alma maceraları hatırlandığında insanın isim sahibi olma macerasının modern bir formda devam ettiği görülecektir. Günümüzde çocuk doğar doğmaz insanların ona seslenmesi için adı konur fakat kişinin statü elde etmesi yine kendi mücadelesinin sonucudur. Yukarıda alıntılan dizelerde yaşadığı şehirden ayrılacak bir kişinin kentin sokaklarında bıraktığı izleri, adının yankıları bulma çabaları ile “okuyucuyu sıradanlığın dışına çıkararak” (Şahin, 2015: 399) yayılğan imge özelliği gösterir. Kişinin hayata tutunmasının sembolü de sayılabilecek ad edinme durumunu şair ironik bir biçime büründürür. Dış dünyada bıraktığı yankının peşine düşen unsurun “ad”ın kendisi olması çarpıcı ve şaşırtıcı bir anlatım havası içinde işlenir.

“Ablam Ablam” şiirinde Abdülkadir Budak’ın biyografisinden izlerin şiire sirayet ettiği söylenebilir. Budak, babası ile ilgili hatıralarında olumsuzluklar ifade ederken annesi ile ilişkisi olumludur. Küçük yaşta göç ettikleri ve emekli olduktan sonra döndüğü Sincan ilçesi hayatının önemli bir kısmını geçirdiği yerdir. Küçük yaşta yaşam kavgasına giren Budak, Sincan istasyonunda satış yaparak evin geçimine katkıda bulunur. Daha sonra çıkardığı dergiye de Sincan İstasyonu adını verir.

ABLAM ABLAM

Ablamla aramda birkaç güz vardı

Trenlerin tehirlı geldiği saatlerde

Annemdi ikimizi birleştiren uçurum

Asma köprü kimliğinde

(...)

En iyi öğretmenimizdi yaprak ölüsü

Hüzün dersi boş geçmedi okulda

Çağ atladık tren yine tehirlir

Aramızda birkaç güz var ablamla(D.R. , 2020: 139)

Annenin köprü ve uçurum ifadelerinde çocukları arasında birleştirici rolünün anlatıldığı dizelerde trenlerin tehirlir gelmesi okuyucunun zihninde çağrışımlar başlatır. Anne, çocukları için korunaktır. “Anne merhametin, çocuk masumiyetin sembolüdür”. (Aktaş H. , 2012: 128) Ablası ile arasındaki bağın dayandığı nokta annedir. Anne hem uçurum hem de köprü benzetmeleri içinde kullanılır. Anne ailedeki birleştirici güçtür. Anne asma köprüye benzetilerek ablasıyla onu birleştirir. Köprü, tren, kavuşma metaforları ile ıssız bir istasyon imajı oluşur.

İkinci kıtada yaprak ölüsü, hüznün ve güz kelimeleri ile kurulan çağrışım zinciri imgenin şiirin bütününe yayılmasını sağlar. Ölü yaprağın öğretmen rolünde sunulması biyografiden, dış dünyadan yakalanan görüntülerin imaja dönüşmesini sağlar. Bu ölü yaprak da ablası ile arasındaki yaş farkının güz mevsimi üzerinden ifade edilmesini ve bu güzlerin hüznlerle eşleştirilmesinin imajinatif altyapısını oluşturur. “Çağ atladık tren yine tehirlir” dizesi sosyal eleştiri boyutundadır. İmge bağlamında ise tren kelimesi yolculuğun timsalidir. Bir yerlere varabilmek önemliyse de vaktinde varabilmek daha da önemlidir.

Şiirin imgesel gücü anne ve tren kelimeleri sağlanır. Anne birleştirici rolü ile çocukları için umuttur. Tren ise tehirlir geldiği için umut kırıcıdır.

MUHTEŞEM AYIPLAR

(...)

Tanrım! Bu orantısızlık beni çok korkutuyor

Şehrin elleri ne büyük, ne kadar da küçük başı

Kanın sızdığını gördüm bir çivinin sesinden

Karıştırmak zorundayım metal ile ahşabı (D.R. , 2020: 96: 254)

Abdülkadir Budak şiiri geleneği modernizmle harmanlayan bir çizgidedir. Yukarıdaki dizelerde şehrin modern kalabalığı orantısız şeklinde vurgulanıp bir korku unsuru olarak belirtilir. Bir insana veya orantısızlık göz önüne alındığında bir yaratığa benzetilen şehir görüntüsünde dikkat çeken şey ellerin büyük başın küçük olmasıdır. Eller iş gücünü temsil noktasındayken baş düşüncenin ifadesidir. Ellerin büyüklüğü işin çokluğu ile orantılıdır. Şehir hayatı kendi içinde keşmekeş bir halde akar. Başın küçüklüğü ise bu

karmaşıklığa çözüm üretecek düşünce gücünden yoksunluğun belirtisidir. Şehrin düşüncesiz biçimde akışını, yaşıyor oluşunu açıklayacak insan olmadığından imgenin anahtarı tanrıdan soruluyor.

Çivi sesinden kan sızması acının yoğunluğunu imlerken adeta bir heyula halinde üstüne gelen şehir ile baş etmenin tek yolu biraz alışmaktır. Ahşap geleneği temsil ederken metal soğukluğuyla modernizmi temsil eder. Şairi ahşap metal karışımına iten şey çividen sızan kanın temsil ettiği değerlerdir. Şiirin üst düşüncesini oluşturan emek sömürüsü kavramı modern dünyanın sonucudur. Kanın metal olan çivinin sesinden sızması da ahşap metal kavramlarında temsilini bulan gelenek- modernizm çatışmasında şairin durduğu yeri belirginleştirir.

İlk dizeden itibaren çeşitli durumlar ile ortaya çıkan korku unsuru ahşap ile metalin karışmasında son bulur. Ayrıca görsel imgelerin yanı sıra çivi sesi işitsel imge olarak şiirde yer alır. Ahşabın sıcaklığı ile metalin soğukluğu sembolize ettikleri değerlerin dışında dokunma duyusunu harekete geçirir nitelik taşır.

DİL

Ya bir damla kandasın

Ya ince bir çığlıkta

Savunursun kokusunu, rengini

Koparan ellerimiz anlamıyor

-Ey diken dilin gülce mi?

(...)

Hangi dille susuyorsun

Boynu bükük menekşe

Yabani ot, gökten olan kırlangıç

-Boş kiler dilin nece?

Toz eser, çığ kapatır yollarda

Aldın mı önlemimi?

Otel odaları sorular sorabilir

-Yolcu dilin gurbetçe mi? (D.R. , 2020: 92)

Şiirin geneline hâkim olan dil söylemi, hayatın çeşitli anlarını ve nüanslarını çözmeye çalışan bireyin çabalarının ortak kurgusunu oluşturur. Şiirin ilk bölümü çığlık, koku ve

renk unsurlarının sonucu olarak soru ile diken ve gül arasındaki ayrılmazlık noktasında dil söyleminde birleşir. Aynı dil söylemi alıntılanan ikinci dörtlükte çaresizlik hallerinin doğadan ilham ile oluşturan imgelerin boş kiler imgesine bağlanması ile yine dil söylemine bağlanır. Bu dizelerde çizilen olumsuz tablo susmanın dili ile anlatılır. Yani bir bakıma bazı hâllerin dili sessizliktir. Şiirin son bölümünde yol ve yolcu halleri dil söyleminde birleşir. Şair göre yolculuğun dilinin gurbetçidir.

Olguların ve olayların insanlara tam olarak ne söylediklerinin anlaşılabilmesi için çizdikleri imgesel boyutun dilinin keşfedilmesi gerektiğini salık verilir. Gül imgesinde dikenin dilinin sorgulanması imgenin içindeki güzellik-acı zıtlığının çözümlenmesine yönelik bir imge sorgulaması olarak belirir. Dikenin neden olduğu çığlık ve kanın gülü/güzelliği korumak için olduğunun anlaşılması için dikenin dilinin -diken imgesinin anlamının- açığa çıkarılmasını istemesi, kendi imge dünyasının açıklanması isteğinin de göstergesidir. Budak'ın şiirinde her imge kendi diliyle konuşmak istiyor, fakat anlaşılmadığı için bu durumdan mustarip bir karamsarlık seziliyor.

Şair, doğanın ve insani hallerin dilini bilinen lisanların üzerinde konumlandırarak her şartın ve olgunun dilinin ayrı olduğu iletisi okura ulaştırır. Böylece okura özgün ve yeni çağrışım alanları sunulup yayılgan imge meydana getirilmiş olur.

ÜŞÜYEN

Küskün kalmak pahasına bahçeyle

Sözünü sakınmaz çiçek olmayı

Coşkularla konuşmayı sevdamdan

Bir ağaca ormanlardan bakmayı

Gizli gizli ağlamayı sevdamdan

Dost edinip en geçimsiz kuşları

Bulutları kızdırmayı sevdamdan

Çocukların arasına karışıp

Akşam eve geç kalmayı sevdamdan

Azar ıstıtmeyi dayak yemeyi

Sonra koklamayı bir gül örneği

Sevdamdan öğrendim anlattım sana

Yüzüm ışık demetiydi anımsa (D.R. , 2020: 107)

Hayatın olabildiğince doğallığında aktığı dizelerde sevda imgesi tetikleyici unsurdur. Abdülkadir Budak'ın şiirleri için yaşam şiirlerine akar demek mümkündür. Yukarıdaki dizelerde de yaşam bir akış içinde bütüne yayılır. Şiirde geçiş yapılan yaşam durumları sanki kendiliğinden eklemlenerek hareket haline geçer. Tüm duygular doğadaki kavramlarla eşleştirilip gül imgesinde birleşir. Sevda imgesinin yoğun çağrışımları açık bir biçimde anlatılır.

Farklı duyuları harekete geçiren “konuşma, ıştırma, koklama” kelimeleri ile görselliği tamamlayıcı öğeler bir uyum içinde kullanılır. Öznenin öğrenip anlattığı bilgiler, bir öğretmen belli bir plan dahilinde öğrencilerine ders anlatması gibi adım adım ve üstüne koyarak devam eder. Bilmenin mutluluğu yaşayan bireyin mutluluğu yüzünü ışık demetine çevirir. Işık imgesi umut vericidir ve mutlulukla ilişkilidir.

İPSİZ UÇURTMA

Çatıya rüzgâr dersleri veriliyorken

Bütün oyunlarda yenilen çocuk

Yangına benzin dökmeyi oyundan sanan çocuk

Başlamamıştı daha aşkını hançer etmeye

Oyundu yaşamı ipsiz uçurtma

Bilemezdi “taş da çürür” örneğin

Zorunludur havuz dersi kuğuya (D.R. , 2020: 144)

Yaşamın sevinç kelimesi ile ilişkisinin başladığı yer çocukluktur. Çocukluğun hüznle buluşmasının, söylemin trajik boyutunu artıran bir unsur olduğunu söylemek mümkündür. Yukarıdaki dizelerde yenilginin başlangıç noktası çocuklukta aranmaktadır. Nasıl ki çatı rüzgâr için; kuğular havuz için ders alıyorsa (tehlikelere karşı ön hazırlık yapılmışsa) yaşam mücadelesinde de çocukluk ders alma yeridir. Bütün oyunlarda yenilen çocuk, yangına benzin dökmeyi oyun sanmak ifadeleri ile perçinlenen anlatım yaşamın ipsiz uçurtma imgesi ile karşılanması ile asıl gücünü elde eder. İpsiz uçurtma ifadesi sembolleşme yoluyla elde edilmiş bir imgedir. Semboller, kişinin kendini ifade etme aracı olarak da kullanılırlar. Çocukluğuna açık yüreklilikle inen şairin yaşamın çıplak gerçekliğini sembol adına gizlemesi ve bu sembolün yorumunu okurun muhayyilesine bırakması anlaşılır bir tutumdur. Zira “sembol, kişiye ve topluma, kendini ifşa etme imkânı sunar.” (Murray, 2008: 202)

Yukarıdaki dizelerde yer alan “ipsiz uçurtma” ifadesinin yaşanmamış bir çocukluğun sembolü olduğu söylenebilir. Bu ifadeyi çeşitli şekillerde yorumlamak mümkündür:

1. Gökyüzünde başıboş şekilde süzülen bir uçurtma vardır. Bu durumda önceleri ipi tutarken çeşitli sebeplerle ipin koptuğu ve böylece uçurtmanın kontrolden çıktığı söylenebilir. Yani her şey kontrol altındayken yaşamın denge noktası kopmuş ve her şey kontrolden çıkmıştır.
2. Uçurtma zaten ipsizdir ve hiç kontrol edilememiştir. Yani yaşam hiç kontrol altında olmamıştır.

Her iki durumda da ipsiz uçurtma ifadesinin çocukluk ifadesi ile birleşmesi, yaşamın trajedisinin şair muhayyilesi ile aktarılması vardır. İpsiz uçurtma ifadesi ile yaşamın zorluklarına karşı korunaksız ve kontrolsüz bireyden bahsedildiği söylenebilir. Okura yeni ve çeşitli çağrışım alanları açımlayan bu tür imgeler yayılğan olarak nitelendirilirler.

HAYATTA BEN EN ÇOK ANNEMİ SEVDİM
(...)

Sözümüne büyümüşüm, ekmek getirirdim eve³⁴

Annem öldü, düşünüyorum, koptu salıncağın ipi

Anahtarsız bir kilide benzediğim doğru şimdi

Saçlarına tırmanırdım tutunup yıldızlara

Kokusu kalmıştır diye kapandım odalara

Abdülkadir Budak'ın “Hayatta Ben Çok Annemi Sevdim” şiiri Can Yücel'in “Hayatta Ben En Çok Babamı Sevdim” şiirine nazire olarak kaleme alınmıştır. Şiirin geneline anne imgesi hâkimdir. Anne, çocuğun yaşamını kuşatan gökyüzüdür. Bir çocuğun muhtemeldir ki hayalleri yıldızlarla bezelidir. Annenin ölümü ile çocuğun hayal dünyasından sıyrılması, saçlar ve yıldızlar arasındaki ilişkinin yok olması ile başlar. Salıncağın ipinin kopması ve anahtarsız kilit imgeleri de hayal aleminin yok oluşunu destekler. “Kokusu kalmıştır diye kapandım odalara” dizesi yönünü kaybeden bireyin yani anahtarsız kilide dönüşen öznenin umut arayışının somutlaşmış ifadesidir. Ayrıca bu ifade ile koku alma duyusu da şiirin bütünündeki imgeyi destekler.

³⁴ Dizelerin görsel dizilimi şairin kitaba aldığı biçime sadık kalınarak alıntılanmıştır. Can Yücel'in “Hayatta Ben En Çok Babamı Sevdim” şiiri de aynı biçimde dizilmiştir. Budak, Can Yücel'in şiirine nazire yaparken görsel dizilimini de dikkate almıştır.

(...)

Babamın hemen ardından gitmesi gerekmezdi

Evinin badanasını yarım bırakıp erkenden

O gün bugündür bana gülden önce gelir diken

Dedim ya anahtarını yitirmiş bir kilidim

Hayatta ben en çok annemi sevdim (D.R. , 2020: 213)

Şiirin devamında annenin ölümünün ruhta bıraktığı hasar evin badanasının yarım bırakılması ve dikenin gülden önce gelmesi ile ifade edilir. Metaforik söylemde evler yaşamlarımızdır. Ev, insan yaşamının tüm gizemi ve mahremiyetiyle sığındığı yerdir. Evde tamamlanmamış her iş, hayatın bir yönünün eksik kalmasını imler. “ Bir şiir, evden, evin bölümlerinden veya eşyalarından söz ettiğinde, artık ev, sadece özel bir mülkiyet alanı değil; yalnızlığı ve çaresizliği barındıran bir kabuk”tur. (Narlı, 2014: 71) Bu noktadan hareketle evin badanasının yarım kalması benzetmesi ile annesini kaybeden birey için tamamlanmamışlık hissinin oluştuğunu ifade etmek mümkündür. Anahtar, kilitleri açmaya yarayan araçtır. İnsan hayatı boyunca çeşitli düğümlerle, kilitlerle karşılaşır. Şairin yaşamında kilit açıcı konumda olan annenin ölmesi onun için yaşamı anahtarsız bir kilide, çözülmesi zor bir probleme çevirir. Bu noktada duygu ve düşünce dünyası kilitli birey için kapının açılması durumunda her şey güle dönüşür. Anne, kadın, doğa sevgisi gül imgesinde bütünleşir.

Şiirin geneline yayılan anne imgesi farklı imgelerle desteklenip yeni anlam alanları içinde kullanılmıştır.

Abdülkadir Budak aşk temasını genellikle gelenekli kullanım içinde kullanırken “Aşk Beni Geçer” şiiri farklı bir form içinde oluşmuştur. Rüzgâr atı, dağlar, mesafe, ray imgeleri aşk bağlamında birleşir.

AŞK BENİ GEÇER

Çünkü bacakları uzun, mesafe tanımıyor

Çünkü rüzgârın atında, büyük tecrübesinde

Elbette aşk beni geçer, haritayı kendi çizmiş

Dağları iyi biliyor, nehirleri de

(...)

Aşk şiiri yazdığımı sanırım, ne hafiflik
Destanı bitirmiş olur ben çıkarken ilk dizeden
Uçup gitmiştir evet dünyayı kanat eyleyip
Ben iki teleği yan yana getirmişken

Aşk beni bir daha geçer
Tren rayların üstünden (D.R. , 2020: 223)

Aşk ile yarış halinde yazılan dizeler aşkın somutlanmasını sağlar. Böylece şair aşk ve aşık arasında bir mücadele başlatır. Aşk ile mücadele hep aşkın önde olduğu bir durumdur. Şiirini bütününde farklı senaryolar içinde aşk imgesinin başat ve öncü unsur olması vurgulanırken durumun rutinliği son iki dizede ifadesini bulur. Aşk imgesi mesafe tanımadan dağlar, nehirler arasında ilerler. Aşkın ilerleyişi, genişlemesi ve herkesten önden gidişi trenin raylar üstünden geçmesi kadar normaldir. Mesafe, rüzgâr atı imgeleri hareket noktasında birleşerek aşk imgesinin baş döndürücü yönünü vurgular.

Aşk imgesinin şiirin tamamına yayılması ve özgün formlar içinde ifadesini bulması yayılgan imgenin özellikleri ile örtüşür.

İŞTAHLI MAKAS

İştahlı makasa rastlayan kumaş
Olarak gördüm kendimi şiirlerimde
Lime lime olmak nedir iyi bilirim
Kesilirken çıkardığım hışırta
Dönüşür makasın hediyesine

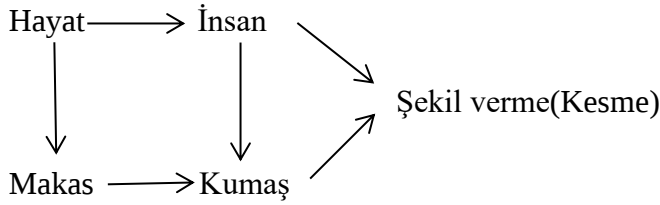
Terziye hükmediyor iştahlı makas
Ne pantolon çıkar benden ne ceket
Dikilecek yer kalmıyor düğmeye
Doymadın hayat denilen iştahlı makas
Bu kumaşı bin parçaya böldün de (D.R. , 2020: 236)

Dizelerinde şiirlerinde kendini iştahlı makas olarak gördüğünü açıklaması yani imgeyi açıklaması şiirin sesini düşürürken bu durumun sebebi olarak Budak'ın fark edilmediği

ve anlaşılmadığı hissi gösterilebilir. Türkiye özelinde şiire olan bakışın ve şiirin okunma durumuna ayrıca dergi- eleştiri dünyasının kısırlığı bu durumdan bağımsız değildir.

İştahlı Makas imgesinin kökeninde makasın kumaşa yarattığı his sezilir. Şair bir bakıma bu hissi şiiri çerçeve imajı olarak masaya yayarken benliğini kumaşla eşitler. İmgeler belirgin bir hale büründükten sonra kurgulamaya geçilir. Makas imgesi ile nesne faile hükmetmeye başlar. Sonrasında ise benliğini parçalar. Bu parçalama makasın kumaşı keserken çıkardığı hışırtının dinliği ile ifade edildiği için şikayetten ziyade kabulleniş içerir. Kumaş olarak bu hışırtının seyrinden işlevsiz hale kadar kesilmesini kabulleniş bir imge oluşturur. Gözümüzün önünde terzi dükkanında kırılmış kumaş, yorgun terzi ve pırıl pırıl parlarken kumaşlarda sonsuza kadar kayan bir makas belirir.

Hayat insanoğluna çeşitli roller biçer. Meslek, soy bağı gibi roller hayatın içindedir. Rol biçme ve insanı şekillendirme yönü ile hayat tıpkı bir makas gibidir. Hayat ile ilişkisi bakımından insan terzinin elindeki kumaşa benzetilir. Şair, bu kesip biçme devinimi içinde yadırgadığı rolleri “Ne pantolon çıkar ne ceket/ Dikilecek yer kalmıyor düğmeye” dizeleri ile ifade eder. Hayatın insanı şekillendirmesi ömür boyu sürecektir.



Şiirde geçen kesme kelimesi bir amaç uğruna şekillendirme anlamını ihtiva eder. İştahlı makas imgesi etrafında terzi ve kumaş imgeleri ile desteklenen anlatım şiirin bütününde hayatın şekil verme yönü anlatımını destekler. Ayrıca hem görsel hem de işitsel imgeler kullanılarak çeşitli duyu organları harekete geçirilmiştir.

EV ZAMANI

2.

Evdır bana ışık olan mağara

Benim buraya dönen yaralı hayvan

Çevrilirken düşüyor kitabın yaprakları

Doğurmak için sancıdır ki ev

Yaşıyor olmalıyım böyle zamanı (D.R. , 2020: 286)

Ev, kişinin güvenli sığınağıdır. İnsanoğlunun yaşam döngüsü içinde dinginlik bulduğu alan yaşamını idame ettiği evdir. Evin çeşitlemeleri içinde yolculuğa çıkıldığı zaman ilkel evlerin mağaralar olduğu fark edilir. Buradaki ilkelliği içinde doğulan, kişinin ilk tanıştığı ev şeklinde ifade etmek de mümkündür. “Sığınak düşleri kuran biri, evin içinde, ailenin bir araya geldiği odada bile kulübeyi, yuvayı, inine çekilen bir hayvan gibi içine girmek istediği köşeleri düşler.” (Bachelard, 2018: 61) Yaşam kavgasından yaralı çıkan kişi, evin tarihsel olarak da ilkel haline dönüş yaparak sığınır. Ev imgesi bağlamında kullanılan mağara, yaralı hayvan, sancı gibi ifadeler ilkel duruma çağrışım yaparak şiire imgesel güç katar. Mağaranın ışık imgesi ile beraber kullanılması evdeki yaşamın göstergesidir. Evin doğum sancısı benzetmesi ile şiirsel mümbitlik arasındaki bağlantı son dizedeki “yaşıyor olmalıyım böyle zamanı” ifadesi ile anlamını bulur. Eve dönen yaralı hayvan imgesinin ardından ev sancı ilişkisi başlar. Sancılı sürecin sonunda şiir doğar. Böylece ev imgesi yeni çağrışım alanlarına kapı aralayıcı kullanımda yer alır.

EV, DEĞİRMEN

Evlerdir bir gündüzü test ettiğimiz gece
Lambalar birdenbire sönmeseydi evlerde
Lambalar sönünce öğrendim karanlığı
Dokunmaktan uzakken sevgilinin tenine
Öğrendim ellerin büyük yalnızlığını

Abdülkadir Budak’ta ev ve lamba imgelerinin sembolik özellikli kullanımı yukarıdaki şiirde devam eder. İlk kıtada lambaların sönmesinin etkileri ile sembolleştirilen ev halleri ikinci kıtada evlerin öğreticiliği bağlamında anlatılmaya devam eder. Evde yanan ışık, dışarıya yansır ve dışarıdan bakılınca evdeki yaşamı haber verir. “Bir tek ışıyla bile insancadır ev. Bir insan gibi görür. Geceye açılmış gözdür.” (Bachelard, 2018: 66)

Evdeki ışığın sönmesi ile karanlıktaki içgörü durumu başlar. Işığın kuşatıcılığı ve yalnızlıktan uzaklaştırıcı yönü vardır. Karanlıkta kalan birey yalnızlığın farkına varacaktır. Nitekim şairin ellerin büyük yalnızlığının farkına varması lambaların sönmesinden sonra olur. Karanlıkta görme ve görsellikle farkına varmanın mümkün olmayışı dokunma duyusunun kullanımı ortaya çıkarır. Şair, sevgilisini görmediği için değil dokunamadığı için yalnızlığının büyüklüğünü fark etmiştir. Böylece görsellikle ve

dokunma ile ilgili ögeler yardımıyla muhayyileye yönelik çeşitli çağrışımlar meydana gelir.

Evler öğretmenlerdir kara tahta önünde
Raylar olur trenleri taşımayı öğretir
Göge kazak örmeyi kartal teleklerinden
Mermi yatağı namluyu, okun gerdiği yayı
Öğretir vücutlar delik deşikken (D.R. , 2020: 296)

Ev imgesi öğreticilik noktasına taşınarak bireyin hayat tecrübeleri anlatılır. Evin öğreticiliğinde kara tahta, taşıma, göge kazak örmek, delik deşik vücut anlam ilişkileri acı ile beraber zorluk ifade edilir. Ev ve evin temsil ettiği değerler zorluklara dolu hayat tecrübelerinden ortaya çıkar. Şiirin anlam bütünlüğü içerisinde ev, mutluluk veren bir tablo içinde değildir. Bununla beraber hayatın akışında evin öğreticiliği ve terbiye edici yönü hazırlayıcı işlevdedir. Okun gerdiği yay ve mermi yatağı namlu benzetmeleri bu bağlamda okunabilir.

EV, SANCI

Annem benden öğrenmişti sancıyı
Ben bu evden öğrendim
Beni doğurdu annem
Evi doğuran bendim

Bir kadına gitmek mi zor bilmediğin bir şehre mi?
Şehir olup taş olmak var,
yosun olup bir kadına sarılmak.

Nasıldır köprünün ruhsal durumu?
Sen bunu sorarken otobüs ırmak halinde akıyordu

Şehre gidilir sanırdın, oysa ki akıyorsun
Manzaraya sürekli bir kadından bakarak
Ne otobüs, ne tren, elbette yüreğinle
Bir kadına gidilir, şehir bahane (D.R. , 2020: 326)

Doğum yeni bir yaşamın müjdeleyicisidir. Evi yaşam alanına çeviren, eve yaşam katan içinde yaşayanlardır. Annelik rolü kutsaldır. Yeni bir hayatın başlangıcı noktasında

anne imgesi kullanılarak üretim kutsallaştırılır. Sancı üzerinden okunan doğum anı üretim sürecinde çekilen acıların vurgusudur. Evin anılarla örölüp bireye ait olması ile anneliğin zorluğu metaforik bir söyleme büründürülür.

Metnin devamında kadın üzerindeki annelik rolü alınmasıyla bir nevi uhrevi havadan çıkılır. Evin durağanlığından hayatın hareketli akışına sevgili rolündeki kadına gidişle geçiş yapılır. Bir kadına giden adam otobüs, ırmak, tren ve yüreğiyle akış halindedir. Yaşamın başladığı yeri olan evden çıkan kişi hayatın içinde gürül gürül akan bir ırmak gibidir. Böylece şiirin ilk kıtasındaki durağan imgeler devamında yerini hareketli imgelere bırakır.

Şiirin tamamına nüfuz eden kadın imgesi annelik ve sevgili rollerinde kullanılır. Doğduğu evin içinde kendini annenin kutsal konumunda gören adam, evin dışında dünyayı tanıma arzusundadır. Böylece şiirin genel havasını içinde kadın imgesi yayılgan özellik gösterir.

İŞGAL

Topu topu bir fenerdi Tanrıdan istediğim

Madem bunca karanlığı bana vermişti

Bu geminin kaderi bir kayaya çarpmakmış

Paslanır mı çürür mü derinde kemikleri (İ.M. , 2020: 24)

Ruhun karanlık derinliğinden kurtuluşun reçetesi doğru aracı bulmakla geçer. Karanlık ve fener zıtlığında insan hayatının gemi sembolünde somutlaşması ile imgesel güç elde edilir. Işık yol gösterici olmanın yanında umut yeşertici özellik de taşır. Yaygın olarak kullanılan “tünelin ucundaki ışığın görünmesi” deyiimi de bu minvaldedir. Uzaklardan beliren ışık hedefe ulaşmayı müjdeler.

Aradığı feneri – yol göstericiyi- bulamayan öznenin durumu batık gemi tasavvuru ile anlatılır. İnsan hayatında fener sembolü ile karşılanan eşikler vardır. Özellikle zihnî olarak daralma yaşayan bireye çıkış noktasını gösterecek emareler, bu zihinsel karanlık durumunu kıran ışık huzmeleri olarak tanımlanabilirler. Bu fener kimi somut anlamda başka bir birey olabileceği gibi soyut düşünceler arasında süzülen ferahlatıcı bir düşünce de olabilir. Ruhun, zihnin karanlıktan kurtulamaması kişi için felaketin başlangıcıdır. Yaşamın dalgalı sularında batmaya meyyal bir gemi süzülen insanoğlunun kayalıklardan sıyrılması karanlığın delinmesine bağlıdır.

Fener, karanlık ve gemi imgeleri ile yaşam arasında kurulan şaşırtıcı ve özgün ilişki şiirde yayılğan imgenin hissedilmesini sağlamıştır.

MASAYA BIRAKILAN

Zamanın bir yerinde

Masanın bir yerinde

Bir not: Gece karanlığı

Kesik parmak halinde

Öyle bana bakıyordu

Zaman ile masanın

Kesiştiği yerde

(...)

Mürekkep yoktu evde

Vardı da kırmızı değil

Bu evde zaman yoktu

Vardı da böyle değil (İ.M. , 2020: 84)

Hayatın olağan akışında ve saatlerin gerçekliğinde zaman kavramı izafi değildir. Birey özelinde ve ruhsal duyuş şeklinde zamanın akışının yavaşlayıp hızlandığını söylemek mümkündür. Yukarıdaki dizelerde şair mekân, zaman ve eşya kavramlarını aynı potada eritir. Abdülkadir Budak şiirlerinde poetik nitelik bulunur. Bunun yanında şiirin yazma aşamalarını, ilhamın geliş sürecini, bazı şiirlerinde şiirsel olarak tikanıklık anlarının resmedilmesine rastlamak mümkündür. Yukarıdaki dizelerde Budak'ın bir şiiri doğurma anının zamanda dondurularak anlatılması vardır.

Gece karanlığında içine çekilen şair evin içinde zaman kavramından azade biçimde masa, mürekkep girdabında yazma boyutunu yaşar. Zamanın evin içinde olmaması dikkat çekici başka bir noktadır. Çünkü dışarda zaman akmaktadır. Kişi iktidar alanı olan evinde ve hatta evin içinde kendi masasında eşyaya ve zamana yön verir. Şiirin hisle yazılması kesik parmak ifadesi ve kırmızı mürekkep metaforunda gizlenmiştir.

Masaya bırakılan notun çağrışımları etrafında düşünceler genişleyerek sudaki dalgalar gibi yayılmaya başlamıştır. Böylece mekân, zaman ve eşya üçlüsünün özgün imgesel kullanım içinde olması ile yayılğan imge elde edilmiştir.

YÜZ NAKLİ

Herkes çarşıya gider ben yüzüne giderim

Derin bakış, dokunuş, alna konan öpücük

Budur benim muhteşem alışverişim

(...)

Herkes çarşıdan döner

Ben yüzünden dönemem

Çarşılar kapandıkça açılır yüzün

Evime bakar gibi

Ülkeme bakar gibi

Dünyaya bakar gibi

Hep yüzüne bakarım

(...)

Çarşılar kapanır, kapanmaz yüzün

Evim, ülkem, umutlarım

Açık kalır yüzünde

İnsanlığım açık kalır

Kapanır yaralarım

Ben senin yüzünle varım

Yüzünle bahtıyarım! (İ.M. , 2020: 119)

Şiirin başlığı olan “yüz nakli” ifadesi şiirin imgesel anlatımının sınırlarını ve yayılımını belirler. Şiir boyunca eve, ülkeye, dünyaya bakar gibi sevgilinin yüzüne bakılmaktadır. Bir bakıma sevgilin yüzüne bahsedilen yerler yerleştirilir. Tüm bakışlar ve dokunuşlar şiirin son kıtasında insanlık boyutunda evrenselleştirilir. Çarşıların kapanması ve yüzün açılması zıtlığında başlayan imgesel anlatım evden ülkeye, ülkeden dünyaya ve oradan insanlık boyutuna yayılır. Anlatımın dalga dalga yayılıp ana eksen etrafında genişlemesi ile yayılgan imge elde edilir.

Şiirin genel havasına sirayet eden mutlu ve heyecanlı anlatımın da soyut düzlemde insanlık, umut, bahtiyarlık ifadelerinin yayılgan imgenin kullanıma katkı sağladığı söylenebilir.

SİTE SAKİNİ

Susuz bir kuyuya atılan taşın sesine

Benzeyen sesler duyarım apartman hayatında

Odadan odaya yetmez dedikodular

Daireden daireye öteki sitelere

Zaten ayrı olanlar daha da ayrılırlar

Çok yalnızım burada daha yalnız koyarlar (İ.M. , 2020: 200)

Susuz kuyu metaforu içinde kullanılan ses imgesi apartman hayatında odadan genişleyerek şehre doğru yayılır. Bu devinim içinde kendine yer bulamayan birey yalnızlığı daha da çok hisseder.

Yukarıdaki dizelerde yer alan ses imgesi etrafında çeşitli varyasyonlar içinde kullanılır. Bu bakımdan ses imgesi yayılğan imge özelliği gösterir.

REÇETE

Bütün ara istasyonlardan beni alsın bir tren

Gidilecek yerler vardır geç kalınmış değildir

Acıkmış patlamaya bir avcının tüfeği

Kismetse kaçırdığım av olur gelir (İ.M. , 2020: 217)

Budak'ın “bütün ara istasyonlardan beni alsın bir tren” dizesinde trenlerin mutlaka bir yere varacağı yorumuna ek, kıyıda kalmışlık ve kaçırmak istemeyiş yorumu yapılabilir. Tren imgesi durağan değil hareket halindedir ve bu hareketlilik hali 3 ve 4. dizelerde avcının tüfeğinden çıkacak mermiye ve dönecek olana yayılır. Bu noktada tren imgesinin hayatı çağrıştırdığı da ifade edilebilir. Farklı ve çeşitli çağrışımlara açık imgelerin yayılğan imge olarak ifade edilebildiğini söylemek mümkündür. Bu şiirde kullanılan tren imgesi de benzer niteliktedir.

ÜÇ ŞİİR DAHA YAZARSAM

Üç lambam daha olacak üç karanlığım

Üç konuşma vakti

Üç defa susacağım

Üç uzman çarşıdan acemi alışveriş

Fırat'a akmayı öğrenmek gibi

Üç şiir: Derindeki yüzeyi...

Mezar başında yapılan yaşamak konuşması

Üç öbek nilüfer üç kirli havuz

Kanat yanılısamı

Üç şiir; tamam!

Üç sanık sandalyesi

Ve üç yargıçsam... (İ.M. , 2020: 246)

Yukarıdaki dizelere genel olarak bakıldığında özellikle ilk iki kısmın radikal imge özellikleri göstererek zıtlıkların birleştiriciliği içinde kurulduğu görülür. Fakat şiirin tamamına sirayet eden üç sayısı şiirin asıl imgesel gücünün ortaya çıktığı yerdir. Üç sayısı çeşitli toplumlarda ve dinlerde belirli bir anlam geçmişİ olan simgesel değere sahip bir sayıdır. Hristiyanlıkta teslis inancını temsil eder. İslam dininde üçler, yediler, kırklar olarak bilinen inanışın içinde yer alır. Halk arasında kullanılan Allah'ın hakkı üçtür deyimi de yine bu çerçevede değerlendirilebilir. Schimmel(1998) üç sayısını “kapsayıcı sentez” olarak belirtir. Aristoteles'in değerlendirmesinden hareketle üçün bütün kavramının uygulandığı ilk sayı olduğunu, kümülatif ve sonlu olduğunu söyler. Ayrıca yeryüzündeki bütün mistik inanışlarda ve mitolojik okumalarda üç sayısının sembolik gücünün izleri sürülebilir. (Schimmel, 1998: 69-98) Üç sayısının yaygın kullanımı ve simgesel gücüne yönelik örnekleri artırmak mümkünken bu tezin sınırlılıkları içinde gerekli bir tutum değildir. Sayı sembolizmi edebiyatta ve çeşitli alanlarda kullanılan bir araçtır. Sembolik anlatımın yoğun olarak görüldüğü türlerden biri de şiirdir.

Üç sayısı yukarıdaki dizelerde baştan sona bir şiir serüveninin özetini ihtiva eder. Şiir, “Toplu Şiirler-2 İştahlı Makas”ın son sayfasında yer alır. Üç sayısının başı, ortayı ve sonu temsil ettiğı varsayıldığında şiirin kitabın dizimindeki yeri de simgesel yoğunluğu iletir nitelikte değerlendirilebilir.

İlk dizelerden itibaren üç sembolü ardında kullanılan “lamba, karanlık, konuşma, susma, uzman çarşı, acemi alışveriş, mezar, yaşamak, sanık, yargıç” kelimeleri ile zıtlıklara dayalı imgesel kullanım meydana gelir. Sanık sandalyesinde oturan ile yargıçın aynı olması durumu şairin aynı potada eritmeyi başardığı zıtlıkların son noktadaki temsilidir. Şairin zihin haritasında yolculuğun şifresi üç sayısına sığdırılmıştır. Bu noktada hemen her dizede yer alan üç sayısının şiirin sularını dalga dalga sarması ile yayılğan imgenin elde edildiğı söylenebilir.

Abdülkadir Budak şiirlerinde yayılgan imgeler bireye ait duyguların peyderpey anlatılması ile elde edilir. Kişisel sembol dünyasında yer alan kimi kavramlar da bu bağlamda kullanılır. Onun şiirlerinde okur imgenin yalın halleriyle karşılaşır.

4.2.2. Batık İmgeler

Şiirde daha çok anlam derinliği sağlayan ve felsefik bir söyleme imkân sağlayan batık imgeler, insan hayatı ile evren arasındaki benzerlikleri de konu edinir. Güz mevsimi doğanın coşkun akıştan durgun evreye geçişin başladığı aşamadır. İnsan hayatının son demlerinin güz mevsimi ile karşılanması da bundan kaynaklıdır:

MODA

Bu yıl da giysileri

Yaprak ölülerinden

Güzün (D.R. , 2020: 19)

Güz mevsimi insan hayatının sonunu temsil eder. Güz, hüznün ile koştur bir anlam ilişkisi içinde yer alır. Yaprak ölüleri simgesi insanın hayat yolculuğunun sonunu imler. Böylece doğanın kendi içindeki devinimi ile insan hayatının akışı arasında benzerlik ilişkisi kurularak felsefi ve derin söylem elde edilmiştir. Şiirin başlığı olan “moda” ifadesi güz- hüznün ilişkisinin yaygın kullanımına örnek olarak düşünülebilir. Şiirde kullanılan “ Bu yıl da” söylemi “moda” sözcüğünün çağrışım gücü artırılmıştır.

Kendi ormanında geyik

Niye yitirmiş yolunu

Niye uzak bahçelerde

Kalmış çiçek kokuları

Niye onca çoğaltmışlar

Suretini sapanların

Niye kuşlar çatıda

Gözüme karanlık kaçtı

Göremedim kim var orda(D.R. , 2020: 34)

Hayatı sorgular vaziyette konumlanan bireyin tutumu doğa unsurlarının ardına gizlenir. Aradığını bulamayan bireyin zincir halindeki soruları uzak bahçe, yolunu yitren geyik,

sapan gibi ifadelerle örölüdür. Dizelerdeki asıl imgesel anlatım net olarak belirmezken gözün karanlıkla ilişkilendirmesi ile da anlatım ironik bir mecraa akar.

TANIMLAMA

Bu öyle bir okyanus ki
Hiçbir yeryüzü yuvarlağında
Eşi yok benzeri yok
Bu gidişle olamaz da

Bu bir okyanustur canım
En çok köpekbalıkları üreten
Sevincin el kadar tekneciğini
Dalgalar üstünde oyuncak eden

Bütün denizleri
Bütün tuzlu suları
Bu okyanus içindedir dünyanın
Eve eli boş dönen bütün balıkçıları
(...)(D.R. , 2020: 37)

Her insan bir dünyadır. Evren insanoğlunda minimize edilmiştir benzeri önermeler sıklıkla kullanılır. Bu minvalde iç dünyasının sınırları dış gerçekliği aşan kişinin evreni hissetme yetisi alabildiğine genişler. Okyanus imgesi ile tanımlanan mekansal sınırlar su çağrışımı yaparak sonsuzluğu itkiler. “Su, sonsuzluk kavramını içeren özüyle insanın sonlu dünyadan sonsuza geçişi imleyen bir hüviyet de taşır”. (Kanter F., 2018: 114) İnsanın dünya algısını aşan bir okyanus olarak sembolleştirilmesi ile yaratılış mitleri arasında da bağlantı kurmak mümkündür. Bu bağlamda okura geniş bir tasavvufi ve felsefi yorum yapabilme imkânları doğuran, her okurun kendi muhayyilesindeki ön hazırlığa göre yorumlayabileceği ve görüntü düzeyi bulanık bu tür imgeler batık imgeyi örnekler.

DİNAMİT

(...)
Kuşlardı boşlukların
İpsiz uçurtmaları
Gül bendim bahçelerde
Nice hoyrat bahçıvanlar

Gördüm elleri makaslı

Kim attı sevdamıza

Bunca kördüğümüleri

Gül benim bir yalının

Geniş bahçesinde ama

Kuşlar yine dönmedi(D.R. , 2020: 45)

Kuşlar, uçurtmalar, gül ve bahçe ifadeleri doludizgin akan yaşamı çağrıştırır. Daha önce yaşamın kontrolden çıkışı bağlamında kurulan ipsiz uçurtma benzetmesi yukarıdaki dizelerde kuşlarla aynı düzlemde kullanılarak özgürce yaşamayı çağrıştırır. Bahçe imgesinin ardında insan yaşamının belirmesi net değildir. Bahçe insan hayatı ile ilgili çağrışımlara kapı aralayıcıdır. Kendini somut olarak gül benzetmesi içinde kullanan özne gülün ifadesini okura açımlayarak imgenin görüngüsünü biraz daha netleştirir. İnsan yaşamı ile doğanın benzerliklerinin ön plana alındığı ve asıl temsil edilen değerlerin arka planda kaldığı bu tür kullanımlar batık imgeye örnektir.

GEYİK

Usta avcılardı onlar

Bir geyiğin izlerini

Yitirip geri döndüler

İlk kez oldu orta yerde

Sinsi sinsi gülerek

Av eti bölüşmediler

İlk kez barut tüfeklerde

Umutlar yürekte kaldı

Oh bir geyiğin yüzünden

Şimdi nasıl susuyorlar

Sıra kendilerinde mi

Usta avcılardı onlar (D.R. , 2020: 50)

Sürek avına çıkan avcılarının başarısı avın ölümüyledir. Şiir, ilk olarak okura başarısızlıkla sonuçlanmış bir av eğlencesini çağrıştırır. Şiir derinlemesine irdelenmeye başladığında geyiğin yaşam kavgasında olan bireyin modern toplumda hayata tutunma çabasının temsili olduğu söylenebilir. Modern toplumun avcıları insan emeğinden

yararlanan, insanın sırtından geçinen her kesimdir. Avcı, geyik temsilindeki her birey için farklı bir rolü içinde barındırır. Söz gelimi şairler için şiirlerini değerlendiren diğer şairler veya eleştirmenler avcı rolündedir. Abdülkadir Budak şiirlerinde oluşturduğu avcı-ceylan (bu şiirde avcı- geyik) çatışmasını zaman zaman şair-eleştirmen ve genç şair- usta şair bağlamında da kullanır. Budak'ın şiirlerinde bireysel konuların toplumu anlatacak biçimde kullanıldığı bilinir. Şiirleri için bir söyleşide “Bireysel bunalımın kişisel olmayan tutanaklarıdır.” (Yıldırım, 2018: 242) ifadesi kullanılır. Avcı geyik gibi insanlığın varoluşundan itibaren devam eden doğal çatışma döngüsünün ardına insan yaşamının savaş halindeki ediminin gizlenmesi ile batık imge oluşturulmuştur.

Bilmiyorum üzülür mü deniz
Onca mürekkebi varken yazmadığına
Bileyi taşından söz açmalı mı
Kınıyla arası açık bıçağa (D.R. , 2020: 110)

Mürekkebi olduğu halde yazmayan deniz ve kınından sıyrılmış bıçak metaforları ile gizlenen şair- şiir ilişkisi özgün bir kullanım içindedir. Şair içinde barındırdığı birikimle söz denizine benzetilir. Bilgi birikiminin yüksek olduğu bilinen kişiler için veya ilimleri için kullanılan “derya gibi” ifadesi de benzer doğrultudadır. Çeşitli anlam ilgilerinden yola çıkılarak bulunabilecek imgelerin varlığı dizelere batık imge özelliği kazandırır.

GÜLLERİN VAKTİ SOLDU
Esinini ipekten almış olmalıdır ten
Çürümek büyük haksızlık bu söz anımsanınca
İpeğe büyük makası vurmuş mu oluyor ölüm
Acemi terzi eliyle bir sınav sırasında (D.R. , 2020: 230)

Terzi, makas, kumaş imgeleri Abdülkadir Budak'ın kişisel sembolizm dünyasında yer alır. Bahsi geçen imgelerle insan yaşamı arasında ilişki kurulur. İpek betimlemesi, yaşamın sessiz akışının görüngü düzeyini artırır ve aynı zamanda yaşamı cazip kılar. Ölüm imgesi cazip ve çekici kılınan yaşamın akışını keserek olumsuzlanır. Şiirin okurda uyandırdığı anlamsal çağrışım zinciri ölüme teslimiyet göstermeyen bireyin

sorgulayıcılığını hissettirir. Zira değerli bir şey olan yaşamı bitiren ölümdür. Ölümün “hayatın her türlü durumunu açımlayabilecek bir imge” (Hüküm, 2019: 53) şeklinde kullanılabilmesi insan doğa ilişkisindeki felsefik söylem gücünü artırır. Batık imgeler insan yaşamı ile doğa arasındaki benzerliklerden doğarlar. Bu benzerliğin en çok kullanımda olduğu durumlardan biri insan hayatının sonluluğu, ölüm ile yaşamın diğer unsurları arasında kurulan ilintidir.

SON DURUMA ÜÇ BEŞLİK

1/

Kestirme yol diyerek bahçemden geçiyorlar
Usta terzi belgesini duvara asmak için
Canımın kumaşını kesiyor çırak sınavda
Tenimin çatladığını hiçbir yağmur görmüyor
Sevgilinin parmakları dokunmayınca (D.R. , 2020: 246)

İşinde ustalaşan kişinin çırak yetiştirmesi ile devam iş kolları vardır. Bununla beraber tam ustalaşmayan çırağın sadece ustanın namından yararlanması faydalı sonuçlar çıkarmayacaktır. Usta-çırak ilişkisi ardına gizlenen anlam “canımın kumaşını kesiyor çırak sınavda” dizesinde aralanır. Abdülkadir Budak, şiire dair düşüncelerini şiirle de ifade eden bir şairdir. Şiirle yaşamı iç içe geçirirken toplumsal ve bireysel konuları bazen anlık sorunları³⁵ dile getirir. Yukarıdaki dizelerde de usta şairi, kendini kabul ettirmek basamak olarak gören genç şair çağrışımı vardır.

MÜNİR ÖLDÜ

Rüzgâr ayak izlerini silmek için de eser
Dal bir şeyi anlatır ağacından kopmakla
Yağmur ne anlama gelir elbet bilirim
Suyu ayakları sanan bir nilüfer çiçeğine
Tam burada kafese aslan düşer, sorarım
Toprağı ısıtacak bir beden yıkanırken
Komşuları nasıl gider düğüne? (D.R. , 2020: 314)

³⁵ Cemal Süreya'ya cevaben yazdığı “Havari” şiiri ve Turgut Uyar'a cevaben yazdığı “Ustaya Yanıt Yerine” bu tür dönemsel aksiyonlara yöneliktir.

Rüzgârın ayak izlerini silmesi ile başlayan doğanın kendi akışında döngüsü hep bir yok oluşun sebeni olarak konumlanır. Rüzgâr ayak izlerini, yağmur nilüfer çiçeğini yok eder. Dalın kopması ve aslanın kafese düşmesi de yine aynı yerinden olma durumunu imler. Bütün bu anlatımların ardına gizlenen şey ise ölüm imgesidir. İnsan doğar, yaşar ve ölür. Doğadaki her varlıkta önce var olur. Her varoluş yokluğa giden ilk adımdır. Doğanın akışı ile insan hayatının sonluluğun kesiştiği noktada batık imge oluşur.

Ayrıca komşuları nasıl gider düğüne dizesi anlatıma ironi kattığını söylemek mümkündür.

KARA YAZMAK

Yaşama hakkından konuşuyordu geyiğin
Gözlerine bakarak aç mı aç kaplan
Sözünü bitirince arkasında ve orman
Karanlıkta su sanarak içiyor
Eğilip kendi kanından (İ.M. , 2020: 34)

Av-avcı çatışması doğanın kanunlarından. Şair, geyiğin yaşama hakkında söz hakkını kaplana vererek ironik bir anlatım ile okurun karşısına çıkar. Fakat asıl anlatılan konu bu doğa anının arkasına gizlenir. Toplum hayatının her aşamasında karşılaşılabilecek sahne, güçlünün zayıfa dayatmasının temsidir.

MASADA UNUTULAN

Birden yaşlandım, eyvah!
Olgunlaşmak çürümeye yerini
Bıraktı, bırakacak
Dal kırılmaları
Teker teker olurdu
Gövdeye geldi sıra
Verilecek son gölgeye (İ.M. , 2020: 85)

Her ağacın, her bitkinin, her meyvenin belli bir ömrü vardır. İnsan ölür, bitki çürür. İnsan hayatının sonluluğu olgunlaşmaktan çürümeye geçen ağaç imgesinin ardına gizlenerek batık imge oluşturulur. Hayatının son demlerine kadar insan çeşitli sorunlarla

uğraşır ve durmadan hasar alır. Yavaş yavaş dünya üzerinde etkisini kaybettiğini hisseden insan için ölüme son bir adım kalmıştır. Gölge kelimesine gizlenen dünyada faydalı olamama durumu insan için dünyanın, dünya için de insanın sonudur. İnsan ve ağaç arasında somut benzetme ilgisinin kurulmaması imgesel anlatımı bulanıklaştırırken okurun muhayyilesinde çeşitli ve değişkenlik gösteren yorumların tetikleyicisi olur.

TABUTTA CEKET VARMIŞ

Bir nehrin altından

Desem, kimse inanmaz

Nehir inandı bana

O mağrur akışıyla (İ.M. , 2020: 92)

Şiirin başlığı olan “Tabutta Ceket Varmış”³⁶ ifadesinde tabut kelimesi ölümü çağrıştırdırken ceket ifadesi ölünün bir zamanlar yaşadığını, kendine yer edindiği, anılar biriktirdiğini hatırlatır. Devamında nehir ifadesiyle sembolize edilen kavram, yaşamdır. Bir nehrin akışı insan hayatı gibi durmaksızındır. Şiirin imgesel gücü başlıktaki ceket ifadesi ile sağlanır. Çünkü yaşamı imleyen yönü ile bulanık görüntüyü okura sunarken netlik sağlar:

Dünya son sözünü söylemeden ölümle

Ağaç kurumadan açsın son çiçeğini (İ.M. , 2020: 17)

Ağaç ve dünya kavramları ölüm kavramıyla birleştirilerek insan hayatının sonluluğu vurgulanır. Bu dünyada son sözü ölüm söyler. Ölümün söylenecek son söz olması, sözün gücü bağlamında değerlendirilebilir. Söz ölümü aşma yolunda insanoğlu için bir umut “çiçeği” olarak addedilebilir. “Sanatta kullanılan malzemeler içerisinde zaman karşısında en dayanıklısı taş, boya, değil; bir fikrin veya duygunun taşıyıcısı olarak sözdür.” (Hüküm, 2019: 52) Bu noktada sözün ölümsüz olmadığına fakat ölüme en dirençli unsur olduğuna dikkat çekmekte fayda var. Zira söz, kainatın her unsuru gibi

³⁶ Tabutta ceket kişinin yaşamını sembolize eden bir ritüel olarak görülebilir. Anadolu’nun bazı yörelerinde tabutun üstüne gelinlik, yazma vb. eşya konur. Bir şehit cenazesinde tabut al bayrak ile örtülür. Şiirdeki kullanıma benzer bir cenaze merasimi Bardakçı’nın aktarmasıyla İsmail Dümbüllü’nün cenazesidir. Tuluat tiyatrosunun son temsilcilerinden Dümbüllü’nün tabutunun baş yerine kavuk ayak yerine ceket konur. (Bardakçı, 2020) Yaşamının altmış yılı tiyatro sahnelerinde geçen sanatçının son yolculuğunda kavuk yer alması bir nevi yaşamın ölüme eşlik etmesidir.

sonludur. Dünyanın son sözünün ölümle olması insan-doğa ilişkisi içinde okurun muhayyilesinde çeşitli çağrışımlar meydana getirerek batık imge oluşturur.

Dağın karşıtı ova değil diyorken
Kuğu beyaz, bakışları siyahtı
Ben başka zamandaydım, saat başka zamanda
Ona göre sabah olmak üzere
Bana göre gece yeni başladı

Zamanımı göstermeyen saati kırdım
Kumdum, cam olmaya yola çıkmıştım(İ.M. , 2020: 95)

Kumdan cama geçiş insanoğlu için “hamdım, piştım, yandım” söylemini anıştırır. Cam saydamlığı ile bilinen bir nesnedir. Cam, geçirgendir. Bu noktada dönüşüm ve gelişim içinde olan insanın “cam” ile imlenmesi tesadüfi değildir. Dış gerçeklikle kişi arasındaki farklılık saatin kırılması ifadesinde saklıdır. Dünya ile arasındaki zaman farkını yok etmeye niyetlenen birey, çözüm yolunu cam olmakta yani saydamlıkta bulur. Kişinin kendi gerçekliği ile dış gerçekliği kum ve cam ifadeleri örtülür.

Saatin kırılmasının ardından kurulan kum ve cam serüveni “kum saatini” çağrıştırır. Kum saatinin dışı camdır. Cam fanusun içinde kumların yukarıdan aşağıya dökülmesi ile zaman ölçümü gerçekleşir. Kişinin istediği zamanı elde etmesi kum saatini hareket ettirmesiyledir. Böylece zamanın akışı kontrol altına alınır. Çeşitli çağrışım ve yorumları doğurabilecek imgesel anlatımın ardında insanın yaşama hükmetme arzusu yatar.

Zıtlıkların ortaklığından ortaya çıkan dizelerde kumdan cam üretimi ile insanın olgunlaşma süreçlerinin paralel bir zeminde sunulmasıyla batık imge elde edilir.

SÖZ KESEN BIÇAKÇIYA İTHAF OLUNUR
Ormanı ağaç sayısına indirmiş, geliyordum,
Son odunu kırmaktan geliyordum, gördüler
Arada böyle yaparım, ırmağın akışına
Yön verip geliyorken beni yine görürler
Duygunun yüce yerinde, güvencin zirvesinde (...)(İ.M. , 2020: 98)

Irmak ifadesi ile yaşam arasında kurulan ilişki soyut seviyenin ilerisinde değildir. Kendi yaşamına hükmetme kudretine sahip birey doğa unsurları arasında güven içindedir. Doğanın insan yaşamı ile koşut biçimde ilerlediği, insanın doğa sembolizasyonu içinde aktarıldığı anlatım batık imge özelliği taşır.

DURUM RAPORU

Yağmur için bereket derlerdi bizim orda

Sel olup yok ettiğini görene kadar

Yağmurdu gençliğimde hayat dediğin

Sele dönüşmesi varmış ömrümde

Düz yolda gıcır taksi, kamyon olup rampada (İ.M. , 2020: 212)

Yağmur, bereket ve rahmetin habercisidir. Doğanın dört unsurundan olan toprak suya ihtiyaç duyar. Toprağın bereketi, doğanın döngüsü suyladır. Yağmurun çağrıştırdığı ilk duygular olumluyken doğal afet boyutuna ermiş yağmur zihinlerde olumsuz olarak algılanacaktır. İnsan hayatı da yaşanmışlıklarla paralel olarak olumlu veya olumsuz durumlar arasında geçişler yapar. Yağmur imgesi ile temsil edilen hayat taksi ve kamyon benzetmeleri ile modern yaşamın araçları ile de somutlanır. Abdülkadir Budak modernizm ve geleneği kaynaştırmanın yanısıra kır ve kent arasında da köprü kurar. Abdülkadir Budak'ın bir röportajında “Kır ile şehir arasındaki ruh hali. Kısıtılmış, sıkışmış bir ruh hali ve bunları uzantısı olan şiirler.” (Alper, 2019: 70) şeklinde kendi şiirinin bu yönünü yorumlar. Batık imgeye örnek teşkil eden yukarıdaki dizelerde kır ve kent unsurları beraber tecessüm eder.

İNSANIN TABİATI

Yaşlı bir dağ resmi yerine koyun

Susuzluktan çatlamış bir tarlaya

Ah bu Nevin Teyze var ya

Un olmanın erdemini anlattı

Sarı buğday başağına (İ.M. , 2020: 214)

İnsan sürekli bir değişim ve gelişim içinde olan bir varlıktır. Kumdum, cam olmaya yola çıkmıştım dizeleri Nevin Teyze imgesi ile paralellik gösterir. İnsan, yaşamın eğitici yönünde bir buğday tanesi gibi öğütülerek insan-ı kamil olma yolunda ilerler. Ekmek kutsal olarak kabul edilir ve ekmeğe hürmet gösterilir. Buğdayın ekmek olabilmesi

öğütölüp un olmasıdır. Kişinin eşref-i mahlukat olması dünya değirmeninde dönüşüme girmesiyledir. Nevin Teyze ile imlenen bu durum okurun yorumlamasını beraberinde getirir. Böylece ortaya batık imge çıkar.

Abdülkadir Budak şiirlerinde kullanım sıklığı bakımından batık imgeler radikal, yayılğan ve yoğun imgelerden sonra gelir. Onun şiirlerinde batık imgeler modern dünya içindeki bireyin derinliğinin yakalanması ile meydana gelir. Onun şiirlerinde hayatın keşmekeşi, mücadelenin zorluğu ardına insanoğlunun serüveni gizlenir. Batık imgenin doğasına uygun biçimde insan hayatı felsefi sayılabilecek bir derinlikle hayatın doğal akışı içinde ele alınır.

4.2.3. Yoğun İmgeler

Şiirin duyguları bir tablo özeninde sunması şeklinde tanımlanabilecek yoğun imgeler görselliğin ön planda olduğu imge türüdür. Tasviri anlatımın olanaklarından yararlanılarak meydana getirilen yoğun imgeler okurun gözünde canlanan sahnelerin toplamıdır.

Abdülkadir Budak şiirlerinde doğa, şehir ve ev içindeki bireyin halleri anlatılırken yoğun imgelere rastlanır. Şehir, ev ve doğa içindeki insan temaları sıklıkla kullanılır. Bu temalar zaman zaman betimleme havası içinde kendini gösterir. Budak'ın resim çiziyor oluşu da şiirlerinde görsel imgeleri güçlü bir biçimde kullanmasında önemli bir etkidir. Görsel unsurların imgesel olarak ön plana çıkmasıyla yoğun imgeler oluşur.

4.2.3.1. Doğanın resmi

Budak şiirlerinde yoğun imgelerin oluşumunda doğa tasvirleri önemli bir yer tutar. Görselliğin ön planda olduğu yoğun imgeler beraberinde doğacı yönelimi ve doğa tasvirlerini getirir.

ATLI
En taşlı yerinde yolun
Attan düştü bir atlı
Eli kan ayağı kan
Sora sora gidiyordu oysa ki
Yolunu kurtlardan kuşlardan

Tüfek namlusu gümüştü

Bir atlı atından düştü (D.R. , 2020: 16)

Taşlı bir yolda giden bir atlının tablolaştırıldığı dizelerde yaşam akış içerisinde verilir. Kan sembolü ile çağrışım tablonun ötesine taşınır. Böylece şiirde yer alan imgeler derinleşerek estetik açıdan daha çok değer kazanır ve yayılgan imgeye yaklaşılır (Korkmaz, 2014: 322). Yolun en taşlı yerinde attan düşen(vurulup düşürülen) atlı görüntüsü anlamsal olarak derinleşmeye ve yorumlanmaya açıktır.

Atlının yolunu kurtlardan, kuşlardan sorması girişimin doğanın ritmine uygun ilerlediğini çağrıştırır. Doğanın ritmine uygun biçimde yol alırken engellenen ve başarısızlığa uğrayan yolcu hedefe ulaşamayan durumların temsili noktasındadır. Zira doğanın içinde akan hareket zorlukla akamete uğratılır. Tüfek namlusu gümüştü dizesi ile zor kullanarak engellemeyi açık bir biçimde ifade eder.

Hayat yolunda sürekli engeller vardır. Her birey aslında zaman denen ata binmiş ve yolunu bulmaya çalışıyordur yorumunu yapmak da mümkündür. Bu tür yorumlanmaya açıklık estetik açıdan imgenin değeri artırır.

MECNUN

Dönmüş bir gün çöllerden

Bulurum diyerek Mecnun

Leylâ'sının düşüyle

Çatıları göğe değen

Bir kentin eteğine

Çiçeksiz balkonunda

Beş çayı içiyormuş

Şen konuklar arasında

Leylâ Hanım keyifle

Koy vermiş kahkahayı

Acının nişanı Mecnun

Karşısında diz çökünce

Bir yolunu bulup sızmış

İksirin içine kab
Saç takma kirpik boyalı
Bir öpüşme boyudur aşk
Kays Mecnun oldu olalı (D.R. , 2020: 39)

Mecnun ve Leylâ simgeleri üzerinden çerçevesi çizilen görsel unsurlar şiirin bütününde okura tablo şeklinde sunulur. Leylâ modern bir çizgide sunulurken çağın yozlaştırdığı değerleri temsil noktasındadır. Leylâ'nın balkonda beş çayı içmesi, geleneğin temsilcisi Mecnun'la alay etmesi bir serenat anının başlangıcı içinde resmedilir. Fakat bilinenin aksine burada serenat olumlu çağrışımlar uyandırmaz. İmajları söküp yeniden yapılandırmasının bir örneği olarak görülebilen bu durumda geleneksel imajları bağlamından söküp yoz bir dünyanın içinde yeniden kurgular. Ortaya çıkan garabet okurda imgenin kuvvetle tesir göstermesini sağlar. Geçmişe ve bütünlüklü bir dünya yapısına da özlemi göster.

Serenat kavramının da Batı menşeli olduğunu belirtmek şairin gelenek ve modernizm arasındaki tutumunun belirlenmesinde ufuk açıcı olarak telakki edilebilir. Geleneksel çağrışımın tam zıttı bir noktada çizilen Leylâ'nın balkonu çiçeksizdir. Abdülkadir Budak şiirlerinde sıklıkla gül imgesi kullanırken olumsuz değerleri temsil noktasındaki Leylâ'nın balkonuna herhangi bir çiçeği koymayarak çizdiği tabloyu çelişkilerden uzak bir noktaya taşır. Zira yukarıdaki dizelerde resmedilen Leylâ, Budak'ın diğer şiirlerinde kullandığı hatta “gömleğim Leylâ desenli³⁷” dediği Leylâ imgesinden ayrışır.

Şiirin ikinci bölümünde imajı bir arada tutmak için oluşturulan bağlamda ciddi bir ironi havası sezilir. Son bölümde de bu ironi tabiri caizse bir burukluğa dönüşür. “Saç takma kirpik boyalı” dizesiyle yozlaşmanın boyutunu ironi taşıyamaz hale gelince imgeler bittikten sonra yakılmış bir ağıda dönüşüyor şiir. Akılda kalan imgeler değil burukluk olur. Bu durumda imgeler okuru bu duyguya taşımak için kullanılmış araçlara dönüşüyor.

Modern bir kent tablosu ile birlikte sunulan yenilik-gelenek çatışmasında görsel unsurlar ön plandadır. “Daha çok simge ve remizler yoluyla anlam ağını” (Şahin, 2015: 406) meydana getiren bu tür kullanımlar yoğun imge olarak nitelendirilir. Anlam

³⁷ Gömleğim Leylâ Desenli başlıklı bir kitabı da vardır: 1.Basım: Aday Kitaplar, 1981, Kayseri.

derinliğin artması kendisiyle beraber estetik değeri de getirir. Böylece yayılğan imgeye yaklaşılr.

“Mecnun” şiiri modern dünya eleştirisini ve çağın yozlaştırdığı değerleri içinde barındırır. Budak, bu şiirde geleneksel kavramları yeni bir bağlam içinde sunar. Gelenekten yararlanılarak oluşturan “Bağışla Bana Adını” şiirinde ise Leylâ imgesi okura gelenk bağlamında sunulur:

BAĞIŞLA BANA ADINI

-Leylâ'yı anlat bana

Ey şiir sesin çığlık

Uyağın vaha

Leylâ'yı anlat bana

Yeldirmesi aşk oyalı

Etekleri yangın yeri

Kays adlı ağacın dalı

Bir sevdanın son depremi

Olan o güzel Leylâ'yı

Anlat bana çölün dili

Kana benzeyen sahrayı

Anlat bana hangi deli

Yıkılmış gönül sarayını

Gül kanatan mezar yeri

Çağırıştırıyor Leylâ'yı

-Bağışla bana adını(D.R. , 2020: 87),

Dizelerinde geçen “ Leylâ, Kays, Çöl, Gül” kavramları görselliğin yanında geleneksel kullanım içinde aşk çağrışımı yapar. Leylâ imgesi çölün diliyle anlatılınca aşkın tahtına tekrar oturur ve Gül imgesi ile aynı kullanımda birleşir. Gülün kırmızı rengi ile kan çağrışımı gelenek içinde yaygın biçide kullanılır. Kırmızı aşkın da sembol rengi olarak bilinir. Böylece “gül” kavramı aşkı ve acıyı geleneksel bir form içinde imler. Aşk kavramının ön plana çıktığı dizelerde aşk ile birlikte kan, çöl, gül ve nihayetinde ölüm

imgelerinin kullanımı aşkın birey için yıkıcı özelliğini anlatır. Aşkın, gülün ve ölümün eşitlenmesi “Gül kanatan mezar yeri” dizesi ile sağlanır. Gelenek içinde aşk, aşığın kendinden soyutlanmasını gerektirir.

“Sesin çığlık uyağın vaha” olarak tarif edilen şiir sonraki dizelerde “çölün dili” olacaktır. Şairin birbiri ardından gelen iki dizede çöl ve sahra kelimelerini kullanması dilin dönemsel kullanımı bakımından şairin titizliğini gösterir. Ayrıca sahrayı kana benzetmesi yine aşkın çileli yolculuğunu imler ve gelenek içindeki Leylâ ile Mecnun hikâyesine telmih yapar.

Son iki dizede “gül, Leylâ” kullanımları aşk ve ölüm düzleminde eşitlenir. Zira hakiki aşk mutlaka içinde ölüm barındırır. Kays Leylâ’ya olan aşkıyla bedensel anlamda ölmese de kendi benliği kaybederek Leylâ’dan önceki yaşamını yok eder.

Hem geleneksel kavramların kullanıldığı hem de görsel unsurların ağır bastığı bu tür kullanımlar yoğun imgeyi örnekler. Benzer biçimdeki imgesel kullanım “Çöl” şiirinin tamamını kapsayacak şekilde kullanılır:

ÇÖL

Bir dinamit fitilini
Yakmaktan uzak düşerler
Düşürürler kırarlar
Balkonları süsleyen
Güzelim saksıları
Kınası ellerinin
Gözlerinin sürmesi
Korkuları yürürler
Sürekli yokuş yukarı

Dizelerinde “saksı, kına, sürme” kelimeleri görselliği perçinleyecek şekilde konumlanırken aynı zamanda 3. Çoğul kişi olan öznenen şikayetler sıralanır. Şiirin başlığı da olan “Çöl” kelimesi çağrışım gücü olarak geleneksel kullanım içinde yaygın olarak görülür. Şiirin devamında yer alan görsel öğeler “kaçış” kavramı ve kaçış anının tasviri içinde kullanılan at kelimesi ile durağandan hareketliliğe geçiş yapar:

Ne bir yıldız ışırlar
Ne çiçekler açarlar
Ne tozunu alırlar

Yaygıların rafların
Yeniden başlatırlar
Soluk soluğa kaçışı
Sağrısına kırbaç vurup
Ağızlarından köpükler
Saçan sıkı atların

Dizeleri okur muhayyilesinde heyecan dolu bir film sahnesi gibi belirir. “At” kelimesi bu hareketliliğe gelenekten uzatılan bir araç gibidir. Çünkü Türk şiirinde ve kültüründe atın belirgin bir yeri vardır. “Yıldız, çiçek, yaygı” gibi kelimeler ise somut ve gözde beliren nesneler olarak gerçekliği yansıtır.

Omuzlarlar canları
Korkunç yanına dek
Sürgüleri pas tutmuş
Demirden kapıları
Sinek gibi takılırlar
Korkunun ağlarına
Sarkıtırlar binlerce
Dibi delik kovayı
Kupkuru kuyuların
Kalın karanlığına(D.R. , 2020: 43)

Şiirin son bölümünde Abdülkadir Budak’ın imge dünyasında sıklıkla kullanılan “sürgü, kapı, ağ, kuyu” kelimeleri yer alır. Korku ifadesinden sonra gelen kuyu kelimesi kişinin iç hesaplaşmaktan kaçışını imler. “Dibi delik kova, kupkuru kuyu, kalın karanlık” metaforları umudu azaltan görsel öğelerdir. Çaresizlik girdabındaki birey korkunun ağlarına takılırken dış dünyaya açılan kapılar sürgülüdür ve bu sürgüler paslıdır. Tüm korkulara ve kaçış çabalarına rağmen bireyin kurtuluş için yegane yolu kendisidir.

Geleneksel motiflerle bireysel sorunların anlatıldığı “Çöl” şiirinin bütününde yoğun imge etkindir.

ÇAĞ

Geçen bayramlardan kalan

Boydan çekmiş giysileri

Giyiyordu iyi kötü

Kim yırtıp atmış kenara

Kim ve neden

Taş mı kesildin ey yürek

Neyden çok inliyor neyzen (D.R. , 2020: 44)

Eski bayramdan kalmış giysilerin kişi üzerindeki duruşu ve kesilip kenara atılması ile beliren görsel canlılık şiirin başlığı olan “çağ” kelimesi ile anlamını bulur. Tam istendik seviyede olmasa da yaşatılan gelenek, tamamen kesilip kenara atılmış bir elbise gibidir. Yaşanan değişim giysi sembolü üzerinden anlatılması anlaşılır bir durumdur. Çünkü kıyafetler de kültürün bir parçası ve taşıyıcısıdır. Bu bağlamda geleneği temsil eden giysiler bayram kelimesinin çağrışım gücü ile desteklenir. Gelenek kavramının somut simgelerle görsel biçimde okura sunulduğu dizeler yoğun imgeye örnek olarak gösterilebilir.

TUTANAK

Biraz önce yakasına

Takmak için bir top gülü

Eğilmişti almaya

Yerde yatan güzel ölü

Öylesine gencecikti

Yol yordam bilmezdi (D.R. , 2020: 44)

Diyan şair, şiirin yazıldığı dönemin ruhunu³⁸ genç yaşta ölen(öldürülen) bir insanın bedeninde yansıtır. Betimleme edasında ilerleyen dizelerde okurun görsel muhayillesi canlı bir biçimde çağrışım halindedir. Gül imgesi bu noktada şairin kötücül durumlara karşı sunabildiği yegane şey durumundadır. Ölüm ve gül toprakta eşitlenir. Gülün içinde

³⁸ Benzer biçimde ele alınan 70’li yıllarda yazdığı “Şehir” adlı şiirine yönelik şiirde öldürülen gençlerin solcu olduğunu belirtmeliydin şeklindeki görüşleri hayretle karşılar ve o sözleri dinlediğinde “kanım donmuştu” der (Kılıçaslan, 209: 147). Bu tutum şairin insancıl yönünü ideolojik önermelerin önünde konumlandığını gösterir.

bulunduğu kullanım gelenek bağlamından uzaklaşır ve özgün bir hava içinde sunulur. Bilindiği gibi yoğun imgelerde geleneksel kullanımlar ve sembolleşen ifadeler yer alır. Bu bağlamda yukarıdaki dizeler yoğun imgeyi örnekler.

ÇİÇEKSİZ PARK AKŞAMI

Son ihtiyar boyası

Dökülmüş kanepeden

Kalkıverdi ayağa

Nasılsa birden

Cılız sesi çiçeksiz

Parkı dolaştı: - Hasaaan!

Gidelim yavrum haydi

Karanlıklar basmadan

Gerdi kanadını göğe

Karşı ağaçta son kuş

Belli ki çiçeksiz parkta

Akşam olmuş! Akşam olmuş!

Su olsa havuzunda

Bakıra çalardı rengi

Diye geçirdi içinden

İhtiyar, az önceki (D.R. 2020: 47)

Şiirin başlığı olan “Çiçeksiz Park Akşamı” şiirin imgesel çerçevesini de belirler. Şiirde ihtiyar bir boyacının akşamın gelmesi ile küçük bir çocuğa seslenerek eve parktan çıkmaları ve parka akşamın gelmesi çeşitli haller şeklinde tablolaştırılır.

Daha önce “Mecnun” şiirinde olumsuz bir çağrışım oluşturan Leylâ’nın balkonunu çiçeksiz sunan şair, ihtiyar bir insanın hayatla mücadelesindeki adaletsizlik vurgusunda da bu tavrı sürdürür. Böylesi bir park tablosuna çiçek yerleştirmeyi tercih etmediği gibi çiçeksizliği özellikle vurgular. Parktaki son kuşun ihtiyarın ayrılması ile parktan çıkması ve eğer havuz susuz olmasaydı renginin olacağı söylemleri bu tutumu perçinler. Parkın bu denli yapaylığı suyu bile var etmez. Dolayısıyla modern insan hüznü elde edecek imajlara dahi hasrettir. Abdülkadir Budak’ın bu tutumunun çağın adaletsizliklerine ve değersizliklerine karşı bir direnç noktası olduğunu söylemek

mümkündür. Şiirin oluşturduğu çağrışım gücü okura görsel bir zenginlik içinde sunulup gelenek karşısında modern söylem eleştirilerek yoğun imge meydana getirilmiştir.

GÖRÜCÜLER GELECEK

Kaldır yapma çiçekleri
Güller getirdim çarşıdan yerine onları koy
Dantelleri ser divana, gecikme
Yardımcı ol ne olur bu telaş öldürecek
Silinmek üzereyken ellerimin kınası
Ah güzel anneciğim görücüler gelecek

(...)

Üstünde mermer tabla, içinde ayna bulunan
Konsola çekidüzen verdiğim yetmez mi ki
Ev gitmemi istiyor, kızın solgun bir çiçek
Kristal kül tablasını şuraya koy istersen
Elini tez tut anne, görücüler gelecek (D.R. , 2020: 83)

Evin gelinlik çağında kızına görücü geleceği için evlerde hazırlık yapılır. Görücü gelinecek ev ahalisinin tatlı telaşının hissedildiği dizelerde görsellikle beraber hareket durumu mevcuttur. Telaşlı sözcükler arasında fırlayan sevinç duygusu “dantel, gül, kına, ayna, konsol” vb. kelimelerle görsel bir boyut kazanır. Görücülerin gelmesi toplumsal gelenekte yeri olan evlilik öncesi ritüellerden biridir. Böylece gelenek ve göreneklerin bir boyutu da şiire yansımış olur.

Kelimelerin anı yakalayıp tablolaştırması ile oluşan yoğun imge şiirin geneline hakimdir.

ÖLÜMCÜL BAHÇE AĞIDI

Şu köşede çardak vardı, sarmaşıkları olan
Şu yanında çekirdeği kırmızı domatesler
Kahkahaların vardı bahçivana eşlik eden
En uzak çevrelerde dillenmişti güzelliğin
Ne olmuş giysine yırtılmış rengi solmuş,
Güzel bahçem sen de mi döşeğe düşecektin?

O beyaz badanalı, kırmızı kiremitli
Gönlünü çelmeye çalışan konut nerde?
Nerde kuş seslerine karışan çocuk sesi?
Ya esnek dallarına kurulan salıncaklar?
Konuş ölümcül bahçem, dilini biliyorum
Çıngı mı düştü içine, erken mi bastırdı kar?
(...) (D.R. , 2020: 90)

Bahçe çeşitli renkleriyle yaşamın çağrışımı olarak kullanılabilen bir kavramdır. Geleneksel kullanım içinde çeşitli formlar içinde bahçe kavramı kullanılır. İlk bölümde içindeki yaşam emareleri ile bir bahçe tasvir edilir. Bahçedeki renkler solarken ikinci bölümde sorgulamalar devreye girer. Bahçenin solgunluğu ölümün habercisidir.

Abdülkadir Budak yaşam ile şiiri kaynaştırdığı gibi doğayı ve eşyayı da içselleştirerek şiirlerine çeşitli durumlar içinde serpiştirir. Bu bağlamda bir doğa unsuru olan bahçe tablo halinde ve somut görüntü düzeyinde kullanılırken farklı çağrışım düzeylerini harekete geçirir.

ÖLÜM DUYGUSUNA TEPKİ
Gelme ölüm dalım çiçeksiz değil
Havuzumda ak kuğular yüzüyor
Ceylanlar sekiyor ormanlarımda
Gelme ölüm yüreğimde umut var
İki güzel çocuk uyuyor yan odada (D.R. , 2020: 120)

Yukarıdaki şiirde yer alan her bir dize tablo görselliğiyle okura sunulmuş durumdadır. Yaşama sarılmış bireyin ölüm duygusu karşısındaki tavrı farklı varyasyonlar içinde anlatılır. Dallar çiçeklidir, havuzda ak kuğular yüzmektedir, ceylanlar sekiyordur. Böylece umut duygusu somutlanarak doğaya aksettirilir. Cemal Süreya'nın her ölüm erken ölümdür dizesine paralel bakış açısı sunulan dizelerde çiçek umudu imler. Çocuk ve çiçek imgeleri geleceği, umudu temsil noktasında birleşir. Abdülkadir Budak şiirlerinde genel olarak “ceylan” kavramı “avcı” çatışması içinde kullanılırken bu dizelerde “ceylan” olumlu bir tablo içindedir ve yaşam sevincinin habercilerindendir.

YALNIZLIĞA ÖVGÜ

Yalnızlığı durakta otobüs beklerken gördüm
Bir gölün kıyısında çiçek açarken

Yalnızlığa her yerde rastlamak mümkün
Bahçenin saksı halinde, plastik kokusunda
Tren garlarında giden yolcular olarak
Gelen yolcular halinde küçücük bir valizle
Yalnızlık insana benzer, sessizlik duvarında
Bütün yapraklar birden düşer takvime (İ.M. , 2020: 194)

Yalnızlık duygusu soyut düzlemde yer alır. Yukarıdaki dizelerde yalnızlık duygusundan ziyade bir kavram olarak yalnızlığa örnek teşkil edecek durumlar şair dikkatiyle okur imgeleminde yansımaları bulur. Soyut kavramların belirmesi somut görsel unsurlarla mümkün olabilmektedir. Bir göl kıyısında açan çiçek yalnızlığın doğada sesiye bahçeden kopmuş saksı çiçekleri ve plastik kokusu modern yalnızlığı imler. Plastik modernin kötü yönlerinin temsilidir. Budak şiirlerinde sıkça rastalanan saksı imgesi , plastik sıfatıyla olumsuz perncerede belirginleştirilir.

Yolculuk, yalnızlığın en koyu şekliyle hissedildiği insani durumlardandır. Yalnızlığı insana benzeten şair bir fotoğraf albümü şeklinde yalnızlığı örnekleyerek yoğun imge oluşturur. Sessizlik duvarı imgesi yalnızlık kavramının görüntüsünü perçinler. Yalnızlık kavramını açımlayama yönelik imgesel anlatım son dizede tamamlanır.

ÇEŞME

İçinde su olmayan altın tas tenekedir
Ve içmeyi unuttur o çatlamış dudaklar
Ne vardı dağ manzarası mavi gök eşliğinde
Birlikte dolmuş olsaydı göze ve gönüllere
İçinde su olan teneke altındandır
Diyerek bir çeşmeye uzansaydık öylece (İ.M. , 2020: 199)

Yukarıdaki dizelerde su imgesi ile sağlanan anlamsal derinlik manzaranın resmi halindedir. Pastoral öğelerin yoğunluğu sezilirken “su, tas, altın, teneke” kavramları şiirin anlamsal derinliği sağlar.

4.2.3.2. Şehrin panoraması

Abdülkadir Budak şiirlerinde genel olarak şehir kavramı ile birlikte belirli bazı şehirler de konu edilir. Şehrin tematik kullanımının yanında genel bir şehir profil çizilmesi, yoğun imge yönüyle incelenmesini sağlar.

ŞEHİR

Sürüyor korkunç çöküntü

Hazırlıyorsun sonunu

Sarsmakta seni rüzgârlar

Çatılar uçuyor bir bir

Ey kendi sularıyla ateşlerini

Söndüremeyen şehir(D.R. , 2020: 37)

Şehrin şiddetli bir fırtına ve yıkıma maruz kaldığı sahneler bir resmin farklı perspektifleri görüntüsündedir. Bir yanda çöküntü, bir yanda fırtına diğer yanda ise yangın tablolaştırılır. Bu noktada şehrin sorunlarla baş etmede yetersiz kaldığı son iki dizede vurgulanır. Modern yaşam, kır- kent arasında sıkışmışlığın resmi şeklinde şiirler de yazan Abdülkadir Budak'ın şiirsel poetiği son iki dizede görülür. Modern şehirler bireysel bunalımlar üretirler. Toplumsal ve bireysel sorunlara çözüm üretme noktasında yeterince çözüm mekanizmasına sahip değildirler. Şiirin genelinde yıkım halinde resmedilen şehrin içindeki birey tam bir umutsuzluk sarmalının içindedir. Son iki dizede su ve yangın zıtlığı imgeleri belirginleştirir. Yangın ve su imgeleri modernizmin getirdiği karmaşanın gerilimini ifade eder. “Su, arınmışlıktır, temizleyicidir, yeşertendir” (Kanter B. , 2006: 32). Suların arındırma ve temizleme işlevini bilinçli bir kurguyla devre dışı bırakan şair, ateşin yok ediciliği ile çöküntü, sarsıntı imgelerini aynı düzlemde birleştirir.

BEKLE BENİ

Adını anmaktan korktuğum bir şehir var

İçinden ırmaklar geçmiyor, tren gitmiyor oraya

Yer ayırttım uçuruma düşecek otobüsten

Pijama ve şarkı sözü koydum çantama (D.R. , 2020: 198)

Dizelerinde görsel unsurlar ağır basar. Böylece yoğun imge meydana gelir. Şiirin genel havasında ise somut görüntü düzeyinde ırmaksız ve demiryolsuz bir şehirden bahsedilir.

Bu şehre otobüs ile giriş yapacak özne için şehre kavuşmak uçuruma düşmekle eş değerdir. Bu noktada şiirin görsel unsurları ile elde edilen imgesel anlatımı belirtmek yeterlidir. Tablo netliğinde çizilen görsellik çeşitlemeleri ile elde edilen imgesel anlamı yoğun imge içinde değerlendirmek mümkündür.

Abdülkadir Budak şiirlerinde farklı şehirler farklı temalar altında yer alırlar. Bolu şehri de geleneğe özlem bağlamında kendine yer bulur:

YANKI

Sis kapattı daha da

Bolu şehrinin üstünü

Köroğlu'na söyle Ayvaz

Acılar tuttu yükünü

Yelin yelesine asıl kuşun kanadına bin git

Bir demet kır çiçeğiyle

Serin dağ yeliyle gelsin

Ayvaz sen ne iyisin

Ayvaz sen ne güzelsin(D.R. , 2020: 40)

Bolu şehrinin üstünün sisle kaplanmış şekilde tasvir edildiği dizelerde Köroğlu' hatırlatılarak geleneğe vurgu yapılır. “Yelin yelesine asıl kuşun kanadına bin git” dizesi ile Köroğlu'nun efsanelerde anlatılan atı anımsatılır. Bolu şehrinin sisle kapanması olumsuz bir tablo çizer. Köroğlu efsanesinde de Bolu şehri ve Bolu Beyi kötü roldedir. Abdülkadir Budak iyilik tarafının temsilcisi Köroğlu simgesi ile çağın sevimsizliğine karşı geleneği önerir. Nitekim çare olarak sunduğu Köroğlu bir demet kır çiçeği veya bir dağ yeliyle gelsin diyerek kentin sorunlarına çözümü “kır”da bulur. Bu biçimde epik ve lirik özellikleri de buluşturur. Şairin çizdiği şehir tablosu giderek kötüleşen, olumsuzlanan ve acılar üreten noktadadır. İkinci bölümde sunulan kır tasvirleri ferahlık hissini beraberinde getiren içi sevinç dolu kıpır kıpır bir ruhun tezahürü şeklindedir. Geleneğe yaslanan Köroğlu ve Ayvaz kişileri imgeleştirilerek modern dünyanın içine monte edilir. Bunu deneysel bir girişim olarak addetmek mümkündür. Fakat bu girişimin sonucu bellidir. Dünün dünyasının imgeleri bugünün dünyasında kendine yer bulamaz ve hayal kırıklığı meydana gelir.

Abdülkadir Budak şiirlerinde kullanılan yoğun imgelerin şehir kavramı etrafında şekillenen metinlerde çokça görülür:

KIRGIN, ARKANA BAKMA SAKIN
O şehrin salıncakları düşürdü çocukları
İtfaiyecileri sözleşti yangınla
İrmağının kıyısına çadır kuramam artık
Elimi uzatamam kapı tokmaklarına

“Kırgın Arkana Bakma” şiiri “Madımak Olayı”ndan sonra Budak’ın Sivas’a küsmesini anlatır. Abdülkadir Budak bu olaydan “Sivas Kıyımı” diye bahseder. Bu şiirde kendi bakış açısıyla tüm Sivas’a öfkesini ve kırgınlığını dile getirir. Budak’ın Sivas olaylarından duyduğu acı ve bundan kaynaklanan eleştirel yaklaşımı siyasi ve politik düzlemde öte insani alana yönelir. Babasından şefkat görmeyen Budak, çocukluğunu Sivas’ta kaybetmiştir. Zaman zaman çocukluğunu -geri kalan hayatında kendisiyle travma olarak gezecek olan – bulmak için gittiği Sivas’ta bu olayın yaşanması otoriteyi temsil eden babanın otoritenin devlet görünümüne aktarımı şeklinde karşımıza çıkar. Bu olumsuzlama politik düzlemde ziyade otorite kavramının koruyuculuğunu yitirmesinden kaynaklanır.

Normal şartlarda görevi yangını söndürmek olan itfaiyenin Sivas’ta yangınla sözleşmesi ve çocukları mutlu etmesi gereken salıncakların çocukları düşürmesinde ironi ile beraber görevini yerine getiremeyen otoriteye eleştiri vardır. Pir Sultan Abdal etkinliği için bir araya gelen aydınların yakılarak öldürülmesi çocuk masumiyetine zarardır.

Şehir olumsuz çağrışımlar uyandırırken farklı senaryolar görsellik ön plana çıkarılarak anlatılır. Şehire kırgın olan şair, şehrin suçlarını yangın ve salıncığın düşürdüğü çocuk ifadeleriyle anlatır. Kötülüğün sembolleştirilmesi şehir imgesi ile sağlanır. Şiirin bütününe hâkim olan karamsar, olumsuz ve sitemkâr söyleyişin dayanak noktası Sivas şehrinde yaşanan Madımak olayıdır. Bilindiği üzere Abdülkadir Budak Sivaslıdır. Derin üzüntü duyduğu bu olayın bir de kendi doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği yerde yaşanması çocukluğu ile bağıni zedeler. Bu yüzden güvenliği neredeyse tescilli bir oyuncak olan salıncığı olumsuzlaştırır. Yaşananların etkisi çocukluk masumiyeti ile bağdaşmayacak noktadır. Yine aynı şekilde şehirle barışmayacağını somut biçimde görselleştirir:

(...)

O gün düşürdüm cebimden, getirmesin bulanlar

O şehirde çektirdiğim son hatıra resmini

...

Sabun arıyor şehir, ellerini yıkayacak

Benim içinden gelmiyor, başkası versin

Çarşafı kirli artık, yatamam otelinde

Çaylarını içemem bildik park kahvesinin

Irmağının kıyısına çadır kuramam artık

Halam beni bir daha o şehre beklemesin (D.R. , 2020: 201)

Tasvirlerle örülü ve şiiri resim sanatına yaklaştıran dizelerde yoğun imge vardır. “Kırgın Arkana Bakma” şiiri de görsel imgelerin ön planda olduğu çeşitli tasviri anlatımların görülmesi yönüyle yoğun imge kullanımını örnekler. Bir yerde kalmanın belirtisi sayılabilecek orada uyumak, çay içmek, ırmak kenarında kamp yapmak gibi edimlerin yapılmayacağı somut örnekler olarak belirir. Şair, salıncağın düşürmesi imgesini çocuklukla bağını kopartma aracı olarak kullanır. Irmağın kıyısına gidip barınamamak imgesi de bu yöndeki algıyı pekiştirir ve şairle geçmişine yönelik yaşanmışlıklarını arasındaki mesafeyi daha belirgin bir hale getirir. Bir bakıma yaşama yönelik tecrübesi bu imgeler aracılığıyla işlevsizleşir.

Anılar biriktirdiği bu şehre küsen şair, şehirde çektirdiği son hatıra resmini kimsenin getirmesini istemeyerek bir bakıma kendi geçmişinden ve çocukluğundan da kopmak ister. Resimler(fotoğraflar) anıları taze tutar ve geçmiş ile yönelik hafızayı diri tutar. Yani resmin zaten hatıra özelliği vardır. Şehir ile kopuşunu fotoğraf imgesinde aktaran şair, resim kelimesini “hatıra” resmi olarak vurgulayarak sözün hedeflediği anlamı bir düzey daha belirginleştirir. Madımak Olayı şairin çocukluğunun Sivas’ını kirletmiştir. Şehir kişileştirme yoluyla kirli ellere sahip bir varlığa dönüşür. Şair, şehrin ellerini temizleyecek sabunu uzatmayarak imgesel anlatımdaki gerilimi artırır. Şiirin günahları temizleme işlevini Sivas için kullanmayacaktır şair.

“Sabun arıyor şehir ellerini yıkayacak / benim içimden gelmiyor başkası versin” dediğim şehir, bir de benim doğduğum, çocukluğumun geçtiği coğrafyanın adıyla, doğaldır ki acı, üçe, beşe, bine katlanacak demektir. Şehir bir simgedir bilindiği gibi, önemli olan insanın bu çağın sonlarında bile vahşiliğini, kirliliğini koruyup olması ve buna yapılan itirazdır, karşı çıkıştır.(Budak, 1998: 76-77)

“Kayseri Kayseri” şiiri de şehir temasını taşır:

KAYSERİ KAYSERİ

Bana bir Kayseri bulun, kırılmış dalın ucundan
Yere düşüp ezilmiş bir çiçeğe benzesin
Su içen ata benzesin, kanat tazeleyen kuşa
Ayna olup göstere sin en yaralı dönemimi
Zaten kan kaybetmeye alışkın bir adamım
Bana bir Kayseri bulun, o yitik hançerimi (D.R. , 2020: 212)

Dizelerinde Kayseri şehri, su içen at, kanat tazeleyen kuş, ayna, yitik hançer gibi çeşitli benzetmeler içinde görsel unsurlar kullanılarak tasvir edilir. Kayseri, Abdülkadir Budak’ın meslek hayatına hem de sanat hayatına başladığı şehirdir. İlk dergisi Ozanca’yı çıkarırken yaşadıkları ve o dönemin toplumsal olaylarla bezeli zorluklarının yanında evlenip yuva kurması Kayseri yıllarını mücadeleye çevirir. Su içen at, kanat tazeleyen kuş imgeleri hareketten dinlenmeye geçen kişiyi anlatır. Bu dinlenme emeklilik değil mücadeleden kaynaklanan yorgunluğun gerektirdiği moladır. Kanat tazelemek imgesi sürdürebilirliği imler. Kayseri şehrinin ayna benzetmesi içinde kullanımı ve en yaralı dönem ifadesi kullanılması bu şekil bir biyografik okumayı mümkün kılar. Kişinin ayna karşısındaki tutumu kendi benliğine duyduğu hayranlığı da perçinler. “Ben’e duyulan arzuyu biçimlendirme gücünün aynaya gereksinimi vardır. Çünkü yalnızca ayna, öznenin ‘dış yüzeylerini’, güzellik görüntülerini bakışa sunarak ben’in kendi üzerinde estetik bir hükme varmasını sağlar” (Marin, 2013: 33). Ayna olarak şehrin sunulmasında öznenin benliğine ve yaşadıklarına eksiksiz, değişimsiz bakma isteği de sezilir.

Ayna benzetmesi içinde ise şehir bireysel duyguların ifade aracına dönüşür. İnsan yaşamında anılar biriktirir. Bir şehrin, bir mekanın ifade ettiği duygu değeri çağrıştırdığı yaşanmışlıklarla ölçülebilir. Aynı mekan veya aynı eşyalar farklı bireyler için farklı duygu değerleri taşırlar. Yaşanmışlıklar bireyle hareket halindedir. Nitekim “Ev Bağlımlısı” şiiri de bu doğrultudadır:

EV BAĞIMLISI

Şehirler değişti evler hep aynı
Masa yine şurada, şuracıkta içlenmeler
Şu halının tozu yeniden alınacak
Yeniden silinecek camları
Karım şu minderin üstünde oturacak
Şehirler değişti minder hep aynı

Farklı bir şehire taşınan aile mekâna kendilerinden parçalar götürür. Mekânda geçmiş ile gelecek bağlantısı minder sembolünde yoğunlaşır. Hayatın biteviyeliği zamandan ve mekândan bağımsız bir biçimde kendi akışındadır. Yukarıdaki dizelerde değişen mekânla birlikte değişmeyen ev halleri görsel bir biçimde ve bir tablo netliğinde okura sunulur. “Masa, minder, halı” diğer şehirden getirilirken “cam” yeni gelinen evde vardır. Fakat diğer eşyalar gibi aynılığın temsili noktasındadır. Zikredilen kelimeler yoğun imgenin çerçevesini belirleyen noktadır. Şiirin devamında biraz daha bireylerin ruhsal durumlarına değinilir:

Şu odada tartışılır geçilir şu odaya
Birkaç kişilik yalnızlık halinde çıkılır hep
Bahçe olmak ister çiçeksiz saksı
Sokağa bakarsın, daha uzağa
İçeri açılıyor dış kapı (D.R. , 2020: 288)

Odalar, kişilerin evlerdeki özel alanlarıdır ve her birey kendi odasında evden soyutlanır. “Bahçe olmak ister çiçeksiz saksı” dizesinde doğaya özlem hissedilir. Çiçeksiz saksı imgesi doğadan uzak yaşayan bireyin bunalımını ifade eder. “bahçe, saksı, sokak, dış kapı” kavramları somut görsel öğelerdir.

Abdülkadir Budak şiirlerindeki ev teması şiddetli ve çarpıcı bir hesaplaşmayı da barındırır. Kapı evdeki birey ile dışarıyı arasındaki eşiktir. Evden çıkış dış kapıyla olur. Dış kapının içeri açılması kopamayış halinin imgesel anlatımıdır. Huzursuz ve daralan ruh uzağa meyletse de bir şekilde dış kapıdan içeri girer. Bu kavramlar arasında kurulan ilişki ağının daha derin okumalara imkân tanınması imgenin estetik değerini artırarak yayılgan imgeye yaklaşmasını sağlar.

HESAPTA OLMAYAN

İki dar sokağın kesiştiği bir yerde

Göz göze geldik kibirle

Gündüz vakti bu karanlık

Mümkündür bu sırada

Demek üzereydik ki

Hesapta olmayan klakson sesi

Balkonun birinden boşaltılan kirli su

İki büyük bakışın arasına girmez mi (İ.M. , 2020: 18)

Dizelerinde soyut bir kavram olan kibir duygusu ile yüzleşen kişinin görüntüleri betimlenir. Bu noktada okur muhayyilesinde kibir duygusunun temsili şeklinde beliren bir figürün belirmediği söylenebilir. Şiirde yer alan somut görüntüler içsel yolculuğa çıkmış bireyi uyandıran şekilde tasarlanırken anlatımdaki ironi de dikkat çeker. Fakat dikkat dağıtma noktasında işlev gören “klakson sesi” , “ balkondan boşaltılan kirli su” benzeri ifadeler kibir duygusunun tasviri değildirler. Bu ifadeler gündüz vakti, iki dar sokağın kesiştiği ifadeleri ile beraber görsel imge oluşturarak yoğun imgeyi tamamlar.

İki yüzyıl arasında bir bendim

Kepenleri erken inen çarşıdan

Dükkân yerine kendini

Kapatan bir esnafa

Salam vererek geçtim

Hakkını yemeyeyim

Taze somun kokusuyla

Aldı başına koydu

Güzel gelenektir bu

Geleneklerden geldim (İ.M. , 2020: 76)

Abdülkadir Budak şiirleri gelenek çizgisinden bağımsız değildir. Yukarıdaki dizelerde edebiyat geleneği dışında halk arasındaki bir geleneğin yaşatılması görsel unsurlar halinde sunulur. Selamlaşmak ve ekmeğe hürmet toplumumuzun güzel hasletlerindendir. Selama tıpkı ekmeğe hürmet eder gibi mukabele etmek canlı bir tablo biçiminde aktararak yoğun imge oluşturulur.

Abdülkadir Budak şiirlerinde yoğun imgeler çeşitli temalar içinde kullanılırken zaman zaman sağlanan anlamsal derinlik ile estetik açıdan yayılgan imgeye yaklaşır. Budak'ta daha çok manzaranın, şehrin veya ev halinin betimlemesi şeklinde karşılaşılan bu tür imgeler gelenekten ve çeşitli simgelerden yararlanır.

4.2.4. Radikal İmgeler

Radikal imgeler, daha çok nesre dayanan pratik durumları ele alır. Estetik bakımdan şair kudretinin ön planda olmadığı imge türüdür. Zıt durumların bir arada kullanılmasıyla radikal imgeler meydana gelir. Radikal imgeler zıtlıkların imgesel anlatıma sağladığı katkının bir ürünüdür. “Yoğun düşünsel çatışma durumlarını” (Korkmaz, 2014: 318) ifade etmek konusunda pratik bir alan açar. Radikal imgelerin çatışma durumlarını ifade etmede diğer imge türlerine göre daha uygun olması radikal imgeyi Abdülkadir Budak şiirlerinde kullanım oranı en fazla imge türü yapar.

Abdülkadir Budak şiirlerinde radikal imge kullanımı genellikle çatışma durumlarının anlatımında görülür. Bu çatışmalar hâliyle zıtlıkları meydana getirir ve Budak'ın şiirlerinde radikal imgeler oluşturur. Onun şiirlerindeki kullanılan “Baba-oğul, gerçek-hayal, avcı-ceylan, şehir-kır, akıl-duygu, yenilik-gelenek, kuyu-uçurum” gibi zıtlıklar çatışma unsuru oluşturarak şiirin genel poetik çerçevesine de yön verir.. Bireyin iç dünyasındaki ikilemlerin, gelenek ve modernizm, av-avcı temasının kaynaklık ettiği bu çatışma durumları hem Abdülkadir Budak şiirin hem de onun şiirlerindeki radikal imge kullanımının çerçevesinin belirlenmesinde önemlidir. İnsanın sorunları uç noktaların oluşturduğu gerilimin yükseltilmesi ile anlatılır. Doğada, evde, şehirde insanın halleri Budak şiirinin temel çıkış noktası olarak belirir.

4.2.4.1. Birey ve mekân ilişkisinden kaynaklanan radikal imgeler

Abdülkadir Budak şiirinde mekân algısı bireyden bağımsız değildir. Kendi biyografisinden izler taşıyan ev izleği etrafında inşa edilen şiirlerde acılarla bezeli ruh hali hâkimdir.

Geçtik sırça köşklere

Hiç olmazsa acının

Daha yoğunlaştığı

Birer kutu olmasaydı

Bizim de evlerimiz(D.R. , 2020: 35)

Dizelerinde imgesel anlatım sırça köşk ve kutu gibi ev ifadeleri arasındaki zıtlıkları arasındadır. Ev, kutu metaforu algısal mekândaki darlığın ifadesidir. Evin fiziksel olarak konfor ve lüksten ziyade ruha huzur verebilen mekân olması arzusundaki birey acının yoğunlaşması ile mekânsal darlık arasında paralel bir bağ kurar. İlk dizedeki gür söyleyiş ile sağlanan zıtlık birliği radikal imge oluşturur. Sırça köşk imgesinde köşkün sağlamlığı ve kalıcılığı, sırçanın kırılğanlığı imgedeki radikalliği meydana getirir.

Sevincin ağacıydık

Aşılandık acıya

Bir göğe uzanırsak

İki de aşağıya

Üşüdük buza kestik

İçeri alsın diye

Biz ki ev sahibiyiz

Yalvardık kiracıya (D.R. , 2020: 42)

Dizelerinde zıtlıklarla kurulan metaforik söylem ön plana çıkar. Ağaç ve aşılama ilişkisi sevinç ve acı kavramlarını somutlaştırır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken hususlardan biri acının dıştan gelmesidir. Sevinç ağacı metaforu ile anlatılan şey toplumun bireysel acılar üretmesidir. Ağaçtan meyve almak için gerekli olan aşılama toplum-birey ilişkisinden doğan sorunlara değinme noktasında kullanılır. Toplumdan bireye aktarılan (aşılana) değerin meyve değil de acı üretmesi imgesel söyleyişteki gerilimi artırır.

İkinci kıtada “ ev sahibi, kiracı” zıtlıkları yine çatışma durumu içinde ve çağrışım oluşturacak biçimde yer alır. Şiirin genelinden hareketle arka planda yer alan gelenek-modernizm çatışmasından söz etmek mümkündür. Zira adapte olamayan bireyin farklı senaryolar içinde anlatılması söz konusudur. Hayatın olağan akışında ev sahibi, kiracı üzerinde söz sahibidir. Zira evin mülkiyeti ev sahibidir. Normal şartlarda ev sahibi sermaye sahibi olduğu için zalim ve acımasız çizilir. “Biz ki ev sahibiydik/ yalvardık kiracıya” dizeleri ile bilinen gerçeklik ters yüz edilir. Ev sahibinin yalvaran konuma getirilmesi toplumsal rollerin ve değerlerin aktarılması söz konusudur. Rollerin değişimi

ve farklı bağlamlara aktarılmasıyla kurulan bu imgesel söyleyişin radikal imgeyi örneklediğini söylemek mümkündür.

Ev ve benzeri yapıların kullanımından kaynaklanan radikal imge kullanımı “Sevdanın Son Keremi” şiirinde geçen “Ey yüksek yapıların alçak gönüllü temeli” (D.R. , 2020: 105) dizesinde de görülür. Somut olarak yüksek kelimesi ile imlenen yapıların karşıtı olarak bir duygu, kişilik özelliği olarak alçakgönüllük ifadesi kullanılır. Bir soyut ve bir somut durum arasındaki zıtlıkla radikal imge kullanımı sağlanır.

“Cahide” şiirinde “Gecekondumuz yokken saraylar kurardık” (D.R. , 2020: 242) dizesi gecekondu-saray zıtlığı ile radikal imge oluşturur. Bu noktada klasik tezat durumundan ziyade gerçek- hayal çatışmasından kaynaklanan gerilimin doğurduğu imgesel anlatımın pekiştirilmesi dikkat çekicidir. Olayların oluşu mekân ile bağıntılıdır. “Mekân, tanım olarak, olayların yaşanmasına *imkân* veren zemindir” (Doğramacıoğlu, 2010: 33). Olaylardan azade biçimde kurulan hayaller ise içinde bulunan mekânı aşma imkanına sahiptir. Saray- gecekondu basit bir zıtlık oluştururken gerçek dünyada veya temsil ettiği değerler bakımından henüz mülkiyetin en alt basamağı olan gecekonduya bile sahip olamayan bireyin hayallerinde saraylar kurması radikal imgeye zemin hazırlar. Cahide şiirin genel teması yazlık sinemada izlediği filmde rol alan oyuncudan etkilenen muhtemelen yeni yetme bir delikanlının duygu dünyası aktarılır. Aynı şiirde geçen şu dizelerde dikkat çekicidir.

Ah yazlık sinemalar dört mevsimlik Cahide
Sinemalar yıkıldı içimizde kuşlar pırrr!
Bıraktığın boşluğu karayla doldurdu deniz
Gemiler batır Cahide, bıçak kanatır(D.R. , 2020: 242)

Dizelerinde hayal dünyasından sıyrılıp gerçeklik algısına geçiş sinemaların yıkılması imgesi ile sağlanır. Sinemaların yazlık olmaktan sıyrılıp dört mevsimlik olarak tarif edilmesi hayalden gerçekliğe topyekün geçişin zeminini hazırlar ve her şey normal akışına döner. Gemiler batır, bıçak kanatır. Soyut boşluğun kara ve deniz gibi somut unsurlarla tamamlanması radikal imgenin imkanlarıyladır.

EV, SANCI
İlk bakışta bir başlangıç
Aslında birer sondur evler

Ne kadar köprü yapsak

Bir ırmak ikiye böler (D.R. , 2020: 298)

Ev, başlangıçların ve sonların yaşandığı mekândır. İnsan yaşamı bir evde başlar, devam eder. İnsan, yaşamının sonuna kadar barınma ihtiyacını karşılamak için de olsa ev ile ilişkilidir. Bachelard “Ev, bizim dünyadaki köşemizdir.” (Bachelard, 2018: 34) der ve düşlemeyi barındırma özelliği ile evin insan için lütuf olduğunu savunur. Köprü ve ırmak imgelerinin olağan bağlamlarından kopartılması ve bu imgeler arasındaki karşıtlık da imgesel söyleyişi katkı sağlar. Sağlanan imgesel anlatım doğacı ve kaderci bir yönelim olarak belirir. Evdeki ilişkilerin ifade edilmek istendiği dizelerde eşi ve çocukları ile köprü kurmaya çalışan ama doğal süreç içinde ayrılığın belirlediği aile reisin edası sezilir. Su imgesinin normalde birleştirici iken bu şiirde ayrılığı imlemesi radikal imgenin oluşumunu perçinler. Hayatın sonsuz akışkanlığının temsil noktasındaki ırmak bağlamından koparılarak köprünün ve suyun birleştirilicilik işlevini etkisizleştirir. Evin başlangıç ve sonları barındırması ile oluşan karşıtlık ilişkisi de radikal imgeye katkı sağlar.

OYUNCU

Sırtı güneş sıvalı

Yüreği buz saçağı

Diz boyu kar içinde

Bir ağustos kaçağı

Dağı da dumanlı ha

İki ayağı gökte

Öneriyor yaşamayı

Kendisi gömütlükte(D.R. , 2020: 42)

“Güneş, buz, kar, ağustos, gök, gömütlük” kelimeleri karşıtlık barındıran kelimelerdir. Şiirin geleneksel dış yapısıyla modern söyleyişi arasındaki gerilim imgeleri radikalleştiriyor. Ayrıca yüreği buz saçağı, güneş sıvası gibi metaforlar yaşam ve ev arasında paralellik kurar. Bu durum şiirdeki imge yapısına bir açılım sağlayıp imge yapısını çarpıcı hale getirir. Sırtın sıcaklıkla yüreğin soğuklukla tanımlanması kişinin iç dünyasının dışardaki yaşamdan soyutlanmış biçimde olmasının göstergesidir. Kişinin kendi dünyasında yaşadıkları onun içinde bulunduğu rolün gereğidir. Hayat oyunundaki kişinin uç noktadaki temsilleri radikal imgenin zeminini oluşturur.

Bachelard'a göre; ev insanın derli toplu olması sağlar, sadece doğa olaylarından değil yaşamdaki fırtınalardan da korur. Bu yönüyle ev korunaklı mekân olarak belirir. Evin düşlemeyi mümkün kılması evin değerini artırır. Ev, insanı koruyan, düşünce ve düşlerini birleştiren bir noktadır. (Bachelard, 2018: 36-37)

Evlerdir Eskimo'nun etine sinmiş kutup
Buzda ateş yakmanın anlamı ortadadır
Bu anlamı kızağımı yaktığımda öğrendim
Mademki defineydi evimin ruhu
Mademki define haritası da bendim (D.R. 2020: 282)

Dizelerinde ev ve birey ilişkisi sancılıdır. Eviyle bütünleşen birey, düşlemenin verdiği açıklama itkisiyle varoluş problemleri yaşar. Evin soğukluğunu şiirin geneline eskimo, kutup, buz kelimeleri ile yayar ve pekiştirir. Buzda ateş yakmanın anlamı ısınma ile sınırlı değildir. Hayatta kalma dürtüsü bireye vazgeçilmez görünenleri feda etmeyi göze alma gücü verir. Eskimo ve kızak metaforu ile sağlanan gerilimin çözümü yine şairin kendi benliğindedir. Evin ruhu ile bütünleşen şairin evdeki sorunlara aşma ve define değerindeki güzelliklere ulaşmasının yolu kendisinde gizlidir. Gemileri yakma deyiminin kendi evinin özelinde kızak yakma biçimine bürünmesi de şartlar ve zaman fark etmeksizin bireyin savaşıma cesaretini ortaya koyar. Evden somut biçimde uzaklaşma vasıtası kalmayınca gitme ve kalma gerilimi içinde kalma cesaretini gösteren birey çözüme yönelik en önemli adımı atmış olur.

4.2.4.2. Sıcaklık- soğukluk halleri

Sıcaklık ve soğukluk kavramları soyut ve somut fark etmeksizin kullanımında ve bu kullanımların çağrışım varyantlarında radikal imge için uygun gerilim düzeyinin sağlanmasına elverişlidir. Budak'ın şiirlerinde daha çok bireyin ruh halinin ifadesinde kullanılır. Bireyin içsel geriliminin bir yönünün anlatımında ve bazen somut düzlemde sıcaklık, soğukluk ifadeleri kullanılır:

MAYA
Bedenlerimiz pahalı
Kumaşlarla örtülüyor
Ama karlı kış gününde
Kalmış gibi dışarıda
Çene kemiklerimiz

Çıtırdıyor durmadan

Bir yaz güneşi örneği

Isıtsa zamanıdır (D.R. , 2020: 53)

Dizelerinde kış ve yaz kelimeleri sıcaklık bağlamında imgesel anlatım oluşturur. Metaforik bir söylem içinde kullanılan üşüme aslında ruhun yalnızlığını işaret ederken yaz güneşi ve ısıtma fiili bireyin ihtiyaç duyduğu sıcaklığı somutlar. Zira bedeninin pahalı kumaşlarla kat kat örtünmesi somut olarak soğukluğu engeller.. Soğuktan korumak için vücudun her yeri örtülürken çene dışarda kalır. Çene kemiklerinin çıtırdaması konuşma ile daha derinde kişinin kendini ifade etmesi ile ilişkilidir. Bireyin ruhsal anlamda yaşadığı üşüme durumunu için yaz güneşi örneği ısıtacak başka bir edime veya konuşma edimini tetikleyecek bir unsura ihtiyaç vardır. Isıtsa zamanıdır diyerek yaz güneşine benzetilenin muğlak konumda bırakılması anlatımdaki gerilimi artırır.

Sıcaklık ve soğukluk zıtlığı “Maya” şiirinde olduğu Abdülkadir Budak’ın başka şiirlerinde iç dünya ve dış dünyanın tezatlığı içinde kullanılır: “Göster yaz sıcığında üşüyen yüreğimi” (D.R. , 2020: 104) dizesinde dış dünyadaki yaz havası yüreğe işlemez ve yürek kelimesi üşüyen sıfat-fiili ile nitelendirilip karşıtlık içinde çağrışım yapar.

Abdülkadir Budak şiirlerinde kullanılan radikal imgelerde soğuk-sıcak karşıtlığına sıklıkla rastlanır. Söz şiirinde:

SÖZ

Al ben de o kadar

Onca yıl çiğdem gibi

İlkyazı tanıdım yalnız

Ne buz kesen soğuklarda

Çatılarda kar kürüdüm

Buğday başağı örneği

Ne de yandım sıcaklarda (D.R. , 2020: 54)

Soğuk ve sıcaklık zıtlığı ile sağlanan imgesel anlatım insan hayatı ile ilişkilendirilir. Hayatın çilesini çekmemiş bireyin hayata bakışı çiğdem bitkisi ile imlenir. Çiğdem, ilkbaharda kısa bir süreliğine rastlanabilen bir bitkidir. Gelenek içerisinde çiğdem kelimesini farklı kullanımlar içinde görmek mümkündür. Yukarıdaki dizelerde de

çiğdem bitkisi sadece bahar döneminde ortaya çıkması bağlamında insan hayatı ile ilişkilendirilir ve hayatının baharında olan birey çiğdem kelimesi ile sembolize edilir. Hayatın anlamına varmak biraz da hayatın çilesini çekmeye bağlıdır. Hayatın çilesini çekmemekten duyulan üzüntünün de hissedildiği dizelerde çok kısa ve içi doldurulmamış bir hayat vurgusu dikkat çeker.

Sıcak-soğuk zıtlığının kullanıldığı bir başka şiirde:

Sıcaklığın geçirdi ölünün elini tutsan

Ama öyle olmuyor, ondan sana soğuma (D.R. , 2020: 271)

Radikal imgeye örnek teşkil edecek kullanım mevcuttur. Ölü bir bedenın yaşayanlar üzerinde ürpertici bir etkisi vardır. Ölü soğukluğu, ölü sessizliği gibi deyimlerle ifade edilebilecek bu durum biten bir yaşama vedanın, ardından tutulan yasın devam eden yaşamlara etkisi ile ifade edilebilir. Şiirde kullanılan sıcaklık kavramı yaşama; soğukluk ise ölüme aittir. Şiirde somut biçimde ifade edilen soğukluk-sıcaklık zıtlığının ardında yaşam ve ölüm karşıtlığı da görülür. Yaşam ölüm ile anlamlı ve değerlidir. Bu bakımdan yaşam ve ölüm zıtlığının birbirini tamamlayıcı yönü olduğu söylenebilir.

Yaz kış karşıtlığından yararlanarak meydana getirilen radikal imge kullanıma başka bir örneğe “ İçimdeki Dansa Ara Verdi İspanya” başlıklı şiirde rastlanır:

Moskova kışı gibiyim bu yaz gününde

Taşla doldurulmuş bir kuyu göğsüm (D.R. , 2020: 243)

Şairin özellikle belirttiği yaz kelimesi yani sıcaklar içinde üşüme kendinden de soyutlanmayı imler. Sıcaklık insanın duygusal yönünü de anlatır. Göğsün dolu olması duygusal yönünden soyutlanmanın ifadesidir. Yalnızlık veya yalıtılmışlık olarak ifade edilebilecek üşüme durumu kuyu imgesi ile perçinlenir. Jung, kuyu imgesini anne arketipinin tezahürleri arasında sayar. Ona göre anne iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, besin sağlayan gibi özelliklere sahiptir. (Jung, 2017: 22) Bu bağlamda kuyuya mekân olarak biçilen insan göğsü sevgiyi saklama, büyütme yani insanı sıcak tutan duyguları taşıma yönüyle Jung’un kuyu imgesi ile paralellik gösterir. Taşla doldurulmuş kuyu derinliğini ve suyu saklama özelliğini kaybetmiştir. Bu bağlamda ortaya konan metaforik anlatım kişinin kendi benliği ile ilgili arayışlarının sonucudur önermesi sunulabilir. Kuyu kelimesi iç dünyaya ait bir temsildir ve kuyunun içine atılan taşlar dış

kaynaklıdır. Kuyunun işlevsizleştirilmesi insanın sevgiyi taşıma özelliğinin kaybolmasına etki eder.

Sıcaklık ve soğukluk karşıtlığıyla ilintili olarak kış ve ağustos kelimelerinden yararlanılarak oluşturulan zıtlık “Yengi Sanılan Yenilgi” başlıklı şiirde yer alır:

Geçtiğimiz her yerde kar bıraktık sevgilim
Demişti kışa açılan Ağustos penceresi
Biz kaldık, o gitti mi? (D.R. , 2020: 233)

Dizelerinde Ağustos penceresi kış mevsimine sevgilim şeklinde hitap eder. Böylece somut olarak görülen karşıtlığın yanında iki sevgili de karşıtlıklar içinde resmedilerek şiirin çağrışım gücü artırılır. “Kalmak” ve “gitmek” kelimeleri de tıpkı şiirin başlığında yer alan ve şiirin imge bakımında yönünü belirleyen “yengi” ve “yenilgi” kelimeleri gibi birbirlerinin karşısında konumlanır.

Abdülkadir Budak şiirlerinde sıcaklık- soğukluk karşıtlığının farklı bir perspektiften görünüşüne ölü ve diri kelimelerinde rastlanır. “Olgu” başlıklı şiirde geçen ölü ve diri kelimelerini bu bağlam içinde değerlendirmek mümkündür:

Sözcüğün çarptığı yerden
Işık sızar kan yerine
Ölünü diri bulurlar
Tamamlanmış şiirlerde(D.R. , 2020: 69)

Sözcüklerin duygular üzerinde ve insan ilişkilerinde önemli bir gücü vardır. Yunus Emre “Söz ola kese savaşı/ Söz ola kestire başı” derken sözcüklerin etkisini net biçimde ortaya koyar. Şiirlerinin kaynağı geleneğe dayanan Budak’ta bu söz “Sözcüğün çarptığı yerden/ Işık sızar kan yerine” şeklinde ifadesini bulur. “Kan” ve “ışık” kelimeleri karşıt olarak konumlandırılabilir çağrışım alanlarını içinde barındırır. Sözün, şiirin temas ettiği yerde sızan ışık umudu imler. Işığın göz kamaştırmayan fakat sızar biçimde resmedilmesi umudun zayıflığını değil her durumda var olabileceğini imler. Işığın sızma özelliği vardır. Şiirin de tıpkı ışık gibi umut aşılایıcı yönü vardır. Işık imgesinin karşıtlık içinde kullanımın yanı sıra “ölü” ve “diri” kelimeleri de zıtlığı dayalı imgesel söylem içinde yer alır. Tamamlanmış bir şiir yaşamın müjdecisidir. Şairin diriliği

bitirdiği şiirlerde belirir. Şiirin insanlık için ve bir birey olarak şair için “umut ışığı” olarak belirtildiği bu dizelerde zıtlığa dayalı anlatım radikal imgeyi oluşturur.

4.2.4.3. Bireyin toplumla savaşı: avcı-ceylan

Abdülkadir Budak şiirlerinde avcı-ceylan imgesi bir çatışmanın merkezine oturtulur. Bu çatışmanın tarafları eleştirmenler, şairler; patron, işçi; birey, toplum gibi unsurlar arasında değişkenlik gösterir. Oadaki avcı ceylan imgeleri ezilenin ve ezenin çatışması biçiminde ilerler:

ACILARIN ÖNSÖZÜ

(...)

Ak yelkenli tekne umduk

Karanlık denizlerden

Nerede bir yangın çıksa

Külü biz oluyorduk

Hangi göle bir ceylan

Sokulmuşsa avcı siz

Dramda başrol oynar

Yakasına karanfiller

Takamayan gençliğimiz (D.R. , 2020: 77)

Tekne, karanlık denizde gemi, vapur gibi diğer taşıtlara göre daha az umut vericidir. Teknenin ak yelkenli olması umut duygusunu desteklerken “ak” ve “karanlık” kelimeleri hem somut olarak hem de imledikleri soyut duygular bağlamında tezat durumda yer alırlar. Devamında yer alan “yangın, kül, biz, siz, avcı, ceylan” kelimeleri de şiirin ana gövdesini oluşturan çatışma durumunun gerilimini artıracak biçimde konumlanmıştır. Yangın, önüne çıkan her şeyi yakarken geriye kalan şey küldür. Bir bakıma kül eşyanın dönüşmüş halidir. Külün kişide bırakacağı çağrışım yok oluşken uzak çağrışım yangından önce eşyanın varlığıdır. Kül imgesinin çağrışım gücü içinde yer alan biz öznesi siz diye hitap ettiği kişileri ceylan- avcı karşıtlığında avcı olarak konumlandırır. Hayatın devinimi içinde ezen ve ezilen taraflar olacağı gibi av ve avcılar da kendi rolleri içinde yer alacaktır. Ceylan ve avcı geleneksel imgelerdir. Özellikle halk şiiri geleneğinde kullanılan bu imgeyi Budak; siz diye hitap ettiği avcılara karşı biz olarak niteleyip zulme bulaşmış avcılara katarak farklı bir bağdaştırma içine taşır. Bu

durum da çağın meydana getirdiği kirlenmeye karşı bireyin edilgenliğini, elden bir şey gelmeme durumunu imler.

NEDİR REDİFLİ SİSTEM

Hâlâ kar kokuyorsun senin için yaz nedir

Acının siyahını bilirsin beyaz nedir

İncelmiş bir baharın koynunda gül boşayıp

Güzle nikâhlanmaya yönelen niyaz nedir (D.R. , 2020: 78)

Abdülkadir Budak’ın şiirlerinde poetik nitelik taşıyanlar önemli yer tutar. Yukarıdaki şiirde poetik yönelimini bireysel acıdan yana belirleyen şair, “siyah, kar, güz” kelimelerini olumlarken tam zıttı noktada bulunan “yaz, beyaz, bahar” kelimelerini gül boşayarak kendinden soyutlamayı tercih eder. Şiirin üst çerçevesini acılarla bezeyen şair, ilk şiirlerinde kendi kimliğine eklediği gül imgesinden uzaklaşmayı göze alarak acıları temsil noktasında güzle nikâhlanma metaforunu kullanır. Bu bağlamda onun şiirlerinin acılardan beslendiğini ifade etmek doğru bir tespit olacaktır. “İnce Soru” şiiri de bu çerçevede imgesel ağın kurulduğu bir şiirdir:

İNCE SORU

Avcısı ardından gelen geyiğin

Ormanın gizini çözdüğü gibi

Ucu yalın sevinçlere uzanan

Nice acıların öz kimliğini

Açıklamasını bilmeyen ozan

Ağzıyla kuş tutsa önemsenir mi? (D.R. , 2020: 97)

Çağın ürettiği acılar karşısında çaresiz kalan birey Budak şiirlerinde ceylan ve geyik sembolleri ile anlatılır. Ormanın gizini çözen geyik avcısına karşı savunma yapabilecek pozisyonudadır. Şairler de acılar ile örülü iç ve dış dünyayı çok iyi tanımalıdır. Zira sevinci anlatabilmenin yolu acıyı tanımaktır. Geyik avcı sembolizasyonun başka bir boyutta okurun karşısına çıktığı bu dizelerde geleneksel imge düzenine yeni bir bakış açısı getirilir. “Avcı, ceylan, giz, yalın, sevinç, acı” kelimelerinin ortaya çıkardığı radikal imgeyi meydana getirir.

Sevinç ve acı imgelerinin gerilim unsuru olarak kullanımı “Bir Acının İşlevi” başlıklı şiirde de görülür:

Anlardı dilini beyaz kâğıtlar
Boyalı saksıda boy veren çiçek
Yazarken sevincin öz kimliğini
Şimdi acılarla bezeli ozan
Çıftı çarşısında kepenk indirdi(D.R. , 2020: 99)

Şiir, şairin dünya ile iletişimini sağlar. “Beyaz kâğıtlar” şairin dilini anlayan ve sesini dünyaya salan nesnelerdir. Beyaz kağıtların şairin dilini anlaması, boyalı saksıdaki çiçek, acılarla bezeli ozan kullanımlar imgesel anlatımı oluşturur. Boyalı saksıdaki çiçeğe benzetilen ozan acılarla bezelidir. Abdülkadir Budak şiirlerinde doğaya özlem boyutunda sıkça kullanılan saksı imgesi modern dünyanın yapaylığını da ifade eder. İçinde bulunan çağın değerlerinin eleştirisi doğanın minimal ve yapay bir halde saksı imgesine sıkışması ile anlatılır. Bu yapaylık içinde boy veren çiçeğin varlığının eklenmesi ile ortaya çıkan görüntünün oluşturduğu atmosfer imgeyi anlamlı kılar.

Abdülkadir Budak’ın yazdıklarında sevincin acıdan beslendiği görülür. Yukarıdaki dizelerde de sevinç-acı karşıtlığı yaşam ve edebiyata yansıyan yaşamın karşıtlığını belirtir şekilde kullanılır. Bireysel duygulardan yola çıkarak sağlanan bu karşıtlık durumu radikal imge kullanımını ortaya çıkarır.

UMARSIZ YOLCU
Kırgınlığı rüzgârsız oluşuna daha çok
Işığa alıştıramadığı karanlık günlerine
Çözemediğine biraz da geyik ürkekliğini
Avcının gözlerine derin bakmadığına
Çiftlikten kaçmayı başarmış bir at
Sondan birinci geldi gül koşusunda(D.R. , 2020: 209)

Abdülkadir Budak şiirlerinde radikal imgelerin sıklıkla kullanıldığı “ ışıık, karanlık, avcı, ceylan” imgeleri bu dizelerde de dikkat çeker. Kırgınlık kelimesi dış dünya ile birey arasındaki mesafenin ifadesi olarak belirirken ışığa alışmamak karanlıkta ısrar olarak yorumlanabilir. Tabiat, bireyin değişime zorlanmayacak yönüdür. Avcının gözlerine bakamayacak geyik ürkekliği karşısında birey isyan içindedir. Bu isyan birincil olarak kişinin kendine, kendi tabiatındaki çekinikliğidir. Öyle ki dizelerin arka planında ve kelimelerin çağrışım alanlarından okunabilecek bu isyan, şiirde somut olarak sadece “kırgın” kelimesi ile sağlanır. Bu bağlamda zıtlıkların birliği şeklinde

kullanılan radikal imgenin bu dizelerde anlam derinliği içinde yer aldığı ve genel tanımlamaların aksine estetik değere haiz olduğu ifade edilebilir.

“Gül” imgesi Budak şiirinin köşe taşları arasındadır. Gül koşusu metaforu ile sağlanan anlam derinliği çiftlikten kaçan at ile bütüncül bir özellik teşkil eder. Çiftlik, yönetilmenin çiftlik sahiplerinin elinde olması yönüyle özgürlüğü kısıtlayıcı bir özelliktedir. Genelinde, hakim söylemin, muktedirin aksi yönde hareket kabiliyeti olan birey özgürlüğüne doğru koşan at simgesinin temsil alanı içindedir. Ayrıca “çiftlikten kaçan at” temsili şiirin başlığı “Umarsız Yolcu” ile de uyum gösterir.

Aynı şiirde geçen “Kalın düşler içinde ince bir beden” dizelerinde kişinin hayal dünyasının bedenini ve beden ile imlenen dünyada işgal ettiği konumu aşması kalın-ince kelimeleri sağlanan zıtlık içinde kullanılarak radikal imge kullanımını örnekler.

Avcı- geyik çatışması “Geyik Balosunda Avcı Dansı” şiirinde de görülür:

Kahramanlık şiirleri yazmamı istiyorlar
Herkesin gölgesinden korktuğu bu yüzyılda
Çölde nehir bekliyor olduğum yalan değil
Avcılar dans ederken bir geyik balosunda(D.R. , 2020: 211)

Abdülkadir Budak kendi şiirine yönelik eleştirileri çağa yönelik karşı eleştiri geliştirerek yanıtlar. İçinden bulunulan zaman sorunlara kaynaklık etme yönüyle birey için bunaltıcı ve korkutucu konumdadır. Herkesin gölgesinden korktuğu yerde kahramanlık şiirleri yazmak abestir. Şair, gerçeği şiirleştirme peşindedir ve ortaya koyduğu imgesel anlatım hayata bir yönüyle temas etmelidir. “Kahramanlık, korkmak, çöl, nehir, avcı, geyik” zıtlıkları ile şiirin imgesel çerçevesi belirlenir. Geleneksel imgelerin modern durum içerisinde uyumsuz kalması ile asıl zıtlık ve radikallik ortaya çıkar. Budak’ın geleneğe dayanan anlatımı imgesel kullanım içinde geleneksel imgeleri modern bağlam içine taşımakla gerçekleşir. Bunu yaparken ortaya çıkan durum zıtlıkla beraber uyumsuzluktan ötürü içinde ironi de barındırır. Avcıların geyik balosunda yer alması bu bağlamda özgün bir örnektir.

4.2.4.4. Kuyunun derinliği: baba ile hesaplaşma

Budak’ın şiir serüveninde baba imgesi önemli bir yer tutar. Özellikle *Ahşap Anahtar* kitabında hesaplaşma hâlinde baba teması işlenir. “Madem ki yazarı yazmaya iten,

açığa vuramayıp bastırmak zorunda kaldığı isteklerdir, o halde bunlar bir yolunu bulup kılık değiştirerek kendilerini eserde belli edeceklerdir; tıpkı hepimizin rüyalarında kendilerini gösterdikleri gibi”(Moran, 2018: 152) görüşüyle psikanalitik kuramların esere bakışını yorumlayan Moran’dan hareketle Abdülkadir Budak’ı şiir yoluyla terapiye iten duygunun da baba kompleksi biçiminde beliren baba ilişkisi olduğunu söylemek mümkündür. “Psikanalizin amacı bireyin kendi dürtülerini bilinçlendirebilmesi ve gerçekliğin beklentilerini kabul edebilmesini sağlamakla sınırlanır”(Gençtan, 1998: 58). Abdülkadir Budak huzursuzluk duyduğu, baş etmekte zorlandığı duyguları şiir aracılığı ile bilinç dışına çıkarıp psikanalitik yöntemden yararlanır:

YANLIŞ ANKA DESTANI VIII.

Ölmemiş olsaydı babam

Gülüştünü güz örtmezdi annemin

Dikenler batmazdı küçücük ellerine

Oyuna ara vermiş küçük kardeşlerimin (D.R. 2020: 170)

Baba her evlat için yol göstericidir. Babaya karşı direnç gösterse de oğullar yaşam boyu babalarını yanlarında taşırlar. Gece karanlığında da olsa fark edilir babanın yol göstericiliği. Anne ise baba ile oğul arasında denge unsurudur. Freud(1995)’un *Psikanaliz ve Uygulama* kitabında Hans’ın tedavi süreçlerinde anne; babayla mücadele için kullanılan bir figür olmanın yanı sıra çocuğa karşı hoşgörünün de sembolizasyonu olarak sunulur. Budak kendi ifade ettiği şekliyle şairliğini annesinden almıştır. Şiir uyanıkken yazılan rüya imiş/Annenin kendisiymiş ve babanın gölgesi. (Budak, 2007: 269) Annesinin yaktığı doğaçlama ağıtlarda şairane bir yön vardır. Budak, annesinden esinle şiirin zamanda yok olmayı öğreten yönünün farkına varır.

“Suyun yüzüne baba, gözlerinle bakmıştım

Ve görmüştüm dipteki çakıl yalnızlığını

Yenilecek kadar güçlüyüm artık

Bir tekneyim, gösterin bana kayalıkları” (Budak, 2007: 263)

Şiirin ilerlemesi için ustalarla hesaplaşmak ve ustaları aşmak şarttır. “Türk şiirin gelişmesi şiirsel babalarla ve dönemlerle ciddi hesaplaşmalara bağlı: Aşılması gereken

bir büyük engel ikinci yeni şiiirdir” (Budak, 2018: 129). Budak, daha önceki dönemlerin bir şekilde aşılması olup geçilmesi gereken yeni eşiğin ikinci yeni şiiiri olduğunu düşünür. İlk şiiirlerinde Necatigil etkisi görülen Budak da ustasının gölgesi olmaktan korkmuştur. Cemal Süreya yanıt olarak yazdığı *Yazko Edebiyat* dergisinde 1981 yılında yayımlanan “Havari” şiiirinde bu korkunun izleri görülür. Bu şiiirde yer alan “Ustası gömleğine uygun düşen mor desen/ Ama yalnızca desen, gömleğin kendi değil” ile “Kim İsa olabilmiş havari olamadan”(Budak, 2018: 40) dizelerinde kendi sesinin bulma yolunda usta şairin izinden giderken ustanın gölgesi olmaktan öteye gidememe korkusu hissedilir. “Eğer iyi bir baba yoksa bir tane yaratmak şarttır. İster şair olalım ister olmayalım hepimizin mağduru olduğu etkilenme endişesi, korkarım, önce kökenlere-Freud'un korkunç bir zekâ örneğiyle- ‘aile romansı’ adını verdiği mukadder bataklığa yerleştirilmek zorundadır” (Bloom, 2016: 91). Şiiir serüvenin farklı zamanlarında birçok usta şairi takip eden Budak, *Havari* şiiiri örneğinde olduğu gibi ustaları yani şiiirsel babaları kendini ustalığa götürecektir yolda yardımcı olarak görür. Gerek şiiirsel baba olsun gerekse biyolojik baba, oğul babasını aşmadan tam anlamıyla özgürleşemez.

KADIN VE ŞEHİR

Açık şehir kapalı bir kadına
Otobüsle değil coşkun ırmakla

(...)

Paramparça bir kadın
Seni toplamaya kalksa
Yolu kuyu çıksan da
Zirve dönsen buraya

(...)

Karmaşık gidip de yalın
Teneke gidip de altın
Sesin bunca güzelken
Tel gidip keman dönsen

Kara’ya bir deniz’den (D.R. , 2020: 324)

“Kuyu” imgesi Abdülkadir Budak’ın imge dünyasında önemli yer tutar. Kuyu ve zirve uç noktalardır. “Kuyu” görüntü seviyesinin altına inmek ile ilişkilendirilebilecek metaforik kullanıma ve psikanalitik okumaya elverişli bir kelimedir. Yukarıdaki

dizelerde ise radikal imgenin tamamlayıcı ögelerinde biri olarak kullanılırken dönüm noktasından sonraki zirvenin ifade edilmesi ve etki gücünün artırılması noktasında kullanılır. Esasen dönüşüm hedefe giden yolda başlamış ve birey coşkun bir ırmağa dönüşmüştür. Devamında hayatın değişim ve dönüm noktası kadın imgesi ile ilişkilendirilmesinin yanında öncesi ve sonrası şeklinde ayrılabilen durumlar peşpeşe ve karşıtlık ilişki içinde verilir. Bu karşıt durumların ifadesini bulduğu “paramparça, toplama, kuyu, zirve, karmakarışık, zirve, tenek, altın, kara, deniz” kelimeleri radikal imge oluşturur.

“Oğul” başlıklı şiirde kuyu-dağ zıtlığı ile radikal imge elde edilir:

Kyunun derinliği, dağın zirvesi
Hangisine inilir, çıkılır hangisine?
Bir erkek çocuğu için
Baba açık deniz, liman annedir (İ.M. , 2020: 22)

Kuyu imgesinin etrafında teşekkül eden dizelerde anne güvenli liman olarak görülür. Babanın tehlikeyi ve korkuyu temsil ettiği yerde anne müşfik bir karakterin tezahürüdür. Jung anne sevgisini eve dönüşün, her türlü başlangıç ve sonun temeli olarak ifade eder.(Jung, 2017: 31) Budak’ın anneyi liman benzetmesi içinde kullanması bu savı örnekler. Anne sığınak, baba maceraya çağrıdır.

Baba aşılması gereken bir engel, içinden çıkılması gereken bir kuyudur. Bir oğul için zirveye çıkmak hesaplaşma ile mümkün olacaktır. “Baba denen kuyu derin, ipi uzatın ipi”(D.R. , 2020: 259) dizesinde de şairin adeta bir iç savaş halinde giriştiği hesaplaşmanın³⁹ imdat çığlıkları duyulur.

BABAM VE ÖLÜM

Ayaklarına bakmıştım yüzüne değil
Annem şaşırması buna, tuhaftır ben de
Oğlunun saçlarını okşamayan baba eli
Ne işe yarardı artık, üstelik bir ölüde (D.R. 2020: 266)

³⁹ Budak’ın baba hesaplaşmasının biyolojik baba ile sınırlı olmadığını belirten Koçak’ın(2012) Ahşap Anahtar kitabına yönelik değerlendirmesi dikkat çekicidir: Biyolojik babanın ötesinde, sanatsal babalara ilişkin olan bir çekismeyi bu kadar kasıtlı, bu kadar bile bile, bu kadar “kitabî” ve buna rağmen bu kadar hatasız, bu kadar ustalıkla icra eden başka şiir okudunuz mu siz? (Koçak, 2012: 213)

Baba aile içinde otoriteyi kurar. Babanın otoriter yönü diğer toplumsal kurumlara da temel teşkil eder. “İnsan uygarlığının tarihi boyunca babanın otokratik gücünden öteki toplumsal otoriteler türemiştir” (Freud, 1996: 266). Babasının ölüsü karşısında bir çocuğun duygularının anlatıldığı dizelerde belki de baba hesaplaşmasının en çarpıcı sahneleri belirir. Son bir kez yüzünü görmek yerine ayaklarına bakmak gerilim zirve noktasıdır. Şefkat beklentisi karşılanmayan bireyin tepkisizliği, sembolik tepkiye dönüşür. Oğlunun yaşama artık daha güçlü atılacak biçimde ayakta durması ve babanın ölü gövdesi arasında anneni rolü belki de son kez birleştiricidir. Baba ölmüştür, oğlun savaşı devam edecektir.

4.2.4.5. Günlük hayat içinde beliren radikal imgeler

Abdülkadir Budak günlük hayatı konu edindiği şiirlerinde çatışma unsurlarını ve hayatın uç noktalarını kullanarak gerilim unsuru meydana getirir. İmgesel düzlemde de sürdürdüğü bu tavır radikal imge kullanımı içinde değerlendirilebilir.

1. BAŞLANGIÇ DİZELERİ

(...)

Yaşamın kumaşından kaç takım ölüm çıkarır

Fili dansa kaldırır mı kelebek inceliği

Gibi tuhaf soruları olan adamdı (D.R. , 2020: 228)

Dizelerinde “yaşam, ölüm, fil, kelebek” kelimeleri alışılmadık bağdaştırma içinde kullanılır. İnsan hayatı doğası itibarıyla yaşam ve ölüm şeklinde zıtlıkları barındırır. Yaşam, ölüme doğru sürekli bir gidiştir. Ölümün algısallığını belirleyen şey insanların ona yaklaşımıdır. Ölüme karşı farklı yaklaşımların varlığı ölümün bu dünya hayatının sonu olduğu gerçeğini yok edemez. Değişkenlik gösteren tek şey ölüm düşüncesinin algılanış biçimidir.

Kelebek inceliği ve fil arasında kurulan ilişkide ironik anlatım ön plandadır. Son dizede bu soruları soran adamın tuhaf olarak nitelendirilmesi ile ironik anlatım tamamlanır.

8. GECE, FERİT VE ŞİİR

Gece dediğin nedir? İpek yumuşaklığı

Fırtınanın alışıksız olmadığı dinginlik

Sabah başkaldırıdır, gün ortası temkinli

Gecedir yüreklere değen ince serinlik (D.R. , 2020: 234)

Gece ve sabah arasındaki karşıtlık somut örneklerle açıklanır. Gece sessizliği ve sakinliği içinde barındırırken gecedan silkeleniş olarak başlayan sabah yaşam mücadelesinin sahnesidir. İpek yumaşaklığı benzetmesi ile tarif edilen gecenin karanlığı insanları ve doğayı dinlenme hali içine koyar. “Gece, sabah, fırtına, dinginlik” kelimeleri ile radikal imge oluşturulur.

SERÇE-KARTAL HİKÂYESİ

Şapka güneşte kalmasın diyen bu garip başla

Hangi gölgenin tadını çıkardın ki be adam!

Tazı görmüş tavşandan ödünç aldığın yürekle

Kahraman yuhalayan bir çağa iyi geldin

Ayaklarının küçücük, yazdıklarının kocaman

Ellerinin güzelliğini o deyince fark ettin

Tuhaf kartal kanadı göğünü tehdit etti

Serceydin bu dünyada, Ferit⁴⁰ sanmıştık seni (D.R. 2020: 239)

Şiirin başlığı olan “Serçe-Kartal Hikâyesi” şiirin imgesel çerçevesini de belirler. Zıtlıklara dayalı imgesel anlatım şekli radikal imge uç noktaları anlatması bakımından çatışma durumlarını anlatmak için uygun bir yöntem olarak belirir. Güneşten sakınan birey için korunak gölgedir. Fakat şair, şapkanın bile güneşte kalmasına razı olmayacak şekilde inceliği ve naifliği gösterir. Bu naiflik(duyarlılık) yüzünden gölgeden alması gereken hazzı alamaz. Yani onun düşüncesinde başkasını incitmemek ve öncelemek vardır. Yüreğinde yer alan korku tazı görmüş tavşan benzetmesi ile görselleştirilip imajinatif bir söylem içine taşır. Bu korku unsuru ölüm kalım korkusu şeklindedir. Ölüm kalım noktasına yerleştirilen gerilim imgeyi radikalleştirir.

Tazı ve tavşan sembolleri ile anlatılan birey çağın ürettiği çetrefil paradokslar içinde yaşar. “Kahraman yuhalayan bir çağa geldin” dizelerini kavrayabilmek için Budak’taki kahraman kavramının çerçevesini iyi belirlemek gerekir. Abdülkadir Budak’ın kahraman sınıfı fantastik özellikler taşıyan savaş meydanında cenkler kazandıran özelik

⁴⁰ Endişeli Fesleğen kitabının ilk bölümünü oluşturan 18 şiir Ferit isminin başrolde olduğu bir kurgu içinde sunulur. İlk bölümün sonunda(Bu Bölümün Sonsözü başlıklı şiirde) “Ferit: ayna, Ferit: ayna”(D.R. 2020: 240) dizesi Ferit’in dizelere hayat veren şair olduğunu haber verir.

göstermekten ziyâde kalabalığın aktığı yöne doğru gitmeyen gelenekten aldığı güçle doğru bildiklerini konuşan kişilerdir. Kılıçla değil de söz ile kahraman olabilecek kişilerin başında şairler yer alır.

Kişinin ayak izlerinin büyük olması hayattaki etki alanıyla doğrudan orantılıdır. Şairlerin ayak izleri ise yazdıklarıdır. Kocaman kelimesi ile nitelenen yazılanlar şairin kahraman yuhalayan çağa karşı gücünü gösterir.

Kartal ve serçe kelimelerinden sağlanan zıtlık Budak'ın başka şiirlerinde de görülür. “Babam ve Matematik” başlıklı şiirde:

Kartalın gövdesine serçe kanadı takmak

Hesaptan anlamayan hayatın buluşuydu (D.R. , 2020: 259)

Geçen kartal gövdesi ve serçe kanadı kelimeleri ile radikal imge oluşturulur. Şiir dilinin nesir diline yaklaştığı bu kullanımda ifade edilen olabildiğince yalın bir biçimde ifade edilirken hayatın insan için her zaman senkronize bir biçimde imkânlar sunmadığı iletisini okumak mümkündür. Zira hayat hesaptan anlamayacak bir olgudur. Ve bu hesapsızlık hayat yolunda birey için hareket kabiliyetini kısıtlayıcı yön taşır. Uçuramayan kanatlar düşmeye de engel olamayacaktır:

RİCA

(...)

Uçmak için kanatlar, düşmek için uçurum

Ezberlemeye değer bir aşk şiiri verin

(...)

Bana iyi öğretiler azla yetinmesini

Köşk yerine kulübe, aşk benim zenginliğim

Son bir rica: Ya güneşle tanıştırın ya büyük bir ateşle

Karanlıkta unutulmuş küçük el feneriyim (D.R. , 2020: 247)

Aşk, birey için bir direnç noktası olarak ifade edilebilecek sığınak niteliği taşıyan bir duygu şeklinde ifade edilebilir. Uçmak ile düşmek arasında birey için tutunacak dal olarak aşk şiiri önerilmesi hayatın zorlukları karşısında yardım elidir. “Köşk, kulübe” ve “karanlık, aydınlık” kelimeleri ile imgesel söyleyiş tamamlanır.

Bireyin uçmak arzusu ile başlayan söylem aslında bir şey yapma, varlığını gösterme arzusunun ifadesidir. Bu ifade karanlık ve el feneri metaforunda daha net bir görüntü düzeyine ulaşır. Karanlıkta bile fark edilmeyen birey aydınlıkta fark edilecek kadar büyük bir ışık yaymak isteğini barındırır. Böylece ifade edilmek istenen durum karşıtlıklara dayalı olarak somutlaştırılır ve radikal imge oluşur.

Karanlık- aydınlık zıtlığı ve buna bağlı çağrışımların ortaya koyduğu anlam halkası Abdülkadir Budak şiirindeki radikal imgelerin ana dayanaklarındandır. Gündüz-akşam karşıtlığını da bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. “Babam ve Haliç” şiirinde de bu duruma örnek kullanım vardır:

(...)
Büyük kıyım zamanı babamdan başlıyorum
Gündüzlerle tanışmayan gecenin eşliğinde
Bir defacık avcı korksun avından
Şiir atıp bıçaklar tutmalıyım kendime(...) (D.R. , 2020: 258)

Abdülkadir Budak şiirlerinde av-avcı sembolleri farklı bağlamlar ve temsiller içinde kullanılır. Yukarıdaki dizelerde avcı baba rolündedir. İç hesaplaşma içine giren birey avcıya karşı savunma pozisyonundan saldırıya geçmiş bir av şeklinde resmedilir. Geceleri gündüzlerle tanıştırmayacak kadar uzun sürecek geceler bu çatışma durumunu eşlik edecekken karşıtlıkların kullanılması ile radikal imge meydana gelir. Yine bir av ile avcı arasında rol değişimi yapma isteği dikkat çekici bir biçimde hesaplaşmanın habercisidir. Bu noktada “baba” kavramı biyoloji babayı aşar ve yaşamdaki otorite temsillerine evrilir.

Gündüz- akşam karşıtlığının bulunduğu bir başka şiirde:

Gündüz dediğin ne ki? Birkaç dizelik şiir
Akşam oku oku bitmeyen destan(...)
(...)
Boyum kısaydı o zaman ve duvarlar yüksekti
Saksılarda kalırdım, geçemezdim bahçeye(...) (D.R. , 2020: 261)

Şeklinde ifadesi bulan karşıtlıklara dayalı anlatım “Babam ve Meşale” başlığı taşıyan şiirin bütününe hâkimdir. Akşam, bireyselliğin ve içe bakışın yoğun olarak yaşandığı

zaman dilimidir. Gündüz işinde, gücünde, hayat meşgaleesindeki birey kalabalıklar içindeyken akşam yalnız başınadır. Bu durum destan benzetmesi ile tarif edilir.

Şiirin ikinci kısmında ise kişinin sınırlılıkları anlatılırken karşıtlardan yararlanılır. Yüksek duvarlar karşısında kısa boylu olmak sınıra gelme psikolojisinin somutlaşması olarak addedilebilir. Yine saksı ve bahçe arasındaki ilişki de aynı şekilde düşünülebilir. Radikal imgelerden yararlanarak oluşturulan metinde sınır ve aşamama duygusu ön plana çıkar.

Karanlık-aydınlık karşıtlığına koşut radikal imge kullanımı siyah-beyaz arasındaki anlam ilişkisinde mevcuttur. Bu duruma “Ev, Milat” şiiri örnek gösterilebilir:

Evin tarihi diyorum
Saçların tarihidir
Siyahtan beyazlara geçişlerin tarihi
Ev biraz da çoğalırken
Bir şeylerin eksilişi (D.R. , 2020: 308)

Ev, yuva olma özelliği insan yaşamında önemli yeri olan mimari yapıdır. Ev, insanın kişisel tarihinin tanığıdır. Bireyin hayatı ile beraber ilerleyen evdeki yaşanmışlıklar ömrün ve zamanın ilerleyişini saçın beyazlamasıyla anlatılır. “siyah, beyaz, çoğalmak, eksilmek” kavramları tezatlık gösterir. Bu noktada siyahtan beyaza geçişin yaşlılığa doğru gidişi net bir biçimde simgesel olarak anlatır. Abdülkadir Budak’ın diğer şiirlerinde genel olarak siyah karanlığı beyaz aydınlığı temsil eder. Yukarıdaki dizelerde ise siyah gençliği ve yaşamı beyaz ise yaşlılığı ve ölümü hatırlatır. İnsanoğlu akış içerisindeki zamanda topladıkları ve kaybettikleri ile eksilir ve çoğalır. Bu eksilme ve çoğalma yaşamın doğasıdır ve evrensel gerçekliktir. İnsani duygular ve olgular evrensel noktaya geçişte önemli bir aşamadır. Karşıtlıkların birliği şeklinde kurulmuş dizeler bu minvalde evrensel genel-geçer özellik gösterir.

KADIN VE ŞEHİR
(...)
Kadın uzun, gece kısa
Daha sonra?.. Daha sonra?.. (D.R. , 2020: 326)

Dizelerinde “gerçek, düş” ve “uzun, kısa” karşıt kelimeleri radikal imge kullanımı örnekler. “Senden Önce Ve Sonra” başlığını taşıyan şiirde de benzer şekilde somut zıtlıklara dayanan imge kullanımı görülür:

Kazanılan savaş yoktur ama sen

Barışı kutlayan havai fişegimdin (D.R. , 2020: 336)

Savaş ve barış insanlık tarihi boyunca var olan olgulardır. Savaş kelimesinin çağrışım alanı içerisinde elbetteki mücadele vardır. İnsanoğlu yaşamı boyunca mücadele içindedir. Bu mücadelelerin istedik biçimde sonuçlanması arzulanan bir durumdur. Yukarıdaki dizelerde her ne kadar “barış” kutlansa da kazanılmış mücadele olmaması ile ironik anlatım sağlanır. Şiirin başlığından hareketle “barış” kutlamasının “sonra” kısmında yer alması ve dolayısıyla “sen” hitabının muhatabının varlığının kazanılmış bir mücadele sonucu olduğunu vurgulamak gereklidir. Şiirin başlığında yer alan önce ve sonra durumları savaş ve barış kelimeleri ile tamamlanarak radikal imgenin çerçevesi belirlenir.

YAY BURCU

Gecenin akrebi kimdi?

Kimdi sokan gündüzleri?

Ağlayışım çocuktu

Yaşlıydı inleyişim (İ.M. , 2020: 10)

Şiirde geçen “gece, gündüz, çocuk, yaşlı” kelimeleri karşıtlık oluşturur. İç hesaplaşma içerisindeki birey gece düşünceler ile cebbelleşir. Gece boyunca biriken düşüncelerin etkisi gündüz ortaya çıkar. Şiirin devamında yer alan “ağlamak” edimi masumluk yönüyle içinde çocukluk barındırır. Çocukluğa benzetilen ağlayışın hemen ardından gelen yaşlılık benzetmesi ile yine karşıtlık meydana gelir. Böylece şiirin tamamına yayılan radikal imge oluşur.

“Kilit Soru” başlıklı şiirde de aydınlık-karanlık bağlamında incelenebilecek tezatlık görülür:

(...)

Ben bunca siyah iken

Geceye yağın beyazın

Adına kar denir mi?

Bende mi bir eksiklik

Onlarda mı çokluk var

(...)

Aydınlık bahçelerden

Karanlık güllerden geçtim (İ.M. , 2020: 30-31)

Dizelerinde “siyah, beyaz, eksiklik, çokluk, aydınlık, karanlık” kelimelerinin oluşturduğu tezatlık radikal imge oluşturur. Siyahın olumsuz çağrışımı hem geceyi hem de kişinin içinde bulunduğu ruhsal durumu temsil eder. Aydınlık bahçe ve karanlık gül benzetmelerinde de benzer biçimde zıtlık görülür.

Gündüzü el feneriyle arayan komşularım

Gecenin ışığını öğrenemez mi benden? (İ.M. , 2020: 200)

Abdülkadir Budak’ın “Site Sakini” başlığını taşıyan şiiri ile poetikası arasında ciddi anlamda koştuluk sezilir. Fark edilmeyi isteyen fakat bu isteği haykırışa dönüşmeyen şairin duygularının şiirsel, ironik ve biraz da sitem yüklü dışavurumu şeklinde yorumlanabilecek şiirin anlamı alıntılanan dizelerin sağladığı radikal imgeli anlatımda gizlidir.

“Gündüz, el feneri, gece, ışık” kelimeleri arasındaki zıtlık ilişkisi modern dünyadaki çeşitli çatışma hallerini yansıtmada noktasında yeni bağlamlar içinde kullanılır. Gece ve gündüz kavramları ters yüz edilerek birbirlerinin yerine kullanılacak biçimde yeni bağlamlar içindedir. Şiirin ironik havasıyla da desteklenen bu aktarım gündüz- el feneri birlikteliğinde ve gecenin ışığı kullanımında yeni çağrışımlara açılır. Şair, komşusu için komşu olmaktan ziyade şair yönü de bilinen komşu olma arzusunu içinde taşıırken aynı zamanda şiir serüveni boyunca karşılaşılan gelenek-modernizm çatışması ve çağın eleştirisini de yapar. Bu bağlamda “Gündüzü el feneriyle arayan” nitelendirmesi daha değerli bir konuma yükselir. El feneri geceleri yol bulmaya yarayan nesnedir ve insanlar el fenerinin yani bir rehberin gösterdiği kadarına odaklıdır. Yol gösterenin işlevsiz kılındığı- zira gündüz diğer tüm ışıkları bastırır- nitelendirmeden hemen sonra gelen “gecenin ışığı” tamlamasında yine rehber işlevsiz kılınır. Çünkü ışığı kendinde olanı karanlık örtemez. Kendinin farkında olmak ama fark edilmemek şeklinde ifade

edilebilecek bu durum paradoks niteliğindedir. Bu noktada şair serzenişinin komşuları, siteyi ve hatta şehri aştığını ifade etmek mümkündür⁴¹.

“Buğdayın Teni” ve “Sapak” başlıklı şiirlerde de renklerin karşıtlığından doğan radikal imge vardır:

BUĞDAYIN TENİ

Beyaz sevgili suçsuz benim kusurlu zenci

Onun Nil'i yanında Afrika ne ki? (İ.M. , 2020: 56)

Sevgiliye olan kırgınlık beyaz insan siyah insan ifadelerinde dikkatlere sunulurken sevgilinin bağışlayıcılığı ve besleyiciliği “Nil” metaforu ile anlatılır. Afrika kuraklığın hâkim olduğu, açlığın ve türlü acıların kol gezdiği bir coğrafyadır. Nil nehri Afrika kıtasının nadir umut kaynaklarındandır. Sevgilinin affediciliği ve müşfikliğinin çarpıcı biçimde ifadesi Nil-Afrika karşıtlığı içindedir. Fakat bu noktada Nil’in Afrika’yı beslemediği sadece Afrika için önemli rolünün hakkının teslim edildiğini belirtmekte yarar vardır.

Beyaz sevgilinin suçsuzluğu içinde kusur barındıran ve hedeflenen bir bağdaştırmadır. Zira beyaz teninin suçsuzluğu, siyah tenin kusurlu olması çağın lekesi boyutundaki ırkçılık kavramına yönelik eleştiridir. Bununla birlikte beyazın Nil nehri olması Afrika kıtasının sömürülmesini çağırıştırır. Açlık, susuzluk, yaşam kavgası Afrika’nın mücadelesidir. Hümanizmin insanlar arasındaki en azından gelir dağılımındaki adaleti sağlamakta yetersiz kalması durumu Afrika’nın Nil’e muhtaçlığı metaforunda saklıdır. Sömürenlerin gücünün Nil simgesiyle ifade edilmesi şiirdeki gerilimi artırır.

SAPAK

Beyaz bir lekelerin evet çağın karanlığında

⁴¹ Abdülkadir Budak’ın *Düşler* dergisinde 1997 yılının Mayıs ayında yayımlanan ve *Ayna Sandım Şiiri* kitabına da aldığı “Sincan’da Şair Olmak” başlıklı yazısında bu konudaki sitemi görmek mümkündür. “Site Sakini” şiirinde durumla daha barışık bir eda içinde mizahi bir hava sezilse de söz konusu yazıdan alınan kesitteki sözler önem arz eder: (...) Her gün gazete aldığım, Kadir abisi olduğum Bekir bile bilmiyor şair olduğumu. Gazete bayiiine gelen *Adam Sanat*’tan birini ben alıyorum da(ötekini de doğal olarak Hasan Ali Toptaş), bütün günlük gazetelerin sanat-edebiyat sayfalarını tarıyorum da, “abi bu merakın nereden geliyor” diye sormuyorlar bana. Bırakın Bekir’i, 13 dairesi binada yalnızca bir hane sahibi biliyor şair olduğumu. Akrabalarım arasında bile yankısını bulmuyor şairliğim. Onlarda da yok kitaplarım ne yazık ki. “Sincan’da şair olmak” en yakınlarımla bile ilgi alanı dışında anlayacağınız. Öğretmenler lokaline kitaplarımın tümünü bıraktım ve orada görevli bir şahsa, adımı anımsayanlar olduğunda görüşmek istediğimi belirttim, üç yıl geçti aradan; oradan da bir ses yok. Yerel radyolar benden şiir okumuyor, benimle konuşma yapmıyor.(...) (Budak, 1998: 60)

Ağlasak mı yöntemine yoksa alkışlasak mı? (İ.M. , 2020: 142)

Karanlığın yoğunluğu beyazın leke olarak belirlenmesine yol açar. Kötülüklerin yoğunlaştığı çağda güzellikler hemen göze çarpacak biçimde belirir. İyi şeylerin göz tırmalaması, bulunduğu yerde sırtması çağın şaşırtıcı bir yöntemidir ve bu durum karşısında birey şaşkınlık içindedir. Çağın karanlığı karşısında kullanılan “beyaz bir leke” alışılmışın dışında aykırılık ihtiva eder. Zira beyaz temizliğin, saflığın rengidir ve kirden arınmanın sembolüdür. Beyazın leke olarak kullanılması imgenin çarpıcılığını artırır.

SU HESABI

Birden sel haline geçen sakinlik

Doğaldır ki bent yıkmaya

İnsan bazen durgun sudur

Karanlık derin kuyuda

İnsan sudur

Donar

Kaynar

Buğudur

İnsan sudur zaman zaman

Sevdiğinin çöl ağzına

Göl iken damla olur

(...)

Geniş suyum

Bunaldım dar kaplarda (İ.M. , 2020: 40-41)

Şiirin imgesel gücü su kelimesi ile sağlanırken insanoğlu su benzetmesi içinde kullanılır. Hayat akışı ile suyun akışı arasında koşturak ilişki kurulabilir. Hayatın bazı evrelerinde hırçın bir sel su haline gelen insan bazen bir kuytu kuyudaki su gibi kendi içine çekilip dinginlik içine girer. Su anaasır-ı erbaa olarak da bilinen dört temel elementten biridir. Suyun donması, kaynaması, buğulaşması insana aktararak benzetmenin çerçevesi şekillenir.

Aşk ve sevgili kişinin tıpkı buharlaşan su gibi erimesine yol açar: “ Sevdiğinin çöl ağzına/ Göl iken damla olur”. Son olarak dar kaba sığmayana geniş su metaforu şairin kalıplara dair eleştirisini de ihtiva eder. Çünkü şairlerin dünyası sınırlandırılmayacak

geniş ufuklar barındırmalıdır. İnsanın su benzetmesi ile anlatıldığı bu dizelerde insan hayatının çeşitli karşıt ve uç durumları su imgesinin çerçevesi dahilinde radikal imge özelliği gösterir.

“Su” imgesi “Ağır Çekim” şiirinde geçen “Sulak ovalarda susuz/ Kalmış bitkiler gibi” (D.R. , 2020: 46) dizeleri ile “Karanlık Oda” şiirinde geçen “Okyanus düşünürken boğuldum gölde” (D.R. , 2020: 205) 205 dizelerinde de karşıtlık içinde kullanılarak radikal imge kullanımını örnekler.

ENVANTER

Uyku, o büyük uyku! Küçücük rüyalara

Razı olmuş ve insan büyütürken anlatmış

Su yanar, ateş donar! Bu ne yaman söylemiş!

Laf olur, torba dolmaz. Üstü kaval, altı şiş (İ.M. , 2020: 65)

Abdülkadir Budak şiirlerinde kullanılan radikal imgelerde dikkat çekici yönlerden biri “tersine zıtlık” veya “karşıtın karşıtı” şeklinde de ifade edilebilecek durumdur. Bu terimleri şu şekilde açıklamak mümkündür: Bir bağlam içinde kullanılan kelime önce kendi anlam dizgesinin tamamen dışında kullanılır ardından elde edilen anlam çağrışımı yeni bir karşıtlık içinde sunulur. Yukarıdaki dizelerde kullanılan karşıtlıklar bu durumu örnekler. Su kelimesi ironik bir tavırla kendine ait olmayan ve karşıt durumda bulunduğu yanma edimi ile ateş kelimesi da aynı şekilde donma edimi ile ilişkilendirilir. Ortaya çıkan yeni kelime grupları da bir arada kullanılarak yeni bir karşıtlık durumu meydana getirilir. Böylece radikal imgeye alışılmışın dışında bir boyut kazandırılır.

NEYE YARAR TECRÜBE

Herkes ötekine kapalı da ben açık mıyım?

Penceremden giren rüzgâra bakarsan öyle.

İtiraf ediyorum hayat biraz uzaktı

Ben daha yakındım kelimelere

Abdülkadir Budak şiirlerinin ayırt edici yönünü oluşturan unsurlardan biri de hayata temas etmeleridir. Şairin hayat ve şiire karşı konumlanması kendini ifade edebilmesi bakımından şiire daha yakındır. Şiir, hayatın kelimelere akmasıdır. Daha çok bireysel duruşun anlatıldığı yukarıdaki dizelerde amaca uygun olarak kullanılan radikal imge şiirin dilini nesre yaklaştırır. “Öteki, ben, kapalı, açık, uzak, yakın” kelimeleri şiirin

imgesel çerçevesini de çizen karşıtlıklardır. Pencere ve rüzgâr birlikteliğinin oluşturduğu imge yapısı şairin dünya algılayışını ifade eden bir imgeye dönüşür. Yine hayat ve kelimeler(şiir) arasında uzaklık yakınlık bağlamında kurulan bağ hayata dair tecrübeyi ve duruşu açığa çıkaran imgesel anlatıma dönüşür. Şiirin devamında:

Kat kat giyinip çıplak
Olanları gördüm de
Çıplak görünüp kapalı
Olan nicesinden geçtim (İ.M. , 2020: 70)

Şair, insanlar arasındaki farklılıkları ve kendi konumunu elbise ve giyinme imgelerinde somutlaştırır. İroninin ve didaktikliğin etkisinin arttığı dizelerde çıplaklık durumu; kapalı kelimesi ve giyinmek edimi ile keskin zıtlık içerisinde olması yönüyle radikal imge özelliği gösterir. Gelenek içinde kullanılan elbisesiz insan; insansız elbise önermesiyle de ilintili görülen dizelerdeki imgesel kullanım hayata tecrübe bakan bir gözün izlenimleridir. Toplumsal kabullerin eleştirildiği dizelerde insani öz, eşyadan ve dış görünüşten daha önemli konumdadır.

BİR DÖNÜŞ HİKÂYESİ
Küçücük seaplara ve büyük günahlara
Gemi çıktım limandan, el kadar tekne döndüm
Çılgın arzu yerini yetinmeye bırakmış
Koca buğday tarlası bir buğday tanesine
Nefis gençti, adımlar genç, kollar genç
Dönmek yaşlılık meğer, bir köşeye çekiliş
Göğsüme çarpan rüzgâr girmiş başka bir göğse
Denize ulaşmadan kurumuş nehirlerim
Ateşin adı kalmış, külün ise kendisi
Kendimi giderken değil dönerken bildim (İ.M. , 2020: 112)

İnsan hayatını yolculuk ve macera olarak ifade etmek mümkündür. Hayat, içinde karşıtlıklar barındırır. Gençliğin verdiği enerji, çılgın arzu ile maceralar içinde olan bireyin dönüşü olgunluğu işaret eder. Yeni bir şeyler yapma arzusu gençlik döneminde mevzu bahistir. Alıntılana şiirde gençlik “gemi, çılgın arzu, koca buğday tarlası, ateş, gitmek” kelimeleri ile karşılanırken yaşlılığın karşılığı “tekne, bir buğday tanesi, köşeye çekiliş, kül, dönmek” kelimelerinin çağrışım gücü ile aktarılır. Gençlik limandan ayrılmayı göze almakken yaşlılık limanın güvenilir sığınaklığı ile yetinmektir. İnsan

hayatının kendi içindeki karşıtlık barındıran evreleri “gençlik” ve “yaşlılık” metaforik bir anlatım içinde aktarılır. Şiirde aktarılan gençlik ve yaşlılığı simgeleyen durumlar da zıtlıklar oluşturarak radikal imge meydana getirir.

Ateş ve kül karşıtlığının görüldüğü bir diğer şiir:

KALBİN ÖTEKİ YARISI

Konuşma ustasıyız kısık seslerimizle

Habire kül üretiriz ateşlerden habersiz

Körükleriz bir yangını söndürmek umuduyla

Kendimizi temize çektik sanırsız

“Bir köyün boşaltılması nasıl şey” sorusuyla (İ.M. , 2020: 197)

Şiirin sesi şairinin sesidir. Abdülkadir Budak sloganik cümleler kurup gür sesle isyan boyutuna varan bir söyleyişi benimsemez. Onun yazdıkları ustalığın “kısık ses” ile sağlandığı şiirlerdir. Bu noktada kül üretimi, körüklemek, söndürmek gibi somut temsillerle karşılanan durumların asıl ifade ettiği anlamın bireyin yaşamın akışında büründüğü rollerin gerektirdiği mücadelelerle ilintili olduğu söylenebilir. Şiirin son iki dizesi toplumcu gerçekçi çizgiye yakın görüntüdedir. Bu dizeler topluma karşı sorumluluk taşıyan aydınların söylemden öteye geçmemesine yönelik eleştiri olarak okunabilir.

Şiirin imge çerçevesi “Kül, ateş, körüklemek, söndürmek” kelimeleri ile radikal imge olarak belirlenir.

TABULA RASA

Fırtınayla ilişkiye girmemiş sakinliğim

Dostlarım, okurlarım şaşırır küfür etsem

Sıkılğan söz sanatı sanki benim şiirim

Temize çekivermiş aklımdan geçenleri

Karanlık yorganını savurup bir gecenin

Sokak feneri altında sevişmemiş hiç

Okşamakla yetinmiş sözcük göğüslerini (İ.M. , 2020: 192)

Abdülkadir Budak’ın kendi şiirine yönelik poetik değerlendirmeleri yer aldığı yukarıdaki dizelerde şiirlerinin otosansür sürecine uğradığı “temize çekivermiş aklımdan geçenleri” dizesinde net bir şekilde okumak mümkündür. Onun şiirleri sakın, yalın ve

belli sınırları aşmayan niteliktedir. Bu sınırlar daha önceki bölümlerde örümcek metaforu içinde belirlenen bazen bilinçli sınırlardır. “Tabula Rasa” şiirinin arka planında bu kabuğu kırma isteğinin yattığını belirtmek mümkündür. Boş levha anlamını taşıyan bu başlık, insanın doğduğunda zihnin boş olduğunu ve öğrendikleri ile bu levhayı doldurduğu şeklinde özetlenebilecek felesefi yaklaşımla ilişkilidir. Kendi sınırlarını aşma isteğindeki bireyin serüvenini anlatan bu şiirde seçilen başlık şiirin imgesel anlatımını tamamlar. Sokak feneri altında sevişmenin fırtına ile eş değer olacağı aşıkardır. Evin sınırlarını, köşelerini, sığınak noktalarını, algısal durumunu okura içtenlikle açan şairin evin dışına taşma isteği bu dizelerde ifadesini bulur. Bu noktada öz eleştiri niteliği de taşıyan dizeleri kendine dıştan bakış şeklinde ifade etmenin mümkün olabileceğini belirtmek gerekir. Kendi şiirine yönelik oluşturulan bu çatışma durumunda “fırtına, sakinlik, karanlık, sokak feneri” kelimeleri ile karşıtlık sağlanır. Böylece radikal imge kullanımı göze çarpar.

Bireyin iç dünyasının ve yalnızlığa karşı tavrının anlatıldığı şiirlerden biri “Yalnızlığa Övgü” başlığını taşır:

En insani yanımızdır yalnızlık

Yaşarız hep kalabalık halinde

Kemandaki tel olarak koparız

Orkestra bunun farkına varmaz (İ.M. , 2020: 195)

Yalnızlık, bazen bilinçli bir tercih olarak belirirken bazen yaşanmışlıklar insanı yalnızlığa iter. Kalabalıklar içindeki yalnızlık anlaşılamak ile açıklanabilir. Kemandaki tel orkestra içinde fark edilmesi olan ancak dikkatli ve tecrübeli bir kulak tarafından bilinebilecek bir nesnedir. Orkestranın kopan teli fark etmemesi metaforu ile kalabalık ile uyum içine giremeyen, görüntüsü sisler ardına gizlenmiş, yalıtılmışlık içindeki birey anlatılır. Fark edilemeyen birey, kalabalıklardan medet ummaz. Onun farkına varamayan kalabalıklar estetik niteliği içinde barındırmaz. Çünkü kemanda kopan telin mutlaka fark edilmesi gerekir. Anlamsız ve anlaşılamayan bir kalabalıktansa içe yönelişin yeğ tutulduğu şiirde aynı şekilde: “Yanlış doluluktan çok anlamlı boşluğumuz” (İ.M. , 2020: 195) dizesinde de yalnızlığın ön plana çıkartıldığını görmek mümkündür. Temelde yalnızlık ve kalabalık zıtlığı “tel, orkestra, doluluk, boşluk” kelimelerinin zıt çağrışımlarıyla desteklenerek radikal imge oluşur.

REÇETE

Aklımı askıya aldım ne yapsam duygudandır

Büyük provasıdır kendimi terk etmenin

Sessiz sakın yanıma ayartma girişimi

Toprağım işgal altında artık şunu öğrendim

Akıl beyaz adamdır duygu Kızılderili (İ.M. , 2020: 217)

Mantık ve duygu ikilemi arasında kalan şair tercihini duygudan yana kullanılır. Kendi içinde akıl ve duygu muhakemesi yapan birey beyaz adam-kızılderili sembolü ile ifade edilerek bireyden topluma aktarma yapılır. Kızılderili kelimesinin çağrışımın beyaz adamdan daha olumlu olduğu yadsınamaz boyuttadır. Yine tarihsel sembolizm bağlamında incelendiğinde aklın duygular yurdunu işgal eden beyaz adam ile temsili uygun bir söyleyiş olarak belirir. Beyaz adam modernizmi, ateşli silahları, sömürü düzeni gibi modern dünyanın getirdiği olumsuzlukları çağırıştırır. Kızılderili doğanın, geleneğin sembolü olarak görülebilir. Bu kavramları çağın eleştirisini yapan bir birey konumundaki Budak'ın akıl ve duygu çatışmasında önermesi şaşırtıcı değildir. Metaforik söylemle müteşekkil dizelerde “akıl, duygu, beyaz adam, kızılderili” karşıtlığı radikal imge oluşturur.

Abdülkadir Budak'ın “Eski Defter” başlıklı şiirinde karşıt anlamlı yaz ve kış kelimeleri geçer:

Yağmurla yıkanmış tören alanlarından

Terfi edip geçemezdim saksıdan bir bahçeye

Üstüme kış örttüler yaz gününde efendim

Askerdim üşümedim, dondum kaldım sadece (İ.M. , 2020: 244)

Abdülkadir Budak asker kökenli bir şairdir. onun şiirlerinde biyografik okuma yapmak mümkün olmakla beraber meslek hayatının izlerine çok az rastlanır. Daha çok duygu dünyasını etkileyen yaşanmışlıkları şiirleştirir. Yukarıdaki dizelerde onun askerlik yönünü, yine kendi penceresinden görme imkânı vardır. Terfi kelimesi bağlamında askeri hiyerarşi ile yaşam arasında bağlantı kurulurken “kış” ve “yaz” kelimelerinde keskin zıtlıklar bir arada kullanılır. Saksıdan bahçeye geçiş dar, yapay ve sıkıştırılmış alandan geniş, doğal ve daha özgür bir mecraya akış isteğini barındırır. Saksı sembolü

Abdülkadir Budak'ın şiirlerinde yaygın bir kullanım gösterir. Onun imge dünyasında kaynağını gelenekten ve doğadan alan imgeler daha ön plandadır. Saksı imgesi ise modern dünyanın şair muhayyilesinde özlenen durumlara sunduğu temsil niteliğinde bir imgedir. Süreğin şiirinde “sevda cesur ihanet korkak” (D.R. , 2020: 58) dizesinde geçen “cesur, korkak” kelimeleri net bir biçimde karşıt kullanım içindedir. Sevdâ ve ihanet kavramları da aynı potaya konamayacak, bir araya getirilemeyecek olmaları bakımından zıt çağrışımlara sahiplerdir. Ölünün iç konuşması şiirinde geçen “Elmas değerinde utançlarım da oldu/ Teneke değerinde başarılarım” (İ.M. , 2020: 15) dizelerinde de radikal imge görülür. Bu dizelerde utanç ve başarı kavramları tam olarak zıtlık barındırmaz. Utancın değerli olması veya başarının değersiz olması imgeyi özgün bir konuma taşır. Didaktik nitelik de taşıyan bu dizeler “utanç” ve “ başarı” gibi normalde anlamı sabit olan kelimeleri yeni bir bağlam içine taşıyarak okuru sorgulamaya iter.

4.2.5. Süsleyici İmgeler

Estetik olarak yüksek bir değere haiz olmayan bu tür imgelerde bağlantı kurulan öğeler somut olarak belirir ve çağrışım gücü yüksek değildir. “Süsleyici imge, benzeyen ile benzetilen, gösteren ile gösterilen unsurlar arasında aykırı iki değer somutlanarak bir mana bütünlüğü kurmasından meydana gelir.” (Şahin, 2015) Süsleyici imgeler benzetme ve şiiri süsleme dışında anlamsal olarak radikal bir derinlik yaratmayan, oluşumu ile yeni ve alışılmadık bağdaştırma kurmayan imgelerdir.

“Çelişki” şiirinde geçen:

Kırılan ayna yürek

Un- ufak toz (D.R. , 2020: 16)

Yürek kelimesi nicelik bakımından aynaya benzetilerek süsleyici imge özelliği içinde kullanılır. Yürek insanın duygusal yönünü temsil eder. “Aynaların, şeyleri ve varlıkları temsil etme işlemlerinin kesinliği dolayısıyla gerçeklik kudreti vardır” (Marin, 2013: 33). Başka şiirlerinde akıl ve duygu çatışması görülen Budak tek tek aşk, sevinç, üzüntü gibi duyguları işlemekle beraber genel olarak duygu temasını da ele alır. Bu bağlamda yüreğin kırılan ayna metaforu içinde kullanılması örnek olarak sunulabilir.

ARTIK

Şimdilerde dostlukları

Kurutulmuş üzüm gibi

Tavan aralarında

Saklıyorlar kışa sanki(D.R. , 2020: 21)

Dostluğun kurutulmuş üzüme somut biçimde benzetilmesi ve benzetmenin yeni bir bağlama açılanmıyor oluşu ile süsleyici imge meydana gelir. Süsleyici imgelerde somut benzetme bağlantıları kullanılır. Dostluk kavramının kullanıldığı benzetme kalıbındaki Anadolu'nun gelenek ve kültüründen bir kesit sunulur. Bağbozumu ve hasat sonrası başlayan kışa hazırlıklar içinde yer alan kuru üzüm, pestil, kesme eski köy evlerinde tavan arasında, sandıkta vb. yerlerde saklanır ve uzun kış gecelerinin sohbetlerine eşlik eder. Bu bağlamda şimdilerde şeklinde ifade edilen modern zamanlarda özlenen ve bulunmayan dostluk kavramı ile gelenek arasında kurulan bağlantı ironik bir nitelik taşır. Bunun yanında olmayan dostluk kavramının başka bir vakit için saklanıyor olması bireyin tam bir umutsuzluk halinde olmadığını gösterir.

DİLEKÇE

Ya kirli sarı bir gök

Ayaklara sakız gibi yapışan

Bir balçık ya da

Umudumuz sevgimiz(D.R. , 2020: 35)

Dizelerinde geçen altı çizili ifadeler süsleyici imaj özelliği gösterir. “Kirli sarı bir gök” ifadesi sıfat tamlaması içinde kullanılan bir benzetmedir ve benzeyen ve benzetilen unsurlar arasında somut görüntü dışında etkilenme yoktur. Kirli sarı sıfatı gök kelimesini görsel olarak niteler.

“Sakız gibi yapışan bir balçık” ifadesinde balçık ile sakız arasında yapışma yönüyle kurulan benzetmede gibi edatı kullanır. Böylece bir benzetmede bulunan “ benzeyen, kendisine benzetilen, benzetme edatı ve benzetme yönü” öğelerinin tamamı yer alarak tam benzetme oluşturur. Aralarında kurulan ilgi yüzeysel kalan bu tür imgeler süsleyici imge olarak adlandırılır.

Ağır Çekim şiirinde de süsleyici imge görülür:

Ağır Çekim

Maskeli yüzleriyle

Eş dost hısım akraba

(...)

Ekşidir hep gülüşleri

Dilleriyse kaya tuzu

(...)

Akrep gibi kendini

Sokan aşklarımızla (D.R. , 2020: 46)

Dizelerinde geçen “maskeli yüz, akrep gibi” ifadeleri ile dillerin kaya tuzu benzetmesi içinde kullanılması somut nitelendirme içerdiği için süsleyici imge oluşturur. Derin bir anlam çağrışımı oluşturmeyen bu tür kullanımlar estetik değer olarak imge sınıflandırmasının üst basamaklarında yer almaz.

“Söz” şiirinde geçen:

Al benden de o kadar

Kelebek kanadı gibi

İncecik yumuşacık

Yastıklara düştü başım (D.R. , 2020: 54)

Dizelerinde baş, yastıklara kelebek kanadı gibi düşer. Kelebek kanadı ile baş arasında hafiflik yönü ile somut olarak kurulan bu benzerlik ilgisi süsleyici imge meydana getirir.

“Tortu” şiirinde geçen “çürümüş gül kokusu” ifadesi dikkat çekicidir.

Bir kenti mekânı sayıp

Çürümüş gül kokusuna

Alışmaya başlayınca

Benzedi Şirin’in de

Sevdası kan lekesine (D.R. , 2020: 58)

Kent, çürüme, seveda, kan lekesi kelimelerinin imgesel çerçeve içinde kullanıldığı dizeler kent özelinde çağın şiddetli eleştirisini içinde barındırır. Gülün bile bozulduğu bir devirde sevdanın rengi kan ile eşdeğerdir. Kanın rengi kırmızıdır ve kullanıldığı bağlam içinde çeşitli çağrışımlar içerir. Aşkın ve tutkunun rengi olarak da kırmızı

bilinir. Kanın çağrıştırdığı olumsuzluklar da kırmızı rengin sembolizasyonu içinde görülür.

Kent teması Abdülkadir Budak şiirlerinde sıklıkla kullanılır ve genel olarak modernizmin ve ürettiği olumsuz çağrışımların içinde yer alır. Yukarıdaki dizelerde de kentin kokusu çürümüş gül kokusu olarak sunulur. Çürümüş gül kokusu imgesi süsleyici imge özelliği gösterir.

Bireysel bağlam içinde kullanılan süsleyici imge “Acıların Önsözü” başlığını taşıyan şiirde belirir:

Duru suların yüzünü
Öpmek için çabalayan
İnce birer söğüt dalı
Oldukça da adlarımız
Acıların önsözüne yazıldı (D.R. , 2020: 77)

Ad-söğüt dalı benzetmesi ile sağlanan imgesel söyleyiş süsleyici imgeyi örnekler. Ad, bireyin bu dünyada varlığının ve diğer insanlar tarafından bilinirliğinin sembolüdür. Başka şiirlerinde de ad temasını işleyen Abdülkadir Budak, yukarıdaki dizelerde ad ile acı arasında bağ kurar. Bu bağ ad sahibinin dünyadaki duruşundan ve amacı uğruna çabasından kaynaklıdır.

Abdülkadir Budak şiirlerinde ölüm imgesi sık kullanılır. Ölüm imgesi “Nedir Redifli Sistem” başlıklı şiirde süsleyici imge içerisinde kullanılır:

Sesin dokunaklıdır ölüm yüzlü ağıtın
Dalı çiçeksiz koyan bu solgun âvâz nedir (D.R. , 2020: 78)

Ağıt, ölüm yüzlü sıfatı ile âvâz solgun olarak nitelenir. Poetik özellik gösteren dizelerde aynı anlamı taşıyan ses ve âvâz kelimeleri bir arada kullanılır. Burada kullanılan ses kelimesinin işitme duyusuna hitap eden sestən ziyade söylem, eda, anlatım biçimi gibi anlamlarla karşılanabilir. Şiirlerine acıların kaynaklık ettiği sesin ağıt ile karşılaştırma içinde sunularak daha dokunaklı olması anlaşılır bir tutumdur ve şairin poetikası ile çelişmez.

“Çay Getir” başlıklı şiirde benzer biçimde söz kelimesi yer alır:

(...)

Eğri sözler üretirler her zaman

Onların yüzleri ecel beşiği (D.R. , 2020: 94)

Eğri söz sıfat tamlaması ile yüzün ecel beşiği benzetmesi içinde kullanılması süsleyici imge meydana getirir. Sözün eğri olmasında mecâzi boyut vardır. Onlar hitabı içinde temsil edilen unsurlar diğer şiirlerinde avcı olarak sembolize edilir. Avcının yüzü av için ecelin çağrışımıdır. “Ecel beşiği” kullanımı zıtlıklarla sağlanan bir tamlamadır. Beşik ile ecel yaşamın başını ve sonunu temsil eder. Avcının, onların yüzünde okunan bu çelişik durum sonun kötülüğünün derecesini artırır.

ÇİFT İMZALI BİR ŞİİRİN YARISI

Al oku uyakları ince boynun örneği

Kuşu gibi süzülüyor havuzda

Bu şiirin ustalığı sendir

Yazanı sen olmasan da

Leylâ! (D.R. , 2020: 99)

Dizelerinde uyaklar önce sevgilinin ince boynuna benzetilir. İnce boynun oluşturduğu çağrışım zinciri kuşu benzetmesini de şiire yerleştirir. Yazdığı şiirden memnun olan şair, adeta vecd hali içinde bir göl kıyısında kuşların dansını izler gibi şiirinden mutludur. Şiirin güzelliği şiire ilham olandan kaynaklıdır. Şairin mutluluğu⁴² şiiri tek dizelik Leylâ hitabı ile bitirmesiyle doruk noktasına ulaşır. Şiiri yazdıran şiirde o kadar etkilidir ki şair kendi imzasının yanına “Leylâ” imzasını koyar.

Abdülkadir Budak’ın şiir kitapları arasında *Gömleğim Leylâ Desenli* ve *İmzası Gül* isimlerini taşıyan iki kitap vardır. Toplu şiirlerinin yer aldığı *Dalgın Rüzgâr* kitabına aldığı şekliyle *Gömleğim Leylâ Desenli* kitabında “Gül benim kimliğim kıskanma Leylâ”(D.R. , 2020: 100) diyecek kadar kullandığı imgelerle bağ kurar. Yukarıdaki dizelerde adeta Leylâ’nın gönlünü hoş etmeye çalışıp gülü kimliğine ekler. Şairin imzası Leylâ ise kimliği güldür.

⁴² İyi bir şiir ortaya çıkınca şairin duyduğu mutluluk Abdülkadir Budak’ın hak verdiği Mehmet H. Doğan’ın ona yönelik olarak “Kıvamını tutturup ortaya iyi bir şiir çıkarınca da çocuk gibi seviniyor”(Yıldırım: 2018: 242) tespiti ile de örtüşür.

UNUTULMUŞ ADRESLER

Sordum adresini üzgün çiçekten

Hangi uçurumun batısındadır

Hangi köprüsüz sulardan geçip

Kuşların semtine nerden gidilir (D.R. , 2020: 119)

Doğa unsurlarının hâkim olduğu şiirin tematik çerçevesini şiirin başlığı olan “Unutulmuş Adresler” oluşturur. Kuşların semtinin varış noktası olduğu sorgulama üzgün çiçekten başlar. Bu yön arayışı kent ikliminden bunamış bireyin tabiatla olan bağının da zayıfladığını gösterir. Zira sorulan soru, aranan adres ve sorgulanan varlıklar kişinin kendi köklerinde vardır. Şiirin devamında arayış “Saçaksız kuşların mahallesini” tanımak ile son bulur. Bu noktada “saçaksız kuş” tamlaması da süsleyici imge oluştururken şehirden uzak, kendi doğal ortamlarında yaşayanlarının da temsili olduğu belirtilebilir.

“Üzgün çiçek, köprüsüz su, kuşların semti” tamlamaları da süsleyici imge meydana getirir.

İçimdeki dansına ara verdi ispanya

Sallamayı bilmiyor bindiğim kör salıncak

Karada yüzmesini öğrenemeyen gemiyim (D.R. , 2020: 243)

Dizelerinde “kör salıncak” benzetmesi nicelik bakımından yapılan somut bir benzetmedir. Bu yönüyle süsleyici imge olarak nitelendirilebilir. Ben öznesinin karada yüzmesini bilmeyen gemi olarak nitelendirilmesi de imgesel kullanım olarak ve anlamsal çağrışım yönüyle benzerlik gösterir. Okura sunulan iki durumda da yönünü tayin edemeyen, yaşam yolunda bunalmış bireyin halleri temsil edilir.

Açıklanan şiirler dışında “Ürperti Nedenleri” şiirindeki “Herşey beyaz ya da çapkın kırmızı” (İ.M. , 2020: 188), “Rol Değişimi” şiirinde geçen “Gecenin uzun saçını kes görelim üvey anne “(D.R. , 2020: 195), “Umarsız Yolcu” şiirinde geçen “Fiyatları el yakan hüznler aldığı” (D.R. , 2020: 209) ve “Cahide” şiirinde geçen “Üşengeç postacının yırttığı mektup gibiydik” (D.R. , 2020: 242) dizelerinde geçen altı çizili ifadelerde süsleyici imge vardır.

4.2.6. Coşkun İmgeler

Coşkun imgeler “basit değerlendirmeler ve zayıf karşılaştırmalar için” (Korkmaz, 2014: 323) kullanılır. “Süsleyici imgelerin çok az incelmış biçimleri olduğundan estetik açıdan üstün bir değeri yoktur” (Korkmaz, 2014: 324). Coşkun imgeler, şiirde anlamı süsleyen imgeler ile aynı düzeyde kullanım alanına sahiptir. Şiirde imgelerin estetik değerleri kabaca oluşturdıkları çağrışım zincirleri, kelimelerin kullanıldığı yeni ve özgün bağdaştırmalar ile ölçülür. Bu yönüyle somut ve yüzeysel anlam zincirini aşamayan coşkun imgeler estetik açıdan ön sırada yer almaz.

Benden ayrı yanın yok
Gök sana uzak yer bana
Benim alnıma bir deli kurşun
Bir taş senin kanadına

Dizelerinde gür bir söyleyiş dikkat çeker. Şiirin bütününe hâkim olan bu güçlü söyleyiş ben ve sen ifadelerinde yoğunlaşır. İlk kıtadaki karşıtlık durumu radikal imgeye yaklaşırken söylemin güçlü şekilde hissedilmesi coşkun imgeyi ön plana çıkarır.⁴³ İronik bir tavrın da sezildiği şiirde ölümün nasıl olabileceğini örnekleyen şair ikinci kıtada bu önermeden vazgeçip hayatı olağan akışına bırakır:

Ne erken ölümü yeğle
Ne bir kurtarıcı um
Gibi çelişkilerde
Bir ses: -Boğuluyorum! (D.R. , 2020: 46)

Hayatın sonu ölümledir. Belki de insan yaşamının en büyük çelişkisi ölümdür. Ölüm çelişkisi girdabı “boğuluyorum” kelimesinde ifadesini bulur. Coşkun imgeye örnek olabilecek dizelerde güçlü sesin yanında yapılan değerlendirmeler dikkat çekici noktadadır.

⁴³ Bu çalışma boyunca farklı tanımlamalara sahip imgesel tasnifin kavramsal çerçevesine sadık kalındı. Fakat örnekte görüldüğü gibi aynı dizelerde farklı imge türlerine örnek teşekkül eden kullanımların varlığı gözlemlendi. Bu noktada edebiyatın öznel olması ile birlikte edebiyat incelemelerinde yer alan kavramların da öznel olduğu gerçeği göz ardı edilmemelidir. Yeni bir tasnif önerisi veya farklı kavramsal çerçeve içinde yapılacak inceleme bu tezin sınırını aşmaktadır. Bu tür birden fazla imge türü içinde değerlendirebilecek kullanımlarda ağırlığı daha fazla hissedilen imge türü tercih edildi.

YANITI İÇİNDE OLAN

Ad vermesen de bilirim
Kim büyümüş usul usul
Kim kalmış nokta kadar
Tozlu yollarda yiten kim
Kim dönmüş sürgünlerden
Kim ılık kim yarasa
Ad vermesen de bilirim
Kim altta kim çatıda

Ben ki sevdalar uğruna
Acıların kaynağından
Bir dağ önünden gelirim
Yaralı bir Ferhat'ım ya
Kim göz koymuş Şirin'e
Ad vermesen de bilirim (D.R. , 2020: 64)

İlk bölümde hayat yolunda tecrübeli bireyin bilgisini konuşturduğu genel değerlendirmeler ikinci bölümde bireyin öz değerlendirmesine yerini bırakır. Abdülkadir Budak'ın acı ve sevdâ arasındaki geleneksel ilişkinin kaynaklık ettiği şiirlerine örnek teşkil eden dizeler de bilinen Ferhat ile Şirin hikâyesi şairin dokunuşuyla okura sunulur.

GÜL YOKLAMASI

-sevdâ ateş bende yürekse mangal
Gül de benim
Nasıl alacaksan al! (D.R. , 2020: 75)

Sevdanın ateşe benzetilmesi yüreğin mangal metaforun içinde kullanılmasıyla karşılaştırma içinde ele alınır. Ateş kelimesinin çağrışım gücünü destekleyen yüreğin mangal olması benzetmesinin yanı sıra “Gül” imgesi de kullanılarak aşkın yakıcı özelliği desteklenir. “Gül Yoklaması” başlığını taşıyan şiirde Abdülkadir Budak'ta alışık olunmayan sert çıkış “Nasıl alacaksan al” dizesiyle sağlanır. Sevdâ, gül gibi kavramlar Budak şiirinin ana omurgasını oluşturur. Bu bakımdan şairin bu kavramları sahiplenışı anlaşılır bir tutumdur. Sevdanın ateşe yüreğin mangala benzetildiği yerde şair gülün ta kendisidir. Ayrıca sevdâ, ateş ve gülün kullanıldıkları bağlam içinde kırmızı rengi çağrıştırmaları şiirde görsel imge de oluşturur.

“Şiir Yazdım” başlıklı şiirden alıntılanan dizelerde de coşkun imge görülür:

Sözcükler ceylandı ben mavi bir göl
O sırada karım çayı getirdi (D.R. , 2020: 95)

Bir yoğun ilham anının metafor ve karşılaştırma içinde anlatılmasıyla elde edilen anlam ikinci dize ile ironik boyut kazanır. Şiir, kaynağını yaşamdan alsa bile kelimelerin şiir olup kâğıda dökülmesi dış dünyadan soyutlanma anlarında meydana gelir. Su içmeye gelen ceylanlar gibi şairin dimağına uğrayan kelimeler munis bir edayla tarif edilirken “çay” günlük hayat biçiminde devreye girer. “O sırada karım çayı getirdi” dizesi şiirsellikten uzaklaşıp sitem de içermeyen normal günlük dil formunda dizeleştirilir. Alıntılanan dizelerde gerçek hayat ve edebiyat arasındaki bağlantıyı ve kurulan ironik ilişkiyi net bir biçimde okumak mümkündür. Dizelerde görülen değerlendirmeye ve karşılaştırmaya yönelik üslup ile coşkun imge kullanımı meydana gelir.

SAPAK
Sen sularsın çiçekleri el koklar
Yolu yürüten sensin sahip çıkar oturan
Sobayı sen yakarsın ısınır başkaları (D.R. , 2020: 142)

“Sen” öznesinin çeşitli karşılaştırma durumları içinde ele alındığı dizelerde “emek sömürüsü” kavramı ile özetlenebilecek temanın ağırlığı hissedilir. Üç dizede de benzer biçimde örneklenen durum çalışan ve sömüren karşılaştırması içerir. Bu bakımdan başkasına faydalı olmaktan ziyade hazıra konan kişilerin eleştirisi görülür.

AŞK VE ÜLKE
Ülkem kötüye gidiyor, bendeki aşk iyiye
Bir yanda aymazlığım, çılgınlığım bir yanda
Çölde çiçek açıyorken kopuyor dalından yaprak
Aynı anda yaşıyorum iki değişik duyguyu
Aşk bahsinde cesurum
Ülke bahsinde korkak

Ülke diyorum uçurum, aşk deyince köprüler
Birine düşüyorken tutuyor beni öteki
Dengelemek konusunda yetersiz kalıyorum
Aşkımı ve ülkemi
(...)(D.R. , 2020: 193)

Şiirin imgesel çerçevesini “Aşk ve Ülke” başlığı oluşturur. Bireyin ülke ve aşk karşısındaki çeşitli durumlarının karşılaştırma içinde anlatıldığı dizelerde görülen zıt durumlar radikal imgeyi örneklese de genele hâkim olan coşkun söylem ve karşılaştırma durumu coşkun imgeyi ön plana çıkarır. Ülke şair için olumsuz duygular barındırmaya ve “kötüye gitmeye” devam ederken şairin iç dünyasının yansıması olan aşk bahsi onun açısından güzeli, iyiyi ve olumluyu çağırıştırır. Şair son iki dizede iki kavram arasında dengeyi sağlamakta yetersiz kaldığını ifade eder.

KARŞI SAV

Bilinir benim yazdığım bir çılgının kendisi

Avcı dilinde geyik, aşk dilinde Leylâ

Hiç kimse benim kadar güz olmayı bilemez

Hiç kimse benim kadar kış değil ablasına (D.R. , 2020: 200)

İddialı ve gür söyleyiş ile kendi poetik değerlendirmesini de yapan şairin imge dünyasında yer alan “avcı,ceylan, Leylâ” kelimelerinin yanında “abla” kelimesinin de yer aldığı öz değerlendirme olarak ele alınması mümkün görünen dizeler coşkun imgeyi örnekler. Leylâ imgesi Budak şiirleri için mümbit bir kaynak niteliğindedir. Onun şiirlerinin tasnif çerçevesinin belirlendiği farklı başlıklar altında uygun biçimde Leylâ imgesinin kullandığı görülecektir. Bunun sebebi Abdülkadir Budak şiirlerinde imge incelemesi yapılırken tercih edilen sınıflandırmanın tematik olmamasıdır. Nitekim yukarıdaki “Karşı Sav” başlıklı şiirde taşıdığı nitelik itibariyle Leylâ imgesi coşkun imgeye örnek olarak gösterilebilir.

“Yay Burcu” şiirinden alıntılanan aşağıdaki dizeler de benzer minvaldedir.

Göge kaftan biçemezsin dediler

Kendime acı biçtim

Garip bir terziydim ben

Yollara yolcu diktim(İ.M. , 2020: 11)

Dizelerde geçen acı ve terzi kelimesi Budak şiirinde çok kullanılır. Yol ve yolcu kelimeleri ile sağlanan hareketli imgelerin kaynağı acıdır. Şairin değerlendirmesine göre acıya sebep olan şey imkânsız düşlere inanmayanlardır. Bireysel duyguların ağırlıklı hissedildiği dizelerde yolcu diken terzi imgesi topluma doğru giden yolda işaret fişeği addedilebilir.

Yol imgesinin başka bir çeşitleme içinde görüldüğü “Çünkü Ellerine Ulaşmadan Soluyor”⁴⁴ şiirinde de coşkun imgeye rastlanır:

Hep bekledim herkesi, kimse beklemesin beni

Yolu uzun yürüdüm belki fazla uzattım (...)(İ.M. , 2020: 107)

Hayat yolundaki şairin belki sitem taşıyan dizelerinde gözlenen değerlendirme durumu coşkun imge oluşturur.

Abdülkadir Budak şiirlerinde görülen coşkun imgeler daha çok bireysel değerlendirmelerin sonucunda ortaya çıkarken onun imge dünyasını oluşturan kelimelere rastlanır. Coşkun imge kullanımının ağır bastığı dizelerde kendi şiirine, yaşam karşısındaki duruşuna, sitem ve kırgınlıklarına değinir.

4.2.7. Bayat İmgeler

Bayat imgeler yeni bir çağrışım alanı olmayan, sembol niteliği taşıyan, kullanım sıklığı nedeniyle dar bir anlam çerçevesini ihtiva eden imgelerdir. Bayat imgeler estetik açıdan kabul gören imgeler değildir. Daha çok “gül, bülbül, bahçe” gibi kavramlar bayat imge kullanımını örneklerken genel olarak sabit bir anlam çağrışımı yapan imgelerin bu sınıfına girdiğini söylemek mümkündür. Abdülkadir Budak şiirlerinde gül, avcı, ceylan gibi imgeler geleneksel bağlamından koparılarak özgün ve yeni bir form içinde sunulur okura yeni çağrışım alanları açılır. Bu sebepten onun şiirlerindeki bu tür imgeler bayat imge kullanımını örneklemeyiz. Bu tür imgelerin modernize edilme çabası Budak’ın özgün yönünü yansıtır.

Kerem Buyurmaz Aslı başlıklı şiirde klasik bağlamda kullanılan imgesel anlatım vardır:

KEREM BUYURMAZ ASLI

Gül yüzünü sevdiğinin

Biraz daha görmek için (D.R. , 2020: 40)

“Gül” imgesi edebiyatta en çok kullanılan imgelerden biridir. Sevgili, sevgilinin yüzü gülün simgesel kullanımı içinde yer alır. Geleneksel şiir düzenindeki anlamı dışına çıkmayarak sevgilinin yüzü güle benzetilerek bayat imge oluşturulur.

⁴⁴ Şiirin başlığı Behçet Necatigil’in “ Solgun Bir Gül Oluyor Dokununca” şiirini anımsatır.

Divan şairleri gibi söyleyecek olursam
Dikenli bir gül kalırdım bülbüle (D.R. , 2020: 279)

İçinde poetik özellikler de barındıran dizelerde gül, bülbül kullanımı bayat imge oluşturur. Şair, ilk dizede söyleyiş biçiminin Divan şairleri gibi olmasını koşulunu öne sürer. Arkasından “Dikenli gül” ile “bülbül” klasik imgesini sunar.

Tayinim ürkek ceylanın gözlerine yapıldı
Bahar kur’alarından hep güz çektim efendim (D.R. , 2020: 244)

Dizelerinde ceylanın ürkek biçimde resmedilmesi ve geleneksel edebiyatta sıklıkla kullanılan bir imge olması ile birlikte anlamının bilinenin dışına taşmaması bayat imgeye örnek teşkil eder. Ceylan imgesinin aksine tayinin ceylanın gözlerine çıkması alışılmamış bağdaştırma örneğidir. İkinci dize ise Budak’ın “acı” kelimesi ile bağdaşan şiirinin tezahürü ve açıklaması biçiminde okunabilir.

“Masal Gibi” şiirinde geçen dizelerde kalabalık içindeki yalnızlık kullanımı yeni bir anlam çağrışımı oluşturmaması yönüyle bayat imgeyi örnekler:

Kim gördü şuracıkta oturan biçimin
Kalabalık içindeki büyük yalnızlıkların (D.R. , 2020: 210)

Kalabalık içinde yalnızlık metaforu kullanım sıklığı bakımından modern şiirde ve Budak’ın şiirlerinde aynı bağlam içinde sık kullanılır. Bu kullanım sıklığı bayat imgeyi meydana getirir.

SÖZDE ELBİSE

Kalabalık yalnızlığı

Alçakgönüllü dağ kılmış (İ.M. , 2020: 27)

Daha çok gelenek içinde kullanımdan kaynaklanan bayat imgenin temel oluşum noktasını aynı anlam çağrışımı içinde sözcüklerin kullanımı oluşturur. Kalabalıklar içinde yalnızlık ifadesi modern şiirde ve özelde Abdülkadir Budak şiirinde kullanım sıklığı ve çağrışım alanının darlığı nedeniyle bayat imge meydana getirir. Şöyle ki kalabalık yalnızlık ifadesi aynı bağlam içinde sıklıkla kullanıldığı için anlam derinliği taşımaz ve bayat imgeye yaklaşır.

Bağlantılı olarak “Cam Balkonlar” şiirinde bayat imge mevcuttur:

Kahkahalar maskesidir içimdeki çılgılık (D.R. , 2020: 248)

Dizelerinde “içimdeki çılgılık” ifadesi sessiz çılgılıklar kullanıma benzer olarak çağrışım uyandırır.

Abdülkadir Budak şiirlerinde “gül, ceylan” gibi geleneksel kullanımların yanı sıra kalabalık, yalnızlık, çılgılık gibi ifadelerin aynı anlamı yinelenmesiyle de bayat imgeler meydana gelir.



SONUÇ

Şiir hayatına lise yıllarında başlayan Abdülkadir Budak'ın şiirlerinde çoğunlukla toplumun genelinde ifadesini bulabilecek sorunlar bireye endekslenerek aktarılır. Bu yönüyle toplumcu şiirin salt gerçekliğe dayanan çizgisinden ayrılır. Ben diyerek bize ulaştığı şiirler, toplumcu şiirin genel jargonundan uzak bir anlatım biçimiyle toplumcu şiirin dairesinde yer almasını sağlar. Bu yönü onu Türk şiirinde özgün bir yere taşır.

Eleştirmenler tarafından kendisine biçilen Necatigil çizgisi onu rahatsız etmese de salt olarak Necatigil çizgisinde olduğu söylenemez. Cemal Süreya şiirine kendini yakın görmesi de onun tek bir usta şair çizgisinde ilerlemediğini, şiirde kendi sesini bulurken birçok ustaya uğradığını kanıtlar niteliktedir. Bu fikri destekleyecek somut argümanlar arasında ise birçok şaire ithafen yazılan şiirlerin aldığı *Kapalı Bir Açılım* kitabını ve diğer şairlere yönelik şiirlerini saymak mümkündür. Abdülkadir Budak, şiirleri, düşünce yazıları, dergicilik faaliyetleri, çocuk şiirleriyle Türk edebiyatının üretken kalemlerinden biridir. Edebî hayatı boyunca dergilerle sürekli haşır neşir olması onun şiirdeki canlılığı yitirmemesini sağlamıştır.

İmge, gerçekliğin sanatçı muhayyilesinden süzülüp eser olarak ortaya çıkmasıyla meydana gelir. Şiir ve diğer sanatlar gerçekliğin taklididir. İmge de şiirde estetik amaca hizmet eden araçlardan biridir. İmge oluşturulurken çeşitli söz sanatları ve kavramlar imgenin alt aracı olarak kullanılır. İmge bu araçları kullanırken şiirde anlamın tamamlanmasına katkı sağlar.

Abdülkadir Budak'ın şiirlerinde hem tematik olarak hem de çalışmada kullanılan sınıflandırmaya göre imge kullanımı görülür. Şiir dilinin ve anlamının ortaya konmasında Abdülkadir Budak'ın imge dünyasının çözülmesi önem arz eder. İmgeye yönelik kabul gören yaygın fikrin aksine Budak'ın şiirlerinde kullanılan imgeler şiirde muğlaklık ve kapalılık meydana getirmez. Onun şiirlerinde kullanılan imgeler yalın ve anlaşılırdır. Şiirlerindeki yalın ama derinlikli anlatım şiirlerinde kullanılan imgeleri de bu yönde etkiler. İmgenin şiiri aşmaması fikrine olan bağlılığı onun şiirlerinde imgenin araç konumunda kullanılmasını sağlar. Şiirlerinde gözettiği tema bütünlüğü imge kullanımında 'bütünsel imge' olarak belirir.

Geleneğe dayanan kavramları şiirlerinde modern bir form içinde kullanan Abdülkadir Budak'ın kendine özgü imge dünyası bireyden topluma, gelenekten moderne, şehirden doğaya gibi ana eksenler etrafında kurulur. Bu eksenler etrafında tematik düzleme indirgenebilecek kavramlar Budak'ın şiirlerinin imgesel çerçevesini oluşturur. Leylâ, gül, Mecnun, avcı, ceylan, at gibi geleneksel kavramlar modern bir çizgide ele alınır. Baba, anne, kuyu, terzi, makas, ahşap, ev gibi imgeler bireysel acıları anlatırken topluma doğru bir rota üzerindedir. Şehir, saksı, bahçe, kapı imgeleri şehir doğa ekseninde yer alır. Budak şiirlerinde imgeler sadece şiirin estetik yönüne hizmet etmez. Onun şiirlerinde yer alan imgeler bilinçli bir biçimde onun duygu ve düşünce yönünü yansıtır. Leylâ, gül gibi imgeler çoğunlukla modernizme karşı bir tavrın ürünü olarak belirir. Baba imgesi, Budak'ın biyografisinden bağımsız değildir. Biyolojik babadan şiirsel babalara uzanan, bir yönüyle de tüm otorite temsilleri karşısında kullanılan baba imgesi yoğun psikolojik hesaplaşmaların odağındadır. Avcı imgesinin karşısına yerleştirdiği ceylan, geyik gibi imgelerin rolleri bazen avcı ile değişkenlik gösterir. Modernizme karşı duruşu şehir-doğa zıtlığında onu doğaya çeker. Doğadaki özgürlük karşısında şehirdeki çiçekler plastik saksılar içinde tutsaktır.

Temalarına göre imgelerin yanı sıra yayılğan imgeler, radikal imgeler ve yoğun imgeler Abdülkadir Budak şiirlerinde en çok görülen imge türleridir. Çeşitli duysal ve zihinsel hesaplaşmaların anlatımında kullanılan radikal imgeler; avcı-ceylan, baba-oğul gibi temaların aktarımına elverişli bir ortam sağlar. Estetik açıdan imge sınıflandırmasının en üstünde yer alan yayılğan imgeler de Abdülkadir Budak'ın şiirlerinde sıklıkla kullanılır. Farklı duyulara hitap etmesi ve yeni çağrışım oluşturmaya yayılğan imge kullanımını öne çıkarır. Geleneğe atıf yapması ve tablo halinde anlatım sunması yönüyle yoğun imgeler de radikal ve yayılğan imgelerden sonra Budak şiirinde en çok görülen imge türüdür. Ayrıca insan hayatı ve doğa arasındaki benzerlik de Budak şiirinde batık imge olarak görülür.

Abdülkadir Budak, ilk şiirinden itibaren edebiyat hayatının içinde aktif olarak yer almıştır. Sincan İstasyonu dergisi ve Yazılı Kâğıt yayınlarındaki faaliyetleri ile Türk edebiyatına katkı sağlamaya devam etmektedir.

KAYNAKLAR

- Açıkgöz, N. (2006). "Hayal"den "İmge"ye Klasik Türk Şiiri. *Türk Edebiyatı*(397), 8-9.
- Aksan, D. (2016). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. (2.baskı)Ankara: Bilgi Yayınları.
- Aktaş, H. (2012). Klasik ve Modern Türk Şiirinde Anne ve Çocuk İmgesi. *İDİL*, 1(4), s. 126-144.
- Aktaş, Ş. (2014). *Edabiyatta Üslûp ve Problemleri*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınevi.
- Alkan, E. (2005). *Şiir Sanatı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Andı, M. F. (2010). *Güneşe Tutulan Ayna*. (2.baskı)İstanbul: Hat Yayınevi.
- Armağan, Y. (2014). "Image"dan "İmge"ye Attilâ İlhan'ın Edebiyat Savaşı. *ERDEM*(67), 19-32.
- Armağan, Y. (2019). *İmgenin İcadı- İkinci Yeni'nin Meşruiyeti*. (1.baskı)İstanbul: İletişim.
- Arslanbenzer, H. (2012). *Neo-Epik Şiir*. (1.baskı) İstanbul: Okur Kitaplığı.
- Atakay, K. (2004). İmge. *Kitap-lık*(74), 121-122.
- Ayhan, E. (1996). *Dipyaşılar*. (1.baskı)İstanbul: YKY.
- Bachelard, G. (2018). *Mekânın Poetikası*. (5. baskı)(A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayıncılık.
- Bayar, N. (2006). *Açıklamalı Yeni Kelimeler Sözlüğü*. Ankara: Akçağ.
- Bayat, F. (2009). Mitolojik Zıtlık Paradigmasında Baba- Oğul Mücadelesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(6), 63-70.
- Bayat, N. (2006). Şiire Yönelik Tutumların ve Ön Örgütleyicilerin Şiirsel İmgelerin Anlamlandırılması Üstündeki Etkililiği. *Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü*. İzmir.
- Bayıldır, S. K. (2019). *Şiir, Her Zaman*. (1.baskı)Ankara: Kaos Çocuk Parkı Yayınları.
- Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri*. (1.baskı)İstanbul: Metis Yayınevi.
- Berk, İ. (2019). *Logos*. (5.baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bloom, H(2016), *Etkilenme Endişesi*, (2.baskı)İstanbul: Metis Yay.
- Bulut, F. (2007). Abdülkadir Budak'ın Hayatı, Sanatı ve Şiirlerinin Tematik Açıdan İncelenmesi. Kars: Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Can, A. (2015). Şiir Araştırmalarında İmge Terimi. *Yeni Türk Edebiyatı*(12), 29-59.
- Can, Ş. (2019). *Klasik Yunan Mitolojisi*. (17.baskı)İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Cansever, E.(2017) *Şiiri Şiirle Ölçmek*, (3.baskı)İstanbul: Yapı kredi Yay.
- Cebeci, O. (2019). *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*. (2.baskı)İstanbul: İthaki.
- Cengiz, M. (2018). *İmge Nedir*. (3.baskı)İstanbul: Şiirden.
- Cevizci, A. (2013). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Çelikörs, S. (2019). Mustafa Özçelik'in Şiirlerinde İmge. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetin, N. (2017). *Şiir Çözümleme Yöntemi*. (14.baskı)Ankara: Akçağ Yayıncılık.
- Çetişi, İ.(2012). Cahit Külebi ve Şiiri, Ankara: Akçağ Yay.

- Daşdemir, O. (2018). Ahmet Kaçar'ın Şiirlerinde Radikal İmgeler. *Ardahan Üniversitesi*. Ardahan.
- Demiralp, O. (2004). İmaj Değil İmge. *Kitap-lık*, 74.
- Demirel, Ş. (2007). Mazmundan İmgeye Bir Yolculuk. *A.Ü. Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(2), 138-151.
- Doğan, A. (2006). Hüsn-ü Aşk'ta İmgeler. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1), 109-119.
- Doğramacıoğlu, H. (2010). Türk Hikâyeciliğinin Protipi Sayılabilecek Heft-Han'da Mekân. *Bilig*(52), 33-46.
- Durant, G. (2017). *Sembolik İmgelem*.(2.baskı) (A. Meral, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Durmuş, M. (2011). İmge-Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge. *Turkish Studies*, 6(3), 745-762.
- Eagleton, T. (2015). *Şiir Nasıl Okunur?* (1.baskı)İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (2019). *Açık Yapıt*. (4.baskı)(T. Esmer, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Eliade, M. (2018). *İmgeler ve Simgeler*.(3.baskı) Doğu Batı Yayınları.
- Ellul, J. (2017). *Sözün Gözden Düşüşü*.(1.baskı) (E. C. Ercan, Çev.) Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Ersöz, H.(2006)"Abdülkadir Budak ile İşaretler" İşaretler(1.baskı), Abdülkadir Budak (içinde), İstanbul: Toroslu Kitaplığı, 97-107.
- Friedman, N. (2004). İmge. *Kitap-lık*(74), 80-89.
- Freud, S. (1995) *Psikanaliz ve Uygulama*.(3.baskı) İstanbul: Say.
- Freud, S. (1996) *Düşlerin Yorumu*.(2.baskı) İstanbul: Payel.
- Gençtan, E.(1998) *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hüküm, M. (2017). Turgut Uyar Şiirlerinde Dilin Sosyolojik Bir Gösterge Olarak Kullanımı. *VIII. Uluslararası Türk Dili Kurultayı (Tam Metin Bildiri/Sözlü Sunum)*(Yayın No:3521392)
- Hüküm, M. (2019). Ölümünden Ölüme Kaçmak İçin Şiir. *Bizim Külliye*(81), s. 51-55.
- İnce, Ö. (2011). *Şiir ve Gerçeklik*. (4.baskı)Ankara: İmge Kitabevi.
- İnce, Ö. (2013). *Yazınsal Söylem Üzerine*. (3.baskı)Ankara: İmge Kitabevi.
- Jung, C. G. (2017). *Dört Arketip*. (5.baskı).İstanbul: Metis Yayınevi.
- Kanter, B. (2006). "Toprak Su Ayna" ve İmgeden Aşka Giden Yol. *Türk Edebiyatı*(397), s. 32-34.
- Kanter, M. F. (2018). Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde Anasır-ı Erbaa. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 110-126.
- Karabulut, M. (2015). İmge Kavramı ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde İmge. *Turkish Studies*, 10(4), 603-618.
- Karaca, A. (2016). *İkinci Yeni Poetikâsı*. (4.baskı) İstanbul: Hece Yayınları.

- Karakoç, S. (2015). *Edebiyat Yazıları-I/ Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*. (8.baskı)İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2015) *Şahdamar-Körfez- Sesler*. İstanbul: Diriliş.
- Koçak, O. (1995). *İmgenin Halleri*. İstanbul: Metis.
- Koçak, O. (2012). *Kopuk Zincir*. (1.baskı) İstanbul: Metis Yayınları.
- Korkmaz, R. (2014). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*. (2.baskı)Ankara: Akçağ.
- Langer, S. K. (2004). Benzerlik. *Kitap-lık*, 95-97.
- Marin, L. (2013). *İmgenin İktidarlara*. (1.baskı) Dost Yayınevi.
- Mitchell, W. J. (2005). *İkonoloji/ İmaj, Metin, İdeoloji*. (1.baskı)(H. Arslan, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Moran, B.(2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*.(28.baskı)İstanbul: İletişim Yay.
- Murray, E. L. (2008). *Muhayyileye Dayalı Düşünmek*. (1.baskı)İstanbul: Açılım Kitap Yayınları.
- Narlı, M. (2006). İmge Topografyasına Bir Derkenar. *Türk Edebiyatı*(397), s. 16-17.
- Narlı, M. (2014). *Şiir ve Mekân*. (2.baskı)Ankara: Akçağ Yayıncılık.
- Necatigil, B. (2015). *Bile/Yazdı*. (4.baskı)İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Roose, M. C. (2004). “Şiirselliğin Anlamı-Şiire Görüngübilimsel Bir Yaklaşım”. (çev. Ayşe Banu Karadağ), *Adam Sanat*, 218, 12-28.
- Orhanoğlu, H. (2010). Sanat Eseinde İmgecilik ve Edip Cansever'in Şiirlerinde Gerçeküstü İmgeler. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Önal, M. (2006). Tarifinde Hemfikir Olamadığımız Bir Teknik: İmge. *Türk Edebiyatı*(397), 12-15.
- Özcan, T. (2003). *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(13), 116-136.
- Özdenören, R. (2018). *Yazı, İmge ve Gerçeklik*. (5.baskı)İstanbul: İz Yayıncılık.
- Özel, İ. (2018). *Şiir Okuma Kılavuzu*. (8.baskı)İstanbul: TİYO.
- Pound, E. (1998). Şiirin Bilgeliği. (S. Sahra, Dü.) *Hece*(17), 33-35.
- Salman, Y. (2004). İmge- Zor Yakalanır Bir Görselleştirme. *Kitap-lık*, 65-66.
- Sartre, J. P. (2017). *İmgelem*. (1.baskı) İstanbul. İthaki.
- Saybaşı, N. (2020). *Miknatis-Ses Rezonans ve Sanatın Politikası*. (1.baskı) İstanbul: Metis.
- Sayın, Z. (2015). *İmgenin Pornografisi*. (4.baskı) İstanbul: Metis Yayınevi.
- Schimmel, A. (1998). *Sayıların Gizemi*. (M. Küpüşoğlu, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Soysal, A. (2004, Temmuz-Ağustos). İmge. *Kitap-lık*(74), 78-79.
- Süreya, C. (2008). "Güvercin Curnatası" *Konuşmalar, Soruşturma Yanıtları*. (N. Duruel, Dü.) İstanbul: YKY.
- Süreya, C. (2016). *Günübirlikler/ Toplu Yazılar II*. (3.baskı)İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Süreya, C.(2018) *Şapkam Dolu Çiçekle*. (8.baskı)İstanbul: Yapı kredi Yay

- Şahan, K. (2006). Eski Gizem Yeni Muamma- Mazmundan İmgeye. *Türk Edebiyatı*(397), 26-30.
- Şahin, V. (2015). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde İmge. *7. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu* (s. 397-410). Elazığ: Fırat Üniversitesi Basımevi.
- Şakar, C. (2012). *İmge, Gerçeklik ve Kültür*. (1.baskı)İstanbul: Okurkitaplığı Yayıncılık.
- Taburoğlu, Ö. (2016). *Resim, Söz Ve Yazı- İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları*. (2.baskı)İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Taburoğlu, Ö. (2020). Bilge Karasu Anlatılarında Işıklı İmgeler. *Cogito*(97), 237-254.
- Tanpınar, A. H. (2016). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyat Tarihi*. (11.baskı)İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TDK. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uyar, T. (2018)*Korkulu Uсталık*, (5.baskı)İstanbul: Yapı kredi Yay.
- Wellek, R., & Warren, A. (2019). *Edebiyat Teorisi*. (5.baskı) (Ö. F. Huyugüzel, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yıldırım, Ü. (2016). Abdülkadir Budak'ın Çatışmalarla Büyüyen Şiiri. A. Budak içinde, *Ya Şiir Olmasaydı* (s. 295-307). Yazılı Kâğıt Yayınları.
- Yücel, H. (2013). *İmgeden Yoruma*. (1.baskı)İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ziss, A. (2016). *Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. (1.baskı)(Y. Şahan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

ABDÜLKADİR BUDAK'IN ESERLERİ

- Budak, A. (1998). *Ayna Sandım Şiiri*. (1.baskı)Ankara: İlkyaz Kitaplığı.
- Budak, A(2007) *Dalgın Rüzgâr(Toplu Şiirler (1978-2006))*, (1.baskı)İstanbul: Yapı kredi Yay.
- Budak, A. (2010). *Uykusu Gelen Çiçek*. (1.baskı)İzmir: Tudem Yayınları.
- Budak, A.(2012) *Şiirin Rayları*, (1.baskı)Ankara: Yazılı Kâğıt Yay.
- Budak, A. (2018). *Ya Şiir Olmasaydı*. (2.baskı)Ankara: Yazılı Kâğıt Yayınları.
- Budak, A. (2020). *İştahlı Makas*. (1.baskı)Ankara: Yazılı Kâğıt Yayınları.
- Budak, A.(2020). *Dalgın Rüzgâr*. Ankara(2.baskı): Yazılı Kâğıt Yayınları.

SÖYLEŞİLER VE RÖPORTAJLAR

- Aldı, M.(2019). "Yaşça büyük olanlara ne söylüyorsanız, çocuklara da onu söyleyeceksiniz ama biraz daha yalın dille". *Aşkla Yazılmıştır Benim Şiirlerim/ Abdülkadir Budak ile Konuşmalar*. (Der. Emel Güz). Ankara: Yazılı Kağıt Yay. 178-183.
- Alper, Y.(2019). "Tekrar ile ısrarın kılıçtan keskin ağzında yazıyorum". *Aşkla Yazılmıştır Benim Şiirlerim/ Abdülkadir Budak ile Konuşmalar*. (Der. Emel Güz). Ankara: Yazılı Kağıt Yay.66-70.

- Baki, H.(1998), “*Gülün Ölüm Yüzyılında Doğmuş Bir Şair*”, Abdülkadir Budak, Ayna Sandım Şiiri, Ankara: İlkayaz Kitaplığı Yay.
- Çiftçi, F.(2019). "Kâğıda geçmekle kalmaz bu şiirler, insana geçer". Aşkla Yazılmıştır Benim Şiirlerim/ Abdülkadir Budak ile Konuşmalar. (Der. Emel Güz). Ankara: Yazılı Kağıt Yay. 87-100.
- Gündoğdu, C.(2019). "Kendimi toplumcu şairler arasında görmekle birlikte, Necatigil ve tukaka edilen İkinci Yeni şairlerine de yakın hissediyordum". Aşkla Yazılmıştır Benim Şiirlerim/ Abdülkadir Budak ile Konuşmalar. (Der. Emel Güz). Ankara: Yazılı Kağıt Yay. 127-137.
- Kılıçaslan, Ö.(2019). "Abdülkadir Budak ile Söyleşi". Aşkla Yazılmıştır Benim Şiirlerim/ Abdülkadir Budak ile Konuşmalar. (Der. Emel Güz). Ankara: Yazılı Kağıt Yay. 138-155.
- Temelkuran, E.(2019). "Yazmayınca Kirlendiğim Doğrudur". Aşkla Yazılmıştır Benim Şiirlerim/ Abdülkadir Budak ile Konuşmalar. (Der. Emel Güz). Ankara: Yazılı Kağıt Yay. 11-14.
- Yıldırım, Ü. (2018). Bir "İnsan" Olan Şair, Zalimin, Kıyıcının Karşısında; Mazlumun, Kıyılanın Yanında Olmalıdır. *Yüzyüze Konuşmalar Yaşayan Edebiyat-1* (s. 236-249). içinde İstanbul: Bilnet Yayıncılık.

İNTERNET ALINTILARI

<https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C3%82diy%C3%A2t-suresi/6147/1-5-ayet-tefsiri> erişim tarihi: 20.06.2021

<https://www.youtube.com/watch?v=XjrSFOhUi1g> Abdülkadir Budak: Şiiri kadardır şair, erişim tarihi: 15.10. 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=RriPvAzT6sc&t=797s> Abdülkadir Budak: Ankara Hatırası/ 7. Bölüm, erişim tarihi: 16.10.2020

Bardakçı, M. (2020, 9 28). 12 15, 2020 tarihinde www.haberturk.com: <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2817161-dumbullunun-tabutundaki-kavuk> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

1. KİŞİSEL BİLGİLER			
Adı Soyadı	: Yunus KIRMIZI		
Unvanı	: Öğretmen		
ORCID	:0000-0003-4091-9663		
Doğum tarihi	:		
Doğum yeri	:		
İletişim Bilgileri	Adres:		
	Telefon:		
	E mail:		
2. ÖĞRENİM BİLGİLERİ			
Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	Türkçe Öğretmenliği	Kilis 7 Aralık Üniversitesi	2013
Yüksek lisans	Yeni Türk Edebiyatı	Kilis 7 Aralık Üniversitesi	2021
3. YABANCI DİL BİLGİSİ			
1-) İngilizce			
4. MESLEKİ DENEYİM VE ÜYELİKLER			
1-) MEB'e bağlı okullarda öğretmenlik ve idari görevler. (2013-)			
5. YAYINLAR VE ÖDÜLLER			