



**T.C.
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI DOKTORA PROGRAMI**

TÜRK ŞİİRİNDE DENİZ (1923-1940)

SEA IN THE TURKISH POETRY (1923-1940)

DOKTORA TEZİ

**HAZIRLAYAN
Ülkü Kübra CİHANKER**

**DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Fikret USLUCAN**

BİLİMSEL ETİK İLKELERE UYGUNLUK/ETİK BEYAN

Doktora Tezi olarak sunduğum “Türk Şiirinde Deniz (1923-1940)” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel etik ve geleneklere aykırı düşecek bir kullanıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yararlandığım kaynaklara uygun yöntemlerle atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Ülkü Kübra CİHANKER

05/05/2025

TEZ ÖZGÜNLÜK BEYANI

Ana Bilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Program Adı: Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Programı

Tez Başlığı: Türk Şiirinde Deniz (1923-1940)

Yukarıda başlığı verilen tez çalışmasının Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Ön söz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 452 sayfalık kısmına ilişkin 12/04/2025 tarihinde Turnitin benzerlik programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı: % 3'tür.

Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından belirlenen azami benzerlik oranına (%30) göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 5/5/ 2025

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fikret USLUCAN

İmza

Öğrenci: Ülku Kübra CİHANKER

İmza

KILAVUZA UYGUNLUK BEYANI

“Türk Şiirinde Deniz (1923-1940)” başlıklı Doktora Tezi, Giresun Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan

Ülkü Kübra CİHANKER

İmza

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Fikret USLUCAN

İmza



JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 10/04/2025 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora öğrencisi Ülkü Kübra CİHANKER'in "Türk Şiirinde Deniz (1923-1940)" başlıklı tezini incelemiş olup, aday 05.05.2025 tarihinde, saat 13:00'de jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Sunulan çalışma, sınav sonucunda oy birliği/oy çokluğu ile başarılı bulunarak jüri tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Ünvanı, Adı Soyadı	Karar		İmzası
		Kabul	Ret	
Üye (Başkan)	Prof. Dr. Şaban SAĞLIK	☒	☐	
Üye	Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN	☒	☐	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Adem GÜRLER	☒	☐	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Adem ÖZBEK	☒	☐	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Fikret USLUCAN	☒	☐	

ONAY

..../..../ 2025

Prof. Dr. Oğuz Serdar KESİCİOĞLU
Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

Bu tez çalışması, 1923-1940 yılları arasında Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde deniz temasının izini sürmeyi amaçlamaktadır. Araştırma süreci, 2020’de başlatılmış; kapsamlı bir literatür taraması ve kaynak incelemesiyle şekillenmiştir. Başlangıçta çalışmanın Tanzimat dönemi ile sınırlı kalması planlanmış; ancak döneme ait kaynaklara erişimde yaşanan güçlükler nedeniyle inceleme alanı Cumhuriyet’in ilk yıllarını kapsayacak şekilde yeniden belirlenmiştir.

Araştırma süreci, küresel salgının yarattığı olağanüstü koşullar ve sınırlı kaynak erişimi nedeniyle yoğun çaba ve sabır gerektirmiştir. 1923-1928 yıllarına ait, Osmanlı Türkçesiyle kaleme alınmış eserlerin büyük bir bölümü Marmara Üniversitesi Nadir Eserler Koleksiyonu’ndan sağlanmış; eksik kalan metinlere ise çevrim içi veri tabanları ve Millî Kütüphane aracılığıyla ulaşılmıştır. Tüm kaynak tarama çalışmaları Ekim 2021 itibarıyla tamamlanarak tez yazım aşamasına geçilmiştir.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında bilgi, deneyim ve rehberliğiyle yönlendirici olan kıymetli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Fikret Uslucan’a en içten şükranlarımı sunarım. Dinî literatür ve terminolojiye yönelik değerli katkılarıyla çalışmaya destek veren Ordu Dini İhtisas Merkezi Eğitim Görevlisi İbrahim Alkan’a, kaynak temini ve içerik üretimi sürecinde özverili yardımlarıyla yanımda olan Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni Esra Kalkan’a ve Sakarya Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Öğr. Gör. Dr. Gülfidan Aytaş’a teşekkür ederim. Ayrıca tez çalışmasının her aşamasında doğrudan veya dolaylı olarak katkı sağlayan, desteğini ve emeğini esirgemeyen tüm kişi ve kurumlara minnet ve saygılarımı sunarım.

ÖZET

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Programı

Tez Başlığı : Türk Şiirinde Deniz (1923-1940)

Tez Türü : Doktora Tezi

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Fikret USLUCAN

Hazırlayan : Ülkü Kübra CİHANKER

Yıl : 2025

Sayfa Sayısı : 452

“Türk Şiirinde Deniz (1923-1940)” başlıklı bu çalışma, belirtilen tarih aralığında Yeni Türk Edebiyatı’nın önde gelen şairlerinin deniz temasına yaklaşımlarını, denize yükledikleri anlamları ve denizi hangi bağlamlarda kullandıklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırma sürecinde, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde etkin olmuş toplam altmış yedi şairin yayımlanmış şiir kitapları ile dönemin edebiyat dergilerinde yer alan şiirleri ayrıntılı biçimde taranmış ve incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda, otuz üç şairin toplamda yüz elli deniz temalı şiir kaleme aldığı belirlenmiştir. Çalışmada yalnızca doğrudan “deniz” kavramı değil; aynı zamanda denizi çağrıştıran deniz kenarı, sahil, kumsal, ada, engin, umman, okyanus, rıhtım, körfez, iskele, liman, gemi, yelken, sandal ve kayık gibi imgeler de değerlendirilmiştir. Şairlerin denizle kurdukları ilişkinin yoğunluğu ve çeşitliliği dikkate alınarak şiirler on dokuz ayrı konu başlığı altında sınıflandırılmıştır. Araştırma, yalnızca denize yüklenen anlamların çözümlemesiyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda şairlerin bireysel deniz algılarını da değerlendirmiştir. Elde edilen bulgular, denizin Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde bireysel ve toplumsal duyguların, içsel çatışmaların, psikolojik durumların, yaşam tarzlarının ve ideolojik-siyasi yaklaşımların aktarımında çok yönlü, zengin ve güçlü bir metafor olarak kullanıldığını ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Şiir, Şair, Deniz, Tema, Yeni Türk Edebiyatı

ABSTRACT

Giresun University Institute of Social Sciences Department Department of Turkish Language and Literature Turkish Language and Literature PhD Programme

Thesis Name : Sea in the Turkish Poetry (1923-1940)

Thesis Type : Doctoral Thesis

Supervisor : Assist. Prof. Dr. Fikret USLUCAN

Author : Ülkü Kübra CİHANKER

Year : 2025

Pages : 452

This study, titled “*The Sea in Turkish Poetry (1923–1940)*”, aims to explore the meanings attributed to the sea and the contexts in which it is used by leading poets of New Turkish Literature during the specified period. Within the scope of the research, the published poetry collections and poems featured in the literary magazines of sixty-seven poets active in Turkish poetry of the Republican era were systematically reviewed and analyzed. As a result of the study, it was determined that thirty-three poets composed a total of one hundred and fifty sea-themed poems. The research not only considers the direct reference to the “sea” but also evaluates related elements such as the seaside, shore, beach, island, vastness, ocean, open sea, dock, bay, pier, port, ship, sail, boat, and skiff. The poems were categorized under nineteen thematic headings based on the intensity and diversity of the poets’ engagement with the sea. The study not only analyzes the meanings assigned to the sea but also examines the individual perceptions of the poets regarding the sea. The findings reveal that, in Republican era Turkish poetry, the sea emerges as a rich, versatile, and powerful metaphor for conveying personal and collective emotions, inner conflicts, psychological states, lifestyles, and ideological or political perspectives.

Key Words: Poetry, Poet, Sea, Theme, Modern Turkish Literature

SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Akt.	: Aktaran
APAM	: Asya-Pasifik Çalışmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi
ASKİ	: Ankara Su ve Kanalizasyon İdaresi
A.Ş.	: Anonim Şirket
Co.	: Cooperation
çev.	: Çeviren
Dr.	: Doktor
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
KMŞ	: Kitab-ı Mukaddes Şirketi
Ltd	: Limited
Öğr. Gör. Dr.	: Öğretim Görevlisi Doktor
s.	: Sayfa
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
t.y.	: tarih yok
TİYO	: Tam İstiklâl Yayıncılık Ortaklığı
vb.	: ve benzeri
v.d.	: ve diğerleri
vs.	: vesaire

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK İLKELERE UYGUNLUK/ETİK BEYAN.....	II
TEZ ÖZGÜNLÜK BEYANI.....	III
KILAVUZA UYGUNLUK BEYANI	IV
JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI	V
ÖN SÖZ.....	VI
ÖZET.....	VII
ABSTRACT	VIII
SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ.....	IX
İÇİNDEKİLER	X
GİRİŞ	XIX

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANAT, EDEBİYAT VE TEOLOJİDE DENİZ

1.1. SANAT VE DENİZ.....	1
1.2. MİTOLOJİ VE DENİZ	3
1.3. PSİKANALİZ VE DENİZ	8
1.4. SEMAVÎ DİNLER VE DENİZ.....	9
1.5. TÜRK HALK ANLATILARI VE DENİZ	12
1.6. ŞİİR VE DENİZ	16
1.6.1. Türk Şiiri ve Deniz	18

İKİNCİ BÖLÜM

2. 1923-1940 ARASI DENİZ TEMALİ ŞİİRLER

2.1. ADA VE DENİZ.....	21
2.1.1. Adadan Dönerken (Hüseyin Siret ÖZSEVER)	22
2.1.2. Yanardağ (Behçet Kemal ÇAĞLAR)	24
2.1.3. Peri Adaları (Ercüment Behzat LAV).....	27
2.1.4. Gün Batınca Adalar (Halit Fahri OZANSOY).....	29
2.1.5. Açsam Rüzgâra (Orhan Veli KANIK)	30
2.1.6. Robenson (Orhan Veli KANIK)	33
2.1.7. Ada İçin Manzum Bir Fantezi /Adada Yaz (Halit Fahri OZANSOY)....	34

2.1.8. Robenson (Cahit Sıtkı TARANCI)	36
2.2. ANA RAHMİ VE DENİZ	40
2.2.1. Hasret (Nâzım Hikmet)	41
2.2.2. Uykusuzluk (Melih Cevdet ANDAY)	42
2.3. AŞK VE DENİZ	44
2.3.1. Umman Yolu (Şükûfe Nihal BAŞAR).....	44
2.3.2. Şermi (Asaf Halet ÇELEBİ)	46
2.3.3. VI (Yaşar Nabi NAYIR)	47
2.3.4. İbrahim Alâeddin'e / 18 Ağustos 1936 (Hüseyin Siret ÖZSEVER).....	49
2.3.5. Engin Hasreti (Ali Mümtaz AROLAT)	50
2.4. BALIKÇILAR VE DENİZ.....	54
2.4.1. Mehtap Balıkları ve Hayâl Balıkçıları (Ali Mümtaz AROLAT)	55
2.4.2. Balıkçı (Ali Mümtaz AROLAT)	57
2.4.3. Bahri Hazer (Nâzım Hikmet)	58
2.4.4. Balıkçının Şarkısı (Yaşar Nabi NAYIR).....	63
2.4.5. Talihsiz Yusuf'un Gemisiyle Barselon'a Seyahat / 1. Yusuf'un Hikâyesi (Nâzım Hikmet)	66
2.4.6. Ninni (Vasfi Mahir KOCATÜRK)	70
2.4.7. Sicilyalı Balıkçı (Orhan Veli KANIK).....	72
2.4.8. Serseri Huylu Gemiciler (İlhan Berk)	74
2.5. DALGALAR VE DENİZ	78
2.5.1. Deniz Sarhoşları (Ömer Bedrettin UŞAKLI).....	79
2.5.2. Kenarda (Ali Mümtaz AROLAT)	82
2.5.3. Dalgalar (Halide Nusret ZORLUTUNA).....	84
2.6. DENİZKIZI VE DENİZ.....	88
2.6.1. Dalgalar (Necip Fazıl KISAKÜREK).....	88
2.6.2. Denizin İlâhesi (Vasfi Mahir KOCATÜRK)	91

2.6.3. Deniz Kızı (Ömer Bedrettin UŞAKLI)	93
2.6.4. Yolcu (Faruk Nafiz ÇAMLIBEL).....	95
2.6.5. Deniz Kızlarının Türküleri (Ali Mümtaz AROLAT).....	96
2.7. DENİZ YOLCULUĞU	101
2.7.1. Hayâl İklimine Doğru (Ali Mümtaz AROLAT)	101
2.7.2. Hayâl İkliminin Yolcuları (Ali Mümtaz AROLAT).....	104
2.7.3. Dalgalı Bir Denizde (Ali Mümtaz Arolat)	106
2.7.4. Yelken Açan Gemi (Ali Mümtaz Arolat).....	107
2.7.5. Deniz Tutması (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)	109
2.7.6. Çin Denzinde Sefer Eden Bir İngiliz Gemisindeki Con İsimli Güverte Neferinin Hatıratından (Nâzım Hikmet)	113
2.7.7. Muharririn Not Defterinden (Nâzım Hikmet).....	115
2.7.8. Alarga Gönül (Nâzım Hikmet).....	117
2.7.9. Enginde Hatıralar (Kemalettin Kamu)	119
2.7.10. Bir Hatıra (Ömer Bedrettin UŞAKLI)	121
2.7.11. 6 (Nâzım Hikmet)	123
2.7.12. Gitmek (Ziya Osman SABA).....	125
2.7.13. Deniz Yolcuları (Şevket Hıfzı RADO).....	127
2.7.14. 2. Yolculuk (Nâzım Hikmet)	128
2.7.15. Tûbâ (Orhan Veli KANIK)	132
2.7.16. Deniz Türküsü (Yahya Kemal BEYATLI).....	134
2.7.17. Gidiyorum (Sabahattin Kudret AKSAL)	136
2.8. DENİZE BİR KALA.....	139
2.8.1. Sahil Fenerleri (Ali Mümtaz AROLAT).....	140
2.8.2. Dört Genç (Ali Mümtaz AROLAT).....	142
2.8.3. Koyda Mehtap (Ali Mümtaz AROLAT).....	144
2.8.4. Denizden Beklediğim (Faruk Nafiz ÇAMLIBEL).....	146

XIII

2.8.5. Şang-Hay Şehri (Nâzım Hikmet)	147
2.8.6. Muharririn Not Defterinden (Nâzım Hikmet)	150
2.8.7. Fenerin Karşısında (Halit Fahri OZANSOY)	150
2.8.8. Koyda Mehtap	151
2.8.9. Körfezin Kadını (Salih Zeki AKTAY)	153
2.8.10. Haliçte Akşam.. (Behçet Kemal ÇAĞLAR)	155
2.8.11. Limanda (Behçet Kemal ÇAĞLAR)	156
2.8.12. Yarı Uyku (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)	158
2.8.13. Akşam (Salih Zeki AKTAY)	160
2.8.14. Mehtap (Fehmi Hilmi CUMALOĞLU)	161
2.8.15. Kıyıda Yaz (Halit Fahri OZANSOY)	163
2.8.16. Sulara Karşı (Halit Fahri OZANSOY)	165
2.8.17. Ölümü Düşünmezdim (Necati CUMALI)	166
2.8.18. Yalnızların Korkusu (Necati CUMALI)	168
2.9. DENİZE HASRET	172
2.9.1. Deniz Garibi (Ömer Bedrettin UŞAKLI)	172
2.9.2. Bir Gün (Ömer Bedrettin UŞAKLI)	173
2.9.3. Takvimdeki Deniz (Necip Fazıl KISAKÜREK)	175
2.9.4. Deniz Hasreti (Ömer Bedrettin UŞAKLI)	179
2.9.5. Çağlayanlara (Ömer Bedrettin Uşaklı)	181
2.9.6. Gemiler Bulutlar (Ercüment Behzat LAV)	184
2.9.7. Bu Akşam Vakti Deniz (Cahit Sıtkı TARANCI)	185
2.9.8. Sulara Dalan Gözler (Halit Fahri OZANSOY)	186
2.9.9. Hasreti Asitane (Faruk Nafiz ÇAMLIBEL)	187
2.10. FIRTINA VE DENİZ	189
2.10.1. Fırtına (Ali Mümtaz AROLAT)	190

2.10.2. Açıklarda (Necip Fazıl KISAKÜREK).....	192
2.10.3. Azgın Deniz (Necip Fazıl KISAKÜREK)	194
2.10.4. Dalgalar ve Evim (Ömer Bedrettin UŞAKLI)	196
2.11. GEMİ VE DENİZ	199
2.11.1. Gemi (Necmettin Halil ONAN)	199
2.11.2. Üç Direkli Bir Gemi (Sabri Esat SİYAVUŞGİL).....	201
2.11.3. Kalyon (Cevdet Kudret SOLOK)	205
2.11.4. Haliç'in Mavnaları (Cevdet Kudret SOLOK).....	208
2.11.5. Batan Gemi (Topal) (Cahit Sıtkı TARANCI).....	210
2.11.6. Kuşlar ve Gemiler (Cahit Sıtkı TARANCI)	212
2.11.7. Öğle Üstü (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)	214
2.11.8. Güvertede (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)	216
2.11.9. Küçük Gemi (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)	218
2.11.10. Serseri Huylu Gemiler (Şevket Hıfzı RADO)	220
2.11.11. Yaktım, Bütün Gemileri! (Nail Vahdeti ÇAKIRHAN).....	222
2.11.12. Yılların Dirilişi (Ömer Bedrettin UŞAKLI).....	224
2.11.13. Gemilerim (Orhan Veli KANIK)	227
2.11.14. Ümitlerimin Gemisi (Necati CUMALI)	228
2.11.15. Güvercinler (Ali Mümtaz AROLAT)	232
2.11.16. Nuhun Gemisi (Ercüment Behzat LAV).....	235
2.12. GEMİCİLER VE DENİZ.....	238
2.12.1. Gemiciler (Enis Behiç Koryürek)	238
2.12.2. Venedikli Korsan Kızı (Enis Behiç Koryürek)	240
2.12.3. Uğursuz Baskın (Enis Behiç Koryürek).....	244
2.12.4. Türk Denizcileri (Halide Nusret Zorlutuna)	254
2.12.5. Jokondun Hatıra Defterinden (Nâzım Hikmet).....	256

2.12.6. Bir Gemicinin Türküsü (Nâzım Hikmet)	259
2.13. KAÇIŞ ARACI VE MEKÂNI OLARAK DENİZ	262
2.13.1. Denizle Baş Başa (Ömer Bedrettin UŞAKLI)	262
2.13.2. Bekliyorum (Yaşar Nabi NAYIR)	264
2.13.3. XIII (Yaşar Nabi NAYIR)	266
2.13.4. Her Günkü Şarkım (Cahit Sıtkı TARANCI).....	267
2.14. MEKÂN OLARAK DENİZ	270
2.14.1. Denizde Akşam (Ömer Bedrettin UŞAKLI).....	270
2.14.2. Mavi (Ali Mümtaz AROLAT)	272
2.14.3. Denizimde (Ömer Bedrettin UŞAKLI)	273
2.14.4. Kuşadası'ndan Mektup (Enis Behiç Koryürek)	275
2.14.5. Son Vapur Yolcuları (Halit Fahri OZANSOY)	277
2.14.6. Tatil (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)	280
2.14.7. Denizde Sabah (Ali Mümtaz AROLAT)	281
2.14.8. Deniz Sokakları (Ercüment Behzat LAV)	282
2.14.9. Karadeniz Türküsü (Ahmet Kutsi TECER)	286
2.15. ÖLÜM VE DENİZ	289
2.15.1. Yattığım Kaya (Necip Fazıl KISAKÜREK).....	290
2.15.2. Denize Atılan Taşlar	291
2.15.3. Deniz (Ahmet Kutsi TECER)	292
2.15.4. İskele (Necip Fazıl KISAKÜREK).....	295
2.15.5. Dönüş (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)	297
2.15.6. Boğaziçi Notları (Hüseyin Siret ÖZSEVER).....	299
2.15.7. Son Liman (Melih Cevdet ANDAY)	301
2.16. SANDAL SEFASI VE DENİZ	304
2.16.1. Sandalda Bir Şarkı (Behçet Kemal ÇAĞLAR).....	305
2.16.2. Sandalın Hatırası (Fehmi Hilmi CUMALOĞLU)	307

2.16.3. Boğaziçi Şarkısı (Faruk Nafiz ÇAMLIBEL)	308
2.16.4. Mihrâbâd / Sene 1275 (Yahya Kemal BEYATLI)	309
2.16.5. Gece (Yahya Kemal BEYATLI).....	311
2.17. ŞAİRİN İÇ BENİ OLARAK DENİZ	313
2.17.1. Sularla Gönlüm (Ali Mümtaz AROLAT)	313
2.17.2. Denizde Gurûp (Halit Fahri OZANSOY)	315
2.17.3. Deniz ve Arslan (Halit Fahri OZANSOY)	316
2.17.4. Susan Deniz (Necip Fazıl KISAKÜREK)	319
2.17.5. İki Göz Dalgalarda Ağladı (Fehmi Hilmi CUMALOĞLU)	320
2.17.6. Dalgalar (Fehmi Hilmi CUMALOĞLU)	322
2.17.7. Deniz ve Kalbim (Halit Fahri OZANSOY)	326
2.17.8. Kendimi Arzediyorum (Sabahattin Kudret AKSAL)	327
2.18. TARİH VE DENİZ	329
2.18.1. 28 Kânunisani (Nâzım Hikmet)	329
2.18.2. Açık Deniz (Yahya Kemal BEYATLI)	333
2.18.3. Barbaros (Ali Mümtaz AROLAT)	337
2.18.4. Turgut (Ali Mümtaz AROLAT)	338
2.18.5. Büyük Misafir (Faruk Nafiz ÇAMLIBEL)	340
2.18.6. Akdeniz'den (Kemalettin KAMU)	341
2.18.7. Fırtınadan Sonra (Faruk Nafiz ÇAMLIBEL).....	343
2.18.8. Kandilin Masalı (Vasfi Mahir KOCATÜRK)	344
2.18.9. 3. Denizdeki Şişe (Nâzım Hikmet)	347
2.18.10. Denizcilerin Türküsü (Faruk Nafiz ÇAMLIBEL)	351
2.18.11. Denizle Konuşan Adam (Faruk Nafiz ÇAMLIBEL)	352
2.18.12. Akdeniz (Mustafa Seyit SUTÜVEN)	355
2.19. YALILAR VE DENİZ	359
2.19.1. Viyolonsel (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)	360

2.19.2. Yaz ve Yalılar (Sabri Esat Siyavuşgil)	361
2.19.3. Deniz (Orhan Veli KANIK).....	363
2.19.4. Yalılar (Faruk Nafiz ÇAMLIBEL)	365

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ŞAİRLER VE DENİZ ALGILARI

3.1. ŞAİRLERİN DENİZ ALGILARI	368
3.1.1. Yahya Kemal Beyatlı	368
3.1.2. Faruk Nafiz Çamlıbel	370
3.1.3. Halit Fahri Ozansoy	371
3.1.4. Enis Behiç Koryürek	372
3.1.5. Necmettin Halil Onan.....	373
3.1.6. Şükûfe Nihal Başar.....	374
3.1.7. Halide Nusret Zorlutuna.....	375
3.1.8. Kemalettin Kamu	376
3.1.9. Ömer Bedrettin Uşaklı	377
3.1.10. Ahmet Kutsi Tecer	378
3.1.11. Behçet Kemal Çağlar	379
3.1.12. Nâzım Hikmet	379
3.1.13. Ercüment Behzat Lav	380
3.1.14. Nail Vahdeti Çakırhan	381
3.1.15. Necip Fazıl Kısakürek.....	382
3.1.16. Asaf Halet Çelebi	385
3.1.17. Salih Zeki Aktay	386
3.1.18. Ali Mümtaz Arolat	387
3.1.19. Mustafa Seyit Sutüven	388
3.1.20. Sabri Esat Siyavuşgil	389
3.1.21. Yaşar Nabi Nayır	390

XVIII

3.1.22. Vasfi Mahir Kocatürk	391
3.1.23. Cevdet Kudret Solok.....	392
3.1.24. Ziya Osman Saba	393
3.1.25. Şevket Hıfzı Rado	395
3.1.26. Cahit Sıtkı Tarancı	395
3.1.27. Sabahattin Kudret Aksal	397
3.1.28. Melih Cevdet Anday	397
3.1.29. İlhan Berk.....	398
3.1.30. Necati Cumalı	400
3.1.31. Orhan Veli Kanık	401
3.1.32. Hüseyin Siret Özsever.....	402
3.1.33. Fehmi Hilmi Cumaloğlu	403

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SONUÇ

KAYNAKÇA	413
----------------	-----

GİRİŞ

Su, insanlık tarihinin en eski ve en evrensel imgelerinden biridir. Hayatın kaynağı olarak kabul edilen su, yalnızca biyolojik bir zorunluluk değil, aynı zamanda toplumların kültürel hafızasında ve kolektif bilinç dışında köklü anlam katmanları barındırır. Medeniyetlerin su kaynakları etrafında kurulması, suya atfedilen kutsiyet ve onunla ilişkilendirilen saflık, yenilenme, ölüm ve yeniden doğuş gibi kavramlar, suyun toplumsal ve kültürel değerinin göstergesidir. Antik mitolojilerden modern sanata kadar su, sınırları aşan ve kültürlerarası bir metafor olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda deniz, suyun en geniş ve sonsuz formu olarak insanın hayal gücünü, korkularını, özgürlük arayışını ve bilinmezlik karşısındaki tutumunu yansıtan güçlü bir imgeye dönüşür. Özellikle edebiyatta deniz, bireysel iç dünyaların, toplumsal değişimlerin ve ideolojik yaklaşımların sembolik bir anlatım aracı olmuştur. Türk şiirinde de deniz, 1923-1940 yılları arasında değişen estetik yaklaşımlar ve toplumsal dönüşümler bağlamında şairlerin duygu dünyasını ve düşünsel yönelimlerini yansıtan zengin bir metaforik kaynak olarak öne çıkar.

“Türk Şiirinde Deniz (1923-1940)” adlı çalışmanın belirlenmesine Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, hocası Yahya Kemâl’i bir yazısında “Türk şiirinde biricik deniz şairi” (Tanpınar, 2014, s. 327) ilân etmesi ilham kaynağı olmuştur. Yahya Kemal’in şiirleri yüksek edebî değere sahiptir; ancak hem edebiyat bilimci hem de sanatçı kimliğiyle öne çıkan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bu değerlendirmesinin nesnel mi yoksa öznel mi olduğu tartışmaya açıktır. Bu mesele, Yahya Kemal’in yaşadığı dönemdeki deniz şiirlerinin araştırılmasıyla bulunabilir. Böylelikle Yahya Kemal’in iddia edildiği üzere “biricik” (Tanpınar, 2014, s. 327) olup olmadığına karar verilebilir. Dolayısıyla incelenecek şiirler, Cumhuriyet Dönemi’nin ilk halkası olan 1923-1940 yılları arasından seçilmiştir.

Yeni Türk Edebiyatı alanında Cumhuriyet döneminin ilk devrini kapsayan tarihler, tam anlamıyla belli değildir. Genel olarak bu dönem, Cumhuriyet’in ilanının ardından yönetim biçiminin değişmesi, Türk şiirinde avangart bir hareket olan Garip Hareketinin ortaya çıkışı ve İkinci Dünya Savaşı öncesinde yaşanan siyasi gerginlik yıllarını kapsamaktadır. Söz konusu yıllar hem edebiyat hem de Türk şiiri açısından

birer dönüm noktası mahiyetinde olduğundan araştırmalar yapılırken bu tarihler, edebiyatta cumhuriyetin ilk dönemi olarak kabul edilir.

1923-1940 tarihleri arasında aktif olarak şiirle ilgilenmiş altmış yedi şair; İnci Enginün, Kenan Akyüz, Ahmet Oktay ve Ahmet Kabaklı'nın dönemle ilgili kitaplarından tespit edilmiştir. Bu şairler sırasıyla; Mehmet Akif Ersoy, Rıza Tevfik, Neyzen Tevfik, Halil Nihat Boztepe, Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Ziya Gökalp, Mehmet Emin Yurdakul, Faruk Nafiz Çamlıbel, Halit Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Enis Behiç Koryürek, Necmettin Halil Onan, Şükûfe Nihal, Emin Recep Gürel, Halide Nusret Zorlutuna, Haluk Nihat Pepeyi, Kemalettin Kamu, Ömer Bedrettin Uşaklı, Zeki Ömer Defne, Sabahattin Ali, Ahmet Kutsi Tecer, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Behçet Kemal Çağlar, İbrahim Alâettin Gövsa, Orhan Şaik Gökyay, Arif Nihat Asya, Hüseyin Nihal Atsız, Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, Nâzım Hikmet, Ercüment Behzat Lav, Nail Vahdeti Çakırhan, İlhami Bekir Tez, Hasan İzzettin Dinamo, Necip Fazıl Kısakürek, Asaf Halet Çelebi, Salih Zeki Aktay, Ali Mümtaz Arolat, Mustafa Seyit Sutüven, Muammer Lütfi, Sabri Esat Siyavuşgil, Yaşar Nabi Nayır, Vasfi Mahir Kocatürk, Cevdet Kudret Solok, Ziya Osman Saba, Kenan Hulusi Koray, Şevket Hıfzı Rado, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Basri Gocul, Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin Kudret Aksal, Abdülkadir Meriçboyu, Melih Cevdet Anday, İlhan Berk, Salah Birsal, Necati Cumalı, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, Orhan Veli Kanık, Mithat Cemal Kuntay, Cahit Külebi, Hüseyin Siret Özsever, Fehmi Hilmi ve Ziya İlhan'dır.

Belirlenen tarihler arasında deniz temalı yüz elli şiir yazan şairler şunlardır: Yahya Kemal, Faruk Nafiz Çamlıbel, Halit Fahri Ozansoy, Enis Behiç Koryürek, Necmettin Halil Onan, Şükûfe Nihal, Halide Nusret Zorlutuna, Kemalettin Kamu, Ömer Bedrettin Uşaklı, Ahmet Kutsi Tecer, Behçet Kemal Çağlar, Nâzım Hikmet, Ercüment Behzat Lav, Nail Vahdeti Çakırhan, Necip Fazıl Kısakürek, Asaf Halet Çelebi, Salih Zeki Aktay, Ali Mümtaz Arolat, Mustafa Seyit Sutüven, Sabri Esat Siyavuşgil, Yaşar Nabi Nayır, Vasfi Mahir Kocatürk, Cevdet Kudret Solok, Ziya Osman Saba, Şevket Hıfzı Rado, Cahit Sıtkı Tarancı, Sabahattin Kudret Aksal, Melih Cevdet Anday, İlhan Berk, Necati Cumalı, Orhan Veli Kanık, Hüseyin Siret Özsever ve Fehmi Hilmi'dir. İnceleme kapsamının dışına çıkan şairler ya deniz temasını işlememiş ya da şiirleri tayin edilen tarihler arasında yayımlanmamıştır.

Çalışma, tematik olup zikredilen şairlerin deniz temalı yahut gemi, liman, ada, sahil, koy, vb. kelimeler aracılığıyla deniz temasını işleyen şiirlerini ele alır. Bunlar, şairlerin denize yüklediği anlamlara göre gruplandırılmıştır. Böylelikle belirtilen tarihlerde denizin ifade derinliği tespit edilmek istenmiştir.

Şiirlerin anlam boyutunu derinlemesine inceleyebilmek için çeşitli dilbilim, göstergebilim ve imgelem kuramlarından yararlanılmıştır. Mehmet Rifat'ın "XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1" (2020a) ve "XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2" (2020b) adlı eserleri, modern dilbilim ve göstergebilim teorilerini ele alarak metinlerdeki çok katmanlı anlamları çözümlemeye yönelik yöntemler sunmaktadır. Hilmi Uçan'ın "Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim" (2016a) ve "Dilbilim, Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi" (2016b) adlı çalışmaları, yazınsal metinlerin özellikle göstergeler üzerinden anlamlandırılmasına odaklanmaktadır. Bu kaynaklar, şiirlerdeki imgelerin ve anlam boyutlarının kavramsal bir çerçeveye oturtulmasında etkili olmuştur.

George Lakoff ve Mark Johnson'ın "Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil" (2015) adlı kitabı, metaforların yalnızca dilde değil, insan düşünce sisteminde nasıl temel bir yapı oluşturduğunu incelemekte ve şiirlerdeki metaforların derin anlamlarını açığa çıkarmada katkı sunmaktadır. Kubilay Aktulum'un "İmgelem Çözümlemesine Giriş" (2021) adlı eseri, imgelerin edebi metinlerdeki işlevlerini analiz etmek için kapsamlı bir metot sunarken, Cemal Şakar'ın "İmge, Gerçeklik ve Kültür" (2017) isimli yapıtı, imgelerin toplumsal ve kültürel bağlamlarını ele almaktadır.

Ayrıca, Metin Cengiz'in "İmge Nedir" (2018) ve Rasim Özdenören'in "Yazı, İmge ve Gerçeklik" (2014) adlı eserleri, imgenin edebiyattaki estetik ve düşünsel işlevlerini tartışarak, deniz temalı şiirlerdeki imgelerin çok boyutlu anlamlarını keşfetmede önemli birer rehber olmuştur.

"Türk Şiirinde Deniz" başlığı altında değerlendirilebilecek üç bağımsız çalışma ile iki yüksek lisans tezi bulunmaktadır. Bunlardan; Abdulkrim Dinç'in "Deniz Türküsü: Deniz Şiirleri Antolojisi" (2001) adlı eseri, Yeni Türk Edebiyatı'nın tüm dönemlerini kapsayan önemli çalışmalardan biri olarak dikkat çeker. Dinç, bu çalışmayı literatürde ilk kez ele aldığını ve eserin, Kocaeli Üniversitesi'nde düzenlenen bir sempozyumda sunulan "Çağdaş Türk Şiirinde Deniz" başlıklı bildirisinin bir sonucu olarak ortaya çıktığını belirtir (2001, s. xxxvi). Antolojide, geniş

bir zaman dilimini kapsayan deniz temalı şiirler yer almakla birlikte, eser isminin antoloji olması nedeniyle bu tema etrafındaki tüm şiirleri içermez. Bu duruma Dinç de kitabında açıkça değinmiştir.

Abdulkerim Dinç, “Çağdaş Türk Şiirinde Deniz” (2021) adlı eserinde, antolojisinde eksik kaldığını düşündüğü kısımları tamamlamayı amaçlar. Bu kitap, antolojiden farklı olarak, Türk edebiyatında denizin yerini ve önemini ele alır, ardından deniz temalı şiirleri içeriklerine göre sınıflandırarak sunar. Şiirlerin sınıflandırılmasında, denizin hangi bağlamda ele alındığı temel bir kriter olarak kullanılır.

Mehmet Narlı, “Şiir ve Mekân” (2007) adlı inceleme kitabında, 1923-1950 yılları arasındaki Türk şiirinde mekân algısını ele almıştır. Bu çalışmada, belirtilen döneme ait şiirlerde mekânın “kültürel, poetik ve kişisel kökenleri” (2007, s. 10) hakkında bir kanaate varmayı hedefler. Narlı, bu bağlamda şiirleri, içeriklerinde yer alan mekânlara göre sınıflandırır. Kitabın “Şiirin Denizleri / Şairin Suları” başlıklı beşinci bölümünde, bu dönem Türk şiirinde denizin, şiir ve şair perspektifinden nasıl işlendiğini ayrıntılı bir şekilde ortaya koyar.

Yüksek lisans tezlerinden ilki; Yrd. Doç. Dr. Mehmet Akkaya danışmanlığında Betül Mutlu tarafından yazılan “Divân Şiirinde Deniz İmgesi ve Şiir Öğretiminde Kullanılması” (2012) başlıklı çalışmadır. Tez, klasik Türk edebiyatından seçilen şairlerin şiirlerindeki deniz imgelerini inceler ve bu imgeler üzerinden şiir sanatı eğitime yönelik ilkeler belirlemeyi amaçlar. İkincisi ise, Doç. Dr. Mesut Tekşan danışmanlığında Meltem Yanık tarafından kaleme alınan “Servet-i Fünûn Şiirinde Deniz Temalı Şiirlerin Psikanalitik İncelenmesi” (2021) başlıklı çalışmadır. Bu tez, Servet-i Fünûn dönemi şairlerinden Tevfik Fikret, Cenab Şahabeddin, Süleyman Nesib, Faik Ali Ozansoy, Celâl Sahir Erozan, Hüseyin Siret Özsever, Süleyman Nazif, Hüseyin Suat Yalçın ve Ahmet Reşit Rey’in deniz temalı şiirlerini psikanalitik bir yaklaşımla analiz eder.

Tezde incelenen şiirler, Mehmet Kaplan’ın “Şiir Tahlilleri 1” (2013) ve “Şiir Tahlilleri 2” (2012) eserleri başta olmak üzere, Ahmet Kabaklı’nın “Şiir İncelemeleri” (2018), Nurullah Çetin’in “Şiir Çözümleme Yöntemi” (2019), Nurullah Çetin, Ramazan Gülendamlar ve Mehmet Narlı’nın ortak çalışması olan “Şiir Çözümlemeleri” (2015), M. Fatih Andı’nın “Güneşe Tutulan Ayna” (2018) ve İbrahim Tüzer’in

“Şiir/Yorum” adlı eserleri temel alınarak tahlil edilmiştir. Analiz sürecinde, şiirlerin belli başlı sanatsal yönlerine vurgu yapılmış ve yorum bölümleri daha kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Ayrıca, şiirlerde denizin anlam boyutu öne çıkarılmaya çalışılmıştır.

Bu tez, 1923-1940 yılları arasında yazılan Türk şiirinde "deniz" temasının estetik, simgesel ve tematik boyutlarıyla nasıl işlendiğini ortaya koymayı; ayrıca şairlerin bu temaya yükledikleri anlamları edebi bağlam içinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında, dönemin önde gelen şairlerinin eserlerinde denizin hangi bağlamlarda ele alındığı ve denize yüklenen imgelerin içerikleri detaylı bir şekilde tahlil edilmiştir. Çalışma, şairlerin denizle kurdukları ilişkiyi tematik bir yaklaşımla değerlendirerek bu dönemin Türk şiirindeki deniz algısını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Birinci bölümde, denizin farklı disiplinler ve kavramlarla ilişkisi ele alınmıştır. Sanat, mitoloji, psikanaliz, semavî dinler, Türk halk anlatıları ve Türk şiirinde deniz temasının tarihsel ve kültürel bağlamları irdelenmiştir. Deniz, insanın değişken ruh halini yansıtan bir metafor olarak sanat ve edebiyatta yer alırken, mitolojide yaratılış ve güç sembolü, psikanalizde ise anne rahmine dönüş arzusunun bir ifadesi olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, Türk halk anlatılarında denizin efsanevi bir unsur olarak nasıl şekillendiği ve Türk şiirindeki tematik işlevi detaylı bir şekilde sunulmuştur.

İkinci bölümde, Cumhuriyet’in ilk yıllarını kapsayan dönemde deniz temalı şiirler ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Dönemin altmış yedi şairinin eserleri taranmış ve otuz üç şairin deniz temasını işlediği belirlenmiştir. Şiirler; ada, sahil, dalgalar, gemi, fırtına ve deniz yolculuğu gibi alt başlıklar altında tematik olarak gruplandırılmıştır. Ayrıca, denizin bireysel ve toplumsal duyguların, ideolojik ve estetik mesajların aktarımında nasıl bir araç olarak kullanıldığı örneklerle ortaya konulmuştur.

Üçüncü bölümde, 1923-1940 yılları arasında Türk şiirinde deniz temasını işleyen şairlerin bireysel deniz algıları incelenmiştir. Deniz imgesine şairler tarafından yüklenen anlamlar; onların estetik yönelimleri, öznel yaşantıları ve dönemin hâkim toplumsal perspektifleriyle birlikte değerlendirilmiştir. Yahya Kemal, Necip Fazıl, Nâzım Hikmet ve Ali Mümtaz Arolat gibi isimlerin denize dair özgün yorumları ve şiirlerinde bu temayı ele alış biçimleri üzerinde durulmuştur. Ayrıca, denizin bireysel

duyguların ifadesinde ve toplumsal meselelerin aktarımında nasıl bir metafor olarak kullanıldığına dair kapsamlı bir çözümleme yapılmıştır.

Sonuç kısmında, 1923-1940 yılları arasında Türk şiirinde deniz temasının genel bir değerlendirmesi yapılmıştır. Bu dönemde denizin, hem bireysel duyguların (aşk, yalnızlık, özlem) hem de toplumsal ve ideolojik meselelerin (milliyetçilik, özgürlük) aktarımında önemli bir sembol olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Şairlerin denizi sadece bir tema değil, aynı zamanda psikolojik, felsefi ve estetik bir ifade aracı olarak kullandığı ortaya konulmuştur. Çalışma, deniz temasının Türk şiirindeki çok yönlü kullanımını gözler önüne sererken, bu temanın dönemin kültürel, siyasi ve edebi dinamikleriyle ilişkisini de irdelenmiştir.

Bu tez, 1923-1940 yılları arasındaki Türk şiirinde deniz temasını ele alarak, edebiyat tarihinin bu önemli dönemine özgün bir bakış açısı sunar. Şairlerin denizi bireysel ve toplumsal anlamda nasıl yorumladığını tahlil eden çalışma, Türk şiirinde tematik incelemelerin derinleşmesine olanak sağlar. Şairlerin eserlerinde deniz imgesi aracılığıyla kurgulanan metaforlar, dönemin estetik, ideolojik ve psikolojik dinamiklerinin çözümlemesine önemli katkı sağlar. Ayrıca, bu araştırma, Cumhuriyet'in erken yıllarındaki edebi üretimi farklı bir bağlamda ele alarak, deniz temasının Türk kültürü ve edebiyatındaki yerini daha iyi kavramamıza yardımcı olur.

Bu tezin ortaya koyduğu bulgulardan hareketle, Türk şiirinde deniz temasının farklı dönemlerdeki yansımalarını karşılaştırmalı olarak ele alan çalışmalar yapılabilir. Özellikle Tanzimat, Servet-i Fünûn ve Cumhuriyet sonrası dönemlerde deniz temasının nasıl bir dönüşüm geçirdiği araştırılabilir. Ayrıca, bu tema, diğer edebiyat türleriyle (roman, öykü, tiyatro) ilişkilendirilerek incelenebilir. Deniz metaforunun sadece bireysel anlam dünyasında değil, toplumsal olaylar ve ideolojik temsiller bağlamında da nasıl kullanıldığına dair disiplinler arası çalışmaların yapılması, edebi ve kültürel incelemelere yeni katkılar sunabilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANAT, EDEBİYAT VE TEOLOJİDE DENİZ

Doğada insan ruhunun değişkenliğini en güçlü biçimde yansıtan unsurlardan biri olan deniz, açık havalarda mavi tonlarıyla huzur, kapalı havalarda ise gri ve kurşuni renkleriyle kasvet duygusu uyandırır. Deniz, yalnız görsel değil, işitsel anlamda da insan üzerinde derin bir etki bırakır. Özellikle anne karnındaki amniyotik sıvının dalgalı ortamını çağrıştıran ritmik sesleri, bireye içsel bir sükûnet ve korunmuşluk hissi verir. Bu yönüyle deniz, psikanalitik açıdan bireyin bilinçdışında saklı olan anneye dönüş arzusu ve ilksel güvenlik arayışını simgeleyen güçlü bir metafor niteliği taşır.

Denizle kurulan bu sembolik bağ, bireyin yalnız kalıp düşüncelerini berraklaştırmasına ve varoluşsal kararlarını daha sağlıklı bir zeminde şekillendirmesine olanak tanır. Sonsuzluk ve özgürlük imgeleriyle bütünleşen deniz, bireye kendilik bilinci kazandırır; insan, denizle yüzleştğinde dışsal kalıplara ve toplumsal rollerin dayattığı sınırlamalara bağlı kalmaksızın, öz benliğini keşfetme fırsatı bulur. Bu bağlamda denizin, sanat, mitoloji, psikanaliz, semavî dinler, Türk halk anlatıları, şiir ve özellikle Türk şiiri ile kurduğu tarihî ve kültürel etkileşimlerin incelenmesi, bu çalışmada denizi anlamlandırma sürecine önemli katkı sağlayacaktır.

1.1. SANAT VE DENİZ

Karada neredeyse her yeri fetheden, ayak basmadık yer bırakmayan insan, denizi henüz tam anlamıyla keşfedememiştir. Okyanusla; özellikle de tabanıyla ilgili resmî çalışmalar, H.M.S. Challenger adlı keşif gemisinin 1872 ile 1876 yılları arasında topladığı bilgilere dayanır. Elde edilen veriler okyanus ısısı ve kimyası, akıntılar, deniz yaşamı ve tabanına dairdir. Çağdaş araştırmalar ise İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlamıştır. 1950; hatta 1960'ların sonuna değin sualtı araçlarının yapımı okyanus incelemelerinde köklü değişiklikler yapmıştır. Bütün teknolojik gelişmelere rağmen günümüzde okyanusların yalnız yüzde beşi keşfedilmiştir (National Geographic, 2024). Dolayısıyla deniz, gizemini ve ulaşılmazlığını büyük ölçüde koruduğu için

sanatsal üretimde hâlâ eşsiz bir ilham kaynağı olmayı sürdürmektedir. Bilinen nesne ve varlıklara kültürel bağlamda sonradan anlamlar atfedilirken, deniz gibi sınırlarını bütünüyle ifşa etmeyen unsurlar, farklı dönemlerde ve kültürlerde yeniden anlamlandırmaya açık kalır. Bu durum, denizi yalnızca doğal bir unsur değil, aynı zamanda sanat, edebiyat, mitoloji, psikanaliz ve felsefe gibi disiplinlerde çok katmanlı bir anlam alanı hâline getirir. Sonsuzluğu, derinliği, tehlikesi ve huzuru aynı anda barındıran deniz; sanatçılar, düşünürler ve şairler için hem bireysel hem de toplumsal düzeyde anlam üretiminin tükenmeyen bir kaynağı olarak varlığını sürdürmektedir.

İnsanın kendisini ifade etme, sonsuzluğa erişme ve varlığını anlamlandırma yönündeki içsel arayışı, sanatın doğuşunun temel dinamiklerinden biri olmuştur. Mağara resimlerinden günümüze uzanan tarihsel süreçte sanatın giderek farklı disiplinlere ayrılması, insanın düşünsel ve duygusal dünyasını bütünüyle aktarabilme noktasında karşılaştığı sınırlılıkların göstergesidir. Söz konusu sınırlılık yalnızca insanın bireysel ifadesine özgü olmayıp, aynı zamanda değişim odaklı zamanın akışına ve toplumsal dönüşümlerin etkisine bağlı olarak şekillenmiştir.

İnsan varlığı, sürekli dönüşen doğası gereği zamanla uyum sağlama ve bu doğrultuda kendini yeniden tanımlama çabası içinde olmuştur. Bu evrimsel süreç, sanatın hem ifade biçimlerini hem de içerik dünyasını sürekli olarak yeniden yapılandırmasına zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla güzel sanatlar başlığı altında değerlendirilen resim, müzik, edebiyat gibi ana sanat dallarının her birinin, kendi içerisinde farklı tür ve biçimlere ayrılması, insanın anlam yaratma arayışının ve sanata yön verme sürecinin doğal bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

İnsan, varoluşsal deneyimlerini anlamlandırma ve aktarma çabası içinde tarih boyunca farklı sanat dallarına yönelmiştir. Zamanla değişen bireysel, toplumsal ve kültürel koşullar, ifadenin biçimini de dönüştürmüştür; insan, kimi duygularını resimle, müzikle, bazılarını ise sözle anlatma gereği duymuştur. Her sanat dalı, kendine özgü sembolik dili ve ifade biçimiyle insanın iç dünyasına dair farklı boyutları yansıtmaya gücüne sahiptir. Görsel sanatlar imgeye, müzik sesin ritim ve tınısına, edebiyat ise dile ve söze dayanır; bu yönleriyle her biri, insanın sezgisel, duygusal ya da bilişsel yönlerine hitap eder. Bu çerçevede, sanatın farklı biçimleri birbirinin alternatifi değil, tamamlayıcısı olarak görülmelidir. Çünkü insan deneyimi çok boyutludur ve tek bir sanat disiplini, bu deneyimin tüm boyutlarını kuşatmakta yetersiz kalabilir.

Dolayısıyla sanat, ifade edilemeyi görür, duyulur ya da söylenir kılarak insanın kendini ve dünyayı anlama çabasına hizmet eder.

Sanatın temel varlık sebeplerinden biri de insanın ölümsüzlük arzusudur. Bir gün yok olacağının bilincinde olan insan, kendisinden sonra da varlığını sürdürebilecek bir iz bırakma ihtiyacı duyar. Bu ihtiyaç, zaman ve mekânın ötesine ulaşabilme potansiyeli taşıyan sanat aracılığıyla karşılanabilir. Sanat eseri, sanatçının iç dünyasından izler taşıyarak onun varoluşsal deneyimlerini geleceğe aktarır. Bu bağlamda, sanat bir yönüyle bireyin benliğini kalıcı kılan sembolik bir forma dönüşür. Zira sanat eseri sanatçının ruhsal dünyasının bir yansımasıdır ve bu yansıma, fiziksel beden yok olduğundan sonra da varlığını sürdürebilir.

İnsanın sanatla süregelen sonsuzluk, ölümsüzlük gibi his ve arzularının tabiatla somut hâliyle vücut bulmuş harikalarından biri de denizdir. Üzerindeki göğün rengini yansıttığından hem yatay hem de dikey alandaki tek renk –genellikle mavi– kişide derinlik algısı oluşturur. Bu da sonsuzluk, ölümsüzlük gibi düşüncelerin yanı sıra en çok da özgürlük duygusunu uyandırır.

Tabii ki deniz yalnız bu his ve fikirlerden ibaret değildir. “deniz, su, enginlik, mavilik, hareketlilik, aşılmazlık özellikleriyle görünmenin yanı sıra, şairlerin iç dünyasıyla birleşerek daha birçok farklı imajın da kaynağı olmuştur: derinlik, şuuraltı, saflık, karamsarlık, sevgili vb.” (Törenek, 2008, s. 165). Yani deniz, sanata benzer şekilde değişken doğası gereği birbirinden farklı anlamlara sahiptir. Bu anlamlar iklim, mevsim ve günün vakitlerine göre aldığı hâller ve renkler dışında büyüklük, küçüklük, sıklık ve derinliğe dayanarak çeşitlilik gösterebilir. Bu yönüyle zaman, mekân ve olaylar karşısında ayrı ruh hâllerine giren insanı hatırlatır. İnsanı anlatan sanat da onu ilgilendiren konularda gösterge olarak denizi seçer.

1.2. MİTOLOJİ VE DENİZ

Efsane dönemi öncesi kutsal anlatılar olarak özetlenebilecek mitler, genellikle hava, su, toprak ve ateş gibi dört elementin, dünyanın tanrısal bağlamda meydana gelişine dair hikâyelerle başlar. Sadece mitlerde değil, dinler tarihinde de dünyanın başlangıcının sudan olduğu görülür. Bu nedenle su ve deniz, neredeyse tüm ulusların mitolojilerinde ve dinlerinde önemli bir yer tutar.

Mitlerin suya atfettiği bu merkezi rol, düşünce tarihinin ilerleyen dönemlerinde de karşılık bulur. Makalelerden ziyade denemeler toplamı olan *Su ve Düşler*'de Bachelard, suyun insan bilincindeki yansımalarını ele alırken sanki su kenarında geçen çocukluğunun nostaljisini yaşar. Ancak, değerlendirmelerindeki her bir unsur belirli bir amaca hizmet eder. Bachelard, suyun “bir yazgı türü” ve buna mukabil “varlığın tözünü durmaksızın dönüştüren temel bir yazgı” (Bachelard, 2006, s. 12-13) olduğunu söyleyerek onun, varlığa şekil verip aynı zamanda kaderi değiştirme gücünü haiz kaderler üstülüğünü vurgular. Bu yaklaşım, mitlerde suya yüklenen yaratıcı ve dönüştürücü işlevle örtüşür.

Bazı yaratılış mitlerinde, evrenin başlangıçta tamamen suyla kaplı olduğuna inanılır. Bu anlayış, özellikle suyun yaşamsal bir kaynak olarak öne çıktığı coğrafyalarda daha belirgin biçimde kendini gösterir. Su, bir çöl ülkesi olması sebebiyle Mısır için çok önemli bir unsurdur. Bu durum, Mısır mitolojisinin temel yapı taşlarından biri olan ve yaratılış anlatılarının merkezinde yer alan Nil Nehri çevresinde şekillenen kozmogonik söylemlere doğrudan yansımıştır. Yunan mitolojisinde yaratılış genellikle toprak ve gökyüzünün birleşmesiyle başlarken, Mısır mitolojisinde bu işlevi güneş ve okyanus üstlenir. Bu iki unsurun etkileşiminden dünyanın ve insanlığın yaratıldığı kabul edilir. Mitlerin bir başka varyantında ise yine başlangıçta her yerin suyla kaplı olduğu düşünülür; ancak bu anlatıya bir de kozmik yumurta motifi eklenir. Söz konusu anlatıda, yumurtanın çatlamasıyla içinden kaz biçiminde tasvir edilen güneş tanrısı Ra doğar ve yaratılış süreci onunla birlikte başlar. Her iki anlatı da yapı ve anlam bakımından birbirine oldukça yakındır (Gezgin, 2018, s. 60).

Çin yaradılış mitine göre, evrenin başlangıcında yalnızca güney ve kuzey yönlerinde yer alan iki büyük okyanus ile bu okyanusların ortasında konumlanmış bir kara parçası vardır. Her iki okyanusun efendileri, her gün bu kara parçasında bir araya gelir ve onun üzerine birer delik açarlar. Açılan her delik, kara parçasına bir yeti kazandırır: görme, işitme, yeme ve konuşma gibi temel insani işlevler, bu süreçte yavaş yavaş oluşur. Yedi gün boyunca süren bu eylemler sonucunda kara parçası, neredeyse canlı bir varlığa dönüşür. Ancak yedinci günün sonunda, okyanus efendilerinin bu süreçteki işleri tamamlanır ve onların müdahalesi sona erdiğinde, kara parçasının efendisi olan Kaos ölür. Bu anlatıya göre, yaratılış süreci Kaos'un ölümüyle son bulur ve böylece düzenli bir evrenin, yani Kozmos'un ortaya çıkışı mümkün hâle

gelir. Mit, kaostan kozmosun doğuşunu simgeleyen alegorik bir yapıya sahiptir (Mackenzie, 1996, s. 217).

Japon mitolojisinde yaratılışın kökenleri büyük ölçüde Çin etkisi taşır. Mitin başlangıcında güneş ve ay gibi gök cisimleriyle birlikte yeryüzü, denizler ve yedi tanrı vardır. Ancak bu ilk tanrıların akıbeti bilinmemektedir; mitolojik anlatıya göre sonradan ortadan kaybolmuşlardır. Onların ardından gelen yeni tanrılar döneminde yeryüzü, henüz biçimlenmemiş, "bir denizanası gibi sürüklenen" bir hâlde tasvir edilir. Yeni tanrılar, şekilsiz okyanusu "kalın ve yapışkan" bir hâl alana kadar karıştırır; bu süreç sonunda oluşan çamurdan ilk ada meydana getirilir. Daha sonra bu ada üzerinde yapılar inşa edilir. Bu anlatı, Japon mitolojisinde düzenli bir dünyanın doğuşunun, kaotik bir deniz ortamından tanrısal müdahaleyle biçimlendirilmesini simgeler (Mackenzie, 1996, s. 289–290).

Hint mitolojisinde tanrılar suda yaşar ve su, kutsal bir unsur olarak arınma ve temizlenme işlevlerine sahiptir (Gezgin, 2018). Mitolojik anlatılarda her ne kadar “başlangıçta yalnızca Brahman vardı” denilse de bazı kaynaklarda Brahman’ın doğuş yeri olarak su gösterilmektedir (Kaya, 1997). Bu durum, suyun kozmogonik düzlemde Brahman’dan bile önce var olan bir ilke olarak kabul edildiğine işaret eder. Dolayısıyla su, Hint mitolojisinde yalnızca yaşamsal değil, aynı zamanda varoluşun başlangıcına dair metafiziksel bir öge olarak da konumlandırılmıştır.

Yunan mitolojisinde evrenin başlangıcında dişil ilke olan toprak tanrıçası Gaia ile eril ilke olan gök tanrısı Uranos vardır. Gaia ile Uranos sürekli birleşim hâlinindedir ve bu birliktelikten doğan çocuklarını Uranos, Gaia’nın rahmine hapsedtiği için Gaia büyük bir acı çeker. Bu acıya daha fazla katlanamayan Gaia, oğlu Kronos’u, Uranos’un iktidarını elinden almak üzere ikna eder. Kronos, annesinin verdiği orakla babasını hadım ederek tahtı ele geçirir. Uranos, bu olayın ardından göğe çekilirken, ondan denize dökülen kan ve meni, mitolojik anlatıya göre aşk ile güzellik tanrıçası Afrodit’in (Latince adıyla Venüs) doğumuna neden olur. Böylece Uranos ve Gaia’nın çocukları olan Titanlar devri başlar. Kronos, kız kardeşi Rhea ile evlenir. Ancak kısa süre içinde, kendisinin de bir gün çocukları tarafından tahtından indirileceğine dair bir endişeye kapılır. Bu korkuyla doğan her çocuğunu yutar. Rhea, çocuklarını koruyabilmek için annesi Gaia’dan yardım alır ve en küçük oğlu Zeus’u bir mağarada gizlice büyütür. Zeus, büyüdüğünde babasına karşı savaş açar; bu mücadele sonucunda

Kronos'un yuttuğu kardeşlerini onun bedeninden çıkarır ve onu yeraltının en derin katmanı olan Tartarus'a hapseder. Ardından Zeus, evrensel iktidarı kardeşleriyle paylaşır: yeraltı dünyasını Hades'e, denizleri ise Poseidon'a bırakır; kendisi ise gökyüzünün ve tanrıların baş tanrısı olur.

Etrafı su ile çevrili Yunanlar için denizle ilgili mitler burada bitmez. Denize açılan erkekleri, güzel sesleri ve dişilikleriyle aldatan sirenlerden de bahsedilir. Çoğu zaman yarı insan yarı balık şeklinde betimlenen, bir bakıma deniz kızları olan sirenlerin, kandırdıkları denizcileri kimi yerlerde sonsuza dek yanlarında hapsedtikleri kimi yerlerdeyse vahşice öldürüp yedikleri anlatılır.

Yunan mitolojisinde deniz mitleri sadece yukarıda değinilen yaratık ve tanrılarla sınırlı değildir. Su ve denizlerle alâkalı en bilindik tanrı, tanrıça ve yaratıklar; Okeanos ve Tethys, Nereus, Nerites ve Nereus kızları, Naiaslar, Glaukos, Triton, Telkhinler, Kharon, Tantalos, Galateia (Gezgin, 2018) olmakla birlikte mitler de çoğunlukla bunların maceraları üzerinedir.

Türk mitolojisindeki yaratılış anlatısında beraberlik yerine bir kadın silüetinin, yaratma fikrini Tanrı'ya telkin ettiği görülür. Bunun öncesinde Tanrı kuğu gibi öylece suda süzülmemekte ve her yerde su bulunmaktadır.¹ Türk mitolojisinde Tanrı, aldığı ilhamla "Kişi" adlı varlığı yaratır. Ancak Kişi, Tanrı'ya boyun eğmek yerine onunla yarışa girer; hatta ondan üstün olmaya çalışır. Bu isyan niteliğindeki tavır, Tanrı'nın başlangıçta ona verdiği yetenekleri tek tek geri almasına neden olur. Bu olayların ardından Tanrı, dünyayı yaratmaya karar verir ve Kişi'ye suyun içinden toprak çıkarmasını emreder. Kişi, Tanrı'nın buyruğunu yerine getirir; fakat çıkardığı toprağın bir kısmını gizlice ağzında saklar. Tanrı, geri kalan toprağı suya atıp büyümesini emrettiğinde, dümdüz bir kara parçası oluşur. Ancak Kişi'nin ağzındaki toprak da büyümeye başlar. Tanrı bu durumu fark eder ve Kişi'ye ağzındakileri dışarı çıkarmasını emreder. Tükürülen topraklardan düz ovada dağlar ve tepeler meydana gelir. Tanrı'ya karşı gelerek emri eksik yerine getiren bu varlık, bu olaydan sonra "şeytan" anlamına gelen Erlik adını alır.

¹ Bahaeddin Ögel bu durumun bütün Orta Asya için geçerli olduğunu şöyle belirtir; "*Ortaasya mitolojisinde ise, her şeyin başlangıcı bu sonsuz denizdi. Toprak ve yer ikinci derecede kalıyor ve ancak bu sonsuz denizi tamamlayan birer unsur oluyorlardı.*" (Ögel, 2010, s. 474). Yine Yakut Türkleri'ne göre; dünyanın Baykal Gölü'nde "büyük bir balık üzerinde" durması her şeyden önce suyun olduğu inancıyla ilişkili gibidir (Ögel, 2010, s. 472).

Tanrı daha sonra dünyada dokuz insan nesli yaratır ve göğe çekilir. Erlik'e ise yeraltını verir. Ancak Erlik, bu durumu kabullenemez ve Tanrı gibi gökyüzünde hüküm sürme arzusu duyar. Bunun üzerine yer ile gök arasında kendisine ait yeni bir gök katı inşa eder. Buradaki varlıklar, yeryüzündeki insanlardan daha konforlu bir yaşam sürdürür. Erlik'in bu eylemi karşısında öfkelenen Tanrı, bu yeni göğü yıkmak üzere Mandişere adındaki görevli varlığı gönderir. Mandişere, Erlik'in inşa ettiği göğü parçalayarak dünyaya çökertir. Bu yıkım sonucunda dünyada ormanlar, boğazlar ve dağlar gibi yeni yer şekilleri oluşur. Tanrı, Erlik'i bu isyanının cezası olarak yeraltının en derin katmanlarına sürer ve kendisi de göğün en üst katına yerleşir (Banarlı, 1983).

Türk mitolojisinde Yunan mitolojisinininkine benzer bir denizkızı görülür; ancak Bahaeddin Ögel, onun bir “Deniz-İlâhesi” yani bir tanrıça olduğunu ileri sürer. “Altay Türklerinin yaratılış destanların”da rastlanan bu figürün adı; “Ak-Ene,” yani Ak-Ana’dır. Yaratılış destanında Tanrı’ya dünyayı yaratmayı ilham eden odur. Bu ilhamdan yola çıkarak Ögel, onun “akıllı ve bilgili” olduğunu iddia eder. Ayrıca Tanrı Ülgen’in “Ak-kızlar” adıyla başka “Deniz-İlâheleri” olan kızları olduğunu da belirtirken (Ögel, 2010, s. 570-571) akıllara Yunan mitolojisini çağrıştırır şekilde Tanrı Ülgen’in Ak-Ana ile bir ilişkisinin olduğu gelir.

Dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise “Ak” kelimesi, Altay Türkçesinde cennet anlamındadır (Ögel, 2010, s. 571). Yine Uygurlarda denize “iyilik suyu”, eski Türkçesiyle, “edgülüg suvı” (Ögel, 1995, s. 404) denmesi cennet anlamıyla ilişkilendirilebilir. Buradan; yani Ak-Ana’nın “Cennet Ana” biçimindeki tercümesinden ve ayrıca ülkesinin deniz olmasından hareketle psikolojide Freud’a göre ana rahmine, Jung’a göre ise cennete dönme motiflerinin denizle bağdaştırılma fikri pekiştirilebilir.

Doğu ve Batı kültürlerine ait bazı mitolojik anlatılarda, kozmogonik süreçlerin merkezinde deniz yer alır. Özellikle Yunan mitolojisinde, ilk büyük iktidar mücadelesi sonucunda Uranos’un Kronos tarafından devrilmesiyle birlikte denizin oluştuğu ve deniz köpüğünden aşk tanrıçası Afrodit’in doğduğu anlatısı dikkat çekicidir. İkinci büyük iktidar değişiminde ise denizlerin yönetiminin Poseidon’a bırakılması, her iki dönüm noktasında da suyun taşıdığı sembolik önemi gözler önüne serer. Öte yandan, ata yurdu Orta Asya olan Türklerin yaratılış mitlerinde de su, ilk unsur olarak ön plana çıkar. Tanrı’nın sonsuz su üzerinde yüzerek varlığı başlatması, diğer unsurlar olan

hava, toprak ve ateşten önce yalnızca suyun var olduğu anlayışını yansıtır. Bu durum, Türk düşünce dünyasında kozmik düzenin özünün suyla ilişkili görüldüğüne işaret eder. Coğrafi koşullar göz önüne alındığında, etrafı birkaç gölle çevrili kara parçalarında yaşam süren bir toplumun yaratılışın kaynağını su olarak düşünmesi ilginçtir. Zira ulusların kozmogonik tahayyüllerinde coğrafyanın belirleyici rol oynadığı bilinmektedir. Bu bağlamda, Batı Anadolu kıyılarında denizle iç içe bir yaşam süren filozof Thales'in varlığın temel ögesi olarak suyu kabul etmesi son derece doğaldır. Buna karşın, karasal bir millet olarak tarihsel süreçte göçebe yaşam biçimini benimseyen ve denizle sınırlı etkileşime sahip olan Türklerin, yaratılış mitolojilerinde suya öncelikli bir anlam yüklemeleri dikkate değer ve anlam bakımından sıra dışı bir yaklaşımdır.

1.3. PSİKANALİZ VE DENİZ

Yunan ve Türk mitolojilerinde yaratımın denizdeki dışı bir varlığa bağlılığı ortak bir özelliktir. Yunan mitinde Afrodit, aşk ve güzellik tanrıçası olması bakımından yaratma ilhamındaki arzuyu, Türk mitindeki kadın silueti ise doğrudan yaratma fikrini temsil eder. Bu temsilde dişilik ve denizin bir araya gelmesi, kadının doğurganlık gücünden kaynaklanır. Bu noktada deniz, kadına dair açık bir metafordur; birçok yönüyle rahme benzer. Dolayısıyla yaratımın devamlılığı ve tamamlanması için kadının ve denizin seçilmesi zihniyetten değil, doğa kanunları nedeniyledir. Bu doğa kanunları değişmez olduğundan, her iki kültürde bu izlere rastlanır.

Deniz ve su, Freud tarafından ana rahmiyle ilişkilendirilir (Freud, 1996, s. 133). Sanatkârın suya karşı bu denli hasreti onun ana rahmine dönme arzusuyla bağdaştırılabilir. Jung'a göre, ana rahmi "kurtuluş arzusunun hedefi" olan cennet olarak görülür (Jung, 2005, s. 22). Bu nedenle sanatkârın suya olan düşkünlüğü, annesine duyduğu özleminden kaynaklanır.

Carl Gustav Jung, denizi ve deniz canavarlarını anne arketipinin yansıması olarak değerlendirir (Jung, 2005). İnsanların denizle ilişkileri gizil olarak aslında anneleriyle olan ilişkiyi ortaya koyar. Arketipik ilişki, sorunlu bir şekilde tezahür ederse kişinin kendini deniz canavarı olarak göstermesine neden olabilir.

Sandor Ferenczi, canlıların kökeninin denizden geldiğini savunan evrimsel bir yaklaşımla, denizi insanın ilk ve en temel varoluş ortamı olarak görür. Bu nedenle denizi, doğum öncesi yaşam alanı olan ana rahmiyle özdeşleştirir. Ferenczi'ye göre, modern insanın bilinçdışında suda yaşayan ilkel atalara dair kalıntı bilgiler yer almakta ve bu biyolojik geçmiş, bireyin denize karşı geliştirdiği sevgi ve özlemin temelinde bulunmaktadır. Bu çerçevede denize duyulan sevgi, yalnızca estetik ya da romantik bir yönelme değil, aynı zamanda bilinçdışı düzeyde anneye geri dönme arzusunun bir yansıması olarak değerlendirilir. (Ferenczi, 1999).

Mitolojide ve psikanalizde deniz genelde anneyi özelde anne rahmini temsil eder. Denizin suyu gebelikteki amniyotik sıvıyı, “köpük ise sperm”i simgeler (Dilek, 2018, s. 68). Dolayısıyla, Uranos'un hayalarının kesilmesi sonucu erlik suyunun ve kanının denize karışmasıyla gerçekleşen mitolojik kökenli hamilelikten Afrodit'in doğumu, Yunan mitolojisinin sembolik anlatım dünyasında son derece doğal ve tutarlı bir yaratılış tasviri olarak değerlendirilebilir.

Bu yaklaşımı modern edebiyat yorumlarına taşıyan Bachelard da denizi psikanalitik açıdan ele alır. Her ne kadar kitabının bir önceki psikanalitik çalışması olan *Ateşin Ruhçözümlemesi* ekseninde olmayacağını söylese de deniz hakkında konuşurken Edgar Allan Poe'nun hem eserlerini hem de kendisini psikanalitik bir incelemeye tabi tutan ve ön sözünü Sigmund Freud'un yazdığı Marie Bonaparte'ın kitabından bu konudaki fikirlerini birebir aktarır. Doğa, bir bütün olarak “annenin yansıması”dır ve deniz, “anne sembolleri arasında (...) en ebedî ve temel sembol”dür (Bonaparte, 1949, s. 290). Üstelik Bachelard denizin, insanları meftun eden sesini (Bonaparte, 1949, s. 292) “anne sesi” (Bachelard, 2006, s. 131) olarak yeniden yorumlar. İlaveten denizi mavi olduğu için değil, o mavilikte kendimizden bir şey bulduğumuz ya da bilinçaltımızda bir şeylerle eşleştirdiğimiz için sevdiğimizi (Bonaparte, 1949, s. 293) ifade eder. Bunun için Bachelard denizin bütün psikanalitik eleştirilerine katılır gibidir.

1.4. SEMAVÎ DİNLER VE DENİZ

“Kur’ân-ı Kerîm” ve onun dışında bugüne tahrif edilerek gelen “Tevrat” ve “İncil”de yaratılışın suya; dolaylı yollardan denize bağlandığı görülür. Hatta

neredeyse bazı mitlerle ifadeler birebir aynıdır. İşte bu durum, mitlerle semavî dinler arasındaki ilişkinin sorgulanmasına yol açar. İnsan kelâmı ile Allah kelâmının benzerlik göstermesi yaratılıştaki gerçekliğin tek, dolayısıyla hakikat olduğunu gözler önüne serer.

Yahudiliğin kitabı “Tevrat”a, “Yaratılış” kısmıyla başlar ve ilk önce Tanrı’nın dünyayı nasıl meydana getirdiğini anlatır. “*Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı. Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıklarla kaplıydı. Tanrı’nın Ruhu suların üzerinde hareket ediyordu.*” (KMŞ, 2020, s. 1). Bu betimleme, Türk mitolojisindeki yaratılış motifleriyle büyük bir benzerlik taşır; orada da Tanrı, suda süzülen bir kuğu olarak tasvir edilir. “Tevrat”taki ruh ile Türklerin yaratılış destanındaki kuğu birbirine benzer; hatta kuğu, Tanrı’nın ruhunun metaforik bir imgesi durumundadır. Dahası yaratılıştan önceki atmosfer her ikisinde de neredeyse aynıdır.

Hristiyanlıkta yaratılış anlayışı farklıdır. “İncil”in “Yuhanna” kısmına şöyle giriş yapılır;

“Başlangıçta söz vardı. Söz Tanrı’yla birlikteydi ve Söz Tanrı’ydı. Başlangıçta O, Tanrı’yla birlikteydi. Her şey O’nun aracılığıyla var oldu, var olan hiçbir şey O’nsuz olmadı. Yaşam O’ndaydı ve yaşam insanların ışığıydı. Işık karanlıkta parlar. Karanlık onu alt edemedi. Tanrı’nın gönderdiği Yahya adlı bir adam ortaya çıktı.” (KMŞ, 2020, s. 1125).

Burada Platon’un ideler âleminde benzer bir âlemin varlığı söz konusudur ve doğrudan konuyla hiç alâkası olmayan Hz. Yahya (a.s)’ye geçilir. Yine “Tevrat”ta dünyanın yaratılışı günbegün belirtilirken “İncil”de sadece “İbranilere Mektup” bölümünün dördüncü kısmında geçen “*Tanrı bütün işlerinden yedinci gün dinlendi.*” (KMŞ, 2020, s. 1295) ibaresiyle Hristiyanlıkta yaratılışın biraz kapalı tutulduğu görülür. Buna ek olarak yaratılış için geçerli olmasa da Hindular’daki inanışa benzer biçimde vaftiz geleneğinden hareketle suyun günahlardan arındırıcı, temizleyici özelliğiyle Hristiyanlar için suyun değerli olduğu anlaşılır.

“Kur’an-ı Kerîm”de yaratılışın tüm ayrıntıları tek bir sûrede ele alınmaz; bunun yerine çeşitli ayetlerde dünyanın ve insanın yaratılışı hakkında bilgiler verilir ve çoğu mitte olduğu gibi “göklerle yer bitişik” (Enbiyâ, 30) şekilde bahsolunur. Göklerin ve yerin altı günde yaratıldığı (Hûd, 7 & Furkan, 59), dünyanın yaratılışının evreleri (Nâziât, 27-33) nakledilir. Yeryüzü meydana getirildikten sonra “*Yerden suyunu ve*

otlağını çıkardı.” (Naziât, 31) ayetiyle toprağın sudan önce varlığı söz konusu olsa da *“her canlı şeyi sudan yarattığımızı”* (Enbiyâ, 30) ifadesiyle yaratılıştaki suyun kullanıldığı belirtilir. Özellikle insanın oluşumunda sperm dâhil olmak üzere “bütün sular” (Maverdi, t.y., s. 48) için kullanılan “nutfe” (Fâtır, 11; Mü’minûn, 13-14, Hac, 5) kelimesinin seçilmesi tesadüf değildir. Dolayısıyla İslâmiyet için de yaradılıştaki su, birincil plandadır.

“Kur’an-ı Kerim”de deniz hem gerçek hem mecaz anlamıyla sunulur. Genel olarak gemiler üzerinden Allah’ın kudreti anlatılır. Hz. Musa ve Kızıl Deniz’den Geçiş mucizesi, Allah’ın ilmi, rızık arama, korku sebebi, kıyamet alâmeti, Hz. Nuh ile tufan ve diğer konular için denize başvurulmuştur.

Semavî dinlerde denizle ilişkilendirilen başlıca anlatılar; Nuh Tufanı, Hz. Musa’nın Kızıldeniz’i yararak geçmesi ve Hz. Yunus’un denizde geçen kıssasıdır. Bunların dışında diğer dinlerde de yine bu kıssalara benzer anlatılar mevcuttur. Nuh tufanı kıssasında Tanrı, insanları hak yoluna çağırması için Hz. Nuh’u seçer; lâkin kavmi onu dinlemez. Sadece ona inanan ufak bir azınlık olur. Bunun üzerine Tanrı, Hz. Nuh’a bir gemi inşa etmesini buyurur. Ardından her hayvandan birer çift – bazı kaynaklarda farklı sayılar belirtilir – alması ve yağmurların başlayacağı günü beklemesi istenir. Böylelikle tufan kopar ve dünya sular altında kalır. İnanmayan insanlar helâk olur. Tufan dindikten sonra sular çekilir ve gemi bir karaya oturur.

Hz. Musa’nın Kızıldeniz’i yarma mucizesi, kutsal metinlerdeki suyla ilişkili diğer anlatılarla, özellikle Nuh Tufanı ile benzer bir temaya sahiptir: Tanrı’nın müdahalesiyle su, inananlar için kurtuluş; inkârcılar için ise helak vesilesi olur. Hz. Musa, Firavun’un hükümranlığı altındaki halkı hak yola çağırdığında, kendisini Tanrı ilan eden Firavun ile çatışma içine girer. Bu süreçte Hz. Musa, inananları yanına alarak hicret eder. Ancak Firavun, Musa ve beraberindekileri ortadan kaldırmak niyetindedir ve ordusuyla birlikte peşlerine düşer. Kızıldeniz kıyısına varıldığında, Hz. Musa ve halkı arkadan yaklaşan düşman nedeniyle umutsuzluğa kapılır. Fakat Tanrı’nın emriyle Hz. Musa asasını kaldırdığında deniz ikiye ayrılır ve inananlar için kuru bir yol oluşur. Hz. Musa ve halkı bu yoldan geçerek kurtulurken, onları takip eden Firavun ve ordusu geçidin ortasında dalgalara yakalanır; sular yeniden birleştiğinde hepsi boğularak hayatını kaybeder.

Hız. Yunus kıssasında Tanrı, Hız. Yunus'u bir kavme peygamber olarak gönderir ve onu halkını hak yola davet etmekle görevlendirir. Ancak Hız. Yunus, uzun süren çabalarına rağmen kavminin iman etmeyeceğini düşünerek ümitsizliğe kapılır ve görevini terk eder. Bir gemiye binerek şehirden ayrılır. Fakat denizde karşılaştıkları fırtına ve felaketler üzerine gemi mürettebatı, uğursuzluğun yolculardan birinden kaynaklandığına kanaat getirir. Yapılan kura sonucu Hız. Yunus'un denize atılmasına karar verilir. Denize atılan Hız. Yunus, büyük bir balık tarafından yutulur. Balığın karnında bulunduğu süre boyunca görevini terk ettiği için pişmanlık duyar, tövbe eder ve Tanrı'dan af diler. Duası kabul edilir ve balık, onu sağ salim karaya, yani kavminin yaşadığı şehrin kıyısına bırakır. Hız. Yunus, bu olayın ardından peygamberlik görevine yeniden döner ve halkını Tanrı'nın yoluna çağırmaya devam eder.

Nuh kıssasında deniz, insanlık için hem bir sonun hem de yeni bir başlangıcın simgesi olarak anlatının merkezinde yer alır. Bu bağlamda deniz, bir medeniyetin yıkımıyla birlikte yeni bir düzenin inşasına kaynaklık eder. Benzer şekilde, Hız. Musa kıssasında da deniz hem Firavun'un zulmüne son veren bir güç hem de Hız. Musa ve kavmi için özgürlüğe açılan bir yol olur. Ancak Hız. Yunus kıssasında deniz, bireysel bir dönüşümün mekânı olarak karşımıza çıkar. Allah'ın izni olmaksızın kavmini terk eden Hız. Yunus, denizde yaşadığı imtihanlar aracılığıyla pişmanlık duyar, tövbe eder ve görevine döner. Görüldüğü üzere her üç kıssada da deniz, yalnızca fiziksel bir unsur değil; aynı zamanda cezalandırıcı olduğu kadar arındırıcı bir işlev de üstlenen sembolik bir mekândır.

1.5. TÜRK HALK ANLATILARI VE DENİZ

Edebiyat, insanın duygu ve düşüncelerini estetik bir biçimde sözlü ya da yazılı olarak ifade etme sanatıdır. Sözlü ve yazılı kaynakların belirli bir döneme kadar takip edilebilmesi, edebiyatın tarihini sınırlı gösterse de onun kökeni insanlık tarihi kadar eskidir. Kadim bir bilim ve sanat dalı olan edebiyat, insanın varoluşsal deneyimlerini, kültürel birikimlerini ve toplumsal hafızasını yansıtan önemli alanlardan biridir. Bu bağlamda, yaratılış mitleri, destanlar, efsaneler ve çeşitli anlatılar, edebiyatın insanlık tarihiyle kurduğu derin ilişkinin göstergeleri arasında yer alır.

Edebiyat yalnızca mitolojik unsurlarla değil; dinî ve tarihî olaylarla da yakından ilgilenir. Aslında insanlıkla ilgili her türlü olgu, sözlü veya yazılı biçimde edebî nitelik taşıdığı sürece edebiyatın kapsamı dâhilindedir. Bu bağlamda, insan yaşamının hem fiziksel hem de sembolik bir parçası olan denizin edebiyatta yer bulması kaçınılmazdır.

Destanların tarihî bir gerçeklikten beslenerek şekillendiği düşünüldüğünde, Oğuz Kağan Destanı'nda geçen “dakı daluy, dakı müren, / kün duğ bol-ğıl, kök kurikan” (Bang & Rahmeti, 1936, s. 16) dizeleri, Türk cihan hâkimiyeti mefkûresinin erken izlerini taşır. Bu dizeler, günümüz Türkçesine “Daha deniz, daha ırmak / Güneş bayrak olsun, gök çadır” biçiminde çevrilebilir ve Türk milletinin hem yeryüzü hem de gökyüzü ile kurduğu bütüncül hâkimiyet idealine işaret eder. Bu anlayış, yalnızca destanlarda değil; tarihsel süreçte de somut tezahürlerini bulur. Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'un fethi sırasında atını denize sürmesi ve Mustafa Kemal Atatürk'ün “Ordular, ilk hedefiniz Akdeniz'dir, ileri!” emri, söz konusu idealin tarihsel sürekliliğini gösterir. Öte yandan Türk denizcilik tarihinde önemli yeri olan Çaka Bey, Turgut Reis ve Barbaros Hayreddin Paşa gibi şahsiyetler de bu mefkûrenin deniz üzerinden genişlemesine katkı sunmuş, denizin Türk düşünce ve hareket dünyasındaki yerini daha da pekiştirmiştir.

Mitler de dâhil edildiğinde deniz çevresindeki anlatılar ve şahsiyetler birer arketiptir. Şairler, yazarlar; kısacası sanatkarlar deniz hakkında bir şey anlatmak, onu sanatlarında kullanmak istediklerinde bu ilk anlatılardan muhakkak esinlenirler ve yahut eserlerinde metinlerarasılık yoluyla bu anlatılara göndermelerde bulunabilirler. Edebiyat araştırmacısının sanat eserlerinde denizi tespit etmesi, bu eserlerin anlamlandırılmasını kolaylaştıracaktır.

Türklerin bugünkü manasıyla büyük deniz, okyanus gibi tabiat unsurlarıyla tanışması aslında Osmanlı zamanına tekabül eder. Bunun öncesinde Arapçadan “umman” kelimesinin bile ne zaman alındığı tam bilinmemekle birlikte okyanus için ilk Türkçe kelime Ahmed Vefik Paşa tarafından “açık deniz” olarak teklif edilmiştir. Bununla beraber halk dilinde “Tering tengiz, “derin, engin deniz” ile tüpsüz tengiz, “dipsiz deniz” deyimleri” okyanus ya da büyük denizler için kullanılmıştır (Ögel, 2010, s. 468-469).

Göktürkler döneminde ve Türk destanlarında, büyük su kaynaklarını adlandırmak için çeşitli terimlerin kullanıldığı görülür. Çin Denizi için genellikle “taluy” veya “ulu taluy”, Ural Nehri için “yayık”, Amu-Derya için ise çoğunlukla “ögüz” kelimesi tercih edilmiştir. Her ne kadar Amu-Derya için zaman zaman “taluy” terimine rastlansa da bu kullanımın, nehrin su bakımından zengin oluşuyla bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Uygurlar, okyanus kavramı için “taluy” terimini kullanırken, Moğollar aynı kavramı “dalay” kelimesiyle ifade etmişlerdir (Ögel, 2010, s. 469–470; Ögel, 1995, s. 405–406). “Dalay” sözcüğü Tibetçede hem “sonsuzluk” hem de “dünyayı kuşatan uçsuz bucaksız deniz ve okyanus” anlamlarına gelir. Bu kelime, yalnızca doğal bir unsur değil, aynı zamanda cihan hâkimiyeti idealini temsil eden bir kavram olarak da kullanılmıştır. Bu bağlamda, Çingiz Han’ın unvan olarak “Tinggiz” ya da “Tenggiz” (Türkçede “deniz” anlamına gelir) sözcüğünü tercih etmesi, denizin büyüklüğü ve sınırsızlığı üzerinden mutlak egemenlik fikrini yansıtmak amacı taşır. Nitekim Moğollar küçük su kaynakları için “dalay” terimini kullanırken, Türkler büyük su kütlelerini tanımlamak için özellikle “tenggiz” kelimesini tercih etmişlerdir (Ögel, 2010, s. 473).

Bahaeddin Ögel (1995), Türk kültüründe “deniz” kavramının çoğu zaman büyük su kütlelerinden ziyade küçük ölçekli su kaynaklarıyla ilişkilendirildiğini belirtir. Ona göre, deniz kelimesi bazı atasözleri ve deyimlerde mecazî anlamda kullanılmakta ve bu ifadeler aslında göl, ırmak veya akarsu gibi su kaynaklarını tanımlamaktadır. Ögel, “Kementle dağ eğilmez, kayıkla deniz kapanmaz” ve “Gözüm deniz gibi akar, yöresinde kuşlar uçar” gibi deyimlerde geçen “deniz” sözcüğünün, Türklerin doğayla kurduğu ilişki bağlamında daha çok yerel su unsurlarını temsil ettiğini savunur. Ayrıca Kaşgarlı Mahmud’un “göl köpüğü” ifadesinden yola çıkarak, Türklerin gölleri de zaman zaman “deniz” kavramı içinde değerlendirdiğini öne sürer.

Bahaeddin Ögel, aynı şekilde, “Tengizine batmaz yulduznu tuurdın” (Sen bu dünya denizine batmaz bir yıldız gibi doğdun) şeklindeki Kuman atasözünün, Avrupa mitolojisinde bulunan okyanus anlayışından etkilenmiş olabileceğini de dile getirir. Ancak Ögel, bu görüşü aktarırken, Türk mitolojisinde dünyanın başlangıçta her yerin suyla kaplı olduğu anlayışını göz ardı eder gibi görünmektedir (Ögel, 2010, s. 473). Türk kültüründe denizin “sonsuzluk” niteliği, yalnızca fiziksel anlamda değil, zihinsel ve simgesel boyutlarda da karşılık bulur. Bu doğrultuda, zekâsı ve bilgeliğiyle öne

çıkan bireyler için “aklı deniz gibi” ya da “bilgi denizi” gibi deyimlerin kullanılması, bilginin ve zihinsel derinliğin de denizle özdeşleştirildiğini göstermektedir.

Bahaeddin Ögel, “Kutadgu Bilig”de yer alan çeşitli bölümlerden hareketle Türklerin denizle kurduğu sembolik ilişkiyi altı başlık altında değerlendirir: “Ölüm ve deniz”, “Denizin yaratılışı”, “Evlenme ve deniz”, “Oğul-kız ve deniz”, “Rahat ve içki iki deniz gibi” ve “Bey-deniz ve inci bahçesi” (Ögel, 1995, s. 396–397). Bu başlıklara göre, denizin uçsuz bucaksız oluşu onu ölümle ilişkilendirir; bilinmezliği ve sonsuzluğu, ölümün doğasıyla örtüşür. Bazı bölümlerde denizin, diğer tabiat unsurlarıyla birlikte yaratıldığına dair göndermeler bulunur. Evlilik, yeni bir hayata açılma anlamı taşıdığı için, tıpkı denize açılmak gibi simgesel bir başlangıç olarak görülür. Benzer şekilde, evlat yetiştirme süreci de derinliği ve zorluğu bakımından denize benzetilir. Rahatlık ve içkinin sonunun olmayışı, onları “iki deniz gibi” gösterir. Yöneticiler ise refah, bolluk ve bereket çağrışımlarıyla deniz metaforuyla anılır. Ayrıca, bilgi, akıl ve gönül gibi soyut değerlerin de sonsuzlukla ilişkili olarak denize teşbih edilmesi dikkat çekicidir. Bu benzetmelerin ortak noktasında, denizin sınırsızlığı kadar insana yüklediği ağırlık ve sorumluluk duygusu yer alır; nitekim “Kutadgu Bilig”de deniz, çoğu zaman hem büyüleyici hem de mihnet verici bir unsur olarak sunulmuştur.

İslamiyet’in kabulüyle birlikte şekillenen ilk Türkçe eserlerde deniz imgesine dair çeşitli ifadelerle rastlanır. Kaşgarlı Mahmud’un “Dîvânü Lugâti’t-Türk”, Yusuf Has Hâcib’in “Kutadgu Bilig” ve Edib Ahmed Yükneki’nin “Atabetü’l-Hakayık” adlı eserlerinde denize dair söyleyişler, çoğunlukla atasözü niteliği taşır (Kırgın, 2020, s. 4). Bu ifadelerde deniz, mecazî anlamlarıyla kültürel birikimi yansıtan sembolik bir unsur olarak yer alır. “Dede Korkut Kitabı” ise denizi hem coğrafi hem de sembolik düzeyde daha kapsamlı bir biçimde işler. Metinde Hazar Denizi “Gökçe Deniz” ifadesiyle anılırken, “Karadeniz”, “denizin içi ve dibi”ndeki canlılar, “Karadeniz’i delip geçme!” ve “Karadeniz gibi asker” gibi ifadelerle deniz, hem doğal bir unsur hem de güç, derinlik ve tehlike gibi anlamları taşıyan bir metafor olarak kullanılır (Ögel, 1996, s. 399–400).

Türk destanlarında deniz kelimesinin kullanımında bazı motiflerle karşılaşılır. Bunlar;

“1) Deniz geçme

- a) Çingiz Han’ın atalarından, “gök kurt” ile “güzel meral”ın deniz geçmesi

- b) Süt denizinden geçme
 - c) Kozu Körpöz'ün donmuş ırmağın üzerinden Kara-Han'ın büyük oğlunun ülkesine girmesi
 - d) Ay-Han'ın Gün-Han'a deniz üzerinden akını
- 2) Ateş denizini geçme
- 3) Konuşan at ile ateş denizini geçme"dir (Ögel, 1995, s. 401-402).

Bahaeddin Ögel, özellikle Altay ve Sibiryâ masallarında sıkça karşılaşılan “denizi geçme” motifinin, denizin aşılmazlık ve sınır anlamlarıyla ilişkilendirildiğini belirtir. Ayrıca deniz, bazı masallarda devlerin, ruhların ya da bilinmeyen halkların yaşadığı öte dünya ile bağlantılı bir eşik olarak da karşımıza çıkar. Bunun yanı sıra, mitolojik anlatılarda “ayna ile denizin özdeşleştirilmesi”, “deniz ile göğün derinliği arasında kurulan bağ”, “deniz ötesi halklar” ve “Gök Ağacı” gibi unsurlar, denizin sembolik işlevini zenginleştiren diğer temalar arasında sayılır (Ögel, 1995, s. 402–403; 2010, s. 576).

1.6. ŞİİR VE DENİZ

Edebiyatın kadim türlerinden biri olan şiir, modern ve postmodern dönemlere dek popülerliğini korumuş; ancak son yıllarda bu etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. Şiirin popülerliğini yitirmesinin nedeni, şiirin yapısındaki bazı özelliklerden kaynaklanmaktadır. Şiir, dönemlere göre biçim ve anlam bakımından değişse de özünde kapalı bir yapıya sahiptir ve derinlemesine akıl yürütmeyi gerektirir. Eski insanların bunun için bol vakitleri vardır. Oysa günümüzde teknolojik gelişmelerle birlikte insanlar hızlı yaşamaya alıştıklarından biraz durup düşünmeye bile vakit ayıramamaktadır. Gülten Akın, bu durumu paradoksal bir şekilde “İlkyaz” adlı şiirinde “Ah, kimselerin vakti yok / Durup ince şeyleri anlamaya” (Akın, 2019, s. 146) dizeleriyle ifade eder. İsmet Özel ise, bunu “Amentü” adlı şiirinde “Dilce susup / Bedence konuşulan bir çağda / kolay anlaşılmayacak” (Özel, 2015, s. 178) şeklinde açıklar. Burada, dilin yüzeysel ve hızlı tüketilen bir iletişim aracı haline geldiği bir çağda, şiirin idrakinin zorlaştığına dikkat çekilir.

Mitolojik anlatılardan hareketle şiir ile deniz arasındaki ilişkinin oldukça eski olduğu anlaşılır. Bugün Afrodit ve Poseidon gibi tanrıların yer aldığı Yunan mitlerine,

Homeros'un şiirsel biçimde kaleme aldığı "İlyada" ve "Odysseia" destanları aracılığıyla ulaşılmaktadır. Benzer şekilde, Nuh Tufanı, Hz. Musa'nın Kızıldeniz'i asasıyla yarması ve Hz. Yunus'un denize atılması gibi dinî kıssalar, her ne kadar kutsal kitaplarda genellikle düz yazı formunda aktarılmış olsa da, bu anlatılar çoğunlukla secili, ritmik ve ahenkli bir dille sunulmuştur. Bu tür anlatım biçimi, hem olayların etkileyiciliğini artırmakta hem de dinleyici ya da okuyucunun hafızasında daha güçlü bir iz bırakmaktadır. Bu noktada şiir, denizle ilgili kadim anlatıların hem biçim hem de içerik düzeyinde vazgeçilmez bir taşıyıcısı olarak değerlendirilebilir.

Modern döneme kadar deniz, şiirlerde alegorik anlamlarla kullanılmıştır. Bu, yukarıda bahsi geçen mitlerden ve kıssalardan da anlaşılır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın; *"Denizle insan ruhu arasındaki baş döndürücü uygunluğu ilk bulan şair Baudelaire'dir. 'Hür adam denizi daima seveceksin' diye başlayan manzumesi, bu iki sonsuzluğun en 'surnaturel' anlamında göz göze geldiği bir âlemdir."* (Tanpınar, 2014, s. 312) şeklindeki iddiası bu fikri pekiştirir. Söz konusu şiir², insan ruhuyla denizin birbirine benzemesinden beslenir ve farklı bedenlerde tek bir karakter sergilenir.

Bilim ile sanatın tarihsel süreçte sürekli etkileşim hâlinde olduğu göz önüne alındığında, Baudelaire'in insan ruhunu denizle özdeşleştirmesi ve bunu şiirsel anlatıma yansıtması şaşırtıcı değildir. Nitekim on dokuzuncu yüzyılda insan ruhu, psikoloji biliminin kurulmasıyla birlikte bilimsel araştırmaların merkezine yerleşmiş; birey, artık sadece bir toplumsal bütünün parçası değil, başlı başına bir özne olarak ele

² "İNSAN ve DENİZ

Sen, hür adam, seveceksin denizi her zaman;
Deniz aynandır senin, kendini seyredersin
Bakarken, akıp giden dalgaların ardından.
Sen de o kadar acı bir girdaba benzersin.

Haz duyarsın sulardaki aksine dalmaktan;
Gözlerinden, kollarından öpersin; ve kalbin
Kendi derdini duyup avunur çoğu zaman,
O azgın, o vahşi haykırışında denizin.

Kendi âleminizdesinizdir ikiniz de.
Kimse bilmez, ey ruh, uçurumlarını senin;
Sırlarınız daima, daima içinizde;
Ey deniz, nerde senin o iç hazinelerin?
Ama işte gene de binlerce yıldan beri
Cenkleşir durursunuz, duymadan acı, keder;
Ne kadar seversiniz çırpınmayı, ölmeyi,
Ey hırslarına gem vurulamayan kardeşler!" (Kanık, 2012, s. 93)

alınmaya başlanmıştır. Bu dönüşüm öncesinde birey, daha çok toplumsal düzenin ve ahlaki normların bir taşıyıcısı olarak değerlendirilmiş; anlatılar da genellikle ahlaki değerleri pekiştirme amacıyla biçimlendirilmiştir. Bu bağlamda, deniz imgesi de değişen insan anlayışından payını almış; bireyin iç dünyasına yönelen edebî bakışla birlikte, şiirde romantik ve melankolik bir muhayyilenin simgesine dönüşmüştür.

1.6.1. Türk Şiiri ve Deniz

Türklerin ana yurdu Orta Asya'nın etrafı dağlarla çevrili olmasına rağmen hem yaratılış mitinden hem de "Oğuz Kağan Destanı"ndaki cihan hâkimiyeti anlayışından denizi hayatlarının merkezine yerleştirdikleri anlaşılmaktadır. Öyleyse denizi, her safhada olduğu gibi şiirde de görmek mümkündür; fakat Ahmet Hamdi Tanpınar bu konuda farklı düşüncelere sahiptir. Yahya Kemâl için; *"Türk şiirine denizi getirerek sonsuzluğu ruhumuzun bir aynası yapan ilk şairimiz o olmuştur. Filhakika ona kadar eski ve yeni edebiyatımız için deniz, bazı mistik remizler ve hissî istiareler müstesna, Boğaz ve Kalamış kıyılarında yapılan sandal sefalarının ötesine geçmez."* (Tanpınar, 2014, s. 312) diyerek Yahya Kemal'den önce deniz şiirlerinin sadece zahitlik ve rindlik etrafında geliştiğini belirtir. Bu durum yalnız Türk şiiri için geçerli değildir. Tamamen medeniyetlerin dünyaya bakışlarıyla alâkalıdır. Türk şiirinde uzun bir müddet Türk-İslâm kültürü egemen olmuştur. Hayâlî'nin *"Cihân-ârâ cihân içindedür ârâyı bilmezler / O mâhiler ki deryâ içredür deryâyı bilmezler"* (Tarlan, 1945, s. 125) beyti ile Şeyh Galip'in "Hüsni ü Aşk"ında, Hüsni'e kavuşmak için Aşk'ın mumdan gemilerle ateş denizinden geçmek zorunda kalması o kültürün yansımalarıdır. Ne Hayâlî'nin beytinde ne de Şeyh Galip'in ateş denizinde bahsedilen, gerçek denizdir. İlkinde dünyaya gelen insanoğlunun şaşkınlığından gerçekleri göremeyişi, diğerinde aşkı zorluklarla karşılaşmadan vuslata erişilemeyeceği anlatılmak istenir. Çünkü; *"Klâsik edebiyatımızda deniz, bağımsız bir şiir konusu olmamakla beraber büyüklük, genişlik, sonsuzluk, derinlik, bolluk gibi anlamlar yüklenip benzetme unsuru olarak kullanılmıştır."* (Kolcu, 2008, s. 297). Bunun yanı sıra tasavvufi edebiyatta deniz, Allah'ın birliğini ve tekliğini; dalgalar ise O'na çoklu yollardan ulaşılabilirliğini temsil eder (Pala, 2002, s. 121). *"Umman, tasavvuf ve ermişliğin ta kendisidir."* (Ögel,

2010, s. 470). Yani umman, diğer adıyla okyanus; kişinin, insan-ı kâmil olma yolundaki seyr-i sülûk serüveninin sembolüdür.

Hanife Koncu, *Klasik Türk Edebiyatı'nda Gemi, Gemici ve Gemiyle İlgili Unsurlar Etrafında Oluşan Anlam İlgileri* (2002) başlıklı çalışmasında, denizin klasik şiirde bir motif işlevi üstlendiğini ifade eder. Ayrıca gemilerin denize indirilmesiyle bağlantılı olayların betimlenmesi amacıyla doğrudan gerçekçi nitelikte şiirlerin de kaleme alındığını belirtir. Demek ki; eski Türk edebiyatında deniz, sanılanın aksine temel manasıyla da mevcuttur.

Ali İhsan Kolcu (2008), Türk edebiyatında denizin tematik olarak kullanımının Tanzimat'tan sonra Şinasî, Namık Kemal, Ziya Paşa ve Abdülhak Hamit Tarhan ile başlayıp Mehmet Celâl ve Tevfik Fikret ile devam ettiğini yazar. Ayrıca Yahya Kemal'deki Baudelaire etkisinde Ahmet Hamdi Tanpınar ile hem fikirdir. Victor Hugo, Lamartine, Valéry, Verlaine, Mallarmé, Baudelaire ve Rimbaud gibi Fransız şairleri, deniz temasının işlendiği şiirlerde Türk şairlerine ilham veren öncül isimler olarak değerlendirir. Tevfik Fikret sonrası "Ahmet Hâşim (göl), Ahmet Hamdi Tanpınar, Ali Mümtaz Arolat, Enis Behiç Koryürek, Halit Fahri Ozansoy, Ömer Bedrettin Uşaklı" gibi şairlerin denizi sadece bir tabiat unsuru olarak ele aldığını, Fransız şairler gibi psikolojik yönünü vurgulamadığını ekler.

Mehmet Narlı, 1920-1950 arası Türk şiirinde şiirle deniz arasındaki münasebeti dört maddede özetler;

"1. Özellikle romantik dönemden gelen etkileri de içeren doğal olana kaçma, sığınma ve doğanın düzeninden, enerjisinden beslenme bağlamında deniz. 2. Uygarlıkların kültürel temellerini besleyen bir iklim ve coğrafya olarak deniz. 3. Bireyin içinde mikro kozmik yaşantılar uyandıran, simgeleri ve imgeleri doğuran bir evren olarak deniz. 4. Gündelik yaşamlara katkı sağlayan, yaşama sevincini besleyen bir imkân (nimet) olarak deniz." (Narlı, 2007, s. 343-344).

Mehmet Narlı'nın 1920-1950 arası Türk şiirinde deniz imgesine dair yaptığı sınıflandırma, denizin şiirde yalnızca doğal bir unsur değil, aynı zamanda çok katmanlı bir anlam taşıyıcısı olarak ele alındığını gösterir. İlk olarak, romantik dönem şiirinin doğaya yönelik geleneğini sürdüren şairler için deniz, kaçışın, sığınmanın ve doğanın dönüştürücü gücüne teslim olmanın bir simgesi hâline gelir. Deniz, yalnızca bir manzara değil, aynı zamanda sükûnet arayışının mekânıdır. İkinci başlıkta yer verilen

denizin uygarlıklarla kurduğu ilişki ise, şiirde coğrafyanın tarihî ve kültürel derinlikle buluştuğu bir alanı işaret eder. Üçüncü olarak, bireyin ruhsal dünyasında yankı bulan imgeler evreni olarak deniz; hem simgesel hem de çağrışımsal açıdan sonsuzluğa açılan bir kapı işlevi görür. Son olarak, denizin gündelik hayatla kurduğu ilişki, onu yalnızca metafizik veya romantik bir unsur değil; aynı zamanda yaşama sevinci ve bereket kaynağı olarak konumlandırır. Bu çerçevede Narlı'nın sınıflandırması, Türk şiirinde denizin sadece bir tema değil, çok boyutlu bir anlam evreni olduğunu ortaya koyar.



İKİNCİ BÖLÜM

2. 1923-1940 ARASI DENİZ TEMALİ ŞİİRLER

1923-1940 yılları arasındaki dönem, Türk edebiyatının Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte yeni bir estetik ve ideolojik kimlik arayışına girdiği yıllardır. Bu süreçte deniz, hem bireysel hem de toplumsal anlamlar taşıyan çok yönlü bir tema olarak şiirlerde yerini almıştır. Deniz, dönemin şairleri için bir yandan insanın özgürlük arayışını, yalnızlık hissini ve özlemlerini ifade eden bir metafor olurken diğer yandan Cumhuriyet'in getirdiği modernleşme çabalarını ve toplumsal değişimleri yansıtan bir sembol haline gelmiştir. Bu bölümde, 1923-1940 yılları arasında deniz teması etrafında şekillenen şiirler tematik ve estetik boyutlarıyla incelenecek; dönemin öne çıkan şairlerinin denize yükledikleri anlamlar ve bu anlamların toplumsal bağlamdaki karşılıkları değerlendirilecektir. Bu dönemdeki deniz temalı şiirlere bakıldığında şairlerin denize çoğul şekilde yaklaştıkları görülür. Denizin anlamlarını bulmak ve değerlendirmeleri ona göre yapmak için şiirlerin belirli başlıklar altında gruplandırılıp incelenmesi tahlili kolaylaştıracaktır.

2.1. ADA VE DENİZ

Ada, dört tarafı denizle çevrili bir kara parçası olması nedeniyle bu incelemenin kapsamı içerisindedir. Özellikle deniz temalı şiirlerde, çoğunlukla Marmara Denizi ve çevresindeki adalara atıfta bulunulduğu görülmektedir. Dönemin şairleri, yaz aylarında adaları dinlenme ve inziva alanı olarak tercih ederken sonbaharın serinleyen iklim koşullarıyla birlikte yeniden İstanbul'un merkezine dönerler. Bu bağlamda adalar, şehrin yoğunluğu, gürültüsü ve sıcak atmosferinden uzaklaşmak isteyen şairler için bir kaçış ve sığınma mekânı işlevi görmüş; tebdil-i mekânda bulunan sanatçılar için huzur ve ferahlık kaynağı olmuştur.

Diğer taraftan dünya üzerinde tek ada İstanbul'da yoktur. Bunun bilincinde olan şairler sadece buradaki adaların güzellemesini yapmaz. Dünya üzerinde adalar ülkesinden biri olan Yunanistan'ın Türkiye'ye yakınlığı ve mitolojisinin gözde olmasından kaynaklı, şiirlerde mitik adalara da rastlanır. Ayrıca varoluş

pozisyonlarına göre adalar, bazı düşüncelerle eşleştirilerek birer metafor hâlinde kullanılır. Bundan dolayı adaların, şiirlerde hem gerçek hem de mecazî anlamıyla var olduğu görülür.

2.1.1. Adadan Dönerken (Hüseyin Siret ÖZSEVER)

Bırakıp gidiyorum adayı ilkteşrinde,
Sen yeşil bir kıyısın, ben dalgayım enginde;
Göz yaşlarım dolaşır yorulmuş eteğinde,

Ben ağlarım. Uzaktan iniltimi dinlersin.

Mevsim yaprak dökümü, hep ağaçlar üşüyor,
Yaprak sanma her daldan soluk bir ah düşüyor;
Düşünceli dağlara karaltılar üşüyor.

Yol üstünde geç vakit böyle kimi beklersin...

Baş ucundaki yıldız sönük gece kandili;
Şu geçen beyaz bulut yaşlı hicran mendili,
Rüzgâr atmış havaya, onu al da sevgili,

Derdinle ağlıyanın göz yaşını silersin.

Sanırsın dertli ishak garip garip öttükçe,
Bir kırık dal altından ney üfler hazan gece,
Beyaz atkı omzunda mehtap dinler sessizce..

Ayrılık akşamıdır hazan gibi inlersin...

6 Ağustos 1930” (Özsever, 1937, s. 29-30).

Şiir dört üçlük ve her üçlüğün sonunda bir bakıma üçlüğün sonucu mahiyetinde birer mısradan oluşmaktadır. Şiir, şairin yaz sonu adadan kışı geçirmek üzere

İstanbul'a dönerken hissettikleri üzerinedir. Hüseyin Siret bu hislerini tabiatta ve de bir aşkta cereyan eden olaylara göndermede bulunarak hüsn-i ta'lîl sanatıyla anlatır. Buna göre ada bir kadın, şair denizdeki dalgadır. Bu tasarruf, divân edebiyatındaki mâşuğun tek, âşığın onlarca olduğu aşk motifini hatırlatır. Aynı şekilde şiirde dalgalar âşıklarla, ada da mâşukla ilişkilendirilmiştir.

İlk üçlükte Özsever, adadan ayrılma zamanının ekim ayı olduğunu belirtir. Şairin ada ile ilişkisi yalnızca bir mekân bağı değil; sevda teması etrafında şekillenen duygusal bir bağ niteliğindedir. Bu nedenle ayrılığı doğrudan ifade etmek yerine, tabiat üzerinden dolaylı bir gerekçelendirme arayışına girer. Bu bağlamda ada, “yeşil bir kıyı”, şair ise “enginde” bir dalga olarak tasvir edilir. Dalgaların “yorulmuş etek” istiaresiyle nitelendirilen adanın kıyısına çarpması, şairin gözyaşlarının dolaşması şeklinde yorumlanır. Bu imgede, şairin İstanbul'da bulunurken adadan ayrılmanın hüznüyle gözyaşı döktüğü anlaşılır; ada ise “uzaktan inilti”yi dinleyen bir varlık gibi konumlandırılır. Şiirde geçen yağmur, rüzgâr gibi olumsuz hava koşulları ise, ekim ayının serinliğinden çok, bu ayrılığın yarattığı duygusal fırtınalarla ilişkilendirilir.

Mevsim sonbahar, diğer bir adıyla “yaprak dökümü”dür, bundan dolayı teşhis edilen ağaçlar üşür. Düşenler aslında yaprak değil, ağaçların “soluk bir ah”ıdır. Ağaçlar, giden yapraklarına üzülerek “ah” çeker. Şiirde bütün tabiat kişileştirilmiş gibidir. “Düşünceli dağlara” mecaz-ı mürsel aracılığıyla “karaltılar”, yani kara bulutlar üşüşür. Şair öylesine soğuk bir sonbahar gecesinde adanın kimi beklediğini merak eder. Ada ise dile getirilmemiş veya karşılıksız beklentiye kapılmış aşklarda olduğu gibi yolu gözlenen son vapurda adeta şairi arar.

Kış mevsiminde gökyüzündeki yıldızlar soluklaşır. Şair, adanın tam üzerinde parlayan Çoban Yıldızı'nı “sönük gece kandili”ne; gökyüzünden geçen beyaz bir bulutu ise, ayrılık acısıyla yaşaran gözlerini silmek üzere uzanan bir “mendil”e benzetir. Bu benzetmeler aracılığıyla gökyüzü, şairin duygusal durumunu yansıtan bir sahneye dönüşür. Şair, sevgilisinin rüzgâr aracılığıyla “havaya” attığı bir mendili alıp, kendi derdiyle hüznlenen birine uzatarak onun gözyaşlarını silmesini ister. Bu ifade, hem şairin kendi hüznünü başkalarının acısıyla bütünleştirme arzusunu hem de ayrılık duygusunun sadece Özsever'e has olmadığını gösterir.

Son kısımda geceleyin öten gamlı baykuşun sesi, sonbahar gecesinin “kırık dal altından ney üfle”mesi olarak değerlendirilir. Adadan gelen bu müziği “mehtap”,

“beyaz atkı omzunda” bir kadın olarak sakince dinler. Şaire “hazan”ı anımsatan ada, ondan ayrıldığı için üzüldüğünden “inle”mektedir. Burada şiirin başlangıcında imlenen klasik aşk motifinin yerini birbirine açılmamış iki âşık alır.

Şiirin genelinde, şairin adaya karşı duyduğu yoğun ve neredeyse takıntılı aşk ön planda gibi görünse de, son bölüme gelindiğinde bu sevginin karşılıksız olmadığı anlaşılır. Ada da şaire karşı bir yakınlık beslemekte, ancak bunu doğrudan ifade etmek yerine çekingen ve mesafeli bir tutum sergilemektedir. Bu durum, şiirdeki ada imgesinin çoğunlukla kadınsı bir nitelik taşımasından ve sevgilinin edalı, ulaşılması zor bir figür olarak kurgulanmasından kaynaklanır. Aşk acısının genellikle erkek özne üzerinden dile getirilmesi ise, edebiyat tarihinde şairlerin büyük ölçüde erkek olmasıyla ilişkilendirilebilir. Ancak şiirin tamamı dikkate alındığında, bu duygusal ilişkinin tek taraflı değil, karşılıklı bir bağa dayandığı açıkça görülmektedir.

Ayrıldıklarına şair kadar ada da üzüdür. Ağaçlar yapraklarını döker ve üzerinde yaşayan hayvanlar dertli bir şekilde ötüp bu üzüntüye ortak olur. Şiirde deniz bu bakımdan söz konusu ayrılığın sınırını belirleyen hat olarak vardır. Şairin dört tarafı sularla çevrili adadan denize adım atmasıyla ayrılık doğar. Hâlbuki şair ile adanın ayrılığının sebebi sonbahar, bunun sınırlarını tayin eden denizdir.

2.1.2. Yanardağ (Behçet Kemal ÇAĞLAR)

Bu şehrin ortasında, bu dalgalı denizde
Sanki mercan adası yapmış hislerimiz de
Her rüzgârda bir defa suya batar çıkardı;
Gözlere görünmiyen bin bir sakini vardı..
Nesli tükenmiş çiftler, dolmuştu bu adaya!..
Başladı geldiği gün içinden sarsılmaya..
Çatlamaya başladı topraklar ağır ağır
Denizi üstüne çek, göğü imdada çağır..
Fayda yoktu! Sarmıştı ufukları dumanlar;
Fısıldadı bu işi bilenler, anlıyanlar:
“Yer altı, ateşini denizlere yayacak!
“Bu adadan yakında bir volkan pathıyacak..”

“Artık ne insan, ne ot, nede hava bulunur..”

Adanın ortasında bir yanar dağdı gurur!” (Çağlar, 1933, s. 133)

Behçet Kemal, “Yanardağ” şiirinde soyut duygu ve düşüncelerini somut coğrafi imgeler aracılığıyla ifade etmeyi amaçlar. Şair, anlaşılmadığını düşündüğü duygularının bir anlamda öcünü almak ister. Bu bağlamda, şiirde sergilediği duygu yoğunluğu ve dışavurumcu tavırla, dış dünyaya yansıttığı sakin imajının aksine, içinde taşıdığı tutkulu ve fırtınalı kişiliğini ortaya koyar.

Şair, duygularını “mercan adası” metaforu üzerinden, dalgalı bir denize benzettiği şehrin ortasına yerleştirir. Bu betimleme, Behçet Kemal Çağlar’ın hislerinin şehir tarafından kuşatıldığını, yani bireysel duygularının dış çevre tarafından sınırlandırıldığını ima eder. Şehir, bireyin iç dünyasına karşı bir tür dış baskı unsuru olarak konumlanır. Nitekim bir sonraki mısırda söz konusu mercan adasının “her rüzgârda bir defa suya batması”, şehir ortamının şairin duygularını bastırma ya da gölgeleme eğiliminde olduğunu düşündürür. Bu durum, bireyin toplumsal ortamda kendi duygularını tam anlamıyla ifade edemeyişinin bir özetidir. Şairin bu ruh hâli, modernleşmeyle birlikte birey üzerinde artan sosyal kontrol mekanizmalarının, özellikle de kent hayatının getirdiği baskıların bir yansıması olarak okunabilir. Şiirdeki imge, günümüz literatüründe “mahalle baskısı” şeklinde adlandırılan sosyal yönlendirme olgusuyla örtüşür niteliktedir.

Ortada bir ada olduğuna göre; burada ikamet edenler de olacaktır; fakat oturanlar “gözlere görün”mez ve “nesli tükenmiş çiftler”dir. Şairin böyle teşhis ederek bahsettiği onun gündelik hayatına uygun olmayan duygu ve düşünceleridir. Bu uyumsuzluk, adada depremlere sebebiyet verir. Nesli tükenmiş çiftler, “mahalle baskısı” yoluyla şaire yüklenmeye çalışılan duygu ve düşüncelerdir ve şair bunu kaldıramadığından adada deprem olmaya başlar. Bunu durdurmak için denizin yorgan gibi adanın üstüne çekilmesi yahut yağmur yağdırması için göğün imdada çağırılması pek bir şeyi değiştirmeyecektir. Zira ufukları dumanlar sarmıştır. Buradaki duman, duygu ve düşüncelerine müdahale edilmesini sevmeyen şairin sinirlendiğine işaretler.

Şairin kişiliğini ve şiirsel üslubunu yakından tanıyanlar, daha önce duman istiaresiyle üstü kapalı biçimde ifade edilen bastırılmış öfkenin, yeraltından yükselen ateş metaforuyla dışa vurulacağını sezebilirler. Şairin bastırdığı duyguların, sonunda bir “volkan” gibi patlayacağı ima edilir. Bu metafor, duygusal yoğunluğun bir kırılma

noktasına ulaşarak yıkıcı bir biçimde yansıtılacağını gösterir. Patlama anı, yalnızca bireysel bir sarsıntı değil; çevresine de zarar verecek ölçüde güçlü bir fırtına olarak tasvir edilir. Etrafta “insan, ot, hava bırakmayacaktır” şeklindeki anlatım, bu duygusal patlamanın hem insan ilişkilerini hem de şairin iç dünyasındaki doğal dengeleri altüst edeceğine işaret eder. Bu şiddetli duygulanımın merkezinde ise, bir yanardağ gibi duran “gurur” yer almaktadır. Şairin kendini ifade etmesini engelleyen ya da duygularını bastırmasına neden olan bu gurur, aynı zamanda yıkımın kaynağı hâline gelmektedir.

Şiirde şairin, ada imgesiyle temsil edilen duygusal alanına dış çevrenin sürekli müdahale ettiği ve bu müdahalenin bireysel alanı daralttığı görülmektedir. Charles Darwin’in teorisine göre coğrafi bir terim olarak mercan adasına bakıldığında adalar okyanusun ortasındaki volkanların patlaması ve etrafa yayılan lavların deniz tarafından söndürülmesiyle meydana gelmiştir (Berry, 2005). Bu durum, adaların tehlikeli olduğu gerçeğini değiştirmez. Zira şiirde belirtildiği üzere; adaların temelini volkanik dağlar şekillendirdiğinden bir gün patlayıp yok olma ihtimali vardır. İşte şair, bu coğrafi durum ile hisleri arasında bir alâka kurarak “Yanardağ” şiirini kaleme almıştır. Bu açıdan aslında küçük çapta kıyameti tasvir eden bir şiirdir.

Söz konusu adalar, tropikal yapıları ve cenneti andıran görünümleriyle günümüzde genellikle turistik mekânlar olarak algılanmaktadır. Bu bağlamda, Maldivler en bilinen örneklerden biridir (Avcı, 2024). Şiirdeki ada imgesi de bu çağrışımsal özellikleriyle birlikte değerlendirildiğinde, şairin iç dünyasına dair önemli ipuçları sunar. Behçet Kemal’in şiirde sergilediği mülayim ve uysal duruş, onun dış müdahalelere açık, hassas bir yapıya sahip olduğunu düşündürür. Ancak bu yumuşak mizaca rağmen, şairin kendi benliğini savunduğu temel bir sınır vardır: gururuna yönelik herhangi bir müdahaleyi kabul etmemektedir. Bu sınır aşıldığında, şiirde ima edilen öfke patlaması devreye girer ve şair, çevresindeki insanlara karşı mesafe koyarak duygusal bir kopuş yaşar. Bu çerçevede deniz, şiirde bireyin toplumsal çevreden gelen baskılar karşısındaki huzursuzluğunu ve içsel gerilimini simgeler; başka bir deyişle, modern bireyin karşı karşıya kaldığı toplumsal denetimi metaforik düzlemde yansıtır.

2.1.3. Peri Adaları (Ercüment Behzat LAV)

Hani peri adaları uzak neftilikte
 Hani amber kokusu buhur ağaçlarının
 Hani büyülü yamaçlar
 Sakallı atların tırmandığı
 Kız kaçırır

Hani yıldızdan şamdanlar necef saraylarda
 Fildişi kuleler pamuk kalelerde

Hani tek gözlü Siklop kadınlar yutan
 Ve iki ayaklı keçi
 Uyutan bâkireleri” (Lav, 1965, s. 60)

Ercüment Behzat, “Açıl Kilidim Açıl” adlı kitabında yer alan tüm şiirlerini “1934-1940” arasında yazmıştır (Lav, 1965). “Peri Adaları” şiirinde Lav, Yunan mitolojisinden karakterleri bir araya getirir. Bir çatışma ile aynı zamanda bir çelişkiyi anlatır. Bu çatışma Olympos ile peri adaları mazmunları arasında şiirde telmihte bulunan sentorlar, Olympos, satyrler ve siklop arasındadır. Şaire göre, ana tanrılardan türeyen tanrılar veya yarı tanrılar, peri adalarında yaşamlarını sürdürmektedir; ancak bu varlıklar ahlaki değerlerden yoksun ve şehvet düşkün bir hayat tarzını benimsemişlerdir. Ne var ki, dışarıdan bakıldığında bu gerçeklik farklı bir görünüm sergiler. Şair, peri adalarını anlatırken yeryüzü cennetini andıran cezbedici bir tablo tasviriyle şiire başlar. Bu adalar; ulaşılamayacak kadar uzak bir imkânsızlık dâhilinde; ama ulaşılmak istenendir; çünkü “buhur ağaçları”na ve “büyülü yamaçlar”a sahiptir. Dahası necef taş işlemeli saraylardaki şamdanlar adeta gökyüzünden düşmüş birer yıldız benzer, sadece sarayları değil, fildişi kuleler ve pamuk kaleler de vardır; lâkin bunların şairin söz ettiği peri adalarında mı yoksa Olympos’ta mı olduğu belli değildir. Şair, peri adalarını anlatıyor olsa da bu tasvir ayrı bir beyit olduğundan sırf karşılaştırma yapabilmek için Olympos’tan bahsetmek gerekir; Yunan mitolojisinde tanrıların evi kabul edilen Olympos, Makedonya ile Tesalya arasında yer alan yüksek ve görkemli bir sıradağın zirvesidir. Kışın karla

kaplanan, yazın ise ağaçlarla gölgelenen bu dağ, doğanın tüm görkemiyle tanrılara ev sahipliği yapar. Fırtınalar, şimşekler ve rüzgârlarla sarsılan yamaçlarının aksine, en yüksek noktasında bulunan tanrı sarayları sakin, temiz ve hoş kokulu bir atmosferle çevrilidir. Bu sarayların en büyüğü, baş tanrı Zeus’a aittir. Tanrılar, her sabah Şafak’ın güneşin yolunu açmasıyla Zeus’un sarayında toplanır ve ebedî bir şenlik havasında yaşamlarını sürdürürler (Can, 2021, s. 37-38).

Bu şiirde “ast ve üst”ün karşılaştırılması yapılmaktadır. Tanrılar Olympos’ta yaşarken, onların tebaasındakiler yine Olympos’a benzer yerlerde, fakat sentorların kız kaçıran tek gözlü Siklop’un kadın yuttuğu ve satyrlerin bakireleri uyuttuğu, kısacası türlü ahlaksızlıkların olduğu bir günah adasında yaşarlar. Şair, bu ahlaksızlığı vurgulamak için hem istifham hem de tecâhül-i arif sanatından yararlanır; “hani” yani “Nerede?” diye sorar ve onların kötülüklerini sayar, ama görmezden gelir. Güya bu adaların güzelliklerinden, masalsı özelliklerinden bahsedilmektedir; lâkin görünen manzara hiç de öyle değildir. Her karakterle ilgili bir telmih yapılır. Şairin “kız kaçıran sakallı atlar” şeklinde söz ettiği sentorlardır; diğer bir adıyla kentaurlar. Bunlar iyi ve kötü huylular olmak üzere ikiye ayrılmakla beraber şairin işaret ettiği kötü huylu olanlardır. Burada iki sentora birden telmihte bulunmuş olunabilir. Bunlardan biri, “Lapith’lerden Peirithoos’un nişanlısını kaçıran” (Erhat, 1996, s. 111) Eurythion, diğeri ise Herakles’in eşini bir nehirden karşıya geçirirken kaçıran Nessos’tur (Can, 2021, s. 207).

En bilindik siklop hikâyesi, Yunan mitolojisindeki Polyphemos ile Odysseus arasında geçer. Gemileri Poseidon tarafından parçalanan Odysseus ve arkadaşları, Polyphemos’un yaşadığı adaya çıkar ve yardım istemek için onun yaşadığı mağaraya girerler. Çobanlık yapan Polyphemos, bu durumdan hoşlanmaz ve Odysseus’un arkadaşlarını yemeye başlar. Neyse ki Odysseus, Polyphemos’u bir mızrakla kör eder ve yanındakilerle koyun postuna bürünerek mağaradan kaçmayı başarır (Can, 2021, s. 372-377).

Bakireleri diğer bir deyişle Nympheler’i uyutan iki ayaklı keçiler, satyrlerdir; “Sivri, uzun kulaklı, boynuzlu, yassı burunlu, keçi ayaklı, kısa kuyruklu ve gövdesi baştan aşağı kıllarla örtülü, acayip mahlûk” (Can, 2021, s. 510a) olan satyrler şarap tanrısı olan Dionyssos ile vakit geçirdiklerinden midir, bilinmez; su perileri olan Nympheler ile birlikte olurlar (Erhat, 1996, s. 220).

Şiir büyük bir ironi içerir; çünkü Yunan mitolojisine aşına olanlar tanrıların, özellikle Zeus'un ahlaksızlık batağında olduğunu bilir. Sadece yaşadıkları mekân, sanki ahlaksızlığı katlanılabilir kılmaktadır. Yoksa Zeus defalarca kılık değiştirerek kız ya da kadınların peşine düşmüş; üstelik çoğuyla birlikte olmuştur. Dolayısıyla şair, cazibe merkezi hâline getirilen yerlerin aslında iç anlamlarının boş; hatta birer tuzak olduğunu anlatır. Buradan hareketle denizin, şiirdeki rolü, adayı uzak gösterip çekiciliğini arttırmaktır. Böylelikle insanlar bir yalana daha kolay inanabileceklerdir.

2.1.4. Gün Batınca Adalar (Halit Fahri OZANSOY)

Ufuk batan günün hüznünü taşır,
Sular bu dumanlı ufka ulaşır,
Gittikçe o mavi renk koyulaşır,
Düşünür başbaşa veren Adalar.

Sulardan bir ışık vurmaz karaya,
En ölgün parıltı girmez araya,
Susunuz, susunuz, ey Marmaraya

Siyah kollarını geren Adalar!” (Ozansoy, 1937)

Halit Fahri, bu şiirinde deniz manzarası üzerinden akşam vaktinin yarattığı izlenimleri ve hisleri okuyucusuna aktarır. Güneş, batarken bir günün kederini taşımasına rağmen “dumanlı ufuklar”dan gelmekte olan gecenin de bir o kadar hüznü dolu olduğu anlaşılır. Nitekim adaların birer insan gibi baş başa verip düşünmesi buna delâlettir. Adaların düşüncelere dalmasındaki sebeplerin en büyüğü güneşin çekilmesi ve suların renginin hüznü çağrıştıracak “koyu” bir renge bürünmesidir. Aslında teşhis sanatıyla insansı duyguların tabiata aktarılmasında günün bitimiyle şairin belirsiz bir hüznü gark olduğu anlatılmak istenir. Aydınlık, ışık; bilgeliğe giden yolda en önemli gereksinimlerdenidir. Kişi, karanlıkta bilmediğinden korkar. Hâlbuki aydınlıkla, bilmediğine hükmeder. Diğer taraftan melankolik ruhlar içinse gün aydınlığında dikkati celp edecek sayısız şey varken karanlıkta mecburen kendine; hüznüne geri dönmek zorunda kalır. Gün aydınlığında melankoliyle başa çıkmanın görece daha kolay olduğu, ancak bunun akşam saatlerinde zorlaştığı sonucuna varılabilir.

Akşam, geceye doğru ilerlerken sulara doğal olarak yansıyacak bir ışık kalmaz. Bu durum şairi rahatsız eder. Zira “en ölgün” bile olsa bir ışık yoktur. Dolayısıyla artık hayâl gücünün egemen olduğu saatlere ilerlenir. Muhtemelen her yerin karanlığa gömülmesiyle Adalar’ın Marmara Denizi’ne “siyah kolları”nı belki de bir canavar gibi uzatması şaire ölümü hatırlatır. Doğrusu karanlık, şairde deniz üzerinden ölüm fikrini çağırıştır. Öyleyse şiirde ölüm düşüncesi hem ada hem de denizle birlikte vardır.

2.1.5. Akşam Rüzgâra (Orhan Veli KANIK)

Ne hoş, ey güzel Tanrım, ne hoş
Maviliklerde sefer etmek,
Bir sahilden çözülüp gitmek.
Düşünceler gibi başıboş.

Akşam rüzgâra yelkenimi;
Dolaşsam ben de deniz, deniz.
Ve bir sabah vakti, kimsesiz
Bir limanda bulsam kendimi.

Bir limanda, büyük ve beyaz.
Mercan adalarda bir liman.
Beyaz bulutların ardından
Gelse altın ışıkl bir yaz.

Doldursa içimi orada
Baygın kokusu iğdelerin.
Bilmese tadını kederin
Bu her âlemden uzak ada.

Konsa rüya dolu köşkümün
Çiçekli damına serçeler.
Renklerle çözülse geceler,

Nar bahçelerinde geçse gün.

Her gün aheste mavnaların
Görsem açıktan geçişini
Ve her akşam dizilişini
Ufukta mermer adaların.

Ne hoş, ey güzel Tanrım, ne hoş!
İller, göller, kıtalar aşmak.
Ne hoş deniz, deniz dolaşmak
Düşünceler gibi başıboş.

Versem kendimi bütün bütün
Bir yelkenli olup engine.
Kansam bir an güzelliğine
Kuşlar gibi serseri ömrün.

(Aralık 1936/Varlık, 1.2.1937)” (Kanık, 2021, s. 239-240)

Sekiz dörtlükten oluşan şiirde Orhan Veli, deniz aracılığıyla rüya ülkelere gitme düşünü dile getirir. Şairin rüya ülkesi, adalardan oluştuğundan şiir boyunca anılan bu adalardaki güzellikler onun ütopyasının bir parçasıdır. Ancak şiirdeki adaya dair fiziksel güzellikler ve gerçekleşmesi imkânsız fiiller, ütopyanın doğuşu düşünüldüğünde politik mahiyette değildir. Bundan dolayı ütopyadan ziyade ada, şairin bir arzusu yahut hayali olarak okunabilir.

Şair, ilk dörtlüğünde deniz yolculuğunun estetik ve duygusal güzelliklerine vurgu yaparak bir giriş yapar. Ayrıca “bir sahilden” başlayan yolculuğu “çözülüp gitmek” şeklinde adlandırdığından düşüncelere benzetir. İrade dışı gerçekleşen düşünceler şaire göre zihinde bir nihayete varamadan “çözülüp gitmek”tedir.

İkinci dörtlükte şairin denize dair ilk istekleri dile getirilir. Kanık, rüzgâra karşı “yelkeni”ni açarak mübalağalı bir şekilde “deniz, deniz” dolaşma arzusunu belirtir; fakat sürekli denizde kalmak niyetinde değildir. Bir “sabah vakti” yalnız başına kendisini “büyük beyaz” limanda bulmayı diler. Buradan şairin “başıboş” düşünceleri

gibi söz konusu deniz yolculuğunu yalnız yapmak, bu maceraya yanında kimse olmadan atılmak amacındadır.

Üçüncü dörtlükte Orhan Veli, denizleri dolaştıktan sonra vardığı limanı betimler. Bu, “mercan adalarda”, “büyük” ve “beyaz” bir limandır. Şair artık ulaşmayı düşlediği son yere varmıştır ve orada vakit geçireceğini ima eder. Bu, teşhis ettiği “Beyaz bulutlar” gökyüzünden geçtikten sonra güneşe göndermede bulunarak “altın ışıklı bir yaz” mevsiminin gelmesini beklemesinden anlaşılır. Şair, yaza kadar o adadadır.

Şiirin dördüncü dörtlüğünde şair, limandan hareketle adanın iç kesimlerine doğru ilerler ve artık orada yaşayacağını ima ederek adaya yönelik beklentilerini dile getirir. “Baygın” niteliğiyle kişileştirilen iğde kokularının içini doldurmasını ister; bu kokular aracılığıyla ada, huzur ve dinginlik kaynağına dönüşür. Şair ayrıca, mecaz-ı mürsel yoluyla ada halkını kastederek, kederlenmemeleri gerektiğini öğütler. Başlangıçta bu duygusal dengeye ulaşmanın mümkün olmadığına inansa da, adanın “her âlemden uzak” oluşu, bu ütopyanın gerçekleşebileceğine dair bir inanç geliştirir. Şairin bu noktada kurguladığı ütopya, insanın yaşadığı yerde yalnızca sevinç değil, aynı zamanda kederin de bulunabileceği fikrine dayanır. Bu kabul, şiirin anlam dünyasında gerçeklikten kopmadan bir iç huzur arayışını ifade eder.

Beşinci dörtlükte adeta cennetten bir köşe tasvir edilir. Şair, “rüya dolu köşkü”nün “çiçekli” çatısına “serçeler”in konmasını dilerken gecenin karanlığının birbirinden farklı “renklerle çözül”erek değişmesini, biten günün başlangıcının da “nar bahçelerinde” olmasını arzular.

Şiirin altıncı bölümünde şair, tüm gününü adada geçirerek denizi izleme hayalini dile getirir. Gündüz vakti açık denizden geçen mavnalara bakmayı, akşam olduğunda ise ufukta sıralanmış adaları mermer bloklara benzeterek seyretmeyi düşler. Bu imgeler aracılığıyla, zamanın akışına teslim olmuş, gözleme ve dinginliğe dayalı bir yaşam arzusu ortaya konur. Şair, adada geçireceği bu sakin ve müdahalesiz hayatı, bireyin modern dünyanın karmaşasından uzaklaşarak doğayla kurduğu içsel bağın bir yansıması olarak sunar.

Şiirin yedinci dörtlüğünde Kanık, dikkatini adadan uzaklaştırarak bu mekâna geliş sürecine odaklanır. Şair, deniz aracılığıyla farklı “iller” ve “kıtalar” gezmenin verdiği estetik ve zihinsel hazza vurgu yapar. Bu seyahat arzusu, yalnızca fiziksel bir

hareketlilik değil; aynı zamanda düşünsel bir serüveni temsil eder. Ancak bu yolculuk, “başboşluk” özelliğiyle nitelendirilen düşünceler aracılığıyla gerçekleştiği için, tamamen hayal gücüyle sınırlıdır. Böylece şair, deniz üzerinden kurduğu gezinti imgesinin gerçek bir deneyimden ziyade zihnî bir tasavvur olduğunu ortaya koyar. Bu durum, şiirde iç dünyayla dış gerçeklik arasındaki geçirgenliğe ve düş gücünün sınır tanımayan doğasına dikkat çeker.

Şiirin son dörtlüğünde Orhan Veli, kendisini bir yelkenliye benzeterek engin denize açılma arzusu üzerinden şiir boyunca dile getirdiği özlemlerin gerçekleşme ihtimalini dile getirir. Bu metafor, bireysel özgürlüğün ve sınırsız hareket alanının simgesi olarak değerlendirilir. Şair, zamanın hızla geçişini ve ömrün nereye yöneldiğinin belirsizliğini “kuşlar” ve “serserilik” imgeleriyle betimler. Zamanın kuşlara benzetilmesi onun geçiciliğini, “serseri” kavramı ise ömrün istikametinin meçhullüğünü vurgular. Ancak şair, eğer özgürlük idealine ulaşabilirse, bu başboş ve belirsiz görünen hayatın içinde bir anlığına da olsa “güzelliği” hissedebilmenin mümkün olacağına inanır. Böylece şiir, bireyin kısa süreli de olsa estetik ve duygusal tatmin arayışını deniz imgesiyle bütünleştirerek sonlandırılır.

2.1.6. Robenson (Orhan Veli KANIK)

Haminnemdir en sevgilisi
Çocukluk arkadaşlarımın
Zavallı Robenson’u ıssız adadan
Kurtarmak için çareler düşündüğümüz
Ve birlikte ağladığımız günden beri
Biçare Gülliver’in
Devler memleketinde
Çektiklerine.

(Kasım 1937/Varlık, 15.12.1937)” (Kanık, 2021, s. 15)

İlk bakışta şiirin, Orhan Veli’nin “haminne”siyle geçirdiği çocukluk anılarını konu edindiği görülür; bu yönüyle şiir, tez kapsamında ele alınan deniz temasıyla doğrudan ilişkili görünmeyebilir. Ancak başlığında, Daniel Defoe’nun yazdığı ve ıssız bir adada geçen maceralarıyla bilinen *Robinson Crusoe* adlı romana yapılan telmih,

şiiiri dolaylı olarak deniz temasına bağlamaktadır. Bu bağlamda eser, adaya ve denize dair çağrışımlar içerdiği için inceleme kapsamına dâhil edilebilir. Bununla birlikte, şiir metninde doğrudan denize yönelik herhangi bir gönderme bulunmamaktadır.

Sekiz mısralık tek bentten oluşan bu şiir, Orhan Veli'nin çocukluğunda "haminne"siyle yaşadığı ve zihninde yer eden en belirgin anılardan bazılarını yansıtır. Şair, ilk olarak "haminne"sini tanıtarak onun çocukluk arkadaşları arasında "en sevgilisi" olduğunu belirtir. Bu ifade, şairin çocukluğunu onun gözetimi altında geçirdiğini ve "haminne" figürünün onun dünyasında neredeyse bir "anne yarısı" konumunda olduğunu düşündürür. Şiirin devam eden dizelerinde ise bu ilişkinin daha içten ve anlam yüklü yönleri açığa çıkar. Şairin kullandığı dil ve ton, "haminne"sinin oldukça yaşlı olduğu izlenimini verir. Henüz küçük yaşta ve okuma yazma bilmeyen şairin, kitaplara olan ilgisinin bu yaşlı figür aracılığıyla somutlaştığı anlaşılır. Her ne kadar kitap okuma eyleminin kim tarafından başlatıldığı açık biçimde belirtilmese de şiirde yer alan kurgusal karakterlere duyulan yoğun ilgi, bu arzunun büyük olasılıkla şairin kendisinden kaynaklandığını düşündürmektedir.

Haminnesi ile şair, Robenson'u adadan kurtarmak için bir çıkar yol arar. Dahası Gulliver'in, devler ülkesinde başına gelenlere çok üzülüp "birlikte ağla"rlar. Burada dikkat edilmesi gereken nokta şiirde anılan kitapların İngiliz edebiyatına ait olmasıdır. Kitapları kimin seçtiği tam olarak bilinmediğinden hem şairin hem de haminnesinin yabancı edebiyattan eserler okuyacak kadar kültürlü olduğu söylenebilir.

Şiirde deniz, gerek başlık gerekse haminne ile anlam kazanan Robenson ile gizli bir şekilde bulunur. Denizin, Robenson'un tutkusu, adanın ise onun hayatta kalmasını sağlayan kara parçası olduğu düşünüldüğünde aynı şeylerin metaforik olarak şair ve haminnesi için de geçerli olduğu görülür. Onlar açısından bütün bir edebiyat deniz ve okumak da onlara yaşadıklarını hissettiren bir ada konumundadır.

2.1.7. Ada İçin Manzum Bir Fantezi /Adada Yaz (Halit Fahri OZANSOY)

Dön, dolaş, iskeledesin, dostum!

Kaymakam beyin emrile

Sıra sıra boyanmıştır dükkânlar.

Burada hanım kızlar dolaşır bir aşağı bir yukarı,

Bazan da yaz ortasında Beyoğlu yosmaları.
 Rıhtımda çember çevirir çocuklar,
 Bisikletle gelseler de ne zarar!
 Hele Pazar günleri burası
 Alır bir Babil kulesi manzarası!
 Kimler yok, kimler!
 Hele ne sanatkârlar, âlimler!
 Hepsinin bir cakası vardır, soktum,
 Hepsinde bir büyüklük, bir kurum,
 Hepsi dağları ben yarattım iddiasında!
 Neler, neler var daha!
 Meselâ tâ yukarıda, bir dükkânın önünde
 Vitrin bebeği bir hanımın pozu vardır,
 Mösyö Jorj geçer, ağzında piposu vardır,
 Çat doktor da esirgemez meşhur selâmını,
 Yoruldunuzsa oturur, bir gazinoda dinlersiniz
 Arapça, çince, hintçe, musevice
 Ve daha nice
 Yedi cihanın kelâmını!
 Dostlarla Saraylı hanımın pastahanesinde buluşulur,
 Gülünür, eğlenilir, konuşulur,
 Giderken de ayrılmadan önce
 Asfaltta ayak üstü yapılır dedikodular.
 Nihayet akşam olur,
 Kızarır, sonra kararmağa başlar sular
 Karşıda, Heybeli kıyılarında, sessiz sessiz...
 O zaman, bilinmez neden,
 Muhakkak yedi bilmem kaç vapurunu Köprüden
 Ve bazan mehtabı beklersiniz!” (Ozansoy, 1939, 31 Ağustos)

Halit Fahri'nin “Ada'da Yaz” şiiri büyük olasılıkla Büyükada için yazılmış bir hicviyedir. Şiirin denizle kurduğu ilişki, olayların ada mekânında geçmesi ve metin boyunca “köprü”, “vapur”, “rıhtım”, “iskele”, “sular”, “Heybeli kıyıları” ve hatta

“mehtap” gibi denizle ilişkili sözcüklerin kullanılmasıyla somutlaşmaktadır. Bunun dışında şair, gündelik bir ada yaşantısını eleştirel gözlerle okuyucuya sunar. İğneleyici bir üslûbun ardına gizlediği “normal” kabul edilen davranışlardan Ozansoy şikâyetçidir. Bununla birlikte akşam olunca şiirin son mısralarında denizin varlığı sezilmeye başlanır. Öyleyse insanların günlük telaşından sonra akşam olmasıyla herkesin köşesine çekildiği ve artık gecenin denizin vakti olduğu söylenebilir. Nitekim bundan sonra denizle ilgili ardı sıra sözcüklerin tenasüp içinde kullanılması bu yüzdendir. Akşam yahut gece, denizden bir şeylerin beklendiği saattir. Ay ışığının denize vuruşundaki romantizm hissedilir ya da son vapurla gelecek birileri beklenir. İlginç bir şekilde şair ta’riz dolu şiirini tabiatın hâkimiyetiyle ortada eleştirilecek bir şey kalmadığından romantik bitirir.

Bir hicvin hedefi olarak bu adanın ve dolayısıyla denizin distopik özellikler barındırdığını belirtmek icap eder. Jonathan Swift’in “Güiver’in Gezileri” ve iki asır sonra William Golding’in “Sineklerin Tanrısı” adlı eserlerinde distopik adaların varlığından hareketle onların da ütopya gibi birer ada olabileceği su götürmezdir. Bunun için Halit Fahri’nin bu adasının söz konusu adalarla aynı özellikte olduğu ileri sürülerek distopya sınıfına dâhil edilebilir.

2.1.8. Robenson (Cahit Sıtkı TARANCI)

Robenson, akıllı Robenson’um,
Ne İmreniyorum sana bilsen!
Göstersen adana giden yolu;
Başımı dinlemek istiyorum.

Ben gemi olurum, sen kaptan ol;
Yelken açarız bir sabah vakti.
Güneşte gölgemiz olur deniz.
Yolculuk! derken adamızdayız.

İsterdim tercümanım olasın,
Tanıtasın beni balıklara,

Vahşi kuşlara ve çiçeklere;
 Bizdendir diyesin benim için.
 Ağaca çıkmasını bilirim,
 Tanırım meyvanın olmuşunu;
 Taş kırmak da gelir elimizden,
 Ateş yakmak da, aş pişirmek de.

Robenson, halden bilir Robenson,
 Adan hâlâ batmadıysa eğer,
 Alıp götürsen beni oraya,
 Deniz yolu kapanmadan evvel!
 (Varlık, 15.11.1940)” (Tarancı, 2004, s. 146)

Şiir, Cahit Sıtkı'nın deniz aracılığıyla huzur bulma, tabiata kaçış gibi fikirlerinin ekseninde yazılmıştır. Bundan dolayı şair, bilindik bir roman kişisi Robenson Crusoe'yu seçer. Daniel Defoe'nun aynı adlı romanının başkışisi Robenson, maceracı karakteri yüzünden gemisinin batması sonucu bir adada yaşamaya mecbur kalır; sonradan bu mahkûmiyetini adaya hükmetmeye çevirir.

Cahit Sıtkı Tarancı, *Robinson Crusoe* karakterinin ıssız bir adada tek başına yaşıyor olmasından özellikle etkilenmiş ve şiirini bu düşünce ekseninde şekillendirmiştir. Şiirin başlangıcında, Robinson'un “akıllı” biri olduğu ve bu nedenle ona “imrenildiği” dile getirilir. Şairin bu imrenişi, onun yalnızca hayatta kalma becerilerine değil, aynı zamanda toplumdan uzak, sakin bir yaşam kurabilmiş olmasına yöneliktir. Crusoe'nun adadaki izole yaşamı, Tarancı'nın da zaman zaman arzuladığı bir düşünsel sükûnet ve bireysel içe dönüş hayalini temsil eder. Bu bağlamda deniz, yalnızlığın olumsuz bir hâl değil, zihinsel dinginliğe açılan bir alan olarak kurgulandığı bir düşsel mekâna dönüşür.

Şair, Robinson'un kaptanlığı koşuluyla onun gemisi olmaya razı olur; bu, hem ona duyduğu hayranlığın hem de adaya ulaşma isteğinin bir göstergesidir. Şiirde “bir sabah vakti” yola çıkılacağından söz edilir ve adaya ulaşma arzusu o denli güçlüdür ki, bu yolculukta denizin artık yalnızca onların “gölge”lerinden ibaret kalacağı hayal edilir. Bu ifade, şairin hayal dünyasında denizin bile görünmez hâle geleceği ölçüde hızlı bir seyahati ima eder. Bu noktada şairin bilinçli bir mübalağaya başvurduğu

söylenebilir; zira gitmeyi arzuladığı ada, yalnız fiziksel olarak değil, hayalî olarak da oldukça uzak ve ulaşılması güç bir mekândır.

Şair, adaya ulaştıktan sonra yalnızca kısa süreli bir konuk olmayı değil, adanın yerlisi hâline gelmeyi arzu eder. Bu doğrultuda Robinson’dan, adadaki diğer varlıklara —balıklara, vahşi kuşlara ve çiçeklere— kendisine tercümanlık etmesini ister. Şairin bu talebi ilk bakışta olağandışı gibi görünse de, yalnızca iki insanın bulunduğu ıssız bir adada doğayla kurulan iletişim arayışı son derece doğaldır.

Cahit Sıtkı, adada yalnızca geçici bir misafir olmayı değil, Robinson’un güvenini kazanarak adanın kalıcı bir sakini olmayı arzular. Bu hedef doğrultusunda, adanın zorlu yaşam koşulları göz önünde bulundurulduğunda, doğaya uyum sağlamak için gerekli olan pek çok beceriye sahip olduğunu dile getirir. Şair, ağaca tırmanmak, olgun meyveyi tanımak, taş kırmak, ateş yakmak ve yemek pişirmek gibi temel yaşam eylemlerini gerçekleştirebileceğini belirterek adada varlık gösterebileceğini ortaya koyar. Bu ifadeler, şairin hem fiziksel hem de ruhsal anlamda bu ıssız ortama kolaylıkla uyum sağlayabileceğini ve doğayla bütünleşme arzusunu içten bir şekilde benimsediğini göstermektedir.

Son dörtlükte Tarancı, adaya alınması için adeta Robenson’a yalvarır. Ona “halden bilir” diyerek aslında o adada yaşamaktan başka çaresi olmadığını söylemeye çalışır. Ada eğer “hâlâ batmadıysa” ve de “Deniz yolu kapanmadan evvel” Robenson’dan kendisini adaya götürmesini diler. Şiirin 1940 yılında, II. Dünya Savaşı’nın ikinci yılında yayımlandığı göz önünde bulundurulduğunda, “deniz yolu kapanmadan evvel” ifadesi, dönemin küresel koşullarına gönderme yapar. Bu yıllarda deniz savaşlarının henüz başlamamış olmasına rağmen, çatışmaların genişleyeceği ve sivil deniz ulaşımının imkânsızlaşacağı öngörülüyordu. Bu bağlamda, adaya gitme arzusu ve deniz yolunun henüz kapanmamış olması, bir yandan savaşın getirdiği belirsizlikle yarışan zaman baskısını, diğer yandan sivil hayatın sınırlı hareket alanını vurgular. Bu ifadeyle, savaşın gölgesindeki dünyada bireysel isteklerin ve özgürlüklerin kısıtlanma ihtimali şiirsel bir şekilde dile getirilir.

Şiirde deniz, Cahit Sıtkı Tarancı’nın kaçış arzusunu yönlendirdiği bir mekân olarak karşımıza çıkar. Ancak burada dikkat çekici olan, şairin Robinson’un söz konusu adaya kendi iradesiyle gitmediğini, aksine maceracı ruhunun bir sonucu olarak orada yaşamaya mecbur kaldığını göz ardı etmesidir. Robinson, uzun yıllarını adada

geçirerek bu yabancı mekâna uyum sağlamış ve zamanla onu bir anlamda fethetmiştir. Aslında şair, doğrudan Robinson’dan söz etmeksizin yalnızca ıssız bir adada yaşama arzusunu dile getirebilirken, şiirine bu figürü dâhil eder. Bu tercih, onun “yalnızlıktan korktuğu” (Elyıldırım & Er, 2016, s. 59) iddiasını doğrular; zira toplumsal bağlardan tamamen kopmak yerine, hâlihazırda düzen kurmuş bir karakterin varlığında güven aramaktadır. Bu bağlamda Robinson’un adası, şair için hem bir kaçış mekânı hem de kontrollü bir yalnızlık alanı sunar.

Şiirde deniz, şiir öznesinin huzur ve sükûn bulacağı adaya ulaşma aracı olarak konumlanmakta; bu yönüyle söz konusu huzurun bir parçası hâline gelmektedir. Şiir öznesinin ulaşmayı arzuladığı ada, hayal edilen mutluluğun mekânı olarak idealize edilir ve bu bağlamda cennet benzeri bir yer olarak tasavvur edilir. Ancak adanın betimlenen yapısı, bu idealize edilmiş algıyla tam olarak örtüşmez; çünkü adada gerçekleştirilecek eylemler, temel ve ilkel nitelikler taşımaktadır. Bununla birlikte ada, şehir yaşamına özgü karmaşadan, insan ilişkilerinden ve zihni meşgul edici unsurlardan arındırılmış bir alan olarak sunulmakta, bu yönüyle şiir öznesine zihinsel bir kaçış imkânı tanımaktadır.

Ada ile deniz arasındaki ilişki, bu iki unsurun birbirine bağımlı ve ayrılmaz bir bütün oluşturması nedeniyle, soyut kavramları ifade etmek için şairler tarafından sıklıkla tercih edildiği görülmektedir. Behçet Kemal’in “Yanardağ” adlı şiirinde kendisini volkanik bir adaya benzeterek dışarıdan gelen sosyal baskılar sebebiyle bir gün patlayacağına işaret etmesi buna örnektir.

Fizikî tasvirle başlayıp ada üzerinden ahlak dersi veren Ercüment Behzat Lav’ın “Peri Adaları” şiirinde, Yunan mitolojisinden mitik bir adayla karşılaşılır. Cumhuriyet Dönemi ve öncesinde Yunan mitolojisine artan ilgi ve bunun edebiyata yansımaları düşünüldüğünde Lav, bir bakıma “Peri Adaları” şiiri ile bu ilgi altında yatan moda ve popülerlikten huzursuzdur. Eskinin günü şekillendirmesine karşı çıkan şair, yeni şeyler duymak hevesindedir. Bu yüzden herkes tarafından çok güzel görünen şeyin hiç de öyle olmadığını, “Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir.” düsturundan hareketle belirtir. Dolayısıyla sözde ada, şairin bu inancını destekler.

Ercüment Behzat Lav’ın şiirinde didaktik bir söylem göze çarparken, Halit Fahri Ozansoy’un “Ada’da Yaz” şiirinde bu türden doğrudan bir ahlâkî yönlendirme yer almaz. Ancak Halit Fahri’nin şiiri, adada karşılaşılan toplumsal davranış

bozukluklarını iğneleyici ve hiciv yüklü bir üslupla sıralayan bir eleştiri örneğidir. Her iki şiirde de toplumsal eleştiri ögesi bulunmakla birlikte, Lav'ın şiirinde bu eleştiri daha çok zihniyet ve algı düzeyine yönelirken, Ozansoy'un şiirinde bireylerin günlük yaşantılarındaki somut davranışlara odaklanılır.

Adaya doğrudan gönderme yapılan şiirlerden biri Hüseyin Siret'in "Adadan Dönerken" adlı şiiridir; ancak bu şiirde ada, fiziksel yönleriyle tasvir edilmez. Şair, mekâna ilişkin herhangi bir betimlemeye yer vermese de adaya duyduğu içten bağlılık şiirin satır aralarında hissedilir. Bu duygusal yoğunluk, okuyucuda adanın estetik ve ruhsal açıdan özel bir yer olduğu izlenimini uyandırır. Öte yandan, bir mekânın güzel olarak algılanması, büyük ölçüde onu algılayan öznenin duygusal durumu ve bakış açısına bağlıdır. Bu nedenle, şiirde sezdirilen güzellik algısı nesnel bir tasvire değil, şairin kişisel bakış açısına dayanmaktadır.

Orhan Veli ve Cahit Sıtkı Tarancı'nın aynı adlı "Robenson" şiirleri, her iki şairin de ada ve deniz imgesine ilişkin benzer bir duyarlılığı paylaştığını gösterir. Orhan Veli için ada, çocuklukta okunan kitapların etkisiyle gelişen hayal gücünün beslendiği bir düş mekânıdır; Cahit Sıtkı için ise ada, çevresel baskılardan uzaklaşabileceği huzurlu bir sığınaktır. Garip akımının temsilcisi olan Orhan Veli, hayal gücünü edebiyat aracılığıyla geliştirerek gerçek hayata tutunmaya çalışırken, Tarancı daha çok toplumsal çevresinden geçici bir kopuş arayışı içindedir. Her iki şiirde de ortak olan, bireyin gerçek dünyadan kısa süreliğine uzaklaşma isteğidir. Bu çerçevede deniz, hem kaçış hem de korunma arzularını temsil eden bir metafora dönüşür. Orhan Veli'nin "Açsam Rüzgâra" adlı şiiri de bu düşünsel yakınlığı sürdürür; o da tıpkı Tarancı gibi bir adaya sığınmayı düşler, ancak bunu daha modern ve konforlu koşullar altında gerçekleştirme isteğiyle dile getirir.

2.2. ANA RAHMİ VE DENİZ

Deniz, psikanalizin kurucuları ve psikanalitik kuramcılar tarafından ana rahmi ile ilişkilendirilmiştir. Denizin ağırlıklı olarak bu yönde kullanıldığı şiirlerde anneye dönüş arzusu yoğundur. Şair, yaşadığı buhranlardan yeryüzü cenneti konumundaki ana rahmine, metaforik olarak da denize kaçır. Bununla birlikte şiirde doğrudan anneyi

imleyen denizle ilgili korku dolu tablolar, şairin annesiyle olan sağlıklı ilişkisine delâlettir.

2.2.1. Hasret (Nâzım Hikmet)

Denize dönmek istiyorum!

Mavi aynasında suların:

boy verip görünmek istiyorum!

Denize dönmek istiyorum!

Gemiler gider aydın ufuklara gemiler gider!

Gergin beyaz yelkenleri doldurmaz keder.

Elbet ömrüm gemilerde bir gün olsun nöbete yeter.

Ve mademki bir gün ölüm mukadder;

Ben sularda batan bir ışık gibi

sularda sönmek istiyorum!

Denize dönmek istiyorum!

Denize dönmek istiyorum!

1927” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 123)

Nâzım Hikmet’in “Hasret” şiiri bir dördlük ve bir bentten oluşmaktadır. Şiir teşbih, teşhis ve tekrar sanatı üzerine kurulmuştur. Özellikle şairin “Denize dönmek istiyorum.” diye tekrarladığı mısralardan ve şiirin başlığından anlaşılacağı üzere şairin denize duyduğu hasret vurgulanmak istenir. Diğer taraftan Aziz Nesin’in tabiriyle suyu ve yıkanmayı hiç sevmeyen, hatta deniz kenarı bir şehirde on beş gün boyunca denize adım dahi atmadığı bilinen Nâzım Hikmet’in (Özarslan, 2003, s. 373-374) gerçekten de dönmeyi düşlediği yerin deniz olup olmadığı şüphelidir. Öyleyse deniz burada anne istiaresi olarak kullanılmıştır.

Psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde deniz, bireyin güvenlik ve korunma arayışını simgeler; bu bağlamda ana rahmini temsil eder. Ana rahmi, insanın hiçbir sorumluluk taşımadan, dış dünyanın tehlikelerinden yalıtılmış şekilde var olduğu bir “yeryüzü cenneti”dir. Gülşah Durmuş, Freud’un fallus merkezli yorumlarından hareketle, gemi imgesine fallik bir anlam yükler ve bu imge aracılığıyla şairin

bilinçdışı düzeyde ana rahmine geri dönme arzusunu dile getirdiğini belirtir (Durmuş, 2018, s. 128). Bununla birlikte, gerek Freud'un gerekse Jung'un yorumlarında, geminin yuvarlak hatlarının ve kapsayıcı yapısının onu dişil imgeler kategorisine dahil ettiği görülür. Bu bağlamda, Nâzım Hikmet'in şiirinde gemi, şairin ana rahmine ulaşma arzusunun hem fallik hem de dişil semboller üzerinden ifadesi olarak değerlendirilebilir. Bu yönelim, bilinçdışında yer alan ilksel güvenlik ihtiyacının bir yansıması olabileceği gibi, denizle yüzleşme kudretinin yetersizliği düşüncesinden de kaynaklanabilir.

İlk dörtlükte denizin sularında “boy verme”yi hayal eden Nâzım Hikmet için kıyıda yüzmek, “denize dönmek” için yeterli değildir. O daha çok gemilere öykünür; çünkü denize asıl onlar dönmektedir. Arzularla başa çıkma yöntemlerinden biri de yüceltmedir. Freud'a göre, bireyler doğrudan tatmin edemedikleri isteklerini daha kabul edilebilir ve toplumsal açıdan değerli hedeflere yönlendirerek dönüştürürler (Freud, 2011). İşte Nâzım Hikmet anne hasretini “denize dönmek” eyleminin altına gizlemiştir. Böylelikle bir erkek olarak annesindeki eksik olan fallusu kendisi tamamlayacaktır. Celile Hanım'ın hayatına bakıldığında Nâzım Hikmet'in bu hevese kapılması gayet yerindedir. Babasıyla düzgün bir ilişkisi olmayan annesinin ayrıca güzelliği Nâzım Hikmet'in onu herkesten kıskanmasına sebep olur. Hatta Bahriye Mektebi'ni ziyaret ettiğinde bu kıskançlığı neredeyse isyan etme noktasına kadar varır. Bütün bunlar birleştirildiğinde şairin denize dönme arzusu normal karşılanır. Durmuş (2018) bu durumu, “Annenin arzusunun nesnesi yani ‘fallus olmak’” (s. 129) olarak tanımlar. Dolayısıyla bu şiirde deniz, psikanalitik açıdan anneye dönmeye eş değerdir.

2.2.2. Uykusuzluk (Melih Cevdet ANDAY)

Gecenin kapısını hiçbir el kapayamaz
Demek böyle yarı aydınlık kalacağım
Ve küçük dalgalar,
Getirdiği vakit cesetlerimizi yan yana
Sende başlayan kanlı deveranı
Vücudumu dolaşıp
Tekrar sana dönecek.

Artık bize gece yoktur.

(Varlık, Sayı: 107, 15 Aralık 1937)” (Anday, 2021 s. 48)

Melih Cevdet’in “Uykusuzluk” şiiri, gece vakti deniz metaforunda bir doğum ve ölüm anını gizler. Şiirde deniz ve gece ana rahmini imler. Başlayan doğum olayını kimsenin durduramayacağı gibi yine ölüm de engellenemeyecek bir hakikat olarak ortadadır.

Ana rahmi bir bilinmez olduğundan karanlıktır, dolayısıyla gecedir. Hâlbuki şair artık doğduğundan aydınlığa erişmiştir; fakat kendisinin “yarı aydınlık”ta olduğunu belirtir. Öyleyse bu, şairin ana rahminde kalmayı arzulamasından kaynaklanır. Anday’ın denizle birlikte olma arzusu dizginlenemeyeceğinden ölümü denizde olacaktır. Bunu bildiğinden ölüm vuku bulduğunda “dalgalar”, “cesetleri”ni yan yana getirecektir. Bu aslında cesetlerin karaya vurmasıdır. Böylelikle anneye başlayan “kanlı” döngü; şairin bütün bedenini dolaştıktan sonra ona kavuşmasıyla son bulacaktır.

Cesetlerin dalgalarla karaya vurduğu düşünüldüğünde, burada toprağın da kadını sembolize ettiği ve bedeninin toprağa dönüşünün ima edildiği söylenebilir. Bu noktadan itibaren, şair ve annesi için artık “gece” kavramı anlamını yitirir. Gece, karanlığıyla çevresindekileri örtüp bilinmez kılarken, şair ve annesi açısından artık gizli hiçbir şey kalmamıştır; yaşam döngüsü tamamlanmış ve tüm sırlar açıklığa kavuşmuştur. Öte yandan Kur’an-ı Kerim’de gecenin dinlenme ve uyku için yaratıldığı belirtilir (Furkân, 47). Bu bağlamda şiirin başlığında yer alan “Uykusuzluk” kavramı, şairin metaforik olarak geceyi, ana rahmine benzeyen düşsel bir ortamda geçirmiş olmasına rağmen gerçek dünyada huzur ve dinginliğe kavuşamamasını simgeliyor olabilir.

Deniz, psikanalitik açıdan yalnızca ana rahmini değil, aynı zamanda kadın imgesini de temsil eder. Bu bağlamda deniz, hem şairin doğumunu simgeleyen yaratıcı bir güç olarak hem de arzusunun nesnesi hâline gelen kadınla özdeşleşerek yıkıcı bir etkiye sahip olabilecek bir unsur olarak kurgulanır. Şairin bilinçdışı düzlemde bastırdığı arzuların özellikle gece saatlerinde yoğunlaştığı ve bu nedenle uykusuzluk yaşadığı düşünülmektedir. Bu yorum doğrultusunda deniz, metaforik açıdan şairin içsel dünyasını keşfetmesini, yani kendini gerçekleştirme sürecini mümkün kılarken;

aynı zamanda onun gerçek dünyadaki huzursuzluğuna ve potansiyel olarak varoluşsal çöküşüne de zemin hazırlar.

Nâzım Hikmet'in "Hasret" ve Melih Cevdet'in "Uykusuzluk" adlı şiirlerinde deniz, ana rahmine göndermede bulunur. İki şairin de denizle dolayısıyla ana rahmiyle kurduğu ilişki aynıdır. Her ikisi de malum son olan ölümün denizde olmasını arzular. Ayrıca başlangıçlarının denizden olduğunun farkındadırlar. Bu yüzden Hikmet, "dönmek" fiili; Anday ise "deverân" kelimesi ile bu döngüye işaret edilir.

2.3. AŞK VE DENİZ

Aşkla ilgili şiirlerde deniz, sıklıkla aşkın romantik mekânı olarak öne çıkar. Bunun yanı sıra, deniz kimi zaman aşka dönüşerek onun öznesi konumuna gelirken, kimi zaman da âşıklar tarafından ulaşılmak istenen bir aşk nesnesi, yani mâşuk olarak temsil edilebilir. Öte yandan, bazı şiirlerde deniz, sembolik düzeyde ilâhî aşkı da simgeler. Bu çok yönlü temsiller göz önüne alındığında, denizin aşkın yaşandığı veya tahayyül edildiği temel mekânlardan biri olarak tercih edildiği anlaşılmaktadır.

2.3.1. Umman Yolu (Şükûfe Nihal BAŞAR)

İçim öyle üzgün ve gagesiz ki;
Unuttum o sonsuz sevgini bile!
Sevenler yaşarlar belki ümitle;
Hayâlin de soldu karşımda, sanki!.
Suya düşmüş ölü bir yaprak gibi,
Geçerim her gün bin yabancı sahil...
Gözüme hiçbir şey aşna değil!...
Yolum bir ummana gidecek gibi..
Bırakın elimi bu yol çok güzel,
Sarmasın gagesiz ruhumu bir bağ;
İçimde bitmişken artık her emel;
Gönlümde yanmasın yeni bir چراغ..." (Başar, 1927, s. 62-63)

Genel olarak aşk ve aşk acısının anlatıldığı şiirde beşerî ve ilâhî aşk arasında bir gelgit vardır; hatta beşerî olandan ilâhî aşka yükselmenin işaretleri görülür. Hülya Argunşah'ın çalışmasından (2011), Şükûfe Nihal'in şiirlerinde tasavvuf başta olmak üzere dine ilişkin tüm unsurlara mesafeli, hatta zaman zaman olumsuz bir yaklaşım sergilediğinin sezinlenebileceği anlaşılmaktadır. Ne var ki şiir incelendiğinde tasavvûfî öğelere rastlamak mümkündür.

Şiirde boşluğa düşen ruh ile belirsizliğe kapılan aklın zaman karşısındaki mukavemetsizliği, metaforik bir dille anlatılır. Şair, şiirdeki konumu dolayısıyla nihilist felsefe içinde tasavvûfî bir hedefe yöneliyormuş gibi görünür. Aynı zamanda umman yoluyla anılan metaforun tasavvûfî bir ehliyet olup olmadığı meçhuldür. Yine de şairin kendisini bir yaprağa benzetmesi, dervişle dergâh pîri arasında geçen meşhur, sessiz konuşmayı akıllara getirir. Dergâhın dolu olduğunu izah etmek için pir, ağzına kadar su dolu bir bardağı dervişe gönderir. Bunun üzerine derviş, bir gül yaprağını söz konusu bardağın üzerine koyarak fazlalık olmadığını; ayrıca tasavvufun ne denli bir umman, onun yolundan gidenlerin ise birer zerreden ibaret olduğunu anlatmak ister. Şiire döndüğünde şairin karamsar ruh hâli tasavvufla pek özdeşleşmeye de yukarıda zikredildiği üzere o yolda hiçlikten geçme durumu ile eşleştirilebilir.

Şiirde Başar, büyük ihtimalle ayrıldığı sevgilisini özler, bundan dolayı yaşama sevincini yitirir. Zira “üzgün ve gayesiz” olmak, sevgilisinin mübalağa edildiği “sonsuz sevgi”sini unutturmuştur. Sevginin ümitle yaşayacağını dile getirirken daha ileri gider. Havsalasında kapalı istiare ile çiçeğe benzettiği sevgilinin hayali bile solduğundan ne ümit ne sevgi kalmıştır. Bu noktada Şükûfe Nihal kendisini “Suya düşmüş bir yaprak”a benzetir. İşte tam bu aşamada şairin yeni hayatının başladığından ve tasavvufa gidecek idrakin ilk ışıklarının yandığından bahsedilebilir; çünkü bu yaprak, sabit bir toprağa değil, akıp gitmekte olan suya düşer. Toprağa düşseydi kısa zamanda çürüyeceğinden ölümü gerçekleşebilirdi; fakat bu yaprak dalından kopsa da suya düştüğünden toprağa nazaran daha uzun bir süre canlı kalabilecek; hatta kök verecek, dahası suyun çıkardığı yolculuğa hem tanıklık hem de böyle bir yolculuğu tecrübe edebilecektir. Bu yolculukta yaprak daha önce hiç görmediği “bin yabancı sahil” görür. İlk önce kederinden başka bir şey düşünemeyen yaprak, bu bin yabancı sahille kederine yabancılaşır ve sahillerden sonra yolunun bir “ummana” çıkacağını farkına varır. Bu aşamada şairin “*Bırakın elimi bu yol çok güzel / Sarmasın gayesiz*

ruhumu bir bağ” mısralarından tasavvûfî anlamda dünyadan ilişkisini kesmek üzereyken nefsin kendisini hatırlatması, diğer taraftan umman, hayat ile ilginin bittiği bir ölümler âlemi olabilir. Her hâlükârda “Ölmeden önce ölünüz!” düsturu ima edildiğinden şiirde tasavvûfî anlamın daha ağır bastığı söylenebilir. Şair, yeni sevgilerin çağrısından hoşnut olmadığından kapalı istiare yoluyla şamdana yahut kandile benzettiği gönülde ve yine aynı sanatla aşka göndermede bulunduğu bir mumun veya ışığın yanmasını arzulamaz.

Metin, şiir öznesinin yaşadığı aşk acısının ardından bir yöneliş ve arayış içinde olduğunu ortaya koyar. Bu durum, yorum düzeyine bağlı olarak farklı şekillerde değerlendirilebilir. Nitelikli bir okur açısından metin, şiir öznesinin farkında olmaksızın tasavvufî bir yaklaşıma yöneldiği izlenimini verebilirken, genel okur için bu yöneliş, aşk acısından sonra ulaşılan bir kurtuluş hâli şeklinde algılanabilir. Her iki yorumda da deniz, şiirde “umman” imgesi aracılığıyla yalnızca fiziksel bir su kütlesi olarak değil; aynı zamanda aşkın acısından doğan ruhsal arayışın, içsel huzura ulaşma çabasının ve metaforik anlamda sınırsızlık ile sonsuzluğun temsili olarak sembolik bir işlev üstlenir.

2.3.2. Şermi (Asaf Halet ÇELEBİ)

Ey sevgili leylâ! İkimiz dizdize kalsak,
Koylarda karanlık geceler bizbize kalsak!

Hülyalı denizlerde suyun bestesi dinse
Ey sevgili, mehtap ebedî kalbine sinse
Koylarda karanlık geceler bizbize kalsak
12.9.1928” (Çelebi, 2020, s. 125)

Farsça “utanma, hayâ” anlamlarındaki “şerm” (Şükün, 1944, s. 1299) kökünden türeyen “Şermi” kelimesini başlık olarak seçilmesinin sebebi, şiir boyunca Asaf Halet Çelebi’nin sevgilisiyle özel anlar yaşama isteyişinden mahcup olmasındandır. Eski şiir ve aşkları anımsatan parçada sevgilinin adının Leylâ olması ve bölümlerdeki son mısraların tekrarlanması şairin bu dileğini pekiştirir. Zira Leyla ile Mecnun telmihinden hareketle denilebilir ki; bu şiir yeni bir Mecnûn’un şiiridir.

Şiirde özellikle koy ve deniz kelimelerinden şairin sevgilisiyle deniz kenarında romantik dakikalar yaşamak niyetinde olduğu çıkarılır. Yakın temasa dayalı bu arzunun temeli şehvet kaynaklıdır. Bilhassa şair, “koylarda karanlık geceler”de sevgilisiyle yalnız kalmayı diler. Böylelikle koy ve gecelerin kendilerini saklayacağını düşünür; çünkü şiirin adı “Şermi”dir, şair utangaç ve aşkını saklamak eğilimindedir.

Çelebi, bir sonraki bölümde denize hülyayı yakıştırarak onu bir bakıma kişileştirir. O, sevgilisiyle birlikteyken etrafındaki her şeye sessiz olmasını veya durmasını salık verir. “Suyun bestesi”yle şair suyun sesini bir müziğe benzetir. Bir sonraki mısra da “ebedî” diyerek mübalağa ettiği sevgilinin kalbine ay ışığının sinmesini bekler. Böylelikle sevgili, şaire biraz olsun insaf edecek, ona ram olacaktır. Sevgilinin kalbine girmesini umduğu “ay ışığı” bir metafor olmakla beraber bu, şairin aşkının karşılık bulması, ona merhamet edilmesi anlamındadır. Zaten ilk bölümün son mısraını burada yineleyerek sevgisi daha fazla önem kazanır.

Şiirde deniz hem aşkın yaşandığı mekân hem de çok uzak bir gönderme ile sevgilinin gönlünün istiaresidir. Çünkü şair, denizde bestenin kesilmesini ve yalnızca ay ışığının barınmasını düşler. Tabiatın sadece şair ile sevgilisinden ibaret kalmasını hayal eder.

2.3.3. VI (Yaşar Nabi NAYIR)

Yeşil çamlar süzerken mehtabı kuytulara
 Ellerini usulca bırak ılık sulara:
 Sen de yan benim gibi, sen de hisset ki bir an
 Sular değil zamandır akan avuçlarından.
 Denizde ne bir köpük, ne bir kırıktan iz,
 Ve yüzün altındaki deniz gibi çizgisiz...
 Bu gece hatıralar içimizde bir cihan,
 Duyarsın söylenmemiş sözlerimi dinlesen.
 Bu gece gözlerinde senin can buldu deniz,
 Ve karıştın denize elâ gözlerinle sen..” (Nayır, 1969, s. 100)

1931’de yayımlanan “Onar Mısra” şiir kitabından “VI” numaralı şiirinde Yaşar Nabi, bir akşam deniz kenarında bulunan çamlı koruda, mehtap ve denizin bıraktığı

intibaları anlatır. On mısralık tek bentten oluşan şiirde deniz kenarındaki yeşil çamlar o kadar birbirine geçmiştir ki; şair bu dalların arasındaki boşlukları adeta bir süzgece benzetir ve ay ışığının çamlığın altında karanlık noktalara doğru akarak aydınlattığını belirtir. Nayır, büyük kısmı karanlık olan ortamda yanındaki sevgilisinden denizi kastederek elini “ılık sulara” bırakmasını buyurur. Deniz, hâlâ sıcak olduğuna göre şiirdeki zaman bir yaz akşamıdır. Diğer taraftan şairin, yanındaki kadına plâtonik bir aşk beslediği ve ondan kendisi gibi “yan”masını arzuladığı ortaya çıkar. Aslında bu, “âşık olmak” için sıklıkla kullanılan irsal-i mesel değerinde bir deyimdir. Şair, sevgilisinin elleri sudayken onun ellerinden kayıp gidenin sular değil “zaman” olduğunu ifade eder. Üzerinde “ne bir köpük, ne bir kırıştıktan iz” olmamasıyla deniz, ütülenmiş bir kumaşa, belki de bunun için en çok kullanılan “çarşaf”a istiare yapılır. İşte şairin sevdiği kadının yüzü de “alt”larındaki deniz gibidir. Burada kuvvetle muhtemel epey genç olan sevgiliyle şairin sandalda mehtap sefası yaptığı anlaşılır. Bu sefa yapılırken şairin gözünde mazi canlanır; hatta ikinci bir “cihan”a benzettiği hatıralara boğulur. O cihanda sevdiği kadının şaire söylemek isteyip de söyleyemediklerini duyabilecektir. Sandalla gezintilerine devam ederken Nayır, karşısındakinin tümüyle bir deniz olduğunu, denizin onun “gözlerinde”, “can buldu”ğunu, ayrıca “elâ gözleri”yle denizle bütünleştiğini ifade eder.

Şiir kahramanı, beraberken dahi sevdiği kadını özler. Bu yüzden şiir, yedinci mısradan itibaren fantastik bir boyuta girer. Nayır, platonik aşkından dolayı sevdiği kadının kendisine açıldığına dair hayaller kurar; birdenbire denizin ortasında geçmiş zaman perdeleri açılır ve hatıralar dünyasına sandalla girerler.

Şiir, hayallerin hatıralarla karıştığı fantastik bir zaman üzerine kurulmuştur. Bu noktadan bakıldığında şairin sevdiği kadının bu zaman perdesinden ona sızdığı anlaşılır. Öyleyse şair, asıl sevgilisi yanındayken hayalî bir sevgiliyi arzuladığından ve bu duyguların pençesinde olduğundan an’ı yaşayamaz. Üstelik kendi de bir hatıra oluverir. Her durumda sisli ve yahut puslu bir hayatın izindedir. Deniz, bu hayatın tam ortasında kurgulanan mükemmel kadının doğumuna ortaktır ve şairin sözde kadınlık aşk yaşamasına müsaade eder.

2.3.4. İbrahim Alâeddin'e / 18 Ağustos 1936 (Hüseyin Siret ÖZSEVER)

Bir dağ üstünde ay o köylü kızı,
Suya sermiş hilâli gömleğini;
Dalgalar işliyor gelinliğini,
Geçirir böyle dağda, kırdı yazı.

Gönlü akmış bakar alımlı suya...
Bir bulut geçse gizlenir ağlar.
Gece diz çökmüş ihtiyar yalılar,
Göz yaşından yapar ışıklı oya.
Bebek, Kayalar” (Özsever, 1937, s. 13)

Hüseyin Siret'in İbrahim Alâeddin Gövsa'ya ithaf ettiği, başlığı olmayan şiir; ay ile deniz arasındaki onulmaz aşkı anlatır. Bir tabiat olayını insanların hayatının akışından örneklerle sunar. İki dörtlükten oluşan şiirin ilk bölümünde Özsever, “Bir dağ üstünde” beliren “ay”ı bir “köylü kızı”na benzeterek ayın hareketlerini o kızıdan beklenecek davranışlar şeklinde aksettirir. Ayın hilâl biçiminde suya yansıyan ışığı, aslında köylü kızının suya serdiği, üzerinde hilâl nakışları olan gömleğidir. Diğer taraftan bu, bir gömlek değil, dalgaların nakışına katkıda bulunduğu “gelinliği”dir. İşte köylü kızı yahut ay, bu şekilde “yazı” geçirmektedir; çünkü kızın, yaz sonu düğünü olacaktır. Nitekim ikinci dörtlükteki hüzünden bu çıkarılabilir.

Ay bir kere denize âşık olmuştur. Onun için su “alımlı”dır. Ay, bir köylü kızı olduğuna göre bu durumda deniz, köyün “yağız delikanlısı” oluverir. “Bir bulut geçse” ay, “gizlenir ağlar.” Burada bulut, bir kederi işaret ettiğinden metafordur. Köylü kızı tipinde, genellikle mahcup bir tavır olduğundan bir üzüntü duyduğunda saklanıp ağlayarak içini döker. Ay ile denizin aşkını gören ihtiyar yalılar daha doğrusu kimseler, taze köylü kızını ellerinden kaçırdıkları için diz çöküp ağlayarak denize “ışıklı oya” yapar. Yine görüleceği üzere hem teşhis hem de hüsn-i ta'lîl söz konusudur. Boğazdaki yalıların tarihî oluşu “ihtiyar” sıfatıyla karşılanır ve artık ayakta duramadıklarından “diz çök”tüklere belirtilir. Geceleri yanan ışıklarının denize vuruşu da oya olarak nitelendirilir.

Şiirde deniz, yağız delikanlı metaforu üzerinden kurgulanmıştır. Yağız delikanlıyı temsil eden deniz ile köylü kıızıyla özdeşleştirilen ay arasında bir aşk ilişkisi tasvir edilir; bu ilişkinin büyük olasılıkla yaz sonunda evlilikle sonuçlanacağı ima edilir. Bu bağlamda deniz, şiirde yalnızca doğal bir unsur değil, aynı zamanda anlatının başat karakterlerinden biri olarak öne çıkar. Şiirin üslubu ve anlatım biçimi, söz konusu birlikteliğin amacına ulaşacağı yönünde bir izlenim uyandırır.

2.3.5. Engin Hasreti (Ali Mümtaz AROLAT)

Köpükle, iyotla, tuzla karışık
Garip bir cazibe var ki renginde
Suların hepsi de denize âşık,
Ölmek istiyorlar gidip enginde.

Dere saçlarında yosundan süsü,
Gülüyorken bugün şakalaşarak,
Yarın, tutturup bir bahar türküsü,
Kabarıyor, genişliyor taşarak.

Çağlayan, kapılmış sönmez kedere,
Ne uçurum tanır, ne kaya dinler,
Atılır karışır bol köpüklere,
Denizin yolunda, haykırır, inler.

Nehir, daha sakın ve ağırbaşlı...
Sularına vuran orman, köy, şehir,
Tepe, dağ durmadan değişir... Yaşlı,
Bir âşık gibidir temkinli nehir.

Kanal bir korkaktır, siyah suyunda
Enginin hasreti koyulaşıyor.
Sinsi bir ihânet saklı huyunda,

Bu gün alçalsa da yarın taşıyor.

Göl, sahillerin çamur ve bataklık
Sazların arasında felâket kollar...
Derinde kayalar kımıldatarak
Arıyor kendine görünmez yollar.

Havuz içten kurup kendinden geçer
Bu daracık yerden kurtulsam diye...
Göklerde enginin rengini seçer,
Aldanır, atılır coşkun fiskiye.

Enginden ayrılmak büyük bir hasret
Sular bu hasreti saklayamadan
Duyarak yaşarlar ve derler: -“Elbet
Ayrılık kalkacak birgün aradan.”

Hatta bu güneşli, ferah salonda,
Kimi fakir, kimi zengin ciltlerin
Yanındaki parlak billûr balonda
Düşünmekte bu su, içten ve derin.

Yanında vurunca akşam güneşi
Gönlünde dağılır renk renk ışıklar...
Kalbinde, kıskanıp kızıl ateşi,
Kıvrılır üzüntü gibi balıklar.” (Tüzer, 2002, s. 144-145)

Ali Mümtaz Arolat’ın kitaplarında yer almayan “Engin Hasreti” şiiri İbrahim Tüzer tarafından oğlu Ahmet Talat Arolat’tan temin edilmiştir (Tüzer, 2002, s. 137). Şiirde bütün suların denize âşık olduğu için ona kavuşmak iştihası anlatılır. Şiirin kurgusundaki temel fikir, bütün suların denizden geldiğine dairdir. İşte bu yüzden ana vatanlarından ayrılan sular memleketlerine varmak için içten içe ona hasret duyar ve Arolat, suların bu arzusunu yahut duygusunu “Engin Hasreti” başlığı altında toplar.

İlk dörtlükte tam olarak yukarıda zikredilenler anlatılır. Başlangıçta denizin “köpük, iyot ve tuz”dan meydana geldiği söylendikten sonra renginin “garip” bir şekilde suları kendine çektiği, belki de bundan ötürü bütün suların ona âşık; fakat ona kavuşmanın “ölmek”le eş değer olduğu ifade edilir. Aslında şair, hüsn-i ta’lîle bir önceki kimliğinden bir şey kalmadığı ve denizin bir parçası olduğunu söylemek ister.

İkinci dörtlüğe denize kavuşmayı ilke edinen ilk su kaynağı ile giriş yapılır. Dere, saçlarına “yosundan süs” takmıştır. Gülüp eğlenir ve “bahar” geldiğinde bir türkü tutturup kabarıp taşar. Bölüm hem teşhis hem de hüsn-i ta’lîl üzerine kurulmuştur. Baharla birlikte dağlarda karlar eriyip derenin debisi arttığından denize kavuşurken kabarması ve çağlaması, bir bahar türküsü tutturduğuna çağrıştırılarak doğal bir olay, güzel bir sebebe bağlanmıştır.

Bir sonraki dörtlükte şelâlelerden, bir diğer adıyla çağlayanlardan bahsedilir. Çağlayanların coşup dökülmesinin ardında “denizin yolunda” haykırması, inlemesi vardır. Şelâleler, önüne hangi engel çıkarsa çıksın, resmen ezip geçer ve şaire göre; bu engeller, uçurum ile kayalardır. Engel tanımadığından bol bol köpükler saçarlardı. Şair, yeryüzü şekillerinin çağlayanın, denize kavuşmasını engellemeye çalıştığını; ama ona rağmen çağladığını belirterek hüsn-i ta’lîl yapar.

Ardından gelen su kaynağı nehirdir. Kaynaklar, sürekli artıp değişse de tezat biçimde kalan durgun yapısı “sakin ve ağırbaşlı” olarak değerlendirilir ve teşhis edilir. Ayrıca “yaşlı, bir âşık”a benzetilir. Hâlbuki o da denize kavuşmak ister; ama yaşı gereği tecrübeli olduğundan temkinli hareket eder.

Bir diğer dörtlük kanalla alâkalıdır; şair, onu korkaklıkla suçlar; çünkü “engin hasreti”ni duymasına rağmen o, bunun için adım atmaz, bazı günler taşıp bazı günler alçalır. Sevgisine sadık olmayan bir âşık tablosu çizdiğinden şair, mizacında “sinsi bir ihanet”i sakladığından şüphelenir. Zira yağmur ve yer altı suları kaynaklarıyla ne zaman alçalıp yükseleceği bilinmez. Diğer taraftan kanalizasyona bağlı olduğundan bir yanı hep karanlıktır. İşte kanalın bütün fizikî özelliklerini, şair, denize sadakatsizlik vesilesi olarak yorumlayarak hüsn-i ta’lîl yapar.

Sonraki su kaynağı, göldür. Şair, gölü şekil itibarıyla hor görür; çünkü kıyı şeritleri genellikle çamur ve bataklıktan oluşur. Üstelik buralar sazlıklarla kapandığından sanki bir felâketin olması beklenir. Ayrıca denize ulaşabilmek için tabanındaki “kayalar”ı harekete geçirerek yer altından “görünmez yollar” bulmanın

peşindedir. Kişileştirilen göl, eylemlerini bireysel amaçlar uğruna yapıyormuş kabilinden sunularak hüsn-i ta'lîl yapılır. Hâlbuki doğanın kanunu böyledir.

Devam eden dörtlükte yapay bir su kaynağı olan havuzdan bahsedilir. Havuz gökyüzünün renginde denizin rengini fark edince hayallere kapılır; özellikle bulunduğu mekândan kurtulmayı arzular ve bunun için fıskiyesi ile coşarak atılır; fakat yine kendi merkezine düştüğünden aldanır. Bu dörtlükte havuz kişileştirilir ve hareketleri amaç dışı tutularak hüsn-i ta'lîl yapılır. Fıskiyeli havuzların amacı suyun gücünden faydalanarak insanlara görsel bir şölen sunmaktır. Ancak söz konusu fıskiye'nin amacı bu değilmiş, fışkırarak merkezini aşmak ve denize varmakmış gibi gösterilir.

Bir sonraki bölüm yukarıda anılan dış mekân sularının beklentisi ile alâkalıdır. Arolat, denizden ayrı kalmanın büyük bir özlem duygusunu tetiklediğini, yeni kaynak suların da bu duyguyu hiçe sayamadıklarına değinir. Hasretle yaşamak zorunda kaldıklarını ve dahası “bir gün” buluşacaklarına dair ümit dolu olduklarını söyler.

Şiirin devam eden bölümünde, Ali Mümtaz'ın şiiri kaleme aldığı mekâna dair izlenimlerini aktardığı görülmektedir. Şaire göre oturduğu güneşli ve ferah salonun kütüphanesinde kalın, ince, kauçuk ve karton kaplı kitapların yanında Arolat'ın bir bakıma istiare yaptığı kuvvetle muhtemel balıklarla dolu fanustaki su da “içten ve derin”likle düşünmektedir.

Son dörtlükte şair, fanusa akşam güneşi vurunca oluşan manzarayı ve hislerini aktarır. O huzmenin altında fanusun “gönlünde” ışıklar dağılır. Bu, klasik bir fizik kanunudur. İçi su dolu bir nesneye ışık vurduğunda meydana gelen kırılma olayını, şiir kişisi duygusal bir anlamla zenginleştirir ve onu sembolik bir boyuta taşır. Dahası fanus ve içindeki balıklar, deniz üzerine vuran akşam güneşini ve onunla birlikte oluşan kıvrıllığı kıskanır. Zira kendisinde öyle bir renk oluşmaz, dışı camdan olduğu için ışığı kırmakla kalır.

Şiirde deniz, arzu nesnesi konumuna yerleştirilmiştir. Şair, denize yönelik bu arzuyu, neredeyse bir aşk duygusuyla özdeşleştirerek duygu yüklü bir metafor oluşturur. Metinde söz edilen tüm doğal ve yapay su kaynakları, varlık nedenlerini denize ulaşmak ve onunla bütünleşmek şeklinde anlamlandırır. Şiir bağlamında, yeryüzündeki tüm suların denize ulaşmak üzere yönlendirildiği ve adeta buna

programlandığı düşüncesi öne çıkar; bu da denizi evrensel bir çekim merkezi olarak konumlandırır.

Şiirlere genel olarak bakıldığında denizin aşk ile olan münasebetinin mekân üzerinden kurulduğu ve vakit olarak akşam saatlerinin ya da gece vaktinin seçildiği görülür. İki kişi ya da şiirlere göre nesneler arasında tasvir edilen bu muhabbetin karanlık zamanlarda gerçekleşmesinin tercih edilmesi, tenhaliğin sağladığı gizlilikle ilişkilidir. Bu durum, âşıkların kendilerini ifade etme konusunda daha özgür hissetmelerine imkân sunar. Asaf Hâlet Çelebi'nin "Şermi", Hüseyin Siret Özsever'in İbrahim Alâeddin ithaflı ve ayrıca Yaşar Nabi Nayır'ın "IV" numaralı şiiri için de bu durum geçerlidir.

Şükûfe Nihal'in "Umman Yolu"nda yaprak mecazında sular üstündeki seyahatinin okyanusa varacağını düşünmesi ve Ali Mümtaz Arolat'ın "Engin Hasreti" şiirinde bütün suların denize ulaşmaya çabalaması hemen hemen aynı anlayışın ürünüdür. Yalnızca Başar'ın yolculuğu, mecazî aşktan hakikî aşka yönelir ve bu süreçte ummanı Allah'ın bir sembolü olarak kullanır. Diğer taraftan bir metafor olmasa da Ali Mümtaz'daki suların istemsizce denize erişme gayretleri benzerdir.

2.4. BALIKÇILAR VE DENİZ

Yeni Türk edebiyatında balıkçılar denilince akla Servet-i Fünûn şairlerinden Tevfik Fikret'in aynı adlı şiiri gelir. Eski bir sandala mahkûm yapılan balıkçılık ile buna bağlı bir ailenin sefil hayatı ve trajik sonu realist bakışla nakledilir. Nedense bu şiirden sonra yazılan balıkçı şiirleri mevcut izlek üzerinden aktarılan sosyal gerçekliği genişletmeye çalışmıştır.

Bu tür şiirlere bakıldığında neredeyse yıkılmak üzere olan bir kulübe, açlıktan ağzı kokmuş; sağlıksız koşullara rağmen hayatta kalmayı başaramamış bir aile ve yaşadıkları hayattan bihaber, masum çocuklar; çürümüş yerleri onarılmış eski bir sandal, yırtık ağlar vs. görülür. Hayatın tokadını yedikleri yetmiyormuş gibi üstelik ekmek tekneleri olan denizin zalim yüzüyle karşılaşır. Balığa çıkan, evin bakımıyla yükümlü kişi ufak bir dalgada sandalının alabora olmasıyla ölür ve bu kötü son, aile mirasıymış gibi gelecek nesillere kader olarak kalır. Genel itibarıyla balıkçı şiirleri bu

dramatik sosyal gerçeklik üzerine kurulmuştur. Ancak Nâzım Hikmet'te gerçekliğini korumakla birlikte ilâveten buna ideolojik ton eklenir.

2.4.1. Mehtap Balıkları ve Hayâl Balıkçıları (Ali Mümtaz AROLAT)

Yüzüyor durgun suda
Altından daha sarı
Mehtâbın balıkları.

Balıkçılar pusuda;
Bindikleri kayıklar
Geceden daha kara...

Renk vererek sulara
Pırıldıyor balıklar
Enginin üzerinde:

Karanlık gözlerinde
Ümidin چراغları,
Balıkçılar ağları
Birdenbire atıyor,
Bir elde fırlatıyor
Ve sonra, uzun uzun,
Sessizce çekiyorlar:

Ne bir altın balık var,
Ne de bir zümrüt yosun.

Balıkçılar pusuda
Kalplerini üzüyor,
Balıklar durgun suda
Yüzüyor ve yüzüyor.” (Arolat, 2012, s. 132-133)

Ali Mümtaz Arolat'ın 1926'da yayımlanan “Bir Gemi Yelken Açtı” kitabından “Mehtap Balıkları ve Hayâl Balıkçıları” şiirinde klasik bir balık avından bahsedilir; fakat bu avda balıkçılar, eli boş döner. Bunun için şiirin başlığında balıkçılara hayal ismi verilmiştir. Balıkları sadece hayallerinde avlayabilirler.

Vakit gecedir ve deniz durgun olma yönüyle teşhis edilir. Ayrıca balıklar altınla karşılaştırılıp renklerinin ondan çok daha sarı olduğu söylenerek mübalağa edilir. “Mehtabın balıkları” tamlamasıyla bu balıklar sanki mehtaba aitmiş gibi bir izlenim yaratılır. Nasıl ki balıkların rengi altınla kıyas edildiyse bir sonraki bölümde balıkçıların kayıkları gece ile karşılaştırılır. Buna göre; balıklar için pusuda bekleyen kayıklar, “geceden daha kara”dır. Tabii burada bir abartı olduğu kadar diğer taraftan balıkçılar için bir kamuflaj söz konusudur.

Balıkların hem mehtaba ait hem de altından daha sarı olması sulara bir renk katar. Onca ışığın altında ve altın renkleriyle “enginin üzerinde” parlamaları kaçınılmazdır. Bu renk değişimiyle balıkların bolluğu abartı ile belirtilmek istenir.

Balıklar denizin üstünde parlarken balıkçıların gözlerinde onları yakalayacaklarına dair “ümidin چراغları” yanmaktadır. Burada ümit bir چراğa benzetilerek gözlerinin pırıl pırıl, dolayısıyla ümitle dolu olduğu anlatılmaya çalışılır. Böylelikle balıkçılar birdenbire ağlarını atar ve ardından “uzun uzun, sessizce” çeker. Uzun uğraşın ardından ağda değil altın bir balık, zümrüde benzeyen yosun bile yoktur. Yine de balıkçılar pusuyu bırakmazlar; ama kalplerini, daha doğrusu ümitlerini üzmemekten başka bir şey yapmazlar. Bununla birlikte balıklar durgun suda yüzmeye devam eder.

Şiirde deniz bir mekân olarak vardır. Balıkçıların ekmek teknesi, balıkların yuvasıdır. Ancak ilginç olan, balıkların suyun üzerinde görünecek şekilde yüzmelerine rağmen balıkçıların bir türlü onları yakalayamamasıdır. İşte bu durum şiire fantastik bir hava katar. Nitekim şiirin başlığındaki “Mehtap Balıkları ve Hayal Balıkçıları” ibaresinden türlü fantastik ihtimaller akıllara gelir. Bunlardan en akla yatanı balıkçıların mehtabın sudaki parıltılarını balık zannederek hayal görmeleridir. Her hâlükârda deniz, bu senaryonun ana mekânı olduğundan fantastik bir atmosfer sağlar.

2.4.2. Balıkçı (Ali Mümtaz AROLAT)

Emellerle ördüğün
Ağı denize at,
Uzaklara at!...

Sularda gördüğün
Gümüş pullu balıklar
Emellerle ördüğün
Ağa dolacaklar..

Emellerle ördüğün
Ağını sen çekince,
İnce
Gümüş pullu balıklar
Ağında yüzlerce, binlerce çıkar!...

Artık aç yelkeni ve kollarını
Yorgun kalçana daya;
Dün, türküler söyleyerek yükselen aya,
Sahilde yavruların bekliyor yollarını... (Arolat, 1926, s. 1041)

Ali Mümtaz Arolat'ın "Balıkçı" şiiri, bir balıkçının ekmek teknesi olarak gördüğü deniz için verdiği emekleri ve bu uğurda geride bıraktığı sevdiklerini anlatır. Dört bölümden oluşan şiirin ilk bölümünde şair, daha fazla balık yakalayabilmesi için balıkçıdan ağını denizde çok uzaklara atmasını önerir. Şairin, balıkçıya bu tavsiyeyi vermesindeki en büyük sebep onun denize atmış olduğu ağı "emellerle ör"mesinden kaynaklanır. Ağa atılan her düğümde kapalı istiare ile ipe benzetilen "emeller" vardır. Balıkçının emeli daha çok balık yakalamak, böylelikle aç karınlarını doyurmak, evin geçimini sağlayıp çocuklarının ihtiyaç ve isteklerini yerine getirebilmektir. Bundan dolayı o ağ, balıkçının canından sonra en kıymetlisidir.

Şiirin ikinci bölümünde, balıkçının hayallerinin gerçekleşeceğine dair şairin taşıdığı güçlü inanç dile getirilir. Balıkçının denizde gördüğü, derisi "gümüş pullarla"

işlenmiş balıkların, daha önce hangi niyetlerle örüldüğü açıklanan ağa “dolacağı” ifade edilir. Henüz gerçekleşmemiş bir eylem için böyle bir umut beslenmesi, balıkçının emeğini dürüst ve samimi bir şekilde ortaya koymasından kaynaklanmaktadır.

Üçüncü bölümde ise, şiirsel anlatım bir kehanetin gerçekleştiği izlenimini verecek biçimde ilerler. Balıkçı, “emellerle ördüğü” ağını çektiğinde, “yüzlerce, binlerce” balığın bu ağa takıldığını belirterek mübalağalı bir sahne sunar. Bu anlatım, balıkçının işini inanarak ve kararlılıkla sürdürdüğünü ima eder. Zira inanmak, başarının ön koşulu olarak değerlendirilir ve balıkçı ağını bu inançla örmüştür. Üç kez tekrar edilen “emellerle ördüğü” ifadesi de, bu düşüncenin altını çizen önemli bir yapı unsuru olarak öne çıkar.

Son bölüm balık avı bittikten sonra balıkçının ve ailesinin durumunu anlatır. Şair, bu dizelerde balıkçının yeniden yola koyulmasını isterken aynı zamanda onun kollarını yorgun kalçalarına yaslamasını da betimler. Burada “kalça” ifadesi mecaz-ı mürsel yoluyla balıkçının tüm bedenindeki yorgunluğu temsil eder. Şairin vurguyu özellikle bu bölgeye yapmasının nedeni, bedensel bir tükenmişlikten ziyade, bir işi tamamladıktan sonra dinlenme ve durup düşünme anını ima eden “eli belinde” duruşu çağrıştırmaktır. Bu imge, hem fiziksel yorgunluğu hem de görevini yerine getirmiş olmanın verdiği dinginliği birlikte yansıtır. Yavruları, yorgun balıkçıyı gecedan beri sahilde beklemektedir. Tüm gece boyunca çocuklar, akıllarına kötü düşünceler getirmemek için aya türküler söyleyip cesaret bulmaya ve böylelikle vakit geçirmeye çalışmışlardır. Artık balıkçı ve çocuklarının kavuşma vaktidir.

Şiirde deniz, balıkçının ekmek teknesi olarak yer alır. Denizden ziyade balıkçının alın teri ve emeği vurgulanır. Lâkin şiir mutlu sonla bitiyormuş gibi görünmesine rağmen bir taraftan Tevfik Fikret’in “Balıkçılar” şiirini anımsatır ve hatta o şiirin bir bölümü gibidir. Zira balıkçının, avını tamamladıktan sonra evine dönüp dönmediği yoruma açıktır.

2.4.3. Bahri Hazer (Nâzım Hikmet)

Ufuklardan ufuklara

Ordu ordu köpüklü mor dalgalar koşuyordu;

Hazer rüzgârların dilini konuşuyor balam,

konuşup coşuyordu!
Kim demiş “çört vazmi!”
Hazer ölü bir göle benzer!
Uçsuz bucaksız başı boş tuzlu bir sudur Hazer!
Hazerde dost gezer, e.....y!..
düşman gezer!

Dalga bir dağdır
kayık bir geyik!
Dalga bir kuyu
kayık bir kova!
Çıkıyor kayık
iniyor kayık,
devrilen
bir atın
sırtından inip,
şahlanan
bir ata
biniyor kayık

Ve Türkmen kayıkçı
dümenin yanına bağdaş kurup oturmuş.
Başında kocaman kara bir papak;
bu papak değil :
tüylü bir koyunu karnından yanp
geçirmiş başına!
Koyunun tüyleri düşmüş kaşına!

Çıkıyor kayık
iniyor kayık

Ve kayıkçı

“Türkmenistanlı bir Buda heykeli” gibi
dümenin yanına bağdaş kurup oturmuş,
fakat, sanma ki Hazerin karşısında elpençe divan durmuş!
O bir Buda heykelinin
taştan sükûnu gibi kendinden emin
dümenin yanına bağdaş kurup oturmuş.

Bakmıyor
Kayığa
sarılan
sulara!

Bakmıyor
çatlayıp
yarılan
sulara!

Çıkıyor kayık
iniyor kayık,
devrilen
bir atın
sırtından inip
şahlanan
bir ata
biniyor kayık!

-Yaman esiyor be karayel yaman!
Sakın özünü Hazerin hilesinden aman!
Aman oyun oynamasın sana rüzgâr!

- Aldırma anam ne çıkar?
Ne çıkar

kudurtsun
 karayel
 suları,
 Hazerde doğanın
 Hazerdir mezarı!

Çıkıyor kayık
 iniyor kayık
 çıkıyor ka...
 iniyor ka...
 Çık...
 in...
 çık...

1928” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 46-49)

Hazar Denizi, aslında bir göl olmasına rağmen yüzölçümü ve büyüklüğü nedeniyle deniz olarak kabul edilir. Şiir, geçimini Hazar Denizi’nde yaptığı balıkçılıktan kazanan bir Türkmen’in onunla olan ilişkisi hakkındadır. Türkmen balıkçının, denizin üstün olduğunu ve akıbetini bilmesine rağmen mağrur ve vakur duruşu Nâzım Hikmet açısından politik bir mana taşır.

Türkmen kayıkçı, Nâzım Hikmet’e göre ezilen işçi sınıfındandır. Hazar Denizi bu durumda işçi sınıfına zulmeden aristokrasiyi veya burjuvazi sınıfını temsil eder. Dolayısıyla şiirde bu iki sınıfın savaşına tanık olunur. Bu noktada Türkmen kayıkçı Olympos’tan ateşi çalıp insanlığa medeniyeti bahşeden Prometheus gibidir. Şiir, modern Prometheus’un ateşi çalmaya çalışırken yok oluşunun hikâyesidir.

Birinci bölümde Hazar Denizi tanıtılır. Dalgalar mübalağa edilerek bir orduya benzetilir. Aynı zamanda kişileştirilir. Bu ordunun bir uçtan diğer uca genişlediği söylenir. Dalgaların yanı sıra rüzgâr da çoktur ve ona bir dil bahşedilir. Hem rüzgâr hem de Hazar, bu dili konuşur. Bazıları Rusça “Allah kahretsin!” diyerek Hazar Denizi’nin rüzgârla olan sohbetinden şikâyet ederken Hazar’ın kimileri için dost, kimileri için ise düşman olduğu sezilir. Burada bir tezat vardır. Hazar, dostlarına karşı “ölü bir göl”, düşmanlar için “uçsuz bucaksız başı boş tuzlu bir su”dur. Bu bölümde

aslında Hazar Denizi'nin çok güçlü olduğu gösterilir; çünkü bütün kontrol, onun elindedir.

İkinci bölüm deniz ile kayığın mücadelesi hakkındadır. Yine denizin kayıktan daha kudretli olduğu gösterilir. İlk karşılaşmada dalga bir dağa, kayık ise geyiğe; ikincisinde dalga bir kuyuya, kayık bir kovaya benzetilerek çekişmenin hangi şartlar altında gerçekleşeceğini zemini hazırlanır ve kayığın savaşı başlar. Dalgaların karşısında kayık, Hazar Denizi'ne bir girip bir çıkar. Daha evvel orduları anımsatan dalgaların şimdi devrilen ve şahlanan atlara teşbih edilmesi boşuna değildir. Atlar, daha önce sözü geçen orduya aittir ve kayık, bu atların ayaklarının altında kalan adeta bir toz zerresidir.

Türkmen kaptanın, Hazar'ın bu hâline alışık olduğu bellidir. Zira o, kayık dalgalarla cedelleşirken hâinden emin, “dümenin yanına bağdaş kurup oturmuş” bir hâlde kılını dahi kıpırdatmaz. Ardından Türkmen'in başındaki kara papaktan bahsedilir ve bunun oldukça acemi işi olduğu, koyunu alıp başına oturtulmuş gibi durduğu zikredilir. Türkmen kayıkçının başındaki kara papaktan bahsedilmesi, görünüşte acemi bir iş gibi ifade edilse de, bu detay şair tarafından özellikle vurgulanarak anlam yüklü bir sembole dönüştürülmüştür. Papak, balıkçının iradesinin ve gücünün simgesi olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda, şairin papak üzerine odaklanması, kayıkçının içinde bulunduğu zorlu koşullara rağmen iradesini ve mücadele gücünü koruduğunu vurgulamak içindir. Kayığın dalgalarla mücadele ettiği anlar, papak imgesi üzerinden sembolize edilen irade ve direncin somut bir yansıması olarak yorumlanır. Balıkçının Hazar Denizi'ne hükmetme çabası, bu simgesel gücü daha da anlamlı kılar.

Dördüncü bölümde Türkmen kayıkçı, dümenin yanındaki emin oturuş şekli sebebiyle bu kez “Buda heykeli”ni çağırıştırır. Burada akıllara kayıkçının dalgalara teslim olmuş fikri gelebileceğinden, hemen bunun önüne geçilir. O, Hazar'ın karşısında “elpençe divan durmuş” değildir. O duruşuyla Türkmen kayıkçı, geleceğe bakıyor gibidir. Bu yüzden kayığı içine çekmeye gayret eden sulara aldırılmaz.

Bütün bunlara rağmen değişen hiçbir şey yoktur. Durumun aynen devam ettiği, kayığın inip çıkmasıyla ilgili yinelenen bölümden anlaşılır. Kayık dalgalarla boğuşur ve bu kavgada sürekli dalgalar üstün gelir. Burada Türkmen kayıkçı ile biri konuşmaya başlar. Şiirde konuşan kişinin doğrudan şairin kendisi mi olduğu, yoksa şairin

sonradan bu yaşantıyı kurmaca bir anlatıcı aracılığıyla mı şiirleştirdiği açık değildir. Karayel esintisi farklılaşır. Şair, Hazar Denizi’ni insan gibi düşünen ve hareket eden bir varlık olarak hayal eder; bu doğrultuda, denizin Türkmen kayıkçıya hile yapabileceğini, rüzgârın da bu oyuna ortak olabileceğini dile getirir. Bu olasılığa karşı kayıkçıyı uyarır; ancak Türkmen kayıkçı, son derece soğukkanlı bir şekilde karşılık verir. Hiçbir korku belirtisi göstermeden, “Hazer’de doğanın Hazer’dir mezarı” ifadesiyle kendi kararlılığını ortaya koyar. Nitekim şiirin sonunda kayığın mücadele görüntüsünün yinelenmesi, bu sözlerin bir tehdit karşısındaki vakur bir duruşu yansıttığını gösterir. Kayıkçının sergilediği soğukkanlılık, Nâzım Hikmet’in savunduğu davanın temelinde yer alan mücadelecî ruha uygundur; bu duruş, edilgen bir boyun eğiştten ziyade, karşısındaki otoriteye karşı bilinçli bir işçi direnişini temsil eder. Bu duruş, korkusuzlukla ve boyun eğmeye karşı gösterilen tutarlı bir kararlılıkla tanımlanır.

Şiirde deniz, egemen sınıfın simgesel bir temsili olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda, deniz gücü elinde bulunduran üst sınıfı temsil ederken, güçsüz ve emekçi kesimlere—özellikle de işçilere—karşı baskıcı ve sömürücü bir tavır sergilemektedir. Emekçinin haklarını gözetmez, özgürlüğünü sınırlar ve artık üretken olamayacak duruma geldiğinde onu değersizleştirerek sistemin dışına iter. Türkmen kayıkçının şiirdeki konumu da bu çerçevede değerlendirildiğinde, sömürü düzeni içinde işlevini yitirmiş bir emekçinin kaderine işaret etmektedir.

2.4.4. Balıkçının Şarkısı (Yaşar Nabi NAYIR)

Azgın dalgalarıyla sizi korkutan deniz
Uysal bir kaplan gibi sürünür ayağımda,
Ne baygın süzer bana gözlerini bilseniz.

O gözlere vurgunum ben de ezelden beri.
Seyrederim her lâhza onlara bakarım da
Çılgın fırtınaları, kuduran şimşekleri.

Bazan vahşiliğini hatırlar da sevgilim,

Gemileri fırlatır sahile dilim dilim;
Yırtıcı dişleriyle sırttır canavarca.

Nasırlı ellerimde çırpınan küreklerim
Toprakta cansız kalır günlerce, haftalarca.
Bıkmadan, öfkesinin dinmesini beklerim.

Yaptığından utanır bir zaman sonra kendi,
Bin nazla yalvarırken, beni çeker engine
Köpüren saçlarının o bembeyaz kemendi.

Bana cennet bağıdır senin mezar gördüğün.
Ömrümün en bahtiyar günü olacak yine
Onun yeşil koynuna cansız uzandığım gün..
1928” (Nayır, 1969, s. 58-59)

“Balıkçının Şarkısı”nda şair, denize duyduğu tutkuyu anlatır. Hatta onu bir sevgili gibi görür. Yunus Emre deyişiyle “Kahrın da hoş, lütfun da hoş” mantığından hareketle denize yaklaşır.

Altı üçlükten oluşan şiirin ilk üçlüğünde şair önce denizi kişileştirecekmiş gibi görünse de tezat yaparak onu “uysal bir kaplan”a teşbih eder. Ayrıca dalgaların şiddeti arttığı zamanları da “azgın” olarak nitelendirir. Bu yönüyle çoğu insanı korkutsa da söz konusu dalgalar şaire zarar vermez. Deniz, sahibinden ilgi ve şefkat bekleyen munis bir kedi gibi şairin ayağına sürünür ve “gözlerini” şaire doğru “baygın” bir şekilde süzer. Aslında şair her ihtimale karşın hırçınlığını ve insana zarar verebilme olasılığını göz ardı etmediğinden denizi kaplana benzetmiştir; çünkü deniz gibi kaplanın da insana vereceği hasar ölüm boyutuna varabilir.

İkinci üçlük mübalağa üzerine kurulmuştur. Kaplanı andıran deniz, bu üçlükte bir sevgiliye dönüşür. Sevgilinin gözlerinin yeşilli-mavili rengine vurgun olan şair ona “ezelden beri” âşıktır. Bunun için “her lâhza” yorulmadan; gözünü dahi kırpmadan ona bakar. Şiirde deniz, büyüleyici güzelliğine rağmen, aynı zamanda “çılgın fırtınalar” ve “kuduran şimşekler” gibi yıkıcı unsurları da barındıran bir doğaya sahiptir. Bu yönüyle deniz, hem estetik hem de tehditkâr bir varlık olarak ikili bir

anlam taşır. Şair, tutkuyla bağlandığı bu denizin aynı zamanda sert, öngörülemez ve zıt bir karaktere sahip olduğunun farkındadır. Böylece deniz, hem hayranlık uyandıran bir ideal hem de doğanın kontrol edilemeyen kudreti olarak sunulur.

Üçüncü üçlükte “Sevgilim” diye anılan denizin “bazan” aklına geldiği söylenen “vahşiliği” ansızın ortaya çıkar. Yalnız şair bu yabaniliği sevimli göstermeye çalışır. Ancak denizin vahşiliği öyle bir boyuttadır ki; birer parça eti yahut küçük hayvanları andıran gemileri pençeleriyle dilimleyip belki başka bir zaman yemeyi umarak sahile fırlatır. Bu hareketinden sonra gücünden memnun olmuş bir şekilde yırtıcı dişleriyle canavarca sırtır. Aslında burada kaplanın avlanması denizdeki fırtınayla eş değer tutulmuştur. Bir fırtına kopmuş, sahile vuranlar boylu boyunca uzanmış ve fırtınanın bitmesiyle denize bir sükûnet gelmiştir. Kaplanın sırtması, denizin vahşetini bilinçli ve kasıtlı bir şekilde sergilediğine dair bir göstergedir. Gücünden emin olan deniz, bazen bu gücünü kullanmaktan çekinmez ve aksi yönünü insanlara hatırlatır.

Dördüncü üçlükte şiirin başlığından anlaşılacağı üzere şiir kişinin bir balıkçı olduğu ortaya çıkar; çünkü sürekli kürek çeken elleri nasır tutmuştur. Burada kapalı istiare ile kuşa benzettiği kürekler ellerinde çırpınır. Yani kürek çekmekten elleri çok yorulmuş; avuçlarında artık küreği kavrayacak güç kalmamıştır. Ancak bir fırtına patlak verdiğinde, denize açılmak mümkün olmadığından kayıkcı, doğal şartların elverişli hâle gelmesini bekler; “toprakta kalır günlerce, haftalarca”. Elinde avucunda bir şey olmasa da denizin “öfkesi” olarak adlandırdığı fırtınanın dinmesini beklemek zorundadır.

Bir sonraki üçlükte, denizde fırtına çıkarmaktan “utanan” ve bu nedenle şiir kişisine “bin nazla yalvaran” bir sevgili imgesi ile öne çıkar. Deniz, burada yalnızca bir doğa unsuru değil, aynı zamanda özür dileyen ve gönül almaya çalışan bir sevgili gibi betimlenir. Şiir kişinin sonunda suya girmesiyle birlikte deniz, hedefine ulaşır ve onu “Köpüren saçlarının o bembeyaz kemendi” aracılığıyla “engine” doğru sürükler. Ancak bu sürüklenme romantik bir teslimiyet gibi görünse de, şiirin sonundaki imgeler bu çağrışımı tersine çevirir. Kaplan metaforuyla vahşileştirilen deniz, aslında şiir kişisini yalnızca derinliklerine değil, aynı zamanda kendi tuzağına çekmektedir. Böylece deniz, hem arzu nesnesi hem de tehlikenin kaynağı olarak çelişkili bir işlev üstlenir.

Genel olarak fırtınalar denizin açıklarında oluşur ve artıkları kıyıya taşır; ancak şiir kişisi için bulunduğu mekân, “cennet bağı”nı çağrıştırır. Buna karşın, aynı yer çoğu insan tarafından bir “mezar” olarak algılanır. Şair yine mübalağa sanatına başvurur, balıkçı ölümden korkmadığını ima eder. Dahası bir fırtınada can vermesi gerekirse hayatının o gününü “en bahtiyar günü” sayacaktır; çünkü o alabora olmayacak, yârinin kollarında vefat edecektir.

“Balıkçının Şarkısı”nda şair bir balıkçının gözünden denizi aktarır. Özellikle deniz hem şiirin başlangıcında hem de sonunda çoğu kişiyi korkutmasına ve çıplak bir mezar olmasına rağmen balıkçı için öyle değildir. Onun vahşiliğini kabul eder ve onu sevgilisi yerine koyar. Bunun en büyük nedeni denizin herhangi bir mekân değil, “ekmek teknesi” olmasıdır. Balıkçı ne olursa olsun ekmeğini kazanmak için er ya da geç denize çıkmak mecburiyetindedir. Denizi bir “işkence” olarak algıladığı takdirde, denize açılma eylemi balıkçı için önemli ölçüde güçleşecektir. Dolayısıyla denizi vahşi bir sevgili olarak kabul etmekten başka çaresi yoktur.

2.4.5. Talihsiz Yusuf’un Gemisiyle Barselon’a Seyahat / 1. Yusuf’un Hikâyesi (Nâzım Hikmet)

Kısacık bir hikâyedir
Yusuf’un hikâyesi
fazla durmağa gelmez üzerinde.

Bir dalyan gözcüsüydü Yusuf
Akdeniz limanlarından birinde.
Saatlar bu limanda
çamurlu, çıplak adımlarla yürürdü.
Çarşıda renkli yemişler çürürdü.
Deniz kıyısında çocuklar
iri balık leşlerini sürürdü.

Ve dalyanda Yusuf
göğsünü verip tuzlu, ıslak rüzgâra

direğin tepesinden tükürürdü
suda karpuz kabukları gibi
dizilen kayıklara.
İlk önce o görürdü
suyun altında balıkların
turna kuşları gibi
sürüyle gelişini.
Sevinçsiz ve kedersiz
yapıyordu işini.
Bilmiyordu hünerini düşünmek denen şeyin.
Ne memnundu, ne pişmandı dünyaya geldiğine.
Fakat bir gün yine
saatlar yürürken,
yemişler çürürken
ve çocuklar balık leşlerini sürürken
dalyanda yılan derili uskumrular
ağlara vakitsiz girdiler.
Bunda Yusuf'un günahı yoktu ama
onu direğinden indirdiler.
Suda karpuz kabuğu gibi yüzen kayıklarla
turna kuşları gibi gelen balıklardan
ayrı düşünce Yusuf
koskoca dünyada bir istavrit gibi aç kaldı.
Bir sabah bir kayık çaldı,
yakalandı o gece.
Ve böylece
kızmayarak, üzülmeyle
belki de farkında olmadan pek
demirlerin dışından
demirlerin içine geçti.
İçerde esrar içti,
barbut oynadı gardiyana haraç vermeden,

Yedi yerden bıçak yedi bir gece
 devrilmedi fakat
 kısım ağasını yere sermeden.
 İçerde bir orman hayvanı gibi cesur
 kurnaz
 korkak
 doldurdu günlerini
 farkında olmayarak.

Ve biz ki şimdi dışardayız,
 denizdeyiz,
 rüzgârdayız,
 yelkenlerin altında Yusuf
 iki büklüm
 diz üstü oturuyor.
 Esmer, kalın bir kadın sesi gibi rüzgâr
 ne bir çocuk sevincine
 ne kederli ihtiraslara çağırıyor onu.

Ve dalgalar
 geçiyor gözlerinden onun
 bir damla ılık bırakmayarak
 O ömründe ilk defa olduğu yerden uzak,
 o, ömründe ilk defa düşünmeğe çalışıyor.

Haber akşam Postası, 1.7.1937” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 765-767)

Şiir dört bölümden oluşur. Birinci bölüm başlıktan anlaşılacağı üzere denizlere çok da yabancı biri olmayan Yusuf’un hikâyesini anlatır. Yusuf’un bünyesinde, talihi ters giden mazlum bir Anadolu insanı tipi çizilir. Yusuf, “Akdeniz limanlarından birinde” dalyan gözcüsüdür. Görevi, balıkçıların ağlarını kontrol edip balık geldiği anda onlara haber vererek kurulan ağların kapatılmasını sağlamaktır; bu iş zamansızdır ve süreklilik gerektirir. Yusuf’un dalyan gözcülüğü yaptığı süre boyunca saatler kişileştirilerek yürür; yemişler çarşıda çürür, çocuklar da deniz kıyısında balık leşlerini

toplar. Yusuf'un "Kısacık bir hikâyesi" olmasına karşın işi oldukça uzun sürdüğünden ironi yapılır.

Sonraki bölümde Nâzım Hikmet, Yusuf'un görevini açıklar. Bir direğin tepesinden denizden gelen rüzgâra göğsünü verip karpuz kabuklarına benzetilen kayıklara tükürürken balıkların ağa girmesini, ilk o görür. İşini sevip sevmediği belli değildir; sadece robot gibi çalışmaktadır. Bir hüner olan düşünmek eylemini gerçekleştirecek kapasite onda yoktur. Böylelikle inceden sistem eleştirisi yapılır. Sistem, insanları çarkın birer dişlisi hâline getirmekte, insanların birbirinden ayırıcı özelliklerini törpülemektedir.

Yusuf, yine bir gün dalyan civarında zaman geçirirken, "yılan gibi derisi olan" uskumruların ağa yakalandığını fark eder; ancak bu bilgiyi ilgililere iletmez. Bunun sonucunda "direkten indirme" ifadesiyle anlatılan mecaz yoluyla, yani görevini yerine getirmede gerekçesiyle işinden uzaklaştırılır. Şiirde bu olayın aktarımı, onun ne kadar monoton ve rutin bir yaşam sürdüğünü de gözler önüne serer. Yusuf artık işsizdir ve "bir istavrit gibi aç kal"ınca, bir kayığı çalar; ancak hemen ardından yakalanır. Bu gelişmelere karşı herhangi bir sevinç ya da üzüntü belirtisi göstermemesi, onun duygusal anlamda büyük ölçüde donuklaştığını, yaşadığı hayal kırıklıklarının ve yoksunlukların bireysel benliğini silikleştirdiğini düşündürür.

Hayat, demirle ifade edilen mecaz-ı mürsel üzerinden, hapishanenin içi ve dışı olarak bu madenin sınırları içinde tanımlanır. Yusuf, hapishanede yaşanabilecek her şeyi yaşar, esrar içer, barbut oynar, yedi yerinden bıçak yer ve kısım ağasını yere serer. Bu hayatının özetini şair, onu bir "orman hayvanı"na benzeterek verir. Yani kimi zaman kurnaz, kimi zaman "korkak" bazen de "cesur" bir karaktere dönüşerek özgürlüğüne kavuşur.

An'a gelindiği sırada Yusuf denizde, rüzgârla ilerleyen yelkenlide adeta bir esir gibi "iki büklüm diz üstü" oturmaktadır. "Esmer, kalın bir kadın sesi"ne teşbih edilen rüzgâr onu çağırır. Rüzgârdan ziyade dalgalar, insanmışçasına Yusuf'un gözlerinin önünden geçip gider; fakat onun gözlerinde ışık istiaresi altında ne yaşama sevinci ne de canlılık vardır. Öyle ki; dalgalar onu ilk defa olduğu yerden uzaklara götürür ve o "ömründe ilk defa düşünmeğe çalış"ır.

Parça, basit bir balıkçı yamağı Yusuf'un hikâyesi gibi görünse de şairin vurgu yaptığı yerler bağlamında ve de denizin bahsi sebebiyle şiir başka bir boyuta evrilir.

Bu söz konusu yamak, deniz sayesinde ekmeğini kazanır, onun yüzünden hapse girer, onunla uzaklara gider. Bütün bunlarla beraber en önemlisi deniz, Yusuf'u düşünmeye sevk eder. Şairin özellikle bunu yani kişisel düşünceyi vurgulamak istediğinden sona saklamıştır. Böylelikle bozulan çark olan Yusuf, zulmeden sistemi durmaya zorlayacaktır. Bu nedenle deniz, işçi sınıfını isyana teşvik eden itici bir kuvvete sahiptir.

2.4.6. Ninni (Vasfi Mahir KOCATÜRK)

Rüzgâr bir hücum borusu,
İnletiyor her tarafı.
Tırmanıyor göklere su,
Büyük kuşlar kesti lâfi.

Deniz kucakladı tekrar
Sahildeki kayıkları.
Ejderha gibi dalgalar
Yalıyor kayalıkları.

Dört yanı bir ölüm marşı
Sarıyor. Kumlu sahilde
Titriyor rüzgâra karşı
Siyah, köhne bir kulübe,

İçinde bir sarı kandil
Zorla, korkuyla yanıyor.
Bir kadın, elinde mendil,
Gözü yaşlı uyanıyor.

Dayanarak koltuğuna
Enginlere gözlerini
Dikiyor, yavrucuğuna

Ağlıyor bir ince ninni:

«Senin baban gemiciydi;
Sen öyle olmıyacaksın.
Babanı şu deniz yedi,
Sen ona inanma sakın!

«Çabuk büyü, ekmeğini
Başka yerde bulmağa çık!
Sensiz dolaşsın engini
O yırtık ağ, o boş kayık.

«Yok, yok.. uzaklaşma sakın,
Atıl sonsuz dalgalara!
Denizdedir babacığın,
Belki bulursun, git, ara!»” (Kocatürk, 1937, s. 37-38)

Vasfi Mahir Kocatürk’ün “Ninni”sinde Tevfik Fikret’in “Balıkçılar” şiirindeki hikâyenin izlerine rastlanır. Ekmeğini denizden çıkarırken şehit olan bir babanın ve geride bıraktıklarının hâli anlatılır. Şiir, eşini denizde yitirmiş bir annenin oğlunu uyuturken ona babasını bulması yönünde okuduğu ninniden adını alır. Ancak ninniden çok ağıt boyutundadır.

Sekiz dörtlükten oluşan şiirin ilk dörtlüğünde dışarıda kopmakta olan fırtına teşbih ve tezatlarla nakledilir. Buna göre; kuvvetli esen rüzgâr savaş için orduları çağıran “bir hücum borusu”na benzetilir. Şiddeti çok fazla olduğundan denizdeki suyu “göklere” kadar çıkarır. Denizin yeknesak sahile vurması oradaki “kayıkları” kucaklamak şeklinde yorumlanırken dalgaların azgın olduğunu belirtebilmek için şair, denizi bir ejderhaya teşbih eder ve bu ejderhanın dili olan dalgalar “kayalıkları” yalar.

Dışarıda kopan fırtına, istiare ile “bir ölüm marşı”na benzetilir. Sahildeki kumlu araziye inşa edilmiş kulübe bu fırtınadan korkmuş gibi titremektedir. Titremesinin asıl sebebi, köhnelik ve temelinin sağlam olmaması nedeniyle fırtınaya dayanamamasıdır.

Ardından kulübenin içine girilir. İçeride bir sefalet tablosu vardır. Sarı bir kandil, büyük ihtimalle gazyağı bittiğinden “zorla”, kulübenin içine giren rüzgâr yüzünden de “korkuyla” yanmaya devam eder. Elinde mendiliyle uyuyakalan kadının ağlayarak bitap düştüğü anlaşılır. Aynı kadın bir zaman sonra uyanınca koltuğuna dayanır ve engine gözlerini dikerek oğluna ninni değil; bir ağıt okur. Bu ağıt denizde yitirdiği kocası hakkındadır.

Oğluna denizde kaybolup yiten gemici babasını anlatır. Bu hikâyeye korku ögesi eklemekten çekinmez; bir canavar olan deniz, kocasını yemiştir. Bu yüzden oğlunun, babası gibi gemici olmasını dilemez. Hatta denize inanmaması için onu tembihler. Burada akıllara Tefik Fikret’in meşhur şiirindeki “*Deniz kadın gibidir: Hiç inanmak olmaz ha!*” (Tefik Fikret, 2019, s. 47) mısraı gelir. Anne, Fikret ile hemfikirdir. Sözlerine, miras kalan “yırtık ağ” ve “boş kayığın” oğlu olmaksızın da enginlerde dolaşabileceğini söyleyerek devam eder. Sonra çabuk büyümesi ve parasını başka yollardan kazanması yönünde onu ikna etmeye çalışır; ama oğlunun da fazla uzaklaşamayacağını hisseder ve dizinin dibinden ayrılmasını istemez. Dahası yitirmek pahasına onun da babası gibi denizci olmasını arzular. Biraz önceki söylediklerinden pişman anne, “denizdedir babacığın” diyerek onu arayıp bulmak gibi oğluna imkânsız bir görev verir.

Şiirde deniz acımasız ve hırçın bir “ekmek teknesi” olarak karşımızdadır. Öyle ki; babanın yitip gittiği fırtınalar, sanki o günden sonra hiç dinmemiştir. Oğulun balıkçı olup olmadığı bilinmese de kendini gerçekleştiren kehanetin o soy için geçerli olduğu şiirdeki karamsar havadan bellidir. Buradan hareketle o, balıkçı olmuş; fakat babasını bulamadan bir fırtınada ölmüştür.

2.4.7. Sicilyalı Balıkçı (Orhan Veli KANIK)

Yüz sene sonra bugünkü dünyadan
 Bir tek insan kalmadığı gün,
 Sicilya sahillerinde yaşayan balıkçı
 Bir yaz sabahı ağlarını atarken denize
 O zamankinden daha geniş gökyüzüne bakıp
 Benden bir mısra mırıldanacak

Şarkı halinde;
 Bu dünyadan, Mehmet Ali isminde bir şairin
 Gelip geçtiğini bilmeksizin.
 Bu güzel düşüncenin
 Olmayacağından eminim
 Fakat nedense bu iş
 Benim pek tuhafıma gidiyor.

(Ağustos 1937/Gençlik, 15.5.1938)” (Kanık, 2021, s. 179)

Orhan Veli, on üç mısralık tek bentten oluşan “Sicilyalı Balıkçı” adlı şiirinde, uluslararası düzeyde tanınan ve hatta zamanlar ötesi bir şair olma arzusunu dile getirir. Şiirde dikkat çekici olan nokta, bu şöhreti kendi adıyla değil, özellikle eski ve klasik tarzda yazdığı şiirlerde kullandığı “Mehmet Ali” mahlasıyla elde etmeyi (Ercilasun, 1994, s. 21) hayal etmesidir. Şiirin yazıldığı seneden hesap edilirse “Yüz sene sonra” 2037-2038 yılında Sicilyalı bir balıkçının ağlarını denize atarken kendi şiirini mırıldandığını düşler. Burada dünya çapındaki, zaman aşırı çoğu divan şairinin günümüzde bile mahlaslarıyla anıldığı akıllara gelirse Orhan Veli’nin de o çapta bir şair olmak istediği yahut şiirleriyle kendisini o zümredeki şairler arasında gördüğü düşünülebilir.

Şair yüz sene sonra “Sicilya sahillerinde” bir balıkçının “bir yaz sabahı” ağlarını denize attığı zamankinden “daha geniş gökyüzüne” bakarak kendisinden bir mısra okuyacağını tasavvur eder. Üstelik mısra bestelenip şarkı hâline getirilmiş bir şiirindendir. Ancak balıkçı söz konusu eserin Mehmet Ali mahlasını kullanan Orhan Veli’ye ait olduğunu asla bilmeyecektir. Şair, kurduğu hayalinin gerçekleşmeyeceğinden emin olmakla birlikte bu durumu garipser.

Şiirdeki deniz, İtalya’nın Sicilya açıklarına aittir. Şairin Türkiye’de yaşamasına rağmen, ününün denizler aşarak yüz yıl sonra İtalya’nın bir parçası olan Sicilya’ya ulaşacağını hayal etmesi, oldukça sıra dışı bir tasavvurdur. Üstelik şiirle pek ilgilenmeyen ve tek derdinin belki de geçim kaygısı olan Sicilyalı bir balıkçının ekmeğini kazanırken şiirini okuduğunu düşlemesi abes olduğu kadar Orhan Veli’nin fikrî yönü göz önünde bulundurulduğunda ideolojiktir. Şair, şiirlerinin salon köşelerinde değil tabiatın bağrında alt sınıftan üstelik memleketinden olmayan biri tarafından hayata karşı bir manifesto verir gibi okuduğunu kurgular. Bunun için faşist

rejimden kurtulmasını dilediği İtalya'yı yer olarak seçer; çünkü ölse bile her daim din, dil, ırk, millet fark etmeksizin alt sınıftan halkın yanında olacaktır. Bundan dolayı Sicilya'nın denizi şairin yandaş duruşunu sergiler.

2.4.8. Serseri Huylu Gemiciler (İlhan Berk)

Sait Faik Abasıyanık'a

1

Aynalarında bir iklim hevengi sarkan kahvemiz
Geniş ve rahat evler kadar iyi arkadaşlar
Bir nefesle cama adlarını ve hikâyelerini yazdıklarımız
Saz benizli açlar, uzun boylu hırsızlar
Bol yemekli sofraların iştahasını taşırlar gözlerinde
Kimi sevdiği kızın fotoğrafını çıkarmıştır çerçevesinden
İhtiyar kızların oyalı mendillerini saklarlar koyunlarında

2

Alınlarıyla kahvelerden mermerin soğukluğunu çalan serseriler
Niçin konuşmazlar? şehri camlardan seyretmesini severler.
Niçin, şakır şakır rakıyla yıkanırılar rüyalarında?
Ve ihtiyar balıkçı duvara çivilenmiş vapurlara bakarak
Şehre her akşam sarhoş balıkların hücum ettiğini görür;
Güzel ve kuvvetli tayfalarını düşünür daima bir kaptan

3

Serseri huylu gemiciler, bir ayva büyüklüğündeki gözlerini
Pırıl pırıl bir balığın gözleriyle değişmişlerdir,
Denize uzanan kahvelerinin camlarına vurup kaçan çocuklara
Keskin bir balık kokusu sinmiş beyaz gümüş paralar hediye etmişlerdir.
Sarı, medar kuşları uçurmuşlardır komşu evlere
Diz dize, ağız ağıza olmanın saadetini tatmışlardır
Kimi düşünürler? Hatırlarında yaşayan kimlerdir? Bilinmez.
Işıklar, yüksek evler, büyük şehirler
Karınca gibi insan kaynaşan iskeleden

Bir mavna karpuzu nasıl kaçırdıklarını bilirim.

Şehri bir anda boşaltışlarını, sır oluşlarını bilirim.” (Berk, 2017, s. 29)

1939 tarihli (Berk, 2017) üç serbest bentten oluşan şiirde İlhan Berk’in henüz üslûbunu yakalayamadığı bellidir. Garip tesirindeki şiir; serbest tarzda yazılmış olup anlam açısından oldukça kapalıdır. Başlıktaki “Serseri Huylu Gemiciler” ifadesinden şairin her bölümde bu gemicilere dair açıklamalarda bulunacağı anlaşılır.

Şiirin ilk bölümünde, denize yakın bir kahvede bir araya gelen farklı sosyal tipler tasvir edilir. Kahvenin atmosferi “aynalarında bir iklim hevengi sarkan kahvemiz” dizesiyle betimlenir; burada “iklim hevengi” kahvenin değişken, canlı ve çeşitli ruh hâllerini simgeleyen metaforik bir ifadedir. Şair, kahve ortamını “geniş ve rahat evler kadar iyi arkadaşlar” diyerek huzurlu bir buluşma alanı olarak niteler.

Kahveye gelenler arasında “saz benizli açlar” (yüzleri solgun, yorgun insanlar) ve “uzun boylu hırsızlar” gibi farklı karakterler yer alır. Bunlar yalnızca fiziksel açlık değil, aynı zamanda hayata ve sevgiye duyulan özlemi temsil eder. Bir kısmı, sevdiklerinin fotoğraflarını yanlarında taşır; bazıları ise yaşlı kadınların hediye ettiği oyalı mendileri saklar. İlk bölümde gemicilerden ziyade, şehrin kenar mahallelerinden gelen yalnız, kayıp ya da hayatta tutunmaya çalışan bireylerin portresi çizilir.

İkinci bölümde, kahvenin müdavimleri arasında yer alan serseri tipler ve yaşlı bir balıkçı ön plana çıkar. Şair, camlara başlarını dayayan bu serserileri “alınlarıyla kahvelerden mermerin soğukluğunu çalan” ifadesiyle betimleyerek, onların hayata karşı edilgen ve sessiz duruşlarını vurgular. Sessizliği tercih eden bu figürlerin “şehri camlardan seyretmesi”, varoluşsal yalnızlıklarına ve dış dünyayla kurdukları mesafeli ilişkiye işaret eder.

“Rüyalarında şakır şakır rakıyla yıkanmaları” ise, gerçek yaşamda ulaşamadıkları arzulara düşsel düzlemde kavuşma arzusunun metaforik bir anlatımıdır. Yaşlı balıkçının kahve duvarlarındaki vapur resimlerine bakarak “şehre her akşam sarhoş balıkların hücum ettiğini” hayal etmesi, gerçek ile hayal arasında kurulan şiirsel bir sahnedir. Bu hayali görüntü, balıkçının geçmişe duyduğu özlem ya da içsel fantezi dünyasının dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Bölümün sonunda yer alan kaptan figürü ise, sürekli olarak tayfalarını düşünen, ancak bu tayfaların gerçek mi yoksa hayal ürünü mü olduğu açıkça belirtilmeyen, aidiyet ve sorumluluk duygusunu temsil eden bir karakter olarak sunulur.

Şiirin üçüncü bölümünde, gemiciler adeta denizle özdeşleşmiş varlıklar olarak kurgulanır. Şair, onların “bir ayva büyüklüğündeki gözlerini pırıl pırıl bir balığın gözleriyle değiştirdiklerini” belirterek, gemicilerin yaşam biçimlerinin denizle nasıl iç içe geçtiğine işaret eder. Gemiciler, denize uzanan kahvelerinin camlarına vurup kaçan çocuklara, denizle yoğrulmuş yaşamlarını simgeleyen “keskin bir balık kokusu sinmiş beyaz gümüş paralar” hediye ederler. Bu, deniz ve kara arasında kurulan şiirsel alışverişi temsil eden anlamlı bir metafordur.

Şair, “sarı, medar kuşlarını uçurmuşlardır komşu evlere” dizesiyle gemicilerin çevreyle olan sembolik etkileşimlerine vurgu yapar. “Diz dize, ağız ağıza olmanın saadetini tatmışlardır” ifadesi ise kahvedeki gemicilerin toplumsal dayanışma, dostluk ve samimiyet arayışlarını yansıtır.

Gemicilerin zihinsel dünyaları şiir boyunca muğlak bırakılır: “Kimi düşünürler? Hatırlarında yaşayan kimlerdir? Bilinmez.” Bu belirsizlik, onların yalnızlıklarını ve içe dönük dünyalarını yansıtır. Şair, “Işıklar, yüksek evler, büyük şehirler” dizeleriyle gemicilerin sade yaşamlarının büyük şehirlerin kalabalık, gürültülü ortamına olan zıtlığını ortaya koyar.

Şiir, gemicilerin “bir mavna karpuzu nasıl kaçırdıklarını bilirim / şehri bir anda boşaltışlarını, sır oluşlarını bilirim” dizeleriyle sona erer. Bu imgeler, gemicilerin hızlı, sessiz ve adeta görünmez gibi hareket edebilen gizemli doğalarını betimler. Böylece şiirin üçüncü bölümü, denizle bütünleşmiş bir yaşam biçiminin, bireysel gizemin ve özgürlük arayışının şiirsel bir portresini sunar.

Şiirde denizin varlığı, anlatı boyunca karşımıza çıkan gemiciler aracılığıyla dolaylı biçimde inşa edilir. Deniz, onlara “gemici” kimliğini kazandıran varlık olarak arka planda daima mevcuttur. Ancak gemiciler, aktif bir deniz yolculuğundan çok, kıyıda konumlanmış, denizle iç içe fakat bir o kadar da kıyıya bağlı yaşamlarıyla dikkat çeker. Onlar, deniz kıyısındaki kahvelerde zaman geçiren, denize dönük hayaller kurarken bir yandan da şehri izleyen figürler olarak sunulur.

Şiirin sonunda “bir mavna karpuzu nasıl kaçırdıklarını bilirim / şehri bir anda boşaltışlarını, sır oluşlarını bilirim” dizeleri, gemicilerin gizemli, sessizce hareket eden, neredeyse efsanevi birer figür gibi algılandıklarını gösterir. Şiirde gemicilerin ayyaşlık ya da hayal kırıklığı içinde olduklarına dair doğrudan bir ifade yer almaz;

aksine onların toplumdan bir miktar izole edilmiş, kendi iç dünyalarında yaşayan ve özgürlük arayışlarını farklı biçimlerde sürdüren bireyler olduğu sezdirilir.

Şiirlere genel olarak bakıldığında denizin zalim ve nankör davrandığı ve bu yüzden balıkçıların emeklerinin karşılığını alamadıkları görülür. Dahası sonları hep hüsrandır. Mutlu sonla biten yahut “emeli”ne yaklaşan sadece Ali Mümtaz Arolat’ın “Balıkçı”sidir. Diğerlerinde balıkçılar ya ölür ya da kaybolur. Bu durum doğrudan söylenebilmekle beraber genel olarak sezdirilir. Öte yandan bazı şiirlerde de şair, neticeden memnun değildir.

Nâzım Hikmet’in “Bahri Hazer” ve “Yusuf’un Hikâyesi” şiirleri doğrudan, Orhan Veli’nin “Sicilyalı Balıkçı”sı ise dolaylı bir şekilde ideolojik bir ton barındırır. Deniz, Nâzım Hikmet’te hâkim olan üst sınıfı temsil ederken Orhan Veli’de ülkeler arası sınırları kaldırır. Onda Karadeniz’deki balıkçı ile Sicilya’daki balıkçı arasında bir fark yoktur. Dahası eğer ezen, totaliter bir yönetim şekli varsa Sicilya’daki deniz, onun için daha önemlidir.

Arolat’ın “Mehtap Balıkları ve Hayal Balıkçıları”nda deniz; avlarına çok yakın olan; ama bir türlü ulaşamayan balıkçılar için fantastik bir mekândır. Yaşar Nabi Nayır’ın “Balıkçının Şarkısı”nda balıkçı ile deniz arasında sadomazoşist³ bir ilişki vardır. Denizin zalim davranmasına rağmen balıkçı sırf “ekmek teknesi” olduğu için bunu hoş görmekte, onun nazlı bir sevgili olduğunu hayal etmektedir.

Vasfi Mahir Kocatürk’ün “Ninni” şiiri, tematik açıdan Tevfik Fikret’in “Balıkçılar” şiiriyle büyük ölçüde benzerlik taşımaktadır; hatta, bazı yönleriyle “Balıkçılar” şiirinin bir devamı olarak değerlendirilebilir. Bu kez denizden kazancını sağlamaya çalışırken kaybolan babanın geride bıraktıklarının yaşam mücadelesi ve balıkçılıktan başka bir meslek bilmediklerinden çaresizce aile mirası gibi yine balıkçılığa yönelmenin trajedisi okunur.

İlhan Berk’in “Serseri Huylu Gemiciler”inde bazısının gemici, bazısının balıkçı olduğu anlaşılan bir grup, denizin onlara söz konusu kimliklerini bahşetmesine rağmen sırf onun nazlı yanına denk geldikleri için bu kimliği devam ettiremez ve

³ Sadomazoşist, başkasına acı vermekten (sadoizm) ya da acı çekmekten (mazoşizm) haz alma eğilimlerinin birleşimidir ve genellikle cinsel ya da psikodinamik bağlamda değerlendirilir (McWilliams, 2011).

öylece yaşanır. Bir gün o kimliğe geri döneceklerini sürekli düşündüklerinden denizle ilgili hayal görmeye başlayıp bir şehir efsanesine dönüşürler.

Görüleceği üzere balıkçılarla olan ilişkisinde genel olarak denizin hoyrat yönünden bahsedilmekle birlikte, kazanç kapısı olduğu gerçeği unutulmaz. Bazısı denizin yaşattığı zorluklar karşısında “Bahri Hazer”deki Türkmen kayıkçı gibi sessiz bir başkaldırı içindedir; fakat durum genelde denizin galibiyeti ile sonuçlanır.

2.5. DALGALAR VE DENİZ

Dalgalar ile deniz arasındaki bağ, ilk anda alışılmadık gelebilir; çünkü “Dalgalar, denizin bir parçasıdır.” şeklinde bir varsayım doğal bir düşünce olarak kabul edilebilir. Hâlbuki öyle değildir. Dalgalar çoğunlukla rüzgârlı ve fırtınalı havalarda denizde meydana gelen hareketlerdir. Meczâî açıdan ise hava, insanın hâlet-i ruhiyesine denk düştüğünden dalgalar genellikle denizin yahut kişinin ruhsal durumlarıyla eşleştirilir.

Bu noktada şairlerin dalgalara ve denize yaklaşımı dikkat çekicidir. Şairler, dalgaları çoğu zaman denizin ayrılmaz bir parçası olarak görür; ancak belirli bir aşamada dalgaları denizden bağımsızlaştırma eğilimi gösterir. Zira deniz, her zaman dalgalı değildir; durgun olduğu zamanlar da vardır. Bu nedenle dalgalar, özünü oluşturan denizden ayrı bir unsur olarak da değerlendirilir.

Dalgaların bu bağımsızlaştırılma eğilimi, su ve deniz imgeleri üzerine kapsamlı çözümlemeler yapan Bachelard’ın düşünceleriyle örtüşür. Suyu birçok anlam yükleyen Bachelard, edebiyatta denizin daha çok “öfke” yönüyle işlendiğine ve “mutlu ve iyi deniz eğretilmeleri(nin) kötü deniz eğretilmeleri yanında çok az” (Bachelard, 2006, s. 190) olduğuna dikkât çeker. Ona göre sanatçılar, eserlerinde deniz söz konusu olduğunda genellikle onun öfkeli yanını ön plana çıkarır. Bachelard ayrıca, şiddet ve öfkeyi güçle ve erillikle ilişkilendirir; suyun bu özelliği ortaya çıktığında, “kötülük yapmak istediği için artık eril nitelik kazandığını” (Bachelard, 2006, s. 22-23) belirtir.

Nitekim şiirlerde de Bachelard’ın işaret ettiği bu öfkeli deniz imgesi çoğunlukla dalgalar aracılığıyla yansıtılır. Bununla birlikte dalga imgesi yalnızca hâlet-i ruhiye metaforlarıyla sınırlı kalmaz; farklı bağlamlarda başka anlamlar da kazanır.

2.5.1. Deniz Sarhoşları (Ömer Bedrettin UŞAKLI)

Köpükten omuzları birbirine dayanmış,
Yüksek, mağrur başları akşam rengiyle yanmış;
Sahile koşuyorlar bak deniz sarhoşları!..

Bazen yırtık yelkenli bir sandala çarparak,
Bazen ufkun kıpkızıl şarabına taparak
Gitgide coşuyorlar bak deniz sarhoşları!...

Rüzgârların ıslığı en yakın yoldaşları...
Yıllarca dövünerek içi yenmiş taşları
Bir anda parçalayıp doyacak bu sarhoşlar!...

Çılgın gönüllerinde aşkın en büyük kini;
Yosunlu kayaların o yeşil gözlerini
Deli âşıklar gibi oyacak bu sarhoşlar!..." (Uşaklı, 2018, s. 15)

1926 tarihli “Deniz Sarhoşları” şiirinde Ömer Bedrettin Uşaklı, denizden çok dalgaları konu edinir ve şiiri onların üzerine kurar. Şairin deniz sarhoşları diye bahsettiği dalgalardır. Bunun sebebi, nasıl insanlar alkolü fazla kaçırınca sarhoş oluyorsa söz konusu dalgalar da denizle kaynaştığından “sarhoş”tur. Ayrıca bazen yarı yolda sönüp bazen kıyıya varan bazen de yoldan sapan hareketleriyle sarhoşların yürüyüşünü andırırlar.

Şiirde teşhis sanatı belirgin bir şekilde öne çıkar. İster denizle ilgili olsun ister olmasın şairin gözünde hemen her nesnenin bir karakteri, insana benzer bir özelliği bulunur. Nitekim ilk dördlükte “sarhoş”lukla özdeşleştirdiği dalgaların bir insan olarak duruşlarını betimler. “Köpükten omuzlar birbirine dayanmış”tır. Dalgalar, insan figürünü çağrıştıracak şekilde omuzlarla betimlenir; ayakta duracak güçlerinin kalmaması nedeniyle her biri diğerine yaslanarak denge bulmaya çalışır. Şair, sarhoş olmalarına rağmen gururu elden bırakmayan “başlar” olarak kişileştirdiği dalgaların üst kısmına gün batımının vurmasını klasikleşmiş alev istiaresiyle verir. Burada onun Ahmet Hâşim’in “Merdiven” şiirindeki “Sular mı yandı, neden tunca benziyor

mermer?” (Ahmet Hâşim, 2020, s. 145) mısraından ilham aldığı düşünülebilir. Zaten şairin şiiri üzerindeki etkilerden birinin de Ahmet Hâşim olduğu bilinince (Alperen, 2022, s. 2) adı geçen bu esinlenmeye şaşırılmaz. Bir sonraki mısra da yanan başlar “sahile koş”arken görülür. Dalgaların kumsala doğru sürekli hareketi, şiirde yangın söndürme yöntemlerinden biri olan kum serpme işlemine benzetilebilir. Bu bağlamda, dalgalar sanki başlarındaki yangını söndürmek için harekete geçmiş gibidir. Aslında dalgaların kaçınılmaz bir istikameti olan sahil, yangından dolayı bir çözüm önerisi biçiminde sunulmuştur. Görüleceği üzere ilk üçlükte denizin parçası olan dalgaların denizden kaçışı anlatılır.

İkinci üçlükte aynı kaçış, farklı açılardan nakledilmeye devam edilir. Dalgalar bazen deniz üzerindeki “bir sandala çarpar”. Zaten sarhoşluk hâlinde betimlenen dalgalar, “ufkun kıpkızıl şarabı” şeklindeki istiareyle ifade edilen gün batımına maruz kalarak bu sarhoşluklarını metaforik düzeyde daha da derinleştirir. Şairin, dalgalar açısından “şarap” istiaresiyle nitelenen gün batımı için “taparak” fiilini tercih etmesi, bu anın dalgaların dünyasındaki önemini vurgulamak içindir. Bu ifade, gün batımının yalnızca estetik bir manzara değil, onların varoluşsal bir odağı hâline geldiğini ima eder. Sarhoşluk için özellikle gün batımı saatlerinin beklendiği ifadesi, bu anın bir ritüele dönüştüğünü düşündürür. Bu durumda, şair açısından en güzel manzaranın, özellikle akşamüstü saatlerinde ve deniz dalgalyken ortaya çıktığı söylenebilir. Nitekim şiirde dalgaların “gitgide coşuyor” oluşu, onların sarhoşluklarının arttığını göstererek bu yorumu destekler.

Bir sonraki üçlükte şair, artık dalgaların fiziksel görünüşünü betimlemeyi bırakır ve onların çevreyle kurduğu ilişkiyi öne çıkarır. Bu bağlamda, ıslık çalan rüzgârlar, dalgaların “en yakın yoldaşları” olarak tanımlanır. Şiirde, rüzgârın dalgaların oluşumundaki rolü, doğal bir süreçten çok dostane bir ilişkiye benzetilerek insanlaştırılır. Rüzgâr ne kadar şiddetli eserse, sesi de o kadar artacak ve bu da dalgaların kabarmasına neden olacaktır. Bu bağlamda şiir, klasik bir doğa döngüsünü insana özgü duygu hâlleriyle harmanlayarak sunar. Üçlüğün devamında, denizdeki taşların zamanla içinin boşalmasına dalgaların sebep olduğu aktarılır; ancak bu fiziksel aşınma, insanî bir hüznle açıklanır. Şair, taşları yıllarca üzüntüyle dövünmüş birer figür gibi resmeder. Son olarak, bu savunmasız taşların, sarhoşlukla coşan dalgalar

tarafından bir anda parçalanıp yenilip doyulacak birer av hâline gelişleri, şiirin dramatik gerilimini artıran çarpıcı bir imgeye dönüşür.

Son üçlük, dalgaların sarhoşluğunun altında yatan duygusal motivasyonu açığa çıkarır. Onlar, “çılgın gönüllerinde aşkın en büyük kini”ni taşıyan varlıklardır. Bu kin, aşkın en yıkıcı tezahürlerinden biri olan kıskançlıktan beslenir. Şiirin ilk bölümlerinde dalgaların büyük bir arzuyla koştukları sahil, yani vuslat noktası, artık kıskançlığın ve saplantının hedefi hâline gelmiştir. Dalgaların aşk beslediği bu kayalar, yosun tutmuş olmaları yönüyle “yeşil göze” benzetilir. Ne var ki, tutkularına karşılık bulamayan dalgalar, bu gözlerin yalnızca kendilerine bakması için onları “oymak” ister. Bu noktada Oscar Wilde’ın “Ama gene de herkes sevdiğini öldürür”⁴ dizesiyle başlayan meşhur şiiri hatırlanabilir. Sevgiyle yıkım arasındaki bu çelişkili bağ, şiirde dalgaların kayalara duyduğu aşkın da bir noktada yıkıma dönüşmesini açıklamaktadır. Dalgaların oluşturduğu “yosunlu kayalar”ın, yine onların darbeleriyle parçalanması, sevginin yıkıcı potansiyelini metaforik düzeyde gözler önüne serer. Böylece şiir, tutkuyla beslenen bir aşkın nasıl bir saplantıya, hatta yok edici bir eyleme dönüşebileceğini dramatik biçimde yansıtır.

Şiirin bütününde deniz tecrit edilse de “sarhoşlar” istiaresiyle dalgalar tekelinde anlatılmak istenen denizin dengesiz ruh hâlidir. Şair, dalgaların neredeyse kafa kafaya vererek sahile doğru koşmalarından bu dengesizliğe eril bir görünüm kazandırır. Nihai hedefi sahil olmasına rağmen her bölümde farklı bir nesneye

⁴ “Ama gene de herkes sevdiğini öldürür,
Bu böylece biline,
Kimi bunu kin yüklü bakışlarıyla yapar,
Kimi de okşayıcı bir söz ile öldürür,
Korkak, bir öpücükle,
Yürekli kılıçla, bir kılıçla öldürür!”

Kimi insan aşkını gençliğinde öldürür,
Kimi sevgilisini yaşlılığına saklar;
Bazıları öldürür arzunun elleriyle,
Altın’ın elleriyle boğar bazı insanlar:
Bunların en üstünü bıçak kullanır çünkü
Böylelikle ölenler çabuk soğuyup donar.

Kimi insan az sever, kimisi de çok uzun,
Kimiler aşkı satar, kimiler satın alır;
Kimileri de yapar bu işi gözyaşıyla,
Kimilerinde aşka serin kanla kıyılır:
Hemen herkes bir türlü öldürür sevdiğini,
Ama bundan ötürü herkes asılmamıştır.” (Wilde, 1998, s. 12-13)

çarpması ve nihayetinde çarptığı nesnenin gözünü “deli âşıklar” gibi oyması, hayatında birden fazla kadın olan erkekleri hatırlatır. Özgüven duygusunun eksikliği yahut bahsi geçen malum durum, erkeği hastalıklı bir âşık hâline getirir. Her bir dalga, denizin değişken ruh hâline göndermede bulunur.

2.5.2. Kenarda (Ali Mümtaz AROLAT)

Denize bak,
Uzak,
Ve yakın,
Coşarak,
Koşarak
Sahile akın
Etmekte dalgalar...

Bu dalgalar
Sahillerden kimi sorar,
Ne arar?...

Denize bakan,
Uzak ve yakın,
Kıvrılarak, bükülerek,
Birbirinin üzerinden dökülerek,
Ağlayarak, gülerek,
Çekile çekile
Tekrar sahile
Çarpan
Dalgalardan
Sorunuz ki neden kuduruyorlar,
Başlarını kayalara vuruyorlar?..” (Arolat, 1926, s. 1041)

Ali Mümtaz Arolat’ın serbest nazım biçiminde kaleme aldığı “Kenarda” adlı şiiri, anlam bakımından oldukça açık bir metindir. Şiirde şair, dalgaların tekrar eden

hareketlerini gözlemleyerek bu eylemlerin ardındaki anlamı sorgular; fakat kesin bir sonuca ulaşmaksızın sorularını okura yöneltmeyi tercih eder.

Şiirin ilk bölümünde, okura denize bakması emredilir. Uzak ya da yakın fark etmeksizin dalgaların “coşarak” ve “koşarak” sahile akın ettiği belirtilir. Bu eylemlerle kişileştirilen dalgalar, üçüncü aşamada savaşılan bir askere benzetilir; bu da onların sahili adeta fethetme niyetinde oldukları izlenimini doğurur.

İkinci bölümde şair, bu saldırgan görünen hareketlerin ardındaki amacı sorgular. Dalgaların sahile birilerini ya da bir şeyleri mi aramak için çarptığını sorar. Bu soru, doğrudan bir yanıt beklemeden, istifham (soru) sanatıyla şiire dâhil edilir ve belirsizliği sürdürür.

Üçüncü bölüm, önceki iki bölümdeki sorgulamaların daha ayrıntılı ve görsel açıdan zenginleştirilmiş bir tekrarına benzer. Bu kez dalgaların geliş biçimi detaylandırılır: “kıvrılarak, bükülerek”, birbirlerinin üzerinden atlayarak ve dökülerek sahile ulaşırlar. Aynı anda hem ağlayıp hem gülmeleri, hareketlerinden çok çıkardıkları seslerin dikkat çekici olmasına yol açar. En dikkat çekici unsur ise sahile vurduktan sonra yeniden çekilip tekrar tekrar aynı şekilde sahile yönelmeleridir. Şair, bu davranışı “kudurma” olarak nitelendirir ve dalgaların “başlarını kayalara vurmaları” şeklinde yorumlar. Tüm bu tekrarın ardındaki sebebi anlamaya çalışan şair, dalgaların arkasında onları bu şekilde davranmaya iten büyük bir irade, hatta program sezer. Ancak bu düzenin anlamını çözemez.

Ali Mümtaz Arolat’ın “Kenarda” adlı şiirinde deniz imgesi, ağırlıklı olarak dalgaların hareketi üzerinden temsiliyet kazanır. Şiirin ilk bölümünde, denize bakan özne, dalgaların sahile ulaşmak için gösterdiği coşkulu çabayı gözlemler. Dalgaların “coşarak, koşarak sahile akın etmekte” oluşu, hem görsel bir dinamizm hem de doğayla insan arasında kurulabilecek sembolik bir bağlantı sunar.

İkinci bölümde şair, okuyucuyu da bu gözleme ortak ederek dalgaların bu tutkulu ve tekrar eden hareketlerinin anlamını sorgulamaya davet eder: “Dalgalardan sorunuz ki neden kuduruyorlar, başlarını kayalara vuruyorlar?” Şair burada yalnızca fiziksel bir doğa olayını betimlemekle kalmaz, aynı zamanda insanın kendi yaşamındaki mücadele, arayış ve çıkışsızlık duygularına göndermede bulunan metaforik bir anlatı kurar.

Bu imgede, Türkçe’de kullanılan “başını taşlara vurmak” deyiimiyle de bağlantı kurulabilir. Deyimin çağrıştırdığı çaresizlik, pişmanlık ya da bir hatadan ötürü duyulan üzüntü gibi kavramlar, şiirdeki dalgaların kayalara çarpma eylemiyle örtüşür. Böylelikle şiir, dalgaların hareketi aracılığıyla insan varoluşuna ilişkin evrensel bir sorgulama alanı açar.

Arolat, şiirde doğrudan bir yanıt vermeyerek metni yoruma açık bırakır. Bu tutum, metnin modern şiir anlayışına uygun çok anlamlı yapısını güçlendirir. Dalgaların döngüsel hareketi yalnızca doğa olayı olarak kalmaz; insanın içsel yolculuğunda yaşadığı tekrar eden çaba, arayış ve hayal kırıklıklarının sembolü haline gelir. Tüm bu özellikleriyle “Kenarda”, erken Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde doğa gözlemiyle insan varoluşunun anlamını bir araya getiren ve okuyucuyu da sorgulama sürecine dâhil eden önemli bir modern şiir örneği olarak değerlendirilebilir.

2.5.3. Dalgalar (Halide Nusret ZORLUTUNA)

İnatçı rüzgârlara uyup coşan dalgalar
Ey meçhulden meçhule doğru koşan dalgalar,
Kayaların omzundan mağrur dalgalar,
Ey çılgın anlarında kalbe çıkan dalgalar!

Gönlüm ezelden beri gönlünüze bir eştir.
Sevincinize merhem, gamımıza kardeştir
Coşkun ıstırabımız yüreğime ateştir
İnatçı rüzgârlara uyup coşan dalgalar!

Parlak başlarınızı ağartmış bu karakış,
Karartmış kalbinizi –belli- hain bir bakış.
Ne çılgın atılış bu?... Bu ne serseri akış?
Ey meçhulden meçhule doğru koşan dalgalar!

Ben de sizin gibiyim: Meçhullere gömülü
Hem her meçhul içine binbir kere gömülü

Gururumuz –ne hazin!- kara yere gömülü:
Kayaların omzundan mağrur bakan dalgalar!

Bazı kumsalda, yorgun, dinlenirken başınız
İçin için çağıldar ruhumda gözyaşınız
Riyayı bırakın da gönlüm gibi taşınız
Ey çılgın anlarımda kalbe akan dalgalar!
10 Nisan 1928” (Zorlutuna, 2008, s. 59)

Halide Nusret, “Dalgalar” adlı şiirinde denizle dertleşir. Ancak deniz büyüklüğünden sebep, şairden daha dertlidir. Şair; yalnız dert sahibi olabilme noktasında onu bir nebze anlayabilir konumdadır. Şiirde doğrudan denizin adı anılmamakla birlikte, dalgalar mecaz-ı mürseli ile kastedilmek istenen denizdir.

Halide Nusret Zorlutuna’nın şiirinin ilk dördlüğünde rüzgâr ve deniz dalgaları insanî özelliklerle donatılarak kişileştirilir. “İnatçı rüzgârlara uyup coşan dalgalar” dizesinde rüzgâr, dalgaları harekete geçiren dışsal bir güç olarak konumlandırılırken, dalgaların “meçhulden meçhule doğru koşmaları”, yönsüzlük ve bilinmezliğe yol alan bir hareketin imgesi olarak karşımıza çıkar. “Kayaların omzundan mağrur dalgalar” betimlemesi, dalgaların direnci ve gücünü yansıtırken, “çılgın anlarında kalbe çıkan dalgalar” ifadesi ise denizin insan ruhu üzerinde yarattığı duygusal etkileri çağırıştırır. Bu kısa bölümde Zorlutuna, doğa unsurlarını insan ruh hâlleriyle ilişkilendirerek, doğa ve insan arasındaki duygusal bağı işaret eden bir imgeler dünyası kurar.

Şiirin ikinci dördlüğünde şair, kendisini denizle özdeşleştirme eğilimi gösterir; ancak bu benzerliği, denizin doğasına tamamen teslim olmak yerine, belirli bir mesafeyi koruyarak kurar. Denizi teşhis sanatıyla kendi seviyesine çıkarır. Buna göre; ikisinin gönlü birbirine denktir. Hem sevinci hem de kederi paylaşırlar. Hatta acı çektiği anlarda şair derinden üzüntü duyar; ama üzüntüsüne de sevincine de neden olan, denizin başına buyrukluğu değil; tamamen kader istiaresindeki “inatçı rüzgârlar”dır. Deniz yalnızca kaderine boyun eğmekle yetinir.

Üçüncü dördlükte denizi hırpalayanın tek başına kader değil; başka şeylerin de olduğu ortaya konulur. Kış mevsimi, dalgaların başını ağartmıştır. Burada ufak da olsa bir hüsn-i ta’lil olduğu söylenebilir. Kış geldiğinde dalgalarda yaz mevsimine kıyasla bir değişim gözlenir. Dalgalar daha soluk renkli olur ve kış, dalgaların üzerine sanki

bir hüznü bırakmış gibi aksettirilir. Az önce de belirtildiği üzere denizi üzen yalnız kader yahut mevsimler değildir. Deniz biri tarafından, ihanete uğramıştır. Burada akıllara Yunan mitolojisinden Atlas'ın kızı, bir deniz perisi olan Kalypso gelebilir. Mite göre; Kalypso ömür boyunca denizin ortasında bir adada yaşamaya mahkûm edilmiştir. Bir gün Odysseus, bir fırtına sonucu hem gemisini hem de bütün mürettebatını kaybeder ve Kalypso'nun adasına düşer. Güzel Kalypso, gönlünü Odysseus'a kaptırırken Odysseus da Kalypso'nun güzelliğiyle büyülenir. Böylece yedi sene adada birlikte yaşarlar. Yedi senenin sonunda Odysseus artık karısı Penelope'yi ve memleketini özler. Hasretle gece-gündüz ağlamaya başlar. Tanrıların merhametiyle Kalypso'ya Odysseus'u özgür bırakması emredilir. Gideceği salı bile hangi ağaçlardan yapması gerektiğini söyleyen Kalypso da aslında Odysseus'un ihanetine uğrar (Can, 2021, s. 390-392). Şairin Yunan mitolojisiyle ilgilendiği düşünüldüğünde (Coşkun, 2010, s. 166), bu tür bir yakıştırmanın temelsiz olmadığı anlaşılır. Mevsimin ve bir insanın ihanetiyle denizin aklını kaybetmesi ve “çılgın”ca hareketler sarf edip “serseri” gibi davranması bu bağlamda normaldir. Diğer taraftan “meçhulden meçhule doğru koş”tuğu göz önüne alındığında tutumunun deli cesaretinden başka bir şey olmadığı anlaşılır.

Şiirin üçüncü dördlüğünde şair, kendisini denizle özdeşleştirir. “Ben de sizin gibiyim: meçhullere gömülü” dizesi, hem şairin hem de denizin yazgılarının belirsizlik içinde olduğu duygusunu yansıtır. Bu benzerlik, “her meçhul içine binbir kere gömülü” ifadesiyle abartılı bir şekilde vurgulanır. Burada “meçhul” kavramı yalnızca bilinmezlik değil, aynı zamanda insanın kendi kaderi üzerindeki kontrolsüzlüğünü de simgeler. Şairin dalgalarla kurduğu bu metaforik bağda, “kayaların omzundan mağrur bakan dalgalar” ifadesiyle hem şairin hem de denizin zorluklar karşısındaki direnci, gururu ve dimdik duruşu öne çıkarılır. Böylece insan ve doğa arasında ortak bir varoluşsal dayanıklılık ve başkaldırı tavrı kurulmuş olur.

Son dördlükte bütün yaşadıklarına rağmen, şair dalgalardan gururlu olmayı bırakmasını; kendisi, duygularını nasıl ifade ediyor, içinde tutmuyor, içindeki duruma zıt davranmıyorsa denizden de aynı şekilde davranmasını bekler. Dahası onu riyakârlıkla suçlayarak bundan vazgeçmesini emreder; çünkü dalgalardan onun hislerine tercüman olduğu anlardaki gibi olmasını ister.

Şiirde deniz, birçok yönüyle insanî özelliklerle donatılmış; adeta canlı, düşünen ve hisseden bir varlık gibi betimlenmiştir. Bu yönleri tek tek sayılacak olursa; “coşmak, koşmak” vb. eylemler, “mağrur, çılgın, serseri, yorgun” gibi sıfatlar, “baş, kalp” gibi uzuvlar ve “gönül, gözyaşı, sevinç, gam, ıstırap, riya” vb. insana özgü durumlarla okurun karşısında canlı bir insan vardır. Betül Coşkun; “‘Dalgalar’da ön plana çıkan hüznüdür. Şair, dalgaları coşkunlukları veya hırçınlıklarıyla değil, içlerinde barındırdıklarına inandığı hüznle söz konusu eder.” (Coşkun, 2010, s. 51) derken iddiasında haklıdır; fakat daha fazlası vardır. Şair, deniz üzerinden bütün bu kişileştirmeleri hüznün somut bir bedene kavuşması için yapar.

İnsanın, özellikle ruh dünyasını anlaması ve karakterine biçim verebilmesi en zordur. Başkasına rehberlik eden bir birey, kendi meseleleri söz konusu olduğunda çözüm üretemeyebilir. İşte dalgalar, kişi için bu durumu kolaylaştırır. Bunun bilincinde olan şairler de onları, içlerini görmeye yardımcı bir ayna olarak kullanmışlardır. Bu ayna, çoğunlukla şairlerin veya şiir kişinin dış değil iç dünyalarını yansıtır. Böylelikle kendilerine dışarıdan bakabilme imkânı bulduklarından duygu ve düşüncelerini anlayıp onlara daha rahat yön verebilirler.

Uşaklı’nın “Deniz Sarhoşları” şiiri yukarıdaki genellemenin dışında kalır; çünkü orada dalgaların başıboş gezintileri şair tarafından sarhoşlara benzetilmiş ve bu kimselerin davranışlarına göre dalgalar yorumlanmıştır. Dolayısıyla şiirde dalgaların ruhsal tasvirinden çok fizikî tasviri yapılmıştır. Zorlutuna’nın “Dalgalar” adlı şiirinde şair, iç dünyasını dalgalarla bir tutar. Yalnız, Halide Nusret’in tek farkı onları sadece öfke, keder gibi menfî duygularla eşleştirmemesidir. Şair, onların da müspet duygularının olduğunu bilir ve belki de sırf bütün duyguları ona yüklediğinden tabiattan bir parça değil, bir dost olur. Böylelikle hüznü bir anında karşılaştığı dalgalarla sohbet edip dertleşir ve ruhsal bir doyuma ulaşır. Arolat’ın “Kenarda” şiirinde, dalgaları sorgulayan şair, neredeyse Allah’ı bulma yolunda tasavvufî eşîğe kadar varır; fakat o olgunluğa ulaşamaz, yalnız teşebbüs mertebesinde kalır.

Tüm bu değerlendirmeler bir arada ele alındığında, denizin ve özellikle onun hareketli yüzünü temsil eden dalgaların yer aldığı şiirlerde, denizin yalnızca bir doğa unsuru değil, şairler ve şiir kişileri için içsel bir keşif alanı sunduğu görülür. Deniz, kimi zaman karakterini arayan birey için yol gösterici bir dost, kimi zaman da duyguların yankılandığı bir ayna işlevi görür. Dalgalar fiziksel olarak sahile çarpıyor

gibi görünse de şiir düzleminde aslında şairlerin iç dünyasına temas eder; onların dertlerini, sıkıntılarını engin sulara taşıdığı gibi, sevinçlerini de paylaşıp çoğaltır. Bu bağlamda deniz, şiirlerde yalnızca gözle görülen bir varlık değil, aynı zamanda duygusal anlamda bir eşlikçidir.

2.6. DENİZKIZI VE DENİZ

Deniz kızlarının ön planda olduğu deniz temalı şiirlerde, şairlerin Yunan mitolojisinden etkilendikleri açıkça görülmektedir. Bu mitin büyüleyici atmosferinden ilham alan şairler, deniz kenarında gördükleri kadınları ya doğrudan denizkızı olarak hayal eder ya da onları olağanüstü niteliklerle donatarak denizkızı imgesiyle özdeşleştirirler. Bu bağlamda, denizkızı yalnızca mitolojik bir figür olarak değil, aynı zamanda hayranlık, ulaşılmazlık ve arzunun bir temsiline dönüşür. Dolayısıyla kullanım, mitin özgün bağlamından çıkarılarak daha çok şairin iç dünyasıyla harmanlanan bir kurguya evrilir. Bununla birlikte, Çamlıbel ve Arolat, kısmen de olsa mitin yapısal öğelerine sadık kalırlar; ancak her ikisi de bu figürü kendi poetik bağlamlarında yeniden yorumlayarak özgün bir uyarlama ortaya koyarlar.

2.6.1. Dalgalar (Necip Fazıl KISAKÜREK)

Sarmış deniz kızları gibi dalgalar bizi,
Uzun saçları gümüş, şeffaf tenleri fosfor.
Yumuşak başlariyle sarsarak teknemizi,
Yolcu gittiğin sahil nerde diye bağırıyor.

Ne bir kıyıdan eser, ne bir ışıktan eser,
Sulardan daha derin, yolun karanlıkları.
Dalgalar, yürüyünüz, aryalım beraber,
Başımızı dövecek yalçın kayalıkları!..
(1926)” (Kısakürek, 2018, s. 183)

İki dörtlükten oluşan “Dalgalar” şiirinde Necip Fazıl dalgaları, deniz kızlarına teşbih edip bu imge üzerine şiiri kurar. İlk dizede belirlediği bu imgeyi şiir boyunca geliştirir. İlk dörtlükte Kısakürek, bahsi geçen deniz kızlarının özelliklerini anlatır. Deniz kızlarının saçları gümüş, tenleri fosfordur. Şairin burada asıl anlatmak istediği denizdir. Şiirde uzayıp giden dalgalar, deniz kızlarının saçlarını çağrıştıran bir görsel imgeye dönüşür. Bu benzetmenin temelini, ay ışığının deniz yüzeyine ve dalgaların hareketine yansması oluşturur. Deniz kızlarının tenlerindeki parlaklık da aslında ay ışığının balıkların pullarında ya da denizin yüzeyindeki kırılmalarında oluşan doğal ışıltının hayal gücünde yeniden şekillenmiş hâlidir. Böylece fiziksel bir doğa olayı, şairin muhayyilesinde insanileştirilerek mitolojik bir imgeye evrilir. Bu bağlamda deniz kızı, gerçeklikten doğan ancak şiirin atmosferinde yeniden inşa edilen bir estetik figür olarak karşımıza çıkar.

Şairin Paris’ten İstanbul’a döndüğü yıl yazdığı bu şiirde, Batı etkisi açıkça hissedilir. Tekneyi sarsan dalgaların, deniz kızlarının yumuşak başlarını çağrıştırması, mitolojik bir göndermeye kapı aralar. Özellikle bu sahnede deniz kızlarının yolculara yönelttiği “Nereye gidiyorsunuz?” sorusu, onları yalnızca bir görsel imge olmaktan çıkararak, anlam katmanı yüksek figürler hâline getirir. Mitolojik bağlamda bu deniz kızları, şarkılarıyla yolcuları tuzağa düşüren Sirenlerden çok, deniz dalgalarının sembolü olarak bilinen Nereidler’e daha yakındır. Zira şiirdeki deniz kızları, yolculara zarar vermeyi ya da onları baştan çıkarmayı değil, sadece yönlerini sorgulamayı amaçlar. Güzellikleriyle tanınan ve denizin sırlarına hâkim olduklarına inanılan Nereidler’in, deniz tanrısı Nereus’un kızları olduğu (Can, 2021, s. 484; s. 156) düşünüldüğünde bu seçim bilinçli bir tercihtir. Nereus’un “deniz yollarını pek iyi bilmesi”, şiirde deniz kızlarının bilgi taşıyıcı figürler olarak yer almasını anlamlı kılar. Ancak her ne kadar deniz kızları yolculara yönlerini sorsa da, şairin burada ima ettiği yolculuk, fiziksel değil içsel bir arayıştır. Dolayısıyla bu soru, varılacak bir coğrafi noktaya değil; şairin ruhsal durumuna yöneltilmiş metaforik bir sorgulamadır.

Gecenin iyice bastırıldığı izlenimini veren ikinci dörtlükte, şairin tekneyle uzun bir mesafe kat etmesine rağmen ne bir kıyıya ne de bir ışık kaynağına rastlamaması, yalnızlık ve yönsüzlük duygusunu pekiştirir. Bunun sebebi yolun, sudan daha karanlık olmasıdır. Kısakürek, sahili tek başına bulamayacağını anlamış olacak ki gözünü dalgalara çevirir ve onlardan yardım bekler. Kafalarını dövecek yalçın kayalıkları

beraber bulmayı teklif eder. Burada tezat söz konusudur; çünkü yalçın kayalıkları aslında deniz döver; ama kayalar, denizi ve tekneyi dövecektir. Bu, bir bakıma cezalandırma gibidir; zira onlar arayandır ve bir deniz yahut tekne olarak nihai hedefleri yalçın kayalıklar olmasına rağmen, denizin ortasında kaybolmuşlardır. Dolayısıyla yalçın kayalıklar, başlarını döverek cezalarını verecektir.

Hümeysra Hancıoğlu (2013), Necip Fazıl'ın denizi tercih etmesini, “geniş bir mekân olmasından, derinlik ve sonsuzluğu çağrıştırmamasından” kaynaklandığını belirterek açıklar (s. 116). Aynı çalışmada, şairin yolunun denizden bile daha karanlık oluşu ise şu şekilde yorumlanır: Necip Fazıl o “*yıllarda ruhunu sonsuzluğa ulaştıracak olan, benliğini aşma ve kâinat sırrına erme yolunun karanlıkları içindedir; fakat bir yandan da karanlıkta da olsa ilerlemek için çaba sarf etmekte*”dir (s. 116). Öyleyse şiir görünenden çok ötede metaforik anlamları içinde saklar. Nitekim Hancıoğlu denizin “ilk olarak Necip Fazıl Kısakürek'in ‘Dalgalar’ şiirinde bir metafor olarak” (s. 444) kullanıldığını belirtir ve bu metaforlar için “*Şiirde tekne içindeki yolcu, insanı, deniz ise aşma erme isteğini sembolize eder.*” (s. 444) diyerek izahını yapar. Kumar bataklığına düştüğü yıllarda (Sağlam, 2018, s. 976) şairin kendini aşma arzusunun dile getirdiği bu şiiri yazması gayet normaldir. “*Işıktan ve kıyıda mahrum olan karanlık deniz, öznenin kaotik ruh hâlini yansıtmak üzere metafora dönüşmüştür.*” (Sağlam, 2018, s. 976). Demek ki şiir, şairin zor zamanlarının bir mahsulüdür. İçsel olarak kaybolduğunun farkındadır; lâkin nereye varacağını da bilemez. Himmet Uç şairin bu arayışının henüz yeni olduğunu şu sözlerle ifade eder;

“Burada aramak var ama, henüz neyi aradığı belli değil. Şairin nesneler ve tabiat unsurları ve onların arasındaki ilişkilerde arama motifini kullanması bir arayış cihazının içinde mevcut olduğunu gösterir. Aramak ve bulmak konusunda tasavvuf ve bilimde bir şablon vardır. Ancak aramaya gayret edenler bulurlar, ilimde de tasavvufta da, felsefede de.” (Uç, 2012, s. 71).

Hümeysra Hancıoğlu (2013) şairin, şiirde “öfke ve asabiyet”ini (s. 236) denize yansıttığını söylese de şiirde bu duygulardan ziyade arayışın ve yolun verdiği yorgunluk ile pişmanlık had safhadadır. Diğer taraftan bir “varoluş bunalımı içinde” (Hancıoğlu, 2013, s. 236) olduğu görülmektedir. Anlaşılacağı üzere şiir bir arayış şiiridir. Özellikle denizi değil de dalgaları şiirin merkezine alması; şairin kendisini insanlar arasında tecrit edilmiş hissettiğindendir. Bu yüzden dalgaları denizden ziyade

konuma getirir. Şair onları da kendi gibi kayıp gösterir. Hangi kıyıya vuracaklarını unutmuşlardır. Bu yönden dalgalar, şairdir ve özünü bulmada ona yardım edecektir.

2.6.2. Denizin İlâhesi (Vasfi Mahir KOCATÜRK)

Şen gözlerinin rengi, yazın, mavi sularda
Mehtâbın açıldıkça gülen aksine benzer.
Çık sâhile sâkin denizin bağrını yar da
Hasret çeken âşıklara endâmını göster..

Tenha geceler bazı gidip çamlara sessiz
Dinlendiğin orman bize ateş-gede şimdi.
Herkes sana îmânını vermiş de, nefessiz,
Akşamlar inerken koşuyor mabede şimdi..

Sathında hayalin yüzen âvâre sularda
Solmuş gibi derdinle ela gözlü çiçekler..
Çık sâhile akşamları seyret: Korularda

Bir put gibi kâfirlerin endâmını bekler..” (Haz. Doğan, 2012, s. 70)

Vasfi Mahir Kocatürk’ün 1928’de yayımlanan “Denizin İlâhesi” şiiri başta Uranos’un hayalarından düşen kan sonucu denizde meydana gelen güzellik tanrıçası Afrodit adına yazılmış gibi görünür. Öte yandan şiirde geçen “ateş-gede” kelimesi şair tarafından rastgele seçilmiş olamaz; çünkü ateş-gede ateş, su, toprak ve havaya tapan Zerdüştlükte mabet yeri olarak geçmektedir. Ancak Zerdüştlükte Tanrı Ahura Mazda’dan başka tanrı yahut tanrıça yoktur (Gündüz, 2024). Zaten şair de bu kelimeyi benzetme amaçlı kullanır. Şiir, aruz vezninin “Mefûlü / Mefâîlü / Mefâîlü / Feûlün” kalıbıyla yazıldığından şair bu kelimeyi vezne uydurmak açısından tercih etmiş olabilir. Yine de hem Yunan mitolojisindeki Afrodit’ten hem de şiirin içindeki “mabet” kelimesinden her iki inanişâ da mecaz olarak gönderme söz konusudur.

Şiirde betimlenen zaman dilimi, akşam vaktidir. Bu zaman aralığı, hem şiirin atmosferine melankolik bir yoğunluk kazandırır hem de mehtabın suya yansmasıyla ortaya çıkan estetik imgeleri güçlendirir. Şiirde, kimsenin aşkına karşılık vermeyen,

gözlerinin rengini mehtabın denize düşen yansımasından alan ve neredeyse “ilâhe” düzeyinde yüceltilmiş bir kadın figürü yer alır. Şair, bu kadının sahile inmesini ve denize açılarak ona tutkun olan âşıkların özlemini dindirmesini arzular. Kadın figürü burada hem ulaşılmaz bir aşk nesnesi hem de âşıkların hasretini yatıştırabilecek yüce bir varlık olarak kurgulanmıştır.

Kocatürk’ün “Tenha geceler” diye bahsettiği zaman dilimi; bu figürün sahile inmediği vakitlerdir. Böyle durumlarda şair, kadının bir zamanlar dinlenip vakit geçirdiği deniz kenarındaki çamlığa yönelir ve onu anarak hatıralarını canlandırır. Kadın artık orada olmadığından -cehennem kelimesi de vezne uymadığından- şaire orman, “ateş-gede” görünür. Burada Neşâtî’nin meşhur gazeli⁵ hatırlanmalıdır; zira şiirde o gazeldeki “*Bâga sensiz bakâmam çeşmime âteş görünür / Gül-i handânı degül serv-i hırâmânı bile*” beytinden ilham alınmıştır. Şiirde herkes, deniz ilâhesi konumundaki bu kadına âşıktır; akşamın gelişiyle birlikte insanlar adeta ona iman etmişçesine, inançlarını tazelemek ya da yeniden doğrulamak için nefes nefese, mabet işlevi gören deniz kıyısına yönelir. Bu sahne, yalnızca aşkın değil, neredeyse dinsel bir bağlılığın şiirsel bir temsili hâline gelir. Şair burada, abartının sınırlarını zorlayan bir söyleme başvurur; kullanılan dil, mecazın “gulûv” (aşırılığa kaçan yüceltme) derecesine ulaştığını göstermektedir.

Son dörtlükte su; durgun olması yönüyle “avare” birine teşhis edilir ve bu suda sevgilinin hayali yüzmektedir. Çiçeklerle âşıklara gönderme yapan şair, o sevgilinin derdiyle bir çiçek gibi solduklarından söz eder. Âşıklar, Allah’ı değil de o kadını kıble hâline getirdiklerinden her akşam sırf onu görebilmek adına bir ibadethaneye gider gibi deniz kenarına iner. Kadın bir puta teşbih edilir, âşıklarsa ilâhe olarak kendilerine o kadını seçtiklerinden kâfir addedilir.

⁵ “Gîtdüñ ammâ ki koduñ hasret ile cânı bile
İstemem sensüz olan sohbət-i yârânı bile

Devr-i meclis bâña girdâb-ı belâdur sensüz
Mey-i zehr-âb-ı sitem sâgâr-ı gerdânı bile

Bâga sensiz bakâmam çeşmüme âteş görünür
Gül-i handânı degül serv-i hırâmânı bile

Sîneden derd ile bir âh ideyin kim dönsün
‘Aksîne çarh-ı felek mihr-i dırâşşânı bile

Hâr-ı firkatle Neşâtî-i hazînüñ va hayf
Dâmen-i ülfeti çâk oldı girîbânı bile” (Haz. Kaplan, 2019, s. 202)

“Denizin İlâhesi” şiiri eski şiirin aşk anlayışıyla kaleme alınmıştır. Eski şiirde de bir tane mâşuk, onlarca âşık vardır ve bu âşıklar, mâşuk yolunda ölmeye razıdır. Buna rağmen mâşuk bir türlü yüz vermez. İşte bu şiirde de mâşuk, şair tarafından “denizin ilâhesi” olarak alınır. Söz konusu kadının deniz kenarında gezdiğini görenlerin ona hayran kaldığını ve bu yüzden sürekli deniz kenarına geldikleri anlatılır. Bu durum, bir dine mensupmuşçasına aktarılmak istenmiştir. Dolayısıyla burada deniz, sevgilinin zuhur ettiği mekân olması sebebiyle ilâhî bir mekân mahiyetindedir. Nitekim mabet olarak da bahsedilir. Bununla birlikte deniz, şiirde sahiliyle ön plana çıkar; yani dolaylı olarak bulunur. Ancak kız, denize ait olduğundan şiirin belkemiğini oluşturur. Doğrusu deniz olmasa şiir, vücuda gelmeyecektir.

2.6.3. Deniz Kızı (Ömer Bedrettin UŞAKLI)

Pek yakından geçip gitti o kız bir defa!
Ölüm gibi, doğum gibi yalnız bir defa
Sandalının dalgaları evime değdi...

Gerinişi hatırlatan kürek çekmesi,
İnce akşam rüzgârına karışan sesi
Anlattı ki henüz daha on beşindeydi...

Ah, ne olur, sandalının kalaydı izi!
Artık her gün süzüyorum yeşil denizi,
Bana güldü o sevimli yıldız bir defa...

Bir defacık ışık gibi geçti o peri,
Bir defacık bana baktı ahu gözleri,
Ölüm gibi, doğum gibi yalnız bir defa...

1 Eylül 1928” (Uşaklı, 2018, s. 120)

Ömer Bedrettin Uşaklı, “Deniz Kızı” adlı şiirinde, denizde yaptığı sandal gezisi sırasında karşılaştığı bir kıza duyduğu ani ilgiyi konu edinir. İlk görüşte aşkla

şekillenen bu etkileşim, şairin denizi odağa alan romantik bir şiirle duygularını ifade etmesine vesile olmuştur.

Dört üçlükten oluşan şiirin ilk bölümünde şair, yalnızca bir kez gördüğü bu kıza yeniden rastlayamamış olmanın üzüntüsünü dile getirir. Hatta bu tek karşılaşmanın, doğum ve ölüm gibi yalnızca bir defa yaşanabilecek bir olay olduğunu vurgular. Bu bağlamda, şairin kızı yeniden görebilmek umuduyla defalarca denize açıldığı; ancak ona bir daha rastlayamadığı anlaşılır. Bu karşılaşmanın ardından kızı hatırlatan en küçük bir iz bile şair için anlamlı hâle gelir. Bu nedenle, kızın bulunduğu sandalın oluşturduğu dalgaların evine kadar ulaşmasını bir lütuf olarak kabul eder.

İkinci üçlükte, kızın denizdeki hareketleri betimlenir. Şair, onun kürek çekişini “geriniş” olarak ifade eder. Buradaki “geriniş” ifadesi net bir açıklık taşımamakla birlikte, bağlam içinde değerlendirildiğinde, büyük olasılıkla uyku mahmurluğunu gidermek için yapılan bir harekete gönderme yapılmaktadır. Şair, bu genç kıza, denizin ortasında uykudan uyanmakta olan biri olarak hayal eder. On beş yaşlarında olduğu belirtilen bu kız, kürek çekerken aynı zamanda şarkı da söylemektedir; sesi akşam rüzgârına karışarak şiire hem işitsel hem de duygusal bir boyut kazandırır.

Üçüncü üçlük, kızın gidişiyle oluşan boşluğu ve bu boşluğun şairde yarattığı derin özlemi dile getirir. Şair, imkânsız bir dilekte bulunarak kızın sandalının izinin denizde kalmasını ister ve bu hayalle her gün denize bakar. “Sevimli yıldız” istiaresiyle tanımlanan bu genç kız, yalnızca bir kez şaire gülümsemiş; ancak bu tebessüm, şairin ona bağlanması ve onu unutamaması için yeterli olmuştur. Bu nedenle şair, onu tekrar görebilme umuduyla sürekli denize yönelir.

Son üçlükte ise bu kısa karşılaşmanın şairde bıraktığı kalıcı etki vurgulanır. Periye benzetilen kız, “bir defacık” ışık hızıyla geçip gitmiş; ceylanı andıran gözleriyle yalnızca bir kez bakmıştır. Şair, şiirini ilk üçlükte de yer alan “Ölüm gibi doğum gibi yalnız bir defa” dizesiyle sonlandırarak karşılaşmanın etkisini pekiştirir. Aslında kız, günlük yaşamda rastlanabilecek sıradan bir karşılaşmanın öznesidir; ancak şairde yarattığı izlenim, neredeyse ömürlük bir duygusal yankıya dönüşmüştür. Bu karşılaşmanın, bir aşkı hem doğurup hem de sonlandırdığı söylenebilir.

Şiirin başlığı, kızın görünüşüne değil, onunla karşılaşılan mekâna gönderme yapar. Ömer Bedrettin Uşaklı, şiir boyunca kıza sevimli bir yıldız, bir periye ve bir ceylana benzetse de, şiire “Deniz Kızı” başlığını vermesinin sebebi, bu karşılaşmanın

denizde gerçekleşmiş olmasıdır. Her ne kadar deniz burada yalnızca bir arka plan işlevi görse de, şairin kızı yeniden orada görmeyi umut etmesi bu mekâna sembolik bir değer yükler. Yine de şiirde denize yeni bir anlam atfedilmez; deniz yalnızca rastlantısal ve romantik bir buluşmanın geçtiği doğal bir sahne olarak kullanılır. Kızın, bu karşılaşmadan sonra bir daha denize çıkmamış olma ihtimali, şairin bekleyişini daha da umutsuz ve şiirsel kılar.

2.6.4. Yolcu (Faruk Nafiz ÇAMLİBEL)

“... Sen, ki sahilde gezen kızların en solgunusun,
Uhrevî beldene son yolcu dönerken beni an!

Gölüyordun kayalıklardan inerken bana sen,
Ben ki her gölgenin aks ettiği bir gamlı suyum;
Hergün alnında zehirden acı rüzgârlar esen,
Gurbet akşamlarının bağı yanık yolcusuyum.

Bir hazan akşamı kırlarda unuttum neyimi,
Dondu kalbimde bütün matemi bir sisli kışın,
Gece yollarda bıraktım kırılan değneğimi,
Rehberim yok, beni döndürme yolumdan sarışın

“Eriyen ruhumu yorgun bakışın doldursun,
Kumlar üstünde deniz sevgili kız, nerde yuvan
Sen, ki sahilde gezen kızların en solgunusun
Uhrevî beldene son yolcu dönerken beni an!” (Çamlıbel, 1935, s. 80-81)

Faruk Nafiz’in “Yolcu” adlı şiirinde denize dökülen bir akarsuyun iç sesine tanıklık edilir. Sahiline pek çok insan uğramış olsa da, şair kadrajına yalnızca “en solgun”, “sarışın” ve memleketinin “uhrevî” bir belde olduğunu düşündüğü, hem mistik bir derinliğe hem de fani bir varlığa sahip olduğuna inandığı bir kızı dahil eder. Bu kızın yıllardır her mevsimde yaşadıklarını intak sanatıyla anlatır.

Genellikle gelenlerin derdini anlattığı, bu yüzden “gurbet akşamlarının bağı yanık yolcusu” olan “gamlı suyu”n dikkatinin bu kızda olması normaldir; çünkü “kayalıklardan inerken” kendisine gülmüştür. Bu durum, belki de tarihinde ilktir; çünkü imkânlar dâhilinde öylesine mutlu birisine rastlamamıştır. Mutsuz bireyin, daha mutlu bir kişiye içini dökme eğilimi bu sahnede de gözlemlenir; akarsu, kızı kendi dertleriyle yükler. Sonbaharla birlikte akarsuyun çağlaması; yanına gelen âşıkların bitmesiyle sona ermiştir. Bu durum, onun 'neyini' kırlarda unutmasıyla betimlenirken; kışın kar altında donması ise bu kez mevsimin “matem”inin onda kaldığını gösterir. Yine de bu bitkin hâlini mistik kız canlandıracak gibidir. Canlanma gerçekleşirse yoldan şaşma korkusu yaşayan akarsu, bu hâlini rehbersiz olmasıyla izah eder. Öyleyse mevzu bahis kızın ona rehberlik yapabileceğine kanaat getirmez; çünkü kıza kılavuzu olması gerektiğini ima eder.

Son dörtlükte baharın yaklaşmakta olduğunu “eriyen ruhumu” tamlamasından anlarız. Kışın donan su, baharda erimektedir. Karşısındaki kız, çetin bir kış geçirmiş olacak ki; bakışları yorgundur. Matem kendine şiar edinen su, aynı içgüdüyle kızın derdine ortak olmak ister. Kıza “kumlar üstünde deniz”de evinin nerede olduğunu sorar. Buradan kızın, bir denizkızı olduğu düşünülebilir. Hatta “Uhrevî belde” derken bu tez doğrulanır gibidir. Şiirin mitik bir edası olduğu ortadadır. Anlatı, Narkissos’un kendine tutkunluğunu, Sirenler’in cezbedici ancak tehlikeli çağrısını ve Hades’in yeraltı dünyasıyla ilişkilendirilen ölüm ve dönüş temalarını bir araya getiren özgün bir yeniden yazımı olarak değerlendirilebilir. Narkissos’un suda aksini görüp âşık olması gibi su, kızın sevincine imrenip ona âşık olur. Aslında denizkızı olan sirenler oldukça saldırgan olmalarına rağmen, burada masum bir kız resmedilir ve “son yolcu” ibaresinden de Hades’in yer altı dünyasına giden ölüleri çeken kayıkçı kimliği kıza yüklenir. Bütün bunlardan dolayı şiiri adı anılan Yunan mitlerinin, yeni bir uyarlaması olarak algılamak mümkündür.

2.6.5. Deniz Kızlarının Türküleri (Ali Mümtaz AROLAT)

Şen deniz kızlarının davet türkülerini
Dinliyorlar hayretle, bakışlarında yaşlar,
Hiç biri hissetmiyor yıpranmış kaderini,

Uyuklayan denize doğru uzanmış başlar.

Rüyalarda duyulan türküler gibi şakrak,
Bu türküler geliyor hayalî bir ülkeden.
Bir heyecan sonunda birden ferahlayarak
Ay serpintileriyle oynuyor suda yelken.

Örtündüğü tüllerde göz kırparken yıldızlar,
Koynunda ne bir dalga, ne de köpüklü bir iz.
Fırtınayı düşünüp kalbi derinden sızlar
Ve gerinir lacivert tembelliğiyle deniz.

Bu türküler geliyor sahillere serpilmiş,
Kumsalın ninnisiyle uyuyan kayalardan...
Yelkenlerin genç göğsü olgunlaşmış, gerilmiş
Güllerin nefesini hatırlatan rüzgârdan.

Hız alarak esiyor, bir esir gibi ince,
Yıkılmış bir cennetin bahçelerinden rüzgâr,
Kaptırıp ruhlarını manâsız bir sevince
Doğmayacak bir güneş düşünmekte yolculuk.

Yolcular düşünmekte doğmayacak bir güneş,
Hepsinin benzi uçuk ve bakışları derin,
Yanıyor içlerinde hâlâ o eski ateş,
Teselli külleridir kor olmuş bir kederin.

Uyuklayan denize doğru uzanmış başlar,
Hepsi birden unutup bir kalbin kederini
Beraber dinliyorlar, bakışlarında yaşlar,
Şen deniz kızlarının davet türkülerini.” (Tüzer, 2002, s. 146-147)

Ali Mümtaz Arolat'ın kitaplarında yer almayan şiirlerinden “Deniz Kızlarının Türküleri”, denizkızları olarak bilinen sirenlerin hikâyesini anlatan bir şiirdir; fakat burada mit, ya adapte edilmiş yahut söz konusu sirenler prototip alınarak denizkızları bünyesinde güncellenmiştir. Bilineceği üzere Yunan mitolojisindeki tek denizkızları sirenler, değildir. Ayrıca doğrudan Zeus'un ya da Poseidon'un çocukları olarak kabul edilen bazı su perileri de denizkızları grubuna dâhil edilir. Ancak güzel sesleriyle şarkılar söyleyip gemicileri yollarından alıkoyan ve onları av hâline getiren sirenlerdir.

Yedi dörtlükten oluşan şiirde olay örgüsü denizkızları ve yelkendekiler arasında geçer. Şiirin ana olayı davet ve davete icabet etmektir. İlk dörtlükte mutlu “deniz kızları” cezbedici türküler söyleyerek denizcileri çekmeye çalışır ve bu çağrıya kulak verenler yarı şaşkınlık yarı üzüntüyle gemiden durgun denize doğru bakıp onları bulmaya çabalar. Kaderin “yıpranmış bir deftere” benzetilmesi, bu yolculuğun uzun ve yaşlı bireyler tarafından sürdürüldüğü izlenimini yaratırken; denizin durgunluğu, kişileştirme sanatıyla onun “uyuyor” olması üzerinden anlamlandırılır.

Türküleri yalnızca gemidekiler duymaktadır. “Hayalî bir ülkeden” gelen ve “rüyalarda duyulan” ezgileri çağrıştıran bu türküler, en az dinleyicileri kadar coşkuludur. Bu atmosferin etkisiyle, şair “yelken” imgesini mecaz-ı mürsel yoluyla gemiye ve gemidekilere gönderme yapmak üzere kullanır; “ay serpintileriyle oynayan” yelken ise, bir maceranın ardından gelen dinginliği ve hayal ile gerçek arasındaki geçişi yansıtır.

Üçüncü dörtlükte vaktin gece olduğu göz kırpması ve tesettüre girme yönüyle teşhis edilen “yıldızlar”la gösterilmek istenir. Yıldızlar, “tül” kapalı istiaresiyle bulutlarla örtünürken fırtına korkusuyla durgun denizin “kalbi derinden sızlar”. Hem durgun hem de kalbe sahip olma yönüyle kişileştirilen denizin üzüldüğünü ortaya koymak için kullanılan deyim irsal-i mesel değerindedir. Yine de lacivert renge öykündürülen tembelliğinden vazgeçmeyerek gerinmekten kendini alamaz.

Denizin böylesine durgun olduğu bir anda, anlatının odağı yeniden denizkızlarının türkülerine yönelir. Ancak burada söz konusu olan “türküler”, aslında denizkızlarına değil; sahilde uyuklayan kayalardan yükselen ve kumsalın mırıldandığı bir ninniye andıran seslere aittir. Bu dingin atmosfer, bir anda yerini hareketliliğe bırakır: “Güllerin nefesini hatırlatan” bir rüzgâr esmeye başlar ve yelkenlerin “genç göğsü”nü şişirerek denizi yeniden canlandırır.

Bir sonraki bölümde, rüzgârın esmeye başladığı anlatılır. Zamanla şiddetini artırır ve “yıkılmış bir cennetin bahçelerinden” kaçan bir esiri andıran bir biçimde eser. Yelkenler, bu hızın tehlikeli olasılıklarını kavrayamadan, görevlerinin bir gereği olarak şişmekten ve gemiyi hedefine ulaştırmaktan duydukları anlamlandırılmaz bir sevinç içindedir. Oysa bu belirtiler yaklaşmakta olan bir fırtınanın habercisidir. Yelkenler ise, duydukları türkülerden öylesine büyülenmişlerdir ki, yolculuklarını sürdürmeyi düşleyecek kadar mest olmuşlardır. Ancak atmosferin ipuçları, ertesi gün güneşin bile doğmayacağına işaret etmektedir.

Yolcular, güneşin bir daha doğmayacağına farkındadır; bu nedenle hepsi, korkunun etkisiyle yüzleri solmuş bir biçimde kara kara düşünmektedir. Ancak tüm bu karamsarlığın içinde, içlerinden bazılarında geçmişten kalma bir teselli kaynağı olarak “eski ateş” teşbihiyle ifade edilen bir umut kıvılcımı bulunmaktadır. Bu umut, daha önce yaşanmış ve sönmüş bir kederin küllerinden doğmuştur. Yolcular, geçmişte atlatmış oldukları hüznü bir anıdan aldıkları cesaretle mevcut belirsizliğe direnmeye çalışmaktadır.

Son bölümde, yolcular hem yaklaşmakta olan fırtınayı hem de geçmişte yaşamış oldukları hüznü bir aşk hikâyesini simgeleyen “bir kalbin kederi” istiaresini unuttur görünürler. Gözleri geçmişin izlerini taşıyan yaşlarla dolu olsa da, denizkızlarının adeta büyüleyici bir etkiye sahip “davet türkülerini” durgun denize doğru başlarını uzatarak dinlerler.

Şiir, bünyesinde birtakım çelişkileri barındırır. Yelkeni şişiren rüzgârın, şairin “uyuyan” olarak nitelendirdiği denizi dikkate alıp almadığı belirsizdir; ancak bu rüzgâr, klasik şiir geleneğindeki “rüzgâr” mazmununa evrilir. Âşığa sevgilinin kokusunu taşıyan rüzgâr burada, “hayalî ülkelerden” gelen türkülerle birlikte bu atmosferi besleyen bir unsur hâline gelir. Şairin kurduğu düşsel evrende her şeyin mümkün olabileceği dikkate alındığında, denizin işlevi de yalnızca doğal bir unsur olmanın ötesine geçer; şiirdeki masalsı atmosferin temel mekân ögesi hâline gelir. Zira deniz, hem denizkızlarının yaşadığı yer hem de yolcuların ulaşım aracıdır; yani hem fantastik olanın kaynağıdır hem de dünyevi olanın taşıyıcısı.

Denizkızlarının türkülerinden etkilenen gemi yolcuları mest olunca yolculuk askıya alınır, yön kaybedilir ve herkes bir tür fantastik basiret bağlanması yaşar. Bu hâlde deniz de ortak olur; çünkü yaklaşmakta olan fırtınayı öngörmesine rağmen hâlâ

“uyuklamaktadır”. Bu yanılsamanın nedeni, atmosferde yankılanan efsunlu türkülerdir. Nitekim şiirde denizden çok, içinde yaşayan kızların söylediği bu türküler ön plana çıkar. Öte yandan, bu türkülerin kaynağına dair belirsizlik de dikkat çeker: Seslerin deniz kızlarından mı yoksa sahildeki kayalardan mı geldiği net değildir. Fırtınanın eşiğinde bulunan deniz de bu büyümlü atmosferin etkisinden kurtulamamış, yolcular gibi o da bir nevi edilgen bir mahkûma dönüşmüştür.

Şiirlerde, şairlerin deniz kızlarının mitolojik ve sembolik özelliklerinden yararlanarak âşık oldukları kadınları daha değerli, gizemli ve cazibeli bir biçimde yansıttıkları görülür. Özellikle deniz kızlarına atfedilen “femme fatale” (öldürücü cazibe) niteliğini sevgililerine yükleyerek, yaşadıkları aşkın derinliğini ve acısının yıkıcılığını vurgulamak isterler. Bu bağlamda, şairler için bu kadınlar, tıpkı deniz kızlarının mitolojik anlatılardaki kurbanları gibi birer “av” konumundadır. Her ne kadar onları fiziksel olarak yok etmeseler de, aşk yoluyla şairleri ruhsal bir karmaşaya sürükler, akıl ve irade sınırlarını aşan bir tutkunun öznesi hâline getirirler.

Kısakürek’in “Dalgalar” şiirinde bu durum farklıdır. Şair dalgalarla deniz kızlarını özdeşleştirdiği şiirinde soyut olarak pişmanlığa bağlı bir arayışı anlatır. Aradığı şeyin ne olduğunu, yolun nereye gideceğini bilmediğinden dalgalardan rehber olmasını ister. Bu bakımdan deniz kıızı mitine biraz yaklaşır. Zira onlar da yolunu kaybetmiş gemicilere çağrılar ile bir rota belirlerler.

“Denizin İlâhesi” ve Ömer Bedrettin’in “Deniz Kızı” şiirlerindeki sevgililer, söz konusu mitteki niteliklerdedir. “Denizin İlâhesi”nde, güzellik olgusu bağlamında doğrudan deniz kızlarına ya da denizin ilk kıızı sayılan Afrodit’e atıfta bulunulduğu görülmektedir. Uşaklı’da ise sevgili sıra dışı olduğundan doğrudan deniz kıızını anımsatır. Yıldız, peri ve ceylana teşbih edilmesinden de bu, anlaşılmaktadır.

Çamlıbel’in “Yolcu” ve Arolat’ın “Deniz Kızlarının Türküleri”nde mevzu bahis mitlerin birer adaptasyonuna denk gelinir. “Yolcu” şiiri, Narkissos mitinin devamı gibidir. Suya âşık olan şair suya dönüştüğünden âşık olduğu kişiye açılmaya çalışır. Arolat’ta olaylar mitten farksız ilerlerken şiirin sonunda yolcuların duyduğu türkülerin fırtınanın sesi olabileceğine dair bir şüphe bırakılır ve böylelikle şiir, yarı fantastik ortamdan gerçek dünyaya giriş yapar.

2.7. DENİZ YOLCULUĞU

Deniz yolculuğuna dair şiirlerde genellikle açık denizlerde yapılan gemi seyahatleri aktarılır. Gezi boyunca yolcuların gördükleri betimlenirken bu sırada neler hissettiklerine yer verilir. Yolculuğun sebepleri arasında kaçış fikri öne çıkar. Bunun dışında özgürlük ve hayalî bir mekâna deniz yoluyla gitme arzusu da bulunur. Seyahatin güzel yanları olduğu kadar hava muhalefetine bağlı, fırtına nedeniyle geminin batmasıyla ölme riski de vardır. Nitekim bu yüzden çoğu şiire kasvet hâkimdir.

Bu şiirsel yaklaşımların aksine, Bachelard denize ve deniz yolculuğuna daha mesafeli ve felsefî bir perspektiften yaklaşır. Büyük ihtimalle tuzlu olmasından deniz suyunun “insan doğasına aykırı” ve “doğrudan doğruya insanlara hizmet etmek için ayrılmış her unsurun ilk ödevinden yoksun” olduğunu düşünür (Bachelard, 2006, s. 169). Maslow’un İhtiyaçlar Hiyerarşisine göre hesap yapan Bachelard, denizler arası yolculuğu hiçe sayar. Dahası onunla ilgili anlatıların “yerel bir söylenbilim” olduğunu, dolayısıyla bunların “yalnızca belli bir kıyı bölgesinde yaşayanları ilgilendirdiğini” (Bachelard, 2006, s. 170) ileri sürer. Yani denizle ilgili anlatılar, nereye has ise o bölgenin sakinlerine yöneliktir ve bu eserleri yalnız onlar anlayabilirler. Kapalı ve özel yer isimleriyle dolu anlatılar için geçerli olan bu durumun, anasır-ı erbaadan olan su, onun nezdinde deniz için pek anlamı yoktur. Zira suyun hafızası olduğu gibi insanlığın geçmişten bu yana suya yüklediği bilişsel ve duygusal kavramlar hemen hemen aynıdır.

2.7.1. Hayâl İklimine Doğru (Ali Mümtaz AROLAT)

Gökler gibi bulutlu nazarlarımız,
Saçlarımız da engin gibi dalgalanıyor;
Lâkin biz o eski çılgınlarız,
Gönlümüzde o alev hâlâ yanıyor...

Gözlerimiz bazı yaşla örtülse de,
Dudaklarımızdan ara sıra

Elemli şarkılara
Benzeyen sözler dökülse de
Kalbimiz gene taştan...

Sanmayın ki kırılacak azmimiz
Dalgalara kurban verdiğimiziz
Beş altı arkadaştan...

Gözlerimiz dalgalarda,
Kulaklarımız rüzgârda,
Gidiyoruz, gidiyoruz,
Birgün olur, ufuk bize güler diyoruz.” (Arolat, t.y.a, s. 44-45)

“Millî Mecmua”nın elli iki numaralı sayısının dokuz yüz sekizinci sayfasında, 1925’te yayımlanan şiir (Tüzer, 2002, s. 133) Ali Mümtaz Arolat’ın “hayâl iklimi” şiirlerinin ilkidir. Bu şiirlerin birlikte değerlendirilmesi önemlidir; çünkü aralarındaki göndermeler, metinlerarasılığa dayalı bir okuma pratiğini mümkün kılar ve şiirlerin anlam dünyasını karşılıklı olarak zenginleştirir.

Dört bölümden oluşan şiirde şair ve arkadaşları denizin ortasında hayal iklimine erişmenin ümidini taşımakta, bakışları bulutlu gökleri çağrıştırmaktadır. Burada denizden, özellikle de fırtınadan endişe duyduklarını belirtmeyi amaçlayan tevriyeli bir anlam söz konusudur. Şair ve arkadaşlarının saçları da engindeki dalgalara benzetilerek rüzgârdan nasibini alır. Endişe duymalarına rağmen korkmadıklarını ve hâlâ genç ve enerjik olduklarını “eski çılgınlar” ve “gönlümüzde o alev” kapalı istiareleriyle ima ederler. Ayrıca “alev”, hayal iklimine erişme arzusu olarak okunabilir.

Bu noktada Bachelard’ın denizin serap etkisine dair değerlendirmeleri önem kazanır. Bachelard, denizin serap gücünün üzerinde durur; fakat bu ifadeyi bulamadığından düş ve masalsılık gibi çetrefilli yollardan denizin bu kudretini açıklamayı dener: “Deniz masalsıdır çünkü öncelikle en uzaklara gitmiş gezginin dudaklarından dile gelir. Uzakları masallaştırır. Oysa doğal düş görüleni, dokunulana, yenileni masallaştırır.” (Bachelard, 2006, s. 170) şeklinde izah eder. Yani Bachelard, denizin, maddenin özünü yanlış yansıttığından ve üstelik denizle ilgili eserlerde bu

yanlış yansıtılan özü anlatan kişinin hayâl dünyası devreye girince gerçeğin önüne iki kat perde çekildiğinden bahseder.

İkinci bölüm atasözü değerindeki “*Yufka yürekliyle çetin yollar aşılmaz.*” (Atsız, 2013, s. 11) deyişinin bir özetidir. Yolcuların zaman zaman gözlerinin dolması, büyük olasılıkla hedeflerine ulaşamamış olmalarından ya da geride bıraktıkları kişilere ve mekânlara duydukları özlemden kaynaklanmaktadır. Gezginler, zaman zaman gözyaşı döktükleri gibi, kimi zaman da hüznü şarkılar söylerler. Tüm bu duygusal iniş çıkışlara ve kedere kapılmalarına rağmen, bu yolculuk onlar için adeta biçilmiş kaftandır; zira kalpleri “taş” ile özdeşleştirilerek cesur, korkusuz ve gözü pek oldukları ima edilir. Nitekim bir sonraki bölüm, bu duygusal dayanıklılıklarının ve zaman zaman acımasızlığa varan tutumlarının somut bir örneğini sunar.

Azimlerinin kırılmayacağı, bu yoldan dönmeyecekleri zikredilir. Hayal iklimine erişmek uğruna şair, “beş altı arkadaş”ını dalgalara kurban vermiştir. Bu eylem, kutsal amaçla yapılan bir ibadet olduğundan burada dalgalar tanrısal bir mertebeye çıkarılır. Zaten Türkçede böyle bir deyim de kullanılmaktadır. Ayrıca ortalama ifade edilen sayıdan, feda edilen arkadaşların denizden daha değersiz olduğu açıktır.

Seyyahlar, sürekli yaklaşmakta olan bir fırtınaya karşı tetiktedir; gözleri dalgaların üzerinde, kulakları ise rüzgârın sesindedir. Yolculuklarını bu dikkat ve temkin içinde sürdürürler. Yine de içlerinde bir umut taşırlar: Günün birinde ufkun onlara gülümseyeceğine inanırlar. Zira şimdiye dek deniz, onlara daima engelleyici bir unsur olarak davranmış, hiçbir zaman yol gösterici ya da destekleyici bir rol üstlenmemiştir.

Şiirde deniz, hayal iklimine götüren bir vasıta ve aynı zamanda bir yol olarak işlev görür. Şairin bu deniz yolculuğunda karşılaştığı macera, Joseph Campbell’ın “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” adlı kuramında tanımladığı “yol” aşamasıyla örtüşmektedir (Campbell, 2010). Henüz hedefe ulaşılmamış olması, denizi ve çevresel etkenleri birer engelleyici unsur konumuna getirir; zira kahramanın sınavları, çoğunlukla bu yolculuk sürecinde ortaya çıkar.

2.7.2. Hayâl İkliminin Yolcuları (Ali Mümtaz AROLAT)

Sularda gün
Solarken ölgün
Ve düşük yelkenimizle
Ufka dalarız güneş örtülürken denizle.

Yelkenimiz mehtapta parlak
Suları yararak
Meçhul ufuklara doğru yol alır;
Gölgemiz denizde uzar, kısılır.

Geçen rüzgârlara deriz ki:
'Biz ki
Bugünü beğenmeyen adamlarız,
Hayâl iklimine yelken açmış adamlar,
Yeni ufukları ruhumuzla selâmlarız.'

Ve gözlerimizden birkaç yaş damlar,
Kalbimiz bir az serinler;
Rüzgâr durur, bizi hayretle dinler.” (Arolat, t.y.a, s. 17-18)

1925'te “Millî Mecmua”nın 59 numaralı sayısının 953'üncü sayfasında yayımlanan şiir (Tüzer, 2002, s. 134) hayal iklimi serisinin ikinci şiiridir. Bu şiirlerde Ali Mümtaz Arolat, bir ütopyanın peşindedir. Erken dönem ütopyalarda olduğu gibi, özellikle Thomas More'un “Utopia”sında (More, 2019), ideal ülkeye deniz yoluyla ulaşıldığı tasvir edilmektedir. Ancak bu eserlerde yolculuğun kalabalık bir toplulukla gerçekleştirildiğine dair açık bir ifade yoktur. Burada kimliği belirtilmemiş birçok yolcudan bahsedilir. Dikkat çekici olan, yolcuların seyahatlerine akşamüzeri başlamalarıdır; bu durum, onların sanki memleketlerinden hayal iklimine sürgün edilmiş ya da oraya kaçıyorlarmış izlenimi uyandırır. Nitekim her ütopyanın aynı zamanda bir tür kaçış edebiyatı olarak değerlendirilebileceği göz önünde bulundurulduğunda, bu tercih anlamlı ve yerinde görünmektedir.

Akşamın erişmesi, güneşin sulara ölgün bir şekilde solması yahut güneşin denizle örtülmesi şeklinde tasvir edilir. İlkinde güneş bir çiçeğe, batması ise bu çiçeğin solmasına ayrıca denizle örtülmesi tesettüre giren bir kadına benzetilmesiyle her iki durumda hüsn-i ta'lîl yapılır. Böyle bir havada şair ve arkadaşları “düşük yelken”leri ile ufka doğru hareket eder.

Mehtabın vurduğu “parlak sular”da, “meçhul ufuklara doğru” ilerlerken gölgeleri denizde uzar, kısalır. Bu, günlerin birbirini takip ettiğini söylemek için bir başka yoldur. Şair günlerin nasıl geçtiğini bilmediklerini adeta bir atasözü oluşturarak anlatmaya çalışır. Diğer taraftan bu hayal ikliminin nerede olduğu belli değil gibidir; çünkü rota bilinseydi, “meçhul ufuklar”dan bahsedilemezdi. Dolayısıyla yolcular, gönüllerine hitap eden bir mekâna ulaştıklarında hayal ettikleri iklime varmış sayılacaklardır. Bu bağlam, şiirin bir sonraki bölümünde daha açık biçimde ortaya konur.

Şair ve arkadaşları rüzgâr ile konuşur ve bir bakıma kişileştirdiği tabiata kendilerini tanıtırlar. Onlar “bugün”ü yani mecaz-ı mürsel yoluyla o günkü zamanı, medeniyeti beğenmeyen kişilerdir. Bu yüzden hayal iklimine yönelmişlerdir. Gidecekleri yolu bilmedikleri, ufka yakıştırdıkları “yeni” sıfatından bellidir. Şair ve arkadaşları bu ufku, içtenliklerini göstermek istercesine “ruhlarıyla selâm”lar. Bu selamlama aynı zamanda ufukları karşılayanın ve onları kabullenmenin de bir işaretidir.

Yolcuların tanıştıktan sonra gözlerinden süzülen birkaç damla yaş, geride bıraktıkları kişilere veya yerlere duydukları özlem şeklinde yorumlanabilir. Zira hayal iklimine dair böylesine umut dolu bir beklenti içindeyken ağlamaları, ilk bakışta bir çelişki gibi görünmektedir. Ne var ki, ağladıklarında kalplerindeki hasret bir ölçüde diner; içlerindeki hüznün bütünüyle sona ermesine de en azından “biraz serinler”. Bu noktada yalnızca kalp değil, doğa unsurları da kişileştirilmiştir: Rüzgâr, onların duygularına tanıklık eden bir varlık gibi konumlanır ve onları “hayretle dinler”. Böylece şiirde içsel duygulanım ile doğa arasında kurulan etkileşim, sembolik düzlemde derinleşir.

Hayal iklimine ulaşma sürecinin merkezde yer aldığı bu şiirde, yolculuk anlatımı yolculuğun tam ortasından itibaren başlar. Deniz sakin ve rüzgârsızdır; üstelik yolcular ve kaptan, izleyecekleri rotayı bilmemektedir. Ancak, varmak istedikleri

yerin mevcudiyetinden derin bir inançla emindirler. Bu belirsizlik karşısında kendilerini denizin yönlendirici ve kader tayin edici gücüne bırakırlar. Bu bağlamda deniz, şair ve yol arkadaşlarını hayal iklimine taşıyan aracı bir mekân olarak konumlanır. Aynı zamanda, yeni ufukları ve rüzgârlarıyla bu hayal ikliminin bir parçası hâline gelir ve dolayısıyla umudu temsil eden bir unsur olarak işlev kazanır.

2.7.3. Dalgalı Bir Denizde (Ali Mümtaz Arolat)

Dalgalı bir denizde
Rüzgâr boru çaldıkça,
Kimi yükselip alçaldıkça
Bir şeyler de yükselir, alçalır kalbimizde.

Bunlar ufacık kırıklardır,
Parçalanmış hislerin kırıkları...
Dışarıya çıkamamış hıçkırıklardır,
Ağlanmamış elemelerin hıçkırıkları...

Onun için kalbimizde
Bir yorgunluk hissederiz,
Kimi yükseldikçe, biz,
Dalgalı bir denizde. (Arolat, 1926, s. 992)

“Dalgalı Bir Denizde” şiirinde Ali Mümtaz Arolat, böylesine bir denizde yapılan gemi yolculuklarını ve denizin insana hissettirdiklerini anlatır. En çok tercih edilen sanatlar, teşhis ve istiaredir. Şiirin ilk dördlüğünde şair, “dalgalı bir denizde rüzgâr boru çalınca” ortaya çıkan durumu tasvir eder. Sanki dalgalı denizin savaş alanı, rüzgârın ise o savaşı ilân eden boruyu çaldığı gibi bir imge oluşturulur. Doğrusu bu, bir savaş değil; fırtınanın habercisidir. Dolayısıyla doğa olayı, savaşa benzetilerek hüsn-i ta’lîl yapılmıştır. Öyleyse fırtınalı bir denizden bahsedilmektedir. Nitekim alelâde dalgalı bir denizde yükselip alçalma durumu çok olmaz; ancak şair, burada bazen yükselip alçaldıklarını kaydeder. Böyle inip çıktıkça şair ve yolcuların

kalplerinde bir şeyler yükselir. Fırtına göz önüne alınırsa hissedilecek ilk şey korkudur; ama sonraki bölümde bunun sadece korku olmadığı anlaşılır.

Şair ve arkadaşları; gemi, dalgalı denize dalıp çıktıkça “bunlar ufacık kırıklardır” diye söz edilen kalplerine vuran hislerdir. Üstelik kapalı istiare ile cama benzetilen bu hisler “parçalanmış hislerin kırıkları”dır. Ölüme yakın oldukları bir anda; pişmanlıklar, tamamlanmamış hikâyeler şair ve arkadaşlarının kalbine üşüşmüştür. Bu duyguların daha çok acı dolu anlarla alâkalı olduğu, o hislere dair şairin “dışarıya çıkamamış hıçkırıklar” ve de özellikle “ağlanmamış elemelerin hıçkırıkları” şeklindeki yakıştırmalarından hissedilir. Yani bunlar; insanı ağlamaya sevk eden; fakat bir türlü dışa vurmaya fırsat bulunamayan duygularıdır. Üçüncü bölüm bu hislerle yolculuk etmenin sonucu hakkındadır. Dalgalı denizde gemi alçalıp yükseldikçe, kalplerinin kıyısına o parçalanmış hislerin vurması şair ve arkadaşlarını yorar.

Şiirde deniz, özellikle kalpte gizli kalmış duyguları açığa çıkaran bir araç olarak konumlandırılmıştır. Bu bağlamda deniz, bireyin iç dünyasını ve bastırılmış ya da farkında olunmayan duygularını temsil eder. Denizle kurulan bu sembolik ilişki, şair ve yol arkadaşlarının hayatlarına ve yolculuklarına devam etmelerini zorlaştırır; çünkü yüzeye çıkan duygular, hem bireysel hem de kolektif düzeyde bir içsel çatışmayı beraberinde getirir.

2.7.4. Yelken Açan Gemi (Ali Mümtaz Arolat)

Anlaşılmaz emellerle
Hayâl iklimine gitmek için
Heyecandan titreyen ellerle
Yelken açan yolcular, için için
Kalplerinde yanan, sönen kinleri,
Dolaştılar baştan başa enginleri.

Gün oldu, durgun sularda
Yelkenlerin aksini seyrettiler;
Gün oldu, yorgun sularda

Dalgaların raksini seyrettiler;
 Gün oldu ki deniz hırçınlaştı,
 Geminin bordasından taşıtı;
 Boğuk sesleriyle haykırarak,
 Dümeni, direkleri kırarak
 Dalgalar birkaçını aldı, götürdü.
 Bu seyahat böyle yıllarca sürdü...

Çocukluk rüyalarında
 Ve sonra gençliğin
 Sarhoşluk hülyalarında
 Gördükleri o iklime erişmek için
 Değil yalnız dalgalara,
 Ölümlere göğüs gerdiler
 Ve ufukları yara yara
 Muratlarına erdiler.” (Arolat, t.y.a, s. 75-76)

“Millî Mecmua”nın 90 numaralı sayısının 968’inci sayfasında, 1926’da yayımlanan şiir (Tüzer, 2002, s. 135) şairin “nehir şiir”⁶ konumunda olan hayal iklimi serisinin üçüncü şiiridir. Üç serbest bentten oluşan şiirin ana teması hayallere erişmektir.

İlk bentte, yolcuların tümünün —belki de hiç kimsenin anlayamadığı ya da anlayamayacağı— belirli amaçlar doğrultusunda hayal iklimine doğru yola çıktıkları vurgulanmaktadır. Yolda destekçiden yoksun olmaları, süreci daha da heyecanlı kılar; zira başarının dışında bir seçenek kalmamıştır. Bu koşullar altında, hem mevcut düşüncenin baskın etkisi hem de hayale erişme arzusunun verdiği heyecan ve titizlik, yolcuları yelken açmaya sevk eder. Söz konusu durum neticesinde, kalplerindeki kin yolculuk boyunca kimi zaman alevlenmiş, kimi zaman da sönmüştür. Böylelikle yolcular, “baştan başa enginleri” dolaşarak ilerlemişlerdir.

⁶ Nehir roman, bir yazarın genellikle aynı tema, mekân veya karakter etrafında kurguladığı, kronolojik ya da yapısal bütünlük taşıyan çok ciltli roman dizilerini tanımlamak için kullanılan bir terimdir (Vardal, 2016). Bu türdeki eserler, bireysel hayat hikâyeleriyle toplumsal dönüşümleri iç içe geçirerek uzun soluklu anlatılar sunar. Dolayısıyla bu terim, edebiyatın yalnızca roman türüyle sınırlı kalmaksızın, farklı türlerdeki uzun soluklu ve bütünlüklü anlatılar için de kullanılabilir. “Nehir şiir” ifadesi ise bu bağlamda, “nehir roman” teriminden esinlenilerek tarafımızca önerilmiştir.

Bir sonraki bölümde insanın idealleri uğruna çıktığı bu yolculuk, deniz seferinde karşılaşılan her olumsuzluğun aynı zamanda nihai hedefe ulaşma serüvenindeki engelleri sembolize ettiği bir metafor olarak öne çıkar. Uzun soluklu sefer, şimdiye dek yaşanan deneyimlerin bir özetidir. Zaman zaman durulan suların berrak yüzeyinde yelkenlerin yansıması, zaman zamansa “yorgun sularda dalgaların raksi” gözlemlenir. Öte yandan, “deniz hırçınlaş”tığında dalgalar, geminin güvertesine kadar yükselerek boğuk sesleriyle çevreye hâkim olur, gemiye hasar verir ve hatta birkaç yolcuyu da derinliklerine sürükler. Söz konusu zorlu koşullar altında sürüp giden yolculuk, abartılı bir anlatımla senelerce devam ettiğine işaret edilerek, idealler uğruna verilen hayat mücadelesinin kapsamlı bir alegorisine dönüşür.

Son bölüm, yıllar sonra bu yolculuğun tamamlandığını anlatır. Hayal iklimini şair ve arkadaşları çocukluk ve gençlik rüyalarında, sarhoşluk hülyalarında görmüş ve bu hayale erişebilmek için sadece dalgalara değil, ölüme de göğüs germiştir. Ancak onlar yılmamış ve “ufukları yara yara” muratlarına ermiştir. Bu abartılı deyimden kaç diyar gezdiklerini yahut denizde ne kadar vakit geçirdiklerini bilmedikleri anlaşılır. Şair yaşadıkları maceranın masalsı olduğunu düşünmüş olacak ki; şiiri bir masal bitimi olan “muratlarına erdiler” şeklinde sonlandırır.

Deniz yolculuğu, insanın ideallerine ulaşmak için gösterdiği çabayı ve bu süreçte karşılaştığı güçlükleri sembolize eder. Her ne kadar kara yolu da bir seçenek olabilse de, şiirde denize özel bir vurgu yapılması, engellerle dolu yolun altını çizer. Bu doğrultuda, şair ütopyasını gerçekleştirmek amacıyla deniz yolculuğunu tercih etmiş, nihayetinde hayaline kavuşmayı başarmıştır. Ancak varış, büyük ölçüde denizin değil, bizzat şairin özverili çabalarının bir sonucudur; zira deniz, destekleyici olmaktan ziyade çoğunlukla zararlı ve engelleyici bir unsur olarak kendini gösterir.

2.7.5. Deniz Tutması (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)

Islanmış bir yelken kokusu geldi
Denizden, denizden yine denizden
Küpeşte alçaldı, sular yükseldi;
Bir martı atladı üzerimizden.

Uzakta, kül rengi bir ıslak ada;
 İçinde, denizin çarpıntıları.
 Unut gözlerini artık kapa da
 Arkamızda kalan o martıları.

Üşütme kendini uyuyacaksan,
 Yün battaniyene iyi sarın da
 Ne olur uyusan, su gibi aksan
 Bu rahat koltuğun hasırlarında.

Böylece örtülü göğsüne kadar,
 Kulak ver rüzgârın gelen sesine
 Sürünüp geçiyor ağır bulutlar,
 Vapurun çırpınan tentesine.

Yorgunsun; ellerin ne kadar sıcak
 Hızlı, hızlı nefes aldıkça vapor,
 Kapa gözlerini, seni yaracak
 Paslı demirlerde parlayan yağmur.

Böyle çırpındıkça, sen terledikçe
 Gözlerin bir tatlı renkle eriyor,
 Bir yelpaze gibi düşüyor gece;
 Alnında bir küme saç ürperiyor.

Korkma: Sana yakın bir köşedeyim,
 Dalgalar ıslatmaz yanan derini
 İstiyorum yalnız ben işiteyim,
 Mırıltılarını, nefeslerini. (Servet-i Fünûn-Uyanış, S. 1690-5, 3 Ocak 1929, s. 71.)” (Akt. Apaydın, 2021, s. 1021)

“Deniz Tutması”, aşırı dalgalı bir denizde yol alan vapurdaki Sabri Esat Siyavuşgil ile sevgilisinin yaşadıkları hakkındadır. Başlıktan hareketle kadın

kahramanın deniz tutması sonucu rahatsızlanması ve şairin onu teskin etmeye çalışması olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte, metindeki göndermeler dikkate alındığında, tutkulu bir birlikteliğe dair bir işaretin de yer aldığı söylenebilir.

Birinci dörtlükte ikilinin, dışarıda kopan fırtınaya rağmen vapurun uzak, yani fırtınadan etkilenmeyecek bir köşesinde; büyük ihtimalle kamaralarında oldukları anlaşılmaktadır. Zira yelkenin ıslandığını görmek yerine, söz konusu ıslak yelkenin “kokusu” duyulur. İkinci mısırda denizin, “Denizden, denizden yine denizden” şeklindeki tekriri bir dalga hissi verir. Bir sonraki mısırda bu dalga, vapuru adeta içine alır; “küpeşte” alçalır, sular yükselir ve bir martı, dalgaya yakalanmamak için oradan uzaklaşır.

İkinci dörtlükte fırtınanın ortasında kalan vapurun sığınabileceği bir ada belirir; fakat o da bu fırtınadan nasibini almış; “içinde denizin çarpıntıları” vardır. Burada dalgalar, çarpıntıya sebebiyet vermesiyle ada, kapalı istiare yoluyla kalbi çağırıştırır. Ayrıca dalgaların oldukça hızlı ve tempolu olduğu bildirilir. Öyle bir anda şair, sevgilisinden gözlerini kapatıp geride bıraktıkları martıyı unutmasını ister. Hâlbuki martının gideceği bir yer olmadığından kadının aklı onda kalmıştır.

Odada sessizce yer edinen kadının hareketlerinden, uyumaya hazırlandığı rahatlıkla anlaşılmaktadır. Şair, üşümemesi için ona bir “yün battaniye” almasını tavsiye eder. Hatta, suya benzettiği sevgilisinin, uykuya da adeta bir su gibi akmasını diler; çünkü yattığı koltuk oldukça “rahat” olduğundan, bu gayet mümkün görünür.

Kadın, sevgilisinin sözünü dinleyerek battaniyeyi “göğsüne” kadar örter. Şair, ona fırtınaya kulak vermesini; rüzgârı ve dışarıdaki sesleri dinlemesini önerir. Bulutlar, çırpınan bir kuşu andıran vapurun tentesine sürünüp geçer. Bu görüntü büyük bir tezat içerir. Dışarıda fırtına koparken, içeride şair ve sevgilisi bir uykunun eşiğindedir.

Şair, sevgilisinin yorgun olduğunu düşünür. Üstelik vapur da dalgalardan yorulduğundan hızlı hızlı nefes alır. Şair, sevgilisine ısrarla gözlerini kapatmasını ve uyumasını söyler. Aksi takdirde, geminin küpeştesindeki “paslı demirlerde parlayan” yağmur, onu da “yaracak”tır. Sürekli yağmura maruz kalan bir yer, suyun tahrip edici kuvvetiyle tanışacaktır. Bu pasla başlayıp zamanla çürüyüp yok olma ile devam eden bir süreçtir. Şair, bunu “yar”ma eylemi ile ifade eder ve sevgilisini gemiyle kıyaslar.

İki dörtlük öncesinde vapurun çırpınışı tasvir edilirken, bu kez kadın, kapalı istiare yoluyla bir kuşa benzetilir ve onun gibi çırpınır, terler. O hararetle bakışları değişir. Etrafın kararmasıyla gece bir yelpazeye benzetilir. Yelpaze nasıl kanat kanat açılıyorsa, gece de o şekilde odaya düşer ve sevgilinin “alnında bir küme sa ürperir.” Bunun sebebi, saçın hareket etmesi, karanlıktan korkması veya terlemeye bağlı olarak gelişen bir tepki midir; pek anlaşılmaz. Geceyle ilgili mısradan sonra bu durum ifade edildiğinden, sevgilinin korktuğu düşünülebilir. Fırtına ortasındaki martıları dert edecek kadar hassas bir kalbe sahip olması da bunu gösterir.

Son dörtlükte korkunun gecenin karanlığıyla özdeşleştirildiği görülür. Şair, sevgilisine “yakın bir köşede” olduğunu söyleyerek “korkma”masını telkin eder; çünkü kadının “yanan” vücudunu dalgaların ıslatamayacağından, yani fırtınanın ona zarar vermeyeceğinden emindir. Bu noktada, kadının ya korkudan ya da ateşten çıkaracağı “mırıltıları” ve “nefesleri” sadece kendisinin duymak istediğini belirterek şiiri bitirir.

Tahlilin girişinde zikredildiği üzere şiir, Sabri Esat ve sevgilisinin fırtınada bir vapurun kamarasında yaşadığı hâlleri; özellikle de kadının deniz tutmasından kaynaklanan rahatsızlığını anlatır. Yalnız, şiire mecaz açısından bakıldığında ve mısra aralarına serpiştirilen imalar birleştirildiğinde bambaşka bir manzara ortaya çıkar.

“ıslak ada, denizin çarpıntıları, gözlerini artık kapa da, battaniyeye iyi sarın da, su gibi aksan bu rahat koltuğın hasırlarında, böylece örtülü göğsüne kadar, yorgunsun, ellerin ne kadar sıcak, hızlı hızlı nefes aldıkça vapur, kapa gözlerini seni yaracak paslı demirlerde parlayan yağmur, böyle çırpındıkça sen terledike, gözlerin bir tatlı renkle eriyor, alnında bir küme sa ürperiyor, dalgalar ıslatmaz yanan derini, mırıltılarını, nefeslerini”

ifadeleri toplandığında cinsel bir birliktelik manzarası ortaya çıkar. Zira deniz tutması baş dönmesi ve mide bulantısından ibarettir, ateş eşlik etmez. Bir diğer zayıf olasılık, kadının deniz tutmasının haricinde ateşli bir hastalığının olmasıdır. Buna dair bir ipucu olmadığına göre; şiir, birliktelik mecazı üzerine kurulmuştur. Dışarıda yağan yağmur şairi, vapur ise kadını sembolize eder. Bilindik mite tekrar bakıldığında, Uranos’un hayalarının kesilmesi ve birkaç damla kanın denize damlayarak Afrodit’in dünyaya gelmesi, Uranos ile Gaia’nın birlikteliğinin deniz üzerinden hâlâ devam ettiğine dellet eder. Dolayısıyla burada sembolik açıdan birlikteliğe bir gönderme mevcuttur.

Fırtınanın içinde vapur nasıl çırpınmakta ise, şairin kollarında sevgilisi aynıdır. Zaten bu iki ifade de aynı biçimde şiirde anılır. Vapur hızlı hızlı nefes almakta, tentesi çırpınmakta; sevgilisi ise çırpınarak terlemektedir. Hatta şiirin sonunda bir küme saçın ürperme ifadesi, haz noktasına erişildiğinin göstergesidir. Kadının hastalık anında çıkardığı sesleri şairin “yalnız ben işitmek istiyorum” demesi bile bu birlikteliğe işaretir. Hastalıklı bir aşk söz konusu değilse, bir âşık, mâşuğunun ıstırap hâinden kurtulması için o mırıltıları ya da nefeslerini doğal olarak başkasının, mesela bir doktorun, duyabileceğini bilir. Şiir “birtakım hastalık hâilleri” (Apaydın, 2021, s. 1021) olarak yorumlanmakla beraber zâhir ve bâtın farklıdır. Bunun için şiir, mecazen bakıldığında anlam kazanır.

2.7.6. Çin Denizinde Sefer Eden Bir İngiliz Gemisindeki Con İsimli Güverte Neferinin Hatıratından (Nâzım Hikmet)

O akşam
birdenbire fırtına çıktı.
Ama ne fırtına babam
ama ne fırtına...
İsanın anası binmiş sarı bir şeytanın sırtına
havaları karıştırıp fır dönüyor.
Ben de aksi gibi
pruva çanaklığında vardiyadayım.
Koskocaman gemi
altımda nah şu kadar görünüyor.
Esiyor rüzgâr
rüzgâr üstüne
rüzgâr
rüzgâr üstüne
rüzgâr..
Bir yay gibi vınlıyarak yaylanıyor direk.
Hayda bir çıkıyoruz yukarıya.
kafam bulutları yarıyor.

Hayda bir aşığı iniyoruz
 parmaklarım denizin dibini tarıyor.
 Sola yatıyoruz, sağa yatıyoruz.
 Yani iskeleye sancağa yatıyoruz.
 Ha şimdi battık aman
 ha şimdi batıyoruz.
 Dalgalar :
 Bengale kaplanları gibi
 sıçrayıp başımdan aşıyor.
 Karşımda dolaşıyor
 Cavalı melez bir orospu
 gibi korku.
 Şaka mı bu be Çin denizi bu...
 Neyse lafı uzatmıyalım.
 KÜT...
 O ne?
 Havadan mustatil bir muşamba düştü.
 çanaklığın içine.
 Bu muşamba
 hoşur bir kadındı.
 Düşündüm ki bu göklerden gelen madam
 bizim gemici dilinden usulünden
 çıkmazdı anam.
 Hemen önünde bel kırıp öptüm elinden
 bir şair ağzı kullanarak dedim ona ki :
 - Sen ey bana göklerden gelen muşamba kadın!
 Söyle hangi ilahi vasfa benziyor adın?
 Niye indin buraya nedir büyük maksadın?
 Dedi bana ki :
 - Motoru 550 beygirlik
 bir tayyareden düştüm.
 İsmim Jokond,

Floransalıyım.

Şang-Hay limanına bir an evvel

varmalıyım. 1929” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 97-99)

Nâzım Hikmet, şiirlerinde sıklıkla durumları veya olayları hikâyeleştirir; bu şiir de bu anlatım tarzının bir örneğidir. Çin Denizi’ne doğru çevirdikleri rotada ilerlerken bir akşam fırtına çıkar. Şair bu fırtınayı Hz. İsa’nın annesi Meryem’in “sarı bir şeytanın sırtına” binip havaları karıştırması olarak algılar. Burada hem hüsn-i ta’lil hem de tecahül-i arif sanatları vardır. Fırtınanın sebebinin oluşumunu bilmesine rağmen bilmezlikten gelen şair, aynı zamanda onu farklı bir olayla bağdaştırır.

Gemi ilerlerken yaşananlar nakledilir. Yakalandıkları fırtınanın gücü tekrar sanatı ile verilir. Esen rüzgâr karşısında geminin direği bir yaya dönmüştür ve oluşan dev dalgalar yüzünden gemicinin kafası “bulutlar” a değer, sonrasında “denizin dibini” tarar. Bu mübalağayla fırtınanın gücü iki katına çıkarılır. Ardından dalgaların “Bengal kaplanları” na teşbihi ile iyice arttırılır. Bunun karşısında gemicinin duyduğu korku “Cavalı melez bir orospu” ya benzetilir. Korkunun bir kadına benzetilmesiyle gökten bir muşamba düşmesi ve bunun da bir kadın olması şiiri fantastiğe yaklaştırır.

Gemici Con, bu muşamba kadının önünde eğilip ellerinden öper ve kutsal bir özelliğinin olup olmadığını sormasıyla gerçekler ortaya çıkar. Kadın, kutsal bir varlık olmadığını, gemiye bir uçaktan düştüğünü, adının Jokond olduğunu, Floransa’dan geldiğini ve bir an önce Şangay Limanı’na ulaşması gerektiğini ifade eder.

Şiirde deniz, hem bir mekân olarak hem de olayların akışını belirleyen kaderci bir unsur olarak yer alır. Jokond’un uçaktan o noktaya düşmesinde, denizdeki fırtına etkili olur. Bu durum, Yahya Kemâl’in “Açık Deniz” şiirindeki fırtınayla karşılaştırılabilir. Ancak, Yahya Kemâl’de fırtına, yabancı bir ülkenin kıyılarında esaret duygusunu hatırlatırken, bu şiirde fırtına, Con’dan çok Jokond’un özgürlüğüne kavuşmasını sağlayan bir işlev üstlenir.

2.7.7. Muharririn Not Defterinden (Nâzım Hikmet)

Bahri Muhiti Hindîyi geçiyoruz.

Havaları, baygın kokulu

koyu bir şurup gibi içiyoruz..

Ve Singapurun sarı fenerine bakarak
 Avustralyayı sağda
 Madagaskarı solda bırakarak,
 ve güvenerek depodaki benzine
 ratayı çizdik Çin denizine...
 1929” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 96-97)

“Muharririn Not Defterinden”, Nâzım Hikmet’in “Jokond ile Siyau” adlı şiir kitabının ikinci kısmı olan “Fırar” bölümünde yer alır. Anılardan oluşan kitap, bu başlık etrafında şekillenen şiirleri içerir. Genel olarak ise eser, Çin’e doğru gerçekleşen bir yolculuğu konu alır.

Bu bölümde herhangi bir durum hikâyesinden bahsedilir. Şair ve arkadaşları Hint Okyanusu’ndan Çin Denizi’ne doğru gitmektedir. Hindistan’ın karakteristik baharat kokuları, okyanusun havasını değiştirmiş, soludukları havaya “baygınlık” alâmeti bırakmıştır. Nâzım Hikmet, o havayı solumayı “koyu bir şurup” içmeye benzetir. Ardından Singapur’daki sarı feneri görürler. Avusturalya’yı sağda, Madagaskar’ı solda bırakarak ve araçlarının deposundaki benzine güvenerek Çin Denizi’ne doğru yola çıkarlar. Nâzım Hikmet’in ideolojik arka planı göz önünde bulundurulduğunda, birbirinden uzak kara parçalarını sanki bir boğazdan geçiyormuş gibi anması, onun dünya coğrafyasını sınırlardan bağımsız, birleşik bir insanlık perspektifiyle değerlendirdiğini gösterir. Bu bakış açısı, sınırların ötesinde, insanlık ve dünya birliğine vurgu yapan evrensel bir anlayışı yansıtır. Şair, uzak kara parçalarını bu kadar doğal bir akışla birleştirerek hem coğrafi hem de ideolojik anlamda bir bütünleşme hayalini ifade eder.

Singapur’daki sarı fenerin görülmesi ve Avustralya ile Madagaskar’ın birer yön belirteci olarak anılması, yolculuğun küresel boyutuna dikkat çekerken, araçlarının deposundaki benzine duyulan güven, bireysel çabanın ve insan iradesinin önemini vurgular. Bu anlatım, hem ideolojik bir özgürlük arayışını hem de teknolojik ilerlemenin bireyleri özgürleştirme potansiyelini sembolize eder. Çin Denizi’ne doğru yapılan bu yolculuk, şairin idealleri doğrultusunda coğrafyayı sadece fiziksel bir bağlamda değil, insani ve politik bir birleşme noktası olarak ele aldığını düşündürür.

Bir durum hikâyesi niteliği taşıyan bu bölümde deniz, şiir kahramanlarının yolculuklarının bir parçası olarak mekân işlevindedir. Aynı zamanda, ulaşılacak istenen hedefin bir unsuru olması nedeniyle, özgürlüğü temsil eder.

2.7.8. Alarga Gönül (Nâzım Hikmet)

Alarga gönül :

Demir al..

Kırmızı bir amiral

gibi kaptan köprüsüne çık..

Karşında deniz :

kaşı çatık

sana bakan

kocaman

bir mavi göz..

Alarga gönül.

Palamarı çöz..

Amiral

demir al.

Gönül kaptan köprüsüne çık..

Çayır kokusu alan

bir tay gibi kokla açık denizleri..

Çevirmesin senin kafanı geri

geride kalanlara doğru giden

dümen suyunun köpüklü izleri..

Alarga gönül,

palamarı çöz..

Amiral

demir al..

Sür gemiyi dalgaların gözüne..

Kulak asma Fikretin sözüne..

Çocuğun anan

olan :

denize inan..

Alarga gönül.

Daha alarga

daha alarga

daha

daha!

Alarga gönül

alarga...

1930” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 237-238)

“Alarga Gönül”, Nâzım Hikmet’in doğrudan gönlüne hitap ettiği ve onu bir gemi kaptanına benzettiği şiiridir. Şiir yine şairin çok severek kullandığı tekrar sanatı üzerine kurulmuştur. Alarga, İtalyanca bir kelime olup “açık deniz”den başka denizcilikte “Açıktan geç, yaklaşma” (Türkçe Sözlük, 2010) gibi anlamlara gelir.

Bu şiirinde şair, tecrit ettiği gönlü ile denizcilik terimleriyle konuşur. “Kırmızı bir amiral” yerine koyduğu gönlünden demir almasını, “kaşı çatık” ve ayrıca “kocaman bir mavi göz” olarak kişileştirdiği denize açılmasını emreder. Sonrasında dört kere tekrarlayacağı, nakarata evrilen bölüm girer; “Alarga gönül / palamarı çöz.. Amiral / demir al.” Bu bölüme bir yorum yapmak gerekirse şairin gönlünün uzun zamandır bir yerde bağlı kaldığından bir bakıma köleleştiği sezilir. Ancak artık şartlar değişmiş gibidir; çünkü karşısında açık bir deniz vardır. Bu yüzden amiral konumuna getirdiği gönlüne demir alıp yola çıkmasını emreder.

Bir sonraki bölüm bu zannı doğrular. Açık denizlere sanki “çayır kokusu alan bir tay” misali açılmasını isterken diğer taraftan geminin dümeninin geride bıraktığı “köpüklü izler”e dalıp geriye değil, ileriye; açık denize odaklanmasını bekler. Zira şairi artık o limanda yahut o sığ sularda tutacak bir şey kalmamıştır. Dolayısıyla biraz

da gönlüne söz geçirebilmek için “Alarga gönül / Palamarı çöz.. / Amiral / demir al..” mısraları tekrarlanır. Yukarıdakilerden hareketle hem demir hem de palamar⁷ şairin bir önceki gönül ilişkisine olan bağlılığının bir metaforudur.

Sonraki bölümde şair, gönlüne emirler yağdırmaya devam eder. Geri döneceğinden şüpheleniyormuşçasına “gemiye dalgaların gözüne” yani tam ortasına sürmesini emreder. Şair kurduğu hayallerin kırıklığını yeni hayallerle tamir edecektir. Burada Tevfik Fikret’in Balıkçılar şiirindeki “*Deniz kadın gibidir: Hiç inanmak olmaz ha!*” (Tevfik Fikret, 2019, s. 47) mısraını hatırlar ve onun aksine “denize inan” diyerek denizden bir kötülük gelmeyeceğini gönlüne telkin eder. Deniz, onun hem çocuğu hem de anasıdır. Bu yüzden ilerler ve sanki hızını arttırmak için onu teşvik etmeye çalışır. Şiirde deniz, hem bir mekân hem de özgürlüğe açılan bir ülke metaforu olarak anlam kazanır ve şairin hürriyetine kavuşmasına hizmet eden bir unsur olarak öne çıkar.

2.7.9. Enginde Hatıralar (Kemalettin Kamu)

Enginde gün batıyor suların süsü gibi,
Sular öyle temiz ki annemin yüzü gibi.
Yeni gurbete çıkmış bir kalp öksüzü gibi
Başucumda en uzak, en yakın hatıralar!

Kimi solgun sarışın, kimi ak, kimi kara,
Kiminin arkasından görünüyor Ankara.
Dalmışken onun gibi değişen dalgalara
Beni uyandırmayın, bırakın, hatıralar!

Beni bu Bahrımuhit akşamında unutun,
Engin muhayyilemde gizli bir köşe tutun.
Gölgesi geçtiği gün üstümden o bulutun
Yaş yerine gözümde siz akın, hatıralar!” (Kamu, 1930, s. 3)

⁷ “Gemileri iskele, rıhtım veya şamandıraya bağlamaya yarayan kalın halat.” (Türkçe Sözlük, 2010).

Yahya Kemal'in Fransız sahillerinde okyanusla dertleştiği “Açık Deniz” şiirinde olduğu gibi “Enginde Hatıralar” şiirinde, yayımlandığı tarihten yola çıkılarak Kemalettin Kamu'nun eğitim için Fransa'ya (Karatekin, 1992, s. 6) büyük ihtimalle deniz yolculuğuyla giderken hissettiği gurbet duygusu yansıtılır. Memleketinde bile “gurbet şairi” (Şimşek, 2019, s. 329) diye bilinen Kamu'nun vatanından uzaklaşırken söz konusu gurbete daha da gark olduğu görülür.

Şiire teşbih-i belîğ sanatı hâkimdir. Öyleyse şair; hislerini, düşüncelerini açıklamaktan acizdir; çünkü benzetme sanatı aslında gerçeği tam olarak yansıtmaz. Yalancı bir imgeyi okura ileterek şiir kişinin ne durumda olduğunu kavratmayı dener. Bu, düzgün bir açıklamanın yerini tutmaz. Dolayısıyla his ve fikir açısından şairin dağınık bir hâlde olduğu ortadadır.

İlk dördlükte güneş, “suların süsü”ne benzetilerek denizin bir parçasına dönüştürülür. Sonraki mısradaki bu kez sular, şairin annesinin yüzüne teşbih edilerek mekân, şiir kahramanı ile özdeşleştirilir. Böylelikle gurbet hissi en aza indirgenmeye çalışılır. Ancak bu çağrışımların zorlama ve sadece oyalamaktan ibaret olduğu ardı sıra gelen mısralarda sezilir. Şair anda kalmaya özen gösterse de anılar “yeni gurbete çıkmış bir kalp öksüzü gibi” muhayyilesine üşüşür. Kamu, küçük yaşta memleketi Bayburt'tan ayrılıp diyar diyar dolaşmış olmasına rağmen genelde tanıdıklarıyla birlikte olduğundan (Özaslan, 2017, s. 23) “kalp öksüz”lüğü yaşamamıştır. Gurbeti içinde sürüklemiş; ama bu kez kendisi gurbete düşüvermiştir. Bu yüzden bütün anıları tüm canlılığıyla zihnini işgal etmiştir.

İkinci dördlükte şair, anıların içeriğinden bahseder. Birer renk yüklediği hatıraların kimisi neşeli, kimisi hüznüldür. Şairin Fransa'ya gitme amacı Siyasi Bilimler okumak olduğu için (Karatekin, 1992, s. 12), Ankara'nın “meclis” istiaresiyle bir hatıra olarak anılması doğal bir durumdur. Bu hatıra, şairi istemsizce an'a bağlar; ancak o, içinde bulunduğu zamanı tercih etmediği için, dalgalarla özdeşleştirdiği hatıralara seslenerek uyandırılmama arzusunu dile getirir.

Son dördlükte Kemalettin Kamu, kendisini oraya gönderenlere seslenir ve o okyanusta unutulmayı diler. Şairin, memleketinden uzakta, okyanusun ortasında bunu düşlemesi ilginç olduğu kadar anlamlıdır. Zira bütün anılarını okyanusla, okyanusu da annesinin yüzüyle ilişkilendirdiğinden mekân, gurbet olmaktan çıkmış, gurbet tekrardan şairin içine çekilmiştir. Şairin artık bütün hisleri, düşünceleri; üstelik hayal

dünyası bile bir bakıma denizle bütünleşmiştir. Hatta başlangıçta sular için kullandığı “engin” kelimesini, muhayyilesi için tercih etmesi bundandır. Kendisiyle birlikte olmak iştihasında olanların, ev istiaresindeki bu muhayyilede “gizli bir köşe tut”maları gerektiğini belirtir. Denizle birleşen Kamu’nun şiirin son mısralarında hüsn-i ta’lil içinde su döngüsünden bahsetmesi normaldir. Hatıralarının birer aynası hükmündeki deniz buharlaşıp bulut olunca şairin üstüne gölge bıraktığı gibi ayrıca düşen yağmurla gözlerinden akan yaş değil, hatıralar olacaktır. Şiirde deniz, şairin kimliğinin bir parçası olmasının yanı sıra dahası bir hafızaya sahiptir. Şairin “an”da geçmiş yaşamasının bir sebebi, önündeki hedefe gitmesinde bir engel, somut anlamda Fransa’ya varması açısından da yardımcıdır.

2.7.10. Bir Hatıra (Ömer Bedrettin UŞAKLI)

Dalgaların üstünde sallanan bir gemide,
Garip martılar gibi o gün nasıl kavuştuk?..
O gün, nasıl unutup bir taze matemi de
Mezardan saadetin ufkuna doğru uçtuk?..
Garip martılar gibi o gün nasıl kavuştuk?..

Gemiden ne sevimli görünüyordu her yer!..
Kalpler, ay ışığında ne tatlı gülüyordu?..
Beyaz mendiller gibi titrerken şelâleler,
Portakal bahçeleri nasıl küçülüyordu?..
Ruhlar, ay ışığında ne tatlı gülüyordu?..

Nerde o yüzümüze köpükler saçan deniz?..
Nerde şarkılarımın söylendiği gemiler?
Mavi sular üstünde ne anlar geçirdik biz,
O güzel yolculuğu seneler nasıl siler?..
Nerde şarkılarımın söylendiği gemiler?..
1931” (Uşaklı, 2018, s. 50)

“Bir Hatıra” adlı şiirde Ömer Bedrettin, çokça istifham sanatını kullanmıştır. Bilineceği üzere cevabı beklenmeyen, kişinin şaşkınlık, üzüntü, sevinç vb. gibi aşırı duygular karşısında duyduğu inanç sarsıntısını yansıtan bir sanat olması yönüyle şiirin Uşaklı adına bir duygu ya da olgu için hissettiği yoksunluğu anlattığı düşünülebilir.

Birinci bentte şair büyük olasılıkla sevgilisiyle birlikte denizin ortasında bir gemidedir. Kendilerini “garip martılar”a teşbih eden şair, sevgilisiyle orada kavuştuğuna bir türlü inanamaz. Ayrıca bu kavuşmayı gölgeleyecek bir kederin olmasına rağmen onlar vuslatın verdiği mutlulukla o üzüntüyü unuttur. Ancak bunun bedeli ve kavuşmalarının akıbeti “mezardan saadetin ufku”dur. Zıtlıklarla dolu olan bu ifade şairle sevgilisinin üzüntü anında sevinç duydukları içindir. Şair bu bendi ikinci mısrayı tekrar ederek bitirir; “Garip martılar gibi o gün nasıl kavuştuk?”

İkinci bentte şairin bulunduğu geminin kıydan çok uzak olmadığı anlaşılır. Zira “her yer”i temaşa etmektedirler. İkinci mısra “ay ışığı” altında güldüğü için kişileştirilen kalplerden çıkarılacağı üzere gemideki tek âşıklar Ömer Bedrettin ve sevgilisi değildir. Hatta geminin sadece çiftlere has olduğu bile düşünülebilir. Ardı sıra gelen mısralar manzaranın güzelliğine dairdir. “Beyaz mendiller”e benzetilen şelaleler gemidekileri uğurluyor gibidir. Yine manzaranın güzelliğine dair portakal bahçelerinin varlığı anıldıktan sonra tekrar sanatıyla karşılaşılır; fakat bu kez özne “ruhlar” olarak değiştirilip kişileştirilir; “Ruhlar, ay ışığında ne tatlı gülüyordu!”

İlk iki bent, sanki Sadabat meclisinden bir parçadır. Çünkü üçüncü bentte ilk iki bendin bir hatıra olduğu, nostaljik bir açıyla geçmişte çok mutlu olunmuş hissine sığınıldığı ortadadır. Üçüncü bentte şair o vakitleri hasretle anar. Ne insanlar ne de çevre artık eskisi gibi değildir. Deniz köpükler saçmamakta, gemide şairin bestelenmiş şarkıları⁸ söylenmemektedir. Üçüncü mısra denizin “mavi sular” şeklinde anılması, dünyasındaki çoğulluğu belirtmek ve onu herhangi bir mekân olmaktan çıkarmak içindir. Mekânın önemi, içinde yaşanan anıların değerine göre artar. Bununla birlikte Uşaklı için sadece bir tane, kuvvetle muhtemel yukarıda zikrettiği sevgilisiyle yapmış olduğu “güzel yolculuk” hatırası vardır. İşte bu seyahati “seneler”in dahi silemeyeceği mübalağayla verilir. Yine geçmişe hasret dolu, anılarla daha fazla anlam kazanan

⁸ Şairin; Bir Dağ Perisine, Yıldızların Altında, Vurgunum, Akşam Misafiri, Niye Bensiz, Efenin Bayramı, Efenin Müjdesi, Son Dilek, Sevgilime, Gel Gitme Kalmasın Gözüm başlıklı şiirleri farklı makamlarda defalarca bestelenmiştir (Geçer, 1986).

şarkıların söylendiği gemilerin nerede olduğunu hem istifham hem de tekrar sanatıyla sorarak şiiri bitirir.

Şiirin bütününde deniz, şairi mutlu eden bir mekândır ve onun mutluluk kaynağı olmasının sebebi üzerinde yaşananlardır. Şiirde açık bir mekân olması nedeniyle canlıdır ve çevresel etkenlere maruz kalabilir. Aksine Uşaklı daha çok oradaki anılarla ilgilenir ve bu yüzden hasretle anar.

2.7.11. 6 (Nâzım Hikmet)

Bir gece bir denizde yalnız yıldızlar
ve bir yelkenli vardı.

Bir gece bir denizde bir yelkenli
yapyalnızdı yıldızlarla.

Yıldızlar sayısızdı.

Yelkenler sönüktü.

Su karanlıktı

ve göz alabildiğine dümdüzdü.

San Anastasla Adalı Bekir

hamladaydılar.

Koç Salihle ben

pruvada.

Ve Bedreddin

parmakları sakalına gömülü

dinliyordu küreklerin şıptısını.

Ben :

— Ya! Bedreddin! dedim,

uyuklıyan yelkenlerin tepesinde

yıldızlardan başka bir şey görmüyoruz.

Fısıltılar dolaşmıyor havalarda.

Ve denizin içinden

gürültüler duymuyoruz.

Sade bir dilsiz, karanlık su,
 sade onun uykusu.
 Ak sakalı boyundan büyük küçük ihtiyar
 güldü,
 dedi:
 — Sen bakma havanın durgunluğuna
 derya dediğin uyur uyur uyanır.
 Bir gece bir denizde yalnız yıldızlar
 ve bir yelkenli vardı.
 Bir gece bir yelkenli geçip Karadenizi
 gidiyordu Deliormana
 Ağaç denizine...

1932” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 490-491)

“6” rakamıyla numaralandırılıp adlandırılan şiir, “Benerci Kendini Niçin Öldürdü?” kitabındaki “Simavne Kadısının Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı”ndan Şeyh Bedrettin ve bir grup arkadaşının Bulgaristan’a deniz üzerinden kaçışını konu edinir. Nâzım Hikmet’in bu kişiyi seçmesinin nedeni tarihte isyanla anılıyor olmasındandır. Nasıl ki mitolojide Prometheus devrimci olarak gösteriliyorsa (Öngen, 1994) Ran da kendisine ve ideolojisine Şeyh Bedrettin ile bir zemin hazırlamak niyetindedir. Bu bölüm, onların isyan sonrası kaçarken başlarından geçenleri anlatır. Şiirde Nâzım Hikmet ile bütünleşen tekrar sanatının gücünden yararlanılır.

Şiire, bir hikâye ile giriş yapılır. Çevre tasvirinde denizden ve ilerleyen bir yelkenliden söz edilir. Sadece yıldızların seçilebildiği o gecede yelkenli denizde yavaşça süzülür. Suda dalga yoktur. San Anastas adlı biriyle Bekir, kürek çeker. Koç Salih ile şiir kahramanı ön kısımda, Bedrettin ise düşünceli bir hâl içinde “küreklerin şıptısını” dinler.

O sırada şiir kahramanı, Bedreddin’e bir gerçeği kabul ettirmek istercesine “Ya! Bedreddin!” der. Hava, değil fısıltı denizden ses duyulmayacak kadar durgundur. Yani onları takip edenler ortada yoktur. Su, uykuda gibi sadece karanlıktan ibarettir. Bu sırada Bedreddin’in fiziksel özellikleri öğrenilir. Ak sakalı boyundan büyük; fakat kendisi küçüktür.

Denize dair atasözü değerinde “bakma havanın durgunluğuna / derya dediğin uyur uyur uyanır” ifadesi kullanılır. Bu, kopabilecek fırtınaya işaret ettiği gibi ayrıca peşindekilerin her an onları yakalayabileceklerine dair ufak bir kehanettir. Sonrasında şiir, başladığı mısralarla bitirilirken rotanın Bulgaristan’daki Deliorman olduğu zikredilir. Burada metafora başvurulmuştur. Bu insanlar, su dolu denizden orman kastiyla ağağ dolu bir denize; yani Deliorman’a giderler. Bu, bir bakıma denizden kurtulamayacakları anlamına gelir.

şiirde deniz, bir mekân olmanın ötesinde, şiir kahramanlarına yoldaşlık eden bir unsur olarak karşımıza çıkar. Deniz, onların kaçışına engel olmak yerine, fırtınasız bir ortam sunarak ilerlemelerine olanak tanır. Bu dostane ilişki, şiirin son mısrasında yer alan “ağağ denizi” tamlamasıyla da pekiştirilir. Ağağların, deniz kadar yoğun bir şekilde betimlenmesi, denizin kağanları saklama işlevini üstlendiği gibi, aynı görevin ağağlar tarafından da yerine getirilebileceği anlamını taşır.

2.7.12. Gitmek (Ziya Osman SABA)

Gitmek, bir yere gitmek. Kalbim, artık bu gece.

Artık burdan ayrılmak, burdan ayrılmak gerek!

Kalbim, seni çağırıyor bir meltem ince ince,

Sana gel diyor kalbim, sallanarak her direk.

Ah, denizkızlarının, kalbim, duyuyor musun,

şu sonsuz ufuklardan gelen şarkılarını?

Bir uzak sis içinde görür gibiyim, yorgun

Mercan adalarının yeşil kıyılarını.” (Saba, 2019, s. 77)

Ziya Osman Saba’nın iki dörtlükten oluşan “Gitmek” adlı şiirinde şair, “gitmek” düşüncesine kendisini ikna etme çabası içinde görünür. şiir boyunca, gitmenin gerekliliğini vurgulayan şair, bu fikri hem mantık hem de duygu boyutuyla işler. Özellikle, tüm koşulların gitmeye elverişli olduğunu ifade eden şair, şiirin öznesi olarak kendi “kalbi” ile konuşur ve onu gitmeye yönlendirmeye çalışır. Bu bağlamda, şiir, mantık temelli bir iç hesaplaşmayı yansıtır. şairin zihinsel süreçlerini betimlerken

mantığın üstünlüğünü ön plana çıkarır, duyguların ise pasif bir şekilde bu sürece eşlik ettiğini ima eder.

Berrin Ar, söz konusu şiiri değerlendirirken, “1932 tarihli ‘Gitmek’ şiiri, deniz ve kaçış temalarını işler” (2021, s. 786) ifadesiyle, eserdeki kaçış eyleminin bir anlamda mantık çerçevesinde şekillendirildiğine dikkat çeker. Dolayısıyla, şiir, bireyin iç çatışmaları kadar hareketlerini de barındırarak, kaçışın hem fiziksel hem de zihinsel bir eylem olarak yorumlanabileceğini ortaya koyar.

İlk dörtlükte şair bulundukları yerde kalmanın artık bir anlamı olmadığına ve her neresi olursa olsun bir yere gitmenin icap ettiğine yüreğini inandırmaya çabalar. Bunun için vaktin bir önemi yoktur. Gece olmasına rağmen, şair bir an evvel bulunduğu yerden ayrılmak ister. Hatta kalbini cezbedecek nesneleri öne sürerek kandırma çabasını en üst raddeye çıkarır. Bir kumaşa benzettiği meltemin onu çağırdığını; kuvvetle muhtemel bir yelkenliye gönderme yapılan denizdeki “direk”in sallanmasındaki amacının kalbine “gel” demesi olduğunu belirtir. Aslında yelkenli dalganın deveranıyla sallanır; fakat şair bunu güzel bir sebebe bağlamıştır. Şairin mantığının gitmeyi tercih ettiği yol, deniz yolculuğudur.

İkinci dörtlükte Saba, kalbini ikna edebilmek için bu kez denizde olduğuna inanılan hayalî unsurlardan bahseder. Deniz kızlarının söylediği şarkılar, “sonsuz ufuklardan” gelir. Aynı zamanda bir sisin içerisinden “Mercan adalarının yeşil kıyılarını” gördüğünü söyleyerek denizin çağrısını arttırır. Şairin kalbi, erişilmesi mümkün olmayan bir cennet arzusuyla doludur; ancak mantığı, bu arzunun dünyadaki karşılığına en yakın mekânlar olarak denizi ve adayı önermektedir. Şair için ada ve deniz, yeryüzündeki cennet tasavvurunun somutlaşmış şekilleri olarak ortaya çıkar.

Şair, bestesi ve güftesi Yusuf Nalkesen’e ait “Sormamışsın Hiç Kimseden” adlı şarkıdaki “*Gitmek mi zor, kalmak mı zor?*” (Nota Arşivleri, 2024) diye sorguladığı yerdedir ve mantığı, gitmenin ağır bastığını ispat etmek için çabalar. Bunun için kalbin mutluluk emarelerinden meltem, direk, deniz kızı ve mercan adalarını kullanarak her şeyin kalbi için hazır olduğunu göstermeye gayret eder. İşte, denizin önemi tam burada başlar; bir bakıma tenasüple denize işaret eden mantık, aslında orayı yeryüzü cennetinin bileti yahut da kendisi olarak algılar ve denizle bütünleşmek ister.

2.7.13. Deniz Yolcuları (Şevket Hıfzı RADO)

Camdan bir şehirdir ufuk
Gizlenir rüya içinde,
Her yolcunun benzi uçuk
Her yolcu hülya içinde...

Suların gelmez sonları
Uzaktır... uzak limanlar,
Uzakta bekler onları
Sararmış yüzlü insanlar...

1 Aralık 1934” (Rado, 1970, s. 58)

İki dörtlükten oluşan şiir, bir gemi yolculuğundaki insanları anlatır. Şevket Hıfzı şiirine ufku, camdan bir şehre teşbih ederek giriş yapar. Buradan hareketle ufkun ne kadar kırılğan görüldüğü çıkarılır. Bunun sebebi ufuktaki güneş ışınlarının yansıması ya da oraya dair yolcuların kurduğu hayallerle ilgili olabilir. Zira “Benzi uçuk” yolcuların her biri gemiye farklı düşlerle binmiştir.

“suların” yani denizin “son”suz, gemilerin varacağı “limanlar”ın ise çok “uzak”ta olmasından yolculuk, bitmeyecek gibi görünür. Yolcuların benizleri gerek denizden gerekse alabora ihtimalinden nasıl uçuksa, onları limanda bekleyenlerin yüzleri de aynı ölçüde “sararmış”tır. Aslında onların da yolculara benzer endişeler duyması, bu durumda olmalarına sebep olur. Beklediklerini kaybetmekten duydukları korku ya da uzun süren bekleyişin ümitlerini tüketmesi, yüzlerinde solgun bir ifade oluşmasına yol açar.

Şiire oldukça karamsar bir atmosfer hâkimdir. Deniz, tehlikelerle dolu olduğundan yolcuların akıbetleri belirsizdir; özellikle “camdan bir şehir”i andıran ufukla yolcular, bir fanusa hapsedilmiş gibidir. Dahası onları bekleyenler de ümitleriyle o fanusta mahkûm durumdadır. Dolayısıyla şiirde deniz; ölümleri çağıran ve doğuran distopik bir mekândır.

2.7.14. 2. Yolculuk (Nâzım Hikmet)

“Çizmiş Talihsiz Yusuf
gemisini
mahpusane çeşmesinin taşına.
Çeşmeden
su içen
bir mahpus
bakıyor :
duvarsız denizler aşan geminin
kemanî başına.
Çeşmenin yanında
bembeyaz
bir ağaç,
bir erik ağacı.
Talihsiz Yusuf
bir yelken daha aç,
yaklaştır biraz daha gittiğin yeri.
Ve bir dal
koparıp
erik ağacından
koy ki gemine
gelsin dümen suyunca mahpusane güvercinleri.
Talihsiz Yusuf,
beni de
yolcu al
gemine!
Yüküm ağır değil :
bir kitap
bir resim
bir defter.
Gidelim

kardeşim
gidelim;
dünya dolaşmağa değer!

*

Kumkale iskelede,
sancakta Hellas Feneri.
Bir balıkçı türküsüdür ağzında yelkenlerimizin
Adalar denizi meltemleri.

*

Limanlara uğruyoruz birer birer.
Sevinçli, sonsuz bir hayat olan denizler
limanlarda bitiyor.
Dünya limanlarının çoğunda bugün
ölmek kolay, Yusuf,
yaşamak zor!.

Sicilya önlerindeyiz.
Geçiyor yelkenlerimizin yanından
bir açık-deniz vapuru
o, pırıl pırıl, kat kat, koskocaman,
o, yıldızların arasından suya düşmüş
bir dünya gibi.

Biz, seninle, Yusuf,
başımızı kaldırıp ona bakıyoruz
ve o, gözden kaybolana kadar
cığara üstüne cığara yakıyoruz.

*

Adriyatik.
Bir balıkçı gemisine rampa ettik,
haber sorduk İtalya'dan.
Çeşit çeşit ayırırken güvertede kımıldanan balıkları,
Ankonalı bir ihtiyar :

“- İtalya bildiğin gibi,
kaçak Negüs ve muzaffer Duçe bahtiyar!”
dedi.

Ankonalı balıkçının hakkı var.
Geçebildi altın defne dalı
muhteşem palavraya
ve Negüs
banyosuz bir saraydan çıkıp
girdi banyolu bir saraya.

1937, 14 Nisan / Yedi Gün, 5.5.1937” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 767-769)

“Yolculuk”, Yusuf şiiri serisinin birinci bölümdeki deniz yolculuğunun hayalî olduğunu ortaya koyabilecek verilere sahiptir. Zira Yusuf, hapishane çeşmesinin taşına çizdiği gemiyle hayalî seyahatlerine çıkmıştır. Yahut bu bölüm, bir flashback yani geçmişe dönüş bölümü olup Yusuf’un denizden ayrılamayacağını göstermek içindir. Hatırlanacağı üzere Yusuf, bir gün dalyandaki nöbet görevini yerine getiremediğinden kovulunca aç kalıp kayık çalmış, bunun için de hapse düşmüştür. İkinci bölüm ise o hapis zamanlarını anlatmaktadır.

Yusuf, bir gün hapishane çeşmesinin taşına bir gemi resmi çizer ve bunu o çeşmeden su içen herkes görür. Mahkûmlar bu resimle umutla dolduklarından Yusuf’a, bir yelken daha çizmesi ve çeşmenin yanındaki erik ağacından da gemiye muhakkak bir parça koymasını buyrulur. Böylelikle hapishanedeki güvercinler gemiyi takip edebileceklerdir. Mahkûmların bu dileğinin altında Yusuf’un hayalî yolculuklarıyla dalga geçmek ve o dünyadan gerçek zemine inmesini sağlamak ya da çok sevdikleri hapishane güvercinlerini beraberlerinde götürmek olabilir. Burada daha ileri bir yorum yapmak icap ederse güvercin, barışı olduğu kadar, kanatlarıyla istediği yere uçabileceğinden özgürlüğü de temsil eder. Bu düşünceyle mahkûmların aslında bedeninin hapsediği, hayallerinin yahut fikirlerinin hapsolamayacağı, özgürce dolaşabileceği aktarılır. Ayrıca Nuh tufanına da uzaktan bir telmih yapılır. Yusuf ve arkadaşları düşünsel de olsa kaçtıkları bu yolculuğun sonunda güvercinler aracılığıyla yaşayacakları yeni bir dünya bulabilirler. Bütün bunlardan dolayı Yusuf, yükünün ağır olmadığını söyleyerek giderken onları da yanına alır.

Gemi, Çanakkale açıklarında sol tarafına Kumkale, sağ tarafına Yunanistan'ı alarak yola çıkar. Yakıtı, Ege denizindeki adalardan gelen meltemlerdir. Yelkenlerini bu rüzgârlar şişirir. Nâzım Hikmet durumu daha şairane bir üslûpla; teşhis ve teşbihle dolu bir cümle ile ifade eder. Geminin yelkenlerinin ağzında “Adalar denizi meltemleri”, “bir balıkçı türküsüdür”. Dolayısıyla, burada bir hüsn-i ta'lîl söz konusudur; çünkü esinti, doğal bir olgu olarak değerlendirilirken, yelkenlerin insana özgü bir nitelikle türkü söyleyerek kendilerini şişirip böylece yol alıyormuş izlenimi uyandırması, bu edebî sanatını doğurur.

Dünya ülkelerinin limanlarına teker teker uğrarlarken deniz, bu limanlar için sevinç dolu, sonu olmayan bir hayata benzetilir; zira uğradıkları limanların çoğunda ölmek, yaşamaktan daha kolaydır. Şairin değinmek istediği şey, deniz özgürlüğü temsil ederken ve limanlar da özgürlüğün kapısı konumundayken oradakilerin hiç de adil şartlar altında çalışmadıklarının altını çizmektir.

“Sicilya önleri”nde yakınlarından “pırıl pırıl, kat kat, koskocaman”lığıyla mübalağa yapılan ve ayrıca “yıldızlar arasından suya düşmüş bir dünya”ya çağrıştırılan bir vapur geçer. Onun bu denli övülmesi, Yusuf'un bulunduğu geminin harap hâlde olduğunu anlatmak içindir; çünkü gözden kaybolana dek Yusuf ve gemideki diğer kişiler “cigara üstüne cigara yak”arlar. Bu, o vapura imrendiklerinin işaretidir. Nâzım Hikmet yine sınıf eşitsizliğine ait bir manzarayı dramatikleştirerek tarafını belli eder.

Adriyatik'e ulaştıklarında bir balıkçı gemisinin rampasına binerek ilerlerler ve onlara İtalya'da neler olup bittiğini sorarlar. İtalya'nın Ankona beldesinden bir ihtiyar, dönemin siyasî havasını iki tamlama ile özetler; “kaçak Negüs” ve “muzaffer Duçe”. Ankonalı İhtiyar'ın dikkat çektiği olay, 1935 yılında Benito Mussolini liderliğindeki İtalya'nın Etiyopya'yı işgal etmesi üzerine, Etiyopya dilinde “kral” anlamına gelen “Negüs” unvanını taşıyan Tafari'nin başlangıçta geri çekilmesi ve sonrasında sürgüne gönderilmesidir (Albayrak, 2017, s. 256). Nitekim bu olayların sonunu Nâzım Hikmet, tamamlar. Ankonalı balıkçıya hak verdikten sonra mitolojideki bir olayı imler. Eros ile Apollon bir gün ok talimi yaparlarken Apollon, Eros'un ok atmasıyla dalga geçer. Bunun üzerine Eros altın suyuna batırıp “sonsuz aşk” veren okunu Apollon'a, vurduğu insandan aşkı tamamen uzaklaştıran oku Daphne'ye atar. Apollon çaresizce Daphne'yi kovalar durur. Daphne'nin bu kovalamaca canına tak edince babasından güzelliğini

almasını yahut bedenini değiştirmesini diler. Babası da onu bir defne ağacına çevirir. O günden sonra Apollon savaşta kazananların zaferi temsil etmesi amacıyla başlarına defneden bir çelenk takmasını buyurur. Şiirde ise altın defne dalı, elde edilen zaferin bir uydurma olduğunu anlatmak içindir. Bunun açıklaması iki yönlü yapılabilir. Mussolini, savaşı Etiyopya askerlerine zehirli gaz sıkarak kazanmıştır. Bir diğeri ise, Tafari'nin sürgün döneminde ilk olarak Birleşmiş Milletler'e başvurması, oradan bir karşılık bulamaması üzerine İngiltere'ye sığınarak yardım talebinde bulunmasıdır. Ancak İngiltere'nin müdahalesi 1941 yılında olmuştur (Albayrak, 2017, s. 256). Şiir 1937'de yazıldığına göre birinci ihtimal geçerlidir. Ortada adil bir savaş yerine danışıklı dövüş olduğundan Apollon'un çelengi bozulur. Bununla birlikte şiir, Tafari'nin İngiltere'ye sığındığını ima eden dizelerle bitirilir; “banyosuz bir saraydan çıkıp / girdi banyolu bir saraya”.

Şiirde deniz, aslında dünya gündemini ortaya koyan bir medya görevi görür; çünkü Yusuf ve arkadaşları dünyada olup bitenleri gemiyle gezerken öğrenir. Diğeri taraftan şiirin başlangıcında onları özgürlüğüne kavuşturan unsur mahiyetinde olduğundan bu anlamda da kullanıldığı söylenebilir. Şöyle ki; eğer deniz olmasa Yusuf bir gemi çizmeyecek ve hapisanede hayalî bir özgürlük yaşayamayacaktır. Öte yandan düşünsel bile olsa hapisaneden çıkıp gezebilirken orada olduklarına şükredecek konuma gelebilirler; çünkü limanlar ölüm saçmaktadır; fakat her ne olursa olsun deniz; “sevinçli, sonsuz bir hayat”tır.

2.7.15. Tûbâ (Orhan Veli KANIK)

Güneşli mavi ellere yelken açar
Beyaz kanatlı, altın yüklü gemiler,
Ve uçup giden hülyamızda ağaçlar..
Çeşmelerinden âbıhayat akan yer.

Beyaz kuşlar ve günlerce yolculuk,
Sihirli Hind'e doğru açılan diba;
En sonunda, bereket akıtan oluk;
Olgun yemişleri yere değer Tûbâ.

Varlık, 15 Temmuz 1937” (Kanık, 2021, s. 251)

Tûbâ, İslâm kültüründe Cennet’teki bir ağacın adıdır; “Habeş ve Hint dillerinde cennetin ismi”dir. Hz. Peygamber tarafından cennette yaşayanların ihtiyacını gidermekle yükümlü, devasa bir ağaç olarak tasvir edilmiş ve ayrıca kelime olarak çok “mutlu” gibi bir anlamda kullanılmıştır (Erbaş, 2024). Orhan Veli, bu ağacın özelliklerini bildiğinden şiirine bu ismi seçmiştir; çünkü şair için ütöpik anlamlar taşır.

İki dördlükten oluşan şiir, denizler arası bir yolculuğu anlatır. İlk dördlükte geminin “Güneşli” ve etrafı denizlerle çevrili hedefi betimlenir. Şair bu anlamı “mavi eller” ad aktarmasıyla sağlar ve ayrıca mekâna masalsılık ekler. Bulunulan gemi de “Beyaz kanatlı, altın yüklü” olmasıyla fantastiğe yaklaştırılır ve tablo tamamlanır. Orhan Veli kürekler için kanat kelimesini kullanmış olabilir; öyleyse burada geminin kuşa benzetilmesiyle ilgili bir istiare söz konusudur. Üstelik yolcuların gidecekleri yerdeki ağaçlar ve çeşmelerden hayat suyu aktığına dair kurdukları hayaller kuşu andırarak bu kanatlı gemiye eşlik eder.

İkinci dördlükte yolculuğun oldukça uzun sürdüğü ancak Tûbâ ağacına ermeleriyle buna değdiği nakledilir. Seyahat boyunca “beyaz kuşlar” geminin yanında olmuş, bir bakıma onlar da yolcu hâline gelmiştir. Şair, bu gezide kat ettikleri ve edecekleri yol, açık istiare yoluyla “Sihirli Hind’e doğru açılan diba”yı hatırlatır. Bilineceği üzere diba, altın ve gümüş işlemeli özel bir kumaştır. Mısraın başında da Hindistan’a “Sihirli” denilmesiyle mekânın ve yolculuğun masalsılığı arttırılır. Gemi, altın yüklü olduğundan yolculuğun altın ve gümüş işlemeli bir kumaşa benzetilme ihtimali de vardır. Nihayetinde “bereket akıtan oluk” şeklinde nitelendirilen ölümsüzlük suyu akan o çeşmeye ve meyveleri “yere değen Tûbâ” ağacına varılır.

Şiir, olağanüstü atmosferi ve mekânsal özellikleriyle “Billur Köşk Masalları” gibi geleneksel masal anlatılarında kullanılabilecek nitelikte masalsı bir yapıya sahiptir. Özellikle “beyaz kanatlı, altın yüklü gemiler”, “sihirli Hind” gibi imgeler, şiirin egzotik ve düşsel yapısını güçlendirir. İlk bakışta deniz arka planda kalmış gibi görünse de, şairi ve diğer hayal yolcularını gerçeklikten ayırarak hayal dünyasına taşıyan sınır mekânı olarak önemli bir işlev üstlenir.

2.7.16. Deniz Türküsü (Yahya Kemal BEYATLI)

Dolu rüzgârla çıkıp ufka giden yelkenli!
 Gidişin seçtiğin akşam saatinden belli.
 Ömrünün geçtiği sâhilden uzaklaştıkça
 Ve hayâlinde doğan âleme yaklaştıkça,
 Dalga kıvrımları ardında büyür tenhalık,
 Başka bir çerçevedir, git gide, dünyâ artık.
 Daldığın mihveri, gittikçe, sarar başka ziyâ;
 Mâvidir her taraf, üstün gece, altın deryâ...

Yol da benzer hem uzun, hem de güzel bir masala
 O saatler ki geçer başbaşa yıldızlarla.
 Lâkin az sonra lezîz uyku bir encâma varır;
 Hilkatın gördüğü rü'yâ biter, etrâf ağarır.
 Som gümüşten sular üstünde, giderken ileri,
 Tâ uzaklarda şafak bir bir açar perdeleri...
 Mûsikîsiyle bir âlem kesilir çalkantı;
 Ve nihâyet görünür gök ve deniz saltanatı.

Girdiğin aynada, geçmiş gibi diğer küreye,
 Sorma bir sâniye, şüpheyle, sakın: “Yol nereye?”
 Ayılıp neş’eni yükseltici sarhoşluktan,
 Yılma korkunç uçurum zannedilen boşluktan!
 Duy tabîatte biraz sen de ilâh olduğunu,
 Rûh erer varlığının zevkine duymakla bunu.

Çıktığın yolda, bugün, yelken açık, yapyalnız,
 Gözlerin arkaya çevrilmeyerek, pervâsız,
 Yürü! Hür mâviliğin bittiği son hadde kadar!..

İnsan, âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar.” (Beyatlı, 1969, s. 90-91)

“Deniz Türküsü” şiiri, “ilk defa Akşam {nr. 7591, 9 Kânunuevvel 1939} gazetesinde yayımlan”mıştır (Ayvazoğlu, 2020, s. 126) ve bir deniz yolculuğuyla birlikte bu yolculuğun insanda bıraktığı izlenimler hakkındadır. Bu, daha ziyade bir kaçış yolculuğu gibidir. Aynı fikirde olan Beşir Ayvazoğlu da şairin “Bir gemiyle İstanbul’dan Paris’e –ki o tarihte Paris onun için aslında sadece bir hayal âlemidir- kaçışının hâtıralarını az çok yansı”tığını (Ayvazoğlu, 2020, s. 125) ifade eder. Bunun bir kaçış olduğunun nüveleri, anlatı kişinin yolculuğu akşam vaktinde seçmesinden bellidir; ya birilerine görünmemek ya da artık “Ömrünün geçtiği sâhil”i görmek istemiyordur. Ayrıca kaçışa dair diğer bir iz, anlatı beninin yolculuğa çıktıktan sonra “hayâlinde doğan âleme yaklaş”tığını düşünmesidir. Dolayısıyla şiirin ilk bendi tam olarak Yahya Kemal’in İstanbul’dan Fransa’ya kaçışını anlatır gibidir.

Yelkenlinin bıraktığı “Dalga kıvrımları” ve bunların “tenhalık”a sebep olması şairin terk ettiği sahilde büyük bir yalnızlık yaşadığına delâlettir. En büyük yalnızlık, fikir yalnızlığıdır. İnsan, uzun süre kendisiyle aynı fikirlerin paylaşılmadığı bir ortamda bulunduğundan denizde ilerledikçe dünya “Başka bir çerçeve”ye bürünür; bunu sağlayan çoğunlukla “ziyâ” yani ışıktır. Yahya Kemal denizin özellikle güneş karşısındaki durumlarını anlatmaktan hoşlanır. Hatta ilginç bir şekilde gece olmasına rağmen etrafı “Mâvi” olarak görmekte ısrarcıdır.

Artık deniz yolculuğunun yarıldığının işaretleriyle ikinci bende giriş yapılır. Şair, gece gerçekleşen bu yolculuğu “başbaşa yıldızlarla” geçen, “saatler” süren bir “güzel masal”la özdeşleştirir. Aynı zamanda bu deneyimi “leziz bir uyku” olarak tanımlar ve tüm bu betimlemeleri bir “rü’yâ” metaforunda birleştirerek, gerçeklikten uzaklaşan düşsel bir atmosfer yaratır. Ancak bu rüyâ, günün ilk ışıklarıyla sonlanır “ve nihâyet görünür gök ve deniz saltanatı”. Bütün gece karanlıkta belirsizliğe yapılan yolculuk, güneşin ışıklarıyla sona erer. Gök ile deniz birbirinden ayrılır ve her biri saltanatını ilân eder. Teşbihlerle dolu olan bu beyitte deniz yolculuğu “güzel bir masala”, “leziz bir uyku”ya ve ayrıca “rü’yâ”ya benzetilirken gök ve deniz birer krallığa dönüşür.

Üçüncü bentte şairin şiirin başlangıcındaki “hayâlinde doğan âleme” yaklaştığı, günün yükselmesiyle denizin büründüğü yeni hâlden anlaşılır. Demek ki; artık yolculuğun son evresine girilmiştir. Bu safhayı “girdiğin ayna” olarak nitelendirir ve bu yeni “korkunç uçurum zannedilen boşluktan” korkmamasını kendisine telkin

eder. Ahmet Hamdi Tanpınar bu mısra için “*deniz yolculuğuyla uçuş birleşir ve ideal yolculuğu olarak manzumenin kendisi ancak onunla asıl mânasını kazanır.*” (Tanpınar, 2001, s. 143) derken bir sonraki mısraı gösterir gibidir. Şair, aynayı uçuruma benzetirken, bu benzeşim insanın aynaya baktığında benlik algısını kaybetmesini ve derin bir bilinmezlikle yüzleşmesini ifade eder. Tasavvufî ve metafizik bir bakış açısıyla bu durum, benlikten sıyrılarak Tanrı ile bir olma arzusuyla da özdeşleştirilebilir. Uçuşla birleşen bu yolculuk ise deniz yolculuğunu simgeler ve bilinmezliğe doğru bir hareketi temsil eder. Tüm bu unsurlar, şairin kendini bir “ilâh” olarak hissetmesine ve bundan derin bir haz duymasına zemin hazırlar.

Şiirin son bölümünde yolculuk anlatısı tamamlanır ve anlatıcı, şiirin genel lirizmi içerisinde öz değerlendirme niteliğinde bir iç konuşmaya yönelir. Şair, bu yolculuğun tek başına sürse dahi pişmanlık duymadan devam edilmesi gerektiğini vurgular. Bu noktada deniz, özgürlük ve sınırsızlık kavramlarıyla kişileştirilirken, “mavilik” ifadesi aracılığıyla mecâz-ı mürsel kullanılarak somut bir hayal mekânına dönüştürülür.

Tanpınar, Yahya Kemal’in bu şiir anlayışını “İnsan, âlemde hayal ettiği müddetçe yaşar” ifadesiyle yorumlar ve deniz kelimesinin etrafında ideal yolculuk düşüncesi ile ölüm düşüncesinin iç içe geçtiğini belirtir (Tanpınar, 2001, s. 147). Bu bağlamda deniz, yalnızca fiziksel bir mekân değil, insanın düş gücü, umutları ve varoluşsal arayışının metaforu hâline gelir.

Şiirin son bölümünden çıkarılabilecek ana düşünce; insanın hayal kurmayı bırakması ya da içsel yolculuğundan vazgeçmesi hâlinde yalnızca fiziksel değil, ruhsal anlamda da varlığının anlamını yitireceğidir. Yahya Kemal’in şiir estetiğinde bu durum, bireyin sınırsızlık ve özgürlük arzularından kopmasının manevî bir tükenişle eşdeğer olması olarak okunabilir.

2.7.17. Gidiyorum (Sabahattin Kudret AKSAL)

Gidiyorum doluyor içime deniz
Arkamda kalmış elbisem kimsesiz
Kocaman ağaçlarıyla aziz şehrim
Beyaz bulutlar mahzun insanlar göreceğim

Ve sen sakın gece en son sen

Bütün bunlar bana seni hatırlatır neden

Hamle, Sayı 1, Ağustos 1940, s. 3” (Aksal, 2008, s. 27)

Sabahattin Kudret Aksal, “Gidiyorum” şiirinin ilk mısraında kendisini boş bir kaba benzetir; çünkü denizi de bu boşluğun içine doldurur. Bu benzetmeyle, gitme eyleminin hayatına derinden işlediğini ifade etmek ister; zira deniz yoluyla gider. Şair, daha sonra gitme hareketini bir hâle dönüştürür ve bu süreçte geleceğe değil, geçmişe ve ardında bıraktıklarına odaklanır. Bu nedenle, şiir umut yerine pişmanlıkla yüklüdür ve insanın ikiyüzlülüğünü ya da içindeki çelişkili doğayı gözler önüne serer.

Gitme fikrini romantize eden şair, eylem gerçekleştiğinde bu kez anılarını geride bırakmış olmanın pişmanlığını yaşar. Şair, gitme eylemini anılarına bir tür ihanet olarak görür ve bunun sonucunda gelecekte huzurlu olmayacağı düşüncesine kapılır. “Arkamda kalmış elbisem kimsesiz” mısraında, elbise metaforu ile anılarına yalnızca kendisinin sahip çıkabileceğini ima eder. Bu noktada, “kocaman ağaçlarıyla” kutsal bir anlam yüklediği şehirle adeta bir diyalog kurar. Şair, gittiği yerde yalnızca “beyaz bulutlar” ve üzgün insanlar göreceğine inanır; dolayısıyla “güneşli günler”in kendisini beklemediğini düşünür. Ayrıca yolculuk sırasında “sakın gece”nin varlığı şaire tüm huzuru şehriyle birlikte geride bıraktığı hissini verir. Dolayısıyla bu duyguyu hem dile getirir hem de sorgular.

Şiirde deniz, huzurlu ve huzursuz diyarlar arasındaki bir sınır olarak konumlanır. Aynı zamanda, öte dünyanın anahtarı olma işlevi, bu şiirde de kendini gösterir. Ancak, şairin gitmekte olduğu yerde mutsuz olacağı düşüncesi kesin bir ifade ile dile getirilir. Bu bağlamda, deniz hem bir geçiş mekânı hem de huzur ve huzursuzluk arasında bir ayrımı simgeleyen sembolik bir araç olarak karşımıza çıkar. Şairin iç dünyasındaki çelişkiler ve gitme eylemine yüklediği anlam, bu sembol üzerinden derinleşir.

Şiirlerin genelinde fırtına kaynaklı melankoli olmakla beraber yolcuların gönlünde varacakları yere dair hep bir ümit vardır. Deniz seyahati hem yolcularda hem de şairlerde mutlu olacağı diyarlara gitmek ve özgürlük gibi duygu ve düşünceleri uyandırır. Bundan dolayı kaçış için bu yolculuk yöntemi seçilir. Varılacak diyar, gözle görülmediğinden mistik-fantastik bir heyecan içermekte; hatta hayal mekândan neredeyse ütoppyaya kadar çıkmaktadır. Bazı şairler tarafından suyun hafızası

unutulmaz ve gerek yolcular gerekse şairler yolculuk sırasında geçmişe dalarak nostaljik pişmanlık yaşayabilir.

Deniz yolculuğu aracılığıyla özgürlüğe dair şiirler, biraz da şairin ideolojisinden kaynaklı olarak Nâzım Hikmet tarafından yazılmıştır. Şairin bu türden şiirlerinde yolculukların hep uluslararası sularda seyrettiği ve yolculuk sırasında başlarından ilginç şeylerin geçtiği görülür. Özellikle fırtınaların seyahatte kader tayin edici rolü yüksektir. Bu sularda gezinirken dünya gündemi takip edilir. Şiir kişilerinin konuşma tarzlarından genellikle alt sınıftan oldukları anlaşılır. “Yusuf’un Hikâyesi”nde Yusuf, hapishanenin duvarına çizdiği gemiyle dünyayı gezer. Aslında bu, düşünce suçundan yatan birinin fikirlerinin hapsedilemeyeceğinin bir sembolüdür. “Alarga Gönül”de deniz yolculuğundan korkulmaması gerektiği, denizin insanı özgürlüğüne götüren mekânlardan biri olduğu söylenir. “Muharririn Not Defterinden”de Çin denizine gidilir. “Çin Denzinde Sefer Eden Bir İngiliz Gemisindeki Con İsimli Güverte Neferinin Hatıratından”da gezi boyunca yaşanan enteresan hadiselerden denizin yine kader tayin edici rolü dikkat çeker. “6” numaralı şiirde ise deniz, yolculuğa bir yârendir. Genel olarak şairde deniz yolculuğu özgürlük fikri ile bulunur. Aynı durum Yahya Kemal’in “Deniz Türküsü” şiiri için de geçerlidir; fakat onda denizin, hayal etme gücünü geliştirdiği görülür.

Arolat’ın şiirlerinde deniz seyahatinin, kaçış fikriyle hayalî bir ülkeye; hatta neredeyse cennet ile ütopya arasında bir yere götüreceği zannı baskındır. Ancak bu ülkeye varıştan değil, yolculuğun sürecinden söz edilir. Şiirlerinin genelinde karamsarlık hâkimdir. Bir türlü hedefe ulaşamayacağından, denizin fırtınalarıyla engel çıkaracağından çekinilir; yine de ümit elden bırakılmaz. Nitekim “hayal iklimi” serisinin son şiiri olan “Yelken Açan Gemi”de şairin istediği yere eriştiği ima edilir.

Orhan Veli’nin “Tûbâ” şiiri de aynı düşüncelerle yazılmıştır. Yalnız şiirde Kanık, deniz yolculuğundan çok varılacak mekânın cennetsi özelliklerini anlatır ve buraya sadece deniz aracılığıyla giderek denizi bu cennetin bir parçası hâline getirir. Böylelikle şiirde Orhan Veli’nin ütopyası okunur.

Arolat’ın hayal iklimi şiirleri dışında deniz yolculuğunu konu edinen “Dalgalı Bir Denizde” şiirinde denizin ayna özelliği vurgulanarak onun yolcuların kalplerindeki saklı kalan duyguları açığa çıkardığı ortaya konur. Şevket Hıfzı’nın “Deniz Yolcuları”nda ise bir deniz yolculuğunun ne kadar tehlikeli olabileceğinin altı çizilir.

Sabri Esat Siyavuşgil'in "Deniz Tutması" şiirinde deniz yolculuğuna bağlı olarak şairin sevgilisini deniz tuttuğu söylene de alt mana olarak cinselliğin işlendiği ortadadır.

Ziya Osman Saba'nın "Gitmek" şiirinde Arolat'ın hayal iklimi şiirlerine benzer kaçış fikri vardır, yalnız şiirde deniz yolculuğuna çıkmanın lüzumu ve bu yolculuğun mutluluğa erdireceği müjde edilir; ancak şiir, seyahat öncesi bir güzellemeden ibarettir. Çünkü söz konusu deneyim gerçekliğe taşındığında, anlamı ve etkisi değişime uğrar.

Saba'nın yapamadığını Sabahattin Kudret, "Gidiyorum" şiirinde gerçekleştirir ve arzu edilen yolculuğa çıkar; fakat bundan pişman olur; çünkü gemi ilerledikçe şair geçmişine dalar ve geleceğinin çok aydınlık olmadığı sonucuna varır. Bununla birlikte "Liman Direkler Yelken" şiirinde⁹ Aksal tam zıt fikirdedir; mutluluğa ermenin gitmek eyleminden geçtiğini anımsatır ve uzaklara gitme fikrini duygusal bir boyuta evirir.

Ömer Bedrettin Uşaklı, "Bir Hatıra" şiirinde bir deniz yolculuğu sırasında sevgiliyle güzel anlar yaşadığından onun için bu seyahatlerin hep mutluluk verdiğini aktarır; çünkü şair, yolculuk esnasında hep o anı yaşar. Benzer biçimde deniz yolculuğuyla geçmişe dönük düşüncelere dalma, Kamu'nun "Enginde Hatıralar" şiirinde de vardır. Gurbet şairi, ismiyle müsemma bir şekilde bu yolculuk şiirinde gurbeti ve vatan hasretini ön plana çıkarır.

2.8. DENİZE BİR KALA

Bu başlık altında, denizle sınırı olan mekânların yoğun şekilde işlendiği şiirler ele alınmaktadır. Bu mekânlar arasında sahil, deniz kıyısı, kumsal, liman, koy, deniz feneri, körfez, haliç ve rıhtım gibi yerler bulunmaktadır. Söz konusu şiirlerde, genellikle aşk, ayrılık-vuslat zıtlığı, yalnızlık ve hayatı anlamlandırma çabası gibi

⁹ "LİMAN DİREKLER YELKEN

Bütün şehri bırakarak bir sabah habersiz

Kalbimizde nedamet ağzımızda şarkılar

Bir sabah bir sabah erkence seyredeceğiz

Bir sabah yelken direklerinde martıları

Ah şimdi nasıl nasıl bizi beklemektedir

Uzak limanların serseri çocukları" (Aksal, 2008, s. 26)

temalar ön plana çıkar. Şairler, bu temaları denizle kıyısı olan mekânlar üzerinden, su ve toprak arasındaki ilişkiyi metaforik bir zemine oturttarak aktarmayı amaçlar.

2.8.1. Sahil Fenerleri (Ali Mümtaz AROLAT)

Kayalarda yükselen fenerler,
Uzak
Mesafelerden geçen heybetli gemileri
Davet ediyor gibi gözlerini kırparak
Yanar, sönerler...

Uzak mesafelerin heybetli gemileri,
Dalgalarla sarhoş olan gemiler
Fenerlerin davetine aldırılmaz, geçer...

Gün olur ki içlerinden birisi,
Gözlerinde fırtınanın sisi,
Bu davete aldanır,
Fenerleri kendisine tutulmuş sanır,
Dalgaları yara yara
Gelir, çarpar kayalara...

Şimdi şehvetle yanar, şimdi sönerler,
Kadın gözlerine benzer fenerler... (Arolat, 1926, s. 1072)

Ali Mümtaz Arolat'ın "Sahil Fenerleri" adlı şiiri deniz fenerleri ile gemiler arasında geçse de aslında anlattığı kadın-erkek ilişkileridir. Buna göre; gemiler erkek, fenerler ise kadındır. Ancak şair bunu şiirin sonunda ifade eder. Son mısralara kadar daha çok Yunan mitolojisinden alınan ilhamla sirenler ile gemicilerin öyküsü anlatılır gibidir. Bununla birlikte, şiir, son bölümüyle bu metaforlar bağlamında da incelenebilir; zira mit olsa dahi, şairin kendi gerçekliğini anlattığı benzer bir hikâyenin daha önce var olduğu bilinir.

İlk bölümde deniz fenerlerinin normal bir işlevi olan yanma-sönme eylemi, bir kadının işveli, davetkâr bakışlarını hatırlatır ve “uzakta” olmalarına rağmen bu bakışlar herkesi avına düşürebilir. Deniz fenerlerinin ışıklarının amacı; gemilerin kaybolmasını engellemek ve kaybolmuş gemilerin yollarını bulmasına yardımcı olmakken “davet” etmeye benzetilmesiyle yoldan saptırmayı ilke edinmiş gibi gösterilir.

İkinci bölümde fenerlerin avına hangi gemilerin düştüğü anlatılır. “heybetli” gemiler açıktan gittikleri için yoldaşları dalgalarla “sarhoş” olur ve “fenerlerin davetine aldırılmaz”. Burada bir tezat vardır; bu gemiler, dalgalara âşık olduğundan yahut sahilden yol kat ettiklerinden diğer sarhoş edici unsurlara bakmaz. Dahası sersemlikle fenerleri göremeyebilirler; çünkü esrik oldukları için fenerlerin tuzağına düşüp hata yapmaları daha basittir.

Bir sonraki bölümde açıkta seyreden heybetli gemilerden birinin davete icabet etmesi anlatılır. Bu gemiler, “gözlerinde fırtınanın sisi” ile o davete karşılık verirler. Fırtınanın habercisi olarak beliren sis, hem yaklaşmakta olan tehlikenin hem de yolcuların hissettiği korkunun sembolik bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu belirsizlik ve tedirginlik hâli karşısında, yolcular geceyi sağ salim atlatmak ve muhtemel fırtınayı geride bırakmak amacıyla sığınacak bir liman arayışına girerler. Bu bağlamda, yönlerini güvenli bir noktaya çevirmek üzere fenerlere yaklaşmaya karar verirler. Ancak dalgalarla sarhoş olduklarından ve deniz fenerlerinin limanlara konuşlandırılmadığını unuttuklarından hızla yarıkları dalgaların sonu hazindir. Zira kayalara çarparlar. İlk paragrafta bahsedilen metaforlar ışığı altında bu bölüme bakılacak olursa, erkekler bir ilişkide bezdirici engellerle karşılaştıklarında aşklarından vazgeçmeseler de engel geçene kadar başka bir kadınla gönül eğlendirerek akıllarını boşaltmak, kendilerini rahatlatmak gibi eylemlere girişebilirler ve bu teşebbüsün sonucu onların sonu olur. Bahsedilen sondan şair bitiş bölümünde bir çıkarımda bulunur. Deniz fenerlerinin bir yanıp bir sönen ışıkları tıpkı “kadın gözleri”ni andırır. Buna göre; onların bakışlarının ne zaman şehvetle yanıp söndüğü belli değildir. Yani tıpkı deniz fenerleri gibi “yanar-döner” bir hâlleri vardır.

Şiirde deniz, hem deniz fenerlerinin hem de gemilerin yuvası olarak dünyayı temsil eden bir sembol konumundadır. Şair, bu örnek üzerinden kadın-erkek ilişkilerine dair bir yorum sunar. Bununla birlikte, şiirde geçen “dalgalarla sarhoş”

olma eylemi, denizin “asıl sevgili” olduğu fikrine işaret eder ve bu bağlam gözden kaçırılmamalıdır. Sirenler örneğinden yola çıkarak, deniz fenerlerinin hafif meşrep kadınları temsil ettiğı yorumu yapılabilir. Şair, “kadın gözleri” ifadesiyle bir genelleme yapsa da, alt metin okunduğunda bu durum açık bir şekilde görölmektedir. Dolayısıyla, şiirde deniz bir kadın olarak betimlenir; ancak vuslatı imkânsız, hatta belki de ebediyen uzak bir sevgili konumundadır. Şiirdeki olayların deniz fenerleri ile gemiler arasında geçmesi, denizin bir mekân olarak işlev gördüğünü de ortaya koyar.

2.8.2. Dört Genç (Ali Mümtaz AROLAT)

Uyuklarken sâhil, uyurken deniz,
Mâziyi anarken iç çeken rüzgâr,
Dört genç, gözlerinde başka hülyâlar,
Akşamın yolundan geçtiler sessiz...

Birincisi, dolgun gözleri yerde,
Beli kamburlaşmış benzi kül olmuş;
Ne yazık, baharı açmadan solmuş,
Toprağa bakıyor: -Nedir bu perde?

Bir diğeri, âşık gibi engine,
Yüzünü çevirmiş sâhile karşı;
Unutmuş kendini, dünyayı, arşı
Ve dalmış denizin yeşil rengine.

Üçüncüsü, baş dik, saçlar rüzgârda,
Geniş adımlarla yavaş yürüyor.
Bilmem ki göklerde neler görüyor:
Gözleri parlayan ilk yıldızlarda.

Bunlar susmaktalar; dördüncü bir genç,
Gözleri ufuktan daha uzakta,

Manâsız bir türkü mırıldanmakta:

-Ölmek zor, yaşamak, o da pek iğrenç!

Mâziyi anarken iç çeken rüzgâr,

Uyuklarken sâhil, uyurken deniz,

Akşamın yolundan geçtiler sessiz,

Dört genç, gözlerinde başka hülyâlar...” (Arolat, 2012, s. 57-58)

Ali Mümtaz Arolat’ın “Dört Genç” şiiri, Yahya Kemal’in “Mehlika Sultan’a Âşık Yedi Genç” şiirini anımsatır. Her iki şiirde de gençlik ve hayallerin, ideallerin peşinde koşma teması ön plana çıkar. Bu tema, her iki şair tarafından mitolojik ve destansı bir üslupla ele alınır. Ancak, bu arayış her iki şiirde de hayal kırıklığı ve trajik bir sonla nihayete erer.

Şiirde dört gençten bahsedilirken deniz arka planda bu gençlerin planlarından habersiz sadece dekor görevi görmektedir. Tematik açıdan bir deniz şiiri olmamakla birlikte özellikle şairin ilk ve son kıtada mısraların yerlerini değiştirerek tekrarlaması açısından deniz, önem arz eder.

Şair özellikle doğaya ait unsurlara birer insan muamelesi yaparken teşhis sanatından faydalanır. Aslında deniz, şiirde mekân ve zamanı belirtmek için vardır. Sahil ile deniz uyurken; rüzgâr, geçmişe ait pişmanlıkları varmış gibi mâziyi anıp iç çeker ve bu sırada her biri ayrı bir hayalin peşinde olan dört genç yola benzetilen akşam vaktinde sessizce ilerler.

Birinci gencin gözlerinin ağlamaklı, belinin kambur, benzinin solgun olmasından bir derdinin olduğu açıktır. Nitekim şair bunu vurgulayarak sırf bu dert yüzünden gençlik kapalı istiaresiyle baharının daha açmadan solduğunu bildirir. Dertli genç, toprağa bakarak “nedir bu perde?” diye sorar. Gencin merak ettiği ölümle yaşam arasında tıpkı bir perde görevi gören toprağın amacını anlamaktır. Sanki bu genç “topraktan geldik, toprağa gidiyoruz” değişimin içeriğini öğrenmeyi dilemektedir.

Bir diğeri denize âşık görünmektedir ya da hâl ve hareketlerinden öyle olduğu düşünülür; çünkü yüzünü sahile çevirmiş ve âdeta bütün âlemi unutmuş gibi “denizin yeşil rengine” dalmıştır. Hiçbir şey umurunda değildir. Üçüncü gencin dik başındaki saçları rüzgâra karışmıştır. Yavaş yavaş yürürken gözleri gecenin karanlığındaki yıldızlardadır. Diğer üçü suskun, dördüncü genç ufuktan bile daha ileriye bakarak

manasız bir türkü söylemektedir: “Ölmek zor, yaşamak ondan pek iğrençtir.” Son dörtlükte, ilk dörtlük tekrar edilerek dört gencin yollarına aynı biçimde devam ettiklerine dikkât çekilir.

Başlangıçta, şiirde anasır-ı erbaa¹⁰ (dört element) felsefesinin ele alınacağı izlenimi oluşur; zira gençler aracılığıyla dört elementin hikâyesi sorgulanır. İlki toprağı, ikincisi suyu, üçüncüsü havayı temsil eder; ancak dördüncü genç ateşi temsil etmez. Bununla birlikte, dünyada ateşi karşılayacak bir oluşum da net bir şekilde belirlenmez. Belki volkan benzeri bir coğrafi şekille ilişkilendirilebilir; ancak bu durumda, konum itibarıyla diğer gençlerin rotasıyla örtüşmeyebilir. Ayrıca, bu dört genç, dalgın tavırlarıyla hayatın anlamını bulma arayışında görünür. Her durumda, bir anlam arayışı söz konusudur ve bu süreçte, yukarıda belirtildiği üzere, denizin rolü bir dekor ya da zaman-mekân belirtme işlevi görür. İkinci gencin arayışı bir anlam kazanacak gibi görünse de belirsizleşir; okur, yalnızca bu arayışın bir kesitine tanıklık eder.

2.8.3. Koyda Mehtap (Ali Mümtaz AROLAT)

Yorgun mehtâbın suda
Kaynaşan böcekleri
Gümüşt en ve elmastan...

Koyda dalgacıkların
Bükülen çiçekleri
Gümüşt en ve elmastan...

Yaprakların rüzgârda
Uçan kelebekleri
Gümüşt en ve elmastan...

¹⁰ Anasır-ı erbaa, klasik İslam ve Antik Yunan doğa felsefesinde evrenin temelini oluşturduğuna inanılan dört unsur —toprak, su, hava ve ateş— için kullanılan terimdir. Bu anlayışa göre, tüm varlıklar bu dört unsurun farklı oranlarda birleşiminden meydana gelir (Yılmaz, 2024).

Sandalımın kapanan,
Açılan kürekleri
Gümüşten ve elmastan...

Kalbim emelsizlerin
Karanlık yürekleri
Gibi, yastan ve pastan...

Gönlümde hicranlarım,
Gümüşten ne anlarım,
Gümüşten ve elmastan?" (Arolat, 2012, s. 135-136)

"Koyda Mehtap"ta Ali Mümtaz Arolat, deniz ve çevredeki doğa unsurlarını kalbiyle kıyas eder ve kalbi bu güzelliklere yenik düşer. Altı tane üçlükten oluşan şiir, kurulum açısından söylenişi kolay görünmekle birlikte gücünü üçlük sonundaki tekrar sanatıyla yinelenen mısralardan alır.

İlk üçlükte mehtap "yorgun" sıfatıyla kişileştirilir ve sudaki ışıltısı "kaynaşan böcekler"i aynı zamanda renk ve ışıltı bağlamında gümüş ve elması andırır. Mehtabın yanı sıra dalgalar küçüklüğü bakımından boynu "bükülen çiçekler"e benzetilir. Ay ışığının akşam vakti bu dalgacıkların bükümlerine vurmasıyla oluşan parıltılar gümüş ve elmas gibi görünür. Böyle bir gecede rüzgârın ağaçlardan döktüğü yapraklar "Gümüşten ve elmastan" birer kelebeğe teşbih edilir. Şairin kayığının kürekleri sudaki bu hazineden faydalanır. Aksedilen manzarada sadece şair, gümüş ve elmastan değildir; çünkü onun kalbi hayatta bir amacı olmayanların karanlık yüreklerini çağırıştırır. İşte o tür insanların kalbi matemle dolu olduğundan pas tutmuştur; çünkü yas, geçmişe takılı kalmanın bir bedelidir. Hâlbuki deniz teşbihindeki kalp ancak geleceğe doğru işledikçe atacak ve pas tutmayacaktır. Şairin tuttuğu yas, ayrılıklardan kaynaklandığından istifham sanatıyla gönlünün gümüşten ve elmastan anlamadığını söyler.

Şair, gümüş ve elmastan oluşan bir tasvir sunar ve bu ayrıntıyı yalnızca kendisi algılar. Şiir, dokunduğu her şeyi altına çeviren Kral Midas'ın lanetini çağırıştırır; şair de benzer bir konuma yerleştirilir. Bu benzerlik, onun çevresindeki herkesle bağını koparmasına ve geleceğinin karanlık bir yalnızlığa mahkûm olmasına yol açar.

Bundan dolayı öve öve bitiremediği “gümüştan ve elmastan” olma durumunun iyiliği tartışılır. Şiirde deniz, şairin yaslı gönlünü teselli etmek için sandalıyla koyda açıldığı bir mekân olarak bulunur. Ayrıca Arolat, mesajını sadece deniz değil, onunla birlikte dikkatini çeken bütün doğa unsurları üzerinden verir. Diğer taraftan, Ali Mümtaz’ın denize mutluluk arayışıyla yaklaşmasına rağmen huzursuzluk duyması, denizin onun iç dünyasında menfî bir anlam taşıdığına işaret eder. Dahası doğa unsurlarının iradesi olmadığından şair, nereye giderse gitsin zihnindekilerini de götürür. Tebdil-i mekânda ferahlık vardır; fakat kişi düşünce şeklini değiştirmedikçe o ferahlığı bulamayacaktır. Gittiği yerde de eninde sonunda yine kendisini boğan fikirlerle savaşıcağından tasvir edilen manzara karşısında şairin tek engeli kendisidir.

2.8.4. Denizden Beklediğim (Faruk Nafiz ÇAMLİBEL)

Enginle boy ölçüşen bu kumsalda ben,
Hasretle bakarım karşı beldeye.
Dumanlı ufuktan, yorgun denizden,
Bekliyorum kimi gelecek diye?

Her ruha gün doğdu, sen de çık belir.
Desem de o güneş ufka yükselmez.
Gölgeler şekil olur, yolcular gelir,
O candan, gönülden sevdiğim gelmez.

Vurdukça bu engin su haricinde,
Kalbime denizler dolar, boşalır.
Asırlık kayalar gibi içinde,

En sonra oyulmuş kovuklar kalır.” (Çamlıbel, 1926, s. 21-22)

Faruk Nafiz, “Denizden Beklediğim” adlı şiirinde, deniz üzerinden gelecek ve uzun zamandır hasret kaldığı birini bekler. Üç kıtadan oluşan bu şiirin ilk dördlüğünde, kendisini deniz kıyısında, bir kumsalda tasvir eder. Şair, kumsalı denizin “enginliği” ile “boy ölçüşecek” kadar yücelterek ona bir karakter atfeder. Bu bağlamda, hislerini, kişiliğini ve ruhunu kumsalın kimliğine yükler. Şair, kumsalda beklediği şeyin deniz

tarafından saklandığını düşünerek denize bir bakıma savaş açar. Ancak deniz, enginliğine rağmen, gerek “dumanlı ufku” gerekse “yorgun” hâliyle şairin açtığı bu savaşa karşılık verecek güçte değildir. Denizin “yorgun” ve “dumanlı” hâli, şairin iç dünyasındaki melankoliyi yansıtırken, kumsal ise sabır, umut ve inancın sembolü olarak karşımıza çıkar.

İkinci dörtlükte, şair denizin iklimini betimlemekle birlikte, kendi gibi bekleyen diğer “ruh”ların arzularına “gün” metaforuyla ulaştığını ifade eder. Ancak, şairin beklediği güneş, bir türlü “ufuk”ta görünmez. Çamlıbel, bekleyişinin uzunluğunu gelen ve geçen yolculardan anlar; muhtemelen zaman ilerledikçe umutsuzluğa kapılır. Bu dörtlükte, şairin beklediği kişinin “O candan, gönülden sevdiğim” şeklinde nitelendirilmesinden, onun sevgilisi olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Beklediği güneşin ufukta belirmemesi, şairin sevgilisine kavuşma umudunun tükenişine işaret eder. Bu durum, şairin bireysel yalnızlığını ve bekleyiş çabasını gözler önüne serer.

Üçüncü dörtlükte, şairin uzun süren bekleyişiyle birlikte artık kumsaldaki bir kaya hâline dönüştüğü izlenimi ortaya çıkar. Senelerdir denizden gelecek olanı bekleyen şairin kalbi, dalgaların sürekli darbeleriyle önce “asırlık kayalar gibi” taş, ardından “oyulmuş kovuklar”a dönüşmüştür. Şair, bu metafor aracılığıyla kendisini kalpsiz birine dönüşmüş olarak betimler. Kalbin “oyulmuş kovuklar”a benzetilmesi, sevgi duygusunun zamanla aşınarak yerini derin bir yıpranmışlığa bıraktığını ve bireyin giderek duyarsızlaştığını simgeler. Deniz, burada yalnızca bir umut değil, aynı zamanda şairin duyduğu ıstırabın kaynağıdır.

Bu bilgi ışığında, son dörtlükte denizin anlamı daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Deniz, şairin sevgilisine duyduğu sevgi ve ümidi temsil eder. Ancak yıllar süren karşılıksız bekleyiş, bu olumlu duyguların yerini karamsar düşünceler ve hislere bırakmasına neden olur. Deniz, hem şairin sevgiliye duyduğu özlemin bir sembolü hem de insanın ulaşılmaz olanı arayışının bir metaforudur. Şairin yıllar süren bekleyişi, karşılıksız sevgiyle birleşerek hayal kırıklığına ve nihayetinde karamsarlığa dönüşür.

2.8.5. Şang-Hay Şehri (Nâzım Hikmet)

Şang-Hay büyük bir limandır,

mükemmel bir liman.
 Gemileri daha kocamandır
 boynuzlu bir Mandarin konağından.
 Vay vaaay!
 Ne acayip yer be Şang-Hay..

Mavi nehirde akar
 hasır yelkenli kayıklar.
 Hasır yelkenli kayıklarda
 çıplak kuliler pirinç ayıklar
 pirinç ayıklar..
 Vay vaaaay! . .
 Ne acayip yer be Şang-Hay..

Şang-Hay büyük bir limandır.
 Beyazların gemileri kocamandır,
 sarıların kayıkları küçücük.
 Kızıl saçlı bir çocuga gebe Şang-Hay.
 Vay vaaaay!..
 Ne acayip yer be Şang-Hay...
 1929” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 102)

“Şang-Hay Şehri”, Nâzım Hikmet’in hayat görüşüne hizmet eder. Şair, şiirinin dramatik yönünü arttırmak için sıklıkla tekrar sanatına başvurur. Deniz arka planda bulunmasına rağmen Jokond ile Siyau’nun birbirlerini ararken gemi seyahatini tercih etmeleri ve bu yüzden denizde maceralar yaşamaları şiirin incelemeye dahil edilmesini gerektirir.

Şair, şiire Şang-Hay’ın liman şehri olduğunu zikretmekle başlar. Öyleyse Şang-Hay şehri hem ihracat hem de ithalatın olduğu bir ticaret şehridir; nitekim bunun ipuçları ardı sıra gelen mısralarda görülür; “Gemileri daha kocamandır”. Ticaret yapılyorsa küçük gemiler yerine daha büyükleri seçilecektir. Gemilerin boyutunun “boynuzlu bir Mandarin konağın”ı aştığı söylenerek mübalağa edilir. Şair burada bir şaşkınlık nidası verdikten sonra Şang-Hay’ın çok “acayip” bir yer olduğunu ifade eder.

Şiirin belkemiğini ikinci bölüm oluşturur; çünkü bu bölüm, Nâzım Hikmet'in davasını yansıtmayı bakımından özel bir öneme sahiptir. Burada mekân olarak Şang-Hay'daki bir nehirden bahsedilir. Bu nehirde “hasır yelkenli kayıklar”da çıplak “kuliler” pirinç ayıklamaktadır. Şair bu kısımda tekrar sanatına başvurarak şaşkınlığını vurgular ve bunu bildirmek için ilk bentteki son iki mısraı yineler.

Kuli (coolie) kelimesi ilk defa Asya'daki Avrupalı tüccarlar tarafından 16. yüzyılda kullanılmıştır. 18. yüzyılda sözleşmeli Hint göçmen işçileri, 19. yüzyılda daha önceleri köleleştirilmiş Afrikalılar'ın çalıştırıldığı şeker tarlalarındaki sözleşmeli Asyalı işçiler gibi yeni bir terim anlamı kazanmıştır. Kelime çeşitli menfî anlamlara da sahiptir. Günümüzde İngilizler, Doğulu niteliksiz işçiler için hakaret amaçlı olarak bu kelimeyi kullanırlar (Hornby, 2000, s. 276). Şair kelimenin bu anlamda kullanıldığını biliyor olmalı ki; özellikle bu tabiri tercih eder. Aksi takdirde onların kutsal olduğunu belirtmek için Hintli işçiler gibi bir tamlamayı yeğleyebilirdi. Dolayısıyla Nâzım Hikmet'in kelime tasarrufu tesadüfi değil, bilâkis niyetlidir. Bölgenin beyazlar tarafından işgal altında olduğunun bir kanıtıdır. Şair, son dizeleri tekrarlarken bu kez “acayip” kelimesine şaşkınlıktan ziyade acıma duygusunu yükleyerek ironi yapar.

Üçüncü kısım ilk bölümün tekrarı gibi görünmesine rağmen öyle değildir. Limanda ne denli bir adaletsizliğin olduğunu gözler önüne sermek amacındadır. “Beyazların gemileri kocaman” iken “sarıların kayıkları ise küçük”tür. Bu eşitsizlik yüzünden Şang-Hay mecaz-ı mürselinde Şang-Hay'daki insanlar, kızıl saçlı çocuk istiaresinde komünist sisteme gebedir. Yani kayıkları küçük olan sarılar, üzerlerindeki emperyalist sisteme karşı bir savaş açacak ve kazanıp komün sisteme geçeceklerdir. Şiirin son dizelerinde Şang-Hay'ın ne kadar “acayip” bir yer olduğu tekrarlanarak bitirilir. Bölümlerin son dizeleri aynı olsa da “acayip” kelimesi her defasında farklı bir anlam kazanır. Bu bölümde “olumlu” manada bir acayıplık söz konusudur. Zira limanda çalışan ve çoğunlukla ezilenler, mevcut eşitsizliğe göz yummayacak ve şaire göre hak ettikleri gibi yaşayacaklardır.

Şiirde denizin varlığı “liman, gemi, yelkenli kayıklar” gibi nesneler aracılığıyla hissedilir. Özellikle Şang-hay'ın beyazların işgali altında bir liman olması yönünden şairin taraf tuttuğu konuma göre deniz dolaylı yoldan emperyal bir kimliğe sahiptir; çünkü limana el koyanlar, deniz vasıtasıyla gelmişlerdir.

2.8.6. Muharririn Not Defterinden (Nâzım Hikmet)

Dün gece
limana girince gemi
Jokond kapağı attı karaya.
Şang-Hay kazan o kepçe
hal oldu SÎ-YA-U'sunu arıya arıya.
1929" (Nâzım Hikmet, 2020, s. 103)

Con'un ağzından kaleme alınan "Muharririn Not Defterinden" şiirinde, büyük olasılıkla Jokond'a dair izlenimler anlatılmaktadır. Şiirde geçen "dün gece" ve "Jokond kapağı karaya attı" ifadeleri Jokond ile bulunduğu geminin Şang-Hay limanına girişini, Jokond'un ise gemiden indiğini belirtir. Şang-Hay, bir kazana; Jokond ise teşbih yoluyla bir kepçeye benzetilir. Bu benzetme, yapılacak işin ne denli güç olduğuna ve kolaylıkla tamamlanamayacağına işaret eder. Jokond'un Siyau'yu araması, Şang-Hay'ın büyüklüğü ve karmaşıklığı nedeniyle oldukça zor bir hale gelir. Bu nedenle Jokond'un ruhsal ya da fiziksel bir rahatsızlık yaşadığı ima edilir. Şiirde deniz, Jokond'u Siyau'ya ulaştıran bir aracı ve vuslatın gerçekleşmesine yardım eden bir mekân işlevi üstlenir.

2.8.7. Fenerin Karşısında (Halit Fahri OZANSOY)

Sahil öyle sessiz ki
Rüzgâr bile uykuda.
Uzun, sarı bir çizgi
"Fener" in aksi suda.

Ne dalga, ne bir köpük!
Ay durgun, gök açık mor.
Şu yanda kırık dökük
Birkaç yıldız titriyor.

Bazan bir bülbül sesi

Duyuluyor derinden.
Geçiyor son nağmesi
Hicran bahçelerinden.

Ne bekliyorum gene
Denizin rüyasını.
Fener boş bir engine
Yolluyor zıyasını...” (Ozansoy, 1929, s. 6)

Halit Fahri, “Fenerin Karşısında” adlı şiirde deniz kenarındaki fenerle denizden gelecek bir kişiyi beklediğinin işaretlerini verir. Sunduğu tablo oldukça sakindir; ne gelenin ne de gidenin olmadığı açıktır. Sahil mecaz-ı mürseliyle sessiz bırakılmış, rüzgâr teşhisle uykuya dalmıştır. Fenerin ışığının uzun, sarı bir çizgi şeklinde suda yansımından gece vakti olduğu anlaşılır. Mevcut dingin tablo, bir sonraki dörtlükte devam ettirilir. Deniz adeta çarşaf gibidir; dalga ve köpükten eser yoktur. Bunun yanı sıra, tabiat da bir uyku hâlinindedir; teşhis sanatıyla betimlenen ay ve yıldızların bu manzarada hâkim bir rol üstlenmediği açıkça ortaya konur.

Deniz, fener ve şairin olduğu ıssız manzaraya daha uzaklardan bir sesin eşlik etmesiyle ortam daha fazla yalnızlaştırılır. Hicran bahçelerinden geçen bülbülün sesi; şairin sevgilisinden ayrıldığının metaforudur. Son dörtlükte de bu ayrılık doğrulanır. Şair bir rüyaya benzettiği denizden o rüyayı gerçekleştirmesini nafile bekler; çünkü fenerin ısıttığı engin boştur, hiçbir şey görünmez. Deniz, şiirde karşılıksız bir aşkı tasvir eder ve hem gelecek olanın hem de bekleyenin önünde bir engeldir.

2.8.8. Koyda Mehtap

Kalamışın sahili
Aya bir dantel örür.
Sularda girintili
Çıkıntılı gölgeler.

Geçerken rüya gibi,
Saatler ağaçlıkta.

Kalpte bir ziya gibi,
Ay parıldar açıkta.

Sahilde ne köpük var
Ne sevda fısıltısı.
Gözler beyhude arar,
Bir beyaz deniz kızı.

Koy böyle gecelerde
Biraz hayale benzer.
Ayın söndüğü yerde
Gönül gölge olsam der:

“Suyun sesinden başka
“Hiçbir ses duyulmuyor.
“Düşmüş sanki su aşka,
“Sevdiğini bulmuyor.

“Ne çıkar akmazsa nur,
“Yeter ki dert uyusun!
“İşte ebedî huzur:
“Kum, çakıl, sedef, yosun!” (Ozansoy, 1929, s. 65-66)

“Koyda Mehtap” adlı şiirin ilk dördlüğüne hüsn-i ta’lil ve teşhis sanatıyla giriş yapılır. Kalamış’ın sahili, insan gibi suda girintili, çıkıntılı gölgelerle aya bir dantel örmektedir. Bu durum, esasen doğal bir olayın gerçekleşmesidir. Sahile vuran hafif dalgalar, ay ışığında parlar ve bu durum, sahilin aya dantel örmesi olarak değerlendirilir.

Böylesine bir atmosferde karada harcanan vakit, bir rüyaya teşbih edilir. Görünüşe göre; koruda sevgililer buluşmuş, aşkın büyüsünü derinlemesine hissetmektedirler. Bu yüzden her kalpte birer ay parlar. Sevgililer, koruya çekildiklerinden sahilde âşıkların izlerine rastlanmaz. Bu nedenle, âşıklardan birine sevgili olabilecek bir denizkızının varlığı söz konusu değildir.

Sevgililerin buluştuğu koy, bahsi geçen yönüyle gece vakti bir hayale benzetilir. Gönül, sevgililerin ay ışığından saklanabileceği bir gölge olma kastında bu hayali sürdürmeyi diler. Zira sevgililer aydınlıkla aşklarının ifşa olmasını istemez. Bundan sonra intak sanatıyla gönül, konuşmayı sürdürür. Esasında gönül, şairin şahsında kişileştirilmiş veya mecaz-ı mürsel yoluyla şaire atıfta bulunmaktadır. Şairin sevgilisinin olmadığı; diğer âşıklara nazaran sahilde yalnız beklemesinden, su sesinden başka ses duymamasından ve aşkın suya düştüğü tevriyeli çıkarımından sezilir. Aşkın sona erdiği ve hayallerle birlikte suya düştüğü şeklinde, bu mısra iki farklı düzlemde yorumlanabilir. Diğer taraftan şair, bu duruma pek aldırmaz; çünkü onun için ebedî huzurun anahtarı bellidir; “Kum, çakıl, sedef, yosun!” Deniz imgeleriyle zenginleştirilen son mısra, şiir boyunca sevgiliyi saklayan ve şairin aşkını suya gömen bir unsur olarak, hem engelleyici hem de cezalandırıcı bir işlev üstlenmektedir. Halit Fahri Ozansoy, epiküryen¹¹ bir hayat felsefesiyle hayatın tadını çıkarmaya devam edeceğinin belirtilerini verir. Böylelikle cezayı çok umursamadan onu armağana dönüştürür. Abdullah Acehan şairin bu durumunu İstanbul’da yaşıyor olmasına bağlayarak tabiatı çok seven birisinin deniz üzerinden ruhunun parçalarını bulduğu yönünde yorumlar (1998, s. 257). Bu yüzden şair için tabiatın her zerresi; özellikle denizle ilgili olanlar, şairin kendisini gerçekleştirme açısından çok önemlidir.

2.8.9. Körfezin Kadını (Salih Zeki AKTAY)

Körfeze her seher bir genç gelirdi.
Serin, mavi sular bir neş’elenirdi.
Bu genç ruhunda bir dertle yanardı,
Bilinmez bir uzak hayal arardı...
Dağlara şafakta inen zıyalar;
İsimsiz, kimsesiz koylara kadar
Yolları bürüyün gölgeyi siler;

¹¹ Yunan filozof Epiküros tarafından geliştirilen, “M.S. 306 yılında Atina’da kurulmuş felsefe okulu” Epikürosçu ekol, hazzı merkeze alarak insanın hayattaki amacının mutlu olmak olduğunu savunur (Cevizci, 1999, s. 306).

Genç artık göklerden bir şifa diler...
 Beyaz köpüklerin üstünde bir gün;
 Yavaşca süzülen bir vücut gördü.
 Yıllardan beridir hayali bütün,
 Bu ilâhi, beyaz şekli görürdü...
 Ansızın o masum çehresi soldu,
 Gözleri ateşli yaşlarla doldu.
 Uzaklardan hicran rüzgârı esti
 Genç artık göklerden ümidi kesti.

İki vücut birden aşk diyarına,
 Uçtular bakmadan arkalarına..
 Yavaşca sazlığa doğru daldılar:
 O zamandanberi saklı kaldılar..
 O diyarın bu son gamlı sabahı,
 İşitti boşlukda yükselen ahı..

Renkler ahenklerle süslenen bahar,
 Her seher körfezde bu çifti arar...
 1933” (Aktay, t.y., s. 133-134)

“Körfezin Kadını”nda Salih Zeki’nin “Akşam” adlı diğer şiirinde olduğu gibi denizle ilgili “ilâhî” bir kadın etrafında hikâye oluşturulur; çünkü Salih Zeki için bu tema etrafındaki şiirlerinde deniz, kadınla eşleşir. Şair bu şiirde fantastik unsurlarla bir mit oluşturma peşindedir. Hikâye, her sabah körfeze bir gencin çıkması ve kişileştirilen suların neşelenmesiyle başlar. Gencin deniz kenarına gelmesinin sebebi derttendir. Sular neşelenirken genç, sıkıntı içindedir. Delikanlı, erişilemeyecek bir hayal kurduğundan bahseder. Gökyüzüne dönerek etraftaki bütün karanlığı silen, doğan güneşten şifa ister. Bu, kültürel ve geleneksel bir yaklaşımdır. Türkler, İslamiyet’i kabul etmelerine rağmen, geçmişteki Gök Tanrı inancının izlerini taşır ve bu bağlamda gökyüzüne bakarak dua etmeye devam ederler.

Aradan vakit geçmiş gibidir. Delikanlı, denizin üzerindeki “ilâhî beyaz şekil” mecaz-ı mürselindeki beyaz köpüklerde yıllardır düşlediği “bir vücut” görür. Gencin

yüzü, istiare yoluyla çiçeğe benzetilir ve solarken gözleri ateş misali yaşlarla dolar; bu, rüzgâr teşbihinin ayrılık anlamını pekiştirir. Bunun için delikanlı “gökler”den artık bir şey beklemes. Vuslatsız bir aşkı anlattığı izlenimi veren Salih Zeki, devamında geçen “iki vücut” ifadesiyle hem genci hem de ansızın ortaya çıkan, muhtemelen bir kadın vücudunu ima ederek önceki söylemine ters düşer. Öyleyse yukarıdaki ayrılık; gencin ve denizlerden gelen vücudun, bulundukları yerden ayrılığıdır. Bu iki vücut, kapalı istiare yoluyla kuşa benzetilerek “aşk diyarına” uçar. Sazlığa doğru ilerleyerek ortadan kaybolurlar. Teşhis edilen aşk diyarının son kederli sabahında yine teşhis yoluyla “boşlukta yükselen ahı” duyarlar. Dolayısıyla bir vuslat karşısında bu ah; denizin, kadından ayrılığı içindir. Nitekim akıbetlerinin belli olmadığı, “süslen”mek yönüyle teşhis edilen baharın her sabah körfezde bu çifti araması; fakat bulamamasından anlaşılır.

Şiirde deniz, şiir kişinin hayalini gerçekleştirmede aracı konumundadır. Aynı zamanda, kadının ayrılığıyla hüznüldüğünden aşk üçgenine üçüncü bir şahıs olarak katılır. Başlangıçta, şiir kişinin aradığını bulmak için geldiği bir mekân olarak tasvir edilirken, şiirin sonunda yalnız bırakılan da yine odur.

2.8.10. Haliçte Akşam.. (Behçet Kemal ÇAĞLAR)

Suda gölgelerini görür bir eş sayıklar
Kalbimden delik deşik, kalbinden boş kayıklar!
Vakit belirsiz olur; yağmur gibi sis çöker;
Gözü yaşlı çocuklar, can evimde diz çöker;
Yuvası tutuşunca ufukta bir an durup
Yanan kanatlarını söndürür suda gurup!..” (Çağlar, 1933, s. 96)

Denizin akarsu yatağını işgal ederek genişletmesi coğrafyada “haliç” olarak adlandırılır. Ancak İstanbul’daki Haliç, coğrafi anlamda bir haliç olmamakla birlikte, Marmara Denizi ile birlikte anılmaktadır. Behçet Kemal, “Haliçte Akşam”da sözü edilen coğrafi özelliğe sahip semtteki bir akşam manzarasını aktarır. Akşamın ışık açısının hâkim olduğu şiirde Haliç’in kenarına çekilmiş kayıklar, suya düşen gölgelerini kendilerine birer eş sayar. Böylelikle kayıklar kişileştirilir. Ayrıca şair bu kayıkları, kalbine benzeterek içinin “boş” ve “delik deşik” olduğunu söyler. Burada

kendisinden söz etmektedir. Akşamın çökmesiyle yanında uzayan gölgesinden başka kimsenin olmayışı ona yalnızlığını hatırlatır. Ancak bu, var olagelmiş bir durum değildir. Kalbinin “delik deşik” olmasından şairin daha önce sevgililerinin olduğu; ama bu ilişkilerin “mutlu son”la bitmediği çıkarılır.

Yalnızlığın ağırlığı şaire o kadar ağır gelir ki; artık “Vakit belirsiz olur”; yani düşüncelere daldığından zamanın nasıl geçtiğini bilmez. O meçhul vakitlerde sisin “yağmur gibi” çökmesi etkilidir. Bu yağmur, aynı zamanda şairin zihnine sis gibi çöken düşüncelerdir. Böylesine düşüncelere dalmışken birden beliren “Gözü yaşlı çocuklar” şairin içine dokunur ve bu durumu, irsal-i mesel değerinde “can evimde diz çöker” tümcesiyle açıklar. Gözü yaşlı çocukların anılmasının sebebi kuvvetle muhtemel şair gibi kimsesiz, sokak çocukları olmasındandır. Behçet Kemal, onların kimsesizliğini, yalnızlığıyla bağdaştırır.

Çağlar, bu kez gözünü ufukta batmakta olan güneşe çevirir ve ışınlarını “yuvası tutuşan” ve hatta “kanatları” yanan bir kuşa, kapalı istiare yoluyla benzetir. Burada güneşin batması hüsn-i ta’lil içerisinde verilmeye çalışılmıştır.

Şair, Haliç kıyısında yalnızlığını çevresi ve tabiatla eşleştirmiş, etrafındakilerin kendinden farksız olduğunu görmüştür. Şiirde deniz, üzerinde sandalları barındırması ve güneşin batmasıyla Behçet Kemal’in yalnızlığını fark etmesinde bir araç görevindedir.

2.8.11. Limanda (Behçet Kemal ÇAĞLAR)

Başlayınca o akşam hasretin fırtınası
Aklıma gelmedi o masmavi durgun liman;
Puslasını elile suya atan bir kaptan –
Gigi artık her şeyi tesadüfe bıraktım..
O limana girmişim iki gün sonra baktım...
Halkalar, yadım gibi daralsın, genişlesin;
Işıklar, örnek çizsin; sular oya işlesin;
Umurumda değildi.. gözüm açık denizde!
“Ne gün yol alacağız ne gün seferimizde?”
Düşüncesi, sahili döven dalgalar gibi

Kâh yüzen kâğıt gibi, kâh eriyen kar gibi,
Köpürdü, düştü, söndü.. hep öyle esti esti!

Başka emeller artık bir geçici hevesti..." (Çağlar, 1933, s. 129-130)

Behçet Kemal, "Limanda" şiirinde çıkacağı bir yolculuk için sabırsızlık gösterir. Bu sabırsızlığın nedeni birine karşı duyduğu özlemdir. Bu duygu o kadar ağır basar ki; artık yorulduğundan çelişkili düşünceler içine girer. Fırtınayı andıran hasret, bir akşam şairin içinde kopunca onu dindirmek için vasıta olacak şeyleri bir türlü aklına getiremez. Tek düşünebildiği; özlediği insana duyduğu kavuşma isteğidir. Bundan dolayı durgunluk yönüyle insanı çağrıştıran limanı, şair gözü önüne getiremez. Adeta "Pusulasını elile suya atan bir kaptan"a dönüşür. Bir kaptanın, yolunu bulabileceği tek aracı suya atarak kendini kaderin kollarına bırakması, aşkın teslimiyetçiliğe dair çarpıcı bir örnektir. Zira yönün yıldızlar, harita ve pusula ile belirlendiği bir ortamda pusulayı atmak, kendi akıbetine razı olmak anlamına gelir. Bu durumda denizde bir fırtına çıkabilir veya yol tamamen kaybedilebilir. Böylesi bir kaptan ya son derece cesur ya da akılcı bir değerlendirmeden yoksundur. Bu karar yeni bir başlangıç hazırlayabileceği gibi hazin bir sonu da getirebilir. Yine hasret duygusu ağır basmış olmalı ki şair, iki gün sonra limana gider. Büyük olasılıkla, şiir kahramanı o limandan sevdiği birini yolcu etmiş, geri döneceği ümidiyle beklemiş; ancak beklediği kişi dönmeyince, sonunda kendisi yola çıkmaya karar vermiştir. Ne vuran ışıklar ne deniz şairin umurunda değildir. Kısacası denizin güzelliğini veya manzarasını seyretmek için limana gitmemiştir. O, "açık deniz"e bakarak ufukta bir şeyin olup olmadığını takip eder, dahası ne zaman yola çıkacağını düşünür. Öyleyse açık denize gideceği gemiyi bekler.

Sabırsızlığını kamçılayan düşünceleri, "sahili döven dalgalar"a, "kâh yüzen kâğıt"a, "kâh eriyen kar"a benzetir. Şairin düşüncelerindeki gelgitler, tıpkı sahili döven dalgalar gibi zihnini yıpratır. Dalgalar, her vuruşunda kıyıda bir parça toprak alarak aşındırır. Suyun üstünde yüzen kâğıt ibaresiyle büyük olasılıkla mecaz-ı mürselle kâğıttan gemiye gönderme yapılır. Bütün kontrol su ve rüzgârda olduğundan ufak bir dalgalanmada alabora olabilir. Eriyen bir karın zaten varlığından bile söz edilemez; çünkü artık kar değil, toprağa karışan sudan ibarettir. Kapalı istiare ile köpürme, sönme ve esme gibi eylemler suyu, ateşi ve rüzgârı hatırlatırken, teşbih yoluyla şairin düşünceleri bu üç durumu çağrıştırır. Ancak, şairin bu unsurlar üzerinde

hiçbir kontrolü bulunmadığı gibi, düşüncelerine de hâkim olması mümkün değildir. Nitekim bunun sonunda şair, hayatındaki bütün amacının mevzubahis gemiye binmek, geri kalan “emeller”in “artık geçici bir heves” olduğunu belirtir.

Behçet Kemal Çağlar, bu şiirinde âşık bir delikanlının, sevgilisine duyduğu hasretin onu nasıl ele geçirdiğini izler. Şiir, kartpostal hâline getirilecek olsa limandan ufka doğru bakan bir genç resmedilebilir. Şairin hasret dolu aşkının simgesi olan deniz, hem sevgiliye ulaşmanın zorluğunu temsil eder hem de vuslata aracılık eder. Zira ayrılık da kavuşma da denizin yollarıyla mümkündür.

2.8.12. Yarı Uyku (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)

Açınca bir nilüfer gibi gözbebeklerin,
Yarı uykunun mavi suyuna eteklerin
Kokulu bir kar gibi serpecek mor salkımlar.

Bir yelken gibi serin, güverte kadar sıcak,
Bir damla süt halinde dökülüp uzayacak
Işıklı gemilerin yanaştığı rıhtımlar.

Işıklı gemilerle dolu bir liman, beyaz
Bir şarkıyla içine serecek serin bir yaz,
Dağ başında bir göle düşen bir bulut gibi...

Ve içinde denizin kımıldayan üç bu'du.

Parmaklarında deniz kızlarının vücudu,

Akşam, kirpiklerinden sızacak sükût gibi..” (Siyavuşgil, 1933, s. 23)

“Yarı Uyku”, şairin diğer şiirlerine nazaran biraz kapalıdır. Bu, her üçlüğün bir cümleden müteşekkil olmasındandır. Yani şiir bir “enjambent” örneğidir. Ayrıca Sabri Esat’ın devrik cümleleri, artık mısra yapısıyla birleşince şiir karmaşık bir hâl alır.

İlk üçlükte, deniz kenarındaki mor salkımlı ağacın çiçeklerinin neredeyse denize değdiği anlatılır. Açılması nilüferi; yani başka bir çiçeği hatırlatırken aynı zamanda bu çiçeklerin denize doğru eğilmesi; yahut denize dokunması “kokulu bir

kar”ı andırır. Mor salkımlar bir uykudan uyanır gibi “gözbebeklerin”i açmasıyla denizin ona tezat oluşturacak biçimde hafif dalgalı veya durgun olması “yarı uyku” şeklinde değerlendirilmesiyle kişileştirilir.

İkinci üçlükte özne “rıhtımlar”dır. Şair, sadece onlardan bahseder. Zaten ilk iki mısra rıhtımlarla ilgili teşbihlerle doludur. Sabri Esat’ın söz ettiği rıhtımlar “bir yelken gibi serin, güverte kadar sıcak”tır. Burada bir tezat bulunmakla birlikte yine kendisiyle alâkalı nesnelerle çağrışım kurulduğundan tenasüp de mevcuttur. Bir sonraki teşbihte şair, rıhtımlara ışıklı gemilerin yaklaşmasını “bir damla süt”ün dökülüp yayılmasıyla ilişkilendirir. Bu kısımdaki teşbihin altındaki mana, üzerinde durulduğunda ortaya çıkar. Gemilerin ışıkları akşam yanar. Dolayısıyla, akşam karanlığında ışıklı gemilere uzaktan bakıldığında —özellikle bireyde miyop ya da astigmat gibi görme kusurları mevcutsa— gemi ışıklarının uzayıp dağılması gözlemlenebilir. Şair, bu optik olguyu, ışığın dökülerek uzadığı bu hâli, bir damla şiirin sayfaya yayılışıyla benzeştirerek estetik bir imgeye dönüştürür.

Şiirin üçüncü üçlüğünde özne “liman”dır ve bu bölüme limana dair betimlemeler hâkimdir. Liman, “ışıklı gemilerle dolu” olarak tasvir edilir ve bu görüntünün insanda uyandırdığı duygular üzerinde durulur. Bu liman, adeta “beyaz bir şarkı” söylüyormuş gibi bir etki yaratarak bireyin iç dünyasında ferahlık hissi uyandırır. Bu ferahlık ise, hem “serin bir yaz”a hem de “dağ başında bir göle düşen bir bulut”a benzetilerek teşbih yoluyla daha da somutlaştırılır. Burada illet bağı kurulamayan “beyaz bir şarkı” meselesidir. Uzun yol gemilerinde eğlenceler düzenlendiği düşünülürse şarkıların oradan geldiği farz edilebilir. Ayrıca bu gemilerden yansıyan ışıkların rengi, şarkıya yakıştırılmıştır. Böylelikle Siyavuşgil’in sevdiği bütün şeyler gemide toplanmış olur ve bu ona huzur verir.

Son üçlüğün öznesi akşam gibi görünse de ilk iki mısra özneye hem dahil edilebilir hem de nesne olarak alınabilir. Akşamın çökmesiyle Sabri Esat, sessizliğe benzettiği gözyaşlarını akıtacaktır. Bunun sebebi şairin içinde “denizin kımıldayan uç” boyutunun olması ve “parmaklarında deniz kızlarının vücudu”nu hissetmesidir. Ancak bunlar sadece birer hayalden ibarettir. Yani tüm o ışıklı gemiler, şairin bir sevgiliden yoksunluğu ya da kadın vücuduna hasreti ile birleştiğinde yalnızlığını hatırlatmakta ve bunun yol açtığı sessizlikten bunalan şair ağlamaktadır. Şiirde deniz şaire yalnız

olduğunu hissettiren bir mekândır. Buna rağmen Sabri Esat ona bakmaktan kendini alamaz; çünkü onun varlığıyla avunur.

2.8.13. Akşam (Salih Zeki AKTAY)

Bembeyaz martiler akşamın gezen sahile,
Serpildi akşamın fani renkleri.
Sevgilim işte yok hayalin bile;
Susmuş her tarafta aşk ahenkleri...

Rüyalı beldeler yolcusu gibi,
Bu تنها yollarda hep seni andım.
Şimdi tesellisiz ağlayan kalbi,
Unutmaz bir akşam ararsın sandım.

Artık bu yerlerde bir hicran sesi,
İlâhî bir kızın son niyazı var.
Silinmiş kuşların beyaz gölgesi,
Dalgalar eğilip boş yere ağlar.

1933” (Aktay, t.y., s. 39-40)

Üç dörtlükten oluşan bu şiirde şair, karşılıksız sevdiği ya da ayrıldığı bir kıza duyduğu özlemi ve yas duygusunu dile getirir. Salih Zeki’nin mitolojiye, özellikle de Yunan mitolojisine olan ilgisi göz önünde bulundurulduğunda, şiirin deniz kıyısında geçmesi ve bir kızın 'ilâhî' benzetmesiyle tasvir edilmesi, bu kadın figürünün bir denizkızı olarak yorumlanabileceğini düşündürmektedir.

İlk dörtlüğün birinci mısraında bir yazım yanlışı bulunur. Şiirde “martiler” diye geçen aslında martılardır. Akşamleyin sahilde martılar görünürken fani yakıştırmasıyla teşhis edilen akşama ait renkler, etrafa yayılır. Ayrıca serpmek kelimesinin kullanılması ve akşam sahile yayılan ışınların ölümlü bir insana teşbihiyle teşhis de söz konusudur. Şair, bu renklerin arasında sevgilisinin hayalini arar; ancak bulamaz ve bir “ahenk” üzerinden kapalı istiare yoluyla şarkıyı çağrıştıran aşktan geriye hiçbir iz kalmadığını ifade eder.

Şiirin ikinci dörtlüğünde şair, kendisini “rüyalı beldeler yolcusu”na benzetir ve ıssız bir sahilde, rüyayı çağrıştıran sevgilisini sürekli andığını dile getirir. Karşılıksız bir aşkla baş başa kaldığından, kalbinin ağladığını mecaz-ı mürsel yoluyla ifade eder. Sevgiliden geriye herhangi bir iz kalmadığı için teselli bulması da mümkün değildir. Bu nedenle, yalnızca kendini avutmak amacıyla, onu bir gün arayacağına dair boş bir ümide tutunur.

Aşkın şarkısının sustuğu sahilde bundan böyle ayrılığın sesi vardır ve bu, yukarıda bahsedilen ilâhî kızın bir niyazıdır. Şair artık denizde kuşların kalmadığını ifade etmek için onların beyaz gölgelerinin dalgalarda yeri olmadığını ve eğilerek boş yere ağladıklarını söyler. Aslında gerçekleşen, dalgaların klasik devinimidir; ama şair bunu hüsn-i ta’lîl ile dalgaların, martıların arkasından tuttuğu yasa benzetir.

Şiire bakıldığında denizin, şairin sevgiliyle paylaştığı anıların mekânı olduğu görülür. Aktay, sevgilisini yâd etmek ve belki de bir umutla ona kavuşmak arzusu ile deniz kıyısına gitmiştir; ancak ne sevgiliden bir iz kalmıştır ne de onun gidişinden sonra deniz eskisi gibi canlıdır. Adeta sevgilinin yokluğuyla birlikte deniz de anlamını yitirmiş, sönük ve ölü bir hâl almıştır. Bu bağlamda deniz, Salih Zeki’nin şiirinde ayrılık acısıyla özdeşleşen bir mekâna dönüşmüştür.

2.8.14. Mehtap (Fehmi Hilmi CUMALOĞLU)

Sahilde çakıl taşları yaktı
Elmas gibi âvizeli kandil.
Bir lav gibi bir nehr olacaktı
Bir tas gibi âvizeli kandil.

Mehtabın alevlendi selinde
Akşam perisinden kalan izler;
Rüyalı esatirler elinde
Yelpazelenir böyle denizler.

Bir dalgada bin gölge sürükler
Mehtap kırık aynaydı sularda;

Ağlattı bu pırlanta yüzükler
Kaç sevgili âşık pusularda.

Mor Marmara bir başka biçimde
Bir lav gibi bir nehr olacaktı;
Ey sevgili sen vardın içimde
Enginde doğup kumsala aktı.

Altın tozu olmuştu bu akşam
Cevher gibi göklerdeki mehtap;
Doğdunda hayalimde şu akşam
Ay düştü yazık yerlere bitap..
2/7/934 Tekirdağ” (Cumaloğlu, 1934a, s. 33-34)

Fehmi Hilmi, “Mehtap” şiirinde gece vakti ay ışığının düşündürdüklerini ve hayal ettirdiklerini anlatır. Beş dörtlükten meydana gelen şiirde, teşbih ve teşhis sanatlarının yoğunlukla kullanıldığı görülür. Şairin gördüğü ile hissettiği âlemin aynı olmaması bu sanatlarla aktarılır.

İlk dörtlükte sahilde bulunan çakıl taşlarının, ay ışığının vurmasıyla elmaslardan oluşan “âvizeli kandil”e dönüşmesi nakledilir. Şair, sürekli farklı şeylerle çağrıştırdığı ay ışığının çakıl taşlarındaki aksinden çok etkilemiştir. Zira bu taşlar; ilk önce “lav”a, sonra “nehr”e daha sonra sanki bütün denizi içine dolduracak “Bir tas”a teşbih edilir. Böylelikle bunların alelade taşlar olmadıkları anlaşılır; çünkü onlar genellikle mat yüzeyli olur ve ışığı yansıtmaz; ancak parçalanarlarda ışığın simli yansıması belirir.

İkinci dörtlükte ay ve onun karşısındaki deniz anlatılır. Akşam bir periye benzetilir. Akşam güneşinden arda kalan “izler”, mehtabın “sel” istiaresindeki yoğun ışığı altında adeta “alev” almış gibidir. Deniz, bu ışık cümbüşünün yarattığı “rüyalı esatirler” yelpazesi elinde, o alev sıcaklığında serinlemek niyetinde bir kadını andırır.

Üçüncü dörtlük ay ışığının denizdeki aksi ve sevgili ikilemi üzerinedir. Deniz her dalgasında “bin gölge”yi beraberinde götürür. Burada anlatılmak istenen mehtabın romantik etkisini fırsat bilip evlilik teklifi yapanların suya düşen hayalleridir. Ay ışığı denizin üzerinde dalgalar nedeniyle “kırık ayna”yı hatırlatır. Ayrıca yine ısıltısı

sebebiyle “pırlanta yüzükler”i anımsatan ay ışığı tevriyeli kullanılmıştır. Bu, “pusu”da olan âşıklardan anlaşılır. Pusu kelimesiyle evlilik teklifi etmek için en doğru anı kollama durumu kastedilir. Dolayısıyla buradaki ağlayış sevgilinin evlilik teklifi alınca duyduğu sevinçten kaynaklanabilir. Mısra olumsuz bir atmosferde başladığından sanki teklif reddedilmiş gibidir.

Akşam ve mehtapla birlikte “mor”a bürünen Marmara denizinin renk itibarıyla lava benzeyen “bir nehr” olması gerektiğinin üzerinde durulur. Bu mısra ilk dörtlükte de söylendiğinden tekrar sanatı yapılmıştır. Ancak orada deniz kenarındaki çakıl taşları için kullanılmıştır. Şair karanlığın ve ışığın kontrast etkisinden yola çıkarak denizin, sadece ay ışıltısında var olduğunu ve sahilden bakıldığında bir sıra gibi görüldüğünden bir nehri çağrıştırdığını ima etmiş olabilir. Cumaloğlu, sevgilisine seslenerek gönlünde onun olduğunu ve onu aya benzeterek “enginde doğup” ılık huzmesinden “kumsala aktı”ğını ifade eder.

Son dörtlükte Fehmi Hilmi ay ile sevgilisini kıyaslar. Ay, o “akşam”, bir “Altın tozu”, ve “cevher”e dönüşmüş, ıslıl ıslıl parlamaktadır. Fakat şair, aklına sevgilisi gelince ayın doğuşuna göndermede bulunarak bunu onun, hayaline doğması şeklinde zikreder. Ay, bir bakıma kıskanarak parlamaktan yorgun düşmüş biçimde uzanmaktadır. Yani sevgilinin hayali dahi ayın ışığından daha aydınlıktır.

Şiirde genel olarak mehtap ile sevgilinin güzelliğinin bir karşılaştırmasının yapıldığı düşünülürse bu durum, denizsiz imkânsız görünmektedir. Zira Fehmi Hilmi, sürekli denize vuran ay ışığından bahseder. Bununla birlikte bir akşam vakti sevgilisini düşünmek yahut kafa dinlemek için geldiği deniz kenarından yine gönlü ve kafası sevgilisiyle dolu bir şekilde ayrıldığından deniz, en yoğun duyguları hatırlatan bir mekân olarak varlığını gösterir.

2.8.15. Kıyıda Yaz (Halit Fahri OZANSOY)

Göz kamaştırıcı ışıklar

Kıyıda, sulara, ufukta.

Güneşe çekilmiş kayıklar

Yan yatmış uyuyor kumlukta.

Atılmış şuraya buraya,
 Bunların küreği, kancası.
 Martılar, ötede, bir kaya
 Üstünde bir köpük parçası.

Sularda ne bir kürek izi,
 Ne yelken denizin ucunda.

Güneş bir ilâh ki denizi

Sıkmış ateşli avucunda.” (Ozansoy, 1938, s. 68-69)

“Kıyıda Yaz”, Halit Fahri’nin denizi gün ışığında betimlediği nadir şiirlerinden biridir. Şair, genellikle denizi geceleyin ve düşsel bir atmosfer içinde tasvir etmesine karşın, bu şiirde Ağustos güneşinin yakıcılığı ve ortamın kavurucu sıcaklığı neredeyse okuyucunun iliklerine kadar hissettirilir. Böylece Halit Fahri’nin deniz imgesine farklı bir boyut kazandırdığı görülür.

İlk dörtlükte güneşin ışığı altında bir sahilin görünümü verilir. Her yere sirayet etmiş bu ışıklardan kıyı, sular, ufuk nasibini almıştır. Kayıklar da teşhis edilerek sahipsizlermiş gibi kumlukta bir gölgeye ihtiyaç duymadan kavurucu sıcak altında uyumaktadır. Sahipsiz olan sadece kayıklar değildir. Kürekler ve kancalar kumun üzerine gelişi güzel atılmıştır. Tek canlı emaresi; martılar bile kayanın üstünde “bir köpük parçası”na teşbih edilerek manzaradaki eğreti hâllerine dokunulur. Başka hiçbir hareketliliğin olmadığı “Sularda ne bir kürek izi” mecazından ve “denizin ucunda”ki yelken yokluğundan hissedilir. Bu, güneşin zaferidir. Bu zaferiyle, birçok mitolojide yer alan insan biçimli tanrılara benzetilir; dahası denizi avuçlarının arasına almıştır. Bir tabiat unsurunun kişileştirilerek bir başka tabiat unsuru tarafından kapsanması bir güç gösterisidir. Güneş, hâkim unsur olarak denizi kapsayıp avuçlarının içine almış ve bir bakıma üstünlük ilân etmiştir. Yani deniz, şiirde pasif bir rol üstlenir. Dolayısıyla Halit Fahri için denizin saltanatının geceleyin başladığı söylenebilir. Şiirde çizilen manzara, sakın bir imaj verse de aslında güneşin zaferinin vurgulanmasıyla bir kaosun varlığından söz edilebilir.

2.8.16. Sulara Karşı (Halit Fahri OZANSOY)

Her şey ışıık olmuş akıyor!
 amlar ne güzel, kıyıları, sular ne güzel!
 Ne tatlı bir huzur dağıtıyor gizli, sihirli bir el
 Uzanan denize, açılan ufka, havaya!
 Sevin, sevişin diyor sular,
 Kıyılardan salkım salkım sarkıyor
 Saadet veren uykular!
 Her şey güzel ve temiz,
 Gök, sahil, deniz
 Ve belki insanlar da!
 Her şey saf, ne garaz, ne kin!
 Sanıyorum hilkatın
 İlk fecrinden ışıık topluyor elim,
 Sanıyorum 1940 da değilim!
 Sanıyorum, uzakta, hürriyet ülkesinde,
 İnsanlığın isyanı grliyerek sesinde,
 Göğsü yaralı,
 Fakat gözleri alev, saçları kasırgalı
 Kahramanca dğşenler yok!
 Sanıyorum en genç yaşlarında
 Bir şeref hlesi başlarında
 Topraklara düşenler yok!
 Yazık, sular, kıyıları o kadar güzel ki,
 Sahiden böyle sanabilsem!
 Ah onları düşünmesem, aldanabilsem
 Kimbilir bir an için mes’ud olurum belki!” (Ozansoy, 1940, 27 Haziran)

“Sulara Karşı” adlı şiirde Halit Fahri, gündemin kargaşasından ve onu endişelendiren olaylardan kaçmak için bir şafak vakti sahile gidip kısmen de olsa yeryüzü cenneti huzuru veren denize sığınıp her şeyi unutmak ister. Bir kartpostal gibi

karşısında duran manzarayı “çamlar” ve “açılan ufuk” tamamlar. Öyle ki bu cennet, “saadet veren uykular” da temin eder.

Bir şafak vakti deniz kıyısında kendisini bulan şairin, o gece düşünceleri yüzünden uyuyamadığı açıkça anlaşılmaktadır; bu nedenle teskin olmak amacıyla oraya gelmiştir. Bir anlığına her şeyi Ozansoy’a unutturan manzaraya nazaran “Sanıyorum 1940 da değilim!” mısraından başlayarak onu endişelendiren konular gün yüzüne çıkar. Hemen burada gerçek hayatla tezat oluşturan denizin güzelliğini görünce hayatın en azından öyle olduğunu sanarak gaflete düşebilmeyi sırf neşelenebilmek için diler. Ancak bir nefeslik huzur bulmaya geldiği kıyıda deniz, ona görsel bir şölen sunsa bile yanı başında duran gerçekleri yadsıyamaz. Dolayısıyla bu şiirde deniz, mutluluğun aynası, bir kaçış durağı ya da yeryüzü cenneti gibi gösterilmeye çalışılmasına rağmen aynı zamanda şairin gerçeklerden kaçamayışının bir işaretidir.

2.8.17. Ölümü Düşünmezdim (Necati CUMALI)

Seni düşündüğüm geceler oldu.
Sadece deniz kenarında beklediğim
Kitabımı deniz kenarında unuttuğum geceler.

Balıklar kıyıya çekilir;
Çocukların uykusunda terlediğini,
Evlerin camlarından bilirdim.
Son vapur yolcularını indirip dönerdi,
Ben hâlâ iskelenin önünde
Dolaşır, beklerdim.

Sadece seni düşündüğüm geceler,
Neden ölümü hiç düşünmedim?

(Kızılçullu Yolu, 1940)” (Cumalı, 1991, s. 16)

“Ölümü Düşünmezdim”, söylenişi sade, anlamı açık ve serbest nazım biçimiyle kaleme alınmış bir şiirdir. Necati Cumalı bu şiirde, şairin sevgilisine

duyduğu özlemi ve onu son kez uğurlayıp bir daha geri dönmediği iskelede geçirdiği geceleri konu edinir.

Üç bölümden oluşan şiirin ilk bölümünde Cumalı, sevgilisini düşündüğü geceler ne yaptığını anlatır. İlk mısradan söz konusu eylemin her geceye yayılmadığı anlaşılır. Aslında sevgilisini her gece düşünür; fakat bir bakıma onu şımartmamak ya da gözünde küçük düşmemek için bunu birkaç geceyle sınırlandırır. İşte o geceler şair daima “deniz kenarında” beklemiş ve kitabını hep orada unutmuştur. Kitabını alıp zihnini başka yönlere yönlendirmek için geldiği bu yerde, sevgiliyle ilgili hayaller içinde kaybolur ve dönüşte yanına ne aldığını unuttur.

İkinci bölümde deniz kenarında şairin gözlemleri, düşünceleri ve yaptıkları anlatılır. O gecelerde “balıklar kıyıya çekilir”. Balıklar kıyıya genellikle üremek için çekilir yahut istemsizce gelgit zamanında kıyıya vururlar. Şairin burada özellikle “çekil”mek fiilini kullanması, bu eylemin, balıklar tarafından iradeleriyle gerçekleştiği anlamını verir. Dolayısıyla her canlı, doğada kendi eşini bulmuş hâldeyken şair, yalnızlığından acı duyar. Ayrıca, “Çocukların uykusunda terlediğini, / Evlerin camlarından bilirdim.” dizeleriyle şair, sıcak ve nemli havanın etkisiyle camlarda oluşan buğuyu ima eder. Ancak bu fiziksel görüntünün ötesinde, buğulu camlar aynı zamanda sıcak ve huzurlu bir aile ortamının sembolü hâline gelir. Şairin, dışarıdan bakarak bu iç mekânın samimiyetine duyduğu özlem ve yalnızlığı derinden hissettiği anlaşılmaktadır. Akşam başlayıp gecenin geç saatlerine dek süren Cumalı’nın iskeledeki nöbeti “son vapur”un “yolcularını indirip dön”mesinden anlaşılır. Şair yine oralarda avare gibi “Dolaşır, bekler”. Necati Cumalı’nın, şiirde bazı geceler; ancak her gece iskeleye inip beklemesinden sevgilinin geri döneceğine dair söz verdiği düşünülebilirse de bekleme eyleminin “gece” gerçekleşmesinden aslında bunun imkânsızlığı anlaşılır. Zira geri dönecek kişi, vakit ayırt etmeyecektir.

Üçüncü bölüm şairin yalnızlığı ve sevgiliye hasreti karşısında çaresiz kalışını ifade eder. Cumalı sevgilisini düşündüğü geceler; “Neden ölümü hiç düşünmedi”ğine şaşırır. Hayattan bir beklentisi kalmamış bireyler için intihar düşüncesi kaçınılmaz bir fikre dönüşebilir. Ancak bu şiirde, şairin sevgiliye dair hiçbir ümidi kalmamış gibi görünmesine rağmen, içinde hâlâ varlığını sürdüren en küçük bir umut kıvılcımı bile, ölümü aklına getirmesine engel olur. Şiirde deniz, bir yandan sevgiliyle şair arasındaki ayrılığı temsil ederken, öte yandan vuslata ulaşılabilen bir mekân olarak da

kurgulanmıştır. Böylece deniz, hem ayrılığın hem de kavuşmanın sembolik zemini hâline gelir.

2.8.18. Yalnızların Korkusu (Necati CUMALI)

Deniz kenarında yalnız kalan adamın korkusu...

Onlar şimdi okyanusun ortasında
Sinemasız, kadınsız yaşıyor.

Sen ne tuhaf şeyler düşünüyorsun?

Onların günleri birbirine benzemez
Birbirine benzeyen bizim gnlerimizdir.

Sen ne garip çocuksun?

Sahilden seslensen de
Akşam olurken
Uğramadan geçer vapurlar.
Oysaki kentlerde
Tramvaya binebilir
Evine dönebilir insan.
Liman, açık denizden
Daha güzeldir.

Allah, hiç kimseyi yalnız bırakmasın
Çok şükür, Robenson, artık aramızdasın.
(Kızılıllu Yolu, 1940)” (Cumalı, 1991, s. 17)

Necati Cumalı’nın serbest ve yalın bir dille kaleme aldığı “Yalnızların Korkusu” adlı şiiri, Robenson karakterinden ilham alır ve ona yapılan telmih aracılığıyla kara ile deniz ya da deniz kıyısında yaşayanları karşılaştırır. şiirin

başlangıcında yalnızlık Robenson figürü üzerinden somutlaştırılırken, ilerleyen bölümlerde bu yalnızlık durumu evrenselleştirilir ve şair tüm yalnızları kapsayacak şekilde genellenmiş bir anlatı sunar.

Şair, “deniz kenarında yalnız kalan adamın korkusu...” şeklinde eksiltili bir cümle ile şiirine başlar. Burada doğa ile özellikle denizin haşmeti karşısında yalnız kalmış ve kalmaya da devam edecek olan bir adamın endişesini okurdan düşünmesini istediğinden ilk mısraı eksiltili bir biçimde bırakır. Ancak bunun ciddiyetini bir sonraki bölümde kırar. Açık denizlerde; diğer bir ifadeyle okyanuslarda seyahat edenlerin “Sinemasız, kadınsız yaş”amasına şaşırır ve üzülür. Ardından “tuhaf şeyler düşün”düğü için kendisini paylar ve açık deniz yolcularını savunmaya geçer. Cumalı denizde yaşayanlar için “Onların günleri birbirine benzemez” derken karadakilerin planlı hareketleri nedeniyle tekdüze bir hayat yaşadıklarını anlatmayı hedefler. Hâlbuki denizde seyahat edenlerin nelerle karşılaşacakları belli değildir. Üstelik düşünmeye ve hayal kurmaya – ki denizin insanları hayale sürüklediği bilinir (Georgiou, vd., 2021) – vb. zihinsel aktivitelere oldukça boş zamanları vardır. Şair bu fikrinden dolayı kendisini “garip çocuk” diye azarlar. Bu kez de okyanustakileri savunduğu için sinirlendiğinden denizdekilerin eksik yönlerini sayar. Denizde yaşayanların, karada olanlara lakayt kaldıklarını; “Sahilden seslen”ilse bile “vapurlar”ın duymalarına rağmen yaklaşmayacaklarını belirtir. Bununla birlikte kentte yaşayanlar bir “Tramvaya bine”rek “evin”in yolunu tutabilir. Hatta şair, “liman”ın “açık deniz”den “daha güzel” olduğunu söyleyerek bir bakıma karanın üstünlüğünü pekiştirmiş olur; çünkü denize kıyısı olsa da liman, karaya aittir. Şair için bir bakıma “deniz manzaralı” kara parçası hükmünde olduğundan “daha güzel”dir. Bitişte, roman hatırlanacak olursa, deniz kazası sebebiyle ıssız bir adaya düşen ve Cuma’yı bulana kadar yıllarca yalnız yaşayan Robenson’a telmihte bulunarak şair, Allah’tan “hiç kimseyi yalnız bırakma”masını niyaz eder. Romanın sonunda Robenson’un, İngiltere’ye geri dönüşüne gönderme yaparak “Çok şükür, Robenson, artık aramızdasın.” der. Burada şair, ironi yapıyormuş gibi görünse de yalnızlık ile insanlar arasında olmanın yüzeysel bir muhasebesini yaparak kalabalığın yüceliğine kanaat getirir. Bunun için şiirde deniz; insanları birbirinden ayıran, yalnız bırakan, engelleyici bir mekân konumundadır.

Ali Mümtaz Arolat'ın sahilde geçen “Dört Genç” şiirinde anasır-ı erbaayı temsil eden gençler, bir anlam arayışı içindedirler. Çamlıbel'in kumsalda geçen “Denizden Beklediğim”de şair denizden gelecek sevgilisini yıllarca beklerken kalbinin nasıl taşa dönüştüğünü aktarır. Salih Zeki'nin “Akşam” şiirinde sahile inen şairin deniz kıyısında sevgiliyle geçirdiği hatıralar aklına gelir ve ona kavuşmak ümidi alevlenir. Fehmi Hilmi'nin “Mehtap”ında akşam vakti sahilde ay ışığının denize vurması neticesinde şairin zihninde doğan düşünceler aktarılır. Ay ile sevgilinin güzelliği karşılaştırılır ve zihni, sevgiliyle ilgili düşüncelerle meşgul bir şekilde oradan ayrılır. Halit Fahri'nin “Kıyıda Yaz” şiirinde gerçekçi bir tablo ile Ağustos güneşi altındaki kumsal ve deniz tasvir edilir. Ozansoy'un bir başka deniz kıyısında geçen “Sulara Karşı” şiirinde onun gerçeklerden kaçamayışı anlatılır. Halit Fahri gündemi unutmak için deniz kenarına gitmiş; ama yine de, o düşüncelerden tamamen sıyrılamamıştır. Necati Cumalı'nın “Ölümü Düşünmezdim” başlıklı şiirinde sevgilisinin ardından onu unutmak için deniz kenarına indiği; fakat bütün benliği onunla dolu olarak geri döndüğü anlatılır. Şair, o anlarda ölümü düşünmediğine hayret eder; zira ortada vuslat imkânı olmayan bir aşk vardır. Bu da şairin henüz sevgilisine yönelik ümidini kaybetmediğini gösterir. Cumalı'nın bir başka şiiri “Yalnızların Korkusu”nda karadakilerle denizdekiler mukayese edilir ve karadakilerin her bakımdan daha şanslı olduğuna inanılır. Şair kalabalığı sevmekte, yalnız kalmaktan korkmaktadır.

Nâzım Hikmet'in birbirinin devamı olan “Şang-Hay Şehri” ve “Muharririn Not Defterinden” şiirleri Şang-Hay limanı üzerinedir. Şairin bu limanı seçmesinin nedeni uluslararası bir ticaret limanı olmasındandır. Böylelikle Nâzım Hikmet, sınıflar arası eşitsizliği gözler önüne serip ezilenin tarafını tuttuğunu bildirmek ister. “Muharririn Not Defterinden”de ise Jokond'un Siyau'yu aramak için Şang-Hay limanında indiği söylenir. Siyau, Nâzım Hikmet'in Komünist Üniversitesi'nde tanıdığı, sanat düşkünü bir arkadaşıdır. Mona Lisa tablosunu çok beğendiğini belirten Siyau'nun Çin'e geri döndüğünde öldürülmesi üzerine Nâzım Hikmet, bir diğer adı Jokond olan Mona Lisa ile Siyau arasında sıra dışı bir aşk hikâyesi yazmıştır (Özcan, 2014). Burada yoldaşına yapılan “haksızlığı” göstermek ve onun ruhunu şad etmek peşindedir. Behçet Kemal'in “Limanda” şiiri yukarıdaki şiirlere göre apayrı duygular üzerinedir. Şair

büyük ihtimalle limanda yolcu ettiği yahut ayrıldığı veya metaforik olarak ölen sevgilisinin yolunu özlemle, çaresizce beklemektedir.

Salih Zeki'nin "Körfezin Kadını" şiirinde bir gencin vuslatsız aşkı anlatılır. Şiirde, sevgilinin gerçekten ölmüş mü yoksa sadece şairin hayatından ayrılmış mı olduğu açık biçimde belirtilmez. Delikanlının şiirin sonuna yakın bir kadın hayali görmesi ve onun ardı sıra gitmesi; aşkından aklını yitirip canına kıydığına delâlettir. Şiir, aşklarının trajik sonucuyla anılan Romeo ve Juliet'i hatırlatır. Genç ile "Körfezin Kadını" da bu açıdan benzerlik gösterir. Behçet Kemal'in "Haliçte Akşam" şiirinde bir tabiat gözlemi söz konusudur. Çağlar etrafına bakarak çok yalnız olduğuna karar verir ve hayat felsefesini buna göre şekillendirir. Sabri Esat'ın rıhtımı mekân edinmiş "Yarı Uyku" şiirinde şair, Behçet Kemal'e benzer biçimde geçen gemilere bakarak kimsesiz olduğu sonucuna varır; fakat Siyavuşgil'in yalnızlığı kısmen şehvet yüklüdür.

Arolat'ın "Sahil Fenerleri" şiirinde metaforik olarak kadın-erkek ilişkileri üzerinde durulur. Buna göre gemiler erkek, deniz fenerleri ise kadınlardır. Bu fenerler sürekli yanıp sönmeleriyle diğer bir deyişle göz kırptırmalarıyla erkekleri baştan çıkararak yoldan saptırır. Ali Mümtaz fenerler ile gemiler arasındaki bağlantıyı böyle yorumlamıştır. Ancak düşünüldüğünde fırtınalı; gemilerin rotalarını kaybettiği günlerde karaya oturmamasını ve yollarını bulmasını sağlayan da fenerlerdir. Dolayısıyla, şiir, bu noktada ilgili unsurlara karşı adaletli bir yaklaşım sergilemez. Halit Fahri'nin "Fenerin Karşısında" adlı şiirinde deniz feneri, hem umudu hem de boşuna bir bekleyişi simgeler. Şair, deniz fenerinin gemilere rehberlik etme amacını, karanlıkları aydınlatan ama sonuçsuz bir çabayla sürdürülen bir bekleyişle özdeşleştirir. Bu bağlamda, Ozansoy'un fenerle kendisini kıyaslaması, sevgiliye duyulan umutsuz ama vazgeçilemeyen aşkı vurgular.

Koy temalı iki şiir, "Koyda Mehtap" başlığı altında Ali Mümtaz ve Halit Fahri tarafından kaleme alınmıştır. Ali Mümtaz avunmak ve huzur bulmak için koydan sandalla açılır ve hayatı hakkında bazı muhasebelerde bulunur. Açıldıkça tabiatın karşısında ne kadar kusurlu olduğunu fark edince bir aydınlanma yaşar ve acı da olsa bu durumu kabullenir. Halit Fahri ise şiirinde doğayı gözlemler ve kendisinden izler arar. Denizin sahile vurup geri çekilmesi iki âşığı hatırlatır. Ozansoy, Arolat'a göre daha iyimserdir.

Şiirlerde yalnızlık korkusu ağır basmaktadır. Bu durum, denizin kıyı şeridinden kaynaklanır; çünkü kara bitmekte apayrı bir su dünyası başlamaktadır. Psikanalitik bağlamda doğum ve ölümü içinde barındırdığından kıyıya kadar gelindiğinde artık doğmuş olanlara deniz, ölümü düşündürmektedir. Yine bir sınır bahis konusu olduğundan vuslatsız aşkları anlatmada bu ikilik, metafor açısından oldukça kuvvetli anlamlar içerir. Dahası gündemi ve zamanın ideolojisini aktarmak için de tercih edilmiştir.

2.9. DENİZE HASRET

Denize duyulan hasretin öne çıkarıldığı şiirlerde şairlerin denize bağımlı oldukları görülür. Ondaki ayrıldıkları andan itibaren özlem başlar. Denizden uzaklaştıkça tekrar ona kavuşmanın hayalini kurarlar. Aralarında plâtonik bir aşk var gibidir. Bu yüzden denizden ayrı düştükçe ıstırapları, ona yaklaştıkça sevinçleri artar. Psikanalitik açıdan şiirleri, şairlerin anne hasreti gibi okumak akıllara gelse de söz konusu imgelerin azlığı nedeniyle onları gerçek anlamlarıyla okumak yerinde olacaktır.

2.9.1. Deniz Garibi (Ömer Bedrettin UŞAKLI)

Bembeyaz bulutların ördüğü şelaleden,
Günün kızıl ufuktan gördüğü şelaleden
Köpükler dağılıyor mavileşen dağlara.

‘Ah deniz’ diyen, gönlüm sanki deniz garibi,
Kanadı parçalanmış bir yorgun martı gibi
Uçuyor dalgaları andıran şen dağlara...

26 Kânunusani 1928” (Uşaklı, 2018, s. 127)

“Deniz Garibi”, denizden hayli uzak bir yerden yazılmış, ona olan hasreti anlatan bir şiirdir. Dağların arasında kalan Ömer Bedrettin, şiirde etrafında gördüğü her şeyi denize benzetir ve özlemini dindirmeye çalışır.

İki üçlükten oluşan şiirin ilk bölümünde, şair gökyüzündeki bulutların kümelenmesini bir şelaleye, gün batımının ışıklarını ise bu bulut şelalelerinin arasından geçen köpüklere benzetir. Üstelik bu köpükler “mavileşen dağlar”ın üzerinde değişmektedir. Oldukça yüksek yerdeki bu bulutlar sis olabilir. Dağların zirvelerine konan bu sisi, şair mavi rengiyle denize benzetme çabası içerisinde. Öyle olmasa bile gün batımının ışığında bulutlarla dağların renginin koyu maviye döndüğü göz önünde bulundurulabilir.

İkinci üçlükte, bu manzara karşısındaki şairin denize hasreti aktarılır. Uşaklı, denizi özleyen gönlünü “deniz garibi” olarak adlandırdıktan sonra onu “Kanadı parçalanmış bir yorgun martı”ya teşbih eder. Martının bu denli perişan olmasının sebebi memleketi olan denizlerden uzak kalması ve yuvasına ulaşabilmek adına gösterdiği gayrettir. Şairin hem zihni hem de gönlü yorgun düştüğünden martıyı deniz yerine dalgalara benzettiği “şen dağlara” uçurmayı tercih eder, çünkü denize ulaşmanın imkânsız olduğunu fark etmiştir.

Şiirde deniz fiziksel olmasa bile hayalî olarak varlığını gösterir. Bir mekân ve hasret şiiri olarak değerlendirilebilecek şiirde deniz, bir hedef, yuva ve memleket mahiyetindedir. Şiirin öznesinin yolculuğunda rolü yüksek bir öneme sahiptir.

2.9.2. Bir Gün (Ömer Bedrettin UŞAKLI)

Gözlerimin ışığı iki deniz damlası;
Bu iki damla bir gün denize karışacak!
Mavilikler, gönlümün gurbeti ve sılası;
Girdaplar, benim için nur dolu birer kaynak!
Göz bebeklerim bir gün denize karışacak...

İstemem gözlerime toprak dolmasın benim;
Fırtınalar ruhuma haykırınsın uzun, uzun!..
Dalgaların altında kapansın kirpiklerim;
Kaybolan mezarımın çimeni vahşi yosun;
Solmayan çiçeği de beyaz köpükler olsun!..
2 Nisan 1931” (Uşaklı, 2018, s. 59)

Ömer Bedrettin, “Bir Gün” şiirinde alışılmadık bir arzuyu ifade eder: Denizle birlikte olmanın, yaşamıyla sınırlı olmadığını, ölümünden sonra da ona yakın olmak istediğini belirtir. Bu, şairin denize duyduğu sevginin tartışılmaz bir olgu olduğunu ortaya koyar.

İlk bentte şairin “gözlerimin ışığı” tamlaması, hayata tutunmasındaki güç ve yaşamına yön veren kılavuzudur. Şair, bu ışıkları “iki deniz damlası” olarak adlandırır. Bu metafor, Uşaklı’nın hayatındaki kılavuzunun ne olduğunu ilk mısırda belirginleştirir. Şairin görme organıyla ilişkilendirdiği bu 'kılavuz damlalar', onun 'bir gün' denize karışma umudunu simgeler. Bu imge, şairin hayatta tutunduğu duygusal ya da manevi gücün, eninde sonunda sonsuzluğa ulaşacağına dair taşıdığı beklentiye yansır. Bu, umuttan çok esasında bir hakikattir; çünkü her şey nasıl aslına rücu ediyorsa “gurbet ve sılası”na benzettiği deniz de memleketi olduğundan şairin doğduğu topraklara; şiirden hareketle denizlere dönmesi kaçınılmazdır. Sevgilinin kahrını da sevgisinin bir parçası olarak kabul eden bir âşık gibi, denizin olumsuz yönlerine bile olumlu bir bakış açısıyla yaklaşır. Ona göre ucu sonu belli olmayan girdaplar, varoluşunun aksine “nur dolu birer kaynak”tır. “*Her can ölümü tadacaktır. Sonunda bize döndürüleceksiniz!*” (Ankebût, 17) âyetine işaret edercesine önceki mısırda da girdaptan ilâhî bir kaynak şeklinde bahsetmesiyle şair, ölünce bir bakıma “deniz cenneti”ne gideceğinden emindir. Bunu ikinci mısranın öznesini değiştirerek tekrar eder; “Göz bebeklerim bir gün denize karışacak!”

İkinci bentte şair, adeta bir Atlantisli duruşu sergiler. Öyle ki ölünce Müslümanlık ya da birçok dinde olduğu üzere toprağa gömülmek istemez. Onun yerine denize “gömülmeyi” yeğleyip denizdeki fırtınaların, ruhu için haykırmasını diler. Bu haykırışın, şairin ölümü için ağıt mı yoksa bedeninden ayrılan ruhunun bir yansıması mı olduğu anlaşılmaz. Ömer Bedrettin bununla yetinmez; toprak üzerinde ölüp denize gönderilmeyi değil; dalgaların altında “kirpiklerinin kapanması”nı tercih eder. Kapanan kirpiklerle denizde ölümü güzel göstermeye çalışan Uşaklı toprakta olanın aksine denizde belirli bir mezarının olmayacağını farkındadır; fakat bundan yüksünmez. Denizin herhangi bir yerindeki vahşi yosunları yahut deniz üzerindeki “beyaz köpükleri”, mezarının birer parçası olarak saymaya razıdır. Zira onun tek dileği sonsuza değin denizle birlikte olmaktır.

Şiirde deniz, şairin ölene dek; hatta öldükten sonra bile beraber olmayı dilediği mekândan ziyade bir boyut konumundadır. Daha ileri gidilecek olursa şairin tek hakikî dünyasıdır. Bundan dolayı deniz, şairin nihai hedefi hâlinde dir.

2.9.3. Takvimdeki Deniz (Necip Fazıl KISAKÜREK)

Hasreti denizlerin,
Denizler kadar derin
Ve o kadar bucaksız...
Ta karşımda, yapraksız,
Kullanılmış bir takvim...
Üzerinde bir resim:
Azgın, sonsuz bir deniz;
Kaygısız düşüncesiz,
Çalkalanıyor boşlukta.
Resimdeyse bir nokta:
Yana yatmış bir gemi...
Kaybettiği âlemi
Arıyor deryalarda
Bu resim rüyalarda
Gibi aklımı çeldi;
Bana sahici geldi.
Geçtim kendi kendimden,
Yüzüme, o resimden,
Köpükler vurdu sandım;
Duymuş gibi tılandım,
Ciğerimde bir yosun.
Artık beni kim tutsun?
Denizler oldu tasam.
Yakar, onu bulmazsam,
Beni bu hasret, dedim,
Varırım, elbet, dedim,

Bir mr geze geze,
Takvimdeki denize,
Ne var bana ne oldu,
Odama nasıl doldu,
Birden bire bu meltem?
Ve dalgalandı perdem,
Havalandı kâğıtlar.
Odamda kıyamet var!
Ah yolculuk, yolculuk!
Ne kadar baygın, soluk,
O gün bizde betbeniz;
Ve ne titrek kalbimiz
Ve eşyamız ne küskün!
Yola çıktığımız gün,
Bir sıraya dizilmiş,
Gözyaşlarını silmiş,
Bakarlar sinsi sinsi.
Niçin o anda hepsi,
Bir kuş gibi hafifler,
Arkadan geleyim der?
Niçin o güne kadar,
Dilsiz duran ne kadar
Eşya varsa dirilir,
Yolumuza serpilir?
Ufak böcekler gibi,
Gezer onların kalbi,
stnde döşemenin.
Bir gizli didişmenin
Saati çalar o an;
Birden bakar ki, insan,
Herşey karmakarışık.
Ayırmak olmaz artık

Bir kalbi bir taraktan;
 Ve kalb, ağlayaraktan,
 Çekilir geri geri,
 Terkeder bu mahşeri.
 Bu mahşerin içinden
 O gün ben de geçtim, ben;
 Nem varsa, evim, anam,
 Çocukluğum hatıram
 Ve ne sevdalar serde,
 Bıraktım gerilerde,
 Kaçar gibi yangından.
 Rüzgârların ardından,
 Baktım da süzgün süzgün,
 Kurşun yükünü gönlün,
 Tüy gibi hafiflettim,
 Denize hicret ettim...
 (1931)” (Kısakürek, 2018, s. 222-224)

“Takvimdeki Deniz” şiiri metaforlar üzerine kuruludur. Özellikle takvim bir insanın kısıtlanmış ömrünü temsil ederken deniz, sonsuz ve bitmeyen zamana gönderme yapar. Burada Kültigin Abidesi’nde geçen “*Zamanı Tanrı yaşar, insanoğlu hep ölmek için türemiş.*” (Ergin, 2007, s. 27) ifadesi hatırlanmalıdır. Necip Fazıl, bu iki tezat kavram arasında sıkışmışlığını şiir boyunca dile getirir.

Kısakürek, denizle ilgili duygu ve düşüncelerini oldukça açık bir şekilde anlatır. Denizlere karşı yine ona benzeyen bir özlem içerisindedir. Başı sonu olmayan, zaman metaforu denilebileceği gibi “mutlak hakikat” olgusu çerçevesinde de değerlendirilebilecek deniz için şairin böyle düşünce ve hisler beslemesi uzun zamandır çektiği fikir çilesinin yahut felsefi buhranın bir sonucudur. Şair, bu ölümlü hayatın içinde ölümsüz olmak ister. Bunu da takvim gibi sonlu bir şeyin üzerine deniz resmini koyarak verir. Şairin deniz hasreti, üzerinde tek yaprağı dahi kalmamış takvimin üzerindeki denizi görünce kabırır. Resimdeki denizin “kaygısız, düşüncesiz” bir şekilde boşlukta çalkalanması, zamanın başkalarına koyduğu ölçütlerin şair için geçerli olmadığını ima eder. Nitekim zaman karşısında kaygılanan ve endişelenen

insanı temsil eden gemi tam da bu yüzden yan yatmıştır. Necip Fazıl, geminin yan yatmasını “kaybettiği âlemi” dalgalarda araması şeklinde yorumlasa dahi aslında o dünyayı bulamadığından yan yatmıştır.

Kısakürek buradaki resmi, rüyası yerine koyar. O resimde şair kendine özdeş bazı düşünce ve duygulara kapılarak bir an onun gerçek olduğunu zannedip bu hayale dalar. Resimdeki denizin köpükleri yüzüne vurur; hatta etrafı denizle dolar. Ciğerlerinde bile yosun hisseder. O vakitten sonra Necip Fazıl’ın tek derdi deniz olur; çünkü bütün benliği onunla dolar. Bir şekilde takvimdeki denize ulaşmayı hedefler. Bu uğurda “bir ömür”ünü feda etmeye hazırdır; ancak gerek kalmaz. Şair hem kendisine hem de odasına ne olduğuna anlam veremezken bir meltem eser. Perdeler dalgalanır, kuvvetle muhtemel şiir, yazı, deneme, makale vb. gibi yazı müsveddelerinin bulunduğu kağıtlar havalanır. Eşyanın etrafındaki bu hareketlilik kıyamete benzetilir ve bir yolculuk çağrısı yapılır; sanki şairin odadan ayrılacağını sezen eşyalar aniden harekete geçer ve Kısakürek için yas tutar. Eşyalarına bağlılığından şairin de kalbinde titremeye benzettiği bir hüznün vardır. Necip Fazıl’ın yola çıktığı gün eşyaların hepsi, gözyaşlarını silip ona sinsi sinsi bakmakta, ondan kendilerini yanına almasını beklemektedir. Şair ise o ana dek söz konusu eşyaya yüklediği bütün anlamlardan sıyrılıp bir “kuş gibi” hafifler. Artık hiçbir şey ifade etmeyen eşyaların her biri birden “dirilir”, adeta yalvarırcasına şairin yoluna serilince “gizli didişme” başlar. Bu tartışma sadece eşyalardan kimin gideceği hususunda değil; aynı zamanda şairle eşya arasında olduğundan her şey Kısakürek için “karmakarışık”tır. Zira hiçbirini diğerinden ayıramaz; adeta etle tırnak gibidir. Bu bir bakıma hem eşyayı hem de şairi kimliksiz bırakmak anlamına gelir. Hatıralarla anlam kazanan eşyaları geride bırakarak Necip Fazıl bir bakıma geçmişini, dolayısıyla kimliğinden bir parçasını geride bırakacaktır. Yani her hâlükârda her iki taraf da ayrılık durumunda kimliksiz kalmaktadır. Bu durumu “Nem varsa, evim, anam, Çocukluğum hatıram / Ve ne sevdalar serde, / Bıraktım gerilerde” şeklinde açıklayıp bu ayrılığın sanki yangından kaçır gibi olduğunu belirtir. Eşyaya bağlı kalmaması gerektiğinden hepsini terk eder ve böylelikle gönlünün “kurşun yükü”nü “tüy gibi” hafifleterek denize hicret eder.

Deniz resmindeki yere yatmış gemi, Necip Fazıl’ın bir yıllık hâlini temsil eder. Geminin yana yatmasının altında; “yüksek tahsil için gittiği Paris’te bohem hayatının

girdabına kapılmaktan kendisini kurtaramamış” (Sağlam, 2018, s. 979) olması vardır. Şair zaten o denize ulaşmak niyetindedir; fakat aradan bir yıl geçmesine rağmen bunu başaramamış, üstelik bir de yan yatmıştır. Geminin yana yatışındaki ana sebep lüzumsuz yükler olduğu gibi haddinden fazla anılar ve hatıra yüklü eşyalardır. Kısakürek bir bakıma eşyalarla kendini kısıtlamakta, onların kölesi konumuna gelmektedir; ama asıl amacı manen ve madden özgürlüğe ulaşmaktır. Bundan dolayı eşyadan vazgeçer, neyi var neyi yoksa bırakıp kendini aşma ve gerçekleştirme çabasına kaldığı yerden devam eder. Başlangıçta şair, bu arayış yolunda seçtiği eşyaların yardım edeceğini düşünmüş olsa da tam tersi gerçekleşmiştir.

Şiirdeki en can alıcı sahne, takvimdeki denizin fantastik bir şekilde birden odaya dolmasıdır. Bu sahnenin aynısı C. S. Lewis’in “Narnia Günlükleri, Şafak Yıldızının Yolculuğu” adlı kitabında da görülür. Eser kahramanları Narnia’ya geçerken tavan arasında bir odada deniz tablosunun odaya dolmasıyla kendilerini denizde, daha sonrasında Narnia’da bulur (Lewis, 2012, s. 12-13). C. S. Lewis bu eserini 1952’de yayınlamıştır. Necip Fazıl Kısakürek’in şiiri ise 1931 tarihlidir. C. S. Lewis’in Kısakürek’in şiirini görme, görse bile Türkçeden okuma ihtimali çok zayıftır. Diğer taraftan iki durumda da deniz bir geçit konumundadır ve kendini gerçekleştirmenin bir sembolüdür.

Abdullah Arslan, takvimdeki yaprakların tükenmesiyle şairin ömrünün son bulduğunu belirtir ve bu bağlamda deniz metaforunun “ahirete geçiş” sürecini simgelediğini söyler. Ayrıca, denizin üzerindeki yana yatmış geminin, yitirilen “cennet”i temsil ettiğini ifade eder. Şair, “ölçülebilen zamanın olmadığı sonsuzlu”ğu aramaktadır. Buraya gönlünün yükünden geçerek varır; “Sonra da bütün hazırlıklar tamamlandığı için denize/sonsuzluğa veya M. Orhan Okay’ın tabiriyle “meçhule göçmüştür.” (Arslan, 2001, s. 100). Her halükârda takvimdeki deniz ve gemi ilişkisi Kısakürek’in kendini gerçekleştirmesiyle ilgilidir.

2.9.4. Deniz Hasreti (Ömer Bedrettin UŞAKLI)

Gözümde bir damla su deniz olup taşıyor,
Çöllerde kalmış gibi yanıyor, yanıyorum.
Bütün gemicilerin ruhu bende yaşıyor,

Başımdaki gökleri bir deniz sanıyorum.

Nasıl yaşıyacağım ey deniz, senden uzak?..

Yanıp sönüyor gibi gözlerimde fenerin!..

Uyuyor mu limanda her gece sallanarak,

Altundan çivilerle çakılmış gemilerin?..

Sevmiyorum suyunda yıkanmamış rüzgârı;

Dalgaların gözümde tütüyor mavi, yeşil...

İçimi güldürmüyor sensiz ay ışıkları;

Ufkundan yükselmiyen güneşler güneş değil!

Bir gün nehirler gibi çağlayarak derinden

Dağlardan, ormanlardan sana akacak mıyım?

Ey deniz, şöyle bir gün sana bakacak mıyım?

Elma bahçelerinden, fındık bahçelerinden?..,

1 Ağustos 1933” (Uşaklı, 2018, s. 52-53)

Şiir, Ömer Bedrettin’in denize uzak kaldığı hayatının bir bölümünden yazılmış gibidir. İlk dörtlükte şair denizden ayrı olmasına içerler ve bundan dolayı ağlar. Ona göre gözünden akan “bir damla su” gözyaşı değildir; “deniz olup taş”maktadır. Şair kendisini denizin bir parçası olarak kabul ettiğinden hareketlerinde ondan izler taşır. Burada akıllara Mecnun’un sokakta gördüğü köpeğe sırf Leylâ’yı görmüş olabileceğinden değer vermesi (Ateşoğlu, 2012) gelebilir. Şairin denize karşı gösterdiği sevgi ve ilgi de Mecnunvâridir. Hatta bir sonraki mısra onun bu düşkünlüğünü en azından söz konusu hikâye ile tasvip eder gibidir. Şair, denizden uzak kaldığında kendisini “çöllerde” kalanlara benzetir. Nasıl ki çöllerde kalanlar için en büyük nimet, su ise kendisi için de deniz olduğundan ona karşı duyduğu arzuyu yangın istiaresiyle verir. Gittikçe alazlanan bu yangını sadece deniz söndürebilecektir. Şair, mübalağasını sürdürür. Ona bu denli sevgi ya da artık sevgiyi aşan tutku dolu aşk duymasının sebebi “bütün gemicilerin ruhu”nun onda toplanmış olmasıdır. Şüphesiz deniz, gemicilerin hayatlarının odak noktasıdır. İşte bu yüzden şair, rengi sebebiyle

denizi en çok hatırlatan gökyüzünü bir deniz olarak hayal eder ve onunla deniz hasretini dindirmeye, birazcık da olsa teselli bulmaya çalışır.

İkinci dörtlük şairin denize dair aklına gelen ilk imgelerle doludur. Nidayla seslendiği denizi kişileştirirken ondan sorularına cevap vermesini bekler; çünkü Uşaklı onsuz “nasıl yaşayacağı”nı bilemez. Hatırına onunla ilgili deniz feneri ile limandaki gemiler gelir. Hasretinden hâlen daha yanıp sönmekte olan deniz fenerine ve köhne olmasına rağmen “altundan çivilerle çakılmış gemiler”e bile özlem duyar. Limana demir atılmış hâllerini “Uyuyor”lar mı şeklinde denize sorarak kişileştirir.

Üçüncü dörtlükte Ömer Bedrettin, yaşadığı ortamda denizin etkisinin olmamasından yakınır. Çünkü etrafındakileri sevebilmesi için illâki denizle bir ilişkisinin bulunması gerekir. Rüzgâr, denizden bir emare taşımalıdır. Bunu onu teşhis ederek “Sevmiyorum suyunda yıkanmamış rüzgârı” mısraı ile açıklar. Şairin öğünleri sevmesinde bile dalgalarına kadar özlediği denizin etkisi bulunur. Öyle ki deniz olmadan ne gecenin ne de gündüzün manası vardır. Romantik ilhama bürünebilmesi için ay ışıkları denize ihtiyaç duyar. Hatta güneşin bile anlam bulabilmesi için ufkundan yükselmesi icap eder.

Son dörtlükte, Uşaklı’nın denize kavuşma arzusunun zirveye ulaştığı görülür. Kendisi bir nehre dönüşüp dağlar, ormanlar aşarak nihayetinde ona varacak olma hevesiyle dolup taşar ve bunun mümkün olup olmadığını denize sorar. Bu hayalin imkânsızlığını anlayan şair, ümitsizlik içinde uzaktan; “Elma bahçelerinden, fındık bahçelerinden” bile olsa denizi bir gün seyredilmeyi arzular.

Ömer Bedrettin’in bu şiirinde deniz, diğer birçok şiirinde olduğu gibi, varılmak istenen nihai hedef ya da özlem duyulan bir sevgili konumundadır. Şairin çevresindeki her şeyin denizi hatırlatmasıyla birlikte yoğun bir hasret duygusu ve karamsar bir ruh hâli hâkim olur. Ancak şiir boyunca denize yönelttiği sürekli sorular, şairin ona kavuşma umudunu henüz yitirmediğini göstermektedir.

2.9.5. Çağlayanlara (Ömer Bedrettin Uşaklı)

Benim kanım da artık bir neşe şelalesi,
Ben de mavi denize dökülmek istiyorum.
Ruhumla konuşuyor sularınızın sesi

Ben de sizinle akmak ve gülmek istiyorum,
Ben de mavi denize dökülmek istiyorum.

O deniz ki anlıyor gönlümün kasvetinden,
O deniz ki eşime beni kavuşturacak;
O deniz ki üstünden yâr gemisi geçerken,
Dalgası kırılacak, fırtınası duracak,
O deniz ki eşime beni kavuşturacak...

Nasıl parlıyorsanız doğan güneşlerle siz;
Altun bir güneş doğdu benim de içerime.
Sıçrasın bırakın yaşaran gözlerime
Altun bir güneş doğdu benim de içerime...

Nurdan sütunlar gibi sarkarak kayalardan
Durgun, mavi denize beraber dökülelim,
Üzerinde bembeyaz yelkenliler dolaşan,
Şen martılar uçuşan sahillerde gülelim,
Durgun, mavi denize beraber dökülelim.

Ey neşe diyarının güzel çağlayanları,
Bir kardeş gibi alın beni de aranıza,
İşleyin ruhumdaki bu neşeden baharı,
Gemi ışıklarıyla süslü hatıranıza
Bir kardeş gibi alın beni de aranıza!

15 Şubat 1934" (Uşaklı, 2018, s. 108-109)

“Çağlayanlara” şiirinde Uşaklı, denizle birlikte olma iştihasını bu kez de hayalinde kendisini bir çağlayana benzeterek gerçekleştirme eğilimindedir. Şiirde en fazla göze çarpan sanat, tekrar sanatıdır. Ömer Bedrettin bu tekrarı yaparken denize yönelik sevgisinin bir heves değil; bir amaç olduğuna dair okuru ikna etme peşindedir.

Dört bent, bir dörtlükten oluşan şiirin ilk bendinde şair, kendisi ile çağlayan arasında bir bağ kurar. Her ne kadar o, bu tabiatın bir parçası olmasa da kanını şelaleye

özellikle neşeden akan bir şelaleye benzeterek aralarında bir ilişki kurmak ister ve bunun sebebini açıklar; “Ben de mavi denize dökülmek istiyorum.” Şair, niyetini açıkça ifade etmesi nedeniyle faydacı bir izlenim uyandırır da, kendisini bir çağlayan olarak tanımladığından, muhatabını da bu düşünceye inandırma çabasını sürdürür. Sadece kanı değil, ruhu bile çağlayanların sesiyle konuştuğundan şair, onların yatağı neredeyse o yolda gitmeye hakkı olduğunu izah etmeye çalışır. Ömer Bedrettin’in çağlayanla bu dereceden yakınlığı onu kişileştirir; çünkü onunla bir insan gibi konuşup muhatap olur. Kayaların arasından akarken çıkardığı coşkulu sesi gülmeyi andırır ve onlar gibi olma dileğini yineler; “Ben de sizinle akmak ve gülmek istiyorum / Ben de mavi denize dökülmek istiyorum.”

İkinci bentte en çok kişileştirilen tabiat unsuru, şairin gönül “kasveti”ni anlayan ve onu eşine kavuşturacak olan denizdir. Başta Uşaklı’nın suya evrilme arzusundan sevgilisinin de öyle olduğu düşünülür; ancak eş bir insandır ve bu üçüncü mısradaki “yâr gemisi” ifadesiyle anlaşılır. Deniz, şairin eşini taşıyacak gemi için yalnızca bir yoldur. Dolayısıyla bir vuslat beklemez; klasik şiirdeki platonik âşıklar gibi aynı havayı teneffüs etmeleri yeterlidir. Şairin denize dönüşme arzusu, eşini o yolculuğu sırasında rahat ettirmek içindir. Artık bir deniz olacağından bütün olumsuzlukları; dalgaları, fırtınaları dindirecektir.

Üçüncü dörtlükte şair bir önceki bentte sevgilisine kavuştuğu hayalinden sıyrılarak vaka zamanına geri döner ve bakışını yeniden çağlayanlara çevirir. İlk bentte olduğu gibi bu bölümde de denizle kendi arasında bir çağrışım saptar. Güneş ışığıyla çağlayanların da şairin de içi ışıldar; neşe dolduğunu ima etmek için altına benzettığı güneşin, ruhuna dolduğunu belirtir. Böylelikle “yaşaran gözleri” artık sevinçten ışıltı saçır. Zira “Altun bir güneş doğdu benim de içime” diyerek mutluluk hâlini onaylar.

Dördüncü bentte şair, onlara benzediğine çağlayanları ikna ettiğinden birlikte yapacaklarını sıralar. Güneş ışığında kayalardan dökülürken parıltı sebebiyle “nurdan sütunlar”ı çağrıştıran çağlayanlara denize beraber akmayı teklif eder ve onu çağlayanlara hoş göstermeye çalışır. Denizdeki “bembeyaz yelkenliler” ve sahildeki “şen martılar”, ilk bentte bir “neşe şelâlesi” olarak bahsedilen çağlayanların sevincini artıracak unsurlardır. Bunların dikkatini çekeceğini ve denize katılma dileğini kamçılacağını farz eder.

Son bentte şair bir kez daha çağlayanlara seslenir. Onlar, varlıklarıyla bulunduğu ortamı “neşe diyarı” hâline getirir ve şair bu iklimde onlarla bütünleşmek niyetindedir; çünkü ruhunda “neşeden bahar” vardır. Bu istiaarenin kaynağı şairin, sevgilisine duyduğu aşk olabilir. O da çağlayanlar kadar coşkulu bir ruha sahiptir; ancak kurmaya çalıştığı bu ilişki, onların denize dökülmesi nedeniyledir. Bu, “Gemi ışıklarıyla süslü hatıranıza / Bir kardeş gibi alın beni de aranıza” mısralarından anlaşılır. Çağlayanları denize varmanın bir aracı olarak gören şair, bu suların bir göle dökülmesi ya da yer altına karışarak kaybolması durumunda, onları artık yol arkadaşı olarak benimsemez. Zira onlar artık onu hedefe, yani denize, ulaştırabilecek birer vasıta olmaktan çıkmıştır.

“Çağlayanlara”da deniz, Uşaklı’nın çoğu şiirinde olduğu gibi nihai hedef şeklinde sunulsa da aslında bir araç konumundadır; çünkü asıl maksadı denizdeki sevgilisiyle beraber olmaktır. Dolayısıyla neşe kaynağı biçiminde nitelendirilmesine rağmen şairin asıl mutluluk nedeni sevgilisidir ve bu saadette hem deniz hem de çağlayanlar yardımcıdır.

2.9.6. Gemiler Bulutlar (Ercüment Behzat LAV)

Uzaktan görünür deniz
Bu yayla kasabasında
Mevsimler buraya kanat çırparak gelir gider
Uçarı dostlarımız kırlangıçlarla leylekler

Biz vapur dumanlarını buradan selâmlarız
Bulutları bayrak yaparak

Bu kıyılara da batı renkli gemiler yanaşsa günün birinde
Batı renkli gemiler” (Lav, 1965, s. 8)

Şairin 1934-1940 arası yazdığı şiirlerini içeren “Açıl Kilidim Açıl” kitabından “Gemiler Bulutlar”, bir dördlük ve iki beyitten oluşan serbest bir şiirdir. Şair; uzak, deniz manzaralı bir yayladan durum tespiti yapar. Başlıktan Ercüment Behzat’ın,

gökyüzü ile deniz arasındaki mesafeye rağmen bulutları geçip giden gemilere benzettiği düşünülebilir.

İlk dörtlükte denize oldukça uzak bir yayla kasabasından bahsedilir. Burada mevsim geçişleri kuşların göçünden anlaşılır ve şair bunu, mevsimleri kapalı istiare yoluyla kuşlara benzeterek izah eder; “mevsimler buraya kanat çırparak gelir gider”. Sonrasında bu mevsimlerin kırlangıçlar ve leyleklerin kanadında geldiği aktarılır. Temmuz ve eylül arasında güneye göç eden kuşlar sıcaklığı sevdiklerinden tevriyeli bir anlam oluşturulur. Mevsimlerin gidiş-gelişi ve göç, kuşların kanatlarına bağlanır.

Sonraki beyitte Lav, kırlangıç ve leylek dostlarıyla birlikte o yayla kasabasında denizdeki vapurların dumanlarını bayrağa benzettikleri bulutlarla selamlar. Böylelikle kırlangıç ve leylekler teşhis edilirken, bulutlar bayrağa benzetilir. Burada sezdirilen, yaylanın dumanının, bulutlar olduğudur. Vapur ile yaylanın dumanları birbirlerini görerek selamlaşır.

Son beyitte şair, o yaylanın, deniz gören kıyısına tekrar sanatıyla yinelediği “batı renkli gemiler”in yanaşmasını ister. Ercüment Behzat burada garptan gemilerin gelmesini yahut güneşin batmasını kastederek “kızıl gemiler”in yaklaştığını söyler. Burada Nâzım Hikmet’in Şang-Hay şiirindeki “Kızıl saçlı bir çocuğa gebe Şang-Hay” mısraından hareketle komünist rejime telmih yapılmış olabilir. Şair gizli niyetini batı renkli gemilerin yanaşmasına yakıştırmıştır.

“Gemiler Bulutlar”ın hapsolmuşluk hissi üzerine bir kaçış şiiridir. Lav’a bu hissi veren yayla, kaçış arzusunu doğuran ise denizdir; çünkü şair, denizden uzak olduğu sürece mutlu değildir. Kırlangıçlar, leylekler, vapur dumanları, batı renkli gemiler gibi denize dair şeylerle alâka kurarak mutlu olmaya çalışmasına rağmen bunlar mutsuzluğunu hatırlatan varlıklar hâline gelir. Bunun için şiirde deniz, şair için ulaşmayı amaçladığı bir hayal beldesi ve mutluluk diyarıdır.

2.9.7. Bu Akşam Vakti Deniz (Cahit Sıtkı TARANCI)

Bu akşam vakti deniz,
O bütün hasretimiz,
Sanki gelmiş de dile,
Nedametini sesiyle,

Çarparak kayalara,
 Çarparak kafalara,
 Yetmez mi, diyor deniz,
 Karada çektiğiniz?

(Varlık, 1.12.1935)” (Tarancı, 2004, s. 123)

Bir bentlik şiirde Cahit Sıtkı; hasretini denizle bir tutar. Tarancı, bir akşam vakti sahilindedir ve denize karşı özlemi, sanki birden dile gelir. Buradan hareketle onun biraz sarhoş olduğu düşünülebilir. Deniz ise pişmanlık içinde kendisini cezalandırır gibi kayalara çarpar. Aslında dalga, doğal bir deverandır ve sahilde ne varsa ona vurur; fakat şair bunu daha güzel bir sebebe bağlayarak hüsn-i ta’lil yapar. Bir sonraki mısrada şair, irsal-i mesel değerinde kafaya çarpmak deyimini deniz için kullanır. Yalın bir gerçeği sertçe birinin yüzüne vurmak şeklinde yorumlanabilecek bu deyimın manası denizin, şaire ve onun gibilere yönelttiği sorudur; “Yetmez mi (...) karada çektiğiniz?” Deniz, onlara anakarada yaşanılanların yetip yetmediğini; daha doğrusu hayatlarından bıkip bıkmadıklarını istifhamla sorar. Şair, bunaldığı için deniz kenarına gelir ve huzurun kaynağı deniz de bu sualle bir kinaye yapar. Dolayısıyla şiirde deniz; mutluluğun kaynağı ve karadan kaçış yeridir. Aynı zamanda şairin anakarada bulunmasından, onun ne kadar mutsuz olduğunu hatırlatan bir mekândır. Hâlbuki Cahit Sıtkı denize adım atsa artık acı çekmeyecektir.

2.9.8. Sulara Dalan Gözler (Halit Fahri OZANSOY)

Gözlerim daldı gitti bir rüya denizine,
 Sularda uzun uzun baktım ayın izine.
 Dedim: Yirmi yaşımın ayışığı değil bu,
 Hani başım düşerdi bir sevgili dizine!

Sular gene o sular, kıyı gene o kıyı,
 Gene çamlar dinliyor uzaktan bir şarkıyı,
 Ah artık görmüyorum, eridi mi ne oldu,
 İri yeşil gözlerde gördüğüm parıltıyı!” (Ozansoy, 1938, s. 5)

Şair, “Sulara Dalan Gözler” adlı şiirinde deniz nostaljisini canlandırmak ister. Ancak o, artık genç Halit Fahri değildir. Geçmişe bir rüya istiaresi ile yaklaşan şair suyun üzerindeki “ayın izin”de maziye dair aynı şeyleri bulmaya çabalar; ama yaşı ve hayat tecrübesi itibariyle artık denizin kendisi için anlam boyutu değişmiştir. Bir zamanlar sevgilisiyle tozpembe olan hayat, bir hayal bile olsa artık orada, denizde değildir.

Bir sonraki dörtlükte tabiatın değil; Ozansoy’un değiştiği anlaşılır. Geçmişten gelen bir alışkanlık olduğu sezilenen çamların kişileştirilerek bir şarkıyı dinlediğinin söylenmesi; olay zamanında yirmili yaşlarında aşkın doruklarını yaşayanlar için aynı dinletinin devam ettiğini belirtmek içindir. Lâkin bu şarkı artık Halit Fahri için çalmaz; çünkü büyük olasılıkla sevgilisinin “iri yeşil gözlerindeki parıltı” istiaresinde saklanan, şaire karşı duyduğu aşk bitmiştir. Bu şiirde denizin şairin geçmişine dair nostaljik bir ayna görevi gördüğü ileri sürülebilir.

2.9.9. Hasreti Asitane (Faruk Nafiz ÇAMLİBEL)

Mevvaç idi karşımızda derya

Deryayı gören görürdü rüya

Eylerdi zaman zaman taali

Çeşmimde Stanbulun hayali

Bir gün koca bir sefine geldi

Sandım ki o gün hazine geldi

Aguşuna aldı cismü canı,

Deryalara saldı kârhanı,

Çalkandık epiyce biz denizde

İstanbul açıldı pişimizde

Eşvaku surur içinde gayet,

Bulmuştu bu yolculuk nihayet.” (Çamlıbel, 1938, s. 135)

“Hasreti Asitane” şiiri, uzak bir yerde İstanbul hasreti çeken Faruk Nafiz’in, oraya geri dönerken düşündüklerini ve hissettiklerini yansıtır. Şairin deniz aşkı, daha ilk mısralardan dalgalı hâlini görenlerin onu “rüya” sanacakları mübalağası ile belirir.

Karşısında zaman zaman yükselen dalgaların olduğu denizde insanlar rüya görürken şairin düşü; İstanbul'dur.

Çamlıbel, hayallerini gerçekleştirecek gemiyi “hazine” istiaresine sığdırır. Zira şair, İstanbul hasretiyle yanıp tutuşmaktadır. Gemi ile hazinenin yanı sıra “Aguşuna aldı cism ü cânı” mısraıyla Nuh'un Gemisi'ne telmih ile benzetme yapılır. Öyleyse şair, olduğu yerde hiç mutlu değildir; adeta bir tufan mutsuzluğu yaşamaktadır. Bu imge, sonraki mısralarda sürdürülür. “Deryalara saldı kârhanı / Çalkandık epiyce biz denizde” mısraları yaşanmakta olan bir tufanı andırır. Bununla birlikte tufan, Faruk Nafiz'in bulunduğu yerde başlamış, deniz seyahati boyunca belki de tufandan sonraki yeni dünya olarak sayılan İstanbul'u, Çamlıbel görene dek devam etmiştir. Şair sonunda “Eşvaku surur içinde” mutludur.

Denize dair hasret dolu şiirlerde ortak bir tema, şairlerin denizi yalnızca bir mekân olarak değil, aynı zamanda ana rahmine ya da cennete dönüş arzusunun bir sembolü olarak görmeleridir. Denize kavuşma dileği, huzur, güven ve varoluşun başlangıcına duyulan özlemi ifade eder ve bu durum, denizin dışıl bir nitelik taşımasıyla daha da anlam kazanır. Yalnız Cahit Sıtkı Tarancı'nın Bu Akşam Vakti Deniz şiirinde deniz kenarındayken denize hasret duyduğu gibi bir anlam sezilir. Diğer şiirlerde şairler denizden uzak yerlerdedir.

Dört şiiriyle Ömer Bedrettin Uşaklı, denize en çok hasret çeken şair gibi görünür. “Deniz Garibi”nde, evi olarak gördüğü denizden ayrı kalmanın hüznünü işler. “Çağlayanlar” şiirinde, denize kavuşursa sevgilisine kavuşacağına dair bir inanç taşır. “Deniz Hasreti” şiirinde, adından anlaşılacağı üzere hissettiği özlem en üst seviyededir. Neredeyse bir Mecnûn gibi hayalinde bir deniz yaratır ve onunla konuşur. “Bir Gün” şiirinde, denize dair sanki bir vahdet-i vücud anlayışı güder; çünkü bütün dünyasının adeta denizden oluşmasını çılgınca arzular.

Ercüment Behzat'ın “Gemiler Bulutlar” adlı şiirinde deniz, şairin neşeli ve huzurlu hissettiği bir mekân olarak öne çıkar; bu nedenle şair, denizle sürekli birlikte olma arzusunu dile getirir. Öte yandan “Bir Akşam Vakti Deniz” adlı şiirde deniz, üzerindeki hüznü silip süpürecek bir güç olarak tasvir edilir ve bu bağlamda Cahit Sıtkı Tarancı'ya yönelik bir çağrı niteliği taşır. Şiirde, şairin denize karşı duyduğu hayranlık ve ilgi açık biçimde ifade edilmektedir.

Necip Fazıl'ın "Takvimdeki Deniz"inde şair, kendisini denizde bulabileceğini düşündüğünden ona hasret duyar. Ancak, özlem duyduğu deniz, çocukluğunun Marmara Denizi'dir. Şairin gurbette olması nedeniyle vatana ve dolayısıyla denize olan hasreti en üst seviyeye ulaşmıştır. Üstelik okul ve Paris hayatındaki başarısızlık eklenince, Kısakürek için tek çıkış kapısı deniz oluvermiştir.

Halit Fahri'nin "Sulara Dalan Gözler" adlı şiirinde, şairin özlemle andığı nostaljik bir deniz imgesi öne çıkar; şiir, bu denizi yeniden hayata döndürme arzusunu yansıtır. Faruk Nafiz'in "Hasreti Asitane" adlı şiirinde ise, Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde rastlanan Marmara Denizi özlemine benzer bir duygu vardır; özellikle İstanbul'un adının anılması bu hasreti güçlendirir. Ancak Çamlıbel, şiirin ilerleyen bölümlerinde denize yeniden kavuştuğunu müjdeleyerek bu özleme son verir. Kısacası, şairin denize duyduğu hasret uzun sürmemiş, yerini kavuşmanın getirdiği içsel huzura bırakmıştır.

2.10. FIRTINA VE DENİZ

Denizin yıkıcı yönünü temsil eden fırtına, şairler tarafından hem gerçek anlamıyla hem de metaforik bir bağlamda ele alınmıştır. Şiirlerde genellikle sahil ve deniz yolculuğu olmak üzere iki farklı mekân üzerinden tasvir edilmiştir. Her iki mekânda da fırtınanın etkisi korkutucu bir şekilde yansıtılmakla birlikte, deniz yolculuklarında ölüm riskinin daha yüksek olmasından dolayı dehşet duygusu daha belirgin bir şekilde öne çıkmıştır. Bu nedenle, söz konusu şiirlerde ürkütücü bir ton hâkimdir. Bu korku, Batı edebiyatındaki kadar yoğun ve trajik bir şekilde ele alınmaz. Batı'da denizin doğrudan ölümler diyarıyla ilişkilendirilmesi, deniz yolculuğuna dair anlatıları daha ürpertici kılar. Buna ek olarak, denizle ilgili batıl inançların (Bassett, 1885) yaygınlığı, bu korkuyu pekiştirerek fırtınalı yolculuklara dair efsanelerin oluşmasına zemin hazırlar. Türk edebiyatında ise bu türden bir bağ kurulmamakla birlikte, şiirlerde fırtınalı denizlerin sebep olduğu "ölüm korkusu" derin bir şekilde hissedilir.

2.10.1. Fırtına (Ali Mümtaz AROLAT)

Ufuk beyaz, sular yeşil, gökler mor,
Dalgalar enginde boğulanların
Tiz çığlıklarıyla sürükleniyor...

Enginin renginde bir başkalık var.
Nefti dalgalar
Git gide yükselip hırçınlaşmakta.

Susun: Uzakta
Rüzgâr yine bir şey homurdanıyor,
Şimşek gözlerini kırıştırmakta,
Bulutlar mosmor.

Hiddetlenmiş gibi mosmor bulutlar,
Hiddetlenmiş gibi kükrüyor rüzgâr
Ve hırçınlaşıyor deniz gittikçe...

Bu korkunç gece
Belki de son gecemiz.
Çünkü deniz
İhtiyar sevgilimiz,
Bizi istiyor:
-Artık gelin, diyor,
Artık gelin!

Dalgalar gemiye saldırıyorlar,
Bize kollarını kaldırıyorlar:

-Artık gelin, artık gelin!" (Arolat, 2012, s. 151-152)

"Millî Mecmua"nın elli numaralı sayısında, sekiz yüz on dokuzuncu sayfada, 1925 yılında yayımlanan (Tüzer, 2002, s. 133) "Fırtına", bir boranı resmetmenin

dışında bu şiddetli rüzgârda yitenlerin de anlatıldığı bir şiirdir. Ayrıca bütün doğa olayları kişileştirildiğinden şiirde adeta Yunan mitolojisinden “tanrıların savaşı” okunur.

İlk bölümün ilk mısraı ile bir mekân tasviri verildikten hemen sonra şiire, fırtınanın yol açtığı zayıatla devam edilir. Aslında her şey normalken göklerin morarmasıyla fırtınanın yaklaştığı anlaşılır. Bununla birlikte ikinci mısradaki enginde boğulanlardan söz edildiğinden fırtınanın bittiği düşünülebilir. Öyleyse fırtına sonucunda geminin batmasıyla engin sularda boğulmakta olanlar çaresizlikle çığlık atarak dalgalarla oradan oraya savrulurlar. Burada fırtınanın, denizin kontrolü dışında gerçekleştiğinden dalgalara suç bulunmaması gerektiği zannı çıkarılabilir.

Enginin rengi değişmeye başlar. Dalgalar yeşilden neftiye döner ve “yükselip hırçınlaş”ır. Arolat, boğulmakta olanlara susmalarını emreder; çünkü homurdanan rüzgârı ve gözlerini kırıştıran şimşeklerin ardı sıra gök gürültülerini duyamaz. Bulutlar yeniden morarmıştır. Bu, kopacak olan yeni fırtınanın habercisidir. Nitekim öyle de olur. “Mosmor bulutlar”la beraber rüzgâr hiddetli şekilde kükrer ve deniz, etrafındaki atmosferle birlikte “hırçınlaş”ır. Görüleceği üzere bütün bir tabiat ya kişileştirilmiş ya bazı eylemler aracılığıyla hayvanlara benzetilmiştir. Rüzgâr kükreme fiili ile kapalı istiare yoluyla aslanı hatırlatır. Şimşeklerdeki ani ışık patlamaları göz kırpmasını andırdığından hüsn-i ta’lîl yapılmıştır. Dolayısıyla bu dörtlükte doğanın dünyası insan âleminin hareketleriyle özdeşleştirilir.

O “korkunç gece”nin “belki de son gece”leri olacağını düşünen şair, “ihtiyar sevgili”ye benzettiği denizin, kendilerini istediğini söyleyerek hem denizi kişileştirir hem de onu intak yoluyla “Artık gelin, Artık gelin” diye konuşturur; tam o sırada dalgalar, kollarını açarak gemiye saldırır. Esasında kavuşmak için kollarını kaldırarak kucak açar. Denizi kutsal gören Arolat, onun kötü bir harekette bulunmayacağını zanneder. Bu yüzden fırtınada alabora olmayı âşık ile mâşuğun buluşması şeklinde bir hüsn-i ta’lîl ile değerlendirir.

Şiirde deniz, ihtiyar bir sevgili olarak görülürken fırtınanın bu eski sevgilinin aşkına ihanet ettiği düşünülebilir. Denizde boğulanların varlığı, birden fazla geminin bulunduğu bir durumu ya da şiirin zaman kurgusunda geriye dönüş (flashback) veya ileriye atlama (flashforward) tekniklerinin kullanılmış olabileceğini düşündürür. Bununla birlikte, Ali Mümtaz Arolat’ın bu tekniklerden söz etmemesi, şiirin estetik

yapısını korumak ve etkisini azaltmamak için bilinçli bir tercihtir. Her hâlükârda fırtınanın hâkim olduğu şiirde deniz mutlu bir mezarlık konumundadır; çünkü şair bu vuslattan memnundur.

2.10.2. Açıklarda (Necip Fazıl KISAKÜREK)

Bir ağızdan çalınan düdükler, kalın kalın,
Boşlukta tos vuracak nokta arayan çılgılık.
Koşup, yılanlar gibi üzerinden suların,
Arıyor teknemizi oturtacak bir sığılık.

Omuz omza şahlanan dalgalar, büyük büyük,
Bir ses işitip ürkmüş, sürülerle canavar.
Gözlerinde kıvılcım, ağızlarında köpük,
Birbirinin üstünde atlayıp geliyorlar.

Gittikçe boşluklara düşmekteyiz enginde;
Arkadaki sahilse, fosfor bir iz halinde,
Her an bir parça daha uzaklaşıyor bizden.

Deniz, bu yerde ölüm korkusu kadar derin;
Kocaman bir kuş gibi geliyor peşimizden,
Ruhu bu kapkaranlık suda can verenlerin...

(1926)” (Kısakürek, 2018, s. 215)

“Açıklarda” şiiri, iki dördlük ve iki üçlükten oluşan bir sonedir. Necip Fazıl’ın bu eserde yoğun bir şekilde hissettirdiği temel duygu, ölüm korkusudur. Özellikle ilk iki bölümde her an gerçekleşebilecek bir felâket senaryosuna şiir, hazırlık yapıyor gibidir. İlk bölümde kıyadaki insanlar “bir ağızdan” düdükler çalar. Bunlar, geminin limandan ayrılacağına bir işareti ya da açıklardan gelen bir gemiyi bilinmeyen tehlikeye karşı uyarmak içindir. Nitekim ilk bölümün son mısraı bunu bildirir. Düdüklerin kalın sesi deniz boyunca uzar gider; burada basit bir fizik kuralına değinilir. Ses bir engel bulana kadar ilerlemeye devam edecektir. Şair, bunu “Boşlukta

tos vuracak nokta arayan çığlık” şeklinde ifade eder ve çığlığı sanki boğaya yahut inatçı bir keçiye kapalı istiare yoluyla benzetir; çünkü önüne her ne çıkarsa çıksın boynuzları ile vuracaktır. Dahası bu çığlığı yılanı da teşbih eder; kötülüğün veya şeytanın simgesi olan bu hayvan, denizde hızlıca ilerleyip tekneyi batıracak bir sığılık arar. Görüleceği üzere şairin, şiirdeki korkusu teknenin denizde batmasıdır. Şiir, bu duygu hakkındadır. Sahildeki düdüklerden çıkan çığlıklar da bu kehaneti imler.

İkinci bölümde şairin korkuları gerçekleşir gibidir. Denizdeki dalgalar, kapalı istiare yoluyla atları andırır. Bu atlar, büyük olmalarının yanı sıra bir ses işitip ürkmüş gibi bir izlenim verir. Evcil değildir; “sürülerle canavar” ve “gözlerinde kıvılcım, ağızlarında köpük” ifadelerinden vahşi oldukları anlaşılır. Burada köpük, tevriye sanatıyla verilmiştir; dalgaların kabarcıklarına ve atların kuduz olasılığına delâlettir. Kuduz hayvanlar saldırganlaşmaya eğilimlidir; nitekim son mısra bunu kanıtlar; “Birbirinin üstünden atlayıp geliyorlar”. Yani atların amacı Kısakürek’in bulunduğu tekneye saldırmaktır. Necip Fazıl, bu bölümün tamamında hüsn-i ta’lil yapmıştır; şairin anlatmak istediği azgın dalgalardır. Şair bunu ürkmüş, kuduz atları çağrıştırarak nakleder.

Üçüncü bölümde teknenin bir rotasının olmadığı; dalgaların veya denizin onu yönlendirdiği “Gittikçe boşluklara düşmekteyiz enginde” mısrayla bellidir. Deniz, tekneyi enginlere doğru sürüklemektedir. Çıktıkları sahilden neredeyse hiçbir iz kalmamıştır. Sadece “fosfor” renkli bir ışık hâlinde varla yok arasındadır ve dahası “her an bir parça daha uzaklaş”maktadır. Burada tezat vardır. Kara, sabit olduğundan hareket kabiliyeti bulunmamaktadır. Ancak, asıl uzaklaşan tekne olmasına rağmen, şair, bu ayrılığın kendi tercihi olmadığına ve terk edilmiş olduğuna vurgu yapmak amacıyla karanın uzaklaştığını ifade eder. Bu durum, ölümün yarattığı yalnızlık duygusunu aktarmak için bir araç olarak kullanılır.

Son bölümde Necip Fazıl’ın şiirin başlığındaki gibi “Açıklarda” olduğu kesindir; çünkü “Deniz bu yerde ölüm korkusu kadar derin”dir. Üstelik bulundukları yerde ölenlerin ruhları “kocaman bir kuş”a benzetilerek ölüm vehmi pekiştirilir. Sanki orada ölenler herhangi bir canlı gördüklerinde intikam için peşlerine düşmektedir.

Şiire bakıldığında, tekinsizlik unsuru öne çıkar ve bu yönüyle fantastik bir nitelik taşır. Dolayısıyla, biri Yunan mitolojisi, diğeri Arap merkezli Doğu mitolojisi olmak üzere iki farklı mitolojiye göndermede bulunuyor gibi görünür. Denizin atlar ve

ölümle ilişkilendirilmesinde, Kısakürek'in Yunan mitolojisinden etkilenmiş olması muhtemeldir. Poseidon, denizde atlarıyla seyahat eder, (Can, 2021, s. 154) aynı zamanda Deniz Kentaur'ları, "Yarısı at, yarısı balık olan Hippo Kampos'lar" (Can, 2021, s. 156) da bu âlemin canlılarıdır. Yine şiirde çılgınlığın deniz üzerinde "tos vuracak" bir yer araması; "At ve boğa, köpürerek koşan, böğüren vahşi enerjileri olan dalgaların sembolü sayıldığından, Poseidon'un sevdiği hayvanlar telâkki edil"mesiyle (Can, 2021, s. 160) bağdaştırılabilir. Bunun dışında denizin, şair açısından ölümü çağrıştırması akıllara Hades'i getirmektedir. Hades yeraltından yılda bir kere çıkmasına rağmen onun da seyahat yöntemi atlardır (Can, 2021, s. 160). Ayrıca orada vefat edenlerin ruhlarının kocaman bir kuş olarak şairin teknesinin peşine düşmesi yeraltından kaçan ruhları hatırlatır. Bunun için yeraltının kapısında kuyruğu yılanan üç başlı bir köpek bile beklemektedir (Can, 2021, s. 171-172). Hades ile ilişkili olarak ölenlerin bedenleri bir kayığa bindirilerek Hades'in yanına gönderilir (Can, 2021, s. 173).

Diğer taraftan ölenlerin ruhlarıyla eşleştirilen büyük kuş, Doğu mitolojisindeki; özellikle Arap edebiyatında "Bin Bir Gece Masalları"nda "Denizci Sinbad"da karşılaşılan "ruh kuşu"nu da andırır. Çevirilerde "anka kuşu" olarak tercüme edilse de ikisi farklı kuşlardır. Yumurtalarının alınması üzerine denizdeki gemileri yok eden (Demirli, 2016, s. 187-190) ruh, denizle özdeşleşmiştir. Yani şair, korku vehmini belki bilerek belki de kolektif bilinçten gelen etkiyle hem Doğu hem de Batı edebiyatındaki simgelerle güçlendirmiştir.

Şiirde deniz, Kısakürek'in de belirttiği gibi ölüm kavramıyla örtüşür ve ölümün karanlık, derin, ürkütücü ve kimsesiz bırakan yönleri, deniz yolculuğu ve dalgalar aracılığıyla betimlenmek istenir. Bu noktadan bakıldığında şairi ve okuru ürpermeye dahası korkuya sevk eder.

2.10.3. Azgın Deniz (Necip Fazıl KISAKÜREK)

Hangi hissin parmağı dokundu ki, derine,
Düştü bir gizli alev salkımı içlerine?
Hangi kâbus bastı ki, seni uykularında,
Birdenbire cehennem kaynadı sularında?

Örtüldü baştan başa tenin beyaz bir terle,
 Duman duman yayılan incecik köpüklerle.
 Hangi dert kaldı, söyle bağrına üşüşmeyen,
 Hangi ölüm şarkısı, bu dilinden düşmeyen?
 Hangi öfkeyle yüzün, böyle karıştı yer yer,
 Sana yan mı baktılar, bir şey mi söylediler?
 Bir şey dinleme artık, artık birşey dinleme!
 Çağır, bütün günahkâr ruhları cehenneme!
 Karşına sahil, kaya, insan kim çıkarsa vur!
 Vur başına, âlemde, kör, sağır, ne varsa vur!
 Sal her taraftan, dağdan, gökten, pencereden sal!
 Nihayet kala kala dünyada tek kişi kal!
 (1927)” (Kısakürek, 2018, s. 182)

Tam üç kere adını değiştirip sonuncusunda karar kılan Necip Fazıl’ın bu şiir üzerinde epeyce çalıştığı rahatlıkla söylenebilir. Bunlar; Deniz, Açık Deniz ve Azgın Deniz’dir (Hancıoğlu, 2013, s. 57). Bu şiiri, eğitimi için gittiği Paris’ten başarısızlığı nedeniyle İstanbul’a geri döndüğü yıl kaleme almıştır (Sağlam, 2018, s. 977). Dolayısıyla şairin, şiiri kaleme alırken ruh hâli karamsardır. Hatta Kısakürek, başarısızlığının sebeplerinden ve onu bundan dolayı suçlayanlardan intikamını bu şiirle almak niyetinde gibidir.

Şiirde teşhis sanatı ağırlıktadır. Necip Fazıl, denizle adeta eski bir dostu gibi sohbet eder ve ona akıl verir. Şiir zamanı gurup vakti olduğundan akşam güneşinin yansması, “bir gizli alev salkımı”nın denizin içine düşmesi şeklinde tasvir edilir. Burada bir hüsn-i ta’lil olduğu kadar gurup vaktinin bir alev salkımına teşbihi ve yine salkımla da üzüme göndermede bulunmasıyla istiare söz konusudur.

Şair, gurup vaktinde güneş ışınlarının bütün denize yayılmasıyla ortaya çıkan görüntüyü cehenneme benzetir. Üstelik bu kez bunun müsebbibi kâbustur. Deniz uykularında korkunç bir kâbus gördüğünden “beyaz bir ter” dökmektedir. Görüleceği üzere denizin üzerinde doğal yollarla oluşan beyaz köpükleri şair daha güzel bir sebebe bağlayarak hüsn-i ta’lil yapar.

Necip Fazıl, denizin başka bir derdinin olup olmadığını sorar. Büyük olasılıkla fırtına sırasında çıkan sesler ile “bir ölüm şarkısı” arasında çağrışım kurar ve bu

şarkının denizin dilinden düşmediğini dile getirir. Korku dolu anlardan sonra sıra öfkeye gelmiştir, deniz sinirlendiğinden yüzü “yer yer” karışmıştır. Bunun sebebi olarak birinin ona karşı olumsuz bir davranışta bulunduğu söylenir. Şair, denizin daha fazla öfkelenmesini istediğinden hiç kimseyi dinlememesini buyurduktan sonra “bütün günahkâr ruhları” cehenneme çağırmasını buyurur. Buradaki cehennem şüphesiz denizin kendi cehennemidir. Şair, bütün o günahkâr ruhların denizde boğulmasını diler. Hatta daha da ileri giderek denizden bütün kudretini ve gücünü kullanarak her şeyi yıkmasını niyaz eder. Üstelik belki zararı dokunmayacak kör ve sağır insanların bile yok olmasını arzular. Şair burada mecazen kör ve sağırılarla iyi gün dostlarını kastetmiş olabilir. Her hâlükârda hepsinin yok olmasını dilemektedir. Aslında bir tufan etkisinin peşindedir. Denizin “her taraftan, dağdan, gökten, pencereden” dalgalarını yayarak dünyayı suya boğması önerilmektedir. Amaç, dünyada yalnız kalmaktır.

“Azgın Deniz”de, başlığından anlaşılacağı üzere coşkun bir deniz anlatılır ve şair tarafından sürekli bu coşkunluğa akıl verilir. İlk önce türlü sorularla onu anlama çabasına girilir. Denizi rahatsız eden şeyler; bir his, kâbus, dert olabilir ve bunların hepsinin sebebi dış etkenlerdir. Bu yüzden Necip Fazıl denizden ilk önce kendisini düzeltbilmesi için kulaklarını dışarıya kapatmasını ister. Onu bu hâle sokanları cehenneminde boğmasını söylese de çözüme ulaşamadığından bütün dünyadan intikam alma yoluna gider ve bu yönde denizi teşvik eder. Öyle ki; deniz her yeri yıkacak ve sonunda Kısakürek yalnız kalacaktır. Aynı zamanda şair denize yüklediği görev açısından tufan hadisesi ve Hz. Musa’nın Kızıldeniz’den geçerken Firavun’un askerleriyle boğulmasına telmih yapar. Bu bağlamda, denizin coşkusu, sadece doğal bir güç olmanın ötesine geçer ve insan ruhunun kaotik durumunu simgeler. Şairin denize verdiği bu yıkıcı görev, dünyadaki adaletsizliklere karşı bir tepki olarak da okunabilir. Sonuçta, Kısakürek’in dünyayı yıkma arzusunun gerisinde, insanın varoluşsal bir yalnızlıkla yüzleşme çabası yatar. Burada bir ders de verilir. İnsan, tek başına mutlu olabilir mi, olamaz mı onun cevabı aranır. Bu yönden deniz, şairin ruhunu temsil eder.

2.10.4. Dalgalar ve Evim (Ömer Bedrettin UŞAKLI)

Birbirinin morarmış sırtına yüklenerek

İşte yine karşımda yükseliyor dalgalar;
Ta uzak enginlerden kopup sürüklenerek
Bana doğru geliyor kudurmuş mor dalgalar...

Mor dalgalar, evimi bu gece işte yine
Köpüklü dişleriyle yiyip kemiriyorlar...
Sanki, beni alarak çekmek için engine,
Kırılmış pencereden içeri giriyorlar...
19 Temmuz 1928” (Uşaklı, 2018, s. 107)

“Dalgalar ve Evim”de Ömer Bedrettin bir gece vakti, fırtınaya maruz kalışını ve deniz kenarındaki evinin hâlini anlatır. Şiir, akşam vakti olması ve denizin benzetildiği şeyler münasebetiyle Yahya Kemal’in “bin başlı ejder”ini (Beyatlı, 1969) hatırlatır; fakat üslûp noktasında onun kadar güçlü bir şiir değildir.

İki dörtlükten oluşan şiirin ilk dörtlüğüne şair dalgaları betimleyerek giriş yapar. Bu tasvire göre deniz, tıpkı bir hamal yahut köle gibi yük taşımaktan veya kırbaçlanmaktan ötürü morarmış sırtına dalgaları “yüklenerek” kıyıya yaklaşır ve şairin huzuruna yükselerek çıkar. Bu dalgalar, kıyıya yakın bir yerden başlamaz, “uzak enginlerden kopup sürüklenerek” gelir. Üstelik şair bu dalgaları “kudurmuş mor dalgalar” olarak tanıtırken onları bir canavara veya bir hayvana istiare yapar. Enginlerden yani sonsuzluktan sürünerek gelen de odur. Atmosfer açısından Yahya Kemal’in şiirini andırması hasebiyle yılanı çağrıştırdığından bu canavarın bir ejder istiaresi olduğu düşünülebilir.

İkinci dörtlükte artık kıyıya ulaşan canavar dalgaların şairin deniz kenarındaki evine yaptıkları anlatılır. Şiirin ilk dörtlüğünde canavar, bir sürüngen edasıyla tasvir edilirken, ikinci dörtlükte bir kemirgene dönüşür. Bu dönüşüm, özellikle dalgaların şairin evini “köpüklü dişleriyle yiyip kemirdiği” ifadesiyle somutlaşır. Böylece canavar imgesi, hem biçim hem de işlev açısından şiirsel anlatımda dönüşerek tehditkâr doğasını sürdürür. Bu canavarın şairin evine saldırmasının amacı Ömer Bedrettin’i evinden alıp geldiği yere; “engine” götürmektir. Canavarın şairin evini kemirmesine gerek kalmadan, zaten “kırılmış” olduğu belirtilen pencere üzerinden denizin yıkıcı gücü hissedilir; fırtınalı bir denize karşı hâlâ ayakta duran bu yapının varlığı ise neredeyse mucizevi bir durumdur. Öte yandan, canavar istiaresiyle gizlenen

dalgaların bu pencereyi kırmış olma ihtimali de göz ardı edilemez. Her hâlükârda, denizin şair üzerindeki üstünlüğü açıktır ve bu mücadelede yenilen taraf, doğayla baş edemeyen şairin kendisidir.

Şiirde deniz, şairin evine dönmesini engelleyen ve onu adeta esir almak isteyen bir canavar olarak betimlenir. Ömer Bedrettin'in şiirlerinde tematik olarak sıklıkla aşk anlamı yüklenen deniz, bu bağlamda değerlendirildiğinde, zulmetmeyi seven bir sevgili figürüne dönüşür. Bu da gösterir ki, sevgili imgesi şiirlerde her zaman lütufkâr değildir; bazen, hatta çoğu zaman, acı çektiren, kahr veren bir varlık olarak da kurgulanabilir.

Sahilde ve deniz yolculuğu sırasında olmak üzere iki ortamdan aktarılan fırtınalar hem şair hem de yolcular açısından korku unsuru olarak kullanılır. Özellikle yolculuğun ölümle sonuçlanabileceği bilindiğinden fırtına bir bakıma canavarı hatırlatır. Bu durumda seyahat edenler bu canavarın birer avı oluverir. Öte yandan bu canavarlar, Yahya Kemal'in "bin başlı ejder"inin (Beyatlı, 1969) gölgesinde kalır. Uşaklı'nın "Dalgalar ve Evim", Arolat'ın "Fırtına", Kısakürek'in ise "Açıklarda" şiirinde canavara benzetilen fırtına, Yahya Kemal'deki kadar heybetli değildir. Daha doğrusu onun ejderinin kudretine ulaşamaz, 'canavarcık' mesabesinde kalır.

Uşaklı'nın derdi deniz kenarındaki köhne evinin fırtınayı atlatıp atlatamayacağı yönündeyken Arolat, "Fırtına" şiirinde gezide ölmekten korkar; hatta tansiyonu, ölenlerin olduğunu söyleyerek artırır. Bir bakıma fırtınada deniz, bir mezarlığa dönüşmüştür. Kısakürek'in "Açıklarda" şiirinde de aynı korkuya denk gelir. Fırtınanın ortasında kalan geminin limana varacağı şüphelidir. Bu nedenle şiir, karamsar bir atmosfer taşır.

Necip Fazıl'ın bir diğer şiiri "Azgın Deniz'de sahilden denize bakılarak bir fırtına tasvir edilir; hatta kişileştirilir. Şair, fırtınaya insansı özellikler verir ve onu o denli üzen, kızdıran şeyin ne olduğunu sorar. Sonrasında denizin bu hâlden faydalanmak isteyen Kısakürek, öfkesiyle fırtınanıninkini birleştirir ve bir intikam aracı elde eder. Yalnız sonuçtan söz edilmez; yani Kısakürek'in amacına ulaşip ulaşmadığı belli değildir.

2.11. GEMİ VE DENİZ

Bu başlık altındaki şiirlere bakıldığında geminin gerçek ve metaforik anlamlarıyla birlikte kullanıldığı görülür. Metaforik manalarda geminin fallik imge yönü öne çıkar. Şairler; kendisini, hayatlarını veya çocukluk ile gençlik yıllarını gemi imgesinde toplamaya çalışır. Dahası ölüm ve Nuh tufanına dayalı olarak yıkım-yeniden doğum gibi düşünceler için de gemi metaforu tercih edilir. Geminin gerçek anlamıyla kullanıldığı şiirlerde ise kaçış fikri hâkimdir. Bu şiirlerde deniz, huzur veren bir mekândır.

2.11.1. Gemi (Necmettin Halil ONAN)

Vaktiyle sen en basit, en küçük bir sevincin
Aksi dalgalanmıyan muztarip ruhum için
Bir ufuktun ki gönlüm, gözüm sana muhtaçtı.

Bir gün aşk iplerini kopararak dişıyla
O engin ufka doğru bir meltem esişiyle
Ümidimin sadeften gemisi yelken açtı.

Şimdi bin bir şekilde heyecana kanarak,
Aşkın büyük denizi içinde çalkanarak
Sadef gemi anbean menzile yaklaşıyor.

Karşı çık ey sevgilim, dalgalar aşan gemi,
Bembeyaz köpüklerle sana yaklaşan gemi
Kalp isimli nadide bir hamule taşıyor.

1925” (Onan, 1933, s. 56-57)

Necmettin Halil Onan’ın denize olan bağlılığı yalnızca bir dönem çalıştığı İzmir’den kaynaklanmaz; emeklilik sonrası Boğaz’a yerleşmesi de bu ilginin devamlılığını gösterir. 1940 öncesinde şairin deniz temalı yalnızca “Gemi” başlıklı şiiri bulunurken, 1950 sonrasında kaleme aldığı “Boğaz Rüyası”, “Küçüksü”, “Yaz

Sonu” ve “Boğaz’da Akşam” adlı şiirlerinde denizin belirgin bir yer tuttuğu görülür (Mazıoğlu, 1972).

“Gemi” şiirinin ilk üçlüğünde şair, sevgilisine seslenerek onun kendisi için bir zamanlar ne ifade ettiğini anlatmaya çalışır. Sevgili, bir ufka benzetilirken, şairin ıstırapla özdeşleşen ruhu ise “en küçük sevincin aksi dalgalanmayan” bir deniz imgesiyle kapalı istiare yoluyla tasvir edilir. Onan’ın gönlünün ve gözünün bir deniz olarak sevgiliye muhtaç olması, doğayla uyum içinde kurgulanmış bir benzetme olarak öne çıkar. Zira ufuk çizgisi olmasa deniz ile göğün sınırları belirlenemez. Göz alabildiğince ya göğe ya da denize bakar. Şairin sevgiliye karşı olan ihtiyacı buradan doğar. Onun kendisini anlamlandırabilmesi, arada kalmaması ve sınırlarının belli olması için ufuk gibi bir sevgilinin olması şarttır.

Şairin birinci üçlükte andığı aşkın, ikinci üçlükte platonik olduğu hissedilir. Kavuşamadıkları için Necmettin Halil, içinde bulunduğu hâlden usanmıştır. Bu aşkı gerçek kılabilmek için onu limana bağlayan ipleri, dişlerle kişileştirdiği ümit koparır. Şairin sevgilisine duyduğu aşka bağlı bu ümit, “sadeften gemi”yi andırır ve onun diyarı olan “engin ufka” açılır.

Üçüncü üçlükte şairin sevgilisine yaklaştıkça artan coşkusu, mübalağa ile aktarılır. Bu üçlükte aşk “büyük deniz”i anımsatır ve şairin bütün benliğinin deniz olduğu görülür; çünkü “menzil” kelimesiyle istiare yaptığı sevgiliye, şiir kahramanı şimdi sedef bir gemi ile yaklaşmaktadır.

Son üçlükte şair ufka erişince, sevgilisine seslenir. Ancak ona ulaşması kolay olmamıştır. Şairle eşleşen geminin “bembeyaz köpükler”le yaklaşması, sevgiliyle mutlu sona varılacağına müjdesidir. Diğer taraftan, şair sevgilisi tarafından reddedilme olasılığına karşın onu uyarır. Yaklaşan gemi “Kalp isimli nadide bir hamule” taşımaktadır. Kalbin değerli bir yükü andırdığı bu mısradan; şairin ufka doğru çıktığı yolculuğunun boşa çıkmasından duyduğu korku ve sevgilinin o zamana dek öyle güzel bir kalple karşılaşmamış olduğunun övgüsü duyumsanır.

Şiire bakıldığında denizin ve denizle ilgili nesnelerin; gemi, ufuk, dalga, engin, yelken, bembeyaz köpükler ve hamule gibi kelimelerin soyut anlamlarla kullanıldığı görülür. Zeynep Korkmaz, bu durumu şairin şiir üslûbuna bağlar; “*Onun şiirlerinde genellikle hem somut hem de soyut kavramları karşılayan söz kadrosu yer almıştır.*”

(Korkmaz, 1972, s. 41). Şiir, platonik bir aşk hakkındadır; fakat bu, çetin bir deniz yolculuğuna benzetilerek verilmiştir.

2.11.2. Üç Direkli Bir Gemi (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)

Sulara demir attı üç direkli bir gemi..

.....

Sulara.. Uzun siyah saçlarını tarayan,
Uzakları dinleyen, bir yudum su arayan
Sulara demir attı üç direkli bir gemi..

demdi şarkıların başlayan coşkun demi..

.....

Türkülerin farkı yok zincirlenmiş bir hattan
Sanki, usanmış gibi bu sonsuz nakarattan,
Sulara demir attı üç direkli bir gemi..

Bunalmışlar topluyor damla, damla meltemi..

.....

Ey hûlyâlı şen kızlar, üşüşün bu sâhile:
Gamlı bir göğüs gibi sönen yelkenleriyle:
Sulara demir attı üç direkli bir gemi.

Zincir şakırtıları anlatıyor mâtemi..

.....

Bir lanet diyarının burda tükenmiş yolu;
Kan emen bir yarasa gibi şeâmet dolu,
Sulara demir attı üç direkli bir gemi..

Ey hûlyâlı şen kızlar, düşünmeyin elemi..

.....

Yıllardan beri suya kanmayan bir kuş gibi,

Bir kızgın akşamüstü, çöllerden kopmuş gibi
Sulara demir attı üç direkli bir gemi..

Gözleriniz incinir fazla bakmayın e mi?

.....

Yelkenleri rûhunu almış ilkbaharımdan;
Teknesi, bahtım gibi; ipleri saçlarımdan,
Sulara demir attı üç direkli bir gemi..

Kadıköy: 24/1/927” (Haz. Doğan, 2012, s. 21-22)

Sabri Esat, “Üç Direkli Bir Gemi” şiirinde kendisini gemiye benzeterek denizdeki serüveninden hayatına dair hayallerini ve pişmanlıklarını iletir. Burada dikkat çeken unsur; geminin üç direkli oluşuna yapılan vurgudur. Üç direk, Siyavuşgil’in hayatında bir şeye tezahür etmektedir. Bu, son dördlükteki; “yelkenlerim ruhunu almış ilkbaharımdan” mısraından anlaşılır. Yelkenler, direklere asıldığından bu üç direk, şairin geçmişini temsil etmektedir. Belki de klişeleşmiş zaman ifadesi “dün-bugün-yarın”a da işaret ediyor olabilir.

Altı dördlükten oluşan bu şiirde dikkat çeken unsurlardan biri, şairin her dördlüğün ilk mısraından sonra bir mısralık boşluk bırakmasıdır. Bu boşluk, noktalarla gösterilmiş olup ara mahiyetindedir ve adeta okurdan o kısmı kendi iç dünyasına göre tamamlaması bekleniyormuş izlenimi yaratır. Dördlüğün geri kalan kısmı ise — bu boşluk da dâhil edilirse — bende devam eder. Bu yapısal tercih, şairin dördlüklerin ilk mısrasını bir tür mercek ya da odak noktası olarak sunduğunu ve şiirin bu mısralar etrafında anlamlandırılmasını istediğini düşündürmektedir.

İlk üçlükte ya da dördlükte söz konusu “üç direkli gemi” demir atınca denizin, şairin gözündeki yeri belirtilir. O, “uzun siyah saçlarını tarayan” bir kadını andırır. Asıl öge, dalgalardır; fakat saç ölçütünden hareketle deniz, bir kadına benzetilmiştir. Bu kadın sadece saçlarını taramaz. Aynı zamanda “uzakları dinle”r ve aslının su olmasına rağmen “bir yudum su ara”r. Öte yandan deniz aracılığıyla erkeklerin gözünden kadın tabiatı sunulur. Kadın, sürekli bir arayış hâlinindedir. Potansiyelinin yahut güzelliğinin farkında olmayıp hep kulaklarını en uzaklara diker ve kendinden habersiz özünü arar. İşte şair, “üç direkli bir gemi”yi böyle bir denize atmıştır. Burada Sabri Esat’ın bir

kadına âşık olması ima edilir. Gemi metaforunda şair bir bakıma ona zincirlenmiştir. Bu istiarenden hareketle şairin o insanla evli veya nişanlı olduğu düşünülebilir.

İkinci dördlükte Siyavuşgil, aşka düştükten sonra olanlar aktarılır. Ancak ilk mısra ile sonrakiler arasında anlam açısından tezatlık vardır. İlk dizede, şairin ifadesiyle şarkıların “coşkun demi”nin başladığı ve duygusal yoğunluğun arttığı belirtilmektedir. Doğrusu şarkılar, çiftin paylaştığı dakikalara bir göndermedir; lâkin gelen kısımda tam tersi bir durumla karşılaşılır. Türküler “zincirlenmiş bir hatta” benzer ve “sonsuz nakarat”tan sıkılan gemi, denize demir atar. Aradaki farkı yakalamak gerekir. İlk önce şarkıdan daha sonra da türküden bahsedilmiştir. Öyleyse türkü, başka kadın için bir istiaresidir. Zincirden de söz edildiğine göre Sabri Esat, bu kadına kanun önünde evlilik bağı ile bağlıdır. Açıkçası Siyavuşgil evlilikte tekrara düştüğünden sıkılmış ve mutluluğu bir başkasında bulmuştur. İstiarelerle örülüp hüsn-i ta’lillerle bitirilen bu dördlükte anlatılan olağan bir durumdur. Şaire göre; sürekli aynı türkü dinlenilmeyeceğinden, başka şarkılara geçilebilir; fakat bu durumun insan ilişkilerine kıyası tartışılır.

Üçüncü bölümde yelkenler, meltemleri sanki birer su damlasıymış gibi “damla damla” toplar. Aslında gemi, bir yolculuk konusunda kararsızlık yaşamaktadır. Hayat ya da kader, henüz yolculuğun başlamasına izin vermemiştir; hâlbuki yelken mesabesinde şair, yolculukla yanıp tutuşmaktadır. Öyleyse Sabri Esat, mecazî olarak hem şarkıdan hem de türküden sıkılmıştır. Nitekim sonraki mısradaki şairin hayalleriyle dünyaya sarılıp yaşama sevinciyle dolup taşan kızlara seslenmesinin sebebi budur. Onlardan bir gemi olarak sahile doluşmasını ister. Zira gamlı bir göğse benzetilen ve böylece sönmüş yelkenlerin, tekrardan kabarmak için cıvıl cıvıl kızlara ihtiyaç duyduğu bildirilir. Burada yelken, sıkıntıdan veya hayal kırıklığından sürekli iç geçiren şairin göğsünü temsil eder. İşte bu fikirlerle yeni heyecanlar peşindeki şair, suya demir atmıştır.

Bir sonraki bölümde şairin demir attığı yerdeki zincirlerden “mâtem” seslerinin yükselmesinden sanki bir suç işlediği düşünülür. Şair mahpus gibidir. Kimse özgürlüğünü kısıtlayan yeri sevmeyeceğinden orayı “lânet diyarı” olarak adlandırır. Üstelik bir çıkışı da yoktur. Bundan dolayı şair, gemi için “kan emen bir yarasa gibi şeâmet dolu” ifadesini kullanır. Yani gemi, adeta bir vampir uğursuzluğundadır ve o şekilde bulunduğu konuma demirlenmiştir. Bu bölümde şairin geçmişteki kadın yahut

kadınlarla olan ilişkisinin onu çıkılmaz, dipsiz bir kör kuyu metaforunda depresyona soktuğu ortadadır. Tüm yaşadığı içsel çelişkilere rağmen, şair çözümü yine kadınlarda arar ve şiirin devamında bu kez daha doğrudan bir biçimde onlara seslenerek umut ya da teselli arayışını sürdürür.

Sabri Esat bu bölümde tekrar hayallerle sarmalanmış, mutlu kızlara seslenerek üzüntü ve kederi hayatından çıkarmak niyetindedir. Demek ki şairi depresyona sokan, kederli kadınlar olmuştur. Hayatında neşeli kadınlar olursa şairin gemisi “suya kanmayan bir kuş”a dönüşecek ve adeta “çöllerden kopmuş gibi” sulara kendisini bırakacaktır. Sabri Esat bu teşbihleri, bir bakıma neşeli ve hayat dolu bir kadına duyduğu derin özlemi ifade etmek amacıyla kullanmıştır. Şair, kadınlardan yakınmasına rağmen çareyi yine kadınlarda arar. Bu yönünü suya kanmayan bir kuşa, diğer taraftan tezat içinde uzun süredir susuzluktan içi yanmış, “çöllerden kop”up gelen birine benzetir.

Şiirin son dörtlüğünde, şairin şiir boyunca nida yoluyla seslendiği “şen kızlar” a bu kez istifham yoluyla, mizahî bir tonla hitap ettiği görülür. Onlardan kendisine fazla bakmamalarını ister; aksi takdirde gözlerinin “incineceğini” belirtir. Bu ifadeyle şair, karizması karşısında kızların hayranlık duyacağını ima eder. Ancak bu söylemde bir kinaye gizlidir: Şairin ruhen genç ve arzulu bir gönül dünyasına sahip olmasına karşın, fiziksel görünümünün yaşlı ve çirkin olduğu vurgulanır. Yelken göndermesiyle kalbinde hâlâ gençlik coşkusu taşırken, tekne imgesiyle yaşlı ve yıpranmış bedenini temsil eder. Bu çelişkili hâliyle şair, hâlâ yeni kadın arayışında olduğunu ima eden bir biçimde “sulara demir atmıştır”.

Şiirde deniz, kadınları; hatta kadınlık hâlini temsil eden çok katmanlı bir metafor olarak kurgulanır. Bu bağlamda, “üç direkli gemi” şairin kendisini simgeler. Siyavuşgil’in ifadesiyle “üç direk”, şairin kadınlarla yaşadığı zorlukların adeta sırtında taşıdığı bir kamburudur. Bu direkler, şairin kadın anlayışını şekillendiren kişiler olabilir: anne, abla, teyze ya da hala gibi aile büyükleri ya da resmi ya da gayri resmî birliktelik yaşadığı kadınlar. Belki de şiirin en dikkat çekici yönü, şairin kadınlardan bu denli yara almış olmasına rağmen, hâlâ onları arzulaması ve peşlerinden gitme isteğini sürdürmesidir.

2.11.3. Kalyon (Cevdet Kudret SOLOK)

Ayaklar birbirine bağlıysa böyle ne gam;
Kalyon k reklerini sıkarak avucunda,
Upuzun bir şarkıyı söylüyordu kırk adam..

Bir kadın oturuyor bu geminin ucunda;
Kırk adam Venedikli bir kadın getiriyor,
Kalyon k reklerini sıkarak avucunda..

Keskin bir kılıç gibi ufuklar beliriyor;
Bu gemi bordasını bir gemiye vurmuştu:
Açılan bir gedikten sular, sular giriyor..

Dalgalar ağır ağır yükselen bir yokuştu;
Uzun kürekleriyle, denizin ortasında,
Seksen-kanatlı kalyon sanki bat  bir kuştu..

Gedik, işte büyüdü geminin bordasında;
Ey, kürek  ekiyorken ayağı bağlı duran,
Koca kalyon batıyor denizin ortasında..

Lombar deliklerine perde olduğu zaman,
Bu deniz, ipi kopmuş bir yelken gibi h rd ,
Zencir içindekiler can veriyor işte, can..

Burada zorzoruna sürüklenen  m rd ;
O kadın, kucağında çocuğu olmasaydı,
şu kürek çekenlerden belki çabuk ölürdü..

Su, belinde, çözülen bir kuşak gibi kaydı,
Sonra,  ıktı; belinden az daha yukarıya!

Kuşlar bayrak ipinde yine alay alaydı..

Bu kadın su içinde kaldı yarıyarıya;
Bir taş gibi giderken ağır ağır derine,
Kaldırdı çocuğunu az daha yukarıya..

Bir avuç su yutunca artık nefes yerine,
Dudağından fırladı upuzun bir kahkaha;
O zaman, çocuğunun basarak üzerine,

Çıktı bir karış daha, sudan, bir karış daha...

1929” (Solok, t.y., s. 30-32)

“Kalyon” şiiri, on üçlükten ve sonuç niteliğinde tek bir dizeden oluşan bir terza rima¹² olup, dönemin savaş gemilerini konu edinir. Şiir, bütün anlamını son mısra da kazanır. Söz konusu kalyon, Venedikli bir kadın ve çocuğu ile birlikte kuvvetle muhtemel İstanbul’a dönmektedir. Kalyonun peşine düşüp onu batıran gemiden bu kadının sahipsiz olmadığı anlaşılır.

Savaş gemilerini hareket ettirenler, ayakları zincirlerle birbirine bağlı olduğundan kürek mahkûmlarını andıran kölelerdir. Cevdet Kudret’in mübalağa yoluyla “upuzun” olarak nitelediği bir şarkıyı söylerken, aynı zamanda ellerindeki kürekleri sıkıca kavrayan bu kırk adam, şiirde güçlü bir tasvirle öne çıkarılır.

Batılı inanişâ göre gemide kadın bulundurmak uğursuzluk getirir ve bu kalyonun ucunda Venedikli bir kadın oturur. Şairin kalyondan için bu durumu; “Venedikli bir kadın getiriyor” şeklinde zikretmesi; kadının savaş ganimeti yahut cariye olduğuna bir işarettir.

Forsaların ne denli iyi bir iş çıkardığı, kalyonun hızlı gitmesinden bellidir. Bu yüzden “ufuklar”, “keskin bir kılıç”ı anımsatır. Eğer yavaş olsalardı, ufuklar ağırdan belirecekti. Diğer taraftan belki hızdan belki de dikkatsizlikten Venedikli kadının

¹² Terza rima, her biri üç dizeden oluşan bentlerle yazılan ve çapraz kafiye örgüsüne (aba beb cdc...) sahip İtalyan kökenli bir nazım biçimidir. En bilinen örneği Dante Alighieri’nin “İlahi Komedyâ” adlı eserinde görülür. Bu yapı, hem ses uyumunu hem de anlam sürekliliğini güçlendiren bir şiirsel form olarak değerlendirilir (Preminger & Brogan, 1993).

peşindeki gemi ile bir kaza yaşanır. Kaza sonucu açılan delikten kalyon, su almaya başlar.

Kalyon su aldıkça ona vuran dalgalar, birer yokuşu andırır. Suyun gemiye dolma durumuna göre bu yokuşlar; “ağır ağır yüksel”ir. Kırk kişinin çektiği kürek, kapalı istiare ile seksen kanata benzetilerek kalyon, yavaş ilerleyen bir kuşa teşbih edilir.

Kalyon içine su aldıkça delik büyür ve Cevdet Kudret, buna rağmen kürek çekmeye devam edenlere nida yoluyla seslenerek geminin batmakta olduğunu haber verir. Kürek esirleri bunun farkındadır; fakat ayaklarında zincir olduğundan kurtulma şansları yoktur. Bu yüzden işlerini biçare yapmaya devam ederler.

Solok, geçmişe gider ve bir zamanlar geminin lombar deliklerine dalgaların birer perde olduğunu hatırlar; eskiden kalyon “ipi kopmuş bir yelken” kadar özgürdür; çünkü kırk kişi aynı anda kürek çektiğinden çok hızlıdır. Şimdiyse geminin eski hızından eser kalmamış, kalyon su aldıkça kürek esirleri zincire bağlı olduklarından teker teker ölmektedirler.

Aslında gemideki herkesin kolaylıkla ölebileceği mübalağa yapılarak anlatılır; sadece Venedikli kadını hayatta tutan “kucağındaki” çocuktur. O olmasa kadının söz konusu kürek mahkûmlarından farkı yoktur. Kadının yaşama sebebinin kucağındaki çocuk olduğu vurgulanmak istenir.

O dakikadan sonra kadına odaklanılır. Su seviyesinin kadının beline kadar yükselmesi, belinde “çözülen bir kuşak” imgesini çağrıştırır. Biraz sonra belini de aşar. Kırk kürek mahkûmu ve kadın, hayatıyla cedelleşirken kuşlar ölüm-kalım mücadelesinden azade geminin bayrak ipinde sürü şeklinde durur. Kuşların bu emin duruşu, kanatlarına olan güveninden kaynaklanır. Solok, iki zıt tablo vererek boğulmakta olanların çok çaresiz olduğunu gösterir.

Su iyice yükselince kadın, denizde aşağı doğru sürüklenen bir taşa teşbih edilir ve ona rağmen “çocuğu” yaşayabilsin diye elleriyle yukarı kaldırır; ancak boğulmaya başladığını hissettiği an ironi dolu; yine abartı ile “upuzun” olduğu addedilen bir kahkaha atar ve çocuğunu ayaklarının altında basamak niyetine kullanır. Böylelikle olduğu yerden “bir karış daha” yükseğe çıkabilir. Şiir böyle trajik bitirilir. Burada Venedikli kadının ağlamak yerine “upuzun” bir kahkaha atması, Yedi Meşalecilerin manifestosundan kaynaklanır; tezanın gücünden yararlanacaklarını dile getirmişlerdir.

“Mesela ıztırâbı niçin bir kahkaha şeklinde anlatmayalım? Bazen öyle tebessümler vardır ki en derin hıçkırıklardan fazla elem ifade ederler.” (Haz. Doğan, 2012, s. 3) ifadesine gönderme yapılır. Yani bir kadın, çocuğundan iki dakika daha fazla yaşayabilmek için onun katili olmuştur.

Şiirde deniz kapsayıcı bir mekân olarak bulunur; çünkü üzerindeki seyyar mekânlarda herhangi bir tahribat olduğunda onları içine alabilir. Hatta kalyonun batması buna bir örnektir. Burada denizin suçu yoktur. Sadece fizik kuralları gerçekleşmektedir. Söz konusu kalyonda bir delik açılmış ve dolayısıyla denizin suları oradan gemiye dolmuştur.

2.11.4. Haliç’in Mavnalrı (Cevdet Kudret SOLOK)

Dinleyin, uzaklarda bugün bir inilti var:
Uzun şarkılarını dağıtarak rüzgâra
Akşamı getiriyor sahile mavnacılar..

Bir ağaç gölgesinde çalarken çiftenara
Geliyor ağır ağır akşam Kâathaneden,
Yorgun bir vücut gibi uzanıp mavnalara..

Yelken direklerinin ucunda güneş neden
Benziyor o nebinin haç üstünde eline?..
Geliyor ağır ağır akşam Kâathaneden..

Yelkenler, varamadan günün nihayetine,
Yırtık bir göğüs gibi asılınca yukarı,
Direkler benziyordu nebî iskeletine..

— Akşamı böyle taşır Haliç’in mavnalrı...” (Suluk, t.y., s. 88-89)

Yine bir terza rima olan “Haliç’in Mavnalrı” şiirinde şair, Haliç’e gelip oraya demirleyen yük gemilerine dair intibalarını özellikle güneş ışığından faydalanarak izlenimci bir bakış açısıyla aktarır. Gemilerin, akşam güneşiyle birlikte Haliç’e

yaklaşması, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesini andırır ve şiir boyunca bu anlatılır. Üçlüklerle yazılan şiirin mesajı, sonda bırakılan tek mısra da saklıdır.

İlk üçlükte Haliç'ten duyulan; fakat henüz varlıkları görülmeyen mavnacıların şarkılarından bahsedilir. Mavnacılar “uzun şarkılar”la sahile yaklaşmaktadır. Bu durum o kadar uzun sürmektedir ki; mavnacıların, sıradan yükün haricinde akşamı da bir yük olarak taşıdıkları düşünülür. Diğer taraftan sahile yaklaşırken söyledikleri şarkıyla mavnacılar, sanki buğday tarlasına mahsul eken çiftçilere benzetilir. Burada tarla rüzgârdır ve mavnacılar, rüzgâra “uzun şarkıları”nı dağıtır.

Bir diğer adı nakkâre olan çifte nağre Osmanlı'da özellikle Mevlevî ayinlerinde çokça çalınmakla beraber genel olarak kullanım amacı ritim tutmaktır (Karakaya, 2024). Dolayısıyla akşamın gelişine ağacın gölgesinde biri ritim tutar gibidir. Mavna da teşhis edilen akşam da ağır ağır Kağıthane'den yaklaşır. Akşam, aynı zamanda “yorgun bir vücut”u çağrıştırdığı için teşbih yoluyla tasvir edilmektedir. Bu yorgun vücut güneşlenmek için şezlonga uzanır gibi mavnalara uzanır. Akşamın karanlığı iyice belirginleşmiştir. Ancak şair, bunu akşamın güneşlenmek yahut dinlenmek amacıyla mavnalara uzanması olarak tasvir eder.

Mavnalar, Haliç'in sahillerine yaklaşırken direklerinin ucundaki güneş, Hz. İsa'nın haç üstündeki çakılmış elini andırır. Aslında Hz. İsa'nın adı anılmaz; ama haç ve nebi kelimelerinden ona telmihte bulunulduğu anlaşılır ve işte o şekilde akşam, Kağıthane'den Haliç'e doğru gelir. Yelken direğinin güneşi ikiye bölmeye, içinden geçen bir çivi gibi olduğundan şair onu çarmıha gerilen Hz. İsa'nın çivi çakılmış eli olarak hayal eder.

Son üçlükte akşam iyice çöker. Yelkenler, akşamı dahi görmeden açıldıklarından “yırtık bir göğüs”e benzetilir. Bu, Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeden önce üzerindeki gömleğin yırtılması ya da onun gördüğü işkenceye göndermedir; nitekim mavnanın direkleri de onun iskeletine teşbih edilir. Böylece Haliç'in mavnaları akşamı bir yük gibi taşır. Yalnız bu yükün akşam mı yoksa Hz. İsa'nın cansız bedeni mi olduğu belli değildir.

Bu şiirde deniz, Cevdet Kudret'in “Kalyon” adlı diğer deniz temalı şiirinde olduğu gibi, daha çok dekoratif bir öge olarak işlev görür. Şairin esas ilgisi, akşamın Haliç'e, mavnalarla birlikte adeta bir yük gibi düşmesidir. Ancak bu yük, sıradan bir ağırlıktan ibaret değildir; zira şiirde akşam, Hz. İsa'nın çarmıha gerilişiyle ve onun

cansız bedeniyle özdeşleştirilmiş izlenimi verir. Alt metin düzeyinde akşamın bu şekilde konumlandırılması, Hristiyanlık inancı bağlamında, Hz. İsa'nın çarmıha gerilişinin bir sonlanma anı olarak algılanabileceğini ve dinin yalnızca “yük” olarak kaldığına dair sembolik bir yorumlamayı mümkün kılar. Her hâlükârda, bu şiirde deniz yalnızca arka plan niteliğinde bir unsur olarak yer almakta, şiirin tematik ağırlığını belirleyen temel öge konumuna ulaşmamaktadır.

2.11.5. Batan Gemi (Topal) (Cahit Sıtkı TARANCI)

İnsanlar dalgasına tutulmuş bir gemiyim!
Sağa sola sallanıp, bakın, çırpınıyorum;
Fakat bilmem ki sarhoş onlar mıdır, ben miyim;
İnsanlar dalgasına tutulmuş bir gemiyim!

Deliklerim açıldı tazyikinden suların;
Kudurmuş denizinde hakkın çırpınıyorum!
Güverteyi yıkıyor çığlığı yolcuların.
Kudurmuş denizinde hakkın çırpınıyorum!

Gittikçe kabarıyor, amanın, bu dalgalar;
Ufuk sise gömülü, ne gelen var ne giden.
Kaptan imdat düdüğü durmadan çalar çalar!
Kaptan imdat düdüğü beyhude çalar çalar!

Ne zaman kara yüzü göreceğim, ne zaman!
Bir ümit dağılıyor çıkan her nefesimden.
Batacağım galiba bir limana varmadan!
Ne zaman kara yüzü göreceğim, ne zaman.
(Muhit, Mart 1931)” (Tarancı, 2004, s. 28)

Dört dörtlükten oluşan *Batan Gemi (Topal)* adlı şiirinde Cahit Sıtkı, kendisini batmakta olan bir gemiye benzetir. Şair, fırtınalı bir denizde yönünü bulmaya çalışan bir özne olarak konumlanırken, çevresindeki insanları, anlamdan yoksun bir topluluk

olarak resmeder. Bu bağlamda şiir, bireyin dış dünyayla kurduğu gerilimli ilişkiyi ve varoluşsal çıkış arayışını yansıtır. Funda Balcı Baykoç (2023) şairin ortasında kaldığı fırtınalı deniz metaforunun “öfke”nin (s. 79) bir yansıması olduğunu düşünür. Bununla birlikte şair, daha ilk dörtlükte söz konusu denizin dalgalarını “insanlar dalgası” şeklinde zikretmesiyle yukarıda belirtilen güruhu işaret ettiği ortadadır. Kendisini “insan ve kalabalık, hareket aşığı adam” (Tarancı, 1957, s. 155) olarak niteleyen Tarancı’nın bu denli insanlardan sıkılması şaşılacak bir şeydir.

Evrin Koçak (2004), Cahit Sıtkı’nın şiirlerinde Fransız sembolistlerin izlerinin bulunduğunu, bu şiirinde de bir Fransız sembolist Arthur Rimbaud’un “Sarhoş Gemi” adlı şiirini “çağrıştıran semboller” olduğunu dile getirir (s. 10). Ancak şiire bakıldığında tek benzeyen nokta, şairlerin kendilerini gemiye teşbih etmeleridir. Ayrıca Rimbaud, gemisiyle dünya turu yaparken hayata karşı neşe doludur, gezdiği yerlerden keyif alır. Tarancı’da durum tam tersidir. O, batmakta olan bir gemiyi temsil eder, dolayısıyla umutsuzluk, hayal kırıklığı gibi karamsar duygularla mücadele içindedir.

İlk dörtlüğe şair, “insanlar dalgasına tutulmuş bir gemi”ye kendisini teşbih ederek giriş yapar. İfadeden çıkarılacağı üzere, bu durumdan hiç memnun değildir. Bu, gelen mısra da bellidir; gemi “sağa sola sallan”makta ve “çırpın”maktadır. Durumun alkolden kaynaklanıp kaynaklanmadığını kestirmeye çalışır; ancak alkolü hangi tarafın alıp “sarhoş” olduğuna kanaat getiremez ve daha çok kendisi içkiliymiş gibi ilk mısraı tekrar eder.

İkinci dörtlükte Cahit Sıtkı’nın, kalabalığın yoğun olduğu; hatta bir izdiham ortasında kaldığı “deliklerim açıldı tazyikinden suların” mısraı ile barizdir. Dahası şair, “delikler” ile kalabalığın gürültüsünden rahatsız olan kulaklarına gönderme yapar. Allah’ın yarattığı; fakat Tarancı’nın mustarip olduğu bu insanlardan, isyan değil de dert yanma boyutunda şikâyetçidir. Gemide şair dışında başka yolcular da bulunur. Onların “çılgılığı”, “güverteyi yık”tığından Cahit Sıtkı sıkıntı çeker. İlk dörtlükte olduğu gibi bunda da, ilk mısraı tekrar ederek bitirir.

Çevresindeki kalabalığın gittikçe arttığını dalgaların kabarması şeklinde verirken, Tarancı bu kalabalıktan çıkışı müjdeleyen bir aralık olmadığını “ufuk sise gömülü, ne gelen var ne giden” dizesi ile belirtir. Çalınan düdük, batmakta olduklarını şaire “durmadan” hissettirmekle birlikte batacakları kesindir.

Son dörtekte şair söz konusu fırtınadan kurtulamayacağını; “Ne zaman kara yüzü göreçeğim, ne zaman!” nidasıyla ifade eder. Buradaki kara, kaliteli insanlara yahut başını dinleyebilecek yalnızlığa bir imadır. Diğer taraftan şair nefes alıp verdikçe daha doğrusu batmakta olduğundan son nefesleriyle beraber “ümit” de nihayete ermektedir. “bir limana varmadan”; yani yukarıda bahsi geçen nitelikli bir yalnızlığa varamadan öleceğine inanır. Yine de şiirini “ne zaman kara yüzü göreçeğim, ne zaman” istifhamıyla bitirmesi, yaşamaya dair azıcık bile olsa bir ümit delâletidir.

Şiirde deniz, anlamdan yoksun ve yönsüz bir kalabalığın metaforu olarak işlev görürken; şair, kendisini bu denizde batmakta olan bir gemiyle özdeşleştirerek entelektüel bireyi temsil eder. Bu bağlamda şiir, aydın ile cahil kitle arasındaki çatışmayı ima eden sembolik bir düzlemde okunmaya elverişlidir. Ancak bu mücadelede, Tarancı’nın — yani entelektüel figürün — mağlup konumda olduğu açıkça vurgulanır. Bu durum, bireyin anlam arayışı içinde toplumun duyarsızlığı ve yüzeyselliği karşısında yaşadığı çaresizliği ortaya koyar.

2.11.6. Kuşlar ve Gemiler (Cahit Sıtkı TARANCI)

Şeffaf bir aydınlık içinde, semaya,
Yükseklere doğru kuşlar kanat açtı.
Ümidi, kuştüyü gibi yere saçtı,
Kuşların, kuşların kavuştuğu dünya.

Pırıl pırıl yanan denizdeki hülya,
Gemileri aldı, uzaklara kaçtı.
Bir yol —ki bir beyaz yelken onu açtı—
Gider, gemilerin gittiği adaya.

Eğilip topladım o kuştüylerini;
Sahilde kalanın duydum kederini.
Lâkin ben yerimden kımıldamasam da,

Kaçmanın zevkini içim bana söyler;

Kuşlar ve gemiler yaşıyor hülyamda,
Hülyam gemilerle, kuşlarla beraber.
1933” (Tarancı, 2004, s. 59)

Cahit Sıtkı'nın “Kuşlar ve Gemiler” adlı şiiri, şairin bu iki varlık üzerinden duyumsadığı kaçma, uzaklaşma ve özgürleşme arzusunu yansıtır. Kuşlar gökyüzünü, gemiler ise denizi temsil ederken, her ikisi de şairin içinde bulunduğu gerçeklikten uzaklaşma özlemini simgeler.

Sonenin¹³ ilk bölümünde şair, gökyüzüne uçan kuşlardan bahseder. “şeffaf bir aydınlık içinde” gökyüzüne doğru yükselirken, geride umut imgesiyle özdeşleşen “kuştüyleri”ni bırakırlar. Tüylerin fazla olduğu “saç”mak fiilinden anlaşılır. Öyleyse şair, kuşların varlıkları ve uçuş eylemleriyle açıkçası özgürlüğü hatırlatan hâllerleriyle insanlara ümit dağıttığından söz etmek ister. Gökyüzü bu ümit dünyasının bir parçasıdır; çünkü kuşlar, burada birbirine kavuşmaktadır.

Yanmak eylemiyle ateşe ya da tutuşabilecek bir nesneye benzetilen hülya, gemileri ele geçirerek, onların “uzaklara kaç”masına sebep olan şeydir. Denizin doğasında hayallere sürükleyici bir etki bulunur ve bu etki, gemilere oradan da yolculara sirayet eder. Şairin, denizin içinde pırıl pırıl yandığını belirttiği hülya, huzur arayışına dayalı bir kaçış arzusunu simgeler. Dahası, bu hayal somut düzlemde güneşin suya yansımaları olarak da yorumlanabilir. Ancak her iki anlamda da aynı özlem ve tutkuya işaret eder. Uzakların yolunu ilk önce “bir beyaz yelken” açmıştır; yani gemiler henüz yokken belki sadece beyaz yelkeni olan bir deniz vasıtası var olduğundan beri bu arzu vardır ve hep o “adaya” gidilir. Bir kaçış şiiri olduğu kabul edilirse ada, Ahmet Hâşim'in “O Belde” şiiri gibi bir ütopya istiaresidir.

Cahit Sıtkı, bahsettiği arzuya erişebilmek için iki âlemin varlıkları; kuşlar ve gemilerin ardında bıraktıklarına sahip olmayı düşler. Bunun için “Sahilde” uçan kuşlardan kalan “kuştüylerini” toplar. Şairin amacı; ulaşmayı hedeflediği o yere bir gün tıpkı onlar gibi gidebilmektir. Tüylerden ne kadar çok toplarsa umudu o denli güçlenecektir. Bununla beraber Tarancı, bulunduğu yere mihlanmış gibidir; çünkü konfor alanından çıkmaya cesareti yoktur ve “kımıldama”z. Ancak içten içe kaçmayı

¹³ Sone, genellikle aşk, doğa, ölüm gibi temaları işleyen, 14 dizelik sabit ölçülü bir Batı şiiri formudur. En yaygın biçimleri İtalyan (Petrarca tipi: abba abba cde cde) ve İngiliz (Shakespeare tipi: abab cdcd efef gg) soneleridir. Her iki türde de yapı, düşünsel bir gelişim ve şiirsel dönüş noktası (volta) içerir (Preminger & Brogan, 1993).

düşler, bunun sembolleri kuşlar ve gemilerdir. Şair kaçışa dair rüyalarını diri tutabilmek için hayalinde bu iki sembolü birlikte tutar. Ayrıca kaçmak istediğinden hayallerini de yine bu iki varlık üzerine kurar.

Şiirde deniz, kaçış eyleminin gerçekleşeceği mekân olduğundan huzurun temsillerindendir. Lâkin şair, kaçışı gerçekleştiremediğinden şiirde yalnız bir kelime olmaktan ibaret kalır. İnsan ümitsiz yahut hayalsiz yaşayamayacağından bu bile Tarancı'nın yaşama sevincini ayakta tutar.

2.11.7. Öğle Üstü (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)

İçim, beyaz rıhtıma bağlı bir çatanadır
Beyaz martılar gibi uzak bir dumanadır
Dalgaların sırtında koşup gitmek hevesi.

Düşer, beyaz gölgesi yatarken kuytulara
Bir altın yüzük gibi tunç bacası sulara:
Yükselir halatların uykudan gelen sesi.

İçim, beyaz rıhtıma bağlı bir çatana...
Bir temmuz güneşinde esner kana kana
Uzun bir kumsal gibi beyaz kollariyle.

Direkleri havada çizer eyri hatlar:
Sularda yıldızlaşır mor nakaratlar
Apaçık pancorların ılık rüzgâriyle.

İçim beyaz rıhtıma bağlı bir ça...
Şimdi içim eriyen renkli bir sırça
beyaz çatananın sudaki eşi

Yayılır, yarı kesik portakal gibi
İçime uyku gibi, bir masal gibi

Bir tatlı şurup gibi temmuz güneşi.” (Siyavuşgil, 1933, s. 12-13)

Sabri Esat’ın “Öğle Üstü” adlı şiirinde şair, kendisini İstanbul Boğazı’nda seyreden bir çatana ile özdeşleştirir ve bu metafor aracılığıyla iç dünyasını, dertlerini ve dileklerini dile getirir. Altı üçlükten oluşan şiirde, Sabri Esat’ın en çok başvurduğu edebî sanatlar arasında teşhis (kişileştirme) ve teşbih (benzetme) ön plana çıkar. Bu sanatlar aracılığıyla hem çatana hem de şair, canlı birer özneye dönüşerek duygusal ve düşünsel derinlik kazanır.

Şiirin ilk üçlüğünde şair, ruhunu, istek ve hayallerini “beyaz rıhtıma bağlı bir çatana”ya benzetir. Bu çatana, “dalgaların sırtında koşup gitmek” arzusunu taşımaktadır; ancak bu istek, “uzak bir duman”ı andıran “beyaz martılar” kadar ulaşılması güç bir ideale dönüşmüştür. Bu durum, çatananın ya kullanılmayan bir durumda olduğunu, ya da işlevsiz kaldığını; belki de belirli bir kural ya da zorunluluk nedeniyle bağlanmış olduğunu düşündürür. Zira aktif ve faal bir çatananın amacı, yalnızca demirli kalmak değil, dalgaları aşmak ve hareket etmektir. Dolayısıyla burada çatana imgesi, bireyin içsel potansiyelinin bastırılmışlığını ve ulaşamadığı hayalleri temsil eder.

Şiirin ikinci üçlüğünde, çatananın kuytulardan, özellikle Galata Köprüsü’nün altından geçerken ‘bir altın yüzüğü’ andıran bacasını katlamak için, ‘uykuda’ olduğu söylenen halatlardan yardım aldığı ifade edilir. Kullanılmadığında sessiz kalan, ancak harekete geçirildiğinde ses çıkaran bu halatlar kişileştirilmiştir. Bu durum, çatananın neden bozulduğunu da açıklar: Bir köprü altından geçerken baca katlanmadığı için kırılmış, ardından halatlar aracılığıyla yeniden kaldırılmaya çalışılmıştır.

Şair, üçüncü üçlükte ilk üçlükte yer alan “beyaz rıhtıma bağlı bir çatana” benzetmesini yineleyerek özdeşleşmeyi pekiştirir. “Kol” istiaresiyle çatananın yan kısımları betimlenir ve buradan boyasının beyaz olduğu anlaşılır. Aynı zamanda bu “kollar”, “uzun bir kumsal”ı çağrıştıracak şekilde tasvir edilmiştir. Bu detay, söz konusu çatananın diğer çatanalara kıyasla daha uzun olduğunu düşündürür. Ayrıca, şiirin başlığında yer alan zaman dilimiyle de bağlantı kurularak, “temmuz güneşi” altında çatananın öğle uykusuna dalmak ister gibi “esnediği” ifade edilir.

Bir sonraki üçlükte faal hâle gelip gelmediği bilinmeyen çatana, bir kenara bırakılır. “apaçık pancorlar” diye söz edilen boğazdaki veya beyaz rıhtımın yakınlarındaki yalıların pencerelerinden yükselen şarkı seslerine odaklanılır. Zaten

çatana öyle intizamlı değildir; direkleri yamuktur. Ancak, yükselen şarkı seslerinin “sularda yıldızlaşması”, çatananın eğriliği dikkate alınmaksızın şairde denize girme isteğini uyandırır. Bu şarkıları duyduktan sonra şair; yine içini, gönlünü, ruhunu vs. o rıhtıma bağlı çatanaya benzetecekken vazgeçer. Şarkılar nasıl sulara vurup yıldızlaşıyorsa o da çatananın suya vuran aksi olmayı düşler. Ayrıca “sırça” cama teşbih ettiği bu yansımanın ne kadar kırılğan olduğunu belirtir. Artık bir çatana değil, “beyaz çatananın sudaki eşi”dir.

Son bölümde Sabri Esat, başının üstündeki güneşi, zincirleme benzetmelerle tanımlar. Güneşin öğle vaktinde “yarı kesik portakal”ı, “masal”ı ve “tatlı şurup”u anımsatması şaire “uyku” gibi gelir. Güneşin bu konumu, şaire rehavet getirmiştir. Aslında şiirin bütününde anlatılması amaçlanan budur. Belki de şair, sefer olmayan bir öğle vaktinde tanıdık çatanayla bir yere gitmek istemiş, ama öğle arası olduğundan rıhtımda beklerken yolculuk etmeyi düşündüğü çatanayla kendisini eş tutmuştur.

Şiirde deniz, yalnızca bir mekân olarak değil, aynı zamanda çatananın varlık sebebi olması bakımından, onun kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak anlam kazanır. Şairin kendisini önce bir çatanaya, ardından da bu çatananın sudaki yansımasına benzetmesi, denizle kurduğu derin aidiyet ilişkisini ortaya koyar. Bu bağlamda deniz, Siyavuşgil için sadece fiziksel bir çevre değil, varoluşunu temellendiren ve benliğini yansıtan vazgeçilmez bir unsurdur.

2.11.8. Güvertede (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)

Solur makinelerin duvarda homurtusu;
Camlı delikten çini mürekkebe benzer su;
Karanlık damla damla doldurur kamarayı.

Çırpınır büyük kuşlar gibi ruhu tentenin.
Kâğıt fenerler gibi yukarda, güvertenin
Demirlerinde yanar ılık bir Temmuz ayı.

Ne karşıda bir ada, ne suda kırıklar;
Işıklar önünüzde, arkanızda ışıklar

Kızıl balıklar gibi vapurun yanlarında:

İçinizde kalp atar pervane gürültüsü;
Uykunuza karışır bir gemici türküsü
Vakit, vakit öksüren kumanda canlarında.

Nasıl bir sürü martı toplanırsa denize,
Yıldızlar birer, birer düşer içerinize;
Bir halat yığnında başınız ağırlaşır.

Beyaz bir etek gibi sularda hışır hışır
Pervane dilsizleşir, makine sağırlaşır,
Artık rüyalarınız böyle vapuru taşır.” (Siyavuşgil, 1933, s. 63-64)

“Güvertede” şiirinde denizin ortasındaki bir geminin güvertesinde, büyük olasılıkla akşam vakti, mekânın hissettirdikleri ve düşündürdükleri aktarılır. Altı üçlükten oluşan şiir, teşbih ve teşhis sanatı üzerine kurulmuştur. İlk üçlükte akşamın olmasıyla gemide gerçekleşen değişiklikler anlatılır. Öncelikle geminin motoru durdurulur. Kamaranın camından etrafı kontrol etmek için bakan şair, denizi “çini mürekkebi”ne benzetir. Akşam vaktinin karanlığı söz konusu pencereden istiare yoluyla su gibi gösterilir ve “damla damla” odaya dolar.

İkinci üçlükte Sabri Esat, güverteye geçer. Rüzgârın etkisiyle güvertede bulunan tente sallanır ve bu hareket, boranda çırpınan kuşları anımsatır. Tenteye ruh bahşedilerek kişileştirme yapılır. Ayrıca, gökyüzündeki dolunay, kâğıt fener işlevi görerek güvertenin demirlerini aydınlatır. Bu durum, rüzgârlı havaya rağmen gökyüzünün açık olduğunu gösterir. Siyavuşgil, bu üçlükte yaptığı mekân tasviriyle adeta bir tablo çizer.

Üçüncü üçlükte şair, güverteden etrafa bakınır. Çevresinde ne bir ada ne de dalgalar sebebiyle suda oluşan kırıklar vardır. Sadece dolunayın şavkından kaynaklı, “kırmızı balıklar”ı andıran vapurun her tarafında ışıklar mevcuttur. Görüleceği üzere ortamın betimlenmesine devam edilir.

Motorlar durdurulsa da geminin pervanesi hâlâ çalışır; fakat onun da durmaya yakın olduğu “kalp” atışını çağrıştıran sesinden anlaşılır. Zira bir pervanenin sesi,

gemiye yürütebilmek için kalpten daha hızlı bir tempoda olmalıdır. Artık iyice gece olmuştur ve tam uykuya dalınacağı sırada gemicilerden birinin söylediği türkü, yolcuların düşlerine eşlik ederken bazen de gemicilerin öksürükleri bu türkülerle birlikte duyulur.

Artık tam anlamıyla gecedir ve martılar denize balık avlamak için nasıl üşüşürse gökteki yıldızlar da aynı şekilde yolcuların üzerine “düşecek” kadar yaklaşmıştır. Bu manzara karşısında güvertedeki şairin “bir halat yığnında” uykusu gelir. Şair bunu, irsal-i mesel değerindeki “başınız ağırlaşır” ifadesiyle anlatır.

Son üçlükte, vapurun pervanesi “beyaz bir eteğe” benzetilir ve sularda çıkardığı “hışır hışır” sesi kesilir. Böylece, “dilsizleşen” pervane kişileştirilirken, aynı zamanda makineler de sağırlaşarak benzer bir kişileştirmeye tabi tutulur. Bu durum, vapurun hareketini sağlayan tüm mekanizmanın durduğunu gösterir. Şair, burada bir mecaza daha başvurarak bu durumu derinleştirir. Şimdi vapuru götüren, yolcuların “rüyaları”dır. Uyku molası verilmiş, vapur durdurulmuştur; ama yolculuk, düşlerde devam edecektir.

Şiirde deniz, şairin ve yolcuların bulunduğu esrik bir mekândır. Bu mekânın esrik olmasına gemi; akşam vakti, yıldızlar, rüzgâr, gemici türküsü, durmakta olan vapurun pervanesi hizmet eder. Ama bunların hepsi şiirde denizle beraber anlamlanır. Dolayısıyla deniz, şairin içindeki rüyayı devam ettirmede ana araç konumundadır.

2.11.9. Küçük Gemi (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)

Bir küçük gemim vardı rengi beyazı bembeyaz,
Yeşil suyun üstünde bir güvercin gibiydi.

Bir küçük gemim vardı beyaz, çapkın, yaramaz;
Yelken çıkardı ona bir yaprağın eninden.
Gümüşlü baloncuklar uçardı dümeninden.

Bir küçük gemim vardı, şen, alaycı, derbeder;
Mağrur bir kuğu gibi göğsünü gere gere,
Bazan alıp başını giderdi enginlere..

Yine bir sabah onu enginlerde gördüler:
Üstünde mor ceketli, kurşundan bir kaptanı;
Sularda yanıp söndü yelkenin kılapdanı.

Dalgalar ıslatınca kâğıt güvertesini,
Göremeden haftanın pazar, pazartmesini
Ansızın gölgesini denizden sildi gemim.

Annesinden habersiz uçan bir yavru kuşun
Nasıl kanatlarını parçalarsa bir kurşun,
İşte böyle kumsala bir gün serildi gemim.” (Siyavuşgil, 1933, s. 70-71)

“Küçük Gemi”, çocukluk anılarından kopup gelen bir oyuncağın sevk ettiği duygu ve düşünceleri nakleder. İlk bölüm dışında beş üçlük ve bir beyitten oluşan şiir, teşhis sanatı üzerine kurulmuştur. Bu da söz konusu oyuncağın şairin gözünde bir oyuncaktan çok arkadaş vasfında olduğunu gösterir.

İlk bölümde Sabri Esat, küçük gemisinin fizikî tasvirini yapar. Bahsi geçen küçük geminin rengi beyazdır. Hatta bundan ötürü şair onu “yeşil su”da yüzen bir güvercine teşbih eder.

İkinci kısımda küçük geminin ruhsal tasviri yapılır. Beyaz olmakla beraber “çapkın, yaramaz”dır. Bir geminin çapkın yahut yaramaz olması yüzerken başka gemilere musallat olması şeklinde açıklanabilir. Aynı zamanda çok küçüktür; “bir yaprağın eninden” ona yelken yapılabilir. Bu geminin bir mahareti de dümeninden “gümüştü boncuklar” çıkarmaktır. Bu durum onun oyuncak olduğunu iyice pekiştirir.

Üçüncü bölümde ruhsal tasvire devam edilir. Gemi, çapkınlığı ve yaramazlığının dışında “şen”, “alaycı” ve “derbeder”dir. Üstelik suyun üzerinde bir kuğu kadar gururludur, hatta bundan mütevellit “göğsünü gere gere” yüzer, bazı vakitlerde kimsenin haberi olmadan “enginlere” gider.

Dördüncü bölümde şairin bilgisi dışında geminin bir sabah “enginlerde” yüzdüğü görülür. Onu oraya götüren, “mor ceketli, kurşundan bir kaptan”dır; ancak bu manzara uzun sürmez. Yelkenin iplerinin kopmasıyla birlikte gemi alabora olur. Sonraki bölümde bu olayın anlatımı sürdürülür. Güverte, kâğıttan olduğu için

ıslanmayla birlikte gemi tamamen ortadan kaybolur. Siyavuşgil, hadiseyi dramatize edip gemiyi kişileştirir. “haftanın pazar, pazartesini” göremeden denizden gölgesi anında silinivermiştir.

Son bölüm geminin alabora oluşu hakkında şairin yorumuyla bitirilir. Şair gemisinin enginlere gidip batmasını “annesinden habersiz uçan bir yavru kuşun” av esnasında vurulmasına benzetir. Nitekim kuştan ilhamla geminin cesedi; diğer bir deyişle kalıntıları bir gün kumsala vurur.

Küçük gemi, yakıştırılan ruhsal sıfatlardan hareketle şairin çocukluğu yahut gençliği olarak ele alındığında şiir tam olarak anlamını bulur. Bu noktadan bakıldığında şairin küçükken uçar, yaramaz, söz dinlemez olduğu ortaya çıkar. Geminin akıbeti düşünüldüğünde haşarılığının başına bela olduğu ve Sabri Esat’ın bundan pişmanlık duyduğu çıkarılabilir. “Küçük Gemi”, şairin geçmişi olarak değerlendirildiğinde deniz, hayat ya da kaderi temsil eder.

2.11.10. Serseri Huylu Gemiler (Şevket Hıfzı RADO)

Serseri huylu gemiler

Her gün evimin önünden

Geçip gider, geçip gider...

Penceremin içinde ben

Böyle geçerken gemiler

Canım sıkılıyor, neden?

Bıktım ben bu gemilerden!

Böyle geçecekse eğer

Bir lâhza bile durmadan

Neme lâzım bu gemiler?

Bir el kapıya vurmadan

Ne can sıkılırmış meğer

Pencerede oturmadan.

Bir gelenim olsa ben de
Beklerdim sanki ne çıkar
Bir sahilde, bir çimende.

Işık sönünceye kadar,
Eğilerek penceremde
Başım dönünceye kadar,

Düşüp ölünceye kadar...
3 Eylül 1934” (Rado, 1970, s. 56-57)

Üçlüklerden ve iki ayrı tek mısradan oluşan bu şiirde Şevket Hıfzı Rado, büyük olasılıkla bir yalının penceresinden denizi ve oradan geçen gemileri izlemektedir. Şair, bu gözlem sırasında zihninde oluşan izlenimleri şiirsel bir anlatımla dile getirerek, dış dünyadaki hareketi ruhsal bir duyarlılıkla bütünleştirir.

Şiirde gemiler, “serseri huylu” olmalarıyla hem kişileştirilmekte hem de onların herhangi bir zamanda, adeta kafalarına göre gelip geçtiği belirtilmek istenir. Şair artık bu gemileri sanki izlemekten yorulmuş ya da onların çokluğuna alışmış gibi “her gün” geçip gittiklerini söyler ve ifadesini bir kere daha tekrarlayarak bu durumu kanıksar.

Söz konusu kanıksama hâli; “sıkıl”maya evrilir ve Şevket Rado bunu sorgular; çünkü hâline anlam veremez. Geçip giden gemilerin, kendisini eğlendirmesi gerektiğini düşünür; fakat pencerenin arkasında sabit bir şekilde onları izlemeye mecbur kaldığından keyif alamaz. Gemilerin içinde olmak, onlarla durağan hâlden kurtulup maceralara katılıp en azından hareketlenmek dileğindedir. Ancak şairde bu yönde bir fiil olmadığından gemileri silip atar; zira hayatının durağanlığını, monotonluğunu hatırlattığından onlardan “bık”mıştır.

Şair, hiç olmazsa gemilerin geçerken kendinden haberdar olmasını ister; hâlbuki onlar “bir lâhza bile durmadan” gitmektedir. Öyleyse gemileri boşuna dert edinmekte, onlar uğruna boşa vakit harcamaktadır. Bunun için fark edilememekten haklı olarak yakınıır.

Şair, yaşadığı sıkıntının sebebini açıklar; pencere kenarında oturmakla sınırlı olmayan bu sıkıntı, kendisini ziyarete gelen kimsenin bulunmamasından, yani içinde bulunduğu yalnızlık hâinden kaynaklanmaktadır. Bunu da irsal-i mesel değerinde “bir el kapıya vurmada” diyerek belirtir.

Şevket Hıfzı’nın bir “geleni” yoktur; eğer olsa onu “sahilde” de “çimende” de bekleyeceğini söyleyerek mübalağa yapar; ama böyle biri mevcut değildir. Dolayısıyla şair dolaylı yoldan gönlünün boş olmasına hayıflanır. Daha da abartıp “ışık sönünceye”, pencerede başı “dönünceye” ve hatta “düşüp ölünceye kadar” o kişiyi bekleyeceğini vaat eder. Şair o kadar yalnızdır ki; hayatında birisi olursa bütün ömrünü onun yolunda harcayacağını bildirir.

Şiirde deniz, doğrudan gemiler aracılığıyla, dolaylı olarak ise kendi varlığıyla, şairin yalnızlığını fark etmesine imkân sağlayan bir mekân işlevi görür. Deniz, sadece bir manzara unsuru değil, şairin iç dünyasındaki boşluğu ve aidiyetsizliği de yansıtan bir simgedir. Sonsuzluğu çağrıştıran bu mekân, şairin ulaşmak isteyip de erişemediği bir varlığı ya da duyguyu temsil eder. Bu farkındalık, şairde karamsarlık duygusunu pekiştirirken, aynı zamanda hayatında birinin olma ihtimaline dair abartılı hayaller kurmasına da sebebiyet verir.

2.11.11. Yaktım, Bütün Gemileri! (Nail Vahdeti ÇAKIRHAN)

Artık benim;
ne bir köşeye konmuş,
üç arşın bir kefenim;

ne de sıcak,
bir yatakta
bekliyenim,
var...

ne yar
kaldı, ne diyar...

.....

Dönmem, dönemem geri..

Yaktım, bütün gemileri,

“Tarık bin Zeyyad” gibi..

.....

Geçti otuz yaşıml!

Ben,

geçen

bu otuz yaşıml başında,

ne bu son, artık heyhaat gibi

kellemi kaşıyorum;

ne de dün için

hasret taşıyorum!

Yaşıyorum,

bir gün için..

Dönmem, dönemem geri...

Yaktım bütün gemileri...” (Çakırhan, 1999, s. 51-52)

1937 tarihli serbest müstezat formundaki şiir, başlığı olan deyimi izah etmektedir. Bir irsal-i mesel olan bütün gemileri yakmak deyimi; geri dönüşü olmayan kararlar almanın sembolik bir ifadesidir. Nail Vahdeti Çakırhan, bu ifadenin doğduğu vakaya şiirinde telmihte bulunur.

Şair, bu dünyaya veda edecek gibi kendinden başka bir şeyinin kalmadığını; hatta ölse bir kefeninin bile olmadığını dile getirerek şiire başlar. Hiçbir şeye sahip değildir; bir sevgilisi, yuvası ve hatta memleketi bile yoktur. Onu kimse beklemediğinden geri dönemeyeceğini söylemekle beraber onu bu duruma getiren en büyük etken geçmişte almış olduğu kararlardır. Onlar sebebiyle bir geçmiş kalmamıştır. Şair tam bu noktada kendisini Tarık bin Ziyâd’a benzeterek bütün gemileri yaktığını belirtir. Rivâyetler zayıf olsa da Tarık bin Ziyâd’ın, Endülüs Fethi’nde “mücahidlerin geriye dönmesini önleyip onları cihada teşvik etmek

amacıyla”, başka rivayete göre ise bütün gemileri olmasa da “sembolik olarak birkaç tanesini” yaktığı öne sürülür (Atçeken, 2024). Dolayısıyla Çakırhan, yaptığı şeyler için bizzat karar verdiğinden çok üzülemez. Zaten bunu gelecek mısralarda aynen ifade eder.

Nail Vahdeti’nin tezat dolu ifadeleri vardır. Şair otuz yaşının geçmesine üzüldür gibidir; bu, hayatının daha devam ediyor olmasındandır. Zira ölse şairin üzüleceği bir şey kalmayacaktır. Bu yüzden gelecek günlerde ne yapacağını bilemediğinden “Eyvahlar olsun!” der gibi “kellesini kaşır”. Kafa kaşımak; aklı karışık olan insanların hareketidir. Şair, geçmişi özlemediğini belirttiğine göre, kafa karışıklığı geleceğe dair bilinmezlikten kaynaklanır. Neyse ki, Çakırhan onun da çözümünü bulmuştur; günü kurtarmak için yaşadığını; “Yaşıyorum, / bir gün için” şeklinde açıklar. Ardından tekrar sanatıyla yinelediği gemileri yaktığını söylemesi, yaşama sevincinin kalmadığını imler ve bu, adeta Orhan Veli’nin “Düşünme / Arzu et sade! / Bak böcekler de öyle yapıyor” (Kanık, 2003, s. 53) mısralarını hatırlatır.

Nail Vahdeti, 1934 yılında ilk tutuklanmasının ardından afla serbest kalmış ve üniversite eğitimi için Moskova’ya gitmiştir (Yalçın, 2010, s. 291). Şiirin kaleme alındığı yıl, şairin Moskova’daki Doğu Halkları Üniversitesi Ekonomi Politik Bölümünden mezun olduğu döneme denk gelmektedir. Çakırhan’ın, Türkiye’ye dönmeyi düşünmediği için bu şiiri yazdığı söylenebilir. Ayrıca, Türkiye’ye geri dönmesi halinde yeniden tutuklanma riski bulunduğundan, Moskova’ya üniversite eğitimi bahanesiyle gitmiş olabileceği de ihtimaller arasındadır. Her ne olursa olsun, şair artık eski Çakırhan değildir ve bu dönüşümü şiirinde de dile getirmektedir.

Şiirde deniz, “bütün gemileri yakma” irsal-i meseliyle yalnızca bir mekân olarak değil, aynı zamanda Çakırhan’ın hayatının bir metaforu olarak da işlev görmektedir. Şair, yaşam yolculuğunda kararlarını simgeleyen gemilerle ilerlerken, en önemli aracını —yani geri dönüş ihtimalini— yok etmiştir. Bu durum, şair açısından köklü bir dönüşüm anlamına gelmekte olup, ideolojisini yaşamına doğrudan yansıttığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

2.11.12. Yılların Dirilişi (Ömer Bedrettin UŞAKLI)

Bir gemi özlüyorum,

Düğüm düğüm zinciri;
 Köhne küpeşeleri,
 Gönlümde şiir olmuş;
 O güzel yolcusundan,
 O deniz kokusundan,
 Köpüklerine kadar
 Garip ruhuma dolmuş;
 Bir gemi özlüyorum...

Dumanı ocağımın
 Dumanı kadar sıcak;
 Işığı gözlerimde
 Yıllarca parlayacak
 Rüzgâr dolu bir gemi...

Bir rıhtım özlüyorum,
 Her yanı yosun tutmuş;
 Küf kokan taşlarında
 Gemiciler uyutmuş,
 Bir rıhtım özlüyorum...

Gurbet adımlarıyla,
 Bir hasret rüzgârıyla
 İçin için çürümüş;
 Deniz kokan taşın da;
 Güzel bir kız yürümüş...
 Esrar dolu bir rıhtım;
 Gurbet yolu bir rıhtım...

O rıhtım ki üstünde,
 Güneş dolu bir günde
 Durup mendil salladım...

Gözlerim yaşarmadan

Üzerinde ağladım...

1938" (Uşaklı, 2018, s. 62-64)

“Yılların Dirilişi”nde Ömer Bedrettin, doğrudan denizi değil; denizle ilgili olarak bir gemi ile rıhtımı ele alır. Şair, bunları anılarını hatırlayarak canlandırır. Yani şiirin içeriği ile başlık arasında uyum yakalanmıştır.

Beş bentlik şiirin ilk bendinde Uşaklı, denizden uzaklaşarak yavaşça karaya doğru gelir. Şair; bir gemiye özlem duymaktadır; fakat bu, herhangi bir gemi değildir. Dügüme benzettiği zincirleri ve eskimiş küpeşterleri vardır. O yönüyle Ömer Bedrettin’in gönlünde şiire teşbih edilir. Ayrıca içinde “güzel yolcu”lar seyahat edecek, “denizin kokusu” da sinecektir. Ancak o gemi, Ömer Bedrettin’in “garip” olarak adlandırdığı ruhuna sirayet edebilir. Kendisini kimsesiz gören şairin, kalabalık bir gemiyi özlemesi oldukça doğaldır; çünkü ruhunun yalnızlığını öyle bir ortamda gidermek niyetindedir.

İkinci bentte şair, gemiyi neredeyse yuvasıyla eşdeğer bir konuma yerleştirir. Bu nedenle, çıkan dumanın tıpkı evindeki, ocağındaki gibi “sıcak” olmasını bekler. Ocak kavramı, özellikle Anadolu kültüründe aileyi temsil eden güçlü bir simge olduğundan, bu beklenti büyük bir anlam taşır. Nitekim Mehmet Âkif Ersoy’un İstiklâl Marşı’nda geçen “Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak” ifadesi de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Şair, ilk bentte kimsesiz saydığı ruhuna gemide bir aile sıcaklığı aramakta, bu nedenle de ocağın alevi gibi, geminin ışığının da “yıllarca” parlamasını dilemektedir. Ancak burada önemli bir karşıtlık göze çarpar. Geleneksel anlamda ocak, aile bireyleri taşınmadığı sürece sabit ve kalıcı bir yapı arz ederken, şair gemiyi bir yuva olarak görür. Dahası, rüzgâr, geminin hareket etmesini sağlayan temel unsurlardan biridir ve şair, bu hareketi mümkün kılan rüzgârın hiç dinmemesini ister. Bu durum, geleneksel aile kavramına ters düşer; zira aile kavramı, bireylerin bir yere kök salması ve aidiyet duygusu ile şekillenirken, gemi rüzgârın yönlendirdiği, sürekli hareket hâlinde olan bir varlıktır.

Üçüncü bentte mekân, şairin bakışlarını gemiden çevirdiği rıhtımdır. Ömer Bedrettin, denizle kurduğu güçlü bağa rağmen, sürekli onun içinde olamayacağını bilir. Ancak, kopmaktan da kaçınır ve ona en yakın nokta olan rıhtıma özlem duyar. Uşaklı, zamana direnen, sayısız hatırayı barındıran eski bir rıhtımı düşler. Onun

gözünde, köhneliğin izleri yosun tutmuş yüzeyi ve küf kokan taşlarıdır. Yalnızca denizin etkisine maruz kalmış bir yapı olmaktan öte, onunla bütünleşmiş bir varlık olarak şekillenir. Dahası, zaman içinde gemicilere sığınak olmuş bu mekân, denizle organik bir bağ kurmuştur. Şair, işte böylesine anlam yüklü bir rıhtıma ulaşma isteği içindedir.

Dördüncü bentte, eksik kalan unsurlar tamamlanır: “Güzel bir kız.” Gemiciler, her limanda geride birini bırakmalarıyla bilinir. Bu şiirde de o kız, kendisine ait olan yeri bulacaktır. Bununla birlikte şairin bu bentte kızı mı yoksa rıhtımı mı anlattığı pek belli değildir. Öyleyse bu kızın da tıpkı üst bentte olduğu gibi rıhtımla bir bütünleşme hâli söz konusudur. Ancak o şekilde şairin ifadeleri açıklanabilir. O kız, taşı deniz kokan rıhtımdan gurbete doğru adım atmıştır. Denizin dalgalarıyla aşınarak çürüyen rıhtım, kıza duyduğu özlem nedeniyle duygusal anlamda da çökmüş ve böylece doğal bir süreç olan fiziksel yıpranma, duygusal çöküşle eş değer tutulmuştur. Kızın nereye gittiği kesin olarak bilinmediğinden, gurbete doğru yürüyüşü rıhtıma bir gizem katar. Böylece, rıhtımın gurbetin nedeni olan bir mekân olduğu da bu şekilde doğrulanır.

Son bentte, kızın kim olduğu netlik kazanır. Ömer Bedrettin, şiirin başından beri anlattığı gemiye büyük olasılıkla hiç binmemiştir. Aslında, bu gemiyle sevdiği kızı, bahsi geçen rıhtımdan, güneşli bir günde mendil sallayarak uğurlamıştır. Onun gidişini zorlaştırmamak veya erkeklik gururuna yediremediği için, bu gurbet yüklü vedanın ardından gözleri yaşarmasa da içten içe derin bir keder hissetmiştir.

Şairin şiirde bahsettiği sevgili, genç yaşta kaybettiği eşi ya da kızı olabilir (Ulu, 2020). Bu yönüyle şiir, Yahya Kemal’in “Sessiz Gemi”si ile benzerlik göstermektedir. Deniz, şair ile sevgilisi arasında bir ayrılığa neden olarak gurbeti simgelemekte ve böylece şairin mutluluğuna gölge düşüren bir mekân işlevi görmektedir. Ancak Uşaklı, bu durumdan derin bir üzüntü duymamaktadır; zira denize olan sevgisi, en az sevgilisine duyduğu aşk kadar güçlüdür.

2.11.13. Gemilerim (Orhan Veli KANIK)

Elifbamin yapraklarında

Gemilerim, yelkenli gemilerim.

Giderler yamyamların memleketlerine

Gemilerim, yan yata yata;
 Gemilerim, kurşunkalemiyle çizilmiş;
 Gemilerim, kırmızı bayraklı.
 Elifbaman yapraklarında
 Kız Kulesi,
 Gemilerim,
 (Kasım 1938/Varlık, 15.3.1940)” (Kanık, 2021, s. 38)

Dokuz mısralık bir bentten oluşan “Gemilerim” şiiri, şairin sübyan mektebine gittiği dönemleri anlatmaktadır. Ancak, şair bu eğitime isteksizce katılmaktadır. Zira Orhan Veli, derslere odaklanmak yerine, can sıkıntısından elifba kitabının sayfalarına kurşun kalemle gemi resimleri çizer. Eğitimden uzaklaşan zihni, çizdiği gemilerin akıbetlerini hayal etmeye yönelir. Kimileri “yamyamların memleketine” ulaşır, bazıları “yan yatar”, bazıları ise “kırmızı bayraklı” birer korsan gemisidir. Ayrıca, kitabın tekrarlanan öğeleri arasında bütün bu gemilerin limanının “Kız Kulesi” olarak ima edilmesi, şiire masalsı bir atmosfer kazandırır. Bu bağlamda, şiir, çocuğun sıkıcı eğitim ortamından hayal gücüyle kaçışını ve özgürlüğü düşlediği bir dünya yaratmasını gözler önüne serer.

Şairin deniz tutkusu henüz çocukluk yıllarında başlamıştır. Öyle ki, sübyan mektebine giderken zihni Arap harfleriyle değil, çizdiği gemilerin hangi denizlerde yol alacağı ve ne tür maceralar yaşayacağı düşüncesiyle meşguldür. Bu bağlamda deniz, yalnızca bir mekân değil, aynı zamanda şairin hayallerini besleyen ve ona kaçış imkânı sunan bir metafor olarak şiirde önemli bir yer tutar.

2.11.14. Ümitlerimin Gemisi (Necati CUMALI)

Uzun direklerin ucuna,
 Uzak iklimleri çiziyor duman.
 Beyaz köpüklü sular ardına,
 Gömülüyor hâtıralarıyla liman.
 Gemim gidiyor, gidiyor..
 Hafif dumanında
 Martılarıyla

Gemim gidiyor, gidiyor..

Tayfalarının dudaklarında

Şarkıları ile,

Bembeyaz güvertesinde duran,

Mavi elbiseli gemicilerim

Selâm, sevgi, hasret taşıyor..

Bembeyaz yelkenlerine vuran

Hayallerimin rüzgârıyla

Gemim yaklaşıyor, yaklaşıyor..

Ah! Direkleri, kollar gibi, allaha yükselen

Teknesi, göynüm gibi, yeşil sularda yüzen

Gemim!.

Ah! Sevgiliye ümitlerimi götüren

Bahriyelilerim..

Çabuk git, çabuk, gemim benim..

Seni, narin ellerinde, kalpleri gibi, mendilleri titreyen,

Mavi gözleri yaşlı, genç kızlar bekliyor.

Seni, hovarda bahriyelilerin parasını yiyen,

Dudakları boyalı kadınlar bekliyor..

Seni, bir çam kabuğuna bütün hasretiyle işleyen,

İhtiyar kaptanın mavi elbiseli oğlu;

Seni, içleri uzak diyarların hasretiyle dolu,

Yanık derili, yalınayak, çocuklar bekliyor..

Git gemim, git..

Seni, bütün denizi ve gemileri sevenler

Seni, beyaz yelkenlerde rüya görenler

Bekliyor..

Git gemim, çabuk git..

Benden Selâm, sevgi götür,

Aşkımı, ümidimi götür

Bekleyenlere..

Git gemim, git!..

Ah! Ne oldu öyle birden?
 Bin hayalle yüzdürdüğüm gemim..
 Koptu yavaş yavaş orta yerinden
 Yarime yazdığım mektubum benim!
 Kâğıt gemim gittikçe yan yatıyor.

Uzanmış sevgilimin küçük elleri,

Gemimin direkleri

Gibi, suya

Zavallı bahriyelilerim atıyor,

Hasretle işlediğim mavi elbiseleri,

İçimin dilekleri

Gibi, suya

Sular, onu, yılların aşkımızı örttüğü gibi, örtüp unutuyor.

Gemim ümitleriyle, hatıralarıyla, bahriyelileriyle batıyor!.

Ahmet Necati 19 Şubat 1939 (Akt. Akcaoğlu, 2003, s. 20-22)

“Ümitlerimin Gemisi”, Necati Cumalı’nın âşık olduğu kıza yazdığı aşk mektubunu bir gemi yapıp göndermesi; fakat geminin kâğıttan olması ve suyu çekmesiyle yırtılıp batması hakkındadır. Şairin âşık olduğu kız, hayalî olabileceği gibi buna bağlı olarak gemiyi koyduğu su; havuz, dere yahut daha dramatik olarak deniz olabilir.

Şiirin serbest nazım biçiminde yazılmış olması ve şairin ilk şiiri olması dikkate alındığında, metinde biçim ve üslup açısından Nâzım Hikmet etkisinin izlenebildiği söylenebilir. Başlıktan anlaşılacağı üzere Cumalı, ümitleri gemi tasviri üzerinden verir. Nereden geldiği belli olmayan; ancak büyük olasılıkla gemiden çıkan duman, uzun direklerinin ucuna yükselir. Şair, geminin uzak diyarlara gitmekte olduğunu dumanı kişileştirerek ve uzak iklimler mecazı ile anlatır. Gemi uzaklaşırken, arkasında bıraktığı beyaz sularla birlikte liman, gözden kaybolur. Şair bunu bir ölüm olarak nitelendirir ve limanın yaşanmışlıklarıyla beraber gömüldüğü imajı yaratılır. Bu gömülüşün yavaş yavaş gerçekleştiği şairin tekrar sanatıyla verdiği “Gemim gidiyor, gidiyor..” ifadesiyle sağlanır. Nitekim gemi; dumanı, havadaki martılar ve tayfaların söylediği şarkılarla ilerler.

“bembeyaz güverte” ve “mavi elbiseli gemicilerim” istiareleriyle şairin mektubunu yazdığı kâğıt ile kalemin mürekkebinin rengi anlatılır. Dolayısıyla içeriği “selâm, sevgi, hasret” üzerine olan yazı; “mavi elbiseli gemiciler”dir. Şair, mektubun içeriğini geminin yüküymüş gibi gösterir; çünkü “taşı”mak ibaresini kullanır. Geminin yakıtı; rüzgâra benzetilen “Bembeyaz yelkenlerine vuran” hayallerdir. Böylelikle gemi yaklaşır. Ayrıca geminin direkleri Allah’a yükselen kolları hatırlatırken geminin dua ettiğine imada bulunulur. Beraberinde tekne, şairin gönlünü andırır; öylece “yeşil sulara yüz”mektedir. Yazılar da “Bahriyeliler”e öykündürülür ve sevdiğine karşı ümitler, bu sevgiden beklentiler yük istiaresiyle aktarılır. Bunun için Cumalı, gemisine hızlı gitmesini emreder; çünkü yaşlı mavi gözlerini silen ve kalpleri “titre”yen kızlar beklemektedir. Şair, bütün sevgililere yazılan mektuplara kendininkini de dâhil eder. Mektup sadece “genç kızlar” değil; aynı zamanda çapkın gemicileri etkileyip tuzaklarına çekerek para kazanan hafif meşrep kadınlar içindir. Gemi yahut mektup tam bu mısrada bir metafor hâline gelir. Aslında mevzu bahis, sevgiliye duyulan özlemdir. Çünkü “bir çam kabuğuna hasret”le yaşlı bir kaptanın oğlu; dahası taşralı; ama “uzak diyarlar”a âşık, yoksul, belki de güneş altında çalışmaktan “yanık derili” çocuklar bile o mektubu beklemektedir. Gemiye bekleyenlerin sayısı gittikçe artar; “bütün denizi ve gemileri sevenler”; ayrıca “beyaz yelkenlerde rüya görenler” de bu kafiye katılır. Cumalı, sevdiklerinden haber bekleyen herkes için gemisini görevlendirir, hepsine kendisinden “selâm, sevgi”, aşk ve ümit götürmesini diler. Bütün beklentilerin ve hayallerin yüklendiği gemi; bu yükü kaldıramaz, “orta yerinden” yırtılır. Tam bu noktada geminin muhatabı belirtilir; mektubu şair, “yar”ine yazmış; ancak içindekiler evrensel olduğundan bütün bu sayılanları şair anmak istemiştir. Zira şairin gözünde özlem ve aşk açısından herkes aynı değerdedir. Sonrasında geminin, dolayısıyla mektubun batışı nakledilir. Kâğıt geminin yan yatışını sevgili ile birlikte şairin de görebileceği mesafede olmasından mektubun bir havuza bırakıldığı çıkarılır. Zira sevgili, mektubu kurtarmak için “küçük elleri”ni suya uzatmıştır ve şair onları batmakta olan geminin direklerine benzetir. Dahası yazılar, suda çözülünce bu durum, bahriyelilerin yüklerden kurtulmak ve geminin batmasını önlemek amacıyla onları suya atması şeklinde değerlendirilir. Sular, yükleri; doğrusu şairin “dilekleri”ni tıpkı yıllar gibi “örtüp unutu”r. Üstelik bahriyelilerin yüklerini

atması bir işe yaramaz. Gemi, içindeki tüm yolcular ve yüküyle birlikte tamamen sulara gömülür.

Şiirde deniz, sevgiliye duyulan hasreti, sevgiyi iletmede bir vasıta olarak gemi aracılığıyla vardır. Deniz, “denizi ve gemileri sevenler” mısraında sadece nesne olarak var olsa da şiirde geçen; “gemi, liman, beyaz köpüklü sular, tayfa, güverte, gemiciler, yelken, tekne, bahriyeliler, yeşil sular, ihtiyar kaptan, uzak iklimler, uzak diyarlar” vb. kelimeler zihinde deniz imajı oluşturur. Şiir bittiğinde bu deniz kurgusunun şairin küçük aşk hikâyesini saklamak için metafor olarak kullandığı anlaşılır. Esasen gerçekleşen, bir havuz başında iki âşığın gizli kaçak yazdıklarını havuza gemi yapıp bırakarak birbirlerine göndermesinden ibarettir.

2.11.15. Güvercinler (Ali Mümtaz AROLAT)

Deniz homurdanır, sonra uyuklar
Ve sessizliğinde bir sır taşırdı;
Gemi yaklaştıkça dargın ufuklar
Geriler, geriler, uzaklaşırdı.

Deniz engin bir çöl, sahiller serap;
Gemimiz bir mahkûm, ufuklar zindan.
Buruşturuyordu yüzünü mehtap
Oynarken suda can sıkıntısından.

Şimdi hiddetlenir, kükrerdi rüzgâr,
Sonra hıçkırırdı ölgün denize;
Birbirini iten, kakan bulutlar
Durur ve ağlardı bu halimize.

Gemiden salarak güvercinleri
Beklerdik birkaçı bizlere gelsin;
Akşam olur, biri dönmezdi geri
Gagasında bir dal, defne, ya zeytin.

Dönmedilerse de yakın bir sahil
Görerek vardılar düşüncesiyle
İçimizden yalnız bir kaçı değil,
Hepimiz gülerdi son hevesiyle.

Gözlerimiz artık hep açıklarda,
Beklerdik; engin boş, ufuklar derin.
Bulurduk nihayet dalgacıklarda
Cesedini ölmüş güvercinlerin.” (Arolat, t.y.a, s. 33-34)

Ali Mümtaz Arolat, “Güvercinler” şiirinde ilhamını Nuh tufanı anlatısından almıştır. Tufanın bitmesi üzerine Hz. Nuh etrafta bir kara parçası olup olmadığını anlamak için gemiden güvercin salar. Gagasında bir zeytin dalı ile birlikte gelen güvercin, suların çekildiğini, karaların görülmeye başladığını müjdelir. Şiirde bu olaya bir gönderme yapılır. Altı dörtlükten oluşan şiirde en fazla kullanılan sanat, teşhis sanatıdır. Şairin teşhis sanatına odaklanmasındaki sebep doğayı kendisine muhatap edinmesidir.

İlk dörtlükte deniz, huysuz bir insan gibi betimlenir; önce homurdanır, sonra sakinleşerek uykuya dalar. Bu sessizlik, şairin denizin bir sır sakladığına inanmasına yol açar. Bu sır, gemidir. Şair, geminin denize yaklaştıkça denizden bağımsız bir varlık gibi algılandığını ve “dargın” bir kimseye benzetildiğini ifade eder. Bu noktada deniz ve ufuklar arasında, gemiden kaynaklanan bir uyumsuzluk ortaya çıkar. Deniz, geminin varlığını bilirken ufuk bundan habersizdir. Bu durum, iki yakın dost arasında bir sırrın saklanmasına benzetilir. Ufuk, denizin kendisinden bir şeyi gizlediğini düşündüğünden alınganlık gösterir ve gemiyi istemez.

İkinci dörtlük, teşbih ve hüsn-i ta’liller üzerine kurulmuştur. Deniz “engin bir çöl”e, sahiller ise “serab”a teşbih edilirken denizdekilerin hep sahili hayal ettiği belirtilir. Ayrıca gemi bir “mahkûm”u, ufuk da “zindan”ı anımsattığından denize açılan gemilerin ufuklardan bir türlü kurtulamayacağı ifade edilmiş olur. Ayrıca burada tezat vardır; çünkü denize yolu düşenler, sürekli karayı hedeflerken gemiler varlık sebebi itibarıyla denizde kalmak mecburiyetindedir. Gece olduğu, ay ışığının denize yansımalarından anlaşılmaktadır. Ancak şair, bu durumu yüzünü buruşturan

mehtabın can sıkıntısıyla su üzerinde hareket etmesi şeklinde yorumlar ve hüsn-i ta'lîl sanatına başvurur. Aynı zamanda, bu yansıma suda oynayan tatminsiz bir çocuğa benzetilerek teşhis sanatıyla kişileştirilir.

Çocukların varlığı başka doğa unsurlarına yüklenerek bir sonraki dörtlükte devam ettirilir. Rüzgâr hiddetlenir, kükrer ve ardından denize doğru hıçkırır. İlk önce kişileştirildiği ardından istiare yoluyla aslana benzetildiği düşünülürse rüzgârın sanki oyuna alınmamış bir çocuğun hareketlerini sergilediği gözlemlenir. Nitekim ardından gelen mısrada bulutların birbirini itip kakması bir çocuk davranışdır. Dahası bulutlar, durup geminin hâline ağlar, yani yağmur yağar. Zira bulutların birbirlerini itip kakmasıyla şimşek çakar, ağlamaları da yağmurun yağmasına işaret eder. Yağmurun yağması kavga ettikten sonra ağlayan çocukları hatırlatır.

Bir sonraki dörtlükte, önceki dörtlükte tasvir edilen bulutların kavgasının, tufan boyutunda bir yağmura sebep olduğu varsayılabilir; zira bu dörtlükte gemiden güvercinler salınmaktadır. Nuh tufanı anlatısında, güvercinlerin serbest bırakılması, karaya dair bir işaret bulma amacı taşır. Benzer şekilde, burada da aynı niyetin güdüldüğü düşünülebilir. Bu yüzden şair ve arkadaşları, saldıkları güvercinlerden bazılarının geri dönmesini umutla bekler. Bu bekleyişin akşama değin sürdüğünü, sürüden birinin bile “gagasında bir dal, defne ya zeytin” ile geri dönmediğini belirtir. Şairin gemisi okyanusun ortasında gibidir. Yakınlarda hiçbir kara parçası yoktur. Bir sonraki dörtlükte şair ve arkadaşlarının buna dair ümitlerinden bahsedilir. Güvercinler geri dönmedilerse de onların “yakın bir sahile” vardıklarını sanırlar; ama sonradan bu düşünceye biri değil; hepsi güler. Bu, öyle bir şeyin gerçekleşmeyeceğini bilen, ironik bir gülüştür. Tam aksini düşünseler de içlerinde, güvercinlerin hayatta olduğuna dair küçük bir ümit taşımaktadırlar. Ancak “engin boş, ufuklar derin” ifadesi, bu umudun aslında yersiz olduğunu ima eder; zira güvercinlerden hiçbir iz yoktur. Zaten “dalgacıklarda” da ölmüş güvercinlerin cesetlerini görürler.

Şiir güvercinler hakkında olsa bile olay örgüsüne yön veren unsur, denizdir. Özellikle bütün şiir okunduktan sonra şiirin ikinci mısraındaki “deniz engin bir çöl, sahiller serap” ifadesinden şair ve arkadaşlarının denizde yahut okyanusta kayboldukları, bir türlü karaya erişemedikleri anlaşılır. Diğer taraftan bunun gerçek mi, yoksa Nuh tufanının bir uyarlaması mı olduğu tam olarak belli değildir.

2.11.16. Nuhun Gemisi (Ercüment Behzat LAV)

Üflesem surunu İsrail'in
 Sesim ulaşsa
 Menfis'e Babil'e
 Mumyalar dirilip
 Yeniden başlasa hayatlarına
 Kara esirler bağlasalar
 Firavunlarını ehramlarına
 Arslan suratlı koç başlı
 Kadınlar atılsa Nil'e
 Yerine bâkirelerin
 Yüzdürsem Nuh'un gemisini
 Gelin etekli allı pullu
 Balıklar dolu kavanozumda" (Lav, 1954, s. 59)

Türkan Yeşilyurt, Ercüment Behzat'ın şiirde geçen mitik öğeleri "nesnel gerçekliği"nden sıyrıp yeni bir dünya kurduğunu söylese (Yeşilyurt, 2019, s. 311) de aslında Lav'ın hareket noktası söz konusu öğelerin nesnel gerçekliğidir. Ercüment Behzat Lav, o öğelerin aslî anlamlarını yıkıp yerine yeni anlamlar oluşturmak ister.

Şair, Nuh'un gemisini alır ve tarihin tozlu; fakat görkemli addedilecek sayfalarındaki tarih yazıcıları ile ilgilenir. Yeni tarihselci¹⁴ bir tutumla Ercüment Behzat, resmî tarihin intikamını almanın peşindedir. Bunun için sıfırdan bir dünya inşası ile şiire başlar. Hz. Nuh gemisine, soylarını devam ettirebilmek için nasıl hayvanları topladıysa; Lav da hayatları aristokrasi tarafından alınmış alt sınıftakileri şiirinde birleştirip onlara ikinci şans ve yaşama özgürlüğü vermek ister. Bu, Nuh'un gemisi ve İsrail'in suru imgeleriyle sağlanır. Biriyle kıyameti koparacak, diğeriyle yeniden diriliş sağlanacaktır.

Bilineceği üzere Tanrı, Hz. Nuh'a gemi inşa etmesini ve yanına hayvanlardan birer çift almasını emreder. Tufan bir bakıma kıyamet metaforudur, bunu bilen şair, İsrail'in surunu üfleyerek hayatlarını kaybeden insanların yeniden dirilmesini

¹⁴ Postmodern bir kuram olan yeni tarihselcilik, resmî tarih ile kurgusal metinleri birbirine yaklaştırır ve ikisinin arasında bir fark olmadığını; dolayısıyla resmî tarihin otoriteler tarafından yazıldığını iddia eder (Özüm, 1999).

amaçlar. Buna göre İsrail'in ilk sur üfleyişi tufanı tetikler, ikincisi yeniden dirilişe delâlettir.

Şair, surun sesinin Memfis ve Babil'e kadar ulaşmasını ve bu kadim şehirlerdeki mumyaların yeniden dirilmesini arzulamaktadır. Onlar sıradan mumyalar değildir; firavunların piramitlerini yapan siyahî kölelerdir. Piramitler, firavunun ve üst sınıftan insanların mezarlarıdır ve esirlere yaptırılmıştır. Memfis, eski Mısır'ın başkenti olmasının yanı sıra, kral mezarları ve piramitleriyle tarihsel olarak önem taşır (Görgün, 2024). Şair zalimce çalıştırılıp bu uğurda canları alınan insanlara yeni hayatlarında ikinci bir şans daha vermek niyetindedir. Sonradan yüzünü Nil'e çevirir. Nil'deki eski bir inanışa göre Nil'in debisinin düşmemesi için her sene bir bakire güzelce giydirilip nehre atılmaktadır. Bu inanışın kaynağı olan eski Mısır tanrıçalarından “arslan suratlı” Sekhmet ile “koç başlı” Anuket'in atılmasını diler. Böylelikle bu gelenek bitecektir. Ancak bu, Hz. Ömer'in mektubuyla son bulmuştur (Sırma, 2014, s. 125).

Son mısralardaki “gelin etekli allı pullu balıklar” Nil'e atılan bakirelerin yeniden hayat bulmuş hâlidir, şair onları toplamış ve bir balık olarak kavanozunda saklamıştır. Nuh'un gemisini de bu kavanozda yüzdürerek onların devamlılığını sağlamıştır. Diğer taraftan bu üç mısra, şairin evinden yeni bir tarih yazma girişimi olarak resmî tarihe karşılık bir ironidir. Bu bağlamda, Ercüment Behzat'ın şiiri, tarih yazmanın ne denli kolay olabileceğine dair bir vurgu olarak yorumlanabilir.

Şiirde deniz çağrışımı Nuh'un gemisi ve denize kıyısı olan Menfis, Babil ve Nil nehrinin ağzı üzerinden yapılır. Şiirde kıyamet, dünyayı denizlere boğarak suyun altında yeniden bir yaşam oluşturma algısıdır. Dolayısıyla deniz, yeniden doğuşu, geçmişin kirli sayfalarını arındırmayı ve günahlardan arınmayı simgeleyen çok boyutlu bir anlam taşımaktadır.

Sabri Esat, dört şiiriyle gemi teması üzerine eser veren verimli şairler arasında yer almaktadır. “Üç Direkli Gemi”de, gemi ile hayatını özdeşleştirir. “Öğle Üstü”nde bir çatana ile kendisini kıyaslar ve onun kırık dökük hâliyle hâlet-i ruhiyesini eş tutar. “Güvertede” şiirinde bir deniz seyahati esnasında hissettiklerini aktarırken “Küçük Gemi”de, çocukluktan kalma oyuncağı ile geçmişine karşı nostaljik duygular besler.

Cevdet Kudret, “Kalyon”da insanın canını, her şeyin üstünde tuttuğunu anlatırken bir annenin dramı gözler önüne serilir. “Haliç'in Mavnaıarı” şiiri, bu başlık

altındaki gemi ile ilgili en kapalı şiirdir. Zira şair, söz konusu mavnaların akşam güneşini taşıdığını belirtirken Hz. İsa'ya telmih yaptığı, aşırı yorumla çıkarılır.

Cahit Sıtkı, “Batan Gemi”de kendisini geminin yerine koyar ve cahillerle aydınların savaşını batan gemi istiaresine sığdırır. Batan gemi entelijansiyayı, deniz cahil güruhu temsil eder. “Kuşlar ve Gemiler” şiirinde bu imgeler, Tarancı'yı kaçış fikrine yönlendirir; çünkü bu iki varlık, onun için sonsuzluğu ve huzuru simgelemektedir.

Arolat'ın “Güvercinler” şiirinde, Nuh tufanına yapılan telmih aracılığıyla kaybolmuşluk hissi işlenmektedir; çünkü tufan, geleneksel anlatımdan farklı bir şekilde yorumlanmaktadır. Karaya dair bir işaret getirmesi amacıyla gönderilen güvercinler, bir türlü geri dönmez. Üstelik ölülerine rastlanır. Dolayısıyla bir denizin ortasında kaybolmuş, gemide de hapsolmuş durumdadırlar. Ercüment Behzat, “Nuh'un Gemisi” şiirinde, başlığından da anlaşıldığı üzere, Nuh tufanı anlatısından ilham almıştır. Ancak Lav, tufanı şiirin bel kemiği yapar ve yeni tarihselcilik anlayışından hareketle geçmişin, resmî tarihte yazıldığı gibi çok güzel olmadığını ortaya koyar. Burada gemi yıkım ve yeniden inşanın simgesidir.

Necati Cumalı'nın “Ümitlerimin Gemisi” şiirinde gemi, sevgiliye dair umutları temsil etmektedir. Nitekim şairin bir aşk mektubunu gemi haline getirerek yârine göndermesinden bellidir. Necmettin Halil'in “Gemi”si de aşk hakkındadır; fakat buradaki aşk, platoniktir. Hatta geminin mâşuka ulaşmada ümidi, denizin de âşık ile mâşuk arasındaki engelleri temsil etmesi yönüyle klasik şiirdeki aşkları andırır.

Orhan Veli'nin “Gemilerim”deki gemi imgesi, kaçış fikrinden doğar. Kanık, sübyan mektebinde derslerden çok sıkıldığı için kitabına gemi resimleri çizer. Amacı; düşünsel olarak bulunduğu ortamdan uzaklaşmaktır.

Nail Vahdeti'nin “Yaktım Bütün Gemileri”nde gemi, şairin hayatı boyunca aldığı kararlardır. Çakırhan, söz konusu irsal-i meselden hareketle hayatına yeni sayfa açtığını; artık geçmişle alakasını tamamen kestiğini bildirir. Ömer Bedrettin'in “Yılların Dirilişi” adlı şiirindeki gemi, bir bakıma tabutu imler. Şiir, Yahya Kemal'in “Sessiz Gemi” adlı şiirini andırır. Bu bağlamda deniz, hayat, kader ve zaman kavramları arasında bir anlam ilişkisi kurulur.

2.12. GEMİCİLER VE DENİZ

Bu başlık altında incelenen şiirler, Türk denizciler ve dünya denizcileri olmak üzere ikiye ayrılır. Dünya denizcileri sınıfında Venedikli korsanların yanı sıra Şangay istikametli bir gemide söyledikleri türküde Afrika geçmesinden mütevellit zenci olma ihtimali yüksek siyahî denizciler bulunur. Türk denizcilerinden bahsedilen şiirlerde onların cesareti vurgulanırken, Nâzım Hikmet'in Türk olmayan denizcileri konu edindiği şiirlerinde ise sömürgecilik eleştirisi ve özgürlük teması öne çıkmaktadır.

2.12.1. Gemiciler (Enis Behiç Koryürek)

Biz dalgalar, fırtınalar kahramanı yiğitleriz.
Ufuklardan ufuklara haber sorar, gezeriz.
Güneşlerde uyuklayan yamaçları,
Kalbi durgun tarlaları bıraktık.
Gölge veren ağaçları
Sevmiyoruz biz artık.
Sevgilimiz,
Ey deniz!

İşte biz:
Nihayetsiz
Mavilikler yolcusu!
Ruhumuzun kardeşidir
Güneşlerde parlayan bu yeşil su.
Bayrağımız yeşil sular ateşidir.
Biz bayrağın fedaisi sayısız Türk genciyiz.
Biz hilâle şan arayan korku bilmez gemiciyiz.
Ey vatandan müjdelerle bize kadar gelen rüzgâr!
O sarışın sahillerde kara gözlü genç kızlar,
Yaz gecesi mehtâb ile konuşurken,
Doğru söyle, sordular mı bizleri?...

Nasıl cevap verdiği gökten
 Gemimizin rehberi,
 O vefakâr
 Yıldızlar?..

Poyraz var;
 Yelken dolar.
 Gemi sanki kanatlı!
 Enginlerde pembe güneş
 Gülümserken bu yolculuk ne tatlı!
 Çal sazını kalenderce yiğit kardeş!
 Nağmelerin yorulmayan dalgalardan bahtiyar.
 Gönderelim bu ahengi o sevgili yurda kadar...”
 (Koryürek, 1927, s. 119-120)

“Gemiciler” ve devamındaki “Venedikli Korsan Kızı” ile “Uğursuz Baskın”, Enis Behiç Koryürek’in uzun araştırmaları sonucu heyecanla kaleme aldığı şiir serisidir (Çandır, 2014, s. 59). “Gemiciler”de tüm Türk denizcilerinin hislerine tercüman olunur. Şair, “bayrağın fedaisi” ve “hilâle şan arayan korku bilmez” gibi tamlamalarla sadece Türk gemicilerinden bahseder. Şiirde mısraların giderek uzaması, sonra kısılması dalgaların ve şiirdeki lirizmin veya duyguların yükselmesi ve alçalmasını temsil ettiği şeklinde yorumlanabilir.

Şiirde teşhis sanatının fazlalığı vakitlerinin çoğunu denizde geçirenlerin, tabiatı insan gibi görmesinden kaynaklanır. Böylelikle gemicilerin kendilerine denk tabiatı yönetmek ve ram olmasını sağlamak kolaylaşır. Teşhisten sonra en çok ağır basan sanatlar teşbih, istiare, mecaz-ı mürsel ve mübalağadır. İnsan sevdiği yahut sevmediği bir şeyi anlatırken en çok başvurulan bu sanatların kullanımına şaşırılamaz. Koryürek, Türk gemicilerini anlatırken onların cesaret ve yiğitliğini ön plana çıkarmak için doğal bir abartıya başvurur ve ifadelerini destansı bir anlatıma dönüştürür.

İlk bentte şiirin anlatıcısı olan Türk denizcileri tanıtılır. Karayı; “Güneşlerde uyuklayan yamaçlar”, “Kalbi durgun tarlalar” ve “gölge veren ağaçlar” şeklinde teşhis içinde verirken kara önemsiz bir hâle getirilir. Gözlerinin arkada, akıllarının da geride

kalmadığını belirtmek için tabiatın sevilmediği, sevgililerinin artık deniz olduğu teşbihle nakledilir.

İkinci bentte gemiciler bu kez kendilerini denize tanıtır. Deniz ise “nihayetsiz mavilikler” ve “yeşil su” mecaz-ı mürselleriyle karşımıza çıkar. Gemiciler de bu denizin birer parçasıdır. Denize eklemledikten sonra amaç ve hedeflerinin vatana hizmet etmek olduğu ifade edilir. Birinci bentte karayla olan bağlantılarını hem madden hem de kalben kopardığını ilân eden gemiciler rüzgâra vatandan ve “kara gözlü genç kızlar”dan bir haber getirip getirmediğini sorar. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer husus eski edebiyattan bir mazmunun kullanılıyor olmasıdır. Eski edebiyatta da rüzgâr, kimi zaman postacı görevi görür; sevgiliden iyi-kötü haberler getirir. Bentte de rüzgâra aynı işlev yüklenmiş; teşhis, intak ve istifham sanatlarıyla mazmun tamamlanmıştır. Rüzgârın doğruyu söylemediği şüphesine düşen gemiciler bu defa “rehber”e benzettiği yıldızlardan bilgi almayı dener. Rüzgâr nasıl özgürce dünya üzerinde dolaşıyor ve vatanlarından kendilerine bir haber getirebiliyorsa aynı gök kubbenin altındaki yıldızlar da bir iletişim aracı işlevi görebilir. Bundan dolayı denizciler, vatana dair haberleri yıldızlardan almaya çalışırlar.

Son bentte tabiatın karşısında gemi ve gemicilerin hâli aktarılır. Poyrazla yelkenleri şişen gemi, “kanat” istiaresiyle kuşu andırdığından hızı ön plana çıkarılır. Ayrıca özgürlüğün bir sembolü olarak da belirir. Hızın yanı sıra onlara eşlik eden “penbe güneş” tebessümle teşhis edilerek gemicilerin yolculuklarının tadını artırır. Gemiye yöneten kaptan adeta saz çalan bir ozandır. Ardı sıra bıraktığı dalgaların sesi sazından çıkan nağmelerdir. Böylelikle kaptanın gemiyi yönetmede son derece usta olduğu anlaşılır. Bu ustalık, vatani onurlandırmak amacıyladır. Şiirde deniz, gemicilerin şanına şan katan ve onların kimliklerini anlamlandıran bir unsurdur.

2.12.2. Venedikli Korsan Kızı (Enis Behiç Koryürek)

Yine dolu gemimizin arması.

Bizim gemi martı gibi pek oynak!

Ne hoş olur şimdi ateş açarsak

Ufukları dumanların sarması!

Akdeniz'in dalgaları cilveli,
 Akdenizdir denizlerin güzeli.
 Biz bu güzel kızı sevdik seveli,
 Elde değil göz koyana çatmamak!...
 Kol sıvanmış el palada bekleriz.
 Bıyık buran, göğüs geren erleriz,
 Nerde korkak Venedikli, ey deniz?
 Kim demiş ki elimizden kaçacak?...

Gemimizin adı: "Deniz Ceylânı".
 "Gamsız Reis" korku bilmez kaptanı.
 Biz "Levendler", "Serdengeçti" korsanı.
 Bu "Canlar"ın yapacağı cenge bak!

Vardiyadan bağırdılar: - "Üç direkli bir gemi!"
 Kaptan sordu gür sesile: - "Bandırası belli mi?"
 - "Venedikli!" Bu söz bütün göğüsleri dolaştı.
 Venedikli! Venedikli... Son saatin yaklaştı.
 - "Canlar! dedi Gamsız Reis, "açık olsun bahtımız!"
 Bir ağızdan cevap verdik: - "Baht açıktır; hazırız!"
 Karşılaştık... "Kara Hasan" nâra attı: - "Alarga!"
 Hey Yaratın, ne keyifli başlıyordu bu kavga!
 Düşman, kuduz köpek gibi, ölümüne saldırdı.
 Onlar: "Hurrâ!" Bizimkiler "Allah, Allah!" bağırdı.
 Ve hep birden uğuldadı lombarların topları.
 Parçalandı Venedikli gemisinin lombarı.

Kanatlanmış bir aslandı bizim "Deniz Ceylânı";
 Sağdan, soldan atılarak şaşırtırdı düşmanı.
 Tam vaktinde rampa edip güverteye atladık.
 Tanrı bilir, yaman vurduk; iyi kılıç salladık!...
 Onaltı can şehid verdi bizim kabadayılar.

Venedikli?.. Onu sorma, kaç kişidir kim sayar?...

Doğrusu çok alınteri döktük ama değerci:
Neş'e veren kısmetimiz yorgunluğunu giderdi
Araştırdık gemideki bütün köşe bucağı.
Kimi aldı gümüş kılıç, kimi Malta bıçağı...
Torba, torba altın bulduk baş ambarın içinde.
Fağfuriler... İnciler ki ne Hindde var ne Çinde!..

Ben de kaptan köprüsüne bir bakayım demiştim
Ne göreyim?.. Şaşkınlığın son demine eriştim!..
Hiç düşünme, bilemezsin! Ben söyleyim, sen de şaş:
Bir güzel kız! Amma nasıl?.. Kiraz dudak, samur kaş!
Gür saçları bulduğumuz altınlardan güzeldi!
Hey Yaradan, bu kız bütün kadınlardan güzeldi!
Elâ gözlü, mini mini bir Venedik gelini!
Pulat gibi kollarımla sardım ince belini.
Gözlerimiz derin, derin bakışarak tanıştı.
Bir lâhzada iki yürek birbirine alıştı.
Ben de, kuzum, yakışıklı, boylu boslu civandım
O sevimli gençliğimle sevgisini kazandım.
- “Venedikli korsan kızı! Ey Akdeniz yıldızı!
Varım, yoğum senin olsun, ey gönlümün hırsızı!
Herkes alır hissesini bu kazançlı savaştan:
“Kimi elmas, inci buldu, kimi gümüş yatağan...
“Bu kısmetler ayrılırken benim hakkım kalmasın!
“Venedikli korsan kızı, sen de benim payımsın!””
(Koryürek, 1927, s. 121-123)

“Venedikli Korsan Kızı”, Türk gemicileriyle Venedikliler arasında Akdeniz'in bir yerinde gerçekleşen bir karşılaşmayı ve bu mücadelede Türklerin zaferini konu alan serbest nazım biçiminde yazılmış bir manzum hikâyedir. Önceki şiirde Türk gemicilerinin denizcilikteki maharetleri vurgulanırken, bu şiirin ilk dördlüğünde Türk

gemilerinin teknik açıdan oldukça iyi durumda olduğu belirtilir. Gemiler, denizdeki bir “martı” kadar çevik olarak tasvir edilir. Geminin yürümesini sağlayan donanımı, yani arma takımı, eksiksizdir. Anlatıcı, gemicilerden biridir ve gemisine duyduğu güven o denli yüksektir ki, düşmanla karşılaşmayı sabırsızlıkla bekler; ateş açarak ufku dumana boğmak ve bir an önce çatışmaya girmek arzusundadır. Gözü, sürekli bir düşman gemisi aramaktadır.

İkinci bentte kendilerini bir bakıma sahibi olarak ilân ettikleri Akdeniz özellikle huy olarak kadına benzetilerek kişileştirilir. “Akdeniz’in dalgaları cilveli”dir; her zaman gemicilere insaflı davranmaz. Buna rağmen gemiciler onu mübalağa sanatıyla “denizlerin güzeli” ilân eder. Bunun yanı sıra, Akdeniz’de hâkimiyet kurmayı amaçlayanların sevgililerine göz koyduğunu varsayarak, korkusuzca savaşıma hazır olduklarını vurgular. Fiziksel güçlerini ve cesaretlerini sıralayarak hem gözdağı verir hem de düşmanlarını her koşulda bertaraf edeceklerini ifade eder. Bu düşmanlar Venediklilerdir. Gemiciler, teşhis ettiği denize istifhamla onların yerini sorar ve korku salar.

Kopacak savaşın sinyalleri sezilir; çünkü gemicilere ait ne varsa birer cesaret timsali gibi tek tek tanıtılır. Adı “Deniz Ceylânı” olan gemi, deniz üzerinde bir ceylânı hatırlatır. Ceylan dağlardan, tepelerden, aşılmaz kayalardan sıçrayarak hayatını sürdürüyorsa gemi de ceylânın denizdeki varyantıdır. En hırçın dalgalardan bir diğerine atlayabilmektedir. Kaptanın adının da “Gamsız Reis” olması, önüne ne engel çıkarsa çıksın dert etmeyeceğinin bir işaretidir. Ardından, denizcilerin yiğitliklerini yansıtan lakapları anılarak, geminin baştan sona cesaretin simgesi olduğu vurgulanır.

Düşman gemisinin ufukta görünmesiyle Gamsız Reis, savaş ilân eder. Türk denizcilerinin “Allah Allah” nidaları attığı kısa süren mücadelede Deniz Ceylânı, Venediklilerin “gemisinin lombarı”nı imha ettiğinden övülür ve “Kanatlanmış bir aslan”ı andırır. Deniz Ceylânı’nın hareket kabiliyeti Venedik gemisine göre daha fazla olduğu için düşmanın etrafında dönmekte ve her taraftan düşmana darbe vurabilmektedir. Türk gemicilerinin düşman gemisine rampa atmasıyla göğüs göğüse muharebe başlar. Türklerin iyi kılıç kullandığı ifade edildikten sonra “Onaltı şehid” verildiğinden bahsedilir. Venediklilerden kaç kişinin öldüğü umursanmamakla birlikte onların ölü sayılarının daha fazla olduğu ima edilir.

Savaş bitmiş, sıra ganimet toplamaya gelmiştir. Geminin her yeri aranır. Herkesin payına muhakkak bir şey düşmektedir. Savaş aletlerinin beraberinde altınlar, fincanlar ve emsali hiçbir yerde olmayan incilerden nasiplenirler. Anlatıcı da payına düşeni bulmak üzere kaptan köşküne gider ve orada tüm hazinelere bedel güzellikte bir kızla karşılaşır. O anda birbirlerine âşık olurlar. “Akdeniz yıldızı”na istiare yaptığı kızın, savaş kazancının olduğunu ifade etmesiyle şiir sona erer.

Deniz, bu şiirde mekân olmanın haricinde Türklerin cihan hâkimiyeti mefkûresinin yansımasıdır. Zira başka gemilerin Akdeniz üzerinde gezmesine tahammül edilemez. Bununla birlikte deniz, Türk gemicilerine karşı “cılveli” tutumunun yanında yardımcıdır; her şeye rağmen bir sevgili vasfındaki deniz, en nihayetinde Türk gemicilerindir ve dolayısıyla onların yanında olacaktır.

2.12.3. Uğursuz Baskın (Enis Behiç Koryürek)

Vardiyada gözcü” benim... Enginlerde mavi gece...

Deniz, giymiş yıldız pullu bir atlastan ferâce.

Bütün beyaz yelkenlerle kanatlan

Gemimizde genç ve serin bir uçuş!

Dalgalarda değil “Ceylân”,

Bizim gemi şimdi kuş!

Bizim gemi Ak Denizin kartalı!

Bağrı bizden çok yaralı,

Koca yiğit bizim gemi

Öz dostumuz değil mi?..

Nihâyetsiz bir dumanlı mavilik!

Sanki rûyâ ülkesine girmiştik.

Ufuklardan yağan sisli bir gümüş

Enginlerin kucağına dökülmüş;

Gökle deniz

Birbirinden belirsiz.

Bakışların boğulduğu Ak Denizde

Bu gece biz, yalnız biz!

Yalnız bizim gemimiz!
 Bizim gemi Ak Denizde, Ak Denizin kalbi bizde,
 Deniz bizim kalbimizde!

Gökte ay
 Bir sedef yay.
 Tâ uzakta, apansız,
 Uçar gibi, derinlere düşen yıldız
 Atılmış bir altın ok.
 Bilinmeyen bu avcının talihi çok:
 Ok, hedefi iyi buldu;
 Deniz kızı yüreğinden vuruldu.

Vurulan deniz kızı!
 Her süzülen dalganın
 Şu sihirbaz yaldızı,
 Işıklar senin kanın!

Kanımızı sen de, biz de
 Adamışız dalgalara.
 Öleceğiz Ak Denizde,
 Göğsümüzde aynı yara.

Uçuyorken böyle bizim “Deniz Ceylânı”,
 Keskin gözüm tâ uzakta gördü düşmanı.
 Korsan gözü uzakları yakın görmeli;
 Gördüğüne uzanmalı korsanın eli,
 Bu gördüğüm: Vendikli bir kadirgaydı.
 Durgun suda sanki canı çıkmış kargaydı!

Hemen gidip uyandırdım “Gamsız” Reis’i.
 Dedi : — “Sensin levendlerin en kismetlisi!

“Geçenlerde bir gelin aldın Venedikliden;
 “Bu gece de kaynananı ele geçirsen!”

Bizim baba “Gamsız” Reis candan adamdır.
 Biraz güldü... sonra sesi dolgun ve ağır:
 — “Git, karınla bir helâllaş!... Nolur, ne olmaz,
 “Kavgadır bu!... Haydi çabuk: Vaktimiz pek az!”

Bu son sözler, bilmem neden, bana dokundu.
 Ah, o sırma saçlım için sevgi coşkundu.
 Sevgimizle dalgaların kucağındaydık.
 Rûyâ gibi zamanları bûseyle saydık.
 Of, onunla helâllaşmak!... Bu ne acıydı!
 Hem cesâret verici, hem ağlatıcıydı!

Dedim ki: — “Ey, aşkı için can adadığım!”
 “Boş kalırsa bu geceden sonra yastığım...”
 Dedi: — “Benim de yastığım boş kalır, inan!
 “Toprak olsun, dalgalarda seni bulmayan!
 “Fakat, keşke, görmeseydin ufukta gemi!
 “Ah, o gemi kaçsa daha iyi değil mi?”

Anlıyordum sevgilimin neydi maksadı:
 Aşkım ona Venediği unutturmadı.
 Biliyordum ki ben ölsem o yaşamazdı.
 Venedikli kanına da yaklaşamazdı.

— “Sakin, diyordu, vurulma!.. Vurma pek de çok!
 “Haydi, artık git! Kalbimin tahammülü yok!”

Anlatılmaz bir yanıklık çöktü gönlüme.
 Gözyaşımı şebnem ettim nazlı gülüme.

Bu geceki savaşta bir tat bulmuyordum!
 “Korkak mıyım yoksa?..” diye kendime sordum.
 “Serden-geçti” korsanında korku olur mu?
 Venedikli kaltabandan hiç korkulur mu?
 Hemen çıktım güverteye. Herkes hazırdı.
 “Gamsız” Reis, benimle üç levend ayırdı.
 İp sarkıtıp, gürültüsüz, atıldık suya.
 Gafil düşman pek dalmıştı, belli, uykuya.

Dişlerimiz arasında birer yatağan,
 Dördümüz de yüze yüze, fark olunmadan,
 Venedikli gemisine yanaştık... Biraz
 Kulak verdik : Çıt yok!.. Bunu anlar anlamaz,
 Belimizden çözdüğümüz kancalı ipi
 Küpeşteye fırlatarak, örümcek gibi,
 Bir lâhzada yukarıya tırmanıp çıktık.
 Biz oyunun yarısını almıştık artık.

Davlumbazın kenarında kıvrılıp yatan
 Nöbetçiyi, uyanmağa vakit bulmadan,
 Arkadaşım “Yağız Mehmed” haklayıverdi.
 Pupa yelken yakınlaşan “Ceylân”a şimdi
 — Boynumdaki su geçmeyen meşin keseden
 Çıkardığım — kavı çakıp salladım hemen.
 Bizim gemi, şimşek gibi, gelip yetişti.
 Artık, bundan sonrası da kolay bir işti.

Yanaşırken, bordaların çarpışmasından
 Uyandılar anbarlarda sarhoş uyuyan
 Venedikli çelebiler karmakarışık.
 Acele yok, efendiler, pek açık saçık
 Yukarıya fırlamayın; hava keskince!

Kellenizi rüzgâr kapar çünkü bu gece!
Doğrusu ya, rüzgâr hayli kelleler kaptı;
Venedik'in “Duç”larına çok işler yaptı...

İçlerinde ustalıklı çarpışanlar var.
Kılıçları kurnaz! Fakat, bu neye yarar?
Heriflerde din kuvveti yok!.. Yürek çürük!
Hey koca Türk, Tanrısından kuvvet alan Türk!
Cengin artık en keyifli, kızgın demiydi.
Vuruşmanın en ateşli deminde miydi,
Bilmiyorum, nasıl oldu?. Nasılsa birden
Anbarlarda yangın çıktı şafak sökerken.

Vay canına! Emeğimiz boşa gidecek!
Bu savaştan kazancımız olmasa gerek!...
Ne anladık öyle ise baskın etmekten?..
Söndürmeğe çok uğraştık... Fakat felekten
Bir nasibin yoksa, kuzum, olmaz vesselâm!
Zafer sana râm olsa da kismet olmaz râm!

Aman, dedik, bâri bizim gemi yanmasın!
— “Açılalım! dedi Gamsız Reis, bırakın,
“Mal kaydına fazla düşen canından olur;
“Ceylân, bizim canımızdır; hesâb sorulur
“Yarın Paşa Kapısı'nda... Haydi, alarga!”
Zâti, düşman kırılmıştı, bitmişti kavga.

Enginlerin tanyerinde doğdu kızıl gün.
Bir erguvan yangın oldu sular da bütün.
Venedikli gemisinin ateşleriyle
Tutuyorduk biz güneşe kanlı meş'ale.
Kaptanının kellesini “Cunda”ya çektik.

Limanlarda bunu halka gösterecektik;
Tâ ki herkes bilsin yine, anlasın yine:
Akdenizi geçirmeyiz düşman eline!...

“Orsa alabanda” ettik bizim “Ceylân”ı.
Ateş çünkü sarıyordu şimdi her yanı!
“Forsa”ları kırbaçladı “Vardiyan” Hasan!
Kımıldamaz bu miskinler dayak atmasan!
Venedikli gemisinden açıldık biraz.
Alevleri okşuyordu bir ince poyraz.
Akdeniz bir Türk gelini, köpük duvaklı!
Güneş gökte bir şehsuvar, altın mızraklı!

Dalgalarda vardı nârin gülümsemeler.
Bizim gemi, dalga beyi bir eroğlu er.

Bir de baktık güverteye sevgilim çıktı;
Dudakları soluk, gonca benzi kaçtı.

Hemen koşup dedim: - “Neye çıktın yukarı?”
— “Çok şükür ki seni bana bıraktı Tanrı.”

Koklayarak kâkülünün sümbüllerini,
Koklayarak öptüm samur kâküllerini.

— “O ne?... dedi, omuzundan mı yaralandın?”

Sahi, bunu görmemiştim: Boynuma yakın,
Derince bir çizgi vardı, akıyordu kan.
Sırmalı bir çevre çekip penbe koynundan,
Bir şefkatli anne gibi yaramı sardı.
Onun beyaz ellerinde her şifâ vardı.

O anda, bir ses işittim: — “Hey... Kabadayı!
 “Venediğin en güzeli (Leonora)yı
 “Bizden alan sen misin be?..”
 Bu ses tutuşan,

Çatırdayan Venedikli kadırgasından
 Geliyordu; dönüp baktım: Kıç güvertede,
 Bir kılıçtan arta kalmış uğursuz!.. Ben de

Susar mıyım? .. Cevap verdim : — “Benim! Ne var ki?”
 — “Al, öyleyse!” deyip çekti, “bu, bir... Bu, iki!”

İki defa uğuldadı çifte piştolu;
 Vızlayan bir kurşun sordu ensemden yolu.
 O bir kurşun?.. Onu sorma! Bir “âh!” işittim;
 Sevdigimi düşmüş gördüm; “ah, dedim, bittim!”

Demir elli “felâket”den yemiştım tokat!
 Beynim döndü; inanmamak istedim; fakat
 Yerde ölgün yatıyordun, ey gül fidanı!
 Baharında soldurdun mu nazlı goncanı?
 Göğsündeki yara hâin bir kıvılcık güldü.
 Ey canımdan tatlı gülüm, kanın döküldü!

Ellerimle kapattıkça kanardı yaran;
 Ellerimi yakıyordu yarandaki kan!
 Menekşeler solarken göz kapaklarında,
 Kirpiklerin gölge vermiş yanaklarında.
 Pembe, sedef tırnaklarla süzülen nârin
 Parmakların, ah o ipek, billûr ellerin
 Soğumuştı; vücûdunun soğumuştı kanı.

Yerde solgun yatıyordun, ey gül fidanı!...

Parçalanan kalbimdeki iniltilerle
Uğuldarken beynimde bir kara zelzele,
Ah, ağladım... Bütün aşkım bu gözyaşları
Göz yaşları, ey gönlümün mâtemdaşları!

Öpüyordum solan küçük dudaklarını.
Haram olsun böyle kara günün yarını!

Hançerimi çekip dedim : — “Ey aşkına can
“Adadığım sevgili, ben senin aşkından
“Ayrılamam; ölüm seni yalnız almasın!
“Boşa giden bir kurşunun hakkı kalmasın!”
Yanık bağrım üzerinde şiddetle kalkan
Sağ elini indirmeye bulmadım zaman;
“Gamsız” Reis, hançerimi aldı elimden:

— “Öç almadan geberirsen erkek misin sen?”

Bütün kanım ateş oldu damarlarımda.
Öç mü dedin?.. Yakarım da, parçalarım da!
Hemen döndüm boğmak için mel’un katili.
Ben intikam içkisiyle olmuştum deli!
Fakat, yazık!.. Boştu bütün denizin yüzü.
Gördüm ancak dalgalarda yanan gündüzü.
Venedikli kadırgası batmıştı, eyvah!
Sular bütün mâcerayı saklamıştı, ah!
Kalan yalnız sendin, ey yar, ey ölen melek!
Revâ mıdır ölümünden sonra ölmemek?..
Ah, ağladım... Bütün aşkım bu göz yaşları!
Göz yaşları, ey gönlümün mâtemdaşları!..”

(Koryürek, 1927, s. 124-132)

“Uğursuz Baskın”, “Venedikli Korsan Kızı” adlı şiirin devamıdır ve bir gece vakti Venedikliler ile Türklerin denizde çarpışmasını konu alır. İlk bentte bir önceki şiirde olduğu gibi anlatıcı, gözlemleriyle denizi ve gemiyi anlatır. Nöbetçi olan anlatıcı, denizi kişileştirerek “yıldız pullu bir atlastan ferâce” giydiğini söyler, gemiyi de “Ak Denizin kartalı”na teşbih ederek isminin aksine bir ceylan değil, adeta dalgaların üzerinden uçan bir kartal olduğunu ifade ederek mübalağasını yapar. Bu kartalın girdiği savaşılarından birer iz aldığı “Bağrı bizden çok yaralı” dizesinden anlaşılır. Gemi, hızla yoluna devam ederken “rûyâ ülkesi”ni andıran ve hiçbir şeyin ayırt edilemediği sisli bir alanla baş başa kalır. Bununla birlikte denizle tek vücut oldukları “Bizim gemi Ak Denizde, Ak Denizin kalbi bizde, / Deniz bizim kalbimizde!” mısralarından çıkarılır.

Bir sonraki bentte hava açmıştır. Gökteki ay, “sedef bir yaya”, yıldızlar “atılmış bir altın ok”a teşbih edilir. Bu avda zararlı çıkan denizkızı olur; çünkü yüreğinden vurulur. Bu bölüm birazdan olacakların habercisi niteliğindedir. Yıldızların denizdeki yansıması, vurulan denizkızının yarısından akan kan olarak tasavvur edilir. Denizde öleceklerini bilen gemiciler, tıpkı denizkızları gibi denizin tabiatıyla özdeşleşmiş varlıklardır. Nöbetçi bu hayale dalmışken uzaktan Venediklileri seçer. Sürekli methedilen altlarındaki Deniz Ceylânı’nın yanında, onların gemisi “canı çıkmış bir karga”dır. Çıkacak savaşta Türklerin kesin bir zafer elde edeceği açıktır.

Anlatıcının Venediklilerin geldiğini haber vermesi üzerine kaptan onu “levendlerin en kısmetlisi” olmakla över ve şakalaştıktan sonra eşiyle helâlleşmesini buyurur. Anlatıcının sevgilisiyle geçirdiği mutlu dakikalar ve güzelliği hatırına gelince kaptanın söylediğine kederlenmesine rağmen eşiyle helâlleşir. Sevgilisi savaşta dikkatli olmasını, Venediklilerin kanını fazla dökmemesini tembih ederek gönderir. Anlatıcı üzgün bir biçimde sevgilisinin yanından ayrılır; ama akli onda kaldığından savaştan tat alamaz. Gemi yanaşınca Türkler, Venediklilerin gemisine atlar. Uykuda olduklarından onları gafil avlarlar.

Sessizce yaklaşan Türk denizcileri sarhoş Venediklileri yakalar. Birkaçı “usta” bir şekilde çarpışsa bile savaşın galibi çoktan bellidir. Tam bu noktada hem şair hem de anlatıcı beslendikleri iman gücünden “din kuvveti” şeklinde bahseder. Venediklilerde söz konusu güç olmadığından her daim yenilmeye mahkûmdurlar. Zira

Türkler, “Tanrısından kuvvet al”dığından daima galip geleceklerdir. Savaş devam ederken Venediklilerin ambarında söndürülemeyen bir yangın çıkar. Bunun üzerine Gamsız Reis, malın değil canlarının peşine düşmelerini; zaten kazandıkları savaşı terk etmelerini buyurur. Venedikli Kaptan’ın kellesini “cunda”ya çekerek denizlerde korku salma ve hâkimiyet kurma niyetiyle gemilerine geçen leventler, Akdeniz’i düşmana bırakmamaya yeminlidir.

Deniz Ceylanı, Venediklilerin alevlere boğulmuş gemisinden uzaklaşır. İşte o dakika tekrar ilân edilir; “Akdeniz bir Türk gelini, köpük duvaklı”dır. Güneş de altın mızrağıyla bir şehsuvara benzetilerek bu gelinden sorumludur. Aslında bu güneş, Türk denizcileridir. Talihin onlardan yana olduğu; dalgaların insan gibi gülümsemesinden, geminin “dalga beyi bir Eroğlu er” şeklinde övülmesinden anlaşılır.

Savaş bitince anlatıcının sevgilisi güverteye çıkar ve birbirlerine sarılırlar. O sırada Venediklilerin gemisinde bir adam elinde piştovuyla, “Venediğin en güzeli (Leonara’yı)” kendilerinden almakla suçlayarak iki el ateş eder ve Leonara yere düşer. Gül fidanına teşbih ettiği sevgilisi “Demir elli “felâket” istiaresindeki piştov aracılığıyla öldürülmüştür.

“nazlı gonca”, “kızıl gül”, “menekşeler”, “pembe, sedef tırnaklar”, “ipek, billûr eller” gibi klasik teşbih unsurlarıyla anlatıcının ne denli güzel bir sevgiliyi kaybettiği ve bu sebeple acısının ne kadar büyük olduğu nakledilir. Sevgilisinden ayrılmak anlatıcıya ağır geldiğinden kendisini hançerlemeye kalkışır; fakat Gamsız Reis onu durdurur ve intikamını almadan ölmemesi gerektiğini söyler. Leonara’yı öldüren katili aramak istediğinde yanan kadirgayla birlikte battığına şahit olur. Böylelikle intikamını alamadan anlatıcı, sevgilisinin acısına gömülür.

Şiirin başlığından anlaşılacağı üzere Türklerin zafer aldığı bir baskın olmasına rağmen son dakikada iki kurşunla uğursuz hâle gelmiştir. Bunda denizin kabahati yoktur. Deniz burada tarafsız bir işlev görmekle birlikte; asıl engelleyici, kaderdir. Şiirde Venediklilerin kanına girmesini istememesi anlatıcıyı bir korsan olarak yaşama amacından saptıracağından Leonara kasıtlı olarak öldürülmüş; dahası Enis Behiç Koryürek, anlatıcının bir önceki şiirde vatandaki kızlardan haber beklerken yabancı bir kadınla gönül ilişkisi yaşamasını onaylamamış olabilir. Her yönüyle denizin şiirdeki vazifesi daha çok mekân olarak kalır.

2.12.4. Türk Denizcileri (Halide Nusret Zorlutuna)

Engin denizler gibi hülyalı gözleriniz,
Günün tunç ışığı ile kızıllaşmış deriniz,
Ağzınızda bir ıslık hayata meydan okur!

Azimli kollarınız yener fırtınaları,
Hür alınlarınızı öper sabah rüzgârı
Gece yıldızlar size nurdan bir çelenk dokur.

Karşınıza çıkacak düşmanın bahtı kara:
Sizi tanımayanlar sorsunlar dağlara,
Şan dolu mazinizi bir anlatsın Akdeniz.

Coşsun yine mazinin coşkun hatırasile
Hıçkırırsın uzun, uzun, Barbaros'un yasile,
Tıpkı bir genç dul gibi dövünsün berrak deniz.

Sonra da, ey bugünün genç, gürbüz gemicisi
Sen dağıt onun güzel çehresindeki sisi,
Sen onun tarihine şerefli satırlar yaz!

Zafer aşkile coşkun damarlarındaki kan,
Hiçbir an gülmesin karşında hain düşman
Hiçbir gün diyemesin: Şerefün dünkünden az!
1928" (Zorlutuna, 2008, s. 34-35)

Halide Nusret Zorlutuna, "Türk Denizcileri" şiirinde geçmişten başlayarak günümüz Türk denizcilerine methiyeler düzer. Şiir, bir yandan şanlı Türk denizcilik tarihine atıfta bulunarak bu tarihsel mirasın günümüz denizcileri tarafından örnek alınmasını teşvik etme amacı taşır ve bu düşünce ekseninde kurgulanır.

Birinci üçlükte bahriyeliler, denizle özdeşleştirilir. Hayallerle dolu gözleri engine teşbih edilerek bu düşlerin oradan geldiği gibi onunla yek vücut oldukları

anlatılmak istenir. Öte yandan bahriyelilerin uzun süredir memleketleri denizde oldukları esmerleşmelerinden bellidir. Bunların dışında, çaldıkları ıslığın bile hayata meydan okumasından hem cesur oldukları hem de dünyanın sıkıntılarını dert etmedikleri ortadadır.

İkinci üçlükte denizcilerin fiziksel yapıları ruhsal özellikleriyle eşleştirilmeye devam edilir. Her bir mizaç özelliği uzuvlara yüklenir. Kollar azimli, alınlar hürdür. O kollar nice fırtınalara kafa tutmakta, sabah rüzgârları ise teşhisle özgür alınlarından öperek hürriyetlerini taçlandırmaktadır. Tabiatın, Türk bahriyelilerini varlıklarından ötürü kutlamaları sadece gündüzü kapsamaz. Geceleyin yıldızlar onlara “nurdan bir çelenk” sunar. Doğanın Türk denizcilerine bu denli yakın oluşu, deniz gibi engin bir alanda bahriyelilerin yönlerini rüzgâr ve yıldızlarla tayin etmeleri bakımından anlamlıdır. Dolayısıyla yalnız deniz değil tabiat da Türk denizcilerinden yanadır.

Üçüncü üçlükte, Türk denizcilerinin önüne geçecek düşmanlar korkutulur. Akdeniz’den zaferlerle dolu geçmişi nakletmesi istenir. Başka bir görüşle Türk denizcilerinin yenilmez olduğu kanıtlanır gibidir. Onlara karşı gelenlerin her koşulda yenilgiye uğraması kaçınılmazdır.

Dördüncü üçlük, bir önceki bölümün son mısraının devamı niteliğindedir. Akdeniz’den zaferlerle dolu maziye anlatması istenince coşacak, Barbaros Hayrettin Paşa’nın matemiyile ağlayacaktır. Bu anlam yüklemesinin ardında, Akdeniz’in kendini Barbaros’un eşi olarak konumlandırması vardır. Hayrettin Paşa’nın ölümüyle o, “bir genç dul gibi” kalmıştır. Burada Akdeniz’in Hayrettin Paşa’ya eş tutulmasıyla Paşa’nın Akdeniz’i Türk gölü hâline getirmesi vurgulanır (Turan, 1992, s. 65-67).

Beşinci üçlükte bakışlar geçmişten günümüze çevrilerek “bugünün genç, gürbüz gemicisi”ne seslenilir. Bu hitapta Akdeniz’deki sise istiare yapılan yenilgileri günümüz denizcilerinin dağıtması ve geçmişteki gibi zaferler kazanması istenir. Altıncı üçlükte hitap devam ederken bir yandan da Türk denizcileri cesaretlendirilir. Onların “zafer aşkile” heyecanlanmaları, gayza gelmeleri arzulanır. Böylelikle düşman, nefes dahi alamayacak ve çağdaş Türk denizcilerinin şeref konusunda geçmişe denk oldukları duyulacaktır.

Şiirde deniz, pek çok kültürde olduğu gibi kişileştirilerek kadın imgesiyle betimlenir. Akdeniz’in konuşulduğu göz önünde bulundurulduğunda Halide Nusret, denizi geçmişin zaferleriyle ilişkilendirdiğinden onun cinsiyetini kadın olarak belirler.

Bahis konusu kadın, denizcilere karşı nazlanmamakta; aksine onların varlığından memnun kalmaktadır. Bunun için şiirde deniz üzerinden ağırlık basan mefhum tarih ve zafer olgusudur.

2.12.5. Jokondun Hatıra Defterinden (Nâzım Hikmet)

Rüzgâr düştü
deniz duruldu.
Yürüyor gemi Şang-Haya doğru.
Gemiciler sallanarak rüya görüyor
yelken bezinden harnaklarında.
Parlıyor bir Bahri Muhiti Hindî türküsü
etli kalın dudaklarında:

“Malaka şarabı gibi kızdırır kanı
ateşi Koşınşın
güneşinin.
Çeker yaldızlı yıldızlara doğru gemicileri
Koşınşın geceleri
Koşınşın geceleri.

Boyadı al kana demir kuşaklı fiçileri
Singapur meyhanelerinde bıçaklanan
çekik gözlü sarı Borneo muçoları.
Koşınşın geceleri, Koşınşın geceleri.

Bir gemi gider Kantona
Tam 55 000 tona
Koşınşın geceleri..

Bordadan atılan
mavi gözlü bir gemici ölüsü gibi

göklerde yüzerken ay,
 dirseğine dayanıp seyreder Bombay..
 Bombay ay..
 Bahrı Ummanı.
 Malaka şarabı gibi kızdırır kanı
 ateşi Koşınşin
 güneşinin.
 Çeker yaldızlı yıldızlara doğru gemicileri
 Koşınşin geceleri
 Koşınşin geceleri.....
 1929” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 99-100)

Bu şiir, bir önceki metinde söz edilen fırtınanın ardından gelen durulma hâlini izler ve Jokond’un zihninde kalan hatıraların yansımasıdır. Şiirin başkışısı Jokond’dur ve şiirin başlığına da yansıdığı üzere deniz, artık yalnızca fiziksel bir mekân değil, hatıralarda yaşamaya devam eden sembolik bir alana dönüşmüştür. Bu yönüyle deniz, hem şiirin genel atmosferine hem de Jokond’un iç dünyasına derinlemesine işlemiş bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Jokond; fırtınanın durulduğunu, geminin Şangay’a doğru ilerlediğini söylemesiyle anısına başlar. Gemiciler hamaklarda uyumakta ve rüya görmektedirler. Uyanık olanların dudaklarında bir türkü “par”lar. Bu türkü, Koşınşin geceleri hakkındadır. Koşınşin, 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren Fransız sömürgesi olan Güney Vietnam’ın Mekong Deltası bölgesine verilen addır (Atakcan, 2021, s. 52). Bu bağlamda türkü, bölgenin Fransız sömürgesi olduktan sonra maruz kaldığı zulme atıfta bulunmaktadır.

Gemiciler, tekrire dayalı olan “Koşınşin geceleri”nden bahseder. Kurbanlarını eşsiz sesleriyle cezbedip ardından yok etmeleriyle bilinen sirenler gibi, Koşınşin geceleri de yalnızca kendisine kapılanları değil, içinde yaşayanları dahi öldürür. Nâzım Hikmet’in sınıf ayrımcılığına karşı tutumu dikkate alındığında, bu tekrirle Batı’da “Arap Geceleri” adıyla bilinen ve egzotik bir cazibe unsuru olarak görülen Binbir Gece Masalları’na bir öykünme yapılmış olabileceği düşünülebilir. Zira Arap Geceleri ile Koşınşin Geceleri arasında derin bir anlam farkı bulunmaktadır.

Şair, Koşınşın'deki güneşin yakıcı sıcaklığını “Malaka şarabı”na benzeterek bu bölgenin kavurucu etkisini sarhoş edici bir imgeyle ilişkilendirir. Bu benzetme, şarabın insanda hem bedensel bir hararete hem de coşkuya yol açması gibi, Koşınşın güneşinin de gemicilerin kanını kızıştırarak onları tutku yüklü bir havaya sürüklediğini ifade eder. Bu duygusal ve fiziksel hararet, şiirde “yaldızlı geceler” metaforuyla dile getirilen ortamlarda kadınları davet etmelerine neden olur; ancak yine şiirde vurgulandığı üzere, bu geceler görünürdeki cazibesine rağmen beklenen haz ve mutluluğu sağlayacak ölçüde doyurucu değildir.

Koşınşın geceleri böylesine kesif bir gerilimle tarif edilirken, Singapur meyhanelerinde “çekik gözlü sarı Borneo muçoları” bıçaklanır. Bu şiddet olaylarının aşırı alkol tüketiminden kaynaklandığı düşünülür; zira “demir kuşaklı fiçılar” diye anılan bira varilleri, muçoların dökülen kanıyla kırmızıya boyanır. Bir sonraki bentte ise sömürgeciliğin karanlık yüzü daha belirgin hâle gelir: İçilen biralar nedeniyle hayatını kaybeden muçoların dramı sürüp giderken, aynı biradan “55 bin ton” miktarında yük Kanton’a gönderilir. Böylece şiir, bölgeye hâkim sömürgeci sistemin çarpıcı bir eleştirisini sunar.

Bir sonraki bölümde yine bir zulümden bahsedilir. Genellikle hırsızlık yahut ihanet gibi âdi suçlar yüzünden denizciler gemiden atılır; burada ise “Bordadan atılan / mavi gözlü bir gemici” öldürülüp denize atılır ve ölüsü göklerdeki ayı hatırlatır. Şair, tıpkı “Doğru söyleyen dokuz köyden kovarlar” atasözünde olduğu üzere hakikati belirttiğini düşündüğünden tecritle kendisine göndermede bulunmuş olabilir. Bombay, bütün bu suçlardan ve cinayetlerden habersiz Umman denizini seyretmekle yetinir. Yeniden Koşınşın geceleriyle alâkalı dizeler tekrar edilerek şiir bitirilir.

Şiir, gemicilerin söylediği türküyü Jokond’un aktarmasından ibarettir. Bu türkü, Doğu Asya’da; özellikle Umman, Bombay, Singapur ve Vietnam’da uygulanan sömürüyü masalsı ve ironik bir anlatımla işleyerek dikkat çeker. Gerçekte böyle bir türkü yoktur. Nâzım Hikmet, anti-emperyalist yüzünü gösterebilmek için işçi sınıfından olan gemicilere türküyü söylettirir. Bu eleştirinin içinde deniz, olayların geçtiği mekân yönüyle önem arz eder. Ayrıca sömürülen şehirlerin bağlantı noktası olmasıyla öne çıkar. Dahası sömürülenlerle sömürenler arasındaki yol da yine denizdir.

2.12.6. Bir Gemicinin Türküsü (Nâzım Hikmet)

Rüzgâr,
yıldızlar
ve su.
Bir Afrika rüyasının uykusu
düşmüş dalgalara.
İşıltılı, kara
bir yelken gibi gece
direğinde geminin.
Geçmekteyiz içinden
bir sayısız
bir uçsuz bucaksız yıldızlar âleminin.

Yıldızlar
rüzgâr
ve su.
Başüstünde bir gemici korosu
su gibi, rüzgâr gibi, yıldızlar gibi bir türkü söylüyor,
yıldızlar gibi
rüzgâr gibi
su gibi bir türkü.
Bir türkü diyor ki, “Korkumuz yok!
İnmedi bir gün bile gözlerimize
bir kış akşamı gibi karanlığı korkunun.”
Bu türkü
diyor ki,
“Bir gülüşün ateşiyle yakmasını biliriz
ölümün önünde sigaramızı.”
Bu türkü
diyor ki,
“Çizmişiz rotamızı

dostların alkışlarıyla değil
gıcirtısıyla düşmanın
dişlerinin.”

Bu türkü diyor ki, “Dövüşmek..”

Bu türkü diyor ki, “Işıklı büyük
ışıklı geniş ve sınırsız bir limana
dümen suyumuzda sürüklemek denizi..”

Bu türkü diyor ki, “Yıldızlar
rüzgâr
ve su...”

Başüstünde bir gemici korusu
bir türkü söylüyor;
yıldızlar gibi
rüzgâr gibi,
su gibi bir türkü..

1932” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 471-472)

“Bir Gemicinin Türküsü” adlı şiirinde Nâzım Hikmet, mürettebatın bakış açısıyla bir deniz yolculuğunun izlenimlerini aktarır. Şiir, deniz tabiatının özetini sunan tenasüple başlar. Bu tenasüp yer yer şiirde tekrar edilecektir; “Rüzgâr, / yıldızlar / ve su.” Çevre, sadece bu üç şeyden oluşur. Dalgalar kişileştirilerek bir Afrika rüyası gördüğü ima edilir. Aslında geminin o yöne doğru gittiği belirtilmek istenir. Diğer taraftan bu, dalgaların hiç olmadığı şeklinde de yorumlanabilir; çünkü uykudadırlar. Daha çok ortam tasviriyle devam eden bir bölümdür ve gecenin, bir nesneymişçesine geminin direğine takılı olduğu ifade edilir. Gece, ıstıtlı, kara bir yelken gibi gemiye takılmıştır. Gökyüzündeki yıldızlar dışında geriye kalan tek şey karanlık olduğundan gemi, okura sanki denizde değil de yıldızların arasında ilerliyormuş hissi verir.

Diğer bölümde, bir gemici korosundan söz edilir. Bu koro, bölüm boyunca birkaç türkü seslendirir ve söz konusu türküler, çevrelerindeki atmosferden doğmuş izlenimi verir. Bu durum son derece doğaldır; çünkü kişi, en çok aşına olduğu unsurları dile getirmeye meyillidir. Türkülerin birinde gemiciler, korkusuzluklarını sergiler. Diğer türküdeyse ölümle burun buruna gelse de sevgilinin gülüşünden doğan alevle

sigaralarını yakarak ölüme karşı ne denli kayıtsız olduklarını ortaya koyarlar. Bir diğer türküde gemiciler, rotalarına karar veren şeyin düşmanın dişlerinin gıcirtısı olduğunu belirtir. Düşmanın bu diş gıcirtısı kıskançlık ve öfkeden kaynaklanmaktadır; bu durumda gemiciler doğru yolda olduklarını düşünür ve yollarına devam ederler. Başka bir türküde dövüşmenin gerekliliği vurgulanırken, bir diğerinde varılacak limana beraberlerinde denizi de götürmek gibi fantastik bir hayal dile getirilir. Son türkü ise gemici korosunun sesiyle bütünleşerek yıldızlara, rüzgâra ve suya benzetilir.

Şiirde denizin varlığı, başlıktan da anlaşılacağı üzere bir gemici türküsü olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Denizle ilgili kullanılan kelimelere şiirde fazla derinlik kazandırılmamış, daha çok “su”, “Afrika rüyasının uykusu düşmüş dalgalar”, “gemici” ve “rota” gibi temel kavramlar tercih edilmiştir. Şiirdeki gemici, karaya ayak bassa bile denize olan bağlılığından vazgeçemeyeceğini ima eder; hatta rotasının sonunda ulaştığı ışıltılı limanlara dahi ardında bıraktığı dümen suyuyla birlikte denizi taşımak ister. Böylece deniz, şiirde ilk bakışta bir mekân olarak görünse de aslında metnin tamamına sinmiş durumdadır. Bunun temel nedeni ise şiirin doğrudan gemici türkülerine dayanmasıdır. Türküler gemicinin ruhunun birer parçasıdır ve denizde geçirilen zaman içinde ortaya çıkmıştır. Bu anlamda deniz, gemici için sembolik olarak özgürlüğü temsil etmekle birlikte aynı zamanda ona kimlik kazandıran bir unsurdur.

Enis Behiç Koryürek’in sırasıyla “Gemiciler”, “Venedikli Korsan Kızı” ve “Uğursuz Baskın” şiirleri tek bir hikâyenin ayrı bölümleridir. “Gemiciler”de Türk denizcilerinin ne kadar maharetli olduğu, kendilerini denizin birer parçası olarak gördükleri anlatılır. Yalnız bu denizciler, herhangi bir zamana değil, büyük ihtimalle Barbaros Hayrettin Paşa’nın donanmasına aittir ve Akdeniz’in bir Türk gölü hâline getirilmesini amaç edinmişlerdir. Bunun için üç şiirde de tarih, 16. yüzyıldır. İkinci şiir olan “Venedikli Korsan Kızı”nda Türk denizcilerle Venedikli korsanların karşılaşması aktarılır. Şiir, Türk denizcilerinin güçlü olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Yine burada gemicilerin Venedikli bir korsan kızını almaları metaforik açıdan manidardır. Denizde hâkimiyetin artık Türklere geçtiğini temsil eder. Üçüncü şiir “Uğursuz Baskın”da tekrar Venedikliler ile Türkler çarpışır. Düşmanlar aldıkları yenilgiye karşılık Türklerin elindeki Venedikli korsan kızını öldürür. Böylelikle

Akdeniz'in ilelebet Türklerde kalmayacağını altı çizilir. Ancak Türk denizcilerinin her şeye rağmen güçlü ve cesur olduğu unutulmaz ve defalarca tekrarlanır.

Zorlutuna'nın "Türk Denizcileri" şiiri Koryürek'in üçlemesi ile aynı çizgidedir. Yalnız Halide Nusret tarihteki bütün Türk denizcilerinin çok kuvvetli ve cesur olduğundan bahseder. Akdeniz'i konu edindiğinden Barbaros Hayrettin döneminde tarihte de belirtildiği üzere denizcilik bağlamında Türklerin altın çağını yaşadığının bilincindedir. Koryürek'te olduğu gibi Zorlutuna da Akdeniz'e kadın muamelesi yapar. Böylelikle eril bahriyeliler denizi elde etmiş olurlar.

Nâzım Hikmet'in "Jokond'un Hatıra Defterinden" ve "Bir Gemicinin Türküsü" başlıklı şiirlerinde ideolojik ton hâkimdir. Şiirlerde denizcilerin söylediği türküler aktarılır. İlkinde, koro varken ikincisinde mürettebattan biri sanki türkünden türküyeye atlar. Genel olarak sömürgeciliği ima eden ve özgürlüğü vurgulayan şiirlerdir. Şair bunu proleterya sınıfından gördüğü mürettebata söyleterek bir bakıma isyana teşvik eder; çünkü türküy onları cesaretlendirir ve başkaldırmaya yönlendirir.

2.13. KAÇIŞ ARACI VE MEKÂNI OLARAK DENİZ

Şiirlerde kaçış aracı ve mekânı olarak deniz, şairler tarafından tek çıkar yol olarak görülür. Hayatın yükünden bunalanlar sadece onunla sakinleşir. Bu durum, onu bir kaçış aracı yahut mekânı hâline getirir. Kaçmak, eleştirmenler tarafından olumlu karşılanmaz; fakat sanatkarlar, canlarına kastetmeyip kaçış fikri ile mutlu bir şekilde yaşama devam eder. Bundan dolayı takdir edilmesi gereken bir mefhum olmalıdır. Zira herkes, hayatında kontrolün elinde olmadığı, kadere boyun eğdiği, yaşamının bir nesnesi konumuna geldiği bir dönem yaşayabilir. Böyle zamanlarda eğer kaçma fikri intihar düşüncesine galebe çalabiliyorsa kişi o vakit yeniden hayatının kahramanı olmaya hak kazanır. Nitekim kaçmak, hayatla birlikte vardır.

2.13.1. Denizle Baş Başa (Ömer Bedrettin UŞAKLI)

Köyümün en yüksek yeri var ki,
Her gün yanan başım burda serinler.

Eteği köpükten bir yeşil yar ki
Üstünde enginin rüzgârı inler...

Mağrur çiçekleri kızıl, mor, sarı;
Güvercin doludur kayalıkları...
Denize indirir bu vahşi yarı
Kokulu defneler, yeşil zeytinler...

Yer yer çimenleri zümrüt olur da
Işıldar güneşten serpiyen nurda.
Ruhum, çırpınmadan, her sabah burda
Bülbülü denizle baş başa dinler...
Temmuz 1928” (Uşaklı, 2018, s. 37)

“Denizle Başbaşa”da deniz, bir kaçış mekânı olarak ele alınır. Burada kaçan, bir köylüdür. Tam olarak neden kaçtığı anlaşılamasa da şiirdeki kişiyi rahatsız eden derdin bir aşk olduğu son dörtlükte sezilir.

İlk dörtlükte Ömer Bedrettin’in rahata ermek, dertlerinden uzaklaşmak, başını dinlemek amacıyla köyün mübalağa ile belirttiği “en yüksek yeri”ne çıktığı görülür. Yükseklikle ima edilen yerin tepe yahut bir dağın zirvesi olduğu kesindir. Şairin derdi yangın istiaresiyle açıklanır, ancak o yangının anılan tepecikte tezat oluşturarak serinlediği ifade edilir. Çıkılan yerden denizin görüldüğü, ilk dörtlüğün son iki mısraından çıkarılır. Ayrıca şairin hasret duyduğu insanın da deniz olduğu buradan anlaşılır. “eteği köpükten bir yeşil yar” vardır. Şairin “etek” ve doğrudan “yar” olarak nitelendirdiği deniz, üzerinde “enginin rüzgârının inlemesi” nedeniyle yüce ve kutsal bir konuma sahiptir. Bu ifadelerle denizin hem uçsuz bucaksızlığı hem de ilâhî bir mertebede olduğu vurgulanmaktadır. Çünkü sözü edilen rüzgâr sıradan değildir; deniz gibi sonsuz bir kaynaktan doğmakta ve yine onun üzerinde esmektedir.

İlk dörtlükte yüceltilen sevgiliye zıt bir şekilde şair ikinci dörtlükte kendinden “vahşi” olarak bahseder. Üstelik denizi çevreleyen rengarenk çiçekler, güvercinler, defneler, zeytinler gibi güzelliklerin yanında onun bu hâli tezadı pekiştirir. Uşaklı denizin, etrafındakileri güzelleştirdiğini idrak etmiş olacak ki; söz konusu vahşi insan da o güzellikten faydalanmak için denize iner.

Şiirin son dörtlüğünde şair, kaçışının nihai hedefi olan deniz kıyısına ulaşmıştır ve burayı cennetten bir parça olarak görmeye başlar. Bu mekân, yalnızca sıradan bir kumsal değil; çimenleri zümrüde, güneş ışınları ise nura benzetilen idealize bir cennet tasviriyle sunulur. Şair, bu ortamda ruhunu kuşa benzeterek, “bülbulü denizle baş başa dinle”diğini ifade eder. Ancak bir önceki mısra da kuş olarak anılan ruh ile hemen ardından gelen “bülbul”ün aynı varlık olup olmadığı net değildir; bu belirsizlik, imgesel yapıya çok anlamlılık katar. Klasik edebiyatta “gül-bülbul” aşkına göndermede bulunan Ömer Bedrettin, bülbulün hemen ardına gülü değil, aksine denizi anarak yeni bir aşk imgesi oluşturmak ister. Bileneceği üzere “gül-bülbul” hikâyesinde bülbul, güle olan aşkından sürekli inler. En sonunda gülün dikenlerinden ona kavuşmadan ölür ve rivayete göre kırmızı gül, rengini bülbulün kanından alır. Şiirin tavrından yola çıkılarak başından beri kaçış mekânı olarak görülen denize karşı Uşaklı’nın ruhunun kuşa benzetilmesiyle söz konusu bülbulün şair olduğu düşünülebilir. Modern Türk edebiyatında deniz şiirinin öncü isimlerinden biri olarak kabul edilmesi gereken Uşaklı’nın denize duyduğu derin sevgi, denizi konu alan şiirlerinin çokluğundan anlaşılmaktadır (Enginün, 2019). Şair, onun karşısında bülbul gibi inler. Dolayısıyla bu imgenin içindeki bülbul, Ömer Bedrettin’dir, ancak kendisini şiirden tecrit etmiştir.

2.13.2. Bekliyorum (Yaşar Nabi NAYIR)

En güzel rüyaları andıran enginlere
 En geniş ümitlerle açılmak istiyorum.
 Gözlerinin içinde bilmediğim bir yere
 Günlerce gitsem, gitsem ve dönmesem diyorum.

Fakat ufuklarını ne gün, ne ay aşıyor,
 Dalgalar bulutlardan inmiyor bu denizde.
 Bekliyorum, fırtına dinmiyor bu denizde,
 Bu denizde en ıssız karanlıklar yaşıyor.

Ve ben şimdi aydınlık sabahlar bekliyorum.

Ümidi yelken gibi açarak bir gemiye
 Sonsuz mesafelere doğru açılısam diye
 Bir güzel gün, bir sükûn, bir bahar bekliyorum.
 1929” (Nayır, 1969, s. 125-126)

Yaşar Nabi, “Bekliyorum” adlı şiirinde sevgilisiyle arasındaki ilişkiyi deniz imgesi aracılığıyla ifade eder. Üç dörtlükten oluşan bu kısa şiirin yapısında teşbihler ve istiareler belirleyici bir yer tutmaktadır. Şair özellikle sevgilinin mavi gözlerini denize benzetir; böylece sevgili, hem fiziksel görünüşü hem de yarattığı duygusal çağrışımlar açısından denizle özdeşleşir. Bu özdeşleşme, sevgiliye duyulan özlemi ve bekleyiş duygusunu daha etkili biçimde dile getirmekte, şiirdeki anlam zenginliğini artırmaktadır.

Şair, şiirin ilk dörtlüğünde enginleri “en güzel rüyalar”a benzetir ve bu rüya gibi geniş denizlere “en geniş umutlarla” açılmayı düşleyerek bir mübalağa oluşturur. Böylece sevgilisine karşı hissettiği duyguların basit bir hevesten ibaret olmadığını, aksine onunla ilgili niyetlerinin ciddiyet taşıdığını vurgular. Şairin “engin” ifadesiyle sevgilisinin gözlerinden bahsettiği “gözlerinin içinde bilmediğim bir yere / Günlerce gitsem, gitsem ve dönmesem” mısralarından bellidir. Nayır’ın kastettiği; sevgilisinin gözlerine dalıp gitmektir; çünkü onlar Yaşar Nabi için bir mutluluk diyarıdır. Şair abartıyla; durmaksızın sevgilisinin gözlerinin içine bakabileceğini ifade eder.

İkinci dörtlükte Nayır’ın, sevgilisine yahut sevgilisi olmasını istediği, plâtonik aşk duyduğu kıza açılmadığı anlaşılır; çünkü ufuk istiaresi ile nitelendirdiği kadının bakışlarını “ne gün ne ay aş”maktadır; yani çok karanlıktır. Bunun için kızgın veya sinirli olduğu düşünülebilir. Zaten sonraki mısra da dalgalar ile kaş istiaresindeki bulutların birbirlerine yakınlığıyla kadının kaşlarının çatık yani sinirli olduğu anlaşılır. Bu sinirin, fırtına istiaresine gizlenerek hiç yatışmadığından sevgilisinin oldukça asabî bir yapıya sahip olduğu ortaya çıkar. Söz konusu denizde sevgilinin gözlerinde yer alan “karanlıklar”, henüz keşfedilmemiş ya da erişilmemiş alanlar olarak yorumlanabilir. Bu karanlıklar korku veya öfke gibi olumsuz duyguları çağrıştırdığından olumlu hislere atıfta bulunmaz. Bu bağlamda sevgilinin bakışlarının oldukça sert olduğu sonucuna varılabilir.

Kadın epeyce soğuk ve asabî olmasına rağmen Nayır, ona dair umutlarını yitirmemiştir. “İssız karanlıklar” olarak nitelendirdiği bakışlarına bir gün “aydınlık

sabahlar” gelecek ümidiyle sarılmıştır; yani sevgili bir gün iç ısıtan, şefkat veya sevgi dolu gözlerle kendisine bakacaktır. O gün sevgilisinin bakışlarına tıpkı gemiyle yolculuğa çıkar gibi akacaktır. Üstelik bu kez geminin yelkeni, sevgilinin sıcak bakışlarından dolayı ümit dolacaktır. Böylelikle o gemiyle “sonsuz mesafelere” açılacaktır. Şair, işte o günü “bir güzel gün, bir sükûn, bir bahar” olarak tasvir eder. Bu dörtlükte şair, sevgilinin sakinleştiği bir anda aşkını ilan edeceğinin ipuçlarını verir.

Şiirde deniz imgesi, şairin sevdiği kadının gözleriyle özdeşleşir. Onunla kurulacak bir beraberlik ve evlilikle oluşturulacak mutlu yuva fikri, şiirde sonsuz bir deniz yolculuğuna benzetilir. Diğer taraftan sevgilinin asabî yapısı yüzünden bu durum pek mümkün değildir. Nasıl ki fırtınalı bir denizde yolculuğa çıkmak mümkün değilse ve geminin alabora olma tehlikesi varsa, şair de benzer şekilde hiçbir şeye teşebbüs edemez; zira içinde bulunduğu ruh hâli, dış koşullar kadar sarsıcı ve engelleyicidir.

2.13.3. XIII (Yaşar Nabi NAYIR)

Geniş, sonsuz ve yeşil denizler muhayyilem:

İçinde her şey güzel, her şey aslından aktır.

Güneş orda daha şen ve ay daha parlaktır,

Orda tatlı renklerle doğar yeniden cihan.

Her çirkin yeri örter ve gizler muhayyilem

Ki temiz bir su gibi daima akacaktır.

İçin kendi kendinden şüpheyi dolduğu an

Gir ılık sularında, kızım, rahatça yıkan:

Yeşil bir denizdir ki temizler muhayyilem

Seni bütün kirinden, bütün günahlarından...

1932” (Nayır, 1969, s. 107)

Hayal dünyası ile denizi eş değerde tuttuğu “XIII” şiirinde şair, muhayyilesini denizden başka şeylere de benzeterek teselsül-i teşbih yapar. Yaşar Nabi, hayal dünyasının “geniş, sonsuz ve yeşil denizler”e teşbihiyle giriş yapar ve bu teşbihin gerekçesini, orada “her şey güzel, her şey aslından aktır” ifadesiyle açıklar. Denize girişle sanki Platon’un ideler dünyasının daha estetik bir kopyasıyla karşı karşıya mı kalınmıştır yoksa bir ütopyadan mı bahsedilmektedir, emin olunamaz; orası, yaşanan

dünyadan her yönüyle daha iyidir. Hatta güneş bile daha mutlu ve “ay daha parlak”tır. Sadece bunlarla sınırlı kalmaz; bütün dünyanın “orda tatlı renklerle” yeniden doğduğu bilinir. Böylesine güzel bir tabiatın var olduğu yerde kötülük ve çirkinliklere yer yoktur; şairin hayal dünyası, bu tür olumsuzlukları örtüp görünmez kılar. Ayrıca “temiz bir su” olma özelliğiyle kötülükleri geri gelmemek üzere dünyadan arındıracaktır. Böylesine ütöpik bir hayal dünyasının varlığının sebebi yedinci mısırda ortaya çıkar. Şair, kızına seslenerek herhangi bir şüphe veya tereddüt yaşamaması durumunda, hayal dünyasının “ılık sular”ına girip rahatlayabileceğini ve orada arınıp huzur bulabileceğini söyler. Bu tavsiyenin temelinde, daha önce de belirtildiği üzere hayal dünyasının temizleyici bir niteliğe sahip olması yatar. “yeşil bir deniz”e teşbih ettiği o hayal dünyası denizi, onu “bütün kirinden, bütün günahlarından” arındıracaktır.

Şair şiirini daha çok kızı için yazmıştır. Her anne-baba çocuğuna tertemiz dünya bırakmak ister; ancak bunun mümkün olmadığını gören Nayır, kızına hayal dünyasını yadigâr bırakır. Göndergeler hesaba katıldığında özellikle denize girip bütün kirlerden ve günahlardan arınma durumu Ortodokslara özgü bir durumdur. Bu, İslâmiyet’te yoktur, tövbe edilir ve eğer tövbede ısrarcı olunursa affolunur. Burada deniz, şairin muhayyilesi ile birlikte işler ve kusursuz dünyaya işaret ettiğinden bir bakıma ütopyaı imler. Nitekim ütopyaların genellikle bir ada olduğu ve deniz aracılığıyla ulaşıldığı bilinince tüm şartların uyduğu görülür. Dolayısıyla şiirdeki deniz, Yaşar Nabi’nin ütopyasıdır.

2.13.4. Her Günkü Şarkım (Cahit Sıtkı TARANCI)

Şehirde bu kasvet,
Rüzgârda bu davet,
Enginde hürriyet,
Serde gençlik varken,
Beyaz açılırken
Bu mavi sularda
Her gün bin bir yelken,
Âni bir kararda,

Edip şehre veda,
 Niçin acep niçin
 Sen de bir geminin
 Yolcusu değilsin?
 Şehirde bu kasvet,
 Rüzgârda bu dâvet,
 Enginde hürriyet,
 Serde gençlik varken.

(Varlık, 15.1.1935)” (Tarancı, 2004, s. 133)

“Her Günkü Şarkım”, Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Bu Akşam Vakti Deniz” şiirini yazmasının sebebidir. Bu şiirden bir sene sonra yazdığı “Bu Akşam Vakti Deniz” şiirinden gerçekten de bu şiiri her günkü şarkısı hâline getirdiği anlaşılmaktadır. Şairin bu süre zarfında zihnini en fazla meşgul eden, böylece denize olan meyli artıran ve “Bu Akşam Vakti Deniz” şiirinde yankısını bulan; karadan bıkip bıkmadığı sorusudur.

İki bentten oluşan şiirde, şairin şehirden bıkmmasının gerekçesi şehirdeki “kasvet”tir. Bunun için tabiat, onu çağırılmaktadır. Rüzgâr, Tarancı’yı davet eder; dahası “enginde hürriyet” vardır. Öyleyse Cahit Sıtkı, şehirde kendisini özgür hissetmemekte ve hür olabileceği yerler aramaktadır. Üstelik gitmeyi hak ettiğini düşünmektedir. Bu durumun temel sebebi, kişinin aklının henüz eğlence ve maceraya yönelmiş olmasıdır; zira ifade edildiği gibi “serde gençlik var”dır. Sonraki mısra da özgürlüğü arzulamasının sebeplerinden bir diğeri açıklanmakla beraber aslında tevriyeli bir mana da söz konusudur. Şairin “Beyaz açılırken / Bu mavi sularda” dizeleri, hem denizde ilerlerken arkada bırakılan beyaz köpükleri hem de rakıya su katıldığında renginin beyaza dönüşmesini çağrıştıran çift anlamlı bir ifadedir. Her iki durum da denizin sunduğu özgürlüğü şairin arzulamasına yol açar. Sadece Tarancı’nın bunu gerçekleştirecek cesareti yoktur; zira “Her gün bin bir yelken” denize açılmaktadır. O da bir gün “Âni bir karar” verip “şehre veda” ederek bu yelkenlilerin birinde olabilir. Cahit Sıtkı eseflenerek ve kendisini suçlayarak şu soruyu sorar; “Niçin acep niçin / Sen de bir geminin / Yolcusu değilsin?”. Üstelik yolcu olmak için gerekli sebeplerin hepsi şairde bulunur. Şehir kasvetlidir, rüzgâr davet eder, “Enginde hürriyet” hissedilir ve şairin akli deyim yerindeyse beş karış havadadır.

Şiirde deniz, özgürlüğün kaynağı olarak gösterilir ve bu hâliyle şairi şehrin köleliğinden kurtaracak, yanı başında duran yegâne tabiat unsurudur. Üstelik rüzgârla birleştiğinde özgürlüğün hissi daha baştan çıkarıcı hâle gelir. Ancak Tarancı'nın özgürlüğü tatmasının önünde engelleyiciler vardır; yalnız bu, deniz değildir. Çünkü şairin tekrar sanatıyla yinelediği üzere denize açılmak için bütün koşullar hazırır. Sanki şair cesur değildir ya da şiirde anmadığı başka sebepler mevcuttur. Diğer taraftan şiirde anılan “bin bir yelken” ile o dönemde Avrupa'ya eğitim amacıyla gönderilen yahut kaçan sanatçılar akla gelir. Yahya Kemal'in “bin başlı ejderi” (Beyatlı, 1969, s. 9) böyle doğmuştur. İşte Cahit Sıtkı Tarancı'da bu, eksik gibidir. Tarancı, ya devlet tarafından finanse edilmediği ya da kaçıp sığınacağı yerde geçimini sağlayabilecek maddî imkânlarla sahip olmadığı için böyle bir durumu yaşamış olabilir. Kanaatimize göre, şiir de bu koşullar üzerine kaleme alınmıştır. Nitekim Tarancı'nın 1938 yılında Cumhuriyet gazetesinin sahipleri Nadir Nadi ve Doğan Nadi'nin maddî desteğiyle Paris'e giderek Sciences Politiques'te eğitim alması (Karahan, 2019, s. 41), yukarıda ifade edilen kanaati desteklemektedir. Avrupa veya bugün Amerika o dönemde olduğu gibi şiirin yazıldığı yıllarda da “özgürlük” vaatleriyle çoğu insanı cezbetmiştir, etmektedir. Cahit Sıtkı Tarancı da onlardan biridir.

Şiirlerde kaçış teması açısından denizin yüceltildiği görülür. Zira şairler, yalnızca denizde mutlu olduklarını düşündüklerinden, deniz onlar için adeta cenneti vaat eden bir sığınak niteliğindedir. Bu bağlamda Servet-i Fünûn şairlerinin, yaşadıkları çevrenin yarattığı baskılardan kurtulmak amacıyla Yeni Zelanda'ya, bunun mümkün olmadığı durumlarda ise Manisa'ya kaçma hayalleri kurdukları da bilinmektedir (Enginün, 2006, s. 85). Tıpkı onlar gibi, bu şairler de kendi benliklerini baskılayan şehir hayatının kalabalığını arkalarında bırakmakta, böylece psikolojik baskılardan uzaklaşarak gerçek kimliklerini ortaya çıkarabilecekleri düşünsel bir özgürlük ve rahatlığa kavuşmaktadırlar.

Ömer Bedrettin'in “Denizle Başbaşa” şiirinde deniz, şairin huzur bulduğu bir mekândır. Uşaklı canı sıkıldığında denize uzak olsa bile onu görebileceği bir yere çıkar ve seyre dalar; çünkü günlük meşgalelerin getirdiği yorgunluğu, bu seyir dindirir. Tarancı'nın “Her Günkü Şarkım” şiirinde de aynı anlayış hâkimdir. Şair, denizde daha mutlu olacağını bilir; fakat ona bir türlü adım atamaz. Deniz, şairi etrafındaki anlamsız

kalabalıktan kurtaracağı için kıymetlidir. Bu kurtuluş aynı zamanda şairin, “özgürlüğünün bileti”dir.

Yaşar Nabi’de ise kaçış, biraz metaforik özellikler gösterir. “Bekliyorum” şiirinde deniz, sevdiği kadının gözlerine benzetilir ve şairin, sadece ona baktıkça hayattan zevk alabildiği dile getirilir. Ancak platonik bir aşk beslendiğinden tam anlamıyla kaçış gerçekleşmez. “XIII” adlı şiirde yine mecazi bir anlatım söz konusudur. Yaşar Nabi denizden bir hayal dünyası meydana getirir. Aslında hem ütopya hem de paralel evren olarak okunabilecek bu âlemde her şey, dünyada olduğundan daha iyi durumdadır; fakat Nayır’ın asıl kaygısı kızına daha güzel bir dünya bırakmaktır. Bunu düşsel açıdan gerçekleştirir. Hayalî olmasına rağmen o dünyada mutlu olur ve kızına da ileride kaçma ihtiyacı duyduğunda hazır bir dünya bırakır.

2.14. MEKÂN OLARAK DENİZ

Mekân olarak denizin seçildiği şiirlerde fiziksel betimlemeler ön plana çıkmakta ve denizin güzelliğine vurgu yapılmaktadır. Bu şiirlerde tasvirler çoğunlukla izlenimci bir anlayışla oluşturulduğundan, güneş ışığı denizin görüntüsünü zenginleştiren ve sürekli kullanılan bir unsur olarak öne çıkar. Ayrıca şiirlerde denizin günün farklı zaman dilimlerinde farklı anlamlar kazandığı görülür. Genellikle şiirlerde zaman olarak akşam saatlerinin tercih edilmesi, ışık ve gölge oyunları ile duygusal derinliğin artırılması amacını taşır.

2.14.1. Denizde Akşam (Ömer Bedrettin UŞAKLI)

Akşamı süzme, deniz,
Renginden gözüm yandı!
Koydaki alevden iz,
Gönlümde halkalandı!..

Sanki ufkun ateşi

İnce derdimin eşi...
 Ruhum, solan güneşi
 Gurbetin gülü sandı!..

İstanbul 1926” (Uşaklı, 2018, s. 23)

Ömer Bedrettin Uşaklı’nın “Denizde Akşam” adlı şiirinde, şairin denizle gerçekleştirdiği kısa bir sohbete tanıklık edilir. Şiirde, akşam vaktinin deniz aracılığıyla şair üzerinde uyandırdığı izlenimler, izlenimci bir yaklaşımla betimlenir. Bu yaklaşım tarzı, akla Ahmet Hâşim’in şiirlerini getirir. Bununla birlikte, duyguların şiire aktarılması bakımından Uşaklı’nın, Hâşim kadar başarılı olduğu söylenemez. Uşaklı’nın duygusal ifadeleri, şiirde derinlik kazanmak yerine girişim düzeyinde kalır. Yani şair, adını koyduğu duyguyu geliştiremediğinden şiire yayamaz.

İlk dördlükte denize seslenerek onu insan derecesine çıkaran şair, denizin akşam karşısında takındığı tavrıdan rahatsız olur ve bu durumu onu kırmadan dile getirir. Burada, derin bir hüznü taşıyan bir insanın vazgeçmişliği hissedilir. Şair, denize “akşamı süzmemesi” için yarı emredici bir üslupla seslenirken aslında akşam güneşini kastetmektedir. Bu ifadeyle, güneş ışınlarının suyun yüzeyindeki yansımalarını yangına benzetir ve bu görüntüye maruz kalan gözlerinin içinde bulunduğu acıyı mübalağalı bir biçimde dile getirir. Ahmet Hâşim’de ışığın söz üzerindeki dansı bir ressamın fırça darbesi gibiyken şairin dizelerinde yüzeysel kelimelerden ibarettir. Denizde başlatılan yangının “Koydaki alevden iz”e çağrışımında bu vardır. Alevden iz, şairin gönlünde bir şeylerin “halkalan”masına sebep olmuştur. Ömer Bedrettin, gönlünü denizle bir tutarken o ışığın halka halka gönlünde büyüdüğü imgesini oluşturmaya çalışır. Nasıl suda oluşan halkalar gitgide büyüyorsa kendisini rahatsız eden dert de aynı şekilde büyüyüp onu ele geçirmektedir.

İkinci dördlükte yangın istiaresi sürdürülür. Buna göre “ufkun ateşi” diye adlandırılan güneş, şairin “ince derdinin eşi” olarak teşbih edilir. Güneşin eş olarak algılanmasında denizin rolü önemlidir. Onun başka bir manzara karşısındaki duruşu, belki şairi o anki kadar etkilemeyecektir. Uşaklı’nın bu idrakte olduğu sonraki mısralarda pekiştirilir. Ruhu batmakta olan güneşi “gurbetin gülü” olarak görmüştür. Gül metaforu hem klasik hem de modern edebiyatta şairler tarafından sevgiliyi anlatmak için oldukça fazla tercih edilir. Şairin gülü, gurbete lâyık görmesinin sebebi ise sevgilisini özlemesidir. Sevgilisinden yahut sevgi duyduğu insandan ayrıdır. Bu

ayrılık, şiir içeriğine göre fiziksel olarak da vardır. Deniz kenarındaki Ömer Bedrettin ile ufukta batan güneş arasındaki engel denizdir. İlk dördlükte gönle benzetilen denizin, son dördlükte bir engel olarak belirlenmesiyle şairin kendi kişiliğinin ayrılığa neden olduğu ortaya çıkar.

2.14.2. Mavi (Ali Mümtaz AROLAT)

Tertemiz

Mavi bir gök ve dalgasız bir deniz,

Sabah güneşinin ilk ziyasıyla

Parlıyorken, bin bir yasıyla

Dertlerinden azat olur kalbimiz...

Söner gönlümüzde elem de, kin de,

Gezsen akşamlar,

Serin bir rüzgârla esnerken çamlar,

Mehtâbın hâreli maviliğinde...

Dağıtır ruhları kaplayan sisi,

Verir gönüllere yaşamak hissi,

Mavi renk

Hülyâlı renk:

Gözlerin tesellisi... (Arolat, 1926, s. 1086)

“Mavi”, renk üzerinden denize ve gökyüzüne gönderme yapan bir şiir olmakla beraber daha çok deniz ağırlıklıdır. Şiir boyunca mavi rengin insana nasıl huzur verdiğinden bahsedilir. Üç bölümden oluşan şiirin başlangıç bölümünde, sabah güneşinin ilk ışıklarıyla parlayan temiz bir gökyüzü ve dalgasız bir deniz, kalbin “bin bir yası”ndan kurtulmasını sağlayan bir betimleme olarak kullanılır. Bu renk karşısında kalp ve akıl, bütün hüznü ve kederi unuttur. Ateşe istiare yapılan elem ve kinin, akşamları deniz kenarındaki bir çamlıkta mehtabın maviliğinde yürüyüş yapıldığında gönülden kaybolacağı ifade edilir.

Son bölümde Ali Mümtaz Arolat, bütün tezlerini toparlar. Genel olarak mavi renk, özelde ise deniz ve gökyüzü, ruhu kaplayan sisi dağıtarak insanın hüznünü giderir ve onu yaşama sevinciyle doldurur; çünkü mavi, hayal kurmaya teşvik eden ve huzur veren bir renktir. Bu nedenle, mavi renk teselli edici olarak görülür. Şiirde deniz, mavi renk üzerinden betimlenir; insanı teskin eder ve tüm zorluklarına rağmen yaşama devam etme gücü sağlar.

2.14.3. Denizimde (Ömer Bedrettin UŞAKLI)

En deli rüzgâr bile açamaz maksadını,
Martılar, değirmene kıyamaz kanadını
Benim isyan bilmeyen semayı denizimde...

Hırçın makinelerin sarsak gürültüsü yok;
Çamurdan dumanların yamalı örtüsü yok;
Benim, canlar safası, şu mavi denizimde...

Hareler, sade yollar titreşir ince ince;
Zeytinlikler içinde güneş haçerlenince
Granitten kayalar renk olur denizimde...

Defne gölgelerinden köpükler bûse diler;
“İnci!” diye can veren saz benizli periler
Girince damla damla kan bulur denizimde...

1 Nisan 1928” (Uşaklı, 2018, s. 181-182)

“Denizimde” adlı şiirde Uşaklı, deniz aracılığıyla tabiatını, mizacını, huy ve karakterini anlatır. Denizle iç içe olma isteğini şiirlerinde defalarca dile getiren şairin, mizacını denize benzetmesi kadar doğal bir şey yoktur. Şiirde teşhis ve teşbih sanatlarının yoğun kullanımı, Ömer Bedrettin’in denizi mümkün mertebe kendisine yakınlaştırmak ve insanlaştırmak niyetinde olduğunu gösterir.

Dört üçlükten oluşan şiirin ilk üçlüğünde şair, denizin bütün dış etkenlere karşın durgun ve ketum durabildiğini anlatır. Rüzgâr ne kadar güçlü olursa olsun,

denizin “maksadını” açamayacaktır. Sadece denizin yüzeyinde esecek ve deniz bundan hiç etkilenmeyecektir. Aynı durum martılar için de geçerlidir. Martılar, bir bakıma memleketleri olan bu denize kanadını bile değdirmekten imtina eder. Ancak bunda denizin suçu yoktur. Hem rüzgârın hem martının bu denli denizden çekinmesinin nedeni dış etkenlere karşı denizin tepkisiz duruşudur. Zira gökyüzüne benzeyen bu deniz, “isyan” etmeyi de bilmez. Halbuki gökyüzü yerine göre yağmurlu ve fırtınalı hâlleriyle isyankâr bir tavır sergiler; fakat bu denizde kutsal bir durgunluk vardır.

İkinci üçlükte denizde hiçbir geminin olmadığından bahsedilir. Gerçekten öylesine durgun bir denizde geminin eksikliği şaşılacak şeydir. Aksine şair, üzölmek yerine bundan keyif duymaktadır. Zira ona göre gemiler “hırçın makineler”dir ve çıkardıkları “sarsak güröltü” nedeniyle hoş olmayan bir etki yaratmaktadır. Üstelik artlarında “çamurdan dumanların yamalı örtüsü”nü bırakır. Gemiler aracılığıyla klasik bir Sanayi Devrimi eleştirisi ortaya koyan şairin onları reddetme gerekçesi, üçlükte oluşturulan tezattan açıkça anlaşılmaktadır; deniz, “canlar sefası” olarak nitelenen, huzur veren bir maviliktir ve gemilerin mekanik güröltüsü bu doğal ahengi bozmaktadır. Zaten denizin güzelliğı bu denli keyif vericiyken adeta çöp yuvasını andıran vasıtanın denizi güzelleştireceğı farz edilemez. Dolayısıyla şair buna göre tavır almıştır.

Üçüncü üçlükte denizin akşamüzeri güzelliğı üzerinde durulur. Güneş batarken denizin üzerinde “hareler” oluşur ve bunlar bir dizi hâlinde olduğundan “sadef yollar”ı çağrıştırır. Bu ışık huzmeleri deniz durgun olmasına karşın dünyanın dönmesinden kaynaklanan hareketle “titreşir” gibi görünür. Şair gün batımını güneşin zeytin ağaçları tarafından hançerlenmesi şeklinde yorumlarken hüsn-i ta’lîl yapar. Demek ki; güneşin battığı yerde zeytinlikler bulunur. O dakikalarda denizdeki “Granitten kayalar” yine güneşin etkisiyle türlü renkler yansıtarak denizi bir kaleydoskop¹⁵ çevirir.

Dördüncü üçlükte akşamüzерinin anlatılmasına devam edilir. Bu kez söz konusu edilen ağaçlar, defnelerdir. Onların gölgelerine çarpan dalgaların köpükleri sanki sahilden öpücük dilenir. Şair, köpükleri hem kişileştirir hem de doğal bir tabiat olayını âşıkla mâşuğun hareketlerine benzeterek hüsn-i ta’lîl yapar. Burada âşık deniz,

¹⁵ “Bir ucu buzlu camla kapatılan, metal veya mukavvadan bir boru içine yerleştirilmiş aynaların aracılığıyla, boru içine konulmuş renkli küçük cisimlerin ve görüntülerin oluşturduğu çeşitli biçimleri gösteren araç, çiçek dürbünü.” (Türkçe Sözlük, 2010)

mâşuk ise sahildir. Bir tarafta âşıkla mâşuk cilveleşmesi vuku bulurken diğer tarafta periler denizden “inci” bekler; hatta onu elde etmek için ölür ve bu, denizde inci yerine “damla damla kan” oluşmasına sebep olur.

Şiirde deniz, üçüncü üçlükte âşık gibi görünmesine rağmen şairin onu her şeyden üstün tutması ve kimsenin onun vuslatına erememesinden mâşuk tipine dâhil olur. Ayrıca bu sevgili, klasik mâşukların aksine kendisini anlatır. Yani şiirde özne durumundadır. Halbuki genelde sevgili anlatılır. Bu yüzden bir değişiklik vardır. Şiirin Bursa’nın Tirilye ilçesinde yazıldığı bilgisi (Uşaklı, 2018), şiirin taşıdığı anlamın tam olarak ortaya çıkmasına yardımcı olur. Şair aslında mizacını göz önünde bulundurarak âşık-mâşuk tiplemesinde denizin tasvirini yapmak istemiştir.

2.14.4. Kuşadası’ndan Mektup (Enis Behiç Koryürek)

Denizin öyle tatlı bir lacivert rengi var,
Hârelerde ruhumun tükenmez âhengi var...
Baktım da Kuşadası denilen şu cennete,
Sordum ufka: Yurdumun acap nerde dengi var?
Sevgilim, bu lâvhayı anlatacak misal yok.
“Tabiat” gibi, zira, dilber olan hayal yok.
Bu deniz ancak senin aşkın kadar güzeldir.

Esen rüzgâr siliyor alnımdan kaderimi.
Okşuyor saçlarımı, yüzümü, ellerimi...
Güllerin koynunda mı bürünmüş taravete?
Gençliğin füsunu mu gıdıklıyor derimi?
Bu öyle bir lezzet ki, sevgilim, aynını ben
Alırım yalnız senin gül buğulu teninden;
O ipek tenin gibi, burda rüzgâr güzeldir.

Baktım Denizkızı’nın alevden çelengine.
Gözüm daldı ürperen kızıl yakut engine.
Dağlar menekşelerle, leylaklarla duvaklı.

Meze oldu varlığım da renklerin âhengine.
 İçimden yana yana, sessizliği dinledim;
 “Bahçecik” pınarından su içtim, serinledim;
 Sandım ki ben, sevgilim, öptüm dudaklarımı!

Her şey güzel: Ufuklar, deniz, akşam, su, rüzgâr...
 Bütün bunlarda senin aşkın, güzelliğin var!
 Gözlerimin içinde senden ışıklar saklı,
 Her yerde seni gördüm, gezerken diyar, diyar...
 Fakat bu güzel yurdum öyle yorgun, hasta ki,
 Hüzn ile her dakika o kadar temasta ki

Bekliyor hasret çeken gönlüm gibi yarın'ı.” (Koryürek, 1929, s. 157)

“Kuşadası’ndan Mektup” Enis Behiç’in, eşi için kaleme aldığı mektup niteliğinde manzum bir eserdir (Çandır, 2014, s. 207). Şiirde, Aydın’ın ilçesi olan Kuşadası’nın güzel olduğu belirtilir. Sahil kesiminde bir ilçe olmasından şair, denizden söz etmeden geçemez.

İlk bentte Kuşadası’nda denizin renginin “tatlı bir lacivert” oluşundan bahsedilir. Ardına dalgalarındaki “ruhunun tükenmez ahengi” ifadesiyle şair, denizle kendisini özdeşleştirir. Daha sonra bakışlarını karaya çevirir ve Kuşadası’nı bir cennete teşbih eder. Ancak bu, sadece Kuşadası’nın bir özelliği değildir. Aynı şekilde ülkesinin de hiçbir yerde eşi yoktur.

Şair, karşılaştığı bu eşsiz manzarayı anlatmak için ne uygun bir kelime ne de bir benzetme bulunabileceğini ifade eder. Bu güzelliğin, “dilber” ve “hayal” imgelerini çağrıştıran tabiattan kaynaklandığını belirtir. Denizi ise, eşine duyduğu aşkla eşdeğer bir güzellikte görür. Bu bağlamda, şairin denize duyduğu hayranlıkla eşine beslediği aşk aynı düzlemde değerlendirilir; böylece doğa sevgisi ile insan sevgisi arasında güçlü bir denklik kurulmuş olur.

Bir sonraki bentte, esen rüzgârın şairin alnındaki kaderi silebilecek kadar güçlü; saçlarını, yüzünü ve ellerini okşayacak kadar da anaç olduğu dile getirilir. Kuşadası; denizi, ufukları, rüzgârı değil; her şeyiyle güzeldir. Bu güzelliği güllerden de kaynaklanır. Güllerin “koynunda” tazelik bulduğu söylenen Kuşadası, onlar tarafından çepeçevre kuşatılmıştır. Şair, Kuşadası’ndan bu denli etkilenmesinin

nedeninin “gençliğin füsunu” ifadesiyle gençlik coşkusunun verdiği sarhoşluktan mı kaynaklandığını kesin olarak kestiremez; ancak bu yoğun duyguyu daha önce yalnızca eşinde hissettiğini belirtir.

Ardındaki bentte Koryürek, Kuşadası’ndaki gün batımı vakitlerinin güzelliğini anlatır. Gün batımını, “Denizkızı’nın alevden çelengi”ni Kuşadası’na geçişi olarak farz edip hüsn-i ta’lil yapar. Bununla kalmayıp ufuktaki güneşi “kıızıl yakut”a teşbih eder. Bu tabloyu ayrıca bir içki sofrası olarak hayal etmiş olacak ki; ona eşlik etmesiyle varlığını “meze”ye benzetir. Bu manzarayı anlamlı kılan şair olduğu gibi, şairin varoluşunu tamamlayan da Kuşadası’dır; ikisinin birlikteliği olmadan her biri eksik kalacaktır. Şairin hayalindeki içki sofrasında geçirilen vakit geceye ulaşır ve çevre tamamen sessizliğe bürünür. Bu noktada şairin muhtemelen alkol aldığı düşünülebilir. Şairin “Bahçeşık pınarından su içmek” şeklindeki mecazi ifadesi, yukarıda belirtilenlere göre “içindeki yangını” dindirme amacına işaret etmektedir. Suyun serinletici özelliği de eşinin dudaklarını andırır.

Enis Behiç, Kuşadası’nı bütünüyle güzel bulduğundan tenasüp sanatı içinde tabiat güzelliklerini “Ufuklar, deniz, akşam, su, rüzgâr” şeklinde sayar ve bunların hepsinde eşinden birer parça bulduğunu yineler. Ancak memleketin hâli “yorgun, hasta” olduğundan birdenbire Kuşadası’nın güzelliğine kalın bir set çekilir. Yurt, şairin gönlüne teşbih edilerek her ikisinin “yarın”ı hasretle beklediği dile getirilir. Koryürek eşine, vatanının ise güzel günlere kavuşacağını ümit ederek şiiri sonlandırır.

Şiirde deniz, bir tabiat harikası olmanın yanı sıra mitolojik varlık olan denizkızı ile beraber anılır. Bu, denizin ve Kuşadası’nın güzelliğini anlatmak için kullanılır. Diğer taraftan deniz, Koryürek’in eşinin benzersizliğini belirtmede bir araçtır.

2.14.5. Son Vapur Yolcuları (Halit Fahri OZANSOY)

Her akşam son vapurla yorgun dönen yolcular
Sanki zincir altında kürek mahkûmlarıdır.
Bazan mehtap içinde gümüşlenince sular
Gördükleri ışıklar bir zindan mumlarıdır.

Haftada birkaç gece ben de aynı vapurun

Perişan yolcusuyum yıllardanberi işte.
Sulara ürpermeler dağıtan bir yağmurun
Hüznünü en ziyade hissettim bu dönüşte.

Ah o siyah denizde siyah, ıssız geceler!..
Ruhumuzu üşüten rüzgârın nefesleri!..
Aya hasret, suları yardığımız geceler!...
O yeknesak hıçkırık, o makine sesleri!..

Kim bilir nice yolcu bu karanlık denizin
Sinesine ebedî gömülmek istemiştir!
Nafle koşmadansa arkasından bir izin
Kim bilir niceleri “Artık ölsek..” demiştir!

Son vapur yolcuları ... son vapur yolcuları!..
Ziyafetin sonunda yetişen zavallılar!
Daha kaç yıl, kaç gece yarsak ta bu suları,
Bu yolun hiç sonu yok, ömrümüzün sonu var!..” (Ozansoy, 1929, s. 91)

“Son Vapur Yolcuları” şiirinde ölüm teması, ömrün akışı ve ölümün kaçınılmaz biçimde yaklaşması gibi meseleler belirgin bir şekilde ele alınır. Şiirde son vapurun yolcuları, her akşam aynı rutini yaşamak zorunda kalan bireyler olarak sunulur. Hayatın monotonluğunun getirdiği tükenmişlik, onları adeta yaşayan ölümler konumuna getirmiştir. “Yorgun”lukları sadece fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal bir bitkinliği de simgeler; bu nedenle de “zincir altında kürek mahkûmları” gibi çaresizdirler.

Halit Fahri, her gün tekrar eden bu rutin yolculuklar üzerinden yaşamın akıp giden ve durdurulamaz bir süreç olduğunu vurgular. Yolcuların karanlık sularda seyreden vapurda karşılaştıkları manzara, aslında hayatın içinde bulundukları durumu metaforik olarak anlatır. Vapurdaki yolcular tarafından görülen ışıkların “zindan mumları” olarak nitelendirilmesi, bireylerin yalnızca iş ve ev arasında gidip geldikleri, tekdüze ve anlamdan yoksun bir yaşam sürdüklerine işaret eder. Ömrün yeknesak

akışı, yaşamın anlamsızlaşması ve varoluşsal bunalımlar, şiirde çok güçlü biçimde ortaya çıkar.

Yolcuların zihnindeki ölüm düşüncesi, yolculuğun tekdüzeliğiyle iç içedir. Makine seslerinin sürekli ve bitmeyen tekrarı, yaşamın tekrar eden ve insanları yavaş yavaş tüketen monotonluğunu temsil eder. Bu sesler, ölümün yaklaştığının sürekli bir hatırlatıcısıdır. Yolcuların bir kısmının 'ebedî olarak denizin sinesine gömülmek' istemesi, onların yaşam karşısında hissettikleri derin ümitsizliği ve varoluşun yükünden kurtulma arzusunu yansıtır. Şairin belirttiği gibi, bazıları yaşamın sonunu getiren ölüm fikrini açıkça dile getirecek kadar umutsuzdur; yaşam onlar için anlamsız bir mücadeleden ibarettir.

Şairin yarattığı bu tablo, Yunan mitolojisindeki Kharoon'un¹⁶ ölüleri taşıdığı gemiyi hatırlatır. Birçok yolcunun karanlık sulara gömülmeyi istemesi, mitolojik anlamda ölüm yolculuğunu ve umutsuzluğu simgeler. Ayrıca şiirde vurgulanan tekdüzelik ve bitmeyen yolculukla, Sisyphos¹⁷ veya Prometheus'un lanetli¹⁸ kaderlerine telmihte bulunur.

Şiirin sonunda vurgulanan "ömrümüzün sonu var" ifadesiyle ölüm temasının kaçınılmazlığı açıkça belirtilir. Hayat yolculuğu, tıpkı son vapur seferi gibi belirsiz, karanlık ve sıkıntılıdır; ancak bu yolculuk, insan ömrü sona erdiğinde son bulacaktır. Deniz, burada geleneksel edebî anlamıyla ütöpik bir sığınak¹⁹ olmaktan çıkar ve ölümün, çaresizliğin ve varoluşsal çıkmazların temsil edildiği distöpik bir mekâna

¹⁶ Kharoon, Antik Yunan mitolojisinde, ölümlerin ruhlarını yeraltı dünyasına taşıyan kayıkçı figürüdür. Hades'in hükmettiği yeraltı dünyasında, ruhlar Acheron veya Styx nehirlerinden birini geçerek ölümler diyarına ulaşır; bu geçişi sağlamak Kharoon'un görevidir. Ruhların geçebilmesi için mezarlarına bir obolos (küçük bir madeni para) bırakılması gerekir; aksi takdirde ruh, nehrin kıyısında kalmaya mahkûm olur. Kharoon figürü, ölümle yüzleşme, geçiş ritüelleri ve öte dünya inançlarının sembolü olarak hem klasik metinlerde hem de modern edebiyatta sıkça yer bulur (Grimal, 1996).

¹⁷ Tanrılık iddiası güden ve şehrine basan her yabancıyı öldüren Sisyphos, bunun için cezalandırılır. Hades'in hükümdarlığında bir kayayı bir tepeye kadar taşıyor, tepeye ulaştığında taş düşüyor ve onu tekrar taşımak zorunda kalıyordu. (Can, 2021, s. 174).

¹⁸ Prometheus, yarattığı insanlar daha iyi yaşayabilsinler diye tanrılardan ateşi çalıp insanlara verir. İnsanlar, ateşin medenî gücünden hareketle tanrılara kafa tutmaya başlar. Bunun üzerine Zeus, Prometheus'u cezalandırır. Prometheus'un ciğeri her sabah bir kartal tarafından akşama dek yenir. Gece boyunca yiten ciğerin yerine yenisi oluşur. Sonraki sabah kartal yine gelerek Prometheus'un ciğerini tekrardan yemeye koyulur. (Can, 2021, s. 27-28).

¹⁹ Bunun bariz örneklerinden birisi Thomas Moore'un Ütopya adlı eserinde görülür. Genellikle ütopyalar oluşturulurken dış dünyadan izole özelliğiyle ada fikri revaçtadır. Bununla birlikte sonraları ütopya kurgusuna dört tarafı hava ya da karayla çevrili yerler de eklenmiştir. Daha fazla bilgi için bkz. (Vieira, 2010).

dönüşür. Bu durum şiirdeki ölüm, ömür ve kaçınılmaz son motiflerini kuvvetlendirerek, bireylerin varoluşsal krizini daha da derinleştirir.

2.14.6. Tatil (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)

Bir yaz böceği gibi çıtırdayınca odam,
Kendimi çırılçıplak pencereden fırlatsam:
Kumsalda genişleyen dalgaların sesine.

Bir iple ayağıma bağlasalar dümeni,
Başım suya gömülü, çekip gerseler beni
Bir ıslak yelken gibi bir yat güvertesine.” (Siyavuşgil, 1933, s. 32)

“Tatil” şiirinde Sabri Esat’ın deniz tatiline olan hasreti gözler önüne serilir. İki üçlükten oluşan şiirde şairin dilekleri bir anlığına Franz Kafka’nın “Dönüşüm” romanını anımsatmasına rağmen son mısırda böyle olmadığı anlaşılır.

Şiirin ilk üçlüğünde, büyük olasılıkla ahşap bir yalıdan söz edilmektedir. Bu çıkarım, sıcak havalarda ahşap yapıların ses vermesiyle ilgili gözlemsel bir gerçekliğe dayanır. Kızgın güneşin saatler boyunca odaya vurması sonucu, ahşap duvarlardan sesler gelmeye başlar. Şair, bu durumu “bir yaz böceği gibi çıtırdayan” bir oda imgesiyle betimler. Odanın bu şekilde ses çıkarması, içeride bulunan şairin de sıcaktan bunaldığını gösterir. Bu bunaltıcı sıcaklık, şairin kendisini “çırılçıplak pencereden” dışarı atma düşüncesine yol açar. Ancak bu yönelim doğrudan denize değil, “kumsalda genişleyen dalgaların sesine” doğrudur. Bu tercih, şairin o anki hâlini yansıtır: Mayhoş bir şekilde yatağında uzanmakta ve dışarıdan gelen dalga seslerini dinlemektedir. Şair, yalnızca serinlemek ya da yüzmek arzusunda değildir; kumsalda genişleyip duran dalga seslerinin bir parçası olmayı, onlar gibi var olmayı istemektedir.

İkinci üçlükte şairin denize fırlatıldıktan sonraki kuruma çabası aktarılır. Şair, sadece kafası “suya gömülü”; fakat her tarafı muhakkak bir yere bağlanmış şekilde “bir yat güvertesi”ne “bir ıslak yelken gibi”, “çekip ger”ilmeyi diler. Burada dikkat çeken nokta ıslak vücudunu gerdirerek kurutma çabasına rağmen başının “suya gömülü” kalmasıdır. Şairin kafasının yahut içindeki düşüncelerin serinleme ihtiyacı aynı zamanda muhtemel bir öldürülme arzusu olarak yorumlanabilir. Zira baş, suya

gömölüyken nefes alınamayacağından Sabri Esat'ın hayatı sonlanacaktır. Şiirin lirik havasından daha çok ilk ihtimal daha kuvvetli görülmektedir. Şiirde deniz, şairin kavurucu sıcaklıktan serinlemeyi düşlediği bir mekândır. Diğer taraftan yalnız fiziksel olarak değil; şairin beynini kavuran düşünceleri de teskin edebilecek kuvvettedir.

2.14.7. Denizde Sabah (Ali Mümtaz AROLAT)

Ufukta gitgide gün uyanıyor,
Bulutlar kızarmada;
Sanki Armada
Şiddetli bir kavgaya tutuşmuş ve yanıyor.

Uzayan, kıvrılan
Bir kızılık, bir duman.

Bulutlardan gemiler,
Tekneleri, çanakları, serenleriyle,
Yelkenleriyle
Şu yanan gemiler
Daha kızılılaşıyor, kızılılaşıyor.

Ufuktan birdenbire güneş taşıyor.” (Arolat, t.y.a, s. 35)

Ali Mümtaz'ın, 1942'den sonra şiir yazmadığı (Arolat, t.y.b) bilindiğinden “Denizde Sabah”, şairin serbest ölçüyle kaleme aldığı ve yine teşhis sanatını oldukça fazla kullandığı şiirlerindendir. Arolat, başlıktan da anlaşılacağı üzere denizde bir sabahı anlatır. Sabahın olmasıyla sanki geceleyin uykuda olan güneş, ufukta yükselirken uyanır. Buna mukabil bulutlar, kızıl renge bürünür. Denizdeki armada bu manzara karşısında yapı itibariyle çelik olduğundan ışığı yansıtmasıyla savaşa girmiş ve yanıyormuş hissi verir. Aslında donanmanın çelik kaplaması dış atmosferi aksettirir.

Şiirin devamındaki “uzayan, kıvrılan / bir kızılık, bir duman” dizeleri, hem biçimsel devinim hem de renk ve yoğunluk bakımından bir deniz savaşını andıran

imgesel bir tablo çizmektedir. Denizin ortasında “uzayan, kıvrılan” duman çıkamayacağına göre bu, donanmaya ait gemilerin birinden gelmektedir. Dolayısıyla gerçekten de bir sebebe bağlı olarak yangın çıkmıştır yahut gemi vurulduğundan yanmaktadır.

Şairin “armada” olarak nitelendirdiği oluşum, gün doğumuyla birlikte gökyüzünde sıralanmış bulut kümeleridir. Bu benzetme, hem görsel diziliş hem de hareketsiz bir bekleyiş hâlindeki yoğunluk bakımından anlamlıdır; zira bulutlar, tıpkı açık denizde ilerleyen bir savaş filosu gibi yan yana dizilmiştir. Güneşin ufuk çizgisinden yükselmeye başlamasıyla birlikte bu bulutların üzerine vuran ışık giderek yoğunlaşır. Işıkla birlikte bulutların aldığı renkler ve şekiller, gökyüzünde bir yanma ve hareket izlenimi yaratır. Şair, bu görsel değişimi, donanmanın bir çatışma öncesi kızışan atmosferine benzer bir biçimde aktarır. Güneşin tamamen doğduğu an ise, yalnızca bulutları değil, tüm doğayı aydınlatan bir coşkunun ifadesine dönüşür. Bu ani ve güçlü aydınlanmayı “güneşin taşması” şeklinde betimleyerek hem ışığın sınırsız yayılışını hem de doğanın bu enerjiyle dolup taşmasını vurgular. Böylece şair, gökyüzündeki sabah manzarasını yalnızca doğrudan gözleme dayalı bir betimleme olmaktan çıkarır; onu dinamik, anlam yüklü ve neredeyse epik bir tablonun parçası hâline getirir.

Ali Mümtaz Arolat’ın şiirdeki temel amacı, denizde bir sabah güneşinin doğuşunu betimlemektir. Bu nedenle deniz, şiirde yalnızca arka plan değil, aynı zamanda anlamı belirleyen temel mekân olarak seçilmiştir. Şiirin olay örgüsü, insan merkezli bir anlatımdan ziyade, bulutlar ve güneş gibi doğa unsurlarının karşılıklı etkileşimi üzerinden gelişir. Ancak bu etkileşim, yalnızca deniz üzerinde gerçekleştiğinde şiirin merkezindeki “yangın” imgesi anlam kazanır. Çünkü deniz, güneşin doğuşunu yansıtmada bir ayna görevi üstlenir ve bu sayede şairin hayranlıkla izlediği kıvıllık, yani yangın etkisi, ortaya çıkar. Dolayısıyla deniz yalnızca bir doğal unsur değil, aynı zamanda şiirsel etkileri mümkün kılan bir yüzeye dönüşür.

2.14.8. Deniz Sokakları (Ercüment Behzat LAV)

Deniz şairi

Halikarnas Balıkçısı’na

“Yeşil gözler kırpışır
Fidanların uçlarında

Timsah ve gergedanlar otlardan
Rüya görür şehri balıkların
Öpüşten bir şıpıltı
Deniz memelerini kabartırken

Kulak çınlayışlarıdır geçen yeşil karanlıktan
Mavi fenerlerdir balık yumurtaları duru neftilikte
Deniz memelerine sürünerek
Dolana dolana kayan
Pırıl pırıl

Deniz kaplumbağasını yatırıp tersine
Beşik yaptılar doğan çocuklarına
Ay ışığında uyudular
Uyandılar ay ışığında

Aynı kabuktaki
Dişi – erkek pina
Yavrular doğurur
Aşk rüyasında
Sarı pembe
Yaşıl mavi

Bir rüyanın kenarında mı balıklar

Süngerin koyu kadifesi hare hare
Deniz boncukları gerdanlık
Gelin fokun boynunda

Denizde de sokaklar vardır
Balıkların oturduğu
Büyük sokaklar
Küçük sokaklar

Gecenin tavasında
Çalkalanınca ay
Balıklar üşürler” (Lav, 1965, s. 56-57)

“Deniz Sokakları”, Ercüment Behzat’ın serbest tarzda kaleme aldığı bir şiirdir. Şiirde şair, denizi bağımsız bir ülke olarak tasavvur eder; bu bağlamda deniz canlıları da bu ülkenin halkı gibi konumlandırılarak insana özgü niteliklerle betimlenir. Şair, bu şiirdeki deniz yaşantısını canlı şekilde gözler önüne serer. Buradan yola çıkarak aslında Lav’ın denizi çok sevdiği ortaya çıkar. Diğer taraftan sadece onun değil, şiiri ithaf ettiği Halikarnas Balıkçısı gerçek adıyla; Cevat Şakir Kabaağaçlı’nın da deniz sevgisi oldukça fazladır.

Silahından kazara çıkan kurşun sonucu babasını öldürmesiyle başlayan ve Zekeriya Sertel’in “Resimli Ay” gazetesinde yayımladığı bir yazısıyla devam eden bahtsızlığı, Bodrum sürgünüyle sonuçlanır. Orada Halikarnas Balıkçısı olarak yeni kimlik edinen Cevat Şakir Kabaağaçlı’ya ithaf edilen bu şiirin temelinde Kabaağaçlı’nın hem denize olan tutkusu hem de “Mavi Anadoluculuk” adıyla bilinen fikir babalığını yaptığı akımın izleri gözlemlenir. Zira bu akıma gönül verenler tabiatı kendileri gibi canlı görür ve o biçimde aktarır (Özbek, 2018).

Denize, uzaktan bir gözlemle giriş yapılır ve bu kartpostala okur, dâhil edilir. Uzaktan, şair için deniz, bir çift “yeşil göz”dür. Ağaçların arkasından dallar müsaade ettiği müddetçe görülebilir. Bundan dolayı, “fidanların uçlarında” kırptığı şeklinde bir hüsn-i ta’lil yapar. Deniz, sanki uzaktan, sevgilisine yeşil gözlerini süzen bir kadındır.

Deniz kıyısına doğru yaklaşınca “timsah ve gergedanlar”la karşılaşılır. Belki de denize dökülen yerde bir nehir bulunmaktadır; çünkü adı anılan hayvanlar daha çok tatlı su, nehir, dere gibi su yataklarında yaşar; ayrıca bitki örtüsü “otlar” olduğundan muhakkak yakın çevrede bir nehrin varlığı söz konusudur. Timsah ve gergedanlar otları düşerken “balıkların şehri” yani deniz, “öpüşten bir şıpıltı”yı andıran bir rüya

görür. Bu bölüm metaforlar ve karşılaştırmalarla doludur. Şair, nehir ile denizi; balıklarla bataklık hayvanlarını karşıtlık temelinde ele alır ve bu zıtlık üzerinden denizi yücelten bir tutum sergiler. Rüya görme yönüyle teşhis edilirken o rüya “öpüşten bir şıplı”ya benzetilerek yüceltilir. Denizin dalgalanışı, “memelerini kabartması” şeklinde betimlendiğinden (Demirkan, 1996, s. 99), burada hüsn-i ta’lil sanatına başvurulduğu görülmektedir. Sanki deniz, içindeki yavruları; balıkları emzirmek için göğüslerini kabartır ve balıklar memeyi kavrarlarken “öpüşten bir şıplı” oluşturarak rüya görmeye başlar. Deniz, içindeki canlıları bir anne gibi beslemektedir; fakat karadaki canlılar kendi çabalarıyla karınlarını doyurmak zorundadır.

Şiirin devam eden bölümünde, denizin geceleyin kazandığı görünüm betimlenmektedir. Bu durum, “yeşil karanlık” ve “duru neftlik” gibi renk ifadelerinden anlaşılmaktadır. Şair, gece denizini tasvir ederken özellikle “yeşil” rengini öne çıkarır ve bu tercih, denize dair gizemli ve derinlikli bir atmosfer oluşturur. Bu karanlık yeşil tonların içinde duyulan “kulak çınlaması” ise büyük olasılıkla balıkların su altında çıkardığı titreşimlerden kaynaklanan bir ses olarak yorumlanabilir. Şiirde geçen ve “mavi fenerlere” benzetilen yumurtaların dalgalar arasında yüzmesi, yumurtlama eyleminin gerçekleştiğini düşündürmektedir. Yumurtalar kimi zaman sürünerek, kimi zaman “dolana dolana kayarak” hareket eder; ancak her durumda “pırıl pırıl” nitelikleriyle dikkat çekerler. Bu parlaklık, hem görsel bir etki yaratmakta hem de yaşamın sürekliliğine dair bir umut taşımaktadır. Şairin denize ve onun canlılarına ilişkin bu umut dolu yaklaşımı, “deniz soylu” bir neslin varlığını sürdüreceğine olan inancı yansıtır. Bu inanç, hem balık türlerinin hem de denizin kendisinin gelecekte de var olmaya devam edeceğine dair güçlü bir temennidir.

Bir sonraki bölümde, balıkların bıraktığı yumurtaların çatladığına tanıklık edilir. Yeni doğan yavrular için balıklar, deniz kaplumbağasını adeta bir beşik gibi kullanır ve onları “ay ışığında” uyutur. Bu sahnede balıkların sergilediği koruyucu ve şefkatli tutum, şairin denize yönelik yaklaşımıyla birlikte değerlendirildiğinde son derece “insani” bir nitelik taşır. Dolayısıyla söz konusu dörtlük, cansız varlıkların ya da hayvanların insana özgü davranışlarla donatılması anlamına gelen kişileştirme sanatı üzerine inşa edilmiştir.

Ardından yüzeyden deniz tabanına inilir ve pinalar mercek altına alınır. “dişi ve erkek pina” aynı kabuğun altında çeşitli renklerde yavrular dünyaya getirir ve bu

işlemin bütünü “aşk rüyası” olarak değerlendirilerek hem mecaz-ı mürsel hem de teşhis yapılır. Daha sonra “rüya” adıyla genelleme yapılan aşk ve çiftleşme içinde bütün deniz canlıları anılır. Süngerin kadife dokusu bu “rüya”da iken “hare hare”dir. Fok bile “gelin” olmuş, “deniz boncukları”nı boynuna kolye olarak takmıştır.

Bazı deniz canlılarını aile olarak gösteren Ercüment Behzat, şiirde genellemeye varır; “Denizde de sokaklar vardır” ve bu sokaklarda balıklar oturur. Şair denizden çıkıp odağını, gökyüzüne çevirir; gece olduğunda ayı bir yemek ve geceyi de bir tavaymış gibi algılar ve bu yemek pişerken balıkların üşüdüğünü dile getirir. Burada yemek olarak hemcinsleri piştiği, yoksa cezir zamanında denizin geri çekilmesiyle balıkların üzerindeki su seviyesi azaldığı için mi şaire göre balıklar üşür, belli değildir. İki ihtimali de kastetmiş olabilir; fakat şiirde insan faktöründen çok, doğa faktörü ön planda tutulduğundan ikinci varsayımın daha muhtemel olduğu söylenebilir.

Şiirde deniz, bir insan gibi düşünülmekte; daha çok bir kadın olarak, hatta sokakları ve sakinleri olan bağımsız bir ülke şeklinde tasavvur edilmektedir. Bu çok anlamlı imge, denizi tüm yönleriyle dışıl bir mekân olarak yapılandırır. Bu bağlamda deniz, içinde barındırdığı varlıkları besleyen, koruyan ve büyüten yapısıyla şefkatli bir anne figürüne dönüşür.

2.14.9. Karadeniz Türküsü (Ahmet Kutsi TECER)

Ali Reis’in takası,
Hey... Binesi de akası.
Yoktur denizin şakası,
Benim gönlüm de öyledir.

Yaşa Ali Reis yaşı,
Yelkeni açalım başa,
İnelim Riza’dan aşağı,
Benim yolum da öyledir.

Rüzgâr yelkenlere çarpar,
Sular birbirini kapar,

Denizlerden bir ses kopar,
Benim dilim de böyledir.

Dalga davranır, davranır,
Sular devrinir, devrinir,
Yelken kıvranır, kıvranır,
Benim halim de öyledir.

Artık ne kıyı, ne fener.
Denizlerin ağını gerer,
Gönlümü okur enginler,
Benim gülüm de öyledir.

Yaşa Ali Reis yaşı,
Yelkeni açalım başa,
İnelim Rize'den aşağı,
Benim yolum da öyledir.” (Tecer, 2020, s. 105)

Ahmet Kutsi Tecer'in 1936 ile 1947 arasındaki şiirlerini içeren “Orda Bir Köy Var Uzakta” adlı şiir kitabında yer alan “Karadeniz Türküsü” şiiri, başlığundan da anlaşılacağı üzere bir türküdür. Altı dördlükten oluşan şiirde şair, kendisinin Karadeniz'e ve yöre insanına ne kadar benzediğini anlatmak ister. Bunu özellikle Ali Reis namında birinin takası aracılığıyla yapar ve şair, onunla sevdiğine ulaşmayı planlar.

Birinci dördlükte Ali Reis'in takasının denizlerde mahir olduğu bununla birlikte güçlü olmasına rağmen denizin yanında adının anılmayacağı ifade edilir. Zira en ufak bir terslikte alabora olabilir. Tecer, denizi bütün bu yönleriyle gönlüne teşbih eder.

İkinci dördlükte şair kendininki ile Ali Reis'in yolunun aynı olduğunu, beraber hareket edebileceklerini dile getirir. Ardından gelen dördlükte tabiatın hareketliliğini, konuşma üslûbuna benzetir. Rüzgârın yelkenlere çarpması, suların devinimi ve denizin sesinin olması -fırtına kopması da denilebilir- tıpkı şairin dilini çağrıştırır. Demek ki şair üslûbunun sert ve haşin olduğunu sanır. Bu noktadan itibaren şair, denizi yalnızca dış dünyaya ait bir varlık olarak değil, kendi hâlet-i ruhiyesiyle ilişkilendirilen bir

yansıma olarak ele almaya başlar. Bir sonraki dörtlükte dalgaların yeknesak hareketliliği sonucu suların döngüsü ve yelkenin deniz üzerinde kıvrınması şairin hâlini hatırlatır. Tecer'in dili nasıl haşınse, ruh hâli ve tavırları da bu dilin tonuyla örtüşecek ölçüde benzer bir sertlik taşımaktadır.

Şair, hem denize hem de sevdiğine benzer nitelikler yükleyerek aralarında anlamlı bir ilişki kurar. Denizi andıran bir yapıya sahip olan sevgili, Tecer'in iç dünyasında onunla aynı duygusal düzlemde konumlanır. Artık sahil şeridinden uzaklaşmış olan Ahmet Kutsi, kendisini açık denizde bulur. Bu yeni durum, şiirde “kaderin ağlarını örmesi” deyiminin irsâl-i mesel yoluyla deniz için kullanılmasına imkân tanır. Şiir kahramanının geleceğini belirleyecek olan artık denizdir. Her ne kadar söz konusu deyim genellikle olumsuz bir anlam içerse de, burada olumlu bir bağlamda değerlendirilmiştir. Deniz, şaire dostça bir tavırla yaklaşan, kişileştirilmiş bir varlık olarak karşımıza çıkar. Engin sular, adeta onun gönlünden geçenleri sezebilen bir bilinçle tasvir edilmiştir.

Şair, son dörtlükte ikinci dörtlüğü tekrar ederek tekrar sanatına başvurur. Bu tekrar, şiire türkü formuna özgü bir ezgi ve ritim kazandırma amacı taşır. Ali Reis ile birlikte çıktığı yolculuğun ortasında hayallere kapılmış olsa da bu serüveni onunla birlikte tamamlar.

Şiirde deniz, yalnızca fiziksel bir mekân olarak değil; şairi, sevgilisini, Ali Reis'i ve takayı tanıtan bir anlatı zemini olarak da işlev görür. Aynı zamanda Ahmet Kutsi Tecer'in sevgilisine ulaşma çabasının aracı konumundadır. Deniz, şiir boyunca daha çok olumlu yönleriyle betimlendiği için, bu hedefe ulaşmada şaire yardımcı olacakmış izlenimi verir.

Şiirlerin genelinde denizin fizikî betimlemesinin gerçekçi bakış açısıyla yapıldığı görülmekle beraber şairler metaforik tasvirlerle de başvurur. Ömer Bedrettin'in “Denizde Akşam”ında şair, denizle hem dertleşir hem de akşam güneşinin ışığı altında onun resmini çizer. Bir başka şiiri “Denizimde”de âşık-mâşuk tiplemesiyle mizacını denize benzetir.

Enis Behiç'in “Kuşadası'ndan Mektup”unda deniz, tabiat güzelliklerindendir. Öte yandan şair, deniz kızları aracılığıyla denize mitolojik bir anlam yüklerken, aynı zamanda onu eşine duyduğu aşkla özdeşleştirerek zarafetini ve estetik değerini artırır. Arolat'ın “Denizde Sabah”ında denizde gerçekleşen gün doğumu başarılı olmayan bir

yangın istiaresiyle nakledilir. Ahmet Kutsi'nin "Karadeniz Türküsü"nde kısmen de olsa denizin dış özellikleri anlatılır gibidir. Ancak bu, metaforik düzeyde gerçekleşir. Tecer; Ali Reis'i, takasını, kendisini ve sevgilisini denize denk tutarak Karadeniz'i anlatmaya çalışır.

Sabri Esat'ın Tatil şiirinde şair sıcaktan bunaldığından denize girip serinlemek çabasındadır. Denizin mekân olarak kullanıldığı şiirlerin en ilginci Ercüment Behzat'ın Halikarnas Balıkçısı'na ithaf ettiği "Deniz Sokakları"dır. Lav, sakinlerinin deniz canlıları olduğu bir denizaltı âlemi resmeder. Şairin, şiiri Cevat Şakir'e adamasının nedeni, büyük ihtimalle onun yaşadıklarından sonra denizi vatan bilmesindendir.

Fizikî tasvir dışında deniz, gerek mutluluk gerekse mutsuzluk veren bir mekân anlamıyla şairler tarafından kullanılmıştır. Arolat, "Mavi" şiirinde mavi renginin genel itibariyle huzurun rengi olduğu, dolayısıyla dertli insanların onun yanına gittiklerinde teskin olduklarını anlatır. Bunun tam zıttı olarak Ozansoy, "Son Vapur Yolcuları" şiirinde onu adeta distopik mekân olarak alır. Fakat bu durum denizden kaynaklanmaz. Yolcuların hayat tarzları olumsuz şartlarda sürdüğünden ve şiir, onların suda geçirdikleri vakte odaklandığından deniz, distopik bir mekâna evrilir. Ali Mümtaz'ın aksine Halit Fahri'nin anlattığı insanlar o kadar "yorgun"durlar ki; denizin mavisini gözleri görmez. Nitekim gece vakti olduğundan deniz de artık mavi değil, en karanlık rengindedir. Bu bile şiirin distopik havasına hizmet eder.

2.15. ÖLÜM VE DENİZ

Türk edebiyatında denizin ölümle ilişkilendirilmesinde Yunan mitolojisinden Kharoon mitinin etkisi vardır. Ancak Türk kültüründe, Yaradılış Destanı'nda görüldüğü üzere, deniz genellikle doğumu simgeler. Denizin, ölümü çağrıştırmadaki sebeplerden belki de en büyüğü kara âleminin bitip su âleminin başlamasıdır. Bu yüzden ölüm, ütopya, distopya vb. gibi öte diyarları akla getirir. Bunların dışında şairlerin denizle ilişkilendirmeye çalıştığı yeni ölüm imge teşebbüsleri de mevcuttur; fakat Kharoon miti kadar köklü olmadığından geliştirilmeye muhtaç bir fikir boyutundadır.

2.15.1. Yattığım Kaya (Necip Fazıl KISAKÜREK)

Bu akşam o kadar durgun ki sular
Gömül benim gibi kedere diyor.
İçimde maziden kalma duygular
Ağla geri gelmez günlere diyor.

Ey gönül, gidenden ümidini kes!
Kaçan bir hayale benziyor herkes,
Sanki kulağıma gaipten bir ses
Buluşmalar kaldı mahşere diyor.

Enginden engine koşarken rüzgâr,
Bende bir yolculuk heyecanı var...
Yattığım kayaya çarpan dalgalar;
Çıkıver bir sonsuz sefere diyor.
(1926)” (Kısakürek, 2018, s. 332)

“Yattığım Kaya” adlı şiir, Necip Fazıl’ın hüznü bir ruh hâliyle deniz kıyısına yönelerek, burada bir kayanın üzerine oturması ya da uzanması ekseninde gelişen izlenimlerini aktarır. Şiirde, deniz ve çevresindeki doğal atmosfer, şairin iç dünyasıyla kurduğu ilişki üzerinden anlam kazanır. Bu bağlamda dış mekân, şairin içsel sorgulamalarına eşlik eden bir his alanı hâline gelir.

Üç dörtlükten oluşan şiirin ilk dörtlüğünde denizin Kısakürek ile konuştuğu ve neler söylediği belirtilir. “sular” olarak tanımlanan deniz, bu dörtlükte teşhis edilir. Aynı zamanda şairin geçmişe dair yahut geçmiş kaynaklı “duygular”ı da konuşabilme yönüyle insana benzetilir. Necip Fazıl, yalnız kalıp kendisini dinleyerek içindeki sorunlara çözüm getirebilecekken daha kalabalık bir hâle gelmiştir. Deniz kederli olduğu için durgundur ve şair de ona ortaklık ederek ağlar. İki üzgün varlığın birleşmesiyle duygular yoğunlaşmıştır.

İkinci bölümde kendisine birinci bölümde akıl verenlere karşılık Kısakürek, benzer bir davranış sergiler. Konuşarak kişileştirdiği gönlüne “gidenden ümidini kes”mesini, onları beklememesini söyler. Bunun sebebi sadece gidenlerin değil,

herkesin “kaçan bir hayale benz”emesindendir. Yani herkes şairden kaçmakta, onu yalnız bırakmaktadır. Necip Fazıl, görünmez âlemlerden gelen, buluşmaların mahşere kaldığını mırıldayan bir ses duyar. Sevdikleri ya da yitirdikleri dışında tüm insanlarla artık mahşerde yani kıyamet koptuktan sonra görüşebilecektir. Bunun için şair, yalnızlığı tercih etmemiş, yalnız bırakılmıştır.

Üçüncü bölüm yine teşhislerle doludur. Rüzgâr “enginden engine koşarken” şaire bir yolculuk heyecanı dolar. O da rüzgâr gibi olmayı diler. Yattığı kayaya çarpan dalgalar, “bir sonsuz sefere” çıkmasını buyurur. Bu, bir açıdan intihar habercisidir. Herkesle mahşerde kavuşmayı planlayan şairin bu buluşmaya ilk gitmeyi istemesi gibi bir arzudur.

Şaire ilham ve akıl veren hep tabiat unsurlarıdır. Ayrıca kederli bir denizi seçmesinin altında onun sonsuz görüntüsü karşısında kendisinin evrende nokta kadar olduğu gerçeği vardır; fakat deniz kederli olduğundan bu felsefî aydınlanma yerini denizle şairin hemhâl olmasına bırakır. Denizin, Kısakürek’i rahatlatması beklenirken, aksine onu derin bir sıkıntı ve bunalımın içine sürüklediği görülür. Ona önerdiği çıkış kapısı ise ölüm olur. Bu durumda denizin sonsuzluğu biter ve kötü bir arkadaşına dönüşür.

2.15.2. Denize Atılan Taşlar

Durgun bir denize atılan taşlar
Suların yüzünde, dibe inerken,
Yuvarlak hâreler çizmeye başlar.
Bu izler genişler, genişler, derken,

Gittikçe kaybedip intizâmını,
Silinir incecik hatlarla birden.
Atınca hayatın bitmez gamını,
Ne kadar kudretli olsa da insan

Zaman yavaş yavaş siler nâmını.
İlk önce derler ki: -Çok şeref, çok şan

Kazanmış bu fâni, yalan dünyada...
Yanılıp bir müddet sonra sorarsan:

İsmi kimseler getirmez yâda.” (Arolat, 2012, s. 92)

“Denize Atılan Taşlar” adlı şiir, tematik ve duygusal yönleriyle Ali Mümtaz Arolat’ın “Kumlara Çizdiğim Hatlar” başlıklı şiiriyle benzer bir çizgidedir. Doğaya karşı sergilenen bir olay üzerinden hayat felsefesi yapılır. Bu bakımdan şiir, “Kumlara Çizdiğim Hatlar”ın devamı gibidir. İlk dörtlükte Ali Mümtaz, sahilden denize atılan taşların izlenimini aktarır. Taşların suyun dibine inene dek oluşturduğu yuvarlak daireler gözlemlenir. Dibe yaklaştıkça meydana gelen halkalar büyür de büyür.

İkinci dörtlük, çizgilerin ve denizin akıbeti ile devam eder. Sonrasında denizin üstündeki daireler düzenini yitirir ve “incecik halkalara” dönüşerek kaybolur. Arolat, denize atılan bu taşı “hayatın bitmez gamı”na benzetir. Ne kadar “kudretli” olursa olsun insan, üzerindeki bu gamı atınca kurtulur.

Şiirin üçüncü dörtlüğünde, hayatın gam yükünden kurtulan insanın zamanla unutulmuşu konu edilir. Başlangıçta, geride bıraktığı hatıralarda adı şeref ve itibarla anılan kişi, zaman ilerledikçe neredeyse tamamen hafızalardan silinir. Bu bağlamda, denize atılan taşlar gam dolu bir ömrü, deniz ise hayatın akışı ve döngüsünü temsil etmektedir. Şiirde denizin yüzeyi doğumu, suyun kendisi yaşamı, dibi ise ölümü simgeler. Görünüşte yalnızca can sıkıntısıyla yapılan basit bir eylem olan taş atma davranışı, şairin bu hareketten hayatın geçiciliğine dair bir anlam çıkarmasıyla derinlik kazanır.

2.15.3. Deniz (Ahmet Kutsi TECER)

Şimdi her uyanık limandan uzak,
Derinlerde engin bizi sarıyor.
Güverteden korsan gibi aşarak
Ne arıyor sular, kimi arıyor?

Yolcular yolcular deniz çağırıyor,
Çağırıyor kükreyen suların sesi.

Kükreyen, çıldıran sular bağıyor,
Bağıyor toplamak için herkesi.

O yandan bir vapur, bu yandan yelken,
Kimi dün kalkmıştır, kimi bu sabah.
Kimbilir nereye doğru giderken
Onları burada topluyor Allah.

Ey şimdi hepsinin, ardımda kalan
Yüzleri dağılmış, solgun birer iz.
Hemşirem teselli, kardeşim yalan,
Gidiyorum artık çağırıyor deniz,

Çağırıyor ve sular bizi arıyor,
Arıyor kükreyen, çıldıran sular,
Geriye dönmek güç, ilerlemek zor,
Ne uzak bir ışık, ne bir liman var.

Yolcular, yol uzun ve her birimiz
Ya küçük bir ilah, ya bir kahraman.
Dalgalar, siz fakat yol gösteriniz,
Nerdedir ruhumuz için son vatan?" (Tecer, 2020, s. 92)

1921-1932 arasındaki şiirlerinin yer aldığı “Nerdesin” kitabından “Deniz” adlı şiirinde Ahmet Kutsi Tecer, bir gemiyi ön plâna çıkarıp onun üzerinden duygu ve düşüncelerini aktarır. Bundan dolayı deniz ve gemiye ait unsurları kişileştirir. Bir arayış şiiri olarak incelenebilecek şiirde şair, cevapsız sorularını gemi ve denize yönlendirip çıkar yol bulmanın peşindedir. Bunu, karakterini gemiye yükleyerek yapar. Onun bir yerden başka yere giderken kullanacağı yol olan deniz, arayışın mekânıdır.

Altı dörtlükten oluşan şiirin birinci dörtlüğünde şair, geminin nezdinde “engin” olarak nitelendirdiği denizin onu çağırdığının sinyallerini verir. Denizin dalgaları o kadar arsızdır ki; “korsan” a teşbih edilir. Öyle ki; bu korsanlar gemide birini arar. Gemi, denizde oldukça fazla açılmış ve artık dalgalar, geminin boyunu aştığından

güverteden taşmaktadır. İkinci dörtlükte aynı manzara devam eder. Korkan yolculara, denizin onları birer kurban olarak istediği ima edilir; çünkü sular, aslan istiaresiyle sanki kükreyip bağırarak bütün yolculara denizi bir bakıma mezar yapmak niyetindedir.

Üçüncü dörtlükte bu felâket manzarasından uzaklaşılır. Geminin limandan ayrılmasından önceki sahneye geri dönülür. Limandan ayrılan sadece gemi değildir; vapur, yelken tenasübünde birçok vasıta aynı limandan değişik zamanlarda ayrılmıştır. Hepsinin rotası farklı iken bu noktada tekrar fırtına sahnesine dönülür. Deniz, o limandan ayrılan bütün araçları, geminin bulunduğu noktaya toplamıştır. Tabi şair, bunun Allah'tan olduğunu belirtir. Ortalık adeta mahşer yerine dönmüştür.

Dördüncü dörtlükte gemi, aralarındaki mesafeden dolayı mı, yoksa fırtınayı atlatan sadece kendisi olduğundan mı meçhul; “Yüzleri dağılmış, solgun birer iz”den diğer araçlara nidâ yoluyla seslenir. Denizde yalnızdır. Artık ona bu yolda yoldaşlık eden “teselli”yi kız kardeşe, “yalan”ı ise kardeşe benzetir. Anlaşılacağı üzere gemi, gece vakti bir fırtınanın ortasında kalıp rotadan sapmıştır. Bu sebeple denizle bütünleşmekten başka çaresi kalmadığından onun, kendisini çağırdığını söyler.

Beşinci dörtlükte aslan istiaresi, suların bünyesinde tekrarlanır. Etrafta fırtına kopmaktadır. Gemi, çevresinde deniz feneri ya da liman bulunmadığından ne geri ne de ileri hareket edemeyerek olduğu yerde kalakalmıştır.

Son dörtlükte denizde kaybolan gemideki yolculara seslenilir. Sonsuz bir maceraya sıkışmış olduklarından hepsi birer ilâh yahut kahramana teşbih edilir. Bu macerayı atlattırlarsa kendilerini gerçekleştirmiş olarak bireysel kimliklerini elde edebileceklerdir; ama kaybolduklarından dalgalardan yol göstermeleri istenir. Ancak dalgalar onları ve geminin ruhunu “son vatan” yani ölüme götürmektedir. Yapılan yolculuktan kurtulma ümidi yoktur. Fatih Demir, bu duruma şöyle bir açıklık getirir; “*Ahmet Kutsi Tecer, Deniz adlı şiirinde ‘yol’ kavramını ‘hayat, mesafe, (ölüme, ahirete giden) istikamet’ yan kavramlarını çağrıştıracak bir biçimde kullanmıştır.*” (Demir, 2020, s. 270).

Ahmet Kutsi Tecer’in “Deniz” şiiri karamsar üslûpla kaleme alınmış olup ölümü çağrıştırmaktadır. Abdurrahman Kolcu şiiri, diyakronik olarak Arthur Rimbaud’un “Sarhoş Gemi”, senkronik açıdan şairin kendi “Nerdesin?” şiirleri arasında metinlerarası bir ilişki kurar (Kolcu, 2018, s. 126-127). Hatta bu şiirin,

Rimbaud'un şiirinin gölgesinde yazıldığını iddia eder. Tecer'in şiirindeki gemi, dünyadan bîhaber, denizin dalgalarına akıbetini bırakmıştır. Oysa Rimbaud'un gemisi bütün dünyayı dolaşmış; fakat yine de Avrupa sularının özlemi ile yanmakta, dalgalardan kendisini oraya götürmelerini arzulamaktadır. Yani Tecer'in şiirinde teslimiyetçi bir kadercilik hâkimken Rimbaud'da hayat dolu varoluşçu bir duruş söz konusudur. Dolayısıyla iki şiir arasındaki tek benzer nokta gemilerin denizde deyim yerindeyse başıboş olmasıdır. Rimbaud'un gemisi, denizi kontrol edebilmekle birlikte ikisinin de arayış şiiri olduğu ortadadır. Tecer'in diğer şiiri olan "Nerdesin" ile "Deniz" şiirinde gaip gelen bir ses vesilesiyle birbirlerini tamamladığı söylenebilir. Şairin gemisini çağıran sular ile geceleyin uykuyu bölen sesin sonucu; arayışa yönelmek, benzerlik gösterir.

2.15.4. İskele (Necip Fazıl KISAKÜREK)

Yorulmuş esnemekten,
Herkes neyi bekliyor?
Bir ölü beklemekten,
Bu bekleyiş daha zor.

Geldi yorgun ve hazin,
Hiç de sezdirmeksizin,
Sularda kabrimizin,
Yolunu açan vapur...

(1930)" (Kısakürek, 2018, s. 164)

İki bölümden oluşan "İskele" şiiri, hayat ile ölüm olmak üzere iki tezat kavram üzerine kurulmuştur. İlk bölümde iskeledeki insanlar, ikinci bölümde iskeleye yanaşan vapur tasvir edilir. Hümeysra Hancıoğlu, "*İskele, hayatın durağan veya bir şeylerin hesabı beklentisi içinde geçen yönünü, vapur ise günlük hayatın akışını ifade etmektedir.*" (Hancıoğlu, 2013, s. 122) der ve Rimbaud'un "Sarhoş Gemi", Baudelaire'in ise "Seyahate Davet" şiirlerinden hareketle "*Fransız sembolistlerinin şiirlerinde denizin hayatın ve ölümün sembolü olarak yer aldığı gemi veya teknenin ise insanı temsil ettiği bilinmektedir.*" (Hancıoğlu, 2013, s. 122) ifadeleriyle şiirdeki

denizin ölüm, iskelenin ise hayatın sembolü olduğunu belirtmek ister. Yunan mitolojisinde ölümlerin kayıkla taşındığı bilinir. Dolayısıyla Fransız sembolistler bu olguyu Yunan mitolojisinden ilhamla meydana getirir. Öyleyse burada iskele ile vapur, hayat ve ölüm temsilindedir. Diğer taraftan ikisinin de ahşap olmasının üzerinde durmak gerekir. Necip Fazıl, liman yahut rıhtımı tercih edebilirdi; ama sanki ahşap olma yönünü vurgulamak için iskele kelimesini kullanmıştır. Böylelikle yapı malzemeleri vapur ile bir olmaktadır. İkisinin ham maddesi aynı olduğundan anlam olarak da aynı kaynağa işaret ederler. Zira hayat ölümsüz, ölüm de hayatsız düşünülemez. Tabii bu iskele, beton da olabilir; fakat şairin bıraktığı intiba ahşap olduğu yönündedir.

İlk bölümde iskelenin üzerindeki insanlar anlatılır. Buna göre buradaki insanlar esnemekten yorulmuştur. İnsanlar birçok durumda esneyebileceği gibi genel olarak uyku bastırınca, durmaksızın aynı iş yapıldığında veya çok sıkılınca esner. Buradaki insanların esnemesinin ardındaki sebep öylece durmalarıdır. Uzun süredir orada duran iskelenin üzerindikiler hem fiziksel olarak tükenmiş hem de ruhsal bir bunaltı içindedir. Şair, içinde bulunulan durumu “bir ölüyü beklemek”ten daha zor olarak tanımlar; çünkü burada söz konusu olan, insanın kendi sonunu karşılamaya hazırlanmasıdır. Kısakürek, bu dizelerde ecelin yarattığı tedirginliği öne çıkarır. Zamanı belli olmayan bu kaçınılmaz son, insan ruhunda derin bir huzursuzluk yaratır. Bu belirsizlik, bekleyişi daha da ağırlaştırır. Şairin “iskele” imgesiyle anlattığı bekleyen kalabalık ise, uzun süredir aynı yerde duran, zamanla yaşlanmış, hayata dair umutlarını yitirmiş ya da kurtuluşu ölümden arayan insanlardan oluşur. Dolayısıyla şiirdeki bekleyiş, yalnızca fiziksel bir durumu değil, ruhsal bir çöküntüyü ve varoluşsal bir tükenmişliği de simgeler.

İkinci bölüm vapur hakkındadır. Vapur, ona yakıştırılan “yorgun” ve “hazin” kelimeleriyle teşhis edilir ve geldiğini hiç sezdirmez. İlk tabut olarak algılanabilecekken, hiç sezdirmeden gelmesiyle ecelle bir tutulabilir. Her iki ihtimalle de ardındaki mısralar anlamlıdır; çünkü vapur, iskeledeki yolcularını alıp suda ilerleyerek kabirlerinin yolunu açacaktır. Bu yönüyle tabutu imler. Dolayısıyla deniz, hayat ve ölüm arasındaki araftır. Ölüm gerçekleştiğinde vapur, insanları alır ve karşı kıyıya taşıdığından denizin ölümü temsil ettiği söylenemez. O, daha çok hayat ile ölümü ayıran sınırdır. Su; arınmanın, temizlenmenin imgelerinden olduğundan ve

ölünce dünyaya ait ne varsa arkada bırakılıp bir sonraki kıyıya geçileceğinden deniz imgesi kullanılır. Ölüler, bir sonraki kıyıya geçene kadar bütün kimliklerini geride bırakır. Buna benzer bir örnek Yunan mitolojisinde de mevcuttur. Anlatıya göre, insanlar ölüler diyarına geçmeden önce Lethé Irmağı'ndan unutkanlık suyunu içerek geçmişlerini unuturlar ve bu şekilde yolculuklarını sürdürürler. Bu bağlamda, şiirdeki deniz de benzer şekilde bir unutma ve arınma sürecini simgeleyerek yeniden doğuşu temsil eder.

2.15.5. Dönüş (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)

Bir gün, rıhtımda, artık bıkip yerin altından,
Bir ölü uzar gibi servilerin altından
Boyumla ölçeceğim vapur direklerini.

Ben böyle uzayınca ta karşı sahiledek.
Gölgemi bir tepeden bir tepeye gelecek
Göklerin en mavisini, suların en serisini.

Gölge, ne kubbeleri, ne evleri yıkacak,
Minareler, sislerin arasından çıkacak,
Yumrukta yırtmış gibi bir kâğıttan fanusu.

Sessiz kımıldadıkça mavna karaltıları,
Düşecek baş ucuma Boğazın martıları,
Sesimle halka, halka rıhtıma çarpacak su.

Böyle beyaz dumanlar, beyaz martılarla ben
Alnımda nurdan bir iz, vücudumda bir kefen,
Rıhtıma bir Peygamber halinde ineceğim.

Ne gülümseyen bir yüz, ne de açık bir kucak...
Bir ufuktan bir ufka kollarını açarak

Şehri saran gölgemle bir an gerineceğim.” (Siyavuşgil, 1933, s. 65-66)

“Dönüş” adlı şiir, Carl Gustav Jung’un “gölge” arketipi bağlamında incelendiğinde, bireyin bilinçdışında bastırdığı yönleriyle yüzleşme sürecini yansıtan derin semboller barındırmaktadır. Jung’a göre (1981) gölge, bireyin kabul etmekte zorlandığı, toplum tarafından onaylanmayan veya kişinin kendi idealleriyle çelişen özelliklerini temsil eder. Bu bastırılmış yönler, genellikle rüyalar, sanat eserleri ve edebi metinlerde semboller aracılığıyla kendini gösterir (Jung, 1971).

Şiirin ilk üçlüğünde, “yerin altından” çıkma arzusuyla hareket eden bir varlıktan bahsedilir. Bu varlık, uzun süre bastırılmış veya gizlenmiş yönlerin yüzeye çıkma isteğini simgeler. Jung’un (1981) teorisinde, gölge arketipi bireyin bilinçdışında saklı kalan ve yüzleşilmesi gereken yönlerini ifade eder. Şairin burada betimlediği varlık, bireyin kendi içsel gölgesiyle yüzleşme arzusunu temsil eder.

İkinci üçlükte, bu varlığın gölgesinin “bir tepeden bir tepeye” uzandığı ve “göklerin en mavisini, suların en serisini” tarafından muhafaza edildiği belirtilir. Bu betimleme, gölgenin bireyin iç dünyasında kapladığı geniş alanı ve onun duygusal etkisini gösterir. Jung’a (1981) göre, gölgeyle yüzleşmek, bireyin kendini gerçekleştirme sürecinin önemli bir parçasıdır ve bu süreç, kişinin içsel dünyasında derin etkiler bırakır.

Üçüncü üçlükte, şairin benliğini oluşturan bu varlığın “kubbeleri ve evleri” yıkmayacağı, ancak minarelerin “bir kâğıttan fanusu” yırtarak “sislerin arasından” çıktığı ifade edilir. Bu karşılaştırma, bastırılmış yönlerin doğrudan yıkıcı olmayabileceğini, ancak toplumsal yapının içinden gelen unsurların daha etkili ve belirgin bir şekilde ortaya çıkabileceğini ima eder. Jung’un teorisinde, gölgeyle yüzleşmek ve onu entegre etmek, bireyin içsel dengesini bulması açısından önemlidir (Gülcan, 2020).

Dördüncü üçlükte, yük gemilerinin sessizce hareket ettiği ve “Boğazın martıları”nın sesinin etkisiyle denizin rıhtıma dalga dalga çarptığı anlatılır. Bu, bilinçdışında sessizce varlığını sürdüren gölgenin, belirli tetikleyicilerle bilinç düzeyine yükselmesini ve dış dünyada etkiler yaratmasını simgeler. Jung’a (1981) göre, gölge bastırıldığında, beklenmedik şekillerde ortaya çıkabilir ve bireyin davranışlarını etkileyebilir.

Beşinci üçlükte, şairin “beyaz dumanlar, beyaz martılar” eşliğinde ve alnında “nurdan bir iz” ile “rıhtıma bir Peygamber halinde” inmeyi arzuladığı görülür. Bu, gölgeyle yüzleşme ve onu dönüştürme sürecinin tamamlanmasını, bireyin kendini gerçekleştirme yolunda önemli bir adımı temsil eder. Jung’a (1981) göre, gölgeyle yüzleşmek ve onu kabul etmek, bireyin bütünlüğe ulaşması için gereklidir.

Son üçlükte, şairin kimsenin beklemediği rıhtımda “gülümseyen bir yüz” veya “açık bir kucak” bulamayacağı, ancak “bir ufuktan bir ufka” kollarını açarak şehri saran gölgesiyle gerineceği ifade edilir. Bu, bireyin gölgesiyle yüzleşip onu kabul ettikten sonra, içsel bütünlüğe ulaşmasını ve kendisiyle barışmasını simgeler. Jung’un teorisinde, bu süreç bireyin kendini gerçekleştirmesi ve içsel uyumunu sağlaması açısından kritik öneme sahiptir (Kavut, 2020).

Sonuç olarak, “Dönüş” şiiri, bireyin kendi gölgesiyle yüzleşme, onu kabul etme ve dönüştürme sürecini derin sembollerle anlatmaktadır. Jung’un gölge arketipi bağlamında değerlendirildiğinde, şiir, bireyin içsel çatışmalarını, bastırılmış yönlerini ve kendini gerçekleştirme yolundaki mücadelesini etkileyici bir şekilde yansıtmaktadır.

Gerçeklik ölçütleri içerisinde şiirin öznesine bakıldığında gizemli bir varlık olduğu kesindir; çünkü şiirin sonunda bütün şehri gölgesiyle sarar. İlk önce akla bir bulut gelebilir; ama şiirin son iki üçlüğünde şüphe ortadan kalkar. Siyavuşgil’in psikiyatri profesörü olduğu düşünüldüğünde bunun, psikolojideki gölge olduğu anlaşılır. Yani şairin baskılamayı seçtiği, topluluk içinde çıkarmadığı karanlık yanı, bir şehri boğacak kadar fazladır; fakat şair bunun yerine süperegosunu çalıştırıp İsa Mesih gibi rıhtıma inmeyi ve gerinmeyi uygun bulur. Şiirde deniz, yalnızca fiziksel bir mekân değil, şairin bastırılmış yönlerine açılan bir bilinçdışı alan olarak kurgulanır. Jung’un gölge arketipi bağlamında deniz hem karanlık benliğin taşıyıcısı hem de dönüşümün gerçekleştiği simgesel zemindir. Bu bağlamda deniz, bireyin içsel yolculuğunda hem yüzleşme hem de yeniden doğuş imkânı sunar.

2.15.6. Boğaziçi Notları (Hüseyin Siret ÖZSEVER)

5 Ağustos 1936

Göksu sırtında ay kızıl bir tunç,

Sanki bir heykelin yanık bedeni;
İçiyor dalgalar alevlerini;
Kıyıları bir tabut taşır, korkunç,

Suya akmış çapaklı bir kandil;
Kapkararlık Küçüksü makberesi,
Göz yaşından geçilmiyor deresi.
Bir bulut dağda yaşlı bir mendil.

Bir çocuk bulmuş eski bir tekne,
Yelken açmış alevlerin içine;
Pusu kurmuş deniz, çocuk, durma!..

Düştü yelken.. Elinde tek küreği,
Seyrederken bu gamlı bâdireyi,
Fikret'in hâli geldi hâtırıma.” (Özsever, 1937, s. 9-10)

Hüseyin Siret'in “Boğaziçi Notları” adlı şiiri, Göksu ile Küçüksü arasındaki gözlemlere dayanır. Duygusal yoğunluğu yüksek bir atmosferle başlayan şiir, giderek trajik bir tona bürünerek sonlanır. İlk dördlükte, ay ışığının denize yansıması etkileyici bir üslupla betimlenir. Ay, Göksu semalarında “kızıl bir tunç”a benzetilerek teşbih sanatıyla aktarılır. Bu ifade, ayın görünümüne yanmış bir heykelin bedenini andıran dramatik bir nitelik kazandırır. Dalgalar, teşhis sanatıyla vampirlere benzetilerek, ay ışığının “alev”e dönüşen kızıllığını içlerine çeker şekilde tasvir edilir. Tabut imgesini çağrıştıran “sandal” istiaresi, bu görüntünün karamsarlığını pekiştirir. Şair, bu manzarayı “korkunç” olarak nitelendirir ve ay ışığının denize yansımasını izleme amacıyla yapılan sandal gezisini bir tür suçla eşdeğer görür. Dördlük boyunca hüsn-i ta'lîl sanatı hâkimdir; doğadaki görüntülere, yüzeydeki estetiğin ötesinde duygusal ve simgesel nedenler yüklenmiştir.

İkinci dördlükte şair, tabiat üzerinden cenaze tasvirine devam eder. Ölüm suda gerçekleştiği için, “çapaklı bir kandil” ifadesi, ölen kişi için gözyaşı dökten bir anne ya da sevgilinin, ağlamaktan ışığını yitirmiş gözlerini ve dökülen yaşları simgeleyebilir. Aynı zamanda “Kapkararlık Küçüksü makberesi” mısraı, ölen kişinin bu mezarlığa

defnedileceğine dair bir imada bulunur. Bu bağlamda “kandil” metaforu, hem ölünün ruhu için yakılan bir ışığı hem de yas tutanların iç dünyasındaki sönmüş umutları temsil eder. Ölen, çok sevilen biri olmalı ki; Göksu deresi “gözyaşından geçil”mez. Debisi yüksek olan derenin çağıldaması, derenin gözyaşları ile dolması şeklinde yorumlanır. Hüsn-i ta’lil sanatı yalnızca denizle sınırlı kalmaz; gökyüzünde beliren bir bulut da bu anlamlandırma sürecine dâhil edilir. Şair, bu bulutu dağa yaslanmış, gözyaşını silen “yaslı bir mendil”e benzeterek teşbih sanatını devreye sokar. Böylece gökyüzü de duygusal yükü donanır ve şiirin bütününde kurulan melankolik atmosfer güçlenir.

Üçüncü üçlükten şairin gerçekleşecek hadiseye, tabiat üzerinden kehanete benzer bir etki yaratmaya çalıştığı anlaşılır. “Bir çocuk”, “eski bir tekne” ile şairin bahsettiği o suç mahaline doğru “Yelken açmış” gitmektedir. Ancak teşhis edilen deniz, “çocuk” için tuzak kurmuştur. Şair, nafile bir ikaz da olsa çocuğu “dur”ması için uyarır.

Son üçlükte sadece tabiatın değil, çocuğun da öldüğü ima edilir. “yelken”in düşmesiyle sandala ad aktarması yoluyla gönderme yapılır. Sandal alabora olmuştur. Çocuğun “Elinde tek küreği”, o şekilde öldüğünden mi öyle kalmıştır, yoksa o kürekle denizin ortasında yaşam mücadelesi mi vermektedir; çok anlaşılmaz. Bununla birlikte şairin bu manzarayı “gamlı bir bâdire” olarak nitelemesinden, Tevfik Fikret’in “Balıkçılar” şiirine telmihte bulunmasından ve şiirin dramatik havasından çocuğun öldüğü akla gelir. Şiirde deniz, katil rolüyle karşımıza çıkar. O, hem tabiatı hem de çocuğu öldürdüğü gibi aynı zamanda üzerindeki her canlıyı ölüme çekmekle yükümlüdür.

2.15.7. Son Liman (Melih Cevdet ANDAY)

Artık sesler bile kesildi,
Şarkı mı, dua mı bu biten?
Ah geceler güne dönmeden
Son limana ulaştı gemi.

Okşuyor anne çocuğunu

Ve mangalda külleniyor kor,
Neden bilmem artık açmıyor
Ruhta huzur tomurcuğunu.

Ateşini kaybetti alın,
Şimdi bütün rüyalar yarı,
Bulsam bulsam artık dünyamı
Kızıl kavsinde arıların.

Varlık, (89), 15 Mart 1937” (Anday, 2019, s. 25)

Üç dörtlükten oluşan şiirde “Son Liman” sembolünde ölüm ve ölüme erişen ömür anlatılır. Sembolik bağlamda derin anlamlı bir kavram ele alındığından şiir, kapalı ve dörtlükler birbirinden kopuk görünmekle beraber ateşli hastalıktan ölen bir çocuğun anısına yazılmış gibidir.

İlk dörtlükte, ölüm döşeğinde yatan birinin çevresinde toplanan insanların fısıltılar ve ağıtlarla dolu bekleyişinden söz edilir. Öte yandan, hastanın iyileşmesi yönündeki dualar da son nefesin verilmesiyle birlikte son bulur; böylece umut yerini sessiz bir kabullenişe bırakır. Melih Cevdet bu süreci; “geceler güne dönmeden” cümlecğiyle anlatır. Buna göre geceler hastalık, güne dönmek ise iyileşmek anlamında kullanılmıştır. Hastalığın bir gecede vuku bulup çocuğun sabahı görmeden öldüğü şeklinde bir tevriye söz konusudur. Her iki durumda da “gemi”, “son limana” ulaşmış; çocuk iyileşmeden ölmüştür. Ölenin çocuk olması sebebiyle gemi, beşiği de sembolize etmektedir.

İkinci dörtlükte annenin, yavrusunun cansız bedenini alıp okşaması anlatılır. Böylelikle bir nebze annenin acısı dinmekte; “gönül yangını” sönmektedir. Ancak ölüm gerçeği artık kesinlik kazandığı için, yavrusunu okşayışı eski sıcaklığını ve anlamını yitirmiştir. Eskiden çocuğunu sevdiğinde içi kıpır kıpır olan, neşelenen, “huzur”la dolan annenin ruhunda çiçeğe benzetilen huzurun “tomurcuğun”dan eser bile yoktur.

Büyük olasılıkla ateşli hastalıktan öldüğünden annesinin sürekli kontrol ettiği yavrusunun alını vefatıyla birlikte soğumaya başlar. O vakitten sonra bu durum anne için travmatik bir boyut alır. Artık annenin bütün uykuları yarım, rüyaları da eksik kalacaktır. Bu bağlamda şair, rüya metaforu aracılığıyla, henüz yaşamı tam anlamıyla

deneyimleyemeden hayata veda etmiş bir yavruya işaret etmek istemiş olabilir. Böylelikle bütün yaşama sevincini ve hayatla olan bağlantısını kaybeden anne; bunlara yeniden kavuşabilmenin yolunun arıların “kızıl kavsinde” olduğu sonucuna varır. İlk bakışta anlamsız gibi görünen mısra, üzerinde düşündükçe anlamlı hâle gelir. Bu acı olay karşısında aklını yitirmesiyle kadının, reel dünya ile bağı kopmuştur. Başka âlemlerin -şiiirden hareketle- arılar âleminin dünyasında anlam arayışına koyulmuştur. Zira bu acıya katlanmak için delirmekten başka çaresi yok gibidir.

Şiirde denize, “son liman” ve “gemi” metaforları aracılığıyla dolaylı olarak gönderme yapılır. Bu bağlamda, “son liman” ölümü, “gemi” ise bireyin kendisini ya da tabutunu simgeler. Dolayısıyla deniz, her bir gemi; yani insan için yaşam sürecini; başka bir ifadeyle, akıp giden zamanı temsil eden bir sembol hâline gelir.

Şiirlerin genelinde karamsar bir üslup hâkimdir; bu üslup, Yunan mitolojisindeki Kharoon anlatısıyla da örtüşen tematik izler taşır. Özellikle Necip Fazıl Kısakürek’in “Yattığım Kaya” adlı şiirinde, şair deniz kenarına içsel sıkıntılarını paylaşmak amacıyla gelir; ancak deniz, onu teselli etmek yerine, dolaylı biçimde intiharı bir kurtuluş yolu olarak işaret eder. Bunun en büyük sebebi Necip Fazıl’ın sevdiklerinin ölmüş olmasıdır. Ölüncel onlara kavuşabilecektir. Arolat’ın “Denize Atılan Taşlar” adlı şiiri, hayat felsefesini bulma ve bir ders çıkarma üzerinedir. Şair, denize attığı taşların oluşturduğu halkalarda bambaşka şeyler görür. Buna göre taşlar birer insandır. Suda bıraktığı izler onun çevresindeki etkisidir ama taş dibe batınca gerçek manada kişi ölüncel ne kendi ne de izinden eser kalır. Dolayısıyla deniz burada hayatı temsil eder.

Ahmet Kutsi’nin “Deniz” şiirinde, deniz ölüme giden bir yol, aynı zamanda bir son olarak insanı kendisine çağırır. Bu durum gemi-deniz ikilisi ile birlikte verilir. Deniz, bir bakıma insanın gemi metaforunda tabutla ilerlerken ahirete giden rota durumundadır. Necip Fazıl’ın bir başka şiiri “İskele”, ölümü kabulleniş üzerinedir. Burada deniz iki hayat arasındaki araftır. İskele ölümü, vapur tabutu imgeler. Bu yönüyle sözde Yunan mitine yaklaşan şiir budur.

Melih Cevdet Anday ve Hüseyin Siret Özsever’in şiirlerinde küçük bir çocuğun ölümü anlatılır. Anday’ın “Son Liman” şiirinde, bu metafor ile küçük çocuğun ateşli hastalıktan ölümü aktarılır. Özsever’in “Boğaziçi Notları” şiirinde durum gerçekçi bir tabloda seyreder. Göksu Deresi’nin denize döküldüğü yerin

açıklarında bir çocuk, sandal kazası sonucu denize düşer. Şair, olayları uzak bir tepeden gözlemci olarak aktarır. Her ne kadar öldüğü doğrudan belirtilmese de şairin denizi katillikle itham etmesi ve şiirin bedbin havasından öyle olduğu duyumsanır.

Bu başlık altındaki anlam bakımından en kapalı şiir Sabri Esat'ın "Dönüş"üdür. Şiir, şairin İstanbul'da, adeta Hz. İsa'nın dirilişine benzer biçimde yeniden varlık kazanması ya da kente musallat olması şeklinde yorumlanabilir. Bu imge, hem mistik hem de alegorik bir düzlemde okunmaya elverişlidir. Öte yandan, şiir aynı zamanda psikanalitik bir bakışla da değerlendirilebilir. Bu çerçevede, süperegonun ortadan kalkmasıyla birlikte, bireyin bastırılmış dürtülerin simgesi olan id'in bir "gölge" gibi ortaya çıkarak tüm toplumsal ve ahlakî baskılardan arınmış biçimde intikam alma eğilimi taşıdığı da öne sürülebilir. Bu yorum, Carl Gustav Jung'un "gölge" arketipiyle Freud'un yapısal modelindeki id-süperego çatışması arasında kurulan kuramsal bir etkileşimi yansıtır. Denizin rolü, mevzu bahis Kharoon miti nedeniyledir. Denizden yolcu edilen şair, yine denizden geri dönerek şehre giriş yapmayı hayal eder.

2.16. SANDAL SEFASI VE DENİZ

Sandal sefaları, Osmanlı kültüründe hem eğlence hem de sosyal yaşamın ayrılmaz bir unsuru olarak öne çıkar. Özellikle Haliç ile bağlantısı bulunan Kağıthane deresinin Kanunî Sultan Süleyman'dan itibaren şenlik ve mesire alanı olarak kullanıldığı bilinir. Ancak bu mekân, asıl önemine 18. yüzyıl ile kavuşur. Dönemin padişahları buraya değer vermiş, hemen hepsi farklı mimarî ile mekânı güzelleştirmeye özen göstermiştir (Bilgicioğlu, 2008).

Sandal sefalarında en çok anılan dereler Kağıthane ve Göksu Dereleridir. Kadınlı-erkekli sandallar, mesire yerlerinden Boğaziçi'ne doğru hareket ederken fasıllar eşliğinde keyifli bir yolculuk ortamı yaratır. Bu görüntü ve dinlence İstanbullulara mesire alanı dışında ayrı bir şölen sunar. Deniz tarihi araştırmacısı Ali Rıza Işıpek (2021), 1851 yılında Şirket-i Hayriye'nin kurulmasıyla Boğaziçi ve Haliç'te gerçekleşen sandal sefalarının zamanla azaldığını ve en sonunda bittiğini söyler. Belirlenen şiirlerde de bu sazlı-sözlü sandal sefaları şairlerin gözlemleri ve hayalleri aracılığıyla aktarılır.

2.16.1. Sandalda Bir Şarkı (Behçet Kemal ÇAĞLAR)

Gecem, siyah bir deniz; sevgim, yeşil bir kıyı
Ve rüyam, andırıyor sandalda bir şarkıyı;

Bercesten bir nakarat: Üç tek üç hece, adı..
O, bende misafirdi: Gönlümde sabahladı...

Birden aşmak istedim karşıki yamaçları:
Fecrin ufkunda gördüm ben o kumral saçları..

Boynumda bir kementti, içimde bir ateş!
İçimde esmiş saba, içimde doğmuş güneş;

Yoksa ben gün doğmadan dünyada uyanmazdım..

Gözlerimi fecirden ayırdım, şunu yazdım” (Çağlar, 1933, s. 116)

Şair, “Sandalda Bir Şarkı”yı büyük olasılıkla ayrıldığı sevgilisi için yazmıştır. Behçet Kemal, şiirde denizden sarıp sarmalayan ve adeta boğan bir şey gibi bahseder. Şiirini teşbih ve istiareler üzerine bina eden Çağlar’ın amacı hâl-i pür melâlini anlatmak içindir.

Şiirin birinci beytinde gece “siyah bir deniz”e, sevgi “yeşil bir kıyı”ya ve rüya ise “sandalda bir şarkı”ya benzetilerek ifade edilir. Benzetmelerin yoğun biçimde kullanıldığı bu beyitte, şair karamsar düşüncelerle yüklü bir gecede gördüğü rüyayı dile getirir. Rüyanın, sandalda söylenen bir şarkıyı çağrıştırması, Osmanlı eğlence kültürünün önemli unsurlarından biri olan Sâdâbâd meclislerine gönderme niteliği taşır. Özellikle Kanlıca kıyılarında yapılan ve kadın-erkek bir araya gelerek gerçekleştirilen sandal sefaları sırasında icra edilen şarkılar, genellikle neşe ve aşk temaları etrafında şekillenirdi (İşıpek, 2021). Dolayısıyla bu sandallara, beyitte geçen “yeşil bir kıyı” yani sevgi kavramı aracılığıyla binilmişse, şairin gördüğü rüyanın da olumlu ve güzel duygular taşıması gerekir.

İkinci beyitte, şiirde söylenen şarkının nakaratı yer alır: “O, bende misafirdi; Gönlümde sabahladı.” Bu dizelerde şairin sevdiği kişi, kalıcı bir yer edinmek yerine,

yalnızca kısa süreli bir konuk olmuştur. Şair, gönlünü bir ev olarak düşünmekte ve bu bağlamda, sevdiği kişinin yalnızca bir geceyi orada geçirdiğini ifade etmektedir. Bu durum, sevginin karşılıksız ya da geçici olduğuna işaret eder. Dolayısıyla, bir önceki beyitte iması yapılan rüya ve sandalda söylenen şarkı, aslında bir ayrılığın hüznünü dile getiren bir temaya dönüşür.

Üçüncü beyitte ayrılığı idrak eden şair, denizde ilerlerken gözünün gördüğü yamaçları “birden aşmak” isteğiyle dolup taşar. Bu, onun gerçeklikten kaçış arzusudur; çünkü şarkı ayrılığı ve ihaneti aklına getirir ve o, bunu inkâr eder. Dahası tabiat da sevgilisini anımsatır. Tan yeri ağarırken oluşan renk, tıpkı sevgilinin “kumral saçları”na benzer. Dolayısıyla Behçet Kemal, ayrılık gerçeğinden kaçamaz.

Dördüncü beyit, üçüncü beytin devamıdır; bir önceki beyitte sevgilinin saçlarından bahseden şair, aynı konuyu sürdürür. O saçları şair, boynuna kement gibi dolamış, aşk kalbine “ateş” istiaresiyle düşmüştür. Bu ateş, esen saba rüzgârı ile alevlenmiş; adeta güneşin doğmasına vesile olmuştur. Şairin gönlünde filizlenen aşkı, tabiat yoluyla aktarmaya çalışırken akıllara Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Leylâ²⁰ şiiri gelir. Orada da sevgilinin saçları bir kement gibi boyna takılır. Bu, klasik edebiyatta oldukça fazla rastlanan bir imgedir. Sevgilinin uzun saçları, âşıklarının başlarını taşıyan bir zemin gibi tasvir edilir. Bu ifade, hem sevgilinin cazibesini hem de ona duyulan aşkın yıkıcı etkisini simgeler. Âşıkların başlarının sevgilinin saçlarında asılı olması, mecaz yoluyla onların bu aşka kurban gittiklerini ve tamamen ona boyun eğdiklerini ima eder.

²⁰ “LEYLÂ

Bu akşam rüyamda Leylâ’yı gördüm
Derdini ağlarken yanan bir muma;
İpek saçlarını elimle ördüm,
Ve bir kement gibi takdım boynuma
Bu akşam rüyamda Leylâ’yı gördüm.

Leylâ... Elâ gözlü bir çöl ahûsu
Saçları bahtından daha siyahtır.
Kurmuş diye sevda yolunda pusu
Döktüğü gözyaşı, çektiği ahdır.
Leylâ... Elâ gözlü bir çöl ahusu.
Bir damla inciydi kirpiklerinde,
Aşkın ıstırapla dolu rüyası
Bir başka güzellik var kederinde
Bir başka âlem ki ruhunun yası
Sessiz incileşir kirpiklerinde.” (Tanpınar, 2022, s. 118)

Son beyitte Çağlar, şiiri kaleme alış sebebini nakleder. Erkenden uyanma gibi huyları olmayan şair, yukarıda anlattığı rüyayı görmüş ve uyanmıştır. Sevgilisinin güzelliğini unutmamak adına ve ayrıca saçları ile fecr arasında benzerlik kurduğundan oraya bakarak bu şiiri kaydetmiştir. Şiirde deniz, şairin rüyasının ve aşkın yaşandığı mekân olması yönüyle vardır. Dahası mekân bağlamının dışında rüyada görüldüğünden bilinçaltını da işaret eder.

2.16.2. Sandalın Hatırası (Fehmi Hilmi CUMALOĞLU)

Düşüp enginlere sandalda sesin titredi de
Bu gönül yandı ipek saçlarının her teline.
O dudaklar gülüyorken seni sevdim dedi de
Bana efsanelerin zehrini tattırdı yine.

Buğulanmış ve durulmuş suya düşmüştü yüzün
Seni aydan ve güneşten bile kıskandı gönül.
Büyülenmiş bir alevdin deniz üstünde bugün
Gözünün rengine tutkun bakarak yandı gönül.

Ne hayal beklerim artık ne ümitler, ne ece
Beni zencirle gönül bağladı kıvrak sesine,
Suda bir minyatür olmuştu o gölgen bu gece
Ebedî kondu bu rüyalarımın bahçesine..

28/3/934 Heybeli” (Cumaloğlu, 1934a, s. 42)

Üç dörtlükten oluşan şiirde, sevgiliyle çıkılan bir sandal sefasında ona nasıl tekrardan âşık olunduğu aktarılır. Mecazlarla örülü olan şiirde, soyut şeyler teşhis edilir. İlk dörtlükte Fehmi Hilmi, sevgilisi yahut âşık olup açılmadığı kadınla birlikte, sandalla enginlere yol almıştır. Bu durumdan korktuğundan ya da nazdan kadının sesi titreyince şairin gönlü yanar; bir bakıma ona yeniden âşık olur veya merhamet eder. Kadının en çok etkileyen yanı, sayı itibarıyla de mübalağa edilen “ipek saçlarının her teli”dir.

Kadın, şairi gülümseyerek “seni sevdim” şeklinde cevaplar. Yalnız burada tezat söz konusudur. Şairin buna sevinmesi gerekirken o, bu durumu “Bana efsanelerin zehrini tattırdı yine” biçiminde yorumlar. Dolayısıyla kadının aşkı mı zehirlidir ya da sevme fiilini geçmiş zaman kipiyle kullandığından mı şair şüpheyne düşmüştür; dahası her aşkın sonunun hüsrarla bittiğine dair bir gönderme midir, henüz belli değildir.

İkinci dörtlükte şair, sevgilisinin denizin yüzeyine akseden çehresinin kendisinde bıraktığı izlenimleri anlatır. Kadının siması “buğulan”ıp daha sonra “durul”an suya yansır. Bu yüzden şair onu aydan ve güneşten kıskanır; çünkü ayın ve güneşin ışığı denize vurunca sevgilisinin yansımasına gölgeden bile olsa dokunma şerefine erişir. Kadının yüzü “deniz üstünde” tıpkı ay ve güneş gibi ışık saçtığından “Büyülenmiş bir alev”e benzer. Dahası şair, sevgilinin “Gözünün rengine” âşık olmasını gönlünün yandığı istiaresi ve irsal-i meseli ile anlatır.

Son dörtlüğün ilk mısraında şair, sandaldaki o kadına sırlıslıkam âşık olduğunu, gözünün ondan başkasını görmediğini insanın dünyalık arzularını sıralayarak verir. O, artık hayal, ümit veya gönlüne bir kraliçe beklemez; çünkü tecrit ettiği gönlü, o kadının sesine köpek istiaresiyle zincirlenmiştir. Sevgilinin suya düşen aksi, bu kez “bir minyatür”ü çağrıştırır ve şair onu o hâli ve hayaliyle sonsuza dek bir bahçeye teşbih ettiği rüyalarına koyar.

Deniz, özellikle de sandal sefası, âşıkların baş başa kalabildiği romantik ortamlardan biridir. Bu bağlamda deniz, şiirde yalnızca fiziksel bir mekân olarak değil; aynı zamanda şairin sevgilisine duyduğu aşkı derinleştiren duygusal ve simgesel bir unsur olarak da yer alır.

2.16.3. Boğaziçi Şarkısı (Faruk Nafiz ÇAMLIBEL)

Gam çekme, güzel, nolsa baharın sonu yazdır,
Sevdaların en coştugu yer şimdi Boğazdır.
Bin kayda düşen göynüme bir sevgili azdır,
Sevdaların en coştugu yer şimdi Boğazdır.

Mehtabı görür görmez uzaklaştı kederler,
Şenlendi sevenler, sevilenlerle bu yerler.

Tek seyre çıkanlar buradan eşle dönerler,
Sevdaların en coştugu yer şimdi Boğazdır.

Ansın bizi coşkun yalılar, neş'eli bağlar,
Körfezde kopan kahkahalar Göksuda çağlar,
Tekrar ediyor söylediğim şarkıyı dağlar:
Sevdaların en coştugu yer şimdi Boğazdır.” (Çamlıbel, 1936, s. 4)

Faruk Nafiz Çamlıbel'in “Boğaziçi Şarkısı” şiiri, ismiyle müsemma, bestelenmiş bir güftedir. Şiirin tamamına bakıldığında gerek bıraktığı intiba gerekse şiirde yer alan tekrar nedeniyle sandal sefası akıllara gelir. Belki o sefaya Faruk Nafiz de katılmıştır. Böylesine bir eğlence bahis konusu olduğundan şiirin tamamına rindâne ve şuh bir hava hâkimdir. Daha ilk mısradan Çamlıbel, büyük olasılıkla içkinin de tesiriyle hayat felsefesinin “anı yaşamak” olduğunu belirtir. Şiirde deniz; tekrar eden, mecâz-ı mürsel ile ima edilen “Boğaz” aracılığıyla varlığını kanıtlar.

Şair, yaşama sevincini sevdadan alır; sürekli yinelenen mısraların hemen öncesinde hayatın acı yönünü anması bu nedenledir. Yani şair hem nasihat eder hem de kılavuzluk eder. Bu yol; “Sevdaların en coştugu yer şimdi Boğazdır” dediği Marmara Denizi'ndeki sandal sefasına katılmaktır. Ortam, eğlendiriciliğini sevgililer, saz meclisi ve “mehtap”tan alır. Bu sefaya yalnız katılanlar bile dönüşte kendisine bir çift edinebildiğinden ve şiirde kederin, gamın çözümü olarak “sevda” gösterildiğinden Boğaz'ın sularında yeryüzü cenneti oluşur.

Sefadan sadece ona iştirak edenler yararlanmaz; yankının ulaştığı yerlerin hepsi ondan payını alarak mutlu olur. Çevre yalılarda yaşayanlar dışında kişileştirilen tabiat da kendine göre eğlenir. Bağlar, neşelidir; Göksu, atılan kahkahalarla şenlenmekte, bir bakıma o da gülmektedir. Çevre dağlar bile söylenen şarkıyı tekrarlar; “Sevdaların en coştugu yer şimdi Boğaz'dır.”

2.16.4. Mihrâbâd / Sene 1275 (Yahya Kemal BEYATLI)

Mev'id-î mehtaba saz açmış gümüşten şâhrâh
Şeb nedir Körfez'de Mihrâbâd'dan görmüş o mâh
Mevkib-î zevrakla gelmiş fasl-ı Sultânî Yegâh

Şeb nedir Körfez’de Mihrâbâd’dan görmüş o mâh

Kâinât-ı gaybı tel tel yoklayan mızrâbdan
 Vehleten dervâze-î mâzî açılmış âbdan
 Sebkenen mehtâblar bir bir uyanmış hâbdan
 Şeb nedir Körfez’de Mihrâbâd’dan görmüş o mâh”
 (Beyatlı, 1974, s. 119)

Şiir “ilk defa Foto Magazin {nr. 6, 1 Birinciteşrin 1938: 15} dergisinde yayımlanmıştır (Ayvazoğlu, 2020, s. 324). Yahya Kemal, 17. yüzyılda başlayıp 19. yüzyılda sona eren, bununla birlikte bir nostaljik hareketle 1924’te ilk ve son kez tekrarlanan Kanlıca’dan tüm Boğaz’a yayılan mehtaplı gecelerdeki sazlı sandal sefasını (Ayvazoğlu, 2020, s. 324-325) anlatır. Şiir, klasik mazmun olan bir mâhın yani bir kadının söz konusu sefayı Mihrâbâd korusundan Körfez’e bakarak izlemesini konu edinir. Böyle bir akşam nakledilirken denizle ilgili tenasüp “Körfez”, “zevrek” ve “âb” kelimeleriyle sağlanır. Şiirin bütünü “Şeb nedir Körfez’de Mihrâbâd’da görmüş o mâh” tekrar mısraında gizlidir.

İlk dördlükte mehtabın denize yansıması hüsn-i ta’lîl ile Boğaz’da saz meclisinin oluşmasına sebep gösterilerek güzel bir nedene bağlanır. Ardından Sultanî Yegâh faslının kafilâ kafilâ gelen kayıklarla başladığı dile getirilir. İlk dördlükte iki kere sunulan “Şeb nedir Körfez’de Mihrâbâd’dan görmüş o mâh” tekriri, kadının denizde gördüğü manzara karşısında hem şaşırdığını hem de ne kadar hayran kaldığını anlatmak içindir.

İkinci dördlükte, sazın çıkardığı nağmeler teşhis sanatıyla kişileştirilir. Bu nağmelerin, gayb âlemini yoklayarak geçmişi açığa çıkardığı ifade edilir; geçmiş ise suda bulunan “dervâze” yani “kale kapısı” metaforuyla temsil edilir. Böylece şiirde fantastik bir atmosfer kurulmuş olur. Geçmişin canlanmasıyla birlikte, mehtap da kişileştirilerek uykusundan uyanır ve dördlüğün sonundaki tekrar aracılığıyla bu imge pekiştirilir: “Şeb nedir Körfez’de Mihrâbâd’dan görmüş o mâh.” Bu dizeler, şiirin muhatabı kadının belki de hayatında ilk kez bir akşamı bu denli dolu dolu yaşadığını ve böylece o vakti anlamlandırabildiğini düşündürür.

Bu şiirde deniz, musiki, geçmiş ve bir kadının varlığı etrafında anlam kazanır. Şairin suya canlı bir varlık olarak bakışı, onun hafızası olduğuna dair sezgisel bir

yorumla birleşir; bu anlayış, müziğin eşliğinde geçmişin canlanmasıyla belirginleşir. Kurulan bu hayalî atmosfer, kadının varlığıyla birlikte daha romantik bir boyut kazanır. Şiirde yalnızca deniz değil, bu sefanın yaşandığı akşam vakti de önemlidir. Zira etrafı yalnızca ay ışığı aydınlatmaktadır; bu da hâkim olan tek rengin ve karanlığın, gündelik gerçekliği silip yerine Yahya Kemal’in şiirlerinde sıkça rastlanan masalsi bir deniz manzarası oluşturmaya imkân tanır.

2.16.5. Gece (Yahya Kemal BEYATLI)

Kandilli yüzerken uykularda
Mehtâbı sürükledik sularda.

Bir yoldu parıldayan, gümüşten,
Gittik... Bahs açmadık dönüşten.

Hulyâ tepeler, hayâl ağaçlar...
Durgun suda dinlenen yamaçlar...

Mevsim sonu öyle bir zaman ki
Gaaip bir mûsikîydi sanki.

Gitmiş kaybolmuşuz uzakta,
Rü'yâ sona ermeden şafakta..." (Beyatlı, 1969, s. 47-48)

Yahya Kemal'in "Gece" adlı şiirinde, sandalla Boğaz'da gerçekleştirilen bir sefa anlatılır. İlk kez Akşam gazetesinde 4 Mart 1940'ta yayımlanan bu şiirde (Ayvazoğlu, 2020, s. 192), deniz ve çevresindeki pek çok mekân, kişileştirme yoluyla canlandırılır. Bu bağlamda Kandilli, uykuda olan bir varlık gibi betimlenir; adeta denizin üzerinde süzülerek yüzer. Şairin içinde bulunduğu sandaldan kürekler çekildikçe, ay ışığı dalgaların üzerinde yansır ve bu hareketlilik "Mehtâbı sürükledik" ifadesiyle dile getirilir. Ay ışığı yalnızca sandalı takip etmekle kalmaz, aynı zamanda ona yol da gösterir. Bu durum teşbih yoluyla "gümüşten bir rota" olarak tasvir edilir. Şiirde, bu ışıltılı ve huzurlu yolculuk boyunca şairin yönü hep ileriye doğrudur;

İstanbul'dan ayrılmadığı sürece herhangi bir sorun hissetmediğinden, “dönüş” fikri hiç gündeme gelmez. Zaten sandal Boğaz'dan çok da uzaklaşmaz; kıyıdaki “tepeler” ve “ağaçlar” birer “hülyâ” ve “hayâl” perdesinin ardından silik bir şekilde görünür. Kişileştirme yoluyla “durgun” denizdeki “yamaçlar” da birer varlık gibi “dinlenir.” Şairin ve arkadaşlarının çevreyi bu denli hayalî bir algıyla görmeleri büyük olasılıkla alkolün etkisiyledir. Tasvir edilen bu bulanık ve düşsel manzaraya, “gaaip bir mûsikî”nin eşlik etmesiyle işitsel bir boyut da eklenir. Bu ahenkli seslerin kaynağı, doğadaki canlılar olabileceği gibi, gece boyunca yapılan sandal sefasının ardından hâlâ yankılanan bir müzik faslının izleri de olabilir. Nihayetinde şair ve arkadaşları da tıpkı görünmezden gelen o müzik gibi ortadan kaybolur. Zaten tüm sefa, rüyaya benzetilen bir metaforla sunulmuş, “şafak”la birlikte son bulmuştur; çünkü gün doğumu, onların gerçekliğe geri dönmelerine ve nerede olduklarını fark etmelerine neden olmuştur.

Şiirlerin hepsinde deniz, eğlenceye zemin hazırlayan mekân konumundadır. Yapılan sandal sefalarında aşk, fasıl ve gecenin koynundaki gezinti ön plandadır. Çağlar'ın “Sandalda Bir Şarkı” şiirinde, kuvvetle muhtemel bir sefada rastlanan; fakat sonrasında tekrar karşılaşılmayan bir kadının yası tutulur. Sandal sefalarında erkekler, kadınların bindiği sandallara olabildiğince yaklaşır ve onlarla iletişim kurmaya çalışır; ancak diğer taraftan kolluk kuvvetlerince kontrol altındadırlar. Muhtemel bir sözlü taciz durumunda -filî taciz mesafesinde yaklaşılmaya müsaade edilmez- kolluk kuvvetleri müdahale etmek için hazır beklemektedir (İşıpek, 2021). Fehmi Hilmi Cumaloğlu'nun “Sandalin Hatırası”nda şair, sandal sefası sırasında nasıl ilan-ı aşk ettiğini aktarır. Çamlıbel'in “Boğaziçi Şarkısı” da sevgiliyle olan bir macera üzerinedir. Bir sandal sefasında dönüş yolunda yapılan fasıllar eşliğinde yaşanan aşk, gözler önüne serilir.

Yahya Kemal'in sandal sefası hakkındaki şiirleri, daha çok eğlencenin ve şairde oluşturduğu büyümlü izlenim hakkındadır. Sandal sefalarına katılamayanlar, kıyıda seferdeki fasılları izleyip dinler ve böyle avunurlar (İşıpek, 2021). “Mihrâbâd” şiirinde mevcut şölen karşısında bir kadının intibaları, duyduğu heyecan ve sevinç aktarılır. “Gece”de Kandilli kıyısında gerçekleşen bir sandal sefası, rüya temi içinde masalsı olarak yansıtılır. Dolayısıyla şair geceleyin deniz, fasıl ve kayıklardan oluşan atmosferi beğenmektedir.

2.17. ŞAİRİN İÇ BENİ OLARAK DENİZ

Deniz temalı şiirlerde, denizin şairin ruh dünyasının bir yansıması olarak işlev gördüğü sıkça görülmektedir. Bu bağlamda deniz, kimi zaman bir ayna görevi üstlenerek içsel dünyayı yansıtır; kimi zaman da doğrudan şairin benliğiyle özdeşleşir ya da şairin kendisi denize dönüşür. Bu dönüşümde, özellikle dert ya da hüznün, belirleyici bir faktör olarak öne çıkar. Şairler, duygusal yoğunluk yaşadıkları anlarda denizle sohbet edip içlerini dökerken, bu sürecin bir noktasında denizin yalnızca bir muhatap değil, şairin bizzat kendisi hâline geldiği görülür. Böylece deniz, hem bir dış dünya unsuru hem de şairin içsel durumunu temsil eden metaforik bir varlığa dönüşür.

2.17.1. Sularla Gönlüm (Ali Mümtaz AROLAT)

Suda ne dalgalar var,
Ne de serin bir rüzgâr,
Sükûn, sükût, sükûnet,
Bir de mehtabın aksi...

Gönlümde ne hicrân var,
Ne de başka bir rüzgâr,
Sükûn, sükût, sükûnet,
Bir de mehtâbın aksi...

Suda yalnız ziyâlar,
Ziyâlar, gölgeler var,
Sükûn, sükût, sükûnet,
Gölge ve ziyâ raksı,

Gönlümde de hülyalar,
Ziyâlar, gölgeler var,
Sükûn, sükût, sükûnet,
Gölge ve ziyâ raksı,

Hayâl ve hülyâ raksı... (Arolat, 2012, s. 137-138)

“Sularla Gönlüm”, Ali Mümtaz Arolat, gönlünün sulara dahası denize benzetildiği bir şiirdir. Şiir, tekrar sanatı üzerine kuruludur ve gücünü bu dizelerden alır; böylelikle öne çıkarılan ve okura iletmek istenen mesaj anlaşılır.

İlk bölümde hareketsiz bir deniz anlatılır. Deniz; dalgasız, çarşaf gibidir, rüzgâr dahi esmediğinden etrafta ses seda yoktur. Yalnız, ay ışığı vardır. İkinci bölümde şair, kendi gönlünden bahseder. Rüzgârı anımsatan olumsuz duygular, gönlünde barınamaz. Orada ay ışığının yalnız yansıması bulunur. Mizacına sessizlik hâkimdir. Öncelikle şairin gönlünün ilk dörtlükten ilhamla denize benzetildiği dahası dalgaların hicranla eş tutulduğuna tanık olunur. Bunun için ikinci dörtlük ilk dörtlüğün aynısıdır; sadece dolaylı tümleçler yani mekânlar farklıdır. Öyleyse şairin, gönlünü yansıtıcı bir mekân olan denize benzettiği söylenebilmekle beraber aynı zamanda mehtapla aşk, seveda vb. gibi duygularla yine gönlüne işaret ettiği ortadadır.

Eğer denizde “mehtabın aksi” varsa suda ışıklar ve gölgelerin olması gayet normaldir; böylelikle sessizlik hâkimiyetini devam ettirir; çünkü ışığın sesi yoktur. Gökyüzündeki bulutların durumuna göre denizde ısıltı, gölge meydana gelir ve bu doğa olayını şair, “gölge ve ziya raksı” olarak adlandırır. Özellikle bunların dans ettiğini düşündüğünden hem kişileştirir hem de bir doğa olayını dansa benzettiğinden hüsn-i ta’lil yapar.

Son dörtlük, üçüncü dörtlüğün şairin gönlüne göre verilmiş cevabıdır. Artık bu bölümde gönlü ile deniz, bir bütün hâlini alır. Gönlünde hülyalar, ışıklar ve gölgeler vardır. Bununla birlikte sessizlik de hâkimdir ve gölgeyle ışığın dans ettiği gibi onda hayal ile hülya dans eder.

Şiir, büyük ölçüde söz sanatları üzerine inşa edilmiştir. Şair, anlamca yakın sözcükleri art arda kullanarak sözcüklerin çağrışım gücünü artırmayı hedefler. Bu anlatım tekniği, özellikle şiirde yer alan deniz tasviriyle doğrudan ilişkilidir. Zira betimlenen deniz; dalgasız, çarşaf gibi dümdüz, berrak ve neredeyse ayna kadar durudur. Bu görüntü, şairin iç dünyasını, yani sükûnet içindeki gönlünü yansıtır. Şairin ruh hâli de tıpkı deniz gibi dingin ve huzurludur. Bu durum, olağanüstü bir huzurun hem dış dünyada hem de şairin iç dünyasında karşılık bulduğu bir bütünlük hissi yaratır. Dolayısıyla deniz, yalnızca doğanın bir unsuru değil, aynı zamanda şairin içsel huzurunu tamamlayan bir simge hâline gelir.

2.17.2. Denizde Gurûp (Halit Fahri OZANSOY)

Güneş durgun sulara kızıl bir tuğ uzattı,
 Sonra altın başını ufka eğerek battı...
 Sahilde son ışıklar kıvrıldı yumak yumak,
 Deniz artık istiyor kalbim gibi uyumak...
 Ne bir kadın eteği, ne bir dalga bükümü!
 Kalbim gibi bu akşam denizin de ölümü...
 Ben ışıklı gözlerden ayrıldım, o güneşten:
 İkimiz de demek ki ayrı düştük bir eşten!
 İkimiz de ebedî bir hicran yolcusuyuz,
 Aynı gam menbaidan ufka akan bir suyuz!..." (Ozansoy, 1927, s. 15)

Halit Fahri Ozansoy'un Denizde Gurûb adlı şiirinde, güneşin denizin üzerinde batması, sevgiliden ayrılma ile eşleştirilerek metaforlarla dolu bir şekilde aktarılır. Acehan'a göre Ozansoy, "*yakın dostu ve arkadaşı Yahya Kemal'in 'Açık Deniz' manzumesinde yaptığı gibi deniz ile kendisi arasında ortak noktalar buluyor ve onunla adeta dertleşiyor*" (1998, s. 242). Buna göre; güneş, şairin sevgilisi, deniz de kendisidir. İlk mısırada kullanılan tuğ metaforu manidardır. Zira hükümlanlık sembolü olan tuğ, aynı zamanda bir "savaş alâmeti"dir (Çoruhlu, 2024) ve güneşin bunu denize karşı kullanması bir savaş açığının göstergesidir. Diğer taraftan bu savaş, şairin, iç beniyile olan savaşıdır; çünkü suların "durgun" olmasından isyanın tek taraflı olduğu; dolayısıyla ayrılma dileğinin sevgiliden geldiği anlaşılır. Demek ki; sevgili ile şair arasında bir tartışma yaşanmış, şair sessiz kalmayı tercih etmiş, bunun üzerine sevgili çekip gitmiştir. Sevgili, şairi terk ederken onun bu duruma seyirci kaldığı "Sahilde son ışıklar kıvrıldı yumak yumak" mısraından sezilir. Güneş olan sevgili, arkasında son ışıklarını bırakarak gider ve etraf sessizliğe gömülür. "Deniz artık istiyor kalbim gibi uyumak" dizesiyle şairin ve dolaylı olarak denizin yaşadığı keder göz önünde bulundurulursa ikisinin bu yöndeki arzusu normal karşılanır. Bilimsel açıdan bakıldığında uykusuzluk ve uyuma isteğinde artış, depresyon belirtisidir (Elbi Mete, 2008). Şair, sevgilinin yokluğundan ortaya çıkan bir hüznün içindedir. Hissettiği boşluğu doldurmak ve avunmak imkânsızdır. Bu; "Ne bir kadın eteği, ne bir dalga bükümü!" mısraı ile doğrulanır. Öyle anlaşılıyor ki, şairi gerçek yaşamda en çok

neşelendiren unsurların başında kadın gelir; bu nedenle kadını denizdeki dalgalara benzetir. Ancak hem şair hem de deniz, yaşadıkları derin acılardan ötürü kadınlardan uzak durmaya yemin etmiş gibidir. Bu olağandışı ruh hâli, hem şairin hem de denizin “öl”mesi şeklinde metaforik bir anlatımla açıklanır. Artık denizden benliğini ayırmayan şair, söz konusu dertte birer “ebedî bir hicran yolcusu” hâline geldiğini ortaya koyar. Bu ayrılığın sonunun olmadığı; “gam menbaından” beslendikleri ifadesinden anlaşılır. Şiirde deniz, şairin ruhunu yansıtmaya yönünden ayna görevi görmektedir.

Ozansoy’un “Deniz ve Kalbim” başlığıyla 1938 yılında yayımladığı kısa şiir, aslında daha kapsamlı bir şiirin içinden alınmış bir dördlüktür. Bu dördlük, “Sulara Dalan Gözler” adlı eserinde yer almakta olup, ana şiirin duygusal ve imgesel yoğunluğunu özetleyen niteliktedir. Parça, şiirden bağımsız biçimde yayımlanmasına rağmen, orijinal bağlamıyla birlikte düşünüldüğünde daha derin bir anlam kazanır. Bu durum, şairin bazı dizelerini tematik yoğunluklarına göre ayrı birer şiir gibi değerlendirme eğilimini de ortaya koymaktadır.

2.17.3. Deniz ve Arslan (Halit Fahri OZANSOY)

Tutuşmuş kanatlarla Batıdan uçan kuşlar
Bembeyaz bulutları kızıla boyuyordu
Ateşten halkalarla bu ölümlü uçuşlar
Yukarısında bütün gök, bütün boşluk mosmordu!

Ufukları kaplayan cehennemî maiyle
Kızılıklar saçarken denize demet demet,
Kan köpüklü dalgalar çarpıyordu sahile,
Kayalar birer devdi, gemiler birer iskelet!

Bu korkunç manzaraya gözlerim daldı gitti,
Yavaş yavaş sıyrıldım yalancı benliğimden.
Kulaklarım en coşkun musikiyi işitti,
Deniz gibi heybetli bir arslan kesildim ben.

Dedim ki: Ey denizi, göğü yaratan Allah,
 Ey ufukta yangınlar tutuşturan mucize.
 Ey benim ilk ceddimi cennetten atan Allah,
 Yalnız senin sevginden gelirim bil ki denize.

Cennet fecirlerinin bin bir türlü rengini
 Mademki sen devşirip şu gurubu halk ettin,
 Ben ki senin kulunum, denizin ahengini
 Bana coşkununla mademki sen dinlettin,

Bu isyan dolu sese, bu hürriyet sesine
 Ölsem de koşacağım sen muin ol, Ya Rabbi!
 Kızıl güneş vursa da bir arslan yelesine;
 Kavrulmaz eminim ki bir kuş kanadı gibi...

Boynumda alev renkli bir yaprak dalgalanır.
 Bu alevle tutuşur damarlarımda kanım.
 Hırkamın haşmetini bütün kâinat tanır,
 Ben kızıl güneşlere haykıran bir arslanım..." (Ozansoy, 1927, s. 76).

Halit Fahri'nin "Deniz ve Arslan" adlı şiiri Yahya Kemal'in denizi "bin başlı ejder"e (Beyatlı, 1969) benzettiği "Açık Deniz" şiirinden ilhamla yazılmış olabilir. Şiirin ilk dizelerindeki gurup vakti, kuşların Batı'ya doğru uçuşuyla güneşin ışıklarını yansıtarak kanatlarının gökyüzünü kızıla boyaması şeklinde hüsn-i ta'lîl içinde verilir. Bu kızılığın dışında gökyüzü "mosmor" bir boşluktan ibarettir.

Gökyüzüne yöneltilen bakışlar, ardından yeryüzüne çevrilir; burada da benzer bir manzara hâkimdir. Ufuk çizgisi, cehennemi andıran bir sıvıyla, yani denizle kaplanmış ve bu sıvının yüzeyinde yer yer kızılıklar göze çarpar. Şair burada "mâî" kelimesini deniz anlamında kullanmakla birlikte, akşam vaktinin habercisi olan kızılığı denizden ayırmak amacıyla böyle bir ayrıma başvurur. Kızılığın etkisi yalnızca denizin yüzeyiyle sınırlı kalmaz; "kan köpüklü dalgalar"ın sahile vurmasıyla, kıyı da bu renkten nasibini alır. Bu betimleme, denizin, çevresini kendi hâlet-i

ruhiyesine boyamak isteyen bir varlık gibi düşünülmesini sağlar. Şairin gözünde bu görüntü, gün ile gece arasındaki bir çatışma izlenimi yaratır. Bu bağlamda kayalar “dev”e, deniz üzerindeki gemiler ise birer “iskelet”e benzetilir; böylece devlerin yediklerinden kalan artıkları denize fırlattığı bir tablo hayal edilir. Şair bu etkileyici manzaraya dalıp gitmişken hüsn-i ta’lil sanatıyla “en coşkun musiki”ye benzetilen denizin dalga seslerine kulak verir. Deniz, heybetli ve özgür bir “arslan” imgesine dönüşmüştür.

Şair, dördüncü kıtada kendisini denize çeken gücün kaynağını açıklar. Bu açıklama, Tanrı sevgisine dayansa da, şiirsel bakış açısından değerlendirildiğinde içinde hafif bir sitem barındırdığı da görülür. Nitekim Halit Fahri, denize Allah’a olan sevgisi nedeniyle geldiğini ifade ederken, aynı zamanda O’nu insan neslini cennetten kovmakla dolaylı biçimde eleştirir gibidir. Âdemoğlu cennetten uzaklaştırılmasına rağmen, yeryüzünde cenneti andıran bir mekân olan denizi de yine Allah yaratmıştır. Bu çelişki, şairin Tanrı’ya yönelik hem hayranlık hem de hesaplaşma içeren karmaşık duygularını yansıtır. Beşinci kıtada şair bu duygusunu daha açık biçimde ifade eder. Tanrı’nın, “cennet fecirlerinin bin bir türlü rengini” devşirerek hem batmakta olan manzarayı hem de denizi yarattığını belirtir. Şair, bu kudretli yaratımın ahengini dinlemeye layık görülmesini ise kutsal bir ayrıcalık olarak görür. Bu nedenle, denizin “isyan dolu” ve “hürriyet dolu” sesini bir vecd içinde dinler ve bu sese ömrü boyunca koşacağına dair Tanrı’ya söz verir. Karşısına güneş kadar kavurucu zorluklar çıksa dahi, kendisini bir “arslan” olarak niteleyen şairin, yolundan sapmayacağı vurgulanır.

Son dörtlükte dönüştüğü aslanın tepeden tırnağa tasvirini yapan Ozansoy, düşman bellediği “kızıl güneş”e her daim haykıracağını imler. Güneşe karşı açtığı savaşta bir aslana dönüşen şair, Hz. Ali’nin lâkabı “Haydar-ı Kerrâr” yani döne döne savaşan aslan lâkabını akıllara getirir (Dia, 2024). Bununla birlikte yapılan telmih, şiire oturtulduğunda büyük bir boşluğu doldurmadığından şairin sadece bu lâkaptan etkilendiği söylenebilir. Dahası Yahya Kemal’in Türk kültürüne uymayan “bin başlı ejder”ine (Beyatlı, 1969) karşılık Ozansoy, İslâmî ananeden gelen bir hayvanın ismini anmak istemiş olabilir. Şairi aslana dönüştüren güç, denizin varlığıdır. Onun sayesinde dünyevî kılığından sıyrılıp anima arketipine uygun hayvan olan aslana dönüşür (Beytur, 2017). Bu noktada şair için deniz ve aslan imgeleri yeryüzü cennetinde yeniden doğuşun simgesi oluverir.

2.17.4. Susan Deniz (Necip Fazıl KISAKÜREK)

Gittim, gittim, denizin,
Sınır yerine vardım.
Halin bana da geçsin!
Diye ona yalvardım.

Bir çılgın vesvesede,
İçim didiklense de,
Olaydım o cüssede,
Onun gibi susardım...

(1930)” (Kısakürek, 2018, s. 184)

“Susan Deniz”de şair, teşhis sanatı ile denizi insan yerine koyarak kendisiyle karşılaştırır. Kısakürek’in burada denize birçok yönden özendiği bellidir. İki dörtlükten oluşan şiirde Necip Fazıl’ın deniz karşısındaki acizliği ön plandadır. Şair yüz yüze konuşabilmek için uzun yollar kat ettiğini “gittim, gittim” şeklinde ikilemeyle belirtir. Böylelikle karanın sona erdiği, denizin başladığı yere varır ve onunla insan gibi konuşur. Aslında insandan çok sanki bir deniz tanrısıyla karşı karşıya gibidir; çünkü ondan bir dilekte bulunur; “Halin bana da geçsin!” Burada hâl derken şairin neyi kastettiği pek anlaşılmasa da ikinci dörtlükte özellikle denizin cüssesine imrenmesiyle daha çok dış görüşünde bir değişiklik düşlediği sezilir. Ayrıca hâl ifadesinden hâlet-i ruhiye de çıkarılır. Yani şair sadece dış yönden değil, içten de deniz gibi olmayı arzular ve bu isteği tanrının değil, denizin gerçekleştirmesini bekler. Bunun için şair, denizi tanrı mertebesine yükseltir.

İkinci dörtlükte şair, onu ruhsal olarak rahatsız eden durumların çaresizliğinden sıkılmıştır ve denizin cüssesinde olabilse, canını sıkanlar karşısında suskun kalmasının dahi yeteceğini düşündüğü için onun gibi olmayı diler. Burada deniz için akıllara Poseidon gelebilir. Gücü “hiddet” (Can, 2021, s. 36) olan Poseidon’un susma ya da susabilme gibi bir erdemi yoktur. O böyle anlarda gücünü son raddesine kadar kullanmaktan çekinmez. Fırtınalar çıkarır, sahilleri döver, gerekirse ana karadan adalar meydana getirir. Zaten bu dörtlükte şairin bahsettiği denizin öfkelenme anı değil, daha çok boyutudur. O büyüklükte olabilse sinirlense dahi susabileceğini söyler.

Necip Fazıl'ı üzen, sinirlendiren şeyler, dış etkenlere bağlı değildir, “vesvese” duymaktadır. Kaygı, bir bakıma her şeyden şüphe hâlidir. Bu sebeple inanacak bir şey bulamamakta yahut kafasındaki sorular cevapsız kalmaktadır. Tam anlamıyla “fikir çilesi” (Hancıoğlu, 2013, s. 63) çekmektedir. Cüsse yönüyle denizin birtakım varlıklarla baş edebildiğini zanneder. Bu, şairin çocukluktan kalma denize karşı olan hayranlığından kaynaklanır. Hancıoğlu, onun sürekli denizin sınırına varmasını “Eşyayı yorumlayarak hayatı ve var oluşu sorgulayan şair, eşyanın daha da ötesini aramaktadır. Hayatı, benliği, varlığı ile mutlak hakikat arasındaki alakaya büyük bir tecessüs duymaktadır. Fakat bunu gerçekleştirecek gücü yoktur. Sürekli bir azabın içinde kıvrınmasının sebebi budur” (2013, s. 64) şeklinde yorumlar. Gerçekte de deniz, reel âlemde şaire yardımı dokunmayacak bir varlıktır.

Deniz bu şiirde kıyaslama malzemesi noktasında Necip Fazıl'ın dönüşmeyi düşlediği bir konumda olduğundan onun “aşma arzusunu” (Hancıoğlu, 2013, s. 63) temsil eder. Şair bulunduğu noktada hislerini tam anlamıyla yaşayamadığından denizin özellikleriyle donatılınca bir bakıma özgürlüğüne kavuşacaktır. Dolayısıyla şiirde deniz, düşünce yönüyle özgürlüğü simgeler.

2.17.5. İki Göz Dalgalarda Ağladı (Fehmi Hilmi CUMALOĞLU)

Neden, neden benizin halkalandı, yandı deniz?

Kıpır, kıpır iki göz dalgalarda hıçkırıyor.

Yanıp, yanıp beni bilmem o kız mı andı deniz?

Ümidi kaldı hayalin gönülde paslanacak,

Bu göz ki sevgilimindir içimde ağlayacak.

Kıpır kıpır iki göz dalgalarda hıçkırıyor.

İşitmedim mi bu akşam senin yanık sesini?

Senin sesindi inan sevgilim senindi inan

Tutuştı parladı birden damarlarımdaki kan.

Biz elveda deyelim gel bu sevginin adına.

Benimle her gece rüzgârda dinle bestesini.

Gönülde yer bulunur sanma şimdi bir kadına

Sakın gücenme sakın ağlayıp da arkamdan
 Yazık güzel yüzünün rengi solmasın yasla.
 Hayat yalancı kumardır bunun da sevgi fişi;
 Serabı andıracaktır, ümidi bekleyişi
 Unut; unut beni günlerce ayrılıp da gamdan
 Yazık güzel yüzünün rengi solmasın yasla!.

28 Eylül 934 Tekirdağ” (Cumaloğlu, 1934a, s. 61-62)

Bu şiirde Fehmi Hilmi, dertleşirken ruhunu denizle özdeşleştirir. Sevgilisinden ayrılan şair hissettiği duygu yoğunluğunu; daha devasa ve kendi olmaktan çekinmeyen bir varlığın yanında yaşamak ve içini boşaltmak ister. Altışar mısralık üç bentten oluşan şiir, şairin çok sevdiği mecazlarla doludur.

İlk bentte şair, denizi kişileştirerek ona yüzünün neden halkalandığını ve yandığını sorar. Aslında yapılan istifham kendisine yöneliktir. Diğer taraftan halkayla dalga kastedilmekte, akşam güneşinin denize vurmasıyla oluşan tunç rengi için “yan”ma ifadesi kullanılmaktadır. İki göz mecaz-ı mürseli ile dalgaların arasında ağlayan şiirin öznesine gönderme yapılır. Denize, sevgilinin dertlenip şiir kahramanını mı andığı sorulur. Artık yalnızca demir ya da benzeri bir maddeye benzetilen kızın hayali kalmıştır ve zamanla şairin gönlünde bu hayalin “pas tutacağı” ifade edilir. Bu benzetme, unutulamayan bir sevdanın kalpte ağırlaşarak yıpratıcı bir iz bırakacağına işaret eder. Öyleyse şairin gönlü karşısında dertleştiği denizdir. Şair, sevgilisi için dalgalarda iki gözün ağladığını belirtir. Böylece onun hayali hem içinde hem de dalgalarda paslanacaktır.

İkinci bentte şair, kadının “yanık” mecazıyla dertli sesini duyunca damarlarındaki “kan”ın “tutuştı”ğını zikreder. Yani Fehmi Hilmi, sevgilisinin derdiyle hemhâl olmuş, “yanık” sesi, onu “tutuştı”rmuştur. Ancak ayrılık gerçekleştiğinden şair, aralarındaki “sevginin” o vakitten sonra adının “elveda” olması gerektiğini ve “her gece” hüznü bir şarkıya benzeyen bu vedayı “rüzgârda” sevgilinin dinleyebileceğini söyler. Dahası o kadına gönlünde bir başkasına yer olmayacağını teminatını verir. Bu, şairin unutmak için bir başkasına yaklaşmayacağını gösterir. Bentteki hastalıklı aşk, divan şiirlerindeki aşkı andırır. Karşılıklı aşk varken sebepsiz ayrılığın neticesinde divan şiirindeki âh eden sevgili

hatırlanır. Aşk ateşiyle yanan sevgili, acıdan âh ederken ağzından çıkan alevler gökyüzünün en üst katına erişir, felekleri yakar. Hatta güneş ile ayın ışığının kaynağının bu aşk ateşi olduğu bildirilir (Pala, 2002).

Şiirde ayrılık düşüncesinin kaynağı, doğrudan Fehmi Hilmi'nin kendisidir. Nitekim sevgiye “elveda” adını verme teklifinde bulunması ve ardından, eski sevgilisine onun için üzülmemesi gerektiğini tembih etmesi, bu fikrin ona değil, şaire ait olduğunu açıkça ortaya koyar. İstiare ile bir çiçeğe benzetilen sevgilinin yüzünün, yas tutarak solmasını; yani bitkin düşmesini istemez. Cumaloğlu burada felsefi bir çağrışıma başvurur ve sevgiliye bir nasihat verir. “Hayat yalancı kumardır bunun da sevgi fişi; / Serabı andıracaktır, ümidi bekleyişi” der. Herkes yaşayarak bir kumar oynar ve buna devam edebilmek için sevmek icap eder. Ancak bu sevgi için sırada beklerken duyulan ümit sadece bir seraptan ibarettir. Şiir kahramanı bu seraptan yorulmuş ve ayrılmayı tercih etmiştir. Bunun için kendisini unutmamasını, yüzünün güzelliğinin solmaması için arkasından yas tutmamasını tekrar ederek sevgilisini uyarır.

Şiirde deniz başta şairin sevgilisinden ayrılmanın verdiği hüznü yansıtan bir ayna görevindedir. Bu yönüyle şairin iç sesini iletir. Şair üzüntüsünden denizler kadar ağlamakta ve çağıldayarak hıçkırmaktadır. Bununla birlikte başlık denizle alâkalı olsa da birinci bentten sonra denizin varlığı hissedilmez. İkinci ve üçüncü bentte şairin, sevgilisinden ayrılmanın en doğrusu olduğuna ve bunun için üzüntü duymaması gerektiğine onu ikna çabası okunur. Dolayısıyla şiirde deniz, esas unsur değildir. İlk bent dikkate alınırsa şairin duygularını anlamada yardımcıdır ve hatta sevgiliden ayrılmayı isteyebilecek, yüzleşmeye gidebilecek cesareti de o verir.

2.17.6. Dalgalar (Fehmi Hilmi CUMALOĞLU)

Damlarken karanlık göklerden yere
Gölgeler süzülür, sesler kısılır:
Bin hicran deminden kalan dertlere
Yas döken, sızlıyan, dalgalar kalır.

Issız ve ışıksız, solgun geceler

Yakınca bir iki ateş engini;
 Acı hıçkırıklar kavurur deler
 Derin sessizliğin koyu rengini.

Göğsünün üstüne sedefler salan
 Gümüş çiçekleri şafaklar söker.
 Her nennisi bile bin gamdan kalan
 Gönül yarasına teselli döker.

Belki bir zavallı, bugün ağlıyan
 Sükûn bulur bir an fakat dalgalar?
 Onların ezelden beri çağlıyan,
 Bitmiyen, dinmeyen göz yaşları var.

Haykırış yolunda ebede kadar
 Ey deniz, yalnız sen inleyeceksin!
 Değilmiki bitmez göz yaşların var,
 Feryadını kendin dinleyeceksin!

Madem ki ne dost var, ne hüzne yoldaş
 Hırçın darbelerle saldırıp, vurun;
 Sonra gürliyerek ağır ve yavaş
 Sağır kâinata dehşet savurun!

Nisyan günlerinin yadı bilinsin
 Çarpın da sahilin dik taşlarına;
 Acı bir hüsrânın matemi sinsin
 Köpükler İçinde göz yaşlarına.

Dalgalar, birlikte hep hıçkırılım
 Yıkık emellerin hatırasına!
 Bir tarih oyalım, yıkıp, kıralım

Yalçın kayaları yakarcasına.” (Cumaloğlu, 1934b, s. 12-13)

Sekiz dörtlükten oluşan “Dalgalar”, Necip Fazıl Kısakürek’in aynı adlı şiirini çağrıştırır. Bu metinde şair, hüznünün telafisini ve bastırılmış öfkesinin dışavurumunu deniz aracılığıyla gerçekleştirmek ister. Kendisinin doğrudan böyle bir yıkıcı güce sahip olmadığının farkında olan Fehmi Hilmi, bu nedenle denizin tüm haşmetiyle karaya saldırmasını talep eder. Böylece, kendi adına hareket eden doğa unsuru aracılığıyla intikamını hüznünün kaynaklarından; yani karadakilerden almış olacaktır.

Şiirin birinci dörtlüğünde Fehmi Hilmi, “akşam olurken” ifadesini doğrudan kullanmak yerine, bu zamanı daha mecazlı bir dille aktarır. Karanlığın gökyüzünden yeryüzüne “damlaması” biçimindeki anlatım, karanlığın yağmura benzetilmesiyle oluşturulan güçlü bir imgeye dayanır. Bu karanlık yağmur, yeryüzünü yavaşça boyar ve içten içe onu sararak etkisi altına alır. Bu durum, “Gölgeler süzülür, sesler kısılır” dizesinde olduğu gibi, çevrenin görsel ve işitsel açıdan silikleşmesiyle somutlaştırılır. Bu zaman diliminde, özellikle deniz kenarında bulunan ve ayrılık acısıyla baş başa kalan kişiler belirginleşir; çünkü denizin dalgaları da onlar gibi “yas döker” ve “sızlar.”

İkinci dörtlükte şair, vakti ilerletir. Artık gece olmuş, etraf büsbütün karanlığa gömülmüştür. “İssız ve ışıksız” olmasının yanı sıra gecenin bu vakti “solgun” sıfatıyla çiçeğe benzetilir. Yalnız, engini bir şey aydınlatmaktadır; “bir iki ateş” denmesinden yola çıkılırsa bu ışık kaynağının güneş olmadığı kesindir. Öyleyse parlak yıldızlardan bahsedilmektedir ve ısıltısı açısından bunlar, ateşi çağrıştırır. Ancak gecenin bu koyu karanlığını engindeki ateşten daha yakıcı “acı hıçkırıklar kavurur deler”. Bu mecaz-ı mürsel ile şairin ağlayanları kastettiği ortadadır; üzüntüleri fazla olduğundan tabiata galebe çalar.

Üçüncü dörtlükte artık sabah olmaktadır. Şair bunu, denizin “Göğsünün üstüne sedefler salan / Gümüş çiçekleri şafaklar söker” şeklinde anlatır. Denizin bir kadın, ayın da bu göğsün üstüne gümüş ışıklarıyla parlaklık veren çiçekler olduğu ifade edilir. Bu çiçekler, güneşin doğmasıyla yok olur. Özellikle her ninnisinin altında bin türlü üzüntü yatan annelerin gönül yarasını güneş, teselli eder.

Dördüncü dörtlükte o gün ağlayan ve belki “zavallı” olarak adlandırılabilen insanın huzur bulabileceğini; fakat “dalgalar”ın hiçbir zaman gönül rahatlığı bulamayacağı söylenir. Burada mübalağa yapılmış gibi görünse de bu durumun onun tabiatından kaynaklandığı sonraki mısralardan anlaşılır; “Onların ezelden beri

çağlıyan, / Bitmiyen, dinmeyen göz yaşları var”. Denizin, dünyanın varoluşundan beri dalgalarının kıyıya vurduğu hakikati hüsn-i ta’lil yoluyla verilmiştir. Lâkin şair, denizi kişileştirip onun “ezelden beri” adeta hıçkırarak ağladığını ifade ederek bunu anlatmayı tercih etmiştir.

Beşinci dörtlükte şair, başlangıçtan beri ağlayan denizin feryadının sonsuza dek devam edeceğini ona nida yoluyla belirtir. Sonsuz “gözyaşları”ndan dolayı bu inlemelerini yalnız kendisi işitecektir. İlk dörtlükten itibaren bakıldığında insanın derdinin konuşarak, ağlayarak, güneşin doğması yahut ölmesiyle biteceği anlatılırken insanın yanında denizin derdinin daha fazla olduğu ima edilir. Üstelik onun varlık biçimi budur, Sisypheos’un laneti²¹ gibi bir kısır döngünün içindedir.

Altıncı dörtlükte, denizin derdini anlatabileceği bir muhatabının olmaması, şiirin duygusal merkezini oluşturur. Şair, denizin ne dinleyen, ne akıl veren, ne de onu teskin eden bir varlığa sahip olmamasını, bastırılmış bir öfke biçiminde yorumlar. Bu nedenle, denizin “hırçın darbeler” şeklinde betimlenen dalgalarıyla kıyıyı dövmesini arzu eder; bu şiddetli hareket, onun iç fırtınasının dışa vurumudur. Ardından şair, denizi bir aslana benzetir ve yavaşça gürleyerek ona kayıtsız kalan “kâinatı” korkutmasını ister. Bu noktada anlatılan yalnızca bir fırtına değil; aynı zamanda bastırılmış duyguların doğa aracılığıyla ifadesidir. Şair, doğa olayını simgesel bir düzlemde ele alarak, ona kişisel bir anlamlandırma yükler.

Yedinci dörtlükte, denizin saldırgan tavrının artık varlığını unutarak yaşamlarını sürdüren insanlara bir uyarı niteliği taşıdığı ifade edilir. Bu düşünce, “Nisyan günlerinin yadı bilinsin” dizesiyle edebî bir üslupla aktarılır. Şaire göre deniz, kendisini yok saydıkları ya da unuttukları her günün hesabını soracak; öfkesini, silinmez biçimde insanların zihnine kazıyacaktır. Bu intikam, denizin dalgalarını “sahilin dik taşlarına” çarpması yoluyla somutlaşacaktır. Şair, denizin yüzyıllardır biriktirdiği hayal kırıklığının, sonunda sahildeki insanlara yönelen bir öfkeye dönüşmesini ve bu insanların yaşadığı pişmanlığın, kıyıya vuran köpüklere yansımaları arzular.

Son dörtlükte şair dalgalara seslenerek hayal kırıklığı için birlikte ağlamayı teklif eder. Bu, yukarıdaki gibi denizin şiddetli biçimde kıyıya vurması şeklinde

²¹ Tanrılık iddiası güden ve şehrine basan her yabancıyı öldüren Sisypheos, bunun için cezalandırılır. Hades’in hükümdarlığında bir kayayı bir tepeye kadar taşıyor, tepeye ulaştığında taş düşüyor ve onu tekrar taşımak zorunda kalıyordu. (Can, 2021, s. 174).

olacaktır. Şair, bu eyleme ağlama mecazında belki de farklı şiddet hareketleri göstererek eşlik etmek amacındadır. Kıyıdaki sarp kayaları “yakarcasına”, “Bir tarih oyalım” diyerek hiç unutulmayacak bir hareketin peşindedir. Böylelikle deniz ve beraberinde şair sonsuza dek anılacaktır.

Şiirde deniz başlangıçta dertli olanların derdine ortak bir teselli aracı iken şiirin ortalarından itibaren artık dert dinlemekten “gam yükü” hâline gelmiştir. Üstelik onun, insanların yaptığı gibi anlatıp rahatlayabileceği, içini dökebileceği başka deniz yoktur. Şair öte taraftan suyun hafıza olgusunu savunur. Başından beri insanlığın, kendisine dert anlattığından ve anlatmaya da devam edeceğinden deniz bir canavara dönüşüp intikam alma yoluna girer. Aslında fırtına, tsunami, tayfun hatta tufan olarak bile adlandırılabilir bu intikam yolu denizin tabiatında vardır; fakat şair, denizi bir katharsis aracı hâline getirip kenara çekilen insanların unutkanlığına karşı bir intikam olarak görme eğilimindedir. Deniz, insanların nankörlüğü karşısında, ne olduğunu hatırlatmak ihtiyacıyla bir saldırı planlar. Dolayısıyla şiirin öznesi olan şair, insanlıktan duyduğu hayal kırıklığı ve intikam arzusu nedeniyle denizle duygudaşlık kurar ve onunla özdeşleşir.

2.17.7. Deniz ve Kalbim (Halit Fahri OZANSOY)

Kıyıda son ışıklar kıvrıldı yumak yumak,

Deniz artık istiyor kalbim gibi uyumak:

Ne bir kadın eteği, ne bir dalga büklümü,

Kalbim gibi bu akşam denizin de ölümü!” (Ozansoy, 1938, s. 8)

Bu mısralar tek başına ele alındığında, melankolik bir havanın dörtlüklere hâkim olduğu kesindir. “Denizde Gurûb” şiirinde Halit Fahri Ozansoy’un üzüntüsünün sebebi belliyken burada şairin herhangi bir şeyden acı duyduğu, melankolik ruh hâli içinde olduğu gibi varsayımlarla üzüntüsüne sebep bulunabilir.

Halit Fahri, varlığının sebebini diğer insanlara bağladığından “Kıyıda son ışıklar” mecaz-ı mürselinde gizli topluluğun aradan çekilmesi ve gürültülerin bitmesiyle denizin tıpkı bir insan; hatta şairin kalbi gibi uyuma isteği öne çıkar. Bu şiirde “kıyıda son ışıklar” ibaresinde “Denizde Gurûb” adlı şiirinin aksine akıllara ilk önce güneş gelmez. Şayet şair, kıyı kelimesi yerine ufuk kelimesini kullansaydı, ışık

kaynağı olarak güneşten bahsedildiği üzerinde durulabilirdi. Onun yerine kıyı kelimesiyle dörtlükte daha çok kıyıdaki yerleşim yerlerindeki ışıklar yahut güneşin evin camlarına vurmasıyla oluşan parıltı düşünülebilir.

Ne şairi ne de denizi ayağa kaldıracak bir heyecan unsuru kalmamıştır. Üçüncü mısradaki zikredilen, “kadın eteği” ve “dalga bükümü” hem şair hem de deniz için vazgeçilmez olmasına rağmen ikisi de bunlara karşı hevesini yitirmiştir. Son mısradaki şair, bir aşk meselesi nedeniyle denizi kalbine benzeterek ölümünü diler. Nitekim üçüncü mısradaki vazgeçilmezlerin aradan çekilmesi buna işarettir. İki şiir arasında bazı nüanslar bulunsun da, bu dörtlükte deniz, tıpkı “Denizde Gurûb” adlı şiirde olduğu gibi, şairin hâlet-i ruhiyesini yansıtan bir ayna işlevi görmektedir.

2.17.8. Kendimi Arzediyorum (Sabahattin Kudret AKSAL)

Elbisemi sana bırakmalıyım deniz.

Beni iyice bilirsin!

Oturduğum evden bilirsin

Sevdiğim insanlardan bilirsin

Kalabalık bir şehirde doğduğumu.

Yatağını sevmiyen bir insan olduğumu

Şiirlerimden bilirsin

Servetifünun, s. 2283, 23 Mayıs 1940, s. 11” (Aksal, 2008, s. 667)

“Kendimi Arzediyorum” şiiri Sabahattin Kudret Aksal’ın vasiyetinin bir parçasıdır ve bu, yakın bir dost olarak bilinen denize aktarılır. Dolayısıyla şiirde deniz tamamen kişileştirilmiştir. Şair “elbise”sini denize bırakır; çünkü Aksal açısından elbise bir bakıma o kişinin karakterini yahut ruhunu temsil eder ve onu denize lâıyk görür. Açıklaması, ardı sıra gelen mısralarda yapılır. Şairi en iyi deniz tanır. Oturduğu evi, sevdiği insanları, doğduğu şehri ve hatta yatağını sevmeyen birisi olduğunu şiirlerinden bilir. Böylece Sabahattin Kudret’in, denizle sürekli iç içe olduğu, hayatındaki en ufak değişikliği sırdaşymış gibi onunla paylaştığı; duygusal bir bağ kurduğu ortadadır. İşte bütün bunlardan sebep elbisesini denize bırakır. İnsan öldüğünde bedeni toprağa, ruhu berzah âlemine gidiyorsa (Gökçe, 2024), dünyada ona

dair kalan somut şeylerden birisi elbisesidir. Bunun için deniz, bu şiirde şairin dostu mahiyetindedir. Onu, şairden bile iyi tanır.

Şairler daha çok kederli olduklarında deniz kenarına gelerek onunla dertleşir. Bununla birlikte tabiatının onu andırdığını söyleyenler de vardır. Ali Mümtaz, “Sularla Gönlüm” şiirinde ay ışığının dans ettiği durgun denizi gönlüne benzetir. Şair, durgun ya da sessiz görünen mizacının altında epey renkli bir karakterinin olduğunu belirtmek ister. Sabahattin Kudret’in “Kendimi Arzediyorum”da deniz, Aksal’ın en yakın arkadaşıdır, şair onu kişiliğini paylaşacak kadar çok sever.

Duygu olarak hüznün hâkim olduğu şiirlerde deniz, baskın unsurdur. Halit Fahri’nin “Denizde Gurûb”unda güneş ile denizin aşkı anlatılırken aslında deniz bünyesinde şairin yaşadığı aşk nakledilir. Bir tartışma esnasında deniz, diğer bir adıyla şair sessiz kaldığından “güneş sevgili” tarafından terk edilmiştir ve deniz şair o günden sonra artık eskisi gibi olamamıştır. Denizde güneşin batması, şairin gönlünde sevgilinin gitmesine benzetilir. Şairin “Denizde Gurûb” şiirinden bir parça olan “Deniz ve Kalbim”de şairin hâlet-i ruhiyesindeki acı, denizle eş kılınır. Fehmi Hilmi’nin “İki Göz Dalgalarda Ağladı” şiirinde şair, sevgilisinden ayrılmış ve sohbet etmek için deniz kıyısına gelmiştir. Şair çok kederli olduğundan gözyaşları denize karışır; hatta bu durumu denizin ağlaması olarak gösterir. Diğer taraftan bu iç döküşle duygularını yönlendirmeyi de başarır. Sevgilisinden ayrılmanın en iyisi olduğu sonucuna varır. Böylelikle deniz, şairin duygu ve düşüncelerini anlayıp onları biçimlendirdiğinden ayna işlevi görür.

Şiirlerde denizin öfkeli yanının önde tutulduğu da okunur. Ozansoy’un “Deniz ve Arslan” şiirinde Halit Fahri bunaldığı bir vakit kıyı şeridinde iner ve hayatı sorgular. Dalgalı olan deniz, şaire kılavuzluk eder ve Ozansoy bir aslan kesilir. Bu, şairin öfkeli yapısının bir yansımasıdır; çünkü Arolat nasıl durgun denizi gönlüne benzetebiliyorsa şair de hâline denk bir şekilde denizin dalgalı hâlini bazı cephelerden aslana teşbih eder. Necip Fazıl’ın “Susan Deniz” şiirinde şair, kendisini denizle kıyaslar. Kısakürek öfkeli; ama sakinleşmek ister. Karşısındaki denizin o kadar heybetli olup öyle sakin durabilmesine şaşar ve onun gibi olabilmeyi diler. Zira o azamette öfkelenip sessiz kaldığında yıkım gücüne güvendiğinden sustuğunu karşısındaki anlayacak ve bir daha ona karışmayı düşlemeyecektir. Fehmi Hilmi’nin “Dalgalar” şiirinde şair, denizin gölgesinde kalır; fakat duygu bakımından aynı hisler içerisindedir. Kendisini sadece

dertli zamanlarda hatırlayıp mutlu olduğu vakitlerde deniz, adını bile anmayan insanlardan intikam almanın peşindedir. Şair denizle aynı şeyleri yaşamış olacak ki; denizin alacağı bu intikama ortak olmayı arzular. Dolayısıyla denizle bir bütün olma durumu vardır.

2.18. TARİH VE DENİZ

Tarihin denizle olan ilişkisinde, Türk tarihinin belirli dönemlerinden önemli figürlere yer verilerek, Türklerin yalnızca karada değil, denizde de etkin bir güç olduğu hatırlatılır. Cumhuriyet Dönemi'nde böyle bir konunun tercih edilmesinin nedeni, toplumun kendisini zayıf hissettiği bir dönemde, Türk milletine tarihî gücünü ve direncini yeniden hatırlatmaktır. Bu anlatım aracılığıyla, geçmişte yaşanan çöküşlerden sonra toparlanmanın ve eski ihtişama yeniden kavuşmanın mümkün olduğu yönünde bir inanç aşılır.

Türk deniz tarihinden simalar haricinde 1. Dünya Savaşı ve ona müteakiben Kurtuluş Savaşı'nda kullanılan gemilerin Türkler için önemi belirtilirken yine aynı amaç güdülür. Bunun dışında Türk deniz şiirinin “biricik” (Tanpınar, 2014, s. 327) şairi Yahya Kemal'in tarihî açıdan denizi daha romantik bir biçimde kullandığı görülür. Özellikle doğduğu topraklardan ayrı düşen ve eğitim görmek için Fransa'ya giderken ata toprakları Osmanlı'dan gemiyle ayrılan şairin Fransa'da ruhunun daraldığı anlarda denize koşması suya bir bellek yüklemesinden kaynaklanır.

2.18.1. 28 Kânunisani (Nâzım Hikmet)

- Ta ta taa ta ta Ta ta taa ta ta

Tarih

sınıf-ların

mücadelesidir.

*

- 1921

Kânunisani 28

- Karadeniz
 - Burjuvazi
 - Biz
 - On beş kassap çengelinde sallanan
 on beş kesik baş
 - On beş arkadaş
 - Yoldaş
 bunların sen
 isimlerini aklında tutma
 fakat
 28 kânunisaniyi unutma!

*

- “Siyah gece
 “Beyaz kar
 “Rüzgâr
 “Rüzgâr.”
 - Trabzondan bir motor açılıyor
 - Sa-hil-de ka-la-ba-lık!
 - Motoru taşıyorlar
 - Son perdeye başlıyorlar!
 - [.....

]
 - Uluyorlar
 - Hav... hav. . . hak.. . tü
 - Yoldaş unutma bunu
 Buijuvazi
 ne zaman aldatırsa bizi
 böyle haykırır :
 - Hav... hav. . . hak. .. tü
 - Gordün mü ikinci motoru?

- İçinde kim var?
 - Arkalarından gidiyorlar.
 - İkinci motor birinciye yetişti
 - Bordaları bitişti
 - Motorlar sarsılıyor
 - Dalgalar sallıyor.
- Sallıyor dalgalar.
- Hayır
- iki motorda iki sınıf çarpışıyor.

- Biz!

Onlar!

- Biz silahsız.

Onlar kamalı.

- Tırnaklarımız.

- Kavga son nefese kadar.

- Kavga.

- Dişlerimiz ellerini kemiriyor.

- Kamanın ucu giriyor.

- Girdi...

*

- Yoldaşlar, ey!

Artık lüzum yok fazla söze :

Bakın göz göze...

- Karadeniz

on beş kere açtı göğsünü,

on beş kere örtüldü.

Onbeşlerin hepsi

bir komünist gibi öldü.

Moskova, 1923” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 2057-2059)

“28 Kânunisani” şiiri yakın tarihten; Türkiye Komünist Partisi’nin başkanı Mustafa Suphi ve arkadaşlarının Trabzon’dan bir sandala bindirilerek katledilmeleri hakkındadır. Nâzım Hikmet doğrudan bu bilgiyi okura iletmez; şiirde verdiği

ipuçlarından bu sonuca varılır. İttihat ve Terakki mensubu Mustafa Suphi, Babiâli Baskını sonrasında Sinop'a sürgün edilince oradan Sivastopol'a, sonrasında Kafkasya'ya geçer. Burada sosyalizm ve komünizm fikirleri ile tanışır. Türkiye Komünist Fırkası'nı kurar ve Mustafa Kemal ile ittifak yapmak için Kars üzerinden Ankara'ya gitmeyi kararlaştırır. Durum, Mustafa Kemal'e haber verilir; Atatürk bunu çok iyi karşılamaz. O sırada Mustafa Suphi ve arkadaşları Erzurum'a, Erzurum'dan Bayburt'a, Bayburt'tan Trabzon'a varır; ama Komünizmle Mücadele Derneği, halkı uyardığından hiçbir yerde konaklayamazlar. Rusya'da kurşunlanan kardeşlerinin intikamları 28 Ocak 1921'de alınacağı söylenir ve onlarla birlikte yöre halkı, Değirmendere'ye çağrılır. Trabzonlular tükürüklerle onları bir motora bindirir. Artlarından bir silahlı motor daha kalkar. Rivâyete göre; Mustafa Suphi ve arkadaşları elleri kolları bağlanarak denize atılmıştır (Aybars, 1980). İşte şiir bu olayı yalın bir şekilde kesik mısralarla anlatır.

Şair ilk önce tarihin; savaşların ya da sınıfların mücadelesini konu aldığını söyleyerek şiire başlar. Bir savaş filminin mekânını belirtircesine tarih ile mekânın adını anar ve çarpışan sınıfların adını verir; “burjuvazi” ve “biz”. Şairin “biz” dediği komünistlerdir. Nâzım Hikmet, bu on beş kişinin adını hatırlayamasa bile, 28 Kânunisânî'yi unutmaması için okuru tembihler.

Karlı ve rüzgârlı bir gece vakti, Trabzon'da kalabalığın ortasında bir motor denize doğru hareket eder. Bu motor halk tarafından taşlanır ve tükürüklerle uğurlanır. Burada halkın davranışı, burjuva sınıfını çağırıştır; çünkü bu kesim, “ne zaman aldatırsa” komünistlere tıpkı bir köpeğin sadakatsizliği gibi saldırmakta ve onları aşağılamaktadır. Ardından ikinci bir motor daha hareket eder. Bu ikinci motor, birincinin yanına ulaşır ve dalgalar arasında iki motorun sarsılarak birbirine çarpması, şair tarafından iki sosyal sınıfın çatışmasına yönelik bir hüsn-i ta'lîl sanatıyla aktarılır. Bu sembolik anlatımı kısa bir süre sonra gerçek bir çatışma izler. Taraflardan biri silahlı, diğeri ise yalnızca tırnak ve dişleriyle savunmadadır; ancak kamaya sahip olan taraf üstün gelir. Bu noktada Karadeniz, kişileştirme yoluyla bir anne gibi tasvir edilir; göğsünü açar, öldürülenleri içine alır ve ardından tekrar örter. Bu betimleme, denize atılan 15 komünistin ölümünü sembolik bir anlatımla ifade eder. Şair, bu olayı epik bir üslupla dile getirir ve hepsinin “bir komünist gibi” öldüğünü vurgulayarak şiiri

sonlandırır. Böylece onların teslim olmadıkları ve kanlarının son damlasına kadar direndikleri düşüncesi şiirin ideolojik ve duygusal doruk noktasını oluşturur.

Şiirde deniz, özelde Karadeniz tarihî bir olaya tanıklık etmesinin yanı sıra mekân olması yönüyle ortadadır. Özellikle ilkinde iki motorun savaşına kendi zemin oluşturmuş, sonrasında göğsünü komünist ölümlere sanki bir annemişçesine açmıştır. Dolayısıyla ilkinde tarafsız, ikincisinde ise taraflı bir duruşu vardır. Komünistlerin mezarı olsa da onlara karşı anaç tavrı sebebiyle yardımcı ve özgürlükçü bir plandadır.

2.18.2. Açık Deniz (Yahya Kemal BEYATLI)

Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum;
Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum.
Kalbimde vardı "Byron"u bedbaht eden melâl
Gezdim o yaşta dağları, hulyâm içinde lâl,
Aldım Rakofça kırlarının hür havâsını,
Duydum, akıncı cedlerimin ihtirâsını,
Her yaz, şimâle doğru asırlarca bir koşu,
Bağrımda bir akis gibi kalmış uğultulu...
Mağlûpken ordu, yaslı dururken bütün vatan,
Rü'yâma girdi her gece bir fâtihâne zan.
Hicretlerin bakıyyesi hicranlı duygular,
Mahzun hudutların ötesinden akan sular,
Gönlümde hep o zanla berâber çağıldadı,
Bildim nedir ufuktaki sonsuzluğun tadı!
Bir gün dedim ki istemem artık ne yer ne yâr!"
Çıktım sürekli gurbete, gezdim diyar diyar;
Gittim son diyâra ki serhaddidir yerin,
Hâlâ dilimdedir tuzu engin denizlerin!

Garbin ucunda, son kıyıdan en gürültülü
Bir med zamânı, gökyüzü kurşunla örtülü,
Gördüm deniz dedikleri bin başlı ejderi;

Gördüm güzel vücûdunu zümrütliyen deri
 Keskin bir ürperişle kımıldadı anbean;
 Baktım ve anladım ki o ejderdi canlanan.
 Sonsuz ufuktan âh o ne coşkun gelişt o!
 Birden nasıl toparlanarak kükremişti o!
 Yelken, vapur ne varsa kaçışmış limanlara,
 Yalnız onundu koskoca meydan ve manzara!
 Yalnız o kalmış ortada, âsî ve bağı hûn,
 Bin mağra ağzı açmış, ulurken uzun uzun,
 Sezdim bir âşinâ gibi, heybetli hüznünü!

Rûhunla karşı karşıya kaldım o med günü,
 Şekvânı dinledim, ezelî muztarip deniz!
 Duydum ki rûhumuzla bu gurbette sendeniz.
 Dindirmez anladım bunu hiç bir güzel kıyı;
 Bir bitmeyen susuzluğa benzer bu ağrısı.” (Beyatlı, 1969, s. 8-10)

Yahya Kemal’in “ilk defa Tavus {nr. 1, 1 Nisan 1341 (1925)} mecmuasında yayımlan”an (Ayvazoğlu, 2020, s. 8) “Açık Deniz” adlı şiiri; üç kısımdan oluşur. Birinci kısımda deniz neredeyse yok gibidir. Sadece son mısradaki “Hâlâ dilimdedir tuzu engin denizlerin” şeklinde yer alır. Bununla birlikte şiirin başlangıcındaki “Byron’u bedbaht eden melâl” telmihi ile “fâtihâne zan” birleşince şiirdeki denizin anlamı genişler. Millî bir romantik olan Byron, döneminde meşhur anlayışa uyarak kökenlerini bulmak için Yunanistan’a gelmiştir. Rönesans, Aydınlanma Çağı ve hümanizmin yükselmesinin ardından Batılı aydınlar eski Yunan’ı araştırır (Urgan, 2010, s. 107-108). “18. asrın Avrupalı aydını, özellikle yüzyılın sonunda kadîm Yunan düşünce ve hayatını tekrar diriltmenin ve örnek alınacak bir olgu haline getirmenin heyecan ve arzusu içindedir.” (Ökten, 2009, s. 453). İngiliz Lord Byron da bu aydınlardan birisidir. Hatta;

“Osmanlı Devleti’ne karşı gerçekleştirilen Yunan İhtilâli’ne (1871) katılmış, bize karşı savaşmıştı. Yahya Kemal’in de geçmiş muhteşem Türklük yüzyıllarına duyduğu özlem (Byron’u bedbaht eden melâl)’e benziyordu. Ancak bir farkı vardı. Byron, aşırı bir romantikti. Tavrının gerçekle bağı yoktu. Ama

Yahya Kemal realistti. O, “içimizdeki hayata aldanmadan olmuştu. Camille Julian’ın “Fransız milletini, bin yılda Fransa’nın toprağı yarattı” cümlesi, ona yeni ufuklar açmış, tarih ortasında ve coğrafyada Türklüğü keşfetmiştir.” (Kolcu, 2008, s. 298)

Anlaşılabacağı üzere, Yahya Kemal’in kendisini Byron’a benzettiği temel nokta, her iki şairin de kendi milletlerinin tarihine duydukları özlemde birleşmeleridir. Diğer taraftan Hasan Kolcu’nun ifadesiyle Yahya Kemal realist değil, Byron gibi millî bir romantiktir. Üstelik “Balkan şehirlerinde”n biri olan Üsküp topraklarında yani payitahta uzak yerlerde ordu mağlup olduğu hâlde “Bozgunda bir fetih düşü” (Karakoç, 2015, s. 11) gören bir hayalperesttir.

Şiirin Fransa’nın Britanya sahilindeki Roscoff şehrinde med zamanı yazıldığı (Ayvazoğlu, 2020, s. 8) bilinince şiirin anlaşılması kolaylaşır. Onca aydının arasından İngiliz Lord Byron’ı şiirine dâhil etmesinin sebebi Britanya sahili olabilir. O da İngiltere’nin en şaşaalı dönemlerinden birinde yaşamasına rağmen sırf kökenlerini araştırabilmek uğruna memleketini terk edip Yunanistan’a gitmiştir. Şair de Byron gibi doğduğu toprakları gezerken aslında geçmişi düşünerek ecdadının fetih “ihtirâsını” hisseder. Söz konusu fetih arzusunun içinde cihan hâkimiyeti anlayışı olsa gerek ki; şair, Roscoff kıyılarında bu hisleri yeniden yaşamaktadır.

Balkan Savaşları orada yaşayanları birer muhacir konumuna düşürmüş; insanlar doğup büyüdükları, birer tarih kazandıkları toprakları geride bırakmak durumunda kalmışlardır. Sürekli değişip duran sınırlar, bu yüzden “mahzun”dur. Şair, sınırların ardında kalan “sular”ı fetih arzusuyla yaklaşır. Şiirin devamında burada suyla kendini gösteren fikir hâkim olur. Ahmet Hamdi Tanpınar, “sonsuzluk ve susuzluk” (Tanpınar, 2001, s. 147) fikrinin birleştiğini belirtirken şairin vatansızlığını ima eder gibidir. Hüzünlü sınırlar ardındaki sulara erişemediğinden “ufuktaki sonsuzluk” şeklinde adlandırdığı, özü de bir su olan denizin ebediyet ve susuzluk hissini yakıcı bir şekilde duyar. Sulara ulaşamadığından gurbeti vatan edinir; fakat gittiği yerde karşılaştığı sular, eski suları hatırlatır. Burası şairin “Hâlâ dilimdedir tuzu engin denizlerin!” dediği yerin bittiği, okyanusun başladığı Britanya sahilidir. Hüzünlü sınırların ardında kalan sulardan sonra okyanusta tattığı suyun “tuzu”nun aklında kalması; hasret kaldığı suyun bu olmadığını düşündürür. Deniz ve su, Freud tarafından ana rahmiyle ilişkilendirilir (Freud, 1996, s. 131-132). Şairin suya karşı bu denli hasreti

onun ana rahmine dönme niyetindendir. Bir diğer bakımdan Jung'un değerlendirmesiyle ana rahmi "kurtuluş arzusunun hedefi"; cennet (Jung, 2005, s. 22) olduğundan şairin suya hasreti, ana hasretidir. Nitekim Mehmet Kaplan da Yahya Kemal'in suyla olan ilişkisini Osmanlı İmparatorluğu'nun beklemediği "yıkılış psikolojisi"ne ve de erken yaşta kaybettiği annesine bağlayarak (Kaplan, 2014, s. 225) psikanalitik bir tavır ortaya koyar.

İkinci kısma "med zamanı"nda gerçekleşen bir fırtına görüntüsüyle giriş yapılır. "Gürültü"ler ve "gökyüzü kurşunla örtülü" istiaresine göre; kuvvetle muhtemel havada gri bulutlarla birlikte yağmur yağmakta, şimşek çakıp gök gürlemektedir. Denizde kabarma da olduğundan öyle bir ortamda deniz, havanın ve tabiatın vahşiliğinden zoomorfik²² bir ilhamla "bin başlı ejder"i çağrıştırır. Mehmet Törenek; şairin, denizi ejdere benzetmesindeki amacını hem "büyüklüğünü" anlatmak hem de şiire masal unsurları katarak hayal yönünü zenginleştirmek, ayrıca onu doğal halinden çıkararak anlatımı güçlendirmek şeklinde açıklar (Törenek, 2008, s. 167).

Ejder tanıtılırken aslında deniz tasvir edilir; böylelikle ejder istiaresi devam eder. Deniz kabarmalardan ötürü o kadar dalgalıdır ki; bunlar, ejderin "güzel vücûdunu zümrütliyen deri" olarak anılır. Dalgaların rüzgâr eşliğindeki durmaksızın devam eden hareketleri "Keskin bir ürperişle kımıldadı anbean" diye nakledilir. Gök gürültüsü ve rüzgârın denizdeki aksi, bu ejderin "canlan"ıp "Sonsuz ufuktan" gelerek "kükreme"sidir. Onun yabanî hâlini gören "Yelken, vapur" gibi araçların tümü teşhis edilerek "limanlara" sığınır; çünkü "ortada âsî ve bağı hûn" dolu ejder bir deniz vardır. Ejder deniz "Bin mağra" büyüklüğündeki ağzıyla "ulu"rken, Yahya Kemal bu seste tanıdık bir hüznü bulur; ancak bu, kendi hüznünden başka bir şey değildir.

Denizi şiirde ejder vücuduna büründüren Yahya Kemal son kısımda iyice kişileştirerek insan kisvesine sokar. Zira ona duygu yükler ve "rûh" bahşeder. Söz konusu "med günü" okyanus karşısında yakınmalarını dinler ve onu sanki ıstırap çeken bir insanmışçasına "ezelî muhtarip deniz!" diyerek anar. Türk kültüründe genellikle annelerin çilekeş olduğu düşünülürse denize sürekli acı çekme görevi yüklenerek bir

²² Zoomorfik, bir varlığın ya da kavramın hayvan biçiminde tasvir edilmesi ya da hayvansı özelliklerle ifade edilmesi anlamına gelir. Sanat, mitoloji ve edebiyatta sıklıkla kullanılan bu terim, insan dışı unsurların hayvan formunda temsili yoluyla sembolik anlatımı güçlendirmek amacıyla kullanılır (Oxford University Press, 2020).

bakıma denizi anne ile eş değer kılar. Bu, yukarıda belirtilen deniz ve ana rahmi ilişkisini doğrular.

Şair, “gurbette” ruhu zincire vurulmuş bir ejder gibidir; fakat bu hâlini dışa vuramadığı; “Duydum ki ruhumuzla bu gurbette sendeniz” mısraından anlaşılır. Kolcu, burada “sendeniz” ifadesine odaklanır ve şiirin ilk mısralarına gönderme yaparak denizin kabarıp geri çekilmesini Türk ordusunun hareketine ve fetih arzusuna benzetir. Bu düşünceyle Beyatlı, denizle hemhâl olmuş ve yekvücut hâle gelmiştir (Kolcu, 2008, s. 161). Dahası acısını karşısındaki okyanus dindiremez; çünkü o okyanusu cetleri dolaşmamıştır. Bu yüzden Yahya Kemal’in, gurbet yolculuğunda “Bir bitmeyen susuzluğa benzer ağrı” olan vatan hasreti dinmeyecektir. Zira hiçbir yer ata toprağı değildir. Bunun için “Açık Deniz” şiirinde deniz, bir ana imgesi aracılığıyla vatan hasretini ve o hasretin içine hapsedilen ejder, bir ruhun acılarını; daha doğrusu bir milletin artık biten fetih hareketlerinin kederini anlatır.

2.18.3. Barbaros (Ali Mümtaz AROLAT)

Gözleri ufuksuz engine dalmış,
Dehre baş eğmeyen kameti dimdik.
İsminden titriyor Nemçe, Venedik;
Bir günde, alınmaz zaferler almış.

Kavgada geçirmiş bütün salıyı,
Çarşamba düşmanlar çekilmiş sudan.
Ufku inletince toplar, korkudan
Şarlken bırakmış Fransalı’yı.” (Arolat, 2012, s. 39)

Şiir, Haçlı Donanması ile Osmanlı Donanması arasında gerçekleşen Preveze Deniz Muharebesi’ni konu alır. Kutsal Roma Germen İmparatoru Şarlken’in, siyasi kaygılar ve iç dengeler nedeniyle Haçlı Donanması’nı desteklemeyi sürdürmemesi üzerine, Barbaros Hayreddin Paşa komutasındaki Osmanlı Donanması önemli bir üstünlük elde eder. Bu gelişme neticesinde Preveze zaferi kazanılır ve Akdeniz, fiilen bir Türk gölü hâline gelir (Turan, 1992). Şiir, bu tarihsel başarıyı merkeze alarak Barbaros’un denizcilik yetkinliğini ve stratejik üstünlüğünü vurgular.

Barbaros'un "ufuksuz engini" seyretmesiyle başlayan ilk mısra, onun denize duyduğu derin tutkuyu daha ilk anda ortaya koyar. Bu bakış, sadece bir doğa gözlemi değil; aynı zamanda ona çizilen bir fetih haritasının metaforudur. Barbaros, ufuksuz görünen enginleri kendi iradesiyle ufuklu hâle getirecek kişidir. Başka bir deyişle, şiir öznesi olarak Barbaros, sınırsız gibi görünen denize bakarken, kendi hedeflerini ve ideallerini görür. Onun bu kararlılığı ve azmi, ikinci mısırda vurgulanır: "dehre baş eğmeyen kameti dimdik." Bu mısra, Barbaros'un iradesinin ve gözü pekliğinin simgesidir. Onun bu kararlı duruşu, düşman cephesinde; Nemçe ve Venedik'te korkuya yol açar. Zira Barbaros, imkânsız gibi görülen zaferleri bile bir günde elde edebilecek kudrete sahiptir.

İkinci dördlükte, Preveze Deniz Savaşı'na doğrudan atıf yapılır. Barbaros, salı gününü savaşla geçirince, ertesi gün yani çarşamba, düşman donanması denizden çekilmek zorunda kalır. Bu durum, tevriye sanatıyla derinleştirilen bir anlamla sunulur: Ali Mümtaz, düşmanın "sudan çekilmesi" ifadesiyle, hem geri çekilmeyi hem de denizde bozguna uğrayıp batmayı ima eder. Aynı dördlükte, Barbaros'un "ufku inleten toplar"ından duyulan korkuyla, Kutsal Roma Germen İmparatoru Şarlken'in müttefiki Fransa'yı geride bırakarak kaçtığı belirtilir.

Şiirde deniz ile Barbaros arasında karşılıklı etkileşime dayalı bir ilişki kurulmuştur. Barbaros, denizde kazandığı zaferlerle tanınarak bir deniz fatihi kimliğine bürünür. Bu nedenle deniz, yalnızca bir savaş alanı değil, aynı zamanda şaire göre Barbaros'un kişiliğini şekillendiren, ona kimlik kazandıran bir unsurdur. Bu bağlamda deniz, Barbaros'un ideallerinin ve kudretinin sembolü hâline gelir.

2.18.4. Turgut (Ali Mümtaz AROLAT)

Önünde korkudan büküldü dizler,
İsmi anarken soldu benizler;
Bir muhasarada can verdi korsan,
Şimdi mor dalgalar rûhunu gizler.

Artık Turgut öldü!.. desek de bizler
Yâdıyla köpürür coşkun denizler.

Ey yolcu, hürmetle tarih okursan

Görürsün yolunda şereften izler.” (Arolat, 2012, s. 40)

“Turgut” adlı şiir, Osmanlı denizcilik tarihinin önemli simalarından biri olan Turgut Reis’in anısına kaleme alınmıştır. Şiirin ilk dördlüğünde Turgut Reis’in düşman karşısındaki kudreti ve cesareti, ikinci dörtlükte ise onun tarihsel mirasının gelecek nesiller üzerindeki etkisi vurgulanır.

İlk dördlüğün ilk iki mısraında, Turgut Reis’in gücünün ve korkusuzluğunun düşmandaki etkisi dolaylı biçimde aktarılır. Düşmanın onun ismini anarken renginin solması ve dizlerinin titremesi, Reis’in ne denli ürkütücü bir denizci olduğunu ortaya koyar. Ancak tüm bu gücüne rağmen, Turgut Reis bir deniz muharebesinde hayatını kaybeder. Şiirde geçen “mor dalgalar ruhunu gizler” ifadesi, hem teşhis hem de hüsn-i ta’lîl sanatları aracılığıyla onun denize emanet edildiğini şiirsel bir biçimde yansıtır. Tarihsel kaynaklara göre Turgut Reis, Malta kuşatması sırasında aldığı ağır yaraların ardından vefat etmiş ve Trablusgarp’a defnedilmiştir (Bostan, 2024).

İkinci dörtlükte ise Turgut Reis’in ölümünün ardından bile etkisini sürdürdüğü vurgulanır. Her ne kadar “Artık Turgut öldü!” denilse de coşkun denizlerin onun adını anarken köpürmesi, onun hâlâ canlı bir etki bıraktığının göstergesidir. Şair, Akdeniz’de seyahat eden yolculara hitaben seslenerek, eğer tarihi saygıyla okurlarsa deniz üzerinde Turgut Reis’in bıraktığı “şeref izlerini” görebileceklerini ifade eder. Bu noktada “şeref” soyut bir kavram olmasına rağmen, somut bir “iz” gibi sunularak mecaz yapılır. Anlatılmak istenen, denizin yalnızca fiziksel bir alan olmadığı; aksine tarihsel bir hafızaya, bir “zihin”e sahip olduğudur.

Bu şiirde Ali Mümtaz Arolat, tıpkı “Barbaros” adlı şiirinde olduğu gibi, denizle özdeşleşmiş tarihsel bir figürü merkeze alır. Turgut Reis de Barbaros gibi hayatını denizlerde geçirmiş ve orada varlık kazanmış bir şahsiyettir. Arolat’ın, deniz sevgisini tarihî kimliklerle birleştirerek bu iki denizciyi yüceltmesi rastlantı değildir. Şairin denize yüklediği anlam, onun Türk kimliğiyle bütünleştiği ölçüde değer kazanır. Bu bağlamda deniz, yalnızca Turgut Reis’in kimliğini şekillendiren bir unsur değil; aynı zamanda Türk tarihini ve hafızasını taşıyan canlı bir varlık olarak konumlandırılır.

2.18.5. Büyük Misafir (Faruk Nafiz ÇAMLIBEL)

Bir sevinç incilemiş gözleri yaşlar yerine,
İzi üstünde gül açmış kapanan her yaranın.
Bir bahar yağmuru halinde derinden derine
Çağlıyor her yanı alkışla yeşil Marmara'nın.

Bu misafirdir, inan memleketin neyse varı,
Böyle bir yüz mü görür bir daha fâni ömrün?
Gelin ey Bahr-i Muhit'in köpüren dalgaları,
Kırk asırlık yolu bir hızda alan Türk'ü görün
1927" (Çamlıbel, 1928, s. 88)

Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Büyük Misafir" adlı şiiri, Mustafa Kemal Atatürk'ün 1927 yılında Gülcemal vapuruyla gerçekleştirdiği Akdeniz-Ege gezisini ve İstanbul'a dönüşünü konu edinmektedir. Gülcemal, her ne kadar 1910 yılında İngiltere'de inşa edilmiş olsa da Türk denizcilik tarihinde önemli bir simgeye dönüşmüştür. Şairin burada doğrudan gemiyi değil, onun taşıdığı anlam ve kişiyi yücelttiği görülmektedir. Şiirin yazıldığı tarih ve içerik göz önünde bulundurulduğunda, metin Atatürk'ün yurt gezileri sırasında halkta uyandırdığı coşkuyu şiirsel bir dille ifade etmektedir.

İlk dördlükte şair, Mustafa Kemal'in gelişinin toplum üzerindeki etkisini duygusal ve görsel imgelerle aktarır. Halkın gözleri sevinçten yaşarmış, geçmişin acılarını simgeleyen yaraların üzerindeyse artık "güller" açmıştır. Bu metafor, Milli Mücadele'nin yarattığı fiziksel ve ruhsal yıkımın, Atatürk'ün önderliğiyle iyileştiğini ima eder. Marmara Denizi'nin alkışlarla "çağlaması", halkın coşkusunu doğanın unsurlarına yansıtarak tasvir eden bir kişileştirme örneğidir.

İkinci dördlükte Atatürk'e "misafir" denmesi, onun bir yere ait olmaktan ziyade tüm yurdu dolaşarak halkla bütünleşen bir lider olmasıyla ilişkilidir. Şairin onu "memleketin varı" olarak nitelemesi, Atatürk'ün yalnızca siyasi değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel düzlemde de ülkenin en kıymetli değeri olarak görüldüğünü gösterir. Son iki mısra da ise hem tarihsel hem de sembolik bir derinlik mevcuttur. "Bahr-i Muhit'in köpüren dalgaları"na seslenilmesi, hem Gülcemal'in bir zamanlar

Atlas Okyanusu’nu aşan ilk Türk sivil gemisi olmasına hem de Atatürk’ün o gemide bulunmasına gönderme içerir (Demircioğlu, 2019, s. 38).

Şair burada hem gemi hem de lider metaforu arasında bir kıyaslama yapar: Gülcemal, iki kıta arasındaki mesafeyi rekor sürede aşmış olabilir; fakat Atatürk, “kırk asırlık yolu bir hızda alan Türk” nitelemesiyle, tarihsel gelişim sürecini çok daha büyük bir sıçramayla gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda “gemi”, teknik ve maddi başarıyı, Atatürk ise ideolojik ve ulusal bir dönüşümü temsil eder.

Ayrıca geminin İngiltere’de yapılmış olması (Demircioğlu, 2019, s. 29), dolaylı olarak bir ironi meydana getirir. Zira Osmanlı’nın son döneminde inşa edilen ve Batılılar tarafından üretilen bu gemi, artık yeni bir liderin, yani emperyalizme karşı direnişin sembolü olan Atatürk’ün hizmetindedir. Şairin bu ironiyi sezerek şiiri kaleme alması, metne ideolojik bir derinlik kazandırır.

Şiirde deniz, her zamanki doğa unsuru kimliğinin ötesine taşınarak, hâkimiyetin, ilerlemenin ve millet iradesinin sembolü hâline gelir. Marmara Denizi, Atatürk’ün gelişyle birlikte coşan halkın sesi olurken; Atlas Okyanusu ise artık onun ayak bastığı ve yön verdiği bir alandır. Bu anlamda deniz, hem fiziksel bir mekân hem de tarihî bir hafıza taşıyıcısı olarak işlev görür.

2.18.6. Akdeniz’den (Kemalettin KAMU)

Suları pırıl pırıl, rüzgârı mis kokulu,
Kuş uçurmaz eski Türk kalyonlarının yolu.
Sağda sıra dağlarla kabaran Anadolu
Yeşil eteklerinde tükeniyor Toros’un!

Akşam pembeleşiyor bembeyaz tepelerde;
Eğiliyor bulutlar engine perde perde.
Dönüyorken kıyıları koyu bir laciverde;
Sesini dinliyorum sularda Barbaros’un!

Havada bir dost eli okşuyor derimizi;
Boynu bükük adalar tanıyor sanki bizi.

İçimize çevirip nemli gözlerimizi

Geçtik yabancı gibi yakınından Rodos'un!" (Kamu, 1933, s. 431)

Kemalettin Kamu'nun 1933 tarihli "Akdeniz'den" adlı şiiri, Akdeniz'in bir dönem Türk hâkimiyetinde olduğu zamanlara duyulan özlemi nostaljik bir atmosfer içerisinde işler. Şiirin merkezinde, Barbaros Hayreddin Paşa'nın denizcilik mirasına duyulan hayranlık ve bu mirasın artık fiilen var olmamasına yönelik derin bir hüznün yer alır. Metin, tarihsel bir coğrafyada —Doğu Akdeniz kıyılarında— yolculuk eden bir anlatıcının gözlemleriyle örülmüş, bireysel duygularla ulusal tarih bilinci iç içe geçirilmiştir.

İlk dördlük, Akdeniz'in doğal güzelliklerini kartpostal etkisi yaratacak şekilde idealize eder. "Suları pırıl pırıl, rüzgârı mis kokulu" dizesi, denizin görsel ve duysal olarak cazibesini öne çıkarırken, "Kuş uçurmaz eski Türk kalyonlarının yolu" ifadesi geçmişin kudretli Türk donanmasına telmihte bulunur. Şair, bu coğrafyada bir zamanlar Türk gemilerinin mutlak hâkimiyet sağladığını vurgular. Anadolu'nun Toroslar ile birlikte görünüşü, hem coğrafi zenginliği betimlemekte hem de millî kimliğin mekânla özdeşleşmesine hizmet etmektedir. Bu dördlükte mübalağa sanatı, yalnızca estetik bir araç değil, geçmişe duyulan özlemin bir yansımasıdır. Bu yönüyle şiirde milliyetçi söylem dikkat çeker.

İkinci dördlükte, şiirin nostaljik tonu daha belirgin hâle gelir. Akşamın dağlara pembe ışıklar düşürmesi, bulutların perde perde inmesi ve sahilin laciverde dönüşmesiyle birlikte zamanın geçişi doğa üzerinden aktarılır. Bu atmosfer içerisinde şair, Barbaros Hayreddin Paşa'nın sesini sularda işittiğini dile getirir. Bu ses, doğrudan bir telmihtir ve metinde tarihsel sürekliliğin simgesine dönüşür. Söz konusu sesin sitayiş mi yoksa serzenişle mi dolu olduğu açıkça belirtilmemekle birlikte, şiirin genel tonuna hâkim olan melankoli dikkate alındığında bu sesin bir serzenişi yansıttığı düşünülebilir. Kamu, bu noktada geçmişin ihtişamı ile bugünün suskunluğu arasındaki boşluğu duyumsatır.

Son dördlükte, ikinci dördlüğün nostaljik havası sürdürülse de anlatıcı, geçmişten güncele yönelir. "Havada bir dost eli okşuyor derimizi" dizesi, Akdeniz'in rüzgârını kişileştirerek bir tür teşhis sanatıyla işler. "Boynu bükük" adalar ve Rodos'un "yakınından yabancı gibi geçmek" ifadesi, geçmişte Türk toprağı olan bu bölgelerin artık yalnızca seyredilen, fakat sahip olunamayan yerler hâline gelmesini temsil eder.

Bu noktada şiir yalnızca bireysel hüznle değil, toplumsal bellekte yer etmiş bir kaybın duygusal ağırlığıyla da yüklüdür.

Şiirin bütününde deniz, yalnızca bir doğal unsur değil, geçmişin haşmetini ve bugünün kaybını temsil eden tarihsel bir kişilik hâline getirilir ve aynı zamanda tarihî hafızayı taşıyan, kaybolan egemenliğin metaforuna dönüşen bir unsurdur. Geçmişî hatırlayan, içinde saklayan ve sessizce hüküm veren bir otorite figürü olarak kurgulanır. Kamu'nun şiirinde milliyetçilik, nostalji ve tarih bilinci, deniz imgesiyle iç içe geçmiştir. Bu imge, sadece bir coğrafya değil, aynı zamanda kayıp bir kimliğin ve unutulmuş bir egemenliğin sembolüdür.

2.18.7. Fırtınadan Sonra (Faruk Nafiz ÇAMLİBEL)

Yelkenli kadırgalar gibi Karadenizde
Çöktü yanan bulutlar, kırmızı, mor, turuncu
Daha köpüklenirken sular düşüncemizde
Dalgaların duruldu batan güneşle hıncı!

Üç gün süren poyrazın, karayelin, lodosun
Attıklarıyla dolmuş kumsalları Kilyosun:
Kökünden koparak yığıldığı birkaç yosun,
Sedefinden çalarak saçtığı birkaç inci.

Yorgun deniz uyurken bir dev gibi ilerde
Dedim ki, fırtınaya benzer ihtilâller de:
Gün gelir, yosunları birden altüst eder de
İncileri çıkarır zaman denen yabancı.” (Çamlıbel, 1940, s. 9-10)

Faruk Nafiz Çamlıbel'in ilk baskısı 1936 yılında yapılan “Akarsu” adlı kitabında yer alan “Fırtınadan Sonra” başlıklı şiiri, tabiat gözlemleri üzerinden metaforik bir şekilde siyasal değişim, toplumsal dönüşüm ve zaman olgusunu tartışır. Şiirin merkezinde yer alan deniz ve fırtına imgeleri, hem bireysel hem de kolektif anlamda sarsıcı dönüşümlerin sembolü haline gelir.

İlk dörtlükte, fırtınanın sona erdiği fakat etkilerinin henüz silinmediği bir atmosfer sunulur. “Yanan bulutlar” ve “kırmızı, mor, turuncu” gibi renklerle betimlenen gökyüzü, hem doğanın güzelliğini hem de bir gerilim sonrasındaki duygusal buhranı ifade eder. Deniz, burada sadece fiziki bir varlık değil; insan psikolojisiyle bütünleştirilen bir yapıya kavuşturulur. “Dalgaların hıncının batan güneşle dinmesi” ifadesiyle, şiirde hem bir huzur anı hem de bastırılmış bir öfkenin temsili bulunur.

İkinci dörtlükte, fırtınanın ardında kalan fiziksel izler betimlenir. “Kökünden koparak yığdığı birkaç yosun” ve “sedefinden alarak saçtığı birkaç inci” imgeleri, hem zararlı hem de değerli unsurların bir arada bulunduğu bir manzara sunar. Bu ift kutuplu betimleme, doğanın düzenine işaret etmekle birlikte, sosyal değişimlerin karmaşık etkilerine de kapı aralar.

Son dörtlükte, şair fırtına ile devrim arasında açık bir benzetme kurar. “Fırtınaya benzer ihtilaller de” dizesiyle başlayan bölümde, toplumsal değişimlerin de doğanın kuvvetleri kadar öngörülemez ve sarsıcı olabileceği ima edilir. “Zaman denen yabancı” ise bu değişimin hem belirleyicisi hem de taşıyıcısı olarak kurgulanır. şiirde her ne kadar herhangi bir siyasi rejim veya figür adı anılmasa da, 1930’lu yıllar Türkiye’sinin modernleşme ve inkılap süreçleriyle dolaylı bir anlam bağı kurulabilir.

Deniz metaforu, şiir boyunca yalnızca doğanın bir parçası olarak değil, aynı zamanda tarihsel ve sosyal değişimlerin metaforu olarak işlev görür. Bu anlamda “yorgun deniz” hem fırtınanın etkisiyle sknete eren bir doğa unsuru hem de yaşanmış olayların izini taşıyan bir bellektir. şiirin genelinde siyasal çağrışımlar olmasına rağmen, bunlar öznel yorumlardan çok edebî imgeler ve metaforlar aracılığıyla sunulur. Bu da şairin toplumsal dönüşüme dair görüşlerini doğayla kurduğu estetik bir bağlam içinde işlediğini gösterir.

2.18.8. Kandilin Masalı (Vasfi Mahir KOCATÜRK)

Sahile dalga dalga kyorken karanlık
Oğlumla bir kayanın üstünde seyre daldık
Gr sesli şarkılarla ağlıyan Akdenizi.
Enginde ne duman var ne de yelkenli izi;

Yalnız yanımızda bir tümsek, sarı bir kandil,
Sonra sahil, upuzun, geniş, çakıllı sahil..

Oğlum sordu:

— Bu yanan kandil ne?

— Sorma yavrum,

Onu sana...

Ah.. hayır.. çok tuhaf, korkuyorum..

Orda kan, kavga, ölüm, harp...

Dinle, bir masal bu:

Bundan beş on yıl evvel bir uzak yere doğru

Karşı sahilden gelen binlerce dev üşüştü;

Orda bağlı bir peri pençelerine düştü.

Her biri bin eziyet verdikçe bu kadına

Köylerden, şehirlerden koştular imdadına

Kızlar, delikanlılar, kadınlar, ihtiyarlar.

Nice bağlarında gül yetiştiren diyarlar,

Nice aslan kılıklı yiğitler nâre yandı.

Savaş bir gece gibi uzandıkça uzandı..

Bu sahile çok uzak bir köyde, üç oğlunu

İmdada göndererek senelerce yolunu

Bekliyen bir nine de bir gün silâh istedi:

«Bana damarımdaki kan haram olsun, dedi,

Eğer bir canavarın giremezsem kanına.

Ya giderim gelmiyen üç yiğitin yanına

Yahut bir düşman kanı bana şifa olacak.»

Hemen ayrıldı köyden, söndü kırk yıllık ocak.

Kağnıdan başka nesi varsa geri bıraktı;

Çünkü yayan gidilmez hudut fazla uzaktı.

Geçti yedi dereyi, aştı beş altı dağı,

Kağnıyı rüzgâr gibi sürdü dağdan aşağı.

Fakat böyle bir yola kağnı öküz dayanmaz;

Serilip kaldı hayvan zorluk görünce biraz.

O zaman tek başına kılıcı aldı ele,
 Vermiş gibi gendini görünmiyen bir sele
 Her yolcuya cepheyi sordu, günlerce gitti,
 Nihayet tâ uzaktan top sesleri işitti.
 Allah Allah! diyerek, bakmadan arkasına,
 Can verdiği bu sese koştu çılgıncasına.
 Koştu yorgun, susamış, terli, hep gördüğü kan,
 Koştu günlerce fakat kaçmada kahpe düşman.
 Koştu düşüp kalkarak, gözleri bağı kanlı,
 Görebilseydim diye Allahım! bir yunanlı.
 Bir yamaçtan aşağı nasıl inerse rüzgâr
 Koştu da elde kılıç böyle denize kadar
 Bir düşman görme kısmet olmadı. Arslan ordu.
 En sona kalanları bu sahilde boğmuştu.

Nine, deniz alınca böyle istediğini,
 Kupkuru gözleriyle süzdü süzdü engini;
 Sonra serildi yere hareketsiz, nefessiz.
 Bir dalgayla alınının kanını sildi deniz,
 Ertesi gün üstüne astılar şu kandili...
 İşte, yavrum, bu millet böyle gördü sahili.

Baktım karşımda oğlum hemen şaşırdı kaldı.
 Bu sefer dinlediği çok tuhaf bir masaldı.
 Kırık tozlu kandili örseliyordu rüzgâr,
 Sahilde sıra sıra, uzun uzun dalgalar...” (Kocatürk, 1937, s. 62-64)

Vasfi Mahir’in kaleme aldığı “Kandilin Masalı” başlıklı şiir, Çanakkale ve Kurtuluş Savaşı gibi tarihsel olaylara atıfla, Anadolu kadınının fedakârlığını ve milletin bağımsızlık uğruna verdiği mücadeleyi sembolik bir anlatım ile ortaya koyar. Şiir, şairin oğlu ile birlikte Akdeniz kıyısında geçen bir sahneyi esas alır. Deniz, görünürde yalnızca bir fon olarak yer alırsa da aslında derin anlamlarla yüklenerek kurtuluşun ve huzurun metaforuna dönüşür.

Şair ve oğlu, Akdeniz kıyısında, Yunan kuvvetlerinin denize döküldüğü sahilde oturmakta ve dalgaların “gür sesli şarkılarını” dinlemektedir. Bu esnada çocuğun dikkatini, sahilde yanan eski bir kandil çeker. Kandilin anlamını soran oğluna, şair bir masal havasında, ancak tarihsel gerçekliğe dayanan bir hikâyeye anlatmaya başlar. Anlatının merkezinde, yurdun işgal altında olduğu bir dönemde savaşa katılmak için yola çıkan yaşlı bir Anadolu kadını vardır. Tüm varlığı bir öküz ve kağnıdan ibaret olan bu kadın, müdafaaya katkı sağlamak üzere yola koyulur. Yolculuk sırasında öküz düşer, ancak kadın, azmini kaybetmeden cepheye ulaşmak için yaya devam eder. Nihayetinde sahile vardığında, düşmanın denize dökülmüş olduğunu görür. Düşmanla karşı karşıya gelememesi, onda bir hüsrân oluşturmaz; aksine, ulusal başarıya tanık olmanın huzuruyla yere yığılır. O an, bir dalga gelerek alnındaki kanı siler ve ertesi gün, bu yürek burkan kahramanlık hikâyesinin şahidi ve şehidi olarak oraya bir kandil dikilir.

Şiirde masal formunda sunulan bu anlatım, Çanakkale ve Kurtuluş Savaşı’nda benzeri yaşanmış onlarca fedakârlığı temsilen aktarır. Nine figürü, Anadolu halkının, özellikle kadınların, milli mücadeleye olan katkısını sembolize eder. Şairin oğlu, bu olağanüstü anlatı karşısında şaşkınlık içindedir; çünkü dinlediği şey, alışlagelmiş masallardan farklıdır. Burada “masal” terimi, olayın mecazlar ve dramatik yapıyla sunulmasını ifade ederken, arka planda tarihsel gerçekliğe dayanan bir anlatı vardır. “Kırık tozlu kandil” imgeleri, zamanın ve unutuluşun izlerini taşıırken, sahildeki “sıra sıra, uzun uzun dalgalar” ise nice şehitlere gönderme yapan çok katmanlı bir semboldür.

Sonuç olarak şiirde deniz yalnızca bir arka plan değil, bağımsızlık ve kurtuluşun son noktası, yani zaferin sınırı olarak anlam kazanır. Nine, düşmanın yurttan tamamen çıktığından emin olmak için denize kadar gelmiş ve burada huzurla vefat etmiştir. Bu noktada deniz, hem çekilen çilelerin sonlandığı hem de kahramanlığın son sahnesinin yaşandığı mekân olarak şiire derinlik kazandırır.

2.18.9. 3. Denizdeki Şişe (Nâzım Hikmet)

Ölü bir lodos vardı;
suyun üstünde dalgalar

tembel, ağır balıklar gibi yuvarlanıyorlardı.
 Yuvarlanıyorlardı dilsiz, sağır;
 yuvarlanıyorlardı hiçbir yere çarpmadan,
 yenilmeden hiçbir şeye,
 hiçbir şeyi yenmeden,
 çatlayıp köpüklenmeden;
 yuvarlanıyorlardı sonsuz
 sonsuz bir can sıkıntısı halinde.

Bu kahrolası dalgaların elinde,
 Tunus'un şarkında, Malta'nın şimalinde
 tahta bir tabut gibi yüzüyordu teknemiz.
 Direklerde, iplerde, kaplamalarda gıcırtilar,
 bir ölü duası gibi rüyasız bir sayıklama.
 Ve tane tane, bir bir
 ömrün kısalığına, ihtiyarlığa, beylik, âdi kederlere dair
 korkunç kötü şeyler gelirken aklıma
 birdenbire suyun üstünde gördüm onu.
 Bir şişe.
 Tek başına, yapayalnız.
 Küçük boynu uzanmış güneşe,
 topraktan ve insandan uzak
 yüzüyordu suyun üstünde batıp çıkarak.
 Ve bu sonsuz
 ve bu ölü suların
 ağır ağır kımıldanan yığını
 çoğaltıyor
 büyültüyor
 dayanılmaz bir hale getiriyordu
 onun dehşetli yalnızlığını.

Yusuf geçti dümene

yanıştık ona.

Ve uyandırır gibi bir çocuğu korkulu bir uykudan

onu çekip aldık sudan.

Soğuk, ıslak ve karanlıktı.

İçinden bir kağıt çıktı.

Okudum :

“Dayanamadık artık!

“1823 senesi 16 Eylülünde,

“Septe Boğazı önünde,

“Gömleğimizi grandi gabya çubuğuna,

süvariye mizana direğine astık.

“Fakat gitgide daraltarak denizi

“Yelkenler kovalıyor peşimizi.

“Kardeşler!

“Bu şişe elinize geçerse eğer,

“Yolumuzu bekliyenlere

“Septe Boğazı'nda batırılan

“Üç direkli Irma firkateyninden verin haber!”

Yusuf yüzüme baktı

- Geç kaldık, dedi.

tam bir asır.

- Hayır geç kalmadık, dedim,

Barselon’a gidiyoruz.

Mayıs 1937” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 770-771)

Nâzım Hikmet’in “Denizdeki Şişe” başlıklı şiiri, yalnızca bireysel duyguları değil, aynı zamanda tarihsel ve toplumsal boyutlarıyla da derin bir anlama sahiptir. Şiir, durağanlık ve hareketsizlikle başlayarak zamanla tarihsel hafızanın izlerini taşıyan bir simgeye, denizdeki bir şişeye odaklanır. Şiirin başlangıcında, Tunus’un doğusunda, Malta’nın kuzeyinde bir konumda, ölü bir lodosun etkisindeki Akdeniz betimlenir. Bu atmosfer, yalnızca fiziksel bir durumu değil, aynı zamanda ruhsal bir

durgunluğu da yansıtır. Dalgalar, “tembel, ağır balıklar”a benzetilir; sağır, dilsiz ve tepkisizdir. Deniz, esnekliğini yitirmiş bir zaman algısına ve bitmek bilmeyen bir can sıkıntısına işaret eder. Hareketten yoksun, anlamsız bir tekrarın içinde salınırken, hayata dair umut ve dinamizmi de yok eder gibidir.

Bu atmosfer, sıkıntının sınırlarını aşarak şairin psikolojisine sızmasıyla derinleşir. Tekne, çevresindeki doğanın etkisini taşıyarak ölü bir tahta tabuta benzetilir. Direklerdeki ve iplerdeki gıcırtilar bile bir “ölü duası” ya da “rüyasız bir sayıklama” gibidir. Bu hareketsizlik, şairin zihninde karamsar düşünceleri tetikler: ömrün kısalığı, ihtiyarlık ve halk arasında sıradan sayılan kederler. Burada bireysel yabancılaşma duygusu ile toplumsal sıkıntılar çakışır. Şair, içinde bulunduğu dünya ve hayat akışıyla bağ kurmakta zorlandığı bir dönemdedir. Bu ruh hali içinde, denizin yüzeyinde bir şişe belirir.

Üçüncü bölümde şişe, adeta bir metafora dönüşerek tarihsel bir tanıklığın sembolü haline gelir. Yusuf’un dikkatlice sudan çıkardığı şişenin içinden, 1823 yılında Septe Boğazı’nda batırılan Üç Direkli Irma Fırkateyni’ne ait bir not çıkar. Bu mektup, zamana karşı direnen bir hafızanın sesidir. Geçmişte yaşanan bir direniş, bugünün anlam dünyasına taşınır. Şair bu noktada, kişisel sıkıntısından sıyrılır ve tarihsel bir bilinçle buluşur. Böylelikle, bireysel deneyim ile kolektif hafıza arasında köprü kurulur.

Dördüncü ve son bölümde, Yusuf’un “Geç kaldık” deyişine karşılık, şair “Hayır, geç kalmadık, Barselona’ya gidiyoruz” sözleriyle kararlı bir tutum sergiler. Bu ifade, zamanın içinden süzülerek gelen fikirlerin, mekânlar değişse de yaşamaya devam ettiğine işaret eder. Aynı zamanda şairin çağdaş devrimci hareketlere desteğini ve bu fikirlerin izini sürme arzusunu da yansıtır. İspanya iç savaşına dair ima edilen bu son, şairin uluslararası dayanışma fikrine duyduğu inancın da bir göstergesidir.

Bu noktada şiir, yalnızca bir deniz gözlemi olmaktan çıkar ve tarih, direniş ve ideallerin sürekliliği bağlamında yorumlanmaya açık bir metne dönüşür. Şairin denizde hissettiği boğucu durgunluk, sadece o mekânla sınırlı kalmaz; batmış bir geminin hatırası, içinde bulunduğu zamanın ve yerin ruhunu da etkiler. Durgunluk, tarihle temas edince yerini harekete, bilinçlenmeye ve umut dolu bir yönelişe bırakır. Şiir, son kertede, “fikirlerin ölümsüzlüğü” üzerine kurulu bir felsefeyle noktalanır.

Nâzım Hikmet, bu şiiriyle zamana direnmenin, fikirleri yaşatmanın ve unutmamanın poetik bir yolunu gösterir.

Bu şiirde deniz, yalnızca bir doğa unsuru ya da coğrafi bir arka plan değildir; aksine, tarihsel trajedilerin, kolektif hafızanın ve ideallerin taşıyıcısıdır. Durgun yüzeyiyle bireysel bunalımı, dalgalarıyla geçmişin izlerini ve içindeki şişeyle tarihî bir tanıklığı simgeler. Şair, denizi hem bireysel sıkışmışlığın mekânı hem de tarihsel bilinçlenmenin ve mücadele çağrısının zemini olarak konumlandırır. Bu bağlamda deniz, unutulmuşlukla hatırlama, yenilgiyle direniş arasında salınan bir anlam oluşturur.

2.18.10. Denizcilerin Türküsü (Faruk Nafiz ÇAMLİBEL)

Bizi kim alıkor zafer yolundan?
Döner mi şerefe doğru yol alan?
Yederiz rüzgârı tutup kolundan,
Fırtına, durma, coş! Deniz, dalgalan!

Demir bir hisardır “Yavuz” denizde,
Birer mazgalıyız Yavuzun biz de,
Vatandır yer alan düşüncemizde,
Milleti görüyor hayale dalan.

Demirden kalemiz sulara yürür,
Önünü ardını köpükler bürür,
Bizi hep şerefle şana götürür,

Enginin sonu yok derseler yalan!” (Çamlıbel, t.y., s. 15-16)

Faruk Nafiz Çamlıbel’in ilk baskısı 1938’de yapılan “Akıncı Türküleri” adlı kitabındaki “Denizciler Türküsü”, Yavuz adlı savaş gemisine ve mürettebatına yazılmıştır. Bilineceği üzere Yavuz gemisi ve yahut zırhlısı, Alman Goeben gemisi olup 1. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla Osmanlı Devleti’ne verilmiş ve Yavuz adını almıştır. Gemi; Çarlık Rusya’sına karşı Sivastopol Limanı’nın bombalanması, Kırım açıklarında Rus Karadeniz Filosu ile savaşa girmesi, Batum’u bombalaması, Midilli

ve Hamidiye kruvazörlerine Rus donanmasından kaçması için yardım, Hamidiye ve Mecidiye kruvazörlerini koruma, Gelibolu çıkarması, cepheye asker taşıma vb. gibi sayısız önemli görevde bulunmuştur (Baş, 2004). Denize ve denizle ilgili unsurlara ilgisi olan Faruk Nafiz Çamlıbel'in böyle bir gemi ve mürettebatı için şiir kaleme alması kaçınılmazdır.

Şiir, mürettebatın ağzından yazılmıştır. Gözü pek Türk denizcilerinin vatan aşkıdan gelen cesareti tabiata hükmedecek kadar güçlüdür. Örtük olarak bahsedilen dava; milliyetçilik, Türk milletinin her açıdan yükselmesini sağlamaktır. Bu davaya hizmet bir “şeref”tir ve bundan geri kalmak istemeyen denizciler; denize seslenip “Fırtına, durma, coş! Deniz dalgalan!” diyerek emreder. Zira deniz ne kadar engel çıkarırsa çıkarsın onlar hedeflerinden şaşmayacaktır.

Hem Yavuz zırhlısının hem de mürettebatın güçlü olduğunu belirtmek için gemi “demir bir hisar”a, mürettebat da geminin “birer mazgal”ına benzetilir. Şüphesiz geminin o denli güçlü olmasının nedeni sadece demirden olmasından kaynaklanmaz. Denizcilerin yüreğindeki “vatan” ve “millet” aşkı onların manevî yönden kuvvetli olmalarını sağlayan unsurlardandır.

Şair, güç mefhumunu vurgulamak için son dördlükte geminin “demir kale” çağrışımının üzerinde durur. Onun ilerledikçe denizin dalgalarını ancak “köpük” derecesinde bıraktığını “önünü ardını köpükler bürür” mısraıyla ortaya koyar. Ayrıca Yavuz'un denizden büyük olduğu yalnızca ilk mısra ile değil, dördlüğün son mısraıyla da vurgulanır: “Enginin sonu yok derseler yalan!” ifadesi, sonsuz gibi görünen denizlerin bile onunla sınırlandığını ima eder.

Bu şiirde deniz, hükmetmesi güç; ancak iktidar sağlandığında bir millet için güç ve egemenliğin göstergesi olan bir mekân olarak tasavvur edilir. Şiirdeki hâkimiyet fikri, doğrudan bir gemi metaforu üzerinden somutlaştırılır. Zira denizlerde söz sahibi olmak, milletlerin donanma gücüyle doğru orantılıdır. Deniz kuvvetleri güçlü olan bir millet, o ölçüde denizde egemenlik kurabilir.

2.18.11. Denizle Konuşan Adam (Faruk Nafiz ÇAMLİBEL)

Mitat Cemal'e

Silmek istersem içimden ne zaman bir sızıyı

Açıyor koynunu kardeş gibi karşımda kıyı.

Bir nefes geçti mi inlerse nasıl bin yaprak
Rüzgâr estikçe denizden sayısız ses duyarsa:
“Kime benzer benim Atlas denizinden koparak
“Seni tâ Marmara ufkunda bulan dalgalarım?

“Kim o kayser, ki cihangir olarak yoktur eşi?
“Kim o Fatih, ki dayanmış kılıcın kabzasına,
“Doğduğundanberi Tanrı ile boy ölçüşen güneşi
“Geçirir miğferinin tuğ gibi altın tasına?

“Kim o Dârâ, ki şeref kardeşidir bunlarla?
“Çarmıhından sana bir put çıkaran İsa kim?
“Kim o dâhi, ki onun yaptığı kanunlarla
“Yedi kat gökteki yıldızlara oldun hâkim?

“Kahramanlar zaferin sırrını benden duydu,
“Benden öğrendi gönüller sevilip sevmesini.
“Dalgalar coşmamış olsaydı hayat uykuydu,
“Fırçalar rengini bulmazdı ve teller sesini!”

Dağılır şehre dönerken sise benzer kederim,
Görürüm, yükseliyor başların üstünde kafam,
Ve nasıl bir tutar insanları kendile, derim,
Böyle kardeş gibi enginle konuşmuş bir adam?”
(Çamlıbel, 1940, s. 49-50)

Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Denizle Konuşan Adam” adlı şiirinde deniz, bir doğa unsuru olmanın ötesinde, adeta tarihle yaşıt bir hafıza mekânı olarak karşımıza çıkar; konuşur, sorgular ve hesap sorar. Şairin “Yalılar” şiirinde kıyı, şuh ve davetkâr bir kadın olarak betimlenirken, bu şiirde kıyı, şairin içsel sızısını dindirmek isteyen bir kardeş gibi konumlandırılır. Şiirin ithaf edildiği kişi, deniz kenarına dertleşmek üzere

gitmişken, rüzgârın etkisiyle beklenmedik biçimde denizin dile gelen ve geçmişe dair hikâyeler anlatan sesine kulak vermek zorunda kalır.

Şiirde denizin, sadece Marmara Denizi'ne ait bir unsur olmadığı, tüm dünya ile bağlantılı küresel bir varlık olduğu “Atlas denizinden koparak / Seni tâ Marmara ufkunda bulan dalgalarım?” mısralarıyla ifade edilir. Böylelikle deniz, coğrafi sınırları aşarak evrensel bir bağlam kazanır. Aynı zamanda deniz, yalnızca mekân değil; zaman açısından da evrensellik taşır. Bunun için tarihteki önemli cihan hükümdarlarına dair ipuçları vererek şaire bunların kim olduklarını sorar. Söz konusu hükümdarlar Sezar, İskender, Dârâ, Fatih Sultan Mehmed ve Kanuni Sultan Süleyman'dır. Deniz, bu hükümdarların başarılarını kendi varlığına bağlar; çünkü onlara güç ve kudret kazandıran unsurun kendisi olduğunu öne sürer. Üstelik yalnızca bu liderlere değil, bütün insanlığa tarih boyunca ders verdiğini ve vermeye devam edeceğini ifade eder. En yüce duygulardan biri olan sevgiyi insanlığa kendisinin öğrettiğini, hatta resim ve müzik gibi sanatların bile onun sayesinde ortaya çıktığını iddia eder.

Faruk Nafiz Çamlıbel, “Denizle Konuşan Adam” şiirinde, deniz ile Mithat Cemal Kuntay arasında geçen metaforik sohbeti aktarırken kendisini üçüncü bir şahıs olarak konumlandırır. Şiir boyunca denizi dinleyen ve onun anlattıklarını nakleden kişi Çamlıbel değil, Mithat Cemal'dir. Denizle yapılan bu derin sohbetin ardından, Mithat Cemal'in tekrar şehrin kalabalığına karışmasını gözlemleyen şair, bu deneyimin ona nasıl bir içsel dönüşüm yaşattığını kavramaya çalışır. Denizin, önemli şahsiyetlerden ve tarihî olaylardan söz etmesi, tam da Mithat Cemal'in kendi bireysel sıkıntılarını dile getirmek üzere geldiği anda gerçekleşir. Bu durum, Çamlıbel'in koca bir tarihin karşısında kendi varlığının ne denli küçük olduğunu idrak etmesine vesile olur. Böylece, tarihin akışını değiştiremeyecek ölçüde küçük meseleler için duyulan kaygıların da yersiz olduğu fikrine ulaşır. Bu dersi dolaylı yoldan veren Mithat Cemal, şairin gözünde yücelir; sıradan bir insan olmaktan çıkar, adeta bir abide şahsiyet hâline gelir.

Şairin, “Böyle kardeş gibi enginle konuşmuş bir adam”ın, insan kalabalığının içine sanki hiçbir şey olmamış gibi geri dönmesini anlamlandıramayışı, onun hâlen bu ruhsal yolculuğun başında olduğuna işaret eder. Bu bağlamda, Mithat Cemal'in denizle sohbeti, tasavvuftaki seyr-i sülûk yolculuğunun bir metaforu olarak yorumlanabilir. O, bu yolculuğun tüm aşamalarını katetmiş ve nihayetinde insan-ı

kâmil mertebesine ulaşmıştır. Buna karşılık Faruk Nafiz ise bu konuşmaya ve ardından gelen dönüşe duyduğu hayranlıkla²³ yetinir; henüz nefsiyle yüzleşmemiş bir yolcudur.

Bu şiirde deniz, yalnızca tarihe tanıklık eden bir varlık değil, aynı zamanda tarihin bizatihi kendisidir. Varoluşun en eski tanığı olması itibarıyla bilgeliği temsil eder ve hem Mithat Cemal'e hem de Faruk Nafiz'e birer ders verir. Ancak bu dersten tam anlamıyla faydalanan yalnızca Kuntay'dır; Çamlıbel henüz bu bilinci tam anlamıyla kuşanamamıştır.

2.18.12. Akdeniz (Mustafa Seyit SUTÜVEN)

İnsan ilk adımını senin adınla atar;
Altı bin yıl doymadın dünya saltanatına.
Rüzgârın kamçı olur, suların alkış tutar,
Sırtından eksilmeyen ihtirasın atına.
Tarihin her kabını dişlerinde görürüm;
Suyunda boğulmayan adamı boğar, ölüm.

Rab gibi, yüreğinde merhametin gecesi;
Bol bol yediriyorsun kuvvete kardeş eti.
İhtiyarladın gitti, belin bebek hecesi,
Hâlâ damarlarında Efendi'lik şehveti.
Gözlerin mor dumanlı, dudakların köpüklü,
Zafer arabaların kan dolup ölüm yüklü!

Seni duyan atamaz kafasından adını;

²³ Tasavvufta insanın mânevî yolculuğu, belli mertebeler veya makamlar üzerinden açıklanır. Bu mertebeler, genellikle kulun nefsî arınmasını, ilahî hakikatle karşılaşmasını ve bu karşılaşma karşısındaki hâlini tanımlar. Bu bağlamda, sûfî literatürde sıkça geçen dört temel makam; şeriat, tarikat, marifet ve hakikat olarak sıralanır. Bunun yanı sıra bazı kaynaklar, bu yolculuk sırasında yaşanan ruhsal hâlleri de mertebe olarak değerlendirir. Bu hâllerden biri olan hayret (hayranlık), kulun marifet yolunda ilahî hakikati idrak etmeye başladığında, aklın sınırlılığı karşısında yaşadığı şaşkınlık ve vecd durumunu ifade eder. Hayret makamı, sûfinin “bilmekle susmak arasında” kaldığı, aklın ve sözün tükendiği bir ruh hâlidir. (Uludağ, 1999).

Uzak, yakın, seyreden, heybetine vurulur.

Diline düştüklerin unutamaz tadını;

Tahtına kurulanlar Allah gibi kurulur.

Herkes senin orospu ruhuna vurulmuştur;

Herkes, senin yüzünden belâsını bulmuştur.” (Sutüven, 1976, s. 32)

İlk şiirlerini 1939’da kitaplaştırmayı düşünen; sonrasında bunu askıya alan Mustafa Seyit Sutüven’in ilk şiirlerinden; fakat tarihi belli olmayan “Akdeniz”de (Sutüven, 1976, s. 5) şair, denizi kişileştirip medeniyet metaforunu beraberinde verir. Şiirde aynı zamanda Yunan mitolojisinden izlere rastlanır. Özellikle mısra aralarında Akdeniz’in varlığı Poseidon’un ruhunu içeriyor gibidir. Akdeniz’in atıyla bir hükümdar gibi denizin üzerinde gezmesi, rüzgârın atına kamçı olması ve tarihe kendisiyle birlikte şahitlik edişi, Poseidon’u hatırlatır.

İlk bent, mübalağa ile başlar; çünkü şair, dünyaya her gelenin onun “adı” ile doğduğu şeklinde bir algı yaratır. Bu, bütün medeniyetlerin temelini Akdeniz’de atıldığına dair bir göndermedir. Telmihte bulunulan Yunan medeniyeti, Batı’da medeniyetlerin anası olarak görülür. Klasik tarih çizelgesi ile “altı bin yıllık” ömür biçerek bu medeniyetin uzantısı verilir. Birçok yönden kişileştirilen Akdeniz, medeniyet olarak bentte hırsıyla ön plandadır. Hep dünyayı yönetmek ve yönlendirmeyi düşler. Her tarihî dönemi sanki yemekmiş gibi çiğnemek ve sindirmek üzere hazırdır. Onun ihtirası karşısında duranlar ya boğulur ya da ölür. Yani onun hırsının karşısında herkes yok olmaya mahkûmdur. Bu bentte deniz bir mecaz olarak karşımızdadır. Öte yandan bentte hem Atlantis’e hem de Poseidon’a telmih vardır. Su medeniyeti açısından Atlantis’e, atına binmiş bir hükümdar olarak Poseidon’a mısra arası göndermeler mevcuttur.

Şiirin ikinci bendinde şair, Akdeniz’in “kral” görünümünün ötesine geçerek onu dolaylı yoldan ilahi bir varlıkla, yani Allah ile özdeşleştirir. İlk bentte sergilenen ironik tavır, bu bentte daha belirgin bir şekilde kinayeye dönüşür. Şair, Akdeniz’in iyi yönlerini sayacakmış gibi bir izlenim verse de aslında ona yönelik eleştirilerini sürdürür. Merhametin geceye benzetilmesiyle yapılan oksimoron, Akdeniz’in merhametsizliğine dikkat çekerken, bu tutumun ilahi adaletin eksikliğiyle eş tutulduğu izlenimini doğurur. Akdeniz, burada adeta Tanrı’yı temsil eder; fakat kardeşin kardeşe

kıydığı bir dünyaya göz yumduğu için suçlanır. Bu bağlamda, Akdeniz’e kıyısı olan devletlerin birbirleriyle olan tarihî ve siyasi çekişmeleri eleştirilir.

Bendin ilerleyen dizelerinde ise Akdeniz’in hırsı ve doymak bilmezliği vurgulanır. Şair, bu hırsı yansıtmak için Akdeniz’i gözlerini kan bürümüş bir hayvana benzeterek tasvir eder. “Mor duman” ifadesiyle gözlere sinen bir tür saldırganlık ve tutku aktarılırken, dudaklardaki köpük, “kuduz köpek” imgesini çağrıştırır. Bu imgeler yalnızca Akdeniz’in psikolojik durumunu değil, aynı zamanda yaklaşan bir fırtınanın habercisi olan doğa olaylarını da betimlediğinden tevriyeli bir anlam katmanı oluşturur. Mor dumanlar, hem metaforik bir tutkuyu hem de fırtınanın habercisi olan bulutları simgeler; köpükler ise hem öfkenin dışavurumu hem de dalgaların doğrudan göstergesidir.

Mesut Tekşan, yalnızca “göz” imgesi üzerinden Akdeniz’in bir kadın figürü olarak tasvir edildiğini öne sürer (Tekşan, 2011, s. 65-66). Bu yorum, şiirin son bendinde kısmen desteklenebilir nitelikte olsa da, ikinci bendin tamamı dikkate alındığında ön planda olan temanın hırs ve saldırganlık olduğu açıktır. Bu nedenle “gözünü kan bürümek” şeklindeki irsâl-i mesel niteliğindeki tasvir, bendin genel atmosferiyle daha güçlü bir bağ kurar.

Son bentte Akdeniz’in vazgeçilmez olduğu mübalağalarla anlatılır. Onun sesini duyan, aklından çıkaramaz. Hangi mesafeden izlenirse izlensin herkes, Akdeniz’in “heybeti” tarafından büyülenir, ona âşık olur ve sürekli adını sayıklar durur. Dahası tahtına kurulanlar yani yönetimini ele geçirenler neredeyse kendilerini adeta Tanrı sayarlar. Burada Akdeniz, bir medeniyetten ziyade bir iktidar, güç konumunda siyasî bir anlama kavuşur ve cümle âlemin onu ele geçirmeye uğraştığını dile getirir. Ancak bu iktidar-güç yarışının akıbetini şair, son iki dizede noktalar. Gücünün cazibesine tutulanlar sanki onu elde edebilecekmiş gibi bir izlenim verir. Aslında o, kimsenin olmaz, yalnız kendisine aittir. Bu yönüyle “orospu”ya benzetilir; herkes onu elde etmeye çalışırken onun “yüzünden belâsını” bulur.

Şiirde deniz, özelde Akdeniz, hem engin hem de değişken tabiatı yönüyle ön plana çıkar. Başlangıçta; medeniyet, kral, hırs ve en sonunda güç olmak üzere çeşitli anlamlarla gelgitlerle ifade edilir. Bunların hepsi, Akdeniz’in jeopolitik konumundan kaynaklanır. Mesut Tekşan da Akdeniz’e “medeniyet” (Tekşan, 2011, s. 64) yakıştırması yapar ve bunu, tarihte birçok devletin Akdeniz etrafında kurulduğu, II.

Dünya Savaşı, soğuk savaş, petrol arayışı ve sömürgecilik faaliyetlerinin hep bu bölgede gerçekleştiği şeklinde açıklar. Hatta şiirin yazılma tarihinden çok daha ileri; günümüze gelerek Arap Baharı'nın Akdeniz'e kıyısı olan ülkelerin özgürlük ve demokrasi mücadelesinin devam ettiğini belirtir (Tekşan, 2011, s. 65-66). Böylelikle şiirin güncelliğini koruduğunu gösterir.

Yahya Kemal ve Ali Mümtaz Arolat'ta denizi Türk denizi olarak sevme gibi bir eğilim vardır. Hatta denizin yakın değil, uzak tarihten itibaren Türk denizi olmasını arzularlar. Özellikle bu, Yahya Kemal'de vatan hasretiyle denk düşer. Zira Beyatlı, denize baktıkça yitip giden annesini ve atalarının fetih ruhunu duyar. İkisinin de artık yanında olmadığını bildiği için derinden üzüldür.

Arolat denize bakınca bir zamanlar Akdeniz'in fethinde rol oynayan ve Türk gölü olarak kalmasını sağlayan Barbaros ile Turgut Reis'i görür; fakat artık Türklerin olmadığını düşündüğünden, atalarının üzüldüğünü hisseder. Bu yüzden gençlikten en azından tarih okuyarak aziz hatıralarını duymalarını ve yaşatmalarını ister; çünkü onlardan yadigâr sadece isimleri kalmıştır.

Kemalettin Kamu "Akdeniz'den" şiirinde Arolat ile aynı duygular içindedir. O da Barbaros'u yâd ederek denizin artık Türklere ait olmamasına hayıflanır. Ancak Kamu'da Akdeniz etrafındaki kara parçaları da mühimdir ve birçok şaire nazaran deniz değil, bu toprak parçaları o denize bir kimlik verir.

Çamlıbel, deniz ile tarih ilişkisini tarihe tanıklık etmiş ve tarihin değişiminde rol oynamış gemiler üzerinden kurar. "Büyük Misafir'de Gülcemal gemisini, "Denizcilerin Türküsü" şiirinde Yavuz zırhlısını ön plana çıkarır. Bu gemiler sayesinde Türkler, denizde başarılarla imza atmış, tarihe adlarını yazdırmıştır. Çünkü deniz, hükmedilmesi zor bir mekân olduğundan, burada gemi gibi bazı araçlarla onu kontrol altına alabilmek, milletlerin gücünü gösterebilmeleri açısından önemlidir.

Çamlıbel, bununla kalmaz; ayrıca denizi "Denizle Konuşan Adam'da "tarih baba" rolüne sokar. Yaratılıştan bu yana belki hiç değişmediğinden ve özü gibi akıp giden zamana şahitlik ettiğinden, denizi okuyabilenlere şiirde Mithat Cemal Kuntay bünyesinde bir tarih kitabı olarak sunar ve ders verir. "Fırtınadan Sonra" şiirinde ise şair, devlet metaforuyla denizi kullanır. Bunu denizde gerçekleşen tabiat olayları üzerinden siyasal hadiseleri benzeştirerek verir. Neler olursa olsun, denizin dolayısıyla da Türk devletinin hep var olacağı sonucuna varır.

Vasfi Mahir Kocatürk'ün “Kandilin Masalı” şiirinde Kurtuluş Savaşı'ndan kalma bir deniz görülür. Bu deniz, vatanın kara sınırlarını belirler. Düşmanın denize dökülmesi motifi ile zaferi ve düşmanı denize kadar kovalayıp vatanın bütünlüğünü sağlamak uğruna şehit düşenlerin kanlarını temizlemesiyle bir anneyi temsil eder.

Mustafa Seyit Sutüven, “Akdeniz'den” şiirinde denizin, dünya medeniyetlerine beşiklik yaptığından güç ve iktidar sembolü olduğuna değinir. Nâzım Hikmet'in “28 Kânunisâni”sindeki deniz, komünizmi Mustafa Kemal'e tanıtmaya gelirken öldürülen komünistler için anaç bir mezar konumundayken “Denizdeki Şişe”de sırf İspanya'daki iç savaşa gönderme yapmak için tercih edilir. Dolayısıyla Nâzım Hikmet, denizi ideolojik olarak kullanmaktan vazgeçmez.

Genel olarak bakıldığında, şairlerin deniz-tarih ilişkilerini abide şahsiyetler ve tarihe mâl olmuş gemiler aracılığıyla kurduğu görülür. Bunun dışında, suyun hafızasından hareketle denize tarih baba olarak bakılır ve millî kimliği yansıttığından ona tekrar sahip olmak istenir. Eğer bu gerçekleşmezse deniz, geçmişe duyulan bir hasretten ibaret kalır; çünkü dalgaların sesinde eski zaferler duyulup hissedilir ve sanki deniz kendisini duyanlara tarihten bir destanı anlatır.

2.19. YALILAR VE DENİZ

Yalılardan bahsedilen deniz temalı şiirlerde, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, bu yapıların bohem hayat süren zenginlerin mekânı olduğu vurgulanır ve bu durum şairler tarafından eleştirel bir tutumla ele alınır. Yalılar, sadece maddî zenginliğin değil, aynı zamanda hayattan kopuk, kendine dönük bir yaşantının da simgesi hâline getirilir. Şairler, bu yapıların dış ihtişamının ardında, üretkenlikten uzak, tembelliğe eğilimli bir yaşam tarzı yattığını ima eder. Özellikle yalı içi yaşam, estetik kaygılarla süslenmiş bir dekorun içinde geçen, zevk odaklı ancak içi boş bir hayat biçimi olarak resmedilir. Bu durum, çoğu zaman toplumun geri kalanından izole bir sınıfın temsilidir ve şairler, yalı hayatını bu yönüyle sorgular. Dolayısıyla yalılar, şiirlerde yalnızca fiziksel yapılar değil, aynı zamanda sınıfsal bir eleştirinin odağı olarak karşımıza çıkar; denizle kurdukları temas ise, doğayla yüzeysel bir ilişkinin ve varoluşsal bir boşluğun göstergesi olarak yorumlanır.

2.19.1. Viyolonsel (Sabri Esat SİYAVUŞGİL)

Açık pancorlarda yazın notası,
Oluktan damlıyan sulardır teli;
Çam kokan havanın suya teması
Sıkıntının yayı uzatan eli.

Ya koltuğunuzda veya denizde
Günü şurup gibi bir içiniz de,
Yanı başınızda, ta içinizde
Hissedeceksiniz viyolonseli..” (Siyavuşgil, 1933, s. 30)

Sabri Esat Siyavuşgil’in “Viyolonsel” adlı şiiri, muhtemelen şairin yaz mevsiminde deniz kenarında, bir yalıya yakın bir noktada bulunduğu sırada kaleme alınmıştır. Şiir, yalının açık panjurlarından gelen viyolonsel sesiyle birlikte doğa, mevsim ve insan ruhu arasında kurulan ince duygu bağlarını işler. İki dördlükten oluşan şiir, hem doğrudan hem dolaylı olarak mevsimsel atmosferle ruh hâli arasında bir geçişkenlik kurar.

İlk dördlükte yaz mevsimi, duyuusal izlenimlerle betimlenir. “Açık panjurlar”, “oluktan damlayan sular” ve “çam kokulu hava” gibi unsurlar, doğanın ses ve koku yoluyla şiire taşındığına işaret eder. Burada viyolonsel sesiyle doğa sesleri arasında bir örtüşme kurulmuştur. Viyolonselin telleriyle oluklardan akan suyun sesi özdeşleştirilerek hem işitsel hem de görsel bir imgelem oluşturulur. Bu bağlamda viyolonsel, yalnızca bir müzik aleti değil, aynı zamanda doğanın bir parçası gibi sunulur. “Çam kokan havanın suya teması” ile yapılan teşhis, yağmur sonrası oluşan nemli atmosferin insan ruhunda bıraktığı etkiyi imler. Bu atmosfer, şiirde “sıkıntının yayı uzatan eli” olarak can bulur. Yani bir can sıkıntısı, viyolonsel aracılığıyla dışavurum bulur.

İkinci dördlükte bu duygu yoğunluğu daha da artar. Viyolonselin sesi, yalnızca fiziksel bir alanda değil, bireyin iç dünyasında da hissedilmeye başlanır. Şair, bu sesi dinleyen hem bedeninde hem ruhunda hissedeceğini ima eder. “Ya koltuğunuzda ya da denizde” ifadesiyle sesin hem somut bir mekânda hem de sezgisel olarak hissedilebileceği aktarılır. Bu ifade, dinleyiciye şiirsel bir sarhoşluk ya da hayalî bir

haz verir. Özellikle yaz mevsiminde alkolün etkisiyle oluşabilecek çakırkeyiflik hâli, viyolonselın ruhu etkileyen sesiyle birleşerek romantik bir atmosfer yaratır.

Şiirde deniz, doğrudan merkezi bir tematik unsur değil, daha çok fon oluşturan bir arka plan mekânı olarak yer alır. Ancak bu fon, burjuva yaşam tarzına, yazlık yalılara ve bireyin iç dünyasına işaret eden sembolik bir yük taşır. Deniz, burada estetik ve ruhsal hazların yaşandığı bir zemin olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla “Viyolonsel” şiirinde deniz, romantik ve bireysel bir duygu hâlinin şekillendiği mekân olarak sembolik bir işleve sahiptir.

2.19.2. Yaz ve Yalılar (Sabri Esat Siyavuşgil)

Vapur düdükleriyle artık uyanmalılar
Denizin getirdiği renkli fincanlar gibi
Kıyıda unutulup kalan eski yalılar.

Dalga dalga geliyor sesi pervanelerin
Bir kapıya takılan küflenmiş çanlar gibi
Açılıyor gözleri boş kayıkhanelerin.

Uzun uzun esneyor yalılarının her yanı;
Üç çifte kayıkların dolaştığı yerlerde
Genişliyor gaz yüklü bir şilebin dumanı.

Damlarda sallanıyor “Ya Hafız!”lar, boncuklar;
Bir mahalle türküsü söylüyor perde perde
Rıhtımın taşlarında balık tutan çocuklar.

İşte böyle başlıyor günlerin en uzununu;
Bir dilenci hırsiyle her yalıya uğrayan
Mavnalar bağra bağra satıyor karpuzunu.

Mademki ut sesiyle uyanmıyor yalılar,

Yine böyle bir sabah, rıhtımın kenarından

İskambil kâğıdı gibi suya yıkılmalılar!” (Siyavuşgil, 1933, s. 75-76)

Sabri Esat Siyavuşgil’in “Yaz ve Yalılar” adlı şiiri, yaz mevsiminde Boğaz’daki yalıların pasif varlıklarını ve toplumdaki sınıfsal ayrımları ironik bir üslupla ele alır. Şair, hem yalılara hem de onların temsil ettiği burjuva hayat tarzına mesafeli bir bakış sunar. Şiirin tamamında yalılar, yalnızca fiziksel yapılar olarak değil, aynı zamanda içinde yaşayanların temsili olarak düşünülmüş ve eleştirel bir yaklaşımla işlenmiştir.

İlk üçlükte yalılar, Boğaz’ın kenarında adeta unutulmuş, rengârenk fincanlara benzetilir. Bu benzetmede, hem yalıların dış görünüşlerinin farklılığına hem de zamanla işlevsizleşmiş yapılar olmalarına vurgu yapılır. Şairin bu imgeler aracılığıyla, estetik fakat işlevsiz bir burjuva hayatına gönderme yaptığı anlaşılır. Deniz burada fincanlara içecek taşıyan bir servis elemanı gibi düşünülür; yalılar ise bu içeceği hiç tüketmeyen, sadece görüntüyle yetinen bir pasifliktedir.

İkinci üçlükte ses imgeleri ön plana çıkar. Kayıkların pervanelerinin sesi, “dalga dalga” gelen bir uyanış çağrısına dönüşür. Buna rağmen hâlâ uyanmayan yalıların aksine, boş kayıkhanelerin gözlerinin açılması, emekçi sınıfın erken saatte iş başında olduğuna dair bir imadır. Kayıkhaneler “küflenmiş çanlar”a benzetilerek, geçmişteki hareketli günlerinden uzak, artık yalnızca izler taşıyan mekânlar olarak resmedilir. Bu bölümde, işçi sınıfının çalışkanlığı ile burjuva sınıfının tembelliği arasında net bir karşıtlık kurulur.

Üçüncü üçlükte bu karşıtlık daha da belirginleşir. Yalılar hâlâ “esnemekteyken”, deniz trafiği çoktan başlamıştır. Şair, “üç çifte kayıklar” ve “gaz yüklü şilepler”le çalışan sınıfı; “Ya Hafız!” yazılı muska ve nazar boncuklarıyla süslenmiş yalılarla temsili olarak karşılaştırır. Buradaki ironi açıktır: Çalışan, üreten insanlar tehlikenin ortasında iken, yalılar yalnızca görünüşle ilgilenir. Bu sınıfsal eleştiri, şiirin genel anlatım stratejilerinden biridir.

Dördüncü üçlükte sahil çocukları şiire dahil edilir. Bu çocuklar, “rıhtımın taşlarında balık tutar”ken aynı zamanda “mahalle türküsü” söylerler. Burada çocuklar hem geçim derdinde hem de kendi içlerinde bir neşe barındıran figürler olarak sunulur. Böylece işçi sınıfının ne kadar erken saatlerde hayata karıştığı bir kez daha vurgulanır.

Beşinci üçlükte yazın en uzun günlerinden birinde, mavnaların her yalıya uğrayarak karpuz satması anlatılır. Şair, mavnacıların bu uğraşını “bir dilenci hırısı”na benzetir. Ancak burada “dilenci” benzetmesi, ihtiyaçtan ziyade, yalıların tepkisizliği karşısındaki çaresizliği vurgular. Uyuyan yalılar, çalışan sınıfın bile dikkatini çekmez hâle gelmiştir.

Son üçlükte bu duyarsızlık had safhaya ulaşır. Ut sesleri dahi yalıları uyandıramaz. Bu durumda, şairin çözümü radikaldir: Bu yapılar, “iskambil kâğıdı gibi suya yıkılmalıdır.” Bu söylem, şiirin en sert toplumsal eleştirisidir. Artık yalnızca görüntüden ibaret olan ve toplumla bağını yitirmiş bu yapıların varlık gerekçesi sorgulanır.

Şiirde deniz, hem üretimin hem de hayatın içinden geçen bir unsur olarak işlevseldir. Emekçiye hayat, yalıya ise yalnızca dekor sunar. Bu bağlamda deniz; çalışanlar için bir geçim vasıtası, yalı sakinleri içinse sadece estetik bir arka plandır. Ancak şiirin sonunda, denizin işlevi değişir: Sessiz kalan yalıları yutacak bir güç hâline gelir. Böylece deniz, toplumsal adaletsizliğin bir hakemine dönüşür. Şiirin genelinde sınıfsal duyarlılık, estetikle yoğrulmuş bir toplumsal eleştiri biçiminde ifade edilmiştir.

2.19.3. Deniz (Orhan Veli KANIK)

Ben deniz kenarındaki odamda,
Pencereye hiç bakmadan,
Dışarda geçen kayıkların
Karpuz yüklü olduğunu bilirim.

Deniz, benim eskiden yaptığım gibi,
Aynasını odamın tavanında
Dolaştırıp beni kızdırmaktan
Hoşlanır.

Yosun kokusu
Ve sahile çekilmiş dalyan direkleri
Sahilde yaşayan çocuklara

Hiçbir şey hatırlatmaz.

(Eylül 1937/Varlık, 15.9.1937)” (Kanık, 2021, s. 161)

Orhan Veli Kanık’ın “Deniz” adlı şiiri, bireyin geçmişiyle kurduğu ilişkiyi deniz metaforu üzerinden aktaran yoğun anlamlara sahip kısa bir metindir. Üç serbest dördlükten oluşan bu şiirde şair, denizle kurduğu eski dostluğun izlerini odasında, bilinçaltında ve duyularında yeniden yaşar. Şiirin temelinde, bireyin geçmişle ve mekânla olan bağının sürekliliği yer alır. Bu bağlamda deniz yalnızca doğal bir varlık değil; hafızanın, zamanın ve aidiyetin taşıyıcısıdır.

İlk dördlükte şairin denizle olan ilişkisi sezgi boyutundadır. “Pencereye hiç bakmadan” dışarıdaki kayıkların “karpuz yüklü” olduğunu bilmesi, şairin zamanla denizi ezberlemiş olduğuna işaret eder. Burada deniz, alışkanlıkların ve deneyimlerin bir toplamı olarak karşımıza çıkar. Şair, hayatının ritmini denizle birlikte öğrenmiştir. Bu durum, denizin bir zaman ölçütü olarak işlev gördüğünün göstergesidir.

İkinci dördlükte ise deniz, kişileştirilir. Şairle çocukluk döneminde kurduğu bağ, geçmişte yaptığı bir davranışla yakınlık kurulacak şekilde anlatılır. Deniz, güneşin yansımalarını odanın tavanına vurarak şairle adeta oyun oynar; bu, denizle şair arasındaki eski bir alışkanlığı hatırlatır. Ancak şair, bu nostaljik çağrışımı sevmez; kızar. Bu tepki, geçmişle yüzleşme arzusunun olmadığını gösterir. Şair, geçmişi hatırlamak yerine, o geçmişin artık bir parçası olmuş denizi gözlemlemeyi ve ona mesafe koymayı tercih eder.

Üçüncü dördlükte şairin geçmişle kurduğu bu mesafeli ilişki, çevredeki çocuklar üzerinden ironiyle pekiştirilir. “Yosun kokusu” ve “dalyan direkleri” gibi denize ait imgeler, şiirdeki anlam bütünlüğünü korurken, bu imgelerin sahilde yaşayan çocuklara hiçbir anlam ifade etmediği söylenir. Buradaki ironi, çocukların zaten bu atmosferin içinde büyümeleriyle ilgilidir. Onlar için deniz nostaljik bir imge değil, hayatın bizzat kendisidir. Oysa şair, bu çocuklardan biri olarak büyümüş ve şimdi geçmişin anlamını onların yaşadığı an üzerinden sorgulamaktadır. Şiirin bu bölümünde deniz, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında süreklilik arz eden bir yaşam zemini olarak konumlandırılır.

Şiirde deniz, sadece bir doğal unsur değil, aynı zamanda zamanı, hafızayı ve yaşamın ritmini temsil eden çok katmanlı bir metafordur. Deniz, şair için bir vakit ölçütü olduğu kadar, çocukluğun izlerinin yer aldığı bir hafıza mekânıdır. Orhan

Veli'nin bu şiirinde, denizin bireyin varoluşuyla nasıl iç içe geçtiği, onun zaman ve hatıra algısını nasıl şekillendirdiği işlenmiştir. Bu noktada, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Ne içindeyim zamanın, / Ne de büsbütün dışında...” (Tanpınar, 2022, s. 23) dizeleriyle kurulacak benzerlik, şairin zamanla olan ilişkisinin sadece geçip giden bir süreç değil, aynı zamanda bir “an”ın içinde donup kalan bir varoluş biçimi olduğunu düşündürür. Deniz, bu bağlamda şairin hem dış dünyayla hem de kendi iç zamanı ile kurduğu en güçlü bağıdır.

2.19.4. Yalılar (Faruk Nafiz ÇAMLİBEL)

Göğsünü gökyüzüne açmış gibiydi kıyı,
Ay sudan çıkmış gibi tertemiz, bembeyazdı.
Ay suda bestelerken en güzel bir şarkıyı
Küreklerim de suya en derin şiiri yazdı.

Sanki bir bekliyenin yuvasıydı her yalı,
Yolumu gözlüyordu sanki her camda bir baş,
Durgun sular, başı boş bıraktığım sandalı
Yalıların önünden geçirdi yavaş yavaş...

Boğazı baştan başa dolaştım ağır ağır,
Yaşlı, genç yalıları birbirine ekledim.
Anladım, pencereler kördü, kafesler sağır...

Son kadın bekler gibi fecri, artık, bekledim!” (Çamlıbel, 1940, s. 16-17)

Faruk Nafiz Çamlıbel'in “Yalılar” adlı şiiri, bireysel yalnızlık duygusunun mekânla birleşerek şiirsel bir anlatıya dönüştüğü, lirizmi yüksek metinlerden biridir. Dört kıtalık bu şiir, Boğaz boyunca yapılan bir sandal yolculuğunu konu edinirken, aynı zamanda içsel bir yolculuğa da dönüşür. Şiirde deniz, kıyı, ay ve yalılar, birer doğal unsur olmaktan çıkar; psikolojik, toplumsal ve duygusal anlamlar kazanır.

İlk dörtlükte, şairin denize açılması bir tür ritüel havasında, edebî bir üslupla aktarılır. “Göğsünü gökyüzüne açmış gibiydi kıyı” dizesiyle kıyı bir kadın bedenine benzetilerek kişileştirilir. Bu teşhis, kıyının davetkâr, sıcak ve içe çekici atmosferini

vurgular. Ay ışığının su üzerindeki yansıması, hem görsel bir güzellik hem de müzikal bir estetik sunar. Ayın bestelediği şarkıya karşılık, şairin küreklerinin çıkardığı sesin “en derin şiir” olarak tanımlanması; denizle insanın uyum içinde oluşunu ve doğayla kurulan ahengi ortaya koyar.

İkinci dörtlükte, şiirin odağı yavaşça denizdeki yolculuktan yalıların gözlemlenmesine kayar. Şair, her yalının bir bekleyen gibi konumlandığını hayal eder. Bu hayal, şairin arzularını ve yalnızlık hissini yansıtır. Camlarda bir baş görmeyi umut eder; fakat bu umut, giderek bir vehme dönüşür. Öznenin yalnızlık duygusu o denli yoğunlaşır ki, kürek çekmeyi bırakır. Ancak deniz, şairin iç dünyasını sezmişçesine durgun sularıyla sandalı yavaşça yalıların önünden geçirir. Burada deniz bilge bir dost, hatta kaderin bir aracı olarak hareket eder.

Üçüncü dörtlükte, Boğaz boyunca sürdürülen bu içsel ve fiziksel yolculuk bir bakıma yüzleşmeyle sonuçlanır. Şair, beklediği sıcaklığı hiçbir yalıda bulamaz. “Pencereler kör”, “kafesler sağır”dır; yani insanlar duyarsızlaşmış, toplumsal iletişim kopmuştur. Bu ifadeler mecaz-ı mürsel yoluyla yalı sakinlerine yöneltilmiş eleştiriler içerir. Şairin yaşadığı hayal kırıklığı, onu metafizik bir yalnızlıkla baş başa bırakır. En sonunda, yalnızlığını “fecri bekleyen kadın” imgesiyle betimleyerek çaresizlik duygusunu yoğunlaştırır. Fecrin gelişi, umut ve yeniden doğuş arzusunu simgeler.

Şiirin sonunda başlangıçta var olan coşkulu atmosfer yerini umutsuzluğa ve yalnızlığa bırakır. Denize duyulan hayranlık, yerini onun sessizliğinde yankılanan bir yalnızlığa terk eder. Şiirde deniz, hem fiziksel bir yolculuğun hem de içsel bir sorgulamanın mekânı olarak işlev görür. Kıyı, yalılar ve deniz arasındaki ilişki, bireyin toplumla ve kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişkinin metaforik izdüşümüdür. Yalılar şiirin başında bir bekleyişin, sonunda ise terk edilmişliğin sembolü haline gelir. Böylece “Yalılar” şiiri, hem bireysel yalnızlık hem de toplumsal yabancılaşma temalarıyla örülü, güçlü bir anlatım sunar.

Bu şiirlerde, yalılarda yaşayan bireylerin yaşam tarzlarına dair çeşitli gözlemler yapılır. Dört şiirden ikisi yalıların iç dünyasına, diğer ikisi ise dışarıdan bir bakışa odaklanır. İçeriden bakan şiirlerde yalı yaşamı, bohem bir anlayışla resmedilirken; dışarıdan bakan şiirlerde bu yaşam biçimi alt sınıf bireylerce tembellik ve miskinlik olarak değerlendirilir. Bohem hayat tarzı ile edilgenlik arasında farklar bulunsa da,

özellikle üretkenlikten uzak bir hayat söz konusu olduğunda, bu iki kavram zaman zaman birbirine yaklaşabilir.

Siyavuşgil'in "Viyolonsel" adlı şiirinde, yalı penceresinden yükselen viyolonsel sesiyle yağmurun ve güneş ışığının birleşimi, alkolle de tamamlanarak çakır keyif bir atmosfer yaratır. Benzer biçimde, Orhan Veli'nin "Deniz" adlı şiirinde denizin yüzeyinden yansıyan ışığın, odasının tavanına vurması şairin geçmişe dalmasına vesile olur. Her iki şiirde de bireyin entelektüel yalnızlığı, zamanın akışı ve nostaljiyle birleşerek bir çeşit can sıkıntısı hâline bürünür. Bu durum, yalıda yaşanan hayatın dış dünyadan soyutlanmış ve içe dönük bir dinginliğe hapsedildiğini gösterir.

İlginç olan, Siyavuşgil'in yalıya hem içerden hem dışardan bakan iki şiirle yaklaşmasıdır. "Yaz ve Yalılar" adlı şiirinde bu kez yalılar, işçi sınıfının gözünden değerlendirilir ve yalı sakinlerinin gündelik hayata karşı kayıtsızlığı eleştirilir. Sabahın erken saatlerinde çalışmaya koyulan mavnacıların ve balıkçı çocukların emeğine karşılık, yalıların hâlâ uykuda olması, sosyal sınıf farkının altını çizer. Benzer şekilde Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Yalılar" adlı şiirinde, gecenin karanlığında yalnızlık ve yokluk duygusuyla kıyıda dolaşan şaire yalıların hiçbirinden karşılık gelmez. Bu ilgisizlik, yalıların toplumla olan bağlarını yitirmesini simgeler; şair ise içinde bulunduğu ruhsal buhranı ancak sabahın aydınlığıyla aşabileceğine inanır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ŞAİRLER VE DENİZ ALGILARI

Otuz üç şaire ait toplam yüz elli deniz temalı şiirin konu odaklı gruplandırılarak incelenmiş olması, şairlerin bireysel deniz algılarının bütünlüklü biçimde ortaya konmasına imkân tanımamaktadır. Bu nedenle, bu bölümde öncelikle şairlerin edebî yaşamlarına dair kısa bilgiler sunulacak; ardından inceleme kapsamındaki şiirlerinden hareketle deniz kavramına yükledikleri anlamlar değerlendirilecektir. Böylelikle, şairlerin deniz temasını merkeze alarak şiir estetiklerine, bireysel dünyalarına ve hayata bakışlarına ışık tutulması amaçlanmaktadır.

3.1. ŞAİRLERİN DENİZ ALGILARI

3.1.1. Yahya Kemal Beyatlı

Yahya Kemal için “*Onun şiir lügatinde ‘ufuk’, ‘gök’ ve ‘deniz’ kelimelerinin yanı sıra en çok geçen kelimeler ‘hülya’ ve ‘rüya’dır.*” (Kaplan, 2014, s. 228) diyen Mehmet Kaplan’a ek olarak incelenen dört şiirden hareketle şairin deniz tasarrufunda onun hem soyut hem de somut manalar geliştirdiği izlenir. Aynı fikirde olan Kolcu;

“Onun şiirlerinde deniz kimi zaman teşhis edilmiş, insanlaştırılmış bir nesne kimi zaman ruhun kanatlandığı engin bir uzam kimi zaman da sonsuzluğun ta kendisidir. Bu bakımdan deniz salt bir metafor olarak değil, onun ötesinde şairin değişik ruh durumlarını yüklediği bir imgelem alanı olarak kullanılmıştır.” (Kolcu, 2008, s. 160).

şeklinde düşüncelerini dile getirirken sadece tezdeki dört şiirden değil; şiirlerinin toplamını kasteder ve şaire dair bir deniz algısı ortaya koyar. Aslında Yahya Kemal’in denize olan bakışı sabittir; bu dört şiirinde gözlemlenen deniz algısı, diğer şiirlerinde de aynıdır; değişmez. Ayrıca Kolcu bu algıda; şairin “Baudelaire’den devşirdiği spleen’ini (ağrı/melâl), Bergson’dan aktardığı zaman (durée) anlayışını ve sofistیک sonsuzluk anlayışının aynası olarak hep deniz’e (Kolcu, 2008, s. 160) yaklaştığını ileri

sürer. Yine deniz temasına Yahya Kemal'in "bir özgürlük, sonsuzluk ve metafizik imkânlar sunduğu için Rimbaud'un şairlikle kâhinliği aynı kategoride gören, bir bakıma şairlik için kâhinliği zaruri kılan görüşüne uygun olarak" (Kolcu, 2008, s. 167) değindiğini söyler. Baudelaire'in melâli²⁴ ve Bergson'un zaman anlayışı²⁵ "Açık Deniz" şiirinde hayallerini geçmişten alan şairin onları an'da yaşama ısrarı olarak görünür. Aynı bakış açısı Mihrâbâd, için de geçerlidir. Hatta şiirde "mâh" mazmunu ve Sultan-i Yegâh faslıyla Beyatlı, geçmişte anda yaşamak için direnir.

Bu şiirleri dışında "Sessiz Gemi" ve "Deniz" şiirlerinde, bir zamanlar benimsediği Nev-Yunanîlik anlayışının izlerine rastlanır. Özellikle diğer tarafa geçme imgesi olarak geminin kullanılması doğrudan Yunan mitolojisindeki ölümlerin Lethé ırmağının suyundan içerek dünyada geçirdikleri günleri unutup mutlu mesut şekilde gemiye binip karşı kıyıya geçmelerine gönderme yapar. "Deniz" şiirinde denizden gelen adam tasviri – "Bir dev gibi munis ve yosun saçları vardı" – Deniz Tanrısı Poseidon'u çağırıştırır. Bundan başka deniz şiirlerinin tümüne Türk felsefesinden çok Batı felsefesinin hâkim olduğu göz önünde bulundurulduğunda görünüşte şairin Nev-Yunanîlikten vazgeçtiği düşünülse de bu akımın şiirlerine işlediği ortadadır. Bunun altında yatan neden, Narlı'nın "Şiir ve Mekân"daki ifadeleriyle şairin "bütün bir medeniyeti dönüştürme isteğin"den (2007, s. 344) kaynaklanır.

Yahya Kemal'in deniz algısında Türk-İslâm düşünce geleneğinden çok Batı felsefesine yakın bir yaklaşım sergilediği, Mehmet Kaplan'ın şairin şiirlerinde deniz ve sonsuzluk kavramlarına yönelik yaptığı yorumlarda da açıkça görülmektedir. Türk-İslâm medeniyeti içinde sonsuzluk genellikle Tanrı'ya ulaşma arayışıyla ilişkilendirilirken, Yahya Kemal'de bu kavram "dini bir mânâ taşımaktan fizikî sembollere bürünür, gayesi belli olmayan bir uzağa gidiş şekline girer. Onun fonksiyonu hemen hemen şairi 'dar varlığının hendesi'nden kurtarmaktan ibarettir" (Kaplan, 2014, s. 227). Şairin şiirlerinde tasavvufî anlamda insan-ı kâmil mertebesine ulaşma hedefinden ziyade, bireysel anlamda kendini gerçekleştirme arayışı ön plana

²⁴ Baudelaire'in melâli; "çekilmez bir yalnızlık, bilinmedik bir felâket korkusu, gücüne güvenememe, bitip tükenmeyen bir isteksizlik ve hiçbir şeyle oyalanamama" gibi duygu durumlarından oluşmaktadır. (Kolcu, 2002)

²⁵ "Bergson'a göre, gerçekten varolan şey madde, cansız varlık değildir; gerçeklik süredir ve bunu yalnızca sezgi kavrayabilir. Zaman bir birikimdir. Gelecek hiçbir zaman geçmişin aynı olamaz, zira her adımda yeni bir birikim ortaya çıkar. O bilinçli bir varlık için var olmanın değişmek olduğunu kabul eder, zira değişmek demek olgunlaşmak demektir; olgunlaşmak ise, sonsuzca kendi kendini yaratmak demektir." (Cevizci, 1999, s. 116).

çıkar. Kaplan bu yaklaşımı daha da netleştirerek, şairin “kaybetmiş olduğu din duygusu yerine gayesi ve mahiyeti belli olmayan bir sonsuzluk duygusuna ve gerçeğin yerine hayali ikame etmek istediğini” ifade eder (Kaplan, 2014, s. 234). Her ne kadar Kaplan’ın bu değerlendirmeleri tartışmaya açık yönler barındırsa da, genel anlamda şiirlerdeki imgelerle tutarlı bir okuma sunduğu söylenebilir. Nitekim “Deniz Türküsü” şiirinde geçen “Duy tabîatte biraz sen de ilâh olduğunu” dizesi, Kaplan’ın yorumunu destekler nitelikte olup, şiirde insanın doğayla bütünleşmesi üzerinden panteist²⁶ çağrışımlara açık bir söylem barındırdığı ileri sürülebilir.

“Deniz Türküsü”, şairin hayal dünyasını ve arzu ettiği hedefe ulaşarak kendini gerçekleştirme sürecini yansıtan bireysel bir anlatı olmakla birlikte, aynı zamanda psikolojik ve sosyolojik düzeyde de yorumlanabilecek bir yapı sergiler. “Açık Deniz” şiirinde memleketinden uzak bir denizde, atalarının fetih arzularını ve anne hasretine bağlı olarak duyduğu vatan özlemini denizin benliğinde hissettirdiği imgelerle işler. “Mihribân” ve “Gece” şiirlerinde ise gece vakti sandalla denizde gezmekten hoşlandığı ve bu esnada oluşan manzarayı seyretmekten aldığı estetik haz ön plana çıkar. Dolayısıyla deniz, Yahya Kemal’in şiir dünyasında yalnızca doğal bir manzara unsuru değil, aynı zamanda şairin bütün içsel, estetik ve düşünsel evrenini biçimlendiren temel bir kavramsal yapı olarak öne çıkar.

3.1.2. Faruk Nafiz Çamlıbel

Şairin, hastalığına iyi geleceği düşünülmekle önerilen Akdeniz seyahatine çıkması ve bu yolculuk sırasında, vefatından hemen önce Samsun Vapuru’nda deniz temalı son şiirini yazmış olması, onun denizle kurduğu derin ilişki açısından anlamlıdır. Söz konusu şiir, şairin “Dinle Neyden” adlı eserinde yer alır. Nitekim aynı kitapta bulunan “Annemin Dizinde” adlı şiirindeki “Denizde can versem biraz bu

²⁶ “Tanrı’yı evrenin içine yerleştiren, Tanrı’yla evrenin bir ve aynı olduğunu, Tanrı’nın maddî varlık alanına aşkın değil de, içkin olduğunu öne süren öğretiyi olarak panteizmi benimseyen kişi ya da yaklaşım için kullanılan sıfat.” (Cevizci, 1999, s. 674, 675).

akşam” mısrası, yalnızca ölümünün denizle ilişkisini değil, aynı zamanda onun denize duyduğu derin bağlılığı da ortaya koymaktadır (Öztürk, 2017, s. 80).

Faruk Nafiz, denizi sadece tema olarak kullanmamış; şiirlerinde herhangi bir şeyi anlatırken bile onu araç edinmiştir. Çamlıbel’in denize olan aşkı “Biz ayrı düşmemeğe and içmiştik denizden” (Çamlıbel, 1935, s. 88) mısraından anlaşılacağı üzere ölüm anında bile kimse onları ayıramamıştır. “Bebek’te Boğaziçi manzarasına sahip evinde”n (Öztürk, 2017, s. 49) denizi görmesine rağmen dışarı çıktığında da ona yakın olmaya itina gösterir. Hatta Yassıada’daki hapisane yıllarında kaleme aldığı “Efkâr” adlı şiirde bu aşkı dile getirir. Her halükârda bir sevgili bulunabilir; ama onun için bir “BOĞAZ” bulunamaz (Çamlıbel, 1967). Nâzım Hikmet’in şaire ithaf ettiği “Biz ve Deniz” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 1933) şiirini yazması boşuna değildir. Dahası Faruk Nafiz’in de deniz ve su imgelerini defalarca kullandığı “Suda Halkalar” şiir kitabını Yahya Kemâl’e ithaf etmesi, deniz metaforlarını Beyatlı’dan ilham aldığını göstermesi açısından önemlidir (Çamlıbel, 1928, s. 3).

Faruk Nafiz Çamlıbel, denizi yalnızca tek yönlü bir tema olarak değil, farklı boyutlardan ele alan şairler arasında yer alır. Onun şiirlerinde deniz, bireysel duygularla tarihsel ve toplumsal bağlamların iç içe geçtiği bir sembol alanı oluşturur. Aşkın sevinci ve hüznü, keyifli anlar, doğa karşısında duyulan hayranlık ve tarih bilinci Çamlıbel’in deniz tasvirlerinde bir arada bulunur. Deniz, şairin şiir dünyasında yalnızca bireysel bir deneyim mekânı değil, aynı zamanda tarihsel bir sürekliliğin ve toplumsal belleğin taşıyıcısı olarak da işlev görür.

3.1.3. Halit Fahri Ozansoy

Farklı edebî türlerde eser veren Halit Fahri, şiire aruzla giriş yapıp hece vezni ile devam eder ve en çok da Beş Hececiler’den olmasıyla bilinir. “Rûbab” ile başlayan sanat hayatında dönemin popüler edebiyat topluluklarının etkilerini görmek mümkündür. Eserlerinde Fecr-i Ati’nin izlerine rastlanan Halit Fahri’nin kısa bir Nâyîler teşebbüsü olur. Edebî üslûp arayışı, toplumun dertlerini ortak edinip Anadolu’yu öne çıkaran hece veznini seçmesi ve Hecenin Beş Şairi’nden biri olmasıyla sona erer. Şiirde imgelemi yüksek; fakat “karamsar” bir üslûba sahiptir ve “ölüm”le ilgili temalar en sevdikleri arasındadır. (Ekin, 2022).

Sadece edebî eser vermekle yetinmemiş, aynı zamanda edebiyatı yönlendirmeye de çalışmıştır. Şiirle ilgili yazılarında; “*Şairin kimliği, değinmesi gereken meseleler, eski-yeni tartışması, güncel edebî münakaşalar, şiirler, eserler, öz şiir, Divan edebiyatı, Hece-Aruz meselesi, genç şairlere tavsiyeler, dilde sadeleşme gibi pek çok konuda yazılar yazan Halit Fahri, özellikle millî bir sanat anlayışı üzerinde durmuştur*” (Ekin, 2022, s. 110). Yazılarındaki hassasiyetlerinden görüleceği gibi Ozansoy, millî bir edebiyat kurma çabasıdadır. Ayrıca dönemin diğer tartışmalarından olan serbest şiirin içinde belli bir ahenk yakalandığı müddetçe kabul edilebileceğini de dile getirir (Ozansoy, 1944).

1937 yılında *Son Posta* gazetesinde yayımlanan “Göl ve Deniz Edebiyatı” başlıklı yazısında Halit Fahri, eski şairlerin eserlerinde göl ve deniz imgelerinin yeterince derinlik kazanamadığını, yüzeysel kaldığını belirtir. Ona göre Namık Kemal ve Abdülhak Hamid ile birlikte şairler, bu sınırlı çerçevenin ötesine geçerek Boğaz manzarasına yönelmeye başlamıştır. Halit Fahri, Ahmet Hâşim’in ise göl ve denizi yerli ve millî bir duyusuyla değil, daha bireysel bir yaklaşımla ele aldığını, buna karşılık Yahya Kemal’de bu imgelerin derin bir vatan sevgisine dönüştüğünü ve Faruk Nafiz Çamlıbel’in de benzer bir yaklaşımı benimsediğini ifade eder. (Ozansoy, 1937).

Halit Fahri Ozansoy, ruhsal bunalım yaşadığı dönemlerde doğayı bir sığınak olarak görmüş ve huzuru tabiat unsurları içinde aramıştır. Deniz de bu unsurlardan biridir. Şair, denizle kendisini özdeşleştirmenin yanı sıra, doğa ile duygu ve düşüncelerini paylaşma arzusu içinde olduğunu yansıtır (Acehan, 1998, s. 257). Halit Fahri’nin şiirlerinde deniz hem olumlu hem de olumsuz anlam boyutlarıyla yer alır. Deniz, kimi zaman hiciv amacıyla, kimi zaman gündelik sorunlardan kaçışın ya da huzur arayışının bir simgesi olarak kullanılır. Aynı zamanda aşkın, nostaljinin, distopik imgelerin ve düşünsel sorgulamaların taşıyıcısı ya da belirleyicisi bir sembol olarak da işlev görür.

3.1.4. Enis Behiç Koryürek

Beş Hececiler’den Enis Behiç, ilk şiirlerini aruz vezniyle vermiştir. Millî meselelere ilgisiz kalamayan başta Ziya Gökalp olmak üzere Ömer Seyfettin, Ali

Canip Yöntem ve Mehmet Ali Tevfik'in etkisinin olduğu şiirlerinde millî duyuş hissedilir (Gürel, 2019). Şiirlerinde savaş temalı konulara fazlaca değindiğinden epik bir şair olarak görülebileceği gibi hayatının sonuna doğru tasavvufa gönül vermiştir (Çandır, 2014).

Koryürek “tabiat varlıklarından özellikle güneş, yıldız, deniz, ırmak, dağ vb. unsurlarla ilgili manzumeler kaleme almıştır” (Çandır, 2014, s. 221). Denize ayrıca değer veren şair, tarihte Akdeniz'in bir Türk gölü olmasıyla ilgili kurgusal şiirler yazmıştır. Bu şiirlerde epik duyguyu zirveye çıkarır. Enis Behiç denizle ilgili şiirleri kaleme almadan önce “Osmanlı denizcilik tarihini okumuş ve bunlardan terim olarak çok faydalanmıştır” (Çandır, 2014, s. 249). Dolayısıyla şiirlerdeki denizcilikle ilgili terimlerin fazlalığına şaşırılmaz.

Enis Behiç Koryürek, “Gemiciler” başlığı altında yer alan şiirlerinde, XVI. yüzyılda Barbaros Hayreddin Paşa'nın Akdeniz'i bir Türk gölü hâline getirmesinden esinlenerek Osmanlı denizcilerinin ustalığını ve denizlerdeki kahramanlıklarını anlatan kurgusal bir anlatı sunar. Bu şiirler, konularının ve anlatılarının sürekliliği bakımından “nehir şiir” formunda kaleme alınmıştır. Koryürek, “Kuşadası'ndan Mektup” adlı şiirinde ise, eşine duyduğu sevgiyi Kuşadası'nın doğasıyla özdeşleştirir ve bu benzetmeye denizi de dâhil eder. Böylelikle şair, denizi hem tarihî bir hatıranın taşıyıcısı hem de bireysel bir sevdanın sembolü olarak epik ve romantik anlam katmanlarıyla işler.

3.1.5. Necmettin Halil Onan

Necmettin Halil Onan, hem şair hem de bilim insanı kimliğiyle Türk diline ve edebiyatına önemli katkılar sağlamıştır. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde şiir hayatına, dönemin Yeni Lisan hareketlerinin etkisiyle adım atmıştır. Sanat anlayışında Millî Edebiyat akımının etkileri belirgin şekilde görülür. Onan'ın şiirleri, ağırlıklı olarak aşk, doğa, memleket sevgisi ve yurtseverlik temaları etrafında şekillenir. Eski edebiyatı takdir etmekle birlikte, bu birikimi kendi üslubuyla modern şiir anlayışıyla sentezlemeyi tercih etmiştir. Aruz veznini kullanmakla birlikte, özellikle hece ölçüsüyle kaleme aldığı şiirleri ön plandadır (Korkmaz, 1972).

Necmettin Halil Onan'ın tabiat şiirlerinde “akşam, gece, köy, kır, dağ, deniz tasvirlerine yaygın biçimde rastlanır” (Mazıoğlu, 1972, s. 17). Ancak diğer tabiat unsurlarına kıyasla denize karşı özel bir duyarlılığı olduğu görülür. Bu ilgi, bir dönem yaşadığı İzmir’de edindiği deneyimlerden kaynaklanır. Bununla birlikte şair, denizi yalnızca Ege kıyılarında değil, İstanbul Boğazı başta olmak üzere farklı mekânlarda da en güzel doğa betimlemelerinin merkezine yerleştirir. (Mazıoğlu, 1972, s. 18-20).

Onan, deniz ve diğer doğa öğelerini şiirlerinde yalnızca betimleyici bir unsur olarak kullanmakla kalmaz; aynı zamanda şiir öznesinin değişken ruh hâllerini ve duygusal geçişlerini yansıtan bir metaforik işlev yükler. Nitekim şair, aynı doğa unsurlarını farklı şiirlerinde değişen duygu durumlarını ve düşünsel yaklaşımları yansıtmak amacıyla kullanır (Çolak, 2022, s. 34).

Necmettin Halil Onan, şiirlerinde denize mecazî anlamlar yükleyerek, klasik Türk edebiyatında sıkça rastlanan geleneksel aşk anlatısını modern bir yaklaşımla yeniden yorumlar. Şairin şiirlerinde “gemi”, âşığın mâşuğa ulaşma umudunun simgesi olarak karşımıza çıkarken, “deniz” ise âşık ile mâşuk arasında aşılması güç engelleri temsil eder. Bu yönden Onan'ın deniz imgesi, yalnızca fiziksel bir doğa öğesi değil, aynı zamanda bireyin içsel yolculuğunu, arayışlarını ve ulaşılması güç ideallere duyduğu özlemi ifade eden güçlü bir metaforik öge işlevi görür.

3.1.6. Şükûfe Nihal Başar

Şiir, hikâye ve roman türlerinde eserler kaleme alan Şükûfe Nihal Başar'ın edebî üretiminde en yetkin olduğu alan şiidir. Argunşah'a (2011, s. 101) göre, şiir onun için aynı zamanda duygularını ve düşüncelerini ifade etmenin en samimi yoludur. Aruz vezni ile hece ölçüsünü bir arada kullanan şairin şiirlerinde genellikle bireysel temalar ön plandadır. Toplumsal meselelere de değinmekle birlikte, bu konuları çoğunlukla kendi kişisel bakış açısını yansıtan “*ben dili*” aracılığıyla işler (Göde, 2019, s. 742).

Argunşah (2011), Şükûfe Nihal'in şiirlerini konularına göre üç gruba ayırır: sosyal içerikli şiirler, tabiat şiirleri ve bireysel içerikli şiirler. Ayrıca Argunşah, şairin şiir anlayışını üç dönem üzerinden değerlendirir: ilk dönemi “bireysel romantizm”, ikinci dönemi “millî romantizmden sosyal realizme geçiş” ve son dönemi yine

“bireysel romantizm” olarak tanımlar. İlk dönemde Servet-i Fünun’un, ikinci dönemde ise Millî Edebiyat anlayışının etkileri görülür. Üçüncü dönemde ise şair, popülerliğini yitirmesiyle birlikte yeniden bireysel temalara yönelir.

Başar’ın tabiata karşı duyduğu sevginin kökeni çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Bu ilgi öylesine derindir ki “Tabiat Aşk” adlı bir hikâyesinde bu duygularına yer vermiştir. Söz konusu hikâyede geçen “*Tabiat benim en eski, en samimi sevgilimdi... Çocukken arkadaşlarımdan yaramazlıklarından, oyunlarından usandığım zaman aralarından kaçar; bahçeye, تنها ağaçlıkların arasına iltica ederdim.*” (Kostakoğlu, 2016, s. 85) ifadeleri, doğaya olan bağlılığının yalnızca geçici bir hayranlık olmadığını, kalıcı ve içselleştirilmiş bir ilişkiye işaret ettiğini gösterir. Nitekim onun bir coğrafyacı olarak mesleki yönelimi de bu tutkunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Şükûfe Nihal Başar, “Umman Yolu” adlı şiirinde, beşerî aşktan kaynaklanan acıyı ilâhî aşka dönüştürme arayışını, tasavvufî edebiyatın en güçlü sembollerinden biri olan “umman” (okyanus) mecazı aracılığıyla yansıtır. Şiirde, bireyin kendi sınırlarını aşarak evrensel olanla bütünleşme süreci, yaprak ve nehir imgeleri üzerinden metaforik bir yolculukla anlatılır.

Başar, ayrıca klasik tasavvuf anlatılarında sıkça yer bulan, bardağı taşırmadan üzerine bırakılan gül yaprağına dair sembolik anlatıyı şiirine dâhil eder. Şairin yorumunda bu geleneksel hikâyeye, yaprağın nehri takip ederek sonsuz okyanusa ulaşması metaforuyla yeniden anlamlandırılır. Böylece şiir, bireysel ıstırapın aşkla, arayışla ve tasavvufî tamamlanmayla buluştuğu estetik bir iç yolculuk anlatısına dönüşür.

3.1.7. Halide Nusret Zorlutuna

Zorlutuna’nın şiirleri, dönemsel açıdan “1918-1930, 1930-1960, 1960 ve ölümüne kadar olan şiirleri” (Coşkun, 2010, s. 141) konu bağlamında ise “Servet-i Fünûn edebiyatının etkisiyle yazdığı şiirler, Anadolu şiirleri ve Ferdî ve tasavvufî şiirler” (Coşkun, 2010, s. 360) olmak üzere üçe ayrılır. Pelin Aslan Ayar; genellikle memleketçi duruşuyla akıllarda yer edinen Zorlutuna’nın şiirlerinde, “Beşerî aşk, vatani aşk ve ilahî aşk” (Aslan Ayar, 2019, s. 213) olmak üzere en çok aşkı ele aldığını

iddia eder. Halide Nusret'in şair ve yazar kimliğiyle denize ilgisi bu çalışmanın tarih aralığı dışındaki şiirlerinde de görülür. Şair, deniz temasını ilk kez 1919 yılında kaleme aldığı "Geleyim mi Marmara?" adlı şiirinde işler. Bunu takiben, Betül Coşkun'un (2010, s. 50-51) değerlendirmesine göre, 1927'de yazılan "Arkadaş" adlı şiirinde de deniz teması belirgin şekilde yer alır. Ancak şairin sonraki deniz temalı şiirleri 1928 yılında yayımlanır ve "Türk Denizcileri" ile "Dalgalar" bu temayı sürdüren önemli eserleri arasında yer alır. 1961'de ilginç bir şekilde Ankara'da yazdığı "Gemiler" (Zorlutuna, 2008, s. 152) şiirinde, İç Anadolu'nun merkezinde denize hasret dile gelir. Şair, denize duyduğu muhabbeti yalnızca şiirlerinde değil, diğer eserlerinde de ortaya koyar. "Dumanlar" ve "Yemin" hikâyelerinde denizi adeta bir başkişi olarak işler (Coşkun, 2010, s. 294). Denize vedasını ise ilk yazdığı şiirlerden aldığı ilhamlarla 1967'de "Denize Destan"da "Şimdi artık içimde toprağa bir eğilim... / Sen eski sensin, deniz, ben eski ben değilim." (Zorlutuna, 2008, s. 171) diyerek yapar.

Halide Nusret Zorlutuna, denize yalnızca bireysel bir estetik unsur olarak değil, aynı zamanda tarihsel bir bakış açısıyla milliyetçi ve vatansever duygularla yaklaşır. "Dalgalar" şiirinde, şair denizle adeta diyalog kurar; kendi iç dünyasındaki dalgalı ruh hâlini denizdeki dalgalarla özdeşleştirir. Öte yandan "Türk Denizcileri" şiirinde ise tarihsel temaya yönelerek Barbaros Hayreddin Paşa dönemi Osmanlı denizcilerini şiirin merkezine alır ve Türk denizcilerinin cesareti ile gücüne vurgu yapar.

3.1.8. Kemalettin Kamu

"Bingöl Çobanları" şiiriyle tanınan ve "Gurbet Şairi" olarak bilinen Kemalettin Kamu, şiire aruzla başlayıp hece ölçüsüyle devam eder. Şiirleri "vatan sevgisi", "gurbet, aşk, bireysel, yalnızlık" izlekleri üzerinedir (Özaslan, 2017, s. 23). Şiirlerinde idealize edilmiş bir Anadolu ile birlikte savaşın dramatik yönü görülür. Bu yüzden milliyetçilik duygusunun ağır bastığı şiirlerinde kahramanlık ön plana çıkarılır. Enginün, onun üslûbunda Faruk Nafiz ile Ömer Bedrettin etkileri sezer; fakat dönem itibarıyla bütün şairlerin üslûbunun aynı olduğuna kanaat getirir (Kamu, 2020, s. 10).

Şair, gurbet ve vatan hasreti duygusunu ön plana çıkarırken "Akdeniz'den" şiirinde buna nostaljik ve tarihî duygular, milliyetçi bir çerçevede eklenir. Kamu, on

iki adaların Yunanlılara verilmesinden rahatsızlık duyduğundan Kemalettin Kamu'da deniz, hem ferdî hem de içtimai yönleriyle birlikte mevcuttur.

3.1.9. Ömer Bedrettin Uşaklı

Ömer Bedrettin Uşaklı'nın erken dönem şiirlerinde Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati topluluklarının etkileri görülmekle birlikte, Enginün'ün değerlendirmesine göre Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim'in de önemli etkileri söz konusudur. Anadolu'yu konu alan şiirlerinde ise şair, yalın ve temiz bir dil tercih etmiştir. Uşaklı'nın şiirlerinde yalnızlık, gurbet duygusu ve sonsuzluk özlemi gibi temalar çerçevesinde bir anlam dünyası şekillenir. Ancak bu bireysel temaların yanı sıra, hemen her şiirinde güçlü bir milliyetçi söylem de kendini hissettirir (Uşaklı, 2018).

Uşaklı'nın tabiat temalı on beş şiiri bulunduğu ve bunlarda özellikle kış mevsimine dair tasvirlerin ön planda olduğu belirtilmektedir (Aytan & Murat, 2015, s. 107). Buna karşın denizle ilgili şiirlerinde daha çok millî-romantik bir duruş sergiler. Şairin denize duyduğu özlem ve bağlılık, zaman zaman öyle derinleşir ki; denizlerde ölmeyi ve mezarının da orada bulunmasını dileyecek kadar güçlü bir tutkuya dönüşür.

Deniz âşığı bir şair olarak Ömer Bedrettin Uşaklı, bu temayı şiirlerine neredeyse tüm yönleriyle dâhil eder. Gerçekçi betimlemelerle denizin fiziksel görüntüsünü aktarırken, denize dair oluşmuş mitolojik ve romantik anlam katmanlarını da ihmal etmez. Bir deniz yolculuğunda sevgilisiyle yaşadığı güzel anılar, onun için daima denizle birlikte hatırlanacak bir bütünlük oluşturur. Bu yüzden denizden uzak kalmak şair için endişe vericidir; öyle ki böyle zamanlarda, bizzat suya dönüşerek denize kavuşmayı arzuladığı görülür. Uşaklı, denizle yalnızca bir tema düzeyinde değil, adeta bir dost gibi dertleşme ve sohbet etme ihtiyacıyla ilişki kurar. Onun tüm dünyası denizdir ve bu bağlamda, denizin öfkesi yani fırtınası bile kabule değerdir. Huzur bulduğu deniz, metaforik anlamda hayatı, kaderi ve zamanı karşılayabildiği gibi, klasik âşık-mâşuk tiplerinde şairin mizacını da yansıtan bir unsur hâline gelir. Dolayısıyla Uşaklı'nın şiirlerinde deniz, daha çok ferdî ve içsel yönleriyle öne çıkan bir anlam alanı kazanır.

3.1.10. Ahmet Kutsi Tecer

Folklor unsurlarını yoğun biçimde kullanan Ahmet Kutsi Tecer'in şiirleri, bu açıdan değerlendirildiğinde *“folklorun şiirleri”* olarak nitelendirilebilir. Geleneksel halk kültürünü şiirsel anlatımında başarıyla yansıtan Tecer'in, tabiatı da sanatının ayrılmaz bir parçası hâline getirmesi, doğal bir sonuç olarak değerlendirilebilir. Zira Türk kültüründe tabiat, insanın hem dış dünyayla hem de kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişkinin bir yansımasıdır. Tecer'in şiirlerinde de doğa, yalnızca bir arka plan değil, şiirin anlam katmanlarını derinleştiren ve duygu dünyasını besleyen temel bir öğedir. Demir'in (2020, s. 258) yaptığı incelemeye göre, Ahmet Kutsi Tecer'in şiirlerinde “dağ” sözcüğü 50, “deniz” 23, “orman” 18 ve “ova” 8 kez kullanılmıştır. Doğa yalnızca sözcük düzeyinde değil, şiirlerin genel temasında da belirleyici bir rol üstlenir. Nitekim Depe'ye (2022, s. 39) göre, *“doğa onda baskın bir temadır. Çeşit çeşit hayvanlar çıkar karşımıza; toprak, deniz ve hava adeta canlıdır.”* Ahmet Kutsi Tecer'in doğayı bu denli yoğun biçimde şiirsel anlatısına dahil etmesinin ardında, Türk insanının doğaya bakışındaki yaklaşımla benzerlik taşıyan bir anlayış yatar. Tecer'e göre doğa, insanın derdini paylaşabileceği, avunabileceği ve nihayetinde ruhunun özünü bulabileceği yegâne sığınaktır (Turan, 2019, s. 196).

Deniz temasıyla yazılmış hissi veren “Rıhtımlar” adlı şiirinde geçen adalar Fransa'nın Seine Nehri üzerinde yer aldığından inceleme dışında tutulmuştur. Öte yandan şairin “Erdek Mehtabı” (1957), “Şimal Rüzgârı” (1958) ve “Kıyıda” (1959) adlı şiirleri, tezin kapsamı 1923-1940 yıllarıyla sınırlandırıldığı için değerlendirme dışı bırakılmıştır. Ahmet Kutsi Tecer, şiirde yaygın biçimde görülen gemi-tabut metaforunu kullanarak denizi ölüm veya ahirete ulaşan bir geçiş yolu olarak kurgular; bu yönüyle Kharoon mitine göndermede bulunur. “Karadeniz Türküsü” adlı şiir, biçim ve içerik bakımından bölgeye özgü folklorik bir atmosfer taşır. Şair, denizi Karadenizli bir insanın perspektifinden değerlendirir ve yöreye ait kültürel unsurları şiir diline yansıtır. Deniz, burada hem ekmek teknesi hem de sevdiğine kavuşma yeri olarak anlam kazanır. Bu bağlamda, deniz temsili Tecer'in şiirinde bireysel duygulardan çok toplumsal bir anlam ve işlev taşır.

3.1.11. Behçet Kemal Çağlar

Behçet Kemal Çağlar, sanat anlayışı Atatürk’e duyduğu hayranlık ve Türk milliyetçiliği temelinde şekillenmiş, bu yönüyle “Atatürk şairi” unvanını hak eden isimlerden biri olmuştur. Sanat anlayışı, gelenek ve kültür ekseninde gelişir. Dönemin sanat çevrelerinde yaygınlaşan ve “Anadolu gerçeği” olarak sunulan anlayış, şaire göre yeterince gerçekçi ve derinlikli değildir. Ona göre Anadolu gerçekliği yalnızca Anadolu’da yaşayan kadınları şiir konusu yapmakla sınırlı kalmamalı; bu coğrafyada yaşanan hayatın tüm yönlerini şiirsel ifadeyle yansıtmayı hedeflemelidir. (Yıldırım, 2021).

Behçet Kemal Çağlar’ın 1927 tarihli “Zonguldak” gazetesinde “Batan Gemi” ve “Deniz” adlı şiirleri bulunmaktadır (Yıldırım, 2021, s. 17); fakat söz konusu şiirlere ulaşamamıştır. Şair denizi ilk defa 20 yaşındayken görmüş bir Anadolu çocuğudur ve şiiri o yönde şekillenmiştir. Şairin denize karşı hassasiyeti ona alışkın olanlarınkine nazaran biraz daha hayret ve duyarlılık içermesi beklenir. Ancak deniz hakkındaki şiirleri, beğenmediği Anadolu gerçekçiliği akımındakiler tadında, klişelerin etrafında dönmektedir. Elbette bu şiirlerinin bir kıymeti olmadığı anlamına gelmez.

Şiirlere bakıldığında şair, adayla kendisini özdeşleştirir ve denizi mahalle baskısı olarak yorumlar. Liman, ölen ya da ayrılmış olan sevgiliyi beklemek için sonsuz bir mekândır. Şair, Haliç’ten denize bakarken çok yalnız olduğunu duyumsar ve sandal sefasında rastlayıp bir daha göremediği bir kadın için yas tutar. Bu yüzden Çağlar için deniz, şahsî duygu ve düşüncelere göre şekillenir.

3.1.12. Nâzım Hikmet

Bahriye Mektebi mezunu bir şair olarak Nâzım Hikmet’in şiirlerinde denize yer vermesi doğal karşılanabilir. Nitekim şiirlerinde “deniz” kelimesi tam üç yüz otuz sekiz kez geçmektedir (Albayrak, 2022, s. 520). Ayrıca renk yönünden denizle bağdaştırdığı mavi gözü elli bir ve yeşil gözü ise on dokuz defa anar (Dağgezen, 2017, s. 18, 30, 32).

İlk dönemlerinden “Denize”, “O Gece Deniz”, “Giden Gemicilere”, “Biz ve Deniz”, “Marmara’da Bir Gurub” denizle alâkalı bazı şiirlerindendir. Yine

tasarlanmış; ama basılmamış “Deniz Şarkıları” adlı bir şiir kitabından söz edilir (Özarslan, 2003, s. 514). Sonrasında 24 Eylül 1945 tarihli şiirinde “En güzel deniz: / henüz gidilmemiş olandır.” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 622), 15 Eylül 1958 tarihli bir başka şiirinde “Deniz olunmalı, oğlum, / bulutuyla, gemisiyle, balığıyla, yosunuyla.” (Nâzım Hikmet, 2020, s. 1670) gibi dizelerinden şair için denizin önemi anlaşılır. Özellikle şiirlerinde deniz “en güçlü uzam”lardan (Özdoğan, 2014, s. 4) biridir. Bunun en büyük sebebi, mekân olarak kullandığında denizin, şairin ideolojisine hizmet etmesidir.

Nâzım Hikmet’in şiirlerinde deniz, çoğunlukla toplumsal bir bağlamda yer alır. Yalnızca “Denize Dönmek İstiyorum” adlı şiirinde denize karşı bireysel ve duygusal bir yaklaşım sergilendiği görülür. Bu şiirde, deniz imgeleri altında örtük bir biçimde anne özlemi işlenir. Diğer şiirlerinde ise deniz, çoğunlukla özgürlük düşüncesi etrafında şekillenir ve şairin ideolojik duruşunun yansıması hâline gelir. Kimi zaman deniz, metaforik düzlemde diktatörlüğü temsil eden yapılarla mücadeleyi ve fikirlerin hapsedilemeyeceği inancını simgeler; kimi zaman da doğrudan fiziksel bir mekân olarak şiire dâhil edilir. Ancak bu denizler, rastgele seçilmez. O, özellikle sömürgecilğin izlerini taşıyan ülkelerin kıyı şeritlerini tercih eder ve gemisini bu sahillerde dolaştırarak, söz konusu coğrafyaların yaşam koşullarını ve tarihsel gerçekliklerini şiir yoluyla görünür kılar. Böylelikle deniz, onun şiirinde yalnızca bir fon değil, aynı zamanda ideolojik bir anlatım aracı olur.

3.1.13. Ercüment Behzat Lav

Ercüment Behzat’ın şiirlerinde tabiat, hayal dünyasının temel kaynağı olarak öne çıkar. Bu durum, çocukluk yıllarını “deniz ya da havuz” kenarında geçirmiş olmasından kaynaklanır. Şairin suya karşı geliştirdiği bu duyarlılığın arkasında, “suyun insanın düş kurmasını ve gerçeklerden uzaklaşmasını kolaylaştırması” düşüncesi yatar. Bu bağlamda, su imgesi Behzat’ın şiirlerinde bir kaçış metaforuna dönüşür ve çocukluk anılarından cinselliğe kadar pek çok temanın taşıyıcısı olur. Ayrıca deniz, Behzat’ın dizelerinde bazı şairlerde olduğu gibi ütöpik bir anlam da kazanır. Şair, denizi yaşamak istediği “hayal beldeleri” olan adalara ulaşmanın aracı

olarak kurgular ya da bu düşsel mekânları sürekli “*bir deniz kenarında*” hayal eder (Demirkan, 1996, s. 131, 135).

Ercüment Behzat’ın çocukluk yıllarını geçirdiği İstanbul, onun şiir dünyasında çoğu zaman “*hayal beldesi*” olarak idealize edilmiş bir mekân gibi görünse de, bu imge her şiirinde aynı olumlu bakış açısıyla yer almaz. Şair, İstanbul’u kimi dizelerinde güzellikleriyle öne çıkarırken, bazı şiirlerinde ise kentin denize rağmen barındırdığı çirkinlikleri, karanlık sokaklarını ve toplumsal karmaşasını da gözler önüne serer.

Bu ikili bakış açısının temelinde, şairin çocukluk döneminde İstanbul’da yaşadığı kişisel ve toplumsal travmaların etkisi bulunur. Özellikle o yıllarda İstanbul’un içinde bulunduğu siyasi kargaşa, huzursuzluk ve belirsizlik ortamı, Ercüment Behzat’ın şiirlerine melankolik bir ton ve yer yer eleştirel bir yaklaşım olarak yansımıştır (Yarar Aydın, 2019, s. 118).

İncelenen şiirlerinin büyük bölümü, toplumsal kaygılar doğrultusunda kaleme alınmıştır. Yalnızca “Gemiler Bulutlar” şiirinde, deniz olumlu bir mekân olarak resmedilmiş ve şair tarafından mutluluk kaynağı olarak anılmıştır. “Peri Adaları”nda ise Yunan mitolojisinin tarih boyunca sahip olduğu kültürel ayrıcalıklı konum eleştirilir. “Nuh’un Gemisi” adlı şiirde tarih anlatılarının nesnellikten uzak, taraflı olduğu ima edilir ve şair yeni bir tarih inşasının gerekliliğini vurgular. “Deniz Sokakları” ise, kara yaşamına benzer bir düzenin denizaltında da kurulabileceği fikrinden yola çıkarak, denizaltında balıklardan oluşan hayalî bir toplum tasavvuru sunar. Bu örneklerden hareketle, Ercüment Behzat Lav’ın denizi yalnızca fiziksel bir mekân olarak değil, aynı zamanda toplumsal eleştirilerini yönelttiği bir alan olarak kullandığı anlaşılmaktadır.

3.1.14. Nail Vahdetî Çakırhan

İnci Enginün; Çakırhan dahil olmak üzere Ercüment Behzat Lav, İlhami Bekir Tez ve Hasan İzzettin Dinamo’yu Nâzım Hikmet’in serbest müstezat şiirlerinin derecesine ulaşamayan şairler olarak değerlendirir (2013, s. 65). Nitekim, Nâzım Hikmet, Kemâl Tahir’e mektuplarından birinde Nail Vahdetî’yi “şiire teşvik etmenin azabı hâlâ içi”nde (Nâzım Hikmet, 1993, s. 106) olduğunu yazarak onun şiir

konusundaki başarısızlığına değinir. 1932’de birlikte girdikleri hapisshanede ya Nâzım Hikmet’in, bu düşüncelerini işitmiş ya da başarısızlığını anlamış olacak ki; 1945 yılında “Gerçek” dergisinde son şiirini yayımladıktan sonra asıl uzmanlık alanı; mimariye yönelmiştir (Yalçın, 2010, s. 291).

Çakırhan, “*Yaktım Bütün Gemileri*” adlı şiirinde, gemileri yakmak deyimine kaynaklık eden Tarık Bin Ziyad’ın Endülüs’ün fethi sırasında gösterdiği kararlılığı bir metafor olarak kullanır. Şair, bu güçlü tarihsel göndermeyle geçmiş yaşamını tamamen ardında bırakma iradesini ve yeni bir başlangıç yapma kararlılığını vurgular. Şiirde yakılan gemiler, şairin geçmiş yaşamının simgesidir; deniz ise değişimin ve kaçınılmaz kaderin metaforik temsilidir. Her ne kadar yeni bir hayata adım atma hazırlığı vurgulansa da metnin genelindeki melankolik ton ve hüznü atmosfer, şairin bu karara yönelik içsel huzursuzluğunu ve kaygılarını da hissettirir.

3.1.15. Necip Fazıl Kısakürek

Şiirlerine bakıldığında Necip Fazıl denizi yalnız tema olarak değil; aynı zamanda bir ifade aracı olarak kullanır. Şairin denize karşı olan zaafının çocukluğunda; annesinin hastalığından ötürü Heybeliada’ya taşınmasıyla başladığı söylenebilir. Orada denizin etkisiyle kendisini bir roman kahramanı gibi hisseden şaire deniz, derinden nüfuz etmiş olacak ki; okul olarak Mekteb-i Fünûn-u Bahriye’yi seçer (Sağlam, 2018, s. 975-976).

Şairin deniz sevgisine hatıralarında da rastlanır; “Ufkunda hiçbir kara parçası olmayan deniz... Enginlere doğru her şeyi küçültüp mesafe mefhumunu bir daire içinde sıkıştıran ölçü dışı bırakan cüssesiyle ne muazzam bir varlık!” (Hancıoğlu, 2013, s. 443-444). Kısakürek’in denize bakışında en dikkat çekici yön, onun otorite ve kudret simgesi oluşudur. Şair, bu niteliğe kimi zaman hayranlıkla yaklaşır, kimi zaman da ona boyun eğerek kendi kırılğanlığını görünür kılar. Bu nedenle şiirlerinde ya denizin yerine geçerek onun kudretini üstlenir ya da kendi acziyetini onun iradesine teslim eder.

Deniz teması haricinde denizin etkileyici bir unsur olarak görüldüğü şiirleri; “Nefs” (1928), “Bendedir” (1936), “Ben” (1936), “Çile” (1939), “Dua” (1944), “Hayat” (1972), “Garipçik” (1973), “Beste” (1977), “O’na” (1978)’dir (Kısakürek,

2018). Kısakürek'in "Nefs" adlı şiirinde deniz, izzet-i nefsi sembolize ederken; "Bendedir"de ise ulaşılması gereken nihai hedef olarak konumlandırılır. Her iki şiirde de şair, denizle özdeşlik kurar; özellikle "Bendedir"de bu özdeşlik, benliğini denizle eşitleyecek ölçüde bir gurur ve yücelik duygusuna dönüşür. Necip Fazıl Kısakürek'in "Ben" adlı şiirinde yer alan "Ben, kutup yelkenlisi, buz tutmuş kayalarda" (Kısakürek, 2018, s. 69)ifadesi, şairin kendi varoluşunu son derece zorlu koşullar altında bile direnç gösteren bir figür olarak tanımladığını ortaya koyar. Bu imge, kişinin yaşam mücadelesi içinde karşılaştığı engellere rağmen ayakta kalma kararlılığını ve dayanıklılığını simgeler. Şairin kutuplarda buzlarla kaplı kayalara rağmen ilerleyen yelkenli metaforu, hem bireysel hem de toplumsal bağlamda azim ve irade vurgusu taşır. "Takvimdeki Deniz" şiirindeki "Ben, ben, ben; haritada deniz görmüş, boğulmuş; / Dokuz köyün sahibi, dokuz köyden kovulmuş." (Kısakürek, 2018, s. 67) ifadesinde ise deniz, imgelerle örülmüş bir hakikati simgeler. Şair, bu hakikatin karşısında kendisini yetersiz hisseder; sahip olma iddiasında bulunduğu şeylerden mahrum bırakılır. Dolayısıyla burada deniz, hem ulaşılması istenen bir hakikat hem de şairin bu hakikate yenik düştüğü bir sınanma zemini olarak belirir. "Çile" şiirinde ise; "Nizam köpürüyor, med vakti deniz; / Nizam köpürüyor, ta çenemde su. / Suda bir gizli yol, pırıltılı iz; / Suda ezel fikri, ebed duygusu." (Kısakürek, 2018, s. 20) mısralarından yola çıkılarak deniz, tasavvûfî bir telmihle mutlak hakikati imler. Necip Fazıl Kısakürek'in "Dua" adlı şiirinde, arka planda yer alan tufan ve gemi imgeleri, şairin huzura ermeyi bekleyen günahkâr yaşamının ya da hesap günüyle ilişkilendirilen âmel defterinin metaforu olarak okunabilir. Bu bağlamda, şairin kurtuluşunun kendi iradesiyle değil, annesinin şefkati ve dualarıyla mümkün olacağına dair inancı ön plana çıkar. Annenin figürü, şiirde ilahî merhamet ve arınma umudunun taşıyıcısı olarak sembolleştirilir. Annesinden seccadesine oturup oğlunun ömrünün heba olmaması için dua etmesini bekler. Necip Fazıl Kısakürek'in "Hayat" adlı şiirinde geçen "Sanki gemilerim battı ummanda" (Kısakürek, 2018, s. 298) dizesi, halk arasında sıkça kullanılan "Karadeniz'de gemilerin mi battı?" deyimine göndermede bulunur. Bu deyim, kişinin büyük bir üzüntü, keder veya moral çöküntüsü yaşadığını ifade eder. Şair burada, metaforik olarak yaşamındaki umutlarının, beklentilerinin ya da hayallerinin suya gömülerek yitirildiğine dair bir ruh hâlini dile getirir. Dolayısıyla deniz, fiziksel bir yok oluşun değil, içsel bir yıkımın ve derin hayal kırıklığının simgesi

olarak kullanılmıştır. “Garibcik” şiirindeki “Tabiat, gurbetten bir pusu; / Çırpınır, denizi arar su.” (Kısakürek, 2018, s. 179) mısralarında deniz, mutlak hakikatin simgesi olarak kullanılır. Burada gurbet, insanın ezeli vatanı olan Allah’tan uzaklaşarak dünyaya gönderilişine işaret eder ve bu anlamıyla tasavvufî metinlerde sıkça geçen kesret hâline karşılık gelir. Şair, dünyada yabancılaşmış bir ruhun yeniden kaynağına dönme arzusunu suyun denizi araması mecazıyla açıklar. Benzer bir şekilde “Beste” şiirinde geçen “açık deniz” (Kısakürek, 2018, s. 440) ifadesi de sonsuzluğu, her şeyi kuşatışı ve muazzam oluşuyla yine mutlak hakikati temsil eder.

“O’na” adlı şiirde ise bu temalar vahdet-kesret (birlik-çokluk) kavramları bağlamında derinleşir. Daha önce şiirlerinde kendisini denize ulaşmayı amaçlayan bir su olarak betimleyen şair, artık denizle özdeşleşmiş görünür: “Ben ki, denizdim, / Dağbaşı bendim. / Şimdi sen oldun, / Âleme pendim.” (Kısakürek, 2018, s. 380). Bu mısralarda deniz, şairin kendilik algısında ulaştığı en üst düzeyi temsil eder. Osman Adalı, bu şiiri “şairin hocasıyla tanışmadan önceki süreçteki benlik kurgusunun şiire yansıması” olarak değerlendirir ve bu durumu “kendisini üstün görmesinin bir sonucu” şeklinde açıklar (Adalı, 2019, s. 60). Ancak bu yorumun aksine, söz konusu ifadeler tasavvufî gelenekteki “benliği terk edip vahdete ulaşma” anlayışıyla da ilişkilendirilebilir. Şairin kendisini denizle bir tutması, tekâmülün, yani manevî olgunlaşmanın işareti olarak da yorumlanabilir.

Necip Fazıl Kısakürek’in denize dair şiirleri, farklı temalar etrafında yoğunlaşmakla birlikte genellikle bireysel arayış, varoluşsal kaygı ve içsel çatışmalar etrafında şekillenir. Şairin “Dalgalar” (1926) adlı şiirinde, denizkızına benzetilen dalgalar, onun hayatındaki kararlarından duyduğu pişmanlığı ve içsel teslimiyetini temsil eder. Bu bağlamda şair, yaşamının kontrolünü bilinçli bir şekilde dalgalara, yani bilinmeze bırakır. “Takvimdeki Deniz” (1931) ise Fransa’da kaldığı dönemde, odasındaki takvim yaprağında gördüğü deniz görüntüsünün tetiklediği vatan hasretini konu alır. Yaşadığı başarısızlıklarla sarsılan hayatı, yalnızca vatan toprağına eriştiğinde yeniden düzene girebilecektir; dolayısıyla burada deniz, hem özlem hem de kurtuluşun metaforudur.

Fırtına teması etrafında kurgulanan “Açıklarda” (1926) ve “Azgın Deniz” (1927) şiirlerinde ise denizin yıkıcı gücü ön plandadır. “Açıklarda”da bir gemide fırtınaya yakalanan özne, akıbetinin belirsizliğiyle yüzleşir. Yaşamak bir umutken

ölüm ihtimali baskındır. “Azgın Deniz”de ise fırtına, insanî niteliklerle donatılarak şairin iç dünyasındaki öfke ve intikam duygularının dışa vurum aracına dönüşür. Bu şiirlerde deniz, hem fiziksel hem de psikolojik bir tehdidi temsil eder.

“Yattığım Kaya” (1926) ve “İskele” (1930) şiirlerinde ise deniz, ölüm temasının merkezindedir. Şair, “Yattığım Kaya”da hayattan bunalmış bir hâlde deniz kenarına gelir ve burada intihar ya da ölüme dair düşünceler arasında bocalar. “İskele”de ise ölüm artık kabul edilmiştir; bekleyiş, Kharoon mitindeki gibi, iskeleden öte dünyaya geçişin sembolüdür. Son olarak “Susan Deniz” (1930) şiirinde Necip Fazıl, içine attığı dertler karşısında susarak direnmenin bir güç göstergesi olduğunu belirtir. Deniz, burada şairin içsel sessizliğinin ve öfkesinin sembolüne dönüşür.

Genel olarak Kısakürek, denizi hem bireysel acılarını dile getirmek hem de içsel karmaşayı yansıtmak için metaforik bir araç olarak kullanır. Şiirlerinde deniz, sakinliğiyle değil; öfkesi, öngörülemezliği ve derinliğiyle ön plana çıkar.

3.1.16. Asaf Halet Çelebi

Şiirlerinde “deniz” imgesine 16 kez yer veren Asaf Hâlet Çelebi, bu unsurdan dünyanın yaratılışındaki kozmik rolü nedeniyle, mistisizme yaklaşan bir sezgiyle ilham alır (Kırımlı, 1995, s. 161). Özellikle “Trilobit”, “Kunâla” ve “Çingenelerim” şiirlerinde deniz, hem varoluşun başlangıcını hem de onu kuşatan kapsayıcı yapıyı simgeler. Çünkü şair, evrenin sonsuzluk içinde döngüsel bir hareketle var olduğu fikrinden etkilenmiştir. Çelebi’nin bu anlayışı, tasavvufî bir yok oluş algısıyla mistik bir yeniden doğuşu harmanlar niteliktedir. Nitekim bu eğilimini, “Şiirlerimde Mistisizm Temayülü” adlı yazısında şu sözlerle dile getirir:

“Onun için benliğin hudutlarını aşarak taşması, etrafta muayyen bir ruhta mevziileşmekten çıkarak dağınık, diffus bir hâle gelmesi lâzımdır. Bu istihaleyi en güzel bir şekilde etrafa yayılan ve nihayet her noktada aynı hizaya varınca durgunlaşan bir deniz hayali ifade edebileceği için deniz sembolünü sık kullandığımı zannediyorum”. (Çelebi, 2004, s. 87)

Çelebi, denizin varlığını ve hareketlerini varoluşun özüne benzettiği için sıkça bu sembole başvurmuştur. Mustafa Aydemir de onun denize olan ilgisini, “sürekli bir

arayışın içinde olan ve kabına sığmayan bir kişiliğe sahip olması”yla açıklar (Aydemir, 2014, s. 230).

“Şermi” (1927), Asaf Hâlet’in ilk dönem ürünlerinden biridir (Kırımlı, 1995, s. 78). Farsça kökenli “şerm” kelimesinden türeyen “Şermi”, “utanma” veya “hayâ” anlamlarını taşır (Şükün, 1944, s. 1299). Şiir başlığında bu sözcüğün seçilmesi, şairin deniz kenarında sevgilisiyle yaşamak istediği romantik anlara duyduğu arzudan kaynaklanan mahcubiyeti ima eder. “Şermi” şiirinde deniz, Çelebi’nin diğer şiirlerinde olduğu gibi metafizik veya kozmik bir varlık değil; daha çok özel ve samimi bir buluşma mekânı olarak konumlandırılmıştır. Ancak bu yaklaşım da Çelebi’nin denize yüklediği çok katmanlı anlam dünyasının bir parçası olarak değerlendirilebilir.

3.1.17. Salih Zeki Aktay

“Persefon Şairi” olarak tanınan Salih Zeki Aktay’ın şiir dünyası, üç belirgin dönemde incelenebilir. 1917-1930 yılları arasında şair, daha çok Yunan mitolojisinden aldığı ilhamla eserler verirken; 1930-1936 yılları arasında mitolojik etkileri tamamen terk etmeden, Ahmet Hâşim’in etkisiyle iç dünyasına yönelmiştir. 1936-1971 yıllarını kapsayan üçüncü dönem ise, şairin belli bir olgunluk seviyesine ulaştığı ve bu birikimini Divan edebiyatından gelen tesirlerle harmanladığı bir devreyi temsil eder (Şahbaz, 1999, s. 288-289).

“Körfezin Kadını” adlı şiirde, vuslatsız bir aşkın yarattığı derin buhran sonucu aklını yitirmiş bir gencin, sevdiğine kavuşma arzusu ile denize doğru yürüyerek kaybolması, büyük olasılıkla ölümle sonuçlanan dramatik bir olay olarak aktarılır. Ancak bu olay, şiirde romantize edilir; iki sevgilinin hayaletlerinin deniz kıyısında buluştuğu ve mutlu olduklarına dair imgesel ipuçları sunulur. “Akşam” adlı şiir ise, şairin geçmişte sevgilisiyle deniz kıyısında geçirdiği vakitleri hatırlayarak içsel bir hüzne kapılmasını konu alır.

Her iki şiirde de dikkat çeken temel özellik, denizin şiirin öznesi olarak değil, bireysel duyguların ve anıların yansıtıldığı bir mekânsal zemin olarak kullanılmasıdır. Şair, denizi merkezî bir imgeye dönüştürmekten özellikle kaçınır; onunla özdeşleşmek yerine her zaman kıyısında durur. Bu yönüyle deniz, Salih Zeki Aktay’ın şiirlerinde anlatının şiirsel zemini ve duygu atmosferini oluşturan bir unsur olarak işlev görür.

3.1.18. Ali Mümtaz Arolat

Şair, genel olarak 1918 ile 1926 tarihleri arasında etkin bir şekilde Millî Edebiyat anlayışına uygun, hece ölçüsüyle şiirler kaleme almıştır. Şairin “Bir Gemi Yelken Açtı” ve “Hayâl İkliminden Dönen Diyor Ki” olmak üzere iki şiir kitabı, dönemin edebiyat dergilerinde yayımlananlar haricinde kitaplarında yer almamış şiirleri de mevcuttur (Tüzer, 2002, s. iv). Şiirde Millî Edebiyat anlayışının yanı sıra özellikle Fransız symbolistlerinin, Yahya Kemâl ve Ahmet Hâşim tarzında Saf Şiir anlayışının da etkisi altında kalmıştır (Tüzer, 2002, s. 126). İkinci şiir kitabını 1960’ta yayımlasa da bu kitaptaki şiirlerin çoğu 1926 tarihli Millî Mecmua’dandır (Tüzer, 2002, s. 127). Özellikle “Bir Gemi Yelken Açtı” şiiriyle tanınan Arolat, Mehmet Behçet Yazar’a göre; “Cenab Şehabeddin ile başlayan ve sonra Ahmet Hâşim ve Emin Bülend gibi şairlerle devam eden çöl romantizmi yerine artık, edebiyatımızda yeni bir deniz romantizmini başlatmış”tır. Bu romantizm, “hayâl iklimleri” adı altında ütopyik bir kaçış isteğini yansıtır. Bunun için ona “kuvvetli bir “öte” şairi” (Tüzer, 2002, s. 127) demek uygundur.

Şairin 1942 yılından sonra da şiir kaleme almadığı bilinmektedir (Arolat, t.y.b.). Bu nedenle, tarih bilgisi bulunmayan tüm şiirler inceleme kapsamına dâhil edilmiştir. Bununla birlikte, şairin ilk şiir kitabı “Hayâl İkliminin Yolcuları”nın ilk baskısı 1926 yılında yapıldığından, bu kitapta yer alan ancak tarihi belirtilmeyen şiirler, 1926 yılına ait kabul edilerek değerlendirilmiştir. Ali Mümtaz Arolat’ın şiirlerinde deniz teması oldukça geniş bir yelpazede ele alınır.

“Engin Hasreti” adlı şiirinde bütün sular, denize ulaşma arzusu duyan birer âşık olarak betimlenir. “Mehtap Balıkları ve Hayâl Balıkçıları” balıklarla dolu bir denizde avlanmaya çalışan ama bunu başaramayan balıkçıları konu alır. Şiirin başlığından da anlaşılacağı üzere, metin masalsı ve fantastik bir anlatıma sahiptir. “Balıkçı” şiirinde, emeğin karşılığının alınması gerektiği vurgulanır. “Kenarda”, dalgaların sembolik sorgulaması üzerinden Allah’a ulaşma çabasını işler; ancak bu yolculuk sonuçsuz kalır. Tasavvuf edebiyatında dalgaların kesreti, denizin ise vahdeti temsil ettiği göz önünde bulundurulduğunda, Arolat’ın da bu şiirinde kesretten vahdete ulaşmaya çalıştığı söylenebilir.

“Deniz Kızlarının Türküleri” şiirinde siren mitinin modern bir uyarlaması söz konusudur. Şairin Deniz Yolculuğu başlığı altındaki şiirlerinde, kaçış ve cennet benzeri bir ülkeye ulaşma arzusu işlenir; fakat bu hayal hiçbir zaman gerçekleşmez, şiirler sürekli bir seyahat hâlini yansıtır. Denize Bir Kala başlığı altındaki şiirlerdeyse deniz kenarında yapılan hayata dair sorgulamalar, deniz feneri sembolü üzerinden kadın-erkek ilişkileri ve içsel huzur arayışı ön plana çıkar. Fırtına temalı şiirlerinde şair, denizde fırtınaya yakalanmaktan ve ölümle yüzleşmekten duyduğu korkuyu dile getirir.

“Güvercinler” adlı şiir, Nuh tufanına telmihle yazılmıştır. Yeni bir dünya arayışındaki şair, gönderdiği güvercinlerin dönmemesi üzerine karaya ulaşamaz. “Denizde Sabah” şiirinde denizdeki gün doğumu tasvir edilirken, “Mavi”de bu rengin insana huzur veren yönü vurgulanır. “Denize Atılan Taşlar” şiirinde metaforik bir hayat felsefesi sunulur; “Sularla Gönlüm”de ise ay ışığıyla aydınlanan durgun deniz, şairin iç dünyasını yansıtır: dışarıdan sakin, ama içte canlı ve hareketlidir.

“Barbaros” ve “Turgut” adlı şiirlerde Türk denizcilik tarihinin iki önemli figürüne yer verilir. Tüm bu metinler göz önünde bulundurulduğunda, Arolat’ın en üretken olduğu temalardan birinin deniz olduğu açıkça görülür. Şair, denizi yalnızca bireysel duygularını aktarmak için değil; tarihî, toplumsal ve metafizik boyutlarıyla da işler. Deniz, onun için bir huzur mekânı, bir kaçış kapısı ve bir varoluş alanıdır. Bu bağlamda denilebilir ki, Ali Mümtaz Arolat’ın şiir dünyasında deniz, sadece bir tema değil, bizzat şiirin kurucu ögesidir.

3.1.19. Mustafa Seyit Sutüven

Sutüven, şiirlerinde ölçü birimi olarak serbest, hece ve aruz vezni kullanır. Her Cumhuriyet dönemi Türk şairi gibi bir arayış içindedir. Kuzey Egeli olması ve şiirlerinde özellikle mitolojiye ağırlık vermesi açısından şiir anlayışı Yahya Kemâl ile Yakup Kadri’nin başlattığı Nev-Yunaniliğin devamı Mavi Anadoluculuk akımına yaklaşıp. Şairin ilk yazdığı şiir “1935’te Yücel Dergisi’nde yayımlanır.” Bu dergi dışında eserlerinin yayınlandığı diğer dergiler; “Servetifünun-Uyanış”, “Yeni Ses”, “Varlık”, “İnsan”, “Yurt ve Dünya”, “Türk Dili”, “Yeditepe”, “Yeni İnsan”dır (Sezen, 2022, s. 208-224). Şiirlerinde su ve deniz temasını çokça kullanır. Soyadının geldiği

Sutüven Şelâlesi şiiriyle ünlenen şairin diğer deniz temalı şiirleri, tezin tarih kapsamı dışında kaldığından incelemeye alınamamıştır. Sutüven'in şiirinde deniz ile birlikte suyun kullanımının bellek, akıp giden zaman gibi sembollerle anlamlandırılır (Sezen, 2022). Özellikle şairin; hareketli ve durgun olmak üzere suya, dahası denize verdiği anlamlar farklıdır. Hareketli su “akışkanlığı ve hareketliliğiyle erkeğe benzetilirken, “durgun su” kadına, tanrıçaya/ılaheye benzetilmiştir” (Tekşan, 2011, s. 57). Diğer taraftan Sutüven’de deniz; “derinlik, kaçıp saklanılacak ve sığılacak yer”dir. Ancak bu, daha çok “denizin altı” için geçerliyken, üstü; özellikle dalgalı yahut fırtınalı olmasıyla “asla güven duyulmayacak” olandır (Tekşan, 2011, s. 63). Onun değişken tabiatından kaynaklanan bu yönü, “orospu” ve “kahpe” olarak nitelendirilir.

Tarih kategorisinde değerlendirmeye alınan, şairin ilk şiirleri arasındaki “Akdeniz”de, jeopolitik konumu sonucu tarih boyunca çıkan savaşlardan bahsedilir ve bunun için denizi itham eder. Bütün bu savaşların suçlusu denizin iki yüzlü olmasındandır. Şair, Yunan mitlerinden günümüze değin tüm tarihi mercek altına alır ve bu yorumu yapar. Dolayısıyla Sutüven’e göre bu şiir bağlamında deniz, sevilen bir mekân olmadığı gibi bir bakıma herkesi kandıran; fakat kimsenin olmayan bir sevgiliyi temsil eder.

3.1.20. Sabri Esat Siyavuşgil

Siyavuşgil, Yeni Türk Edebiyatı’nda Cumhuriyet Döneminin ilk şiir gruplarından Yedi Meşale’nin bir üyesi olmasının yanı sıra psikoloji profesörüdür. Belki de bu yüzden şiirle alâkası sadece bu grupla sınırlı kalmış, hayatının geri kalanını mesleğine adamıştır. Selmin Evrim (1968), şairin şiirle olan bağının zayıflamasını onun aşırı titiz ve seçici tutumuna atfeder. Şair ise bunu, daha çok çocukların “egocentrique mantığı”nı andıran “şiir kafası”nın kendisinde kalmadığı şeklinde izah eder (Baydar, 2015, s. 262-263). “Yedi Meşale” dergisi kapandıktan sonra şiir yazmaya devam etmiş, Muhit (1930-1933) ve Varlık (1933-1936) dergilerinde eserleri yer almıştır (Tuncer, 1998, s. 62). Ayrıca 1933 senesinde yayımladığı şiirlerden bir seçki yaparak 1940 yılında tek şiir kitabı “Odalar ve Sofalar”ı yayımlar. (Yazar, 1940, s. 24) Şairin on yıla yakın süren şiir serüveni 1937’de noktalır (Sürgit, 2023, s. 428).

Sabri Esat Siyavuşgil'in şiirlerinde deniz, farklı bağlamlarda ele alınır. “Deniz Tutması” adlı şiirinde, şair bir deniz yolculuğu sırasında sevgilisinin rahatsızlanmasını konu edinir. “Yarı Uyku”da ise, denizdeki çok sayıdaki geminin oluşturduğu yalnızlık duygusuna dikkat çeker; bu imgede şairin, kalabalık içinde yalnızlık hissi vurgulanır. Siyavuşgil, gemiyle ilgili şiirlerinde gemiyi kendi varlığıyla özdeşleştirerek, deniz yolculuğu sırasında yaşadığı duygusal dalgalanmaları yansıtır.

“Tatil” şiirinde, yaz sıcaklarından bunalan şairin denize atlayarak serinleme arzusu dile getirilir. “Dönüş”te, şair ölümden sonra hayaletinin İstanbul’a sessizce çökmesini hayal eder. “Viyolonsel”de, nereden yükseldiği belirsiz seslerin büyük olasılıkla alkolün etkisiyle viyolonsel nağmelerine benzetilmesi, şairin duysal dünyasına açılan bir kapı sunar. “Yaz ve Yalılar”da ise, deniz kıyısındaki yalı sahiplerinin rehavet ve tembellik içinde yaşamaları üzerinden toplumsal bir eleştiri geliştirilir.

Genel olarak Sabri Esat Siyavuşgil, denize kişisel ve bireysel bir pencere açar. Onun şiirlerinde deniz, çoğunlukla ruhsal durumların, anıların ve içsel yalnızlıkların metaforu olarak işlev görür; yalnızca “Yaz ve Yalılar”da belirgin biçimde sosyal eleştiri yönüne evrilir.

3.1.21. Yaşar Nabi Nayır

Yaşar Nabi, Varlık Dergisi ve Varlık Yayınları'nın kurucularından, Yedi Meşale şiir grubunun da üyelerindendir. Yayıncı kimliği, şair kimliğinin önüne geçer. Ayrıca “Cengiz Aytmatov, Kırmırlı Cengiz Dağcı, Kıbrıslı Özker Yaşın ve Panait Istrati'yi Türk okurlarına tanıtan Yaşar Nabi Nayır'dır” (Çetin, 2020). Şiirlerini hece ölçüsü ile yazan ve dört şiir kitabı bulunan Nayır'ın asıl gönül verdiği edebî türler; deneme ve eleştiridir.

Nayır, “IV” adlı şiirinde, sevgilisine ilân-ı aşk edebilmek için denizi mekân olarak seçer. “Balıkçının Şarkısı”nda balıkçı ile deniz arasında sadomazoşist bir ilişki kurar. Balıkçı, ekmek teknesi olduğundan denizi her hâliyle kabul etmiştir. “Bekliyorum”da Nayır, sevgilisinin gözlerine bakarak bu dünyayla arasındaki bağı koparır. “XIII”te şair denizden oluşan hayalî bir dünya meydana getirir. Sıkıldığı anlarda buraya kaçır. Kızına da büyüdüğünde aynı şeyi tavsiye eder. Nayır denizi,

şahsî ve sosyal meseleler için kullanır. Romantik bakış açısıyla ilgilendiği gibi trajik ve dramatik yönlerini sergilemeyi unutmaz.

3.1.22. Vasfi Mahir Kocatürk

1. Dünya Savaşı ve babasını şehit vermesiyle zor bir çocukluk geçiren Vasfi Mahir Kocatürk'ün şiirle tanışması Darüşşafaka yıllarında Hüseyin Siret ve Tahir Olgun hocalarıyla olur. Edebiyatın neredeyse her türünde eser vermekle birlikte daha çok araştırmacı yönü ve edebiyat tarihçiliği ağır basar. Nitekim vefatı, Büyük Türk Edebiyatı Tarihi'ni hazırlarken ağır çalışmaları sonucu meydana gelmiştir. Kısa süren Yedi Meşale macerasından sonra yurt ve memleket sevgisi ışığında şiirler kaleme almıştır. Hatta bu şiirlerinde üslûbu Nâmık Kemal ve Mehmet Âkif'e yaklaşır. (Atay, 2012).

Vasfi Mahir Kocatürk'ün şiirlerinde tabiat ile tasavvufi anlamda fenafillah anlayışının iç içe geçtiği görülür. Şair, eserlerinde doğaya dair öğelere sıklıkla yer verir ve özellikle deniz imgesi üzerinden dikkat çekici benzetmeler geliştirir. “Geçmiş Geceler” şiirinde, sevgilinin yokluğunda şairin gönlünü “suyu çekilmiş bir deniz” metaforuyla betimleyerek, ancak sevgilinin varlığıyla anlam kazanabileceğini ifade eder. “Deniz Feneri” şiirinde ise, şair kendisini deniz feneriyle özdeşleştirir; sevgilisinden ayrılığın ve yalnızlık duygusunun sembolü olarak deniz fenerinin yalnızlığına odaklanır. Bu bağlamda deniz fenerini, “sürgünde ufuklara bakan bir cihangir” ve “Allah’a yalvaran kimsesizler” şeklinde teşbih ederek yalnızlık temasını derinleştirir. Ayrıca “Hayat Şarkıları” şiirinin üçüncü bölümünde, denizle ilişkilendirilen efsanevi bir kuş olan albatros²⁷ imgesi üzerinden şairin denize dair bilgisinin ve ilgisinin yüksek olduğu anlaşılır. (Atay, 2012, s. 56, 114, 124, 150).

Vasfi Mahir Kocatürk, “Hayat Şarkıları” adlı kitabının “Tabiat” başlıklı bölümünde yer alan “VIII” numaralı şiirinde denizi kadın bedenine benzetir ve bu imge zaman zaman erotik çağrışımlara kadar genişler. Boğaz sularının betimlendiği

²⁷ “‘Albatros’ cinsi kuşlar, hayatlarının çoğunu açık denizlerde geçirebilmekte ve uzun müddet uçabilmektedir. Bunun yanı sıra bu kuşların dişi ve erkeği birbirine karşı son derece saygılı ve sevecendir. Eşler, kanatlarını açıp gagalarını takırdatarak birbirlerine saatlerce sevgi gösterisinde bulunabilmektedir. ‘Albatros’ cinsi kuşlar, en uzun yaşayan kuş cinslerinden biridir.” (Ana Britanica, 1992, s. 321).

dizelerde, şair adeta bir kadının gözlerini anlatıyormuş gibi renk oyunlarına yer verir; bu durum, güneş ışınlarının günün farklı saatlerinde su yüzeyine vurmasıyla ortaya çıkan doğal renk değişimlerinden kaynaklanır. Şiirin ilerleyen bölümlerinde şair, denizle özdeşleşen kaçınılmaz bir kavram olan sonsuzluk temasına da değinir. Söz konusu şiir, “Tabiat” başlığında yer alan en uzun şiir olması bakımından da Vasfi Mahir’in denize duyduğu tutkunun ve hayranlığın derinliğini gösterir. (Atay, 2012, s. 229–233).

Vasfi Mahir Kocatürk’ün “Ninni” adlı şiiri, Tevfik Fikret’in ünlü “Balıkçılar” şiirinin etkisini taşıyan ve benzer temaları sürdüren bir yapıdadır. “Denizin İlâhesi”nde ise şair, deniz kıyısında ilâhî bir figür gibi tasvir edilen bir kadının aşkı uğruna aklını kaybeden âşıkları konu edinir. “Kandilin Masalı”nda, Ömer Seyfettin’in “Başını Vermeyen Şehit” ve Halide Edip Adivar’ın “Dağa Çıkan Kurt” hikâyelerini anımsatan bir Kurtuluş Savaşı anlatısına yer verir. Kocatürk’ün edebî duyarlılığı ve toplumsal sorumluluk anlayışı dikkate alındığında, denize yaklaşım biçimi öngörülebilir hâle gelir. Toplumsal meseleleri dert edinmesine karşın, bireysel temaları da ihmal etmeyen şair, denizi şiirlerinde gerçekçi bir yaklaşımla işler; deniz, hem tarihsel hem bireysel anlam dünyasına yerleşen çok yönlü bir unsur olarak kullanılır.

3.1.23. Cevdet Kudret Solok

Yedi Meşalecilerden en uzun yaşayan ve edebî tür olarak geniş yelpazede eser veren Cevdet Kudret Solok’un eserlerine ve edebî anlayışına bakıldığında toplumcu gerçekçiliğe yakın bir tutum sergilediği görülür. Şiir hayatı 1929 tarihli “Birinci Perde” kitabı ile bitmiş gibi görünmesine rağmen yayımlanmayan “İkinci Perde” ve “Üçüncü Perde” olmak üzere iki şiir kitabı daha bulunur. Ancak o; öykü, roman ve tiyatroları ile bilinir (Arslan, 2019 & Çıgır, 2021).

“Kalyon” (1929), “Haliç’in Mavnaı” (1934), Gemi başlığı altında incelenmiştir. “Kalyon”da insanın kendi canını her şeyin üstünde tuttuğu aktarılır. “Haliç’in Mavnaı”nda Hz. İsa’ya telmihle akşam güneşinin batışı nakledilir. Cevdet Kudret’te deniz, toplumdan manzaraları anlatmak için vardır. Ahlak mefhumunu onun aracılığıyla öne çıkarır.

3.1.24. Ziya Osman Saba

Saba, şiirlerinde özellikle “aşk, zaman, günün farklı saatleri, deniz, İstanbul, insan ve insani değerler, insana ait duygu ve düşünceler, çocukluğun saf, temiz hâlleri, çocukluk özlemi, iman, sevgi sözcükleri etrafında görülen temalar”ı (Sakallı, 2011, s. 147) tercih eder. Sadece şiirlerinde değil; yazılarında da denizden bahsetmeyi ihmal etmez. 1944’te “Varlık” dergisinde yayımlanan “Limanda” adlı yazısında “deniz ve gemiler” üzerinden evlatlarını alıp “uzaklara gitme”nin hayallerini kurar (Sakallı, 2011, s. 152). Aynı mevzu şairin “Denizlerası” şiirinde de görülür (Uygur, 2005, s. 110). Bu arzusunu gerçekleştiremese bile denize yakın olmak ister, bunu da “Deniz Kıyısındaki Kulübe”de belirtir. Ailesiyle deniz kıyısında sırf denize doymak için neredeyse bir “kovuk”ta yaşamaya razıdır (Kırcı, 1991, s. 166). Şair “yeşillikler ve denizle iç içe ‘o belde’ler”de (Zariç, 2021, s. 1552) yaşamak ister. Yani denizi ele aldığı şiirlerinin ütöpik yönü yüksektir. Deniz, Ziya Osman Saba için modern dünyadan kaçıp sığınabilececek bir mekândır.

Onun deniz sevdası biraz da “geçmişe özlemi ve bu eksenli ev ve aile sevgisi”nden (Akbulut, 2008, s. III) gelir. Geniş ailesiyle birlikte Beşiktaş’ta bir yalıda büyüyen şairin, küçükken Boğaz’dan geçen gemileri izlemeyi çok sevdiği kaydedilir (Kırcı, 1991, s. 21). Abdülhak Şinasi Hisar, şairin çocukluğunun onun için “bir arz-ı mev’ûd” (Hisar, 2013, s. 225) olduğunu ileri sürer. Bu durum, sadece Saba için değil, geçmişe nostaljik hasretle anan herkes için geçerlidir. Zira Saba, denize mistik, fantastik ve ütöpik anlamı o yıllarda yükler ve şiirlerine yansıtır.

“Şair, ansiklopedilerde ve dergilerde gördüğü uzak ülkeleri hep denize bağlı, denizle ulaşılabilir yerler olarak bilir, uzaklar özlemini hep denize ait imajlarla ifade eder. Denizdeki gemilerin sallanan direkleri, sonsuz ufuklardan gelen deniz kızlarının şarkıları şairi uzak bir sis içindeki mercan adalarının yeşil kıyılarına davet eder.” (Kırcı, 1991, s. 165)

Hatta bu ilgi, kendisiyle birlikte büyür; çünkü neredeyse İstanbul’a kayıtlı yerli ve yabancı bütün gemileri “sicilleriyle” bilir (Kırcı, 1991, s. 49). Dahası onun için dünya, denizden ibarettir. Çünkü lügatinde; “Dünyaya doymak “denize doymak” demektir. “Allahım denizine doymak istiyorum”” der (Kırcı, 1991, s. 166).

Ziya Osman Saba'nın denize duyduğu ilginin temelinde, onun "İstanbul düşkünlüğü"nin yattığı söylenebilir (Akbulut, 2008, s. 115). Saba, deniz sevgisini mavi renkle özdeşleştirir; bu bağlamda gökyüzünü de denizin devamı gibi görerek "mutluluğun yapay cenneti"ni inşa eder (Akay, 1998, s. 176). Bu yaklaşım, bir anlamda ütopya kavramıyla da örtüşür. Saba'nın şiirlerinde deniz, yeryüzü cenneti niteliği taşımasının yanında "kaçış izleği" olarak da ön plana çıkar. Denizle birlikte sıkça kullanılan "ufuk, gölge, bulut ve gökyüzü" gibi kavramlar da şairin bu kaçış arzusunun imgeleri olarak değerlendirilir (Eraslan, 2016, s. 70, 96).

Şiirlerinde deniz kelimesini otuz beş kere kullanan Ziya Osman Saba'nın "yaşamın ağırlığını taşıyamadığı, dinginliğe ihtiyaç duyduğu anlarda, şiirlerinde yardımına deniz yetişir. Saba, denizlerin sonsuz maviliğinde ya yolculuğa çıkmak ister ya da insanlarsan uzakta, ıssız bir deniz kıyısında hayatını sürdürmek ister. Kalabalıklar içerisinde özgür olamadığını düşünen şair, varoluşsal bir gereksinim olan hürriyeti yalnızlıkta bulur." (Eraslan, 2016, s. 100)

Musa Erarslan, Saba'nın "Deniz Kıyısındaki Kulübe" şiirinde bir bakıma kaçış izleğini ev motifiyle "olumla"yarak "ruhunu rehabilite" ettiğini (Eraslan, 2016, s. 127) ileri sürer. Zira kaçış, intihardan daha iyidir. Düşünülenin aksine kaçışı arzulamanın kötü bir tarafı yoktur. Aksine yaşama sevinci olan ve mutluluğu arayanlar kaçır yahut mevcutla savaşırlar. İkisinin arasında birini onurlu diğerini onursuz davranış nitelemenin bir anlamı yoktur.

Ziya Osman Saba'nın "deniz sevgisini ifade ettiği şiirlerinden biri de 1950 tarihli "Mesut Olmak Vardır" başlıklı şiiridir" (Ar, 2021, s. 284). Berrin Ar, onun sadece şiirlerinde değil, hikâyelerinde de "Baudelaire'den, Servet-i Fünûnculardan ve Ahmet Hâşim'den de etkilenerken içinde bulunduğu ve hoşnut olmadığı ortamdan rahatsızlık duyduğu dönemlerde kaçış teması"nı (Ar, 2021, s. 650) işlediğini belirtir.

"Gitmek" şiirinde kaçış fikri romantize edilerek deniz seyahatinin güzellemeşi yapılır. Dolayısıyla Saba için denizin tek anlamı mevcuttur; o da kaçmak. Başından sonuna değin öte dünyaların anahtarını elinde tuttuğundan deniz, Ziya Osman için alternatif bir hayat planı olarak yanı başında durur.

3.1.25. Şevket Hıfzı Rado

Bir Bulgar göçmeni olan Şevket Hıfzı, soyadı kanunu çıkana kadar babasının adı olan Hıfzı'yı soyadı olarak kullanır. Kanunla birlikte Rado soyadını alır. Daha çok gezi yazısı ve sohbet türleriyle tanınmakla beraber edebiyata olan ilgisi, lise yıllarındaki Fransızca öğretmeni Nurullah Ataç'la yeşerir ve yine aynı yıllarda ilk şiirlerini kaleme alır. Necip Fazıl Kısakürek'in tesirinin sezildiği şiirleri özellikle Ahmet Hâşim ve Cahit Sıtkı'nın dikkatini çeker. Eserlerinde daha çok *“doğa, aşk, hüznün, yalnızlık gibi konuları işler ve içine kapalı, bedbin bir ruh hâli sezilir.”* Şiirlerinin bazıları bestelenen Rado, nazma dair tarihçe ve tenkitleriyle birlikte şiirlerini 1970 yılında “Şiirler” adlı kitapta toplar. (Barlas, 2017).

Rado'nun “Deniz Yolcuları” adlı şiirinde, deniz yolculuğunun barındırdığı tehlike ve belirsizlikler konu edilirken, “Serseri Huylu Gemiler” şiirinde ise denizde süzülen gemilerin görüntüsünden yola çıkarak şairin derin yalnızlık duygusuna kapıldığı görülür. Her iki şiirde de karamsar ve bezgin bir ruh hâli ön plandadır. Bu bağlamda deniz, bireysel yalnızlık, içsel huzursuzluk ve varoluşsal sorgulamalar gibi ferdî temaların taşıyıcısı olarak kullanılır.

3.1.26. Cahit Sıtkı Tarancı

“Otuz Beş Yaş şairi” olarak bilinen Tarancı; tabiata, karşılaştığı güçlüklerle başa çıkmak ve hayata devam edebilecek gücü bulmak üzere başvurur. Denizi tabiatın bir unsuru olarak özellikle anne ya da kadın imgesiyle özdeşleştirerek işler; bu bağlamda deniz, şairin şiirlerinde besleyici, koruyucu ve duygusal bir varlık olarak karşımıza çıkar. Onun “Hey Gidi Güneşli Uykular” adlı şiirinde annesinin lacivert renkli gözleri şairde dalgadan dalgaya atlar hissi uyandırmakta ve bu lacivert gözler onun için sularında boğulmadığı bir denize benzemektedir (Üçler, 2018, s. 64). Yine “Kadın Göğsü” şiirinde kadın göğsünü “denize benzetir” (Balcı Baykoç, 2023, s. 81). “Desem Ki”de şair, sevgilide “denizlerin en mavisinin seyredildiği”ni (Özher Koç, 2012, s. 882) belirtir. Şiirlerinde yer alan denizkızları “şairin çocukluğuna duyduğu özlemin bir parçası olarak huzurun yansıması”nı (Sezer 2017, s. 57) ifade eder.

Tarancı, deniz sadece kadını çağırıştırılmaz; “Rüyamız” ve “Peyzaj” şiirlerinde onun her şeyi kaydeden bir kamera olduğunu düşünür (Balcı Baykoç, 2023, s. 74). Böylelikle suyun hafızasının olduğuna inanır ve ona tarihsel bir varlık olarak bakan Ahmet Hamdi Tanpınar’a yaklaşır. Şairin “Akşam Vakti Deniz” adlı şiirinde “Fuzuli’nin Su Kasidesi’ne göndermeler”de (Elmas, 2010, s. 41) bulunması denize karşı çoğulcu bir yaklaşıma sahip olduğunun göstergesidir.

Evrin Koçak (2004), yüksek lisans tezinde Ziya Osman Saba’nın denize yüklediği anlamları kapsamlı biçimde listelemiştir. Şairin şiirlerinde deniz; dünya, hayat, sevgili, dost, sır, kadın göğsü, dilberin gözü, dert ortağı, ölüm tehdidiyle yaşamak, ana rahmi, ölüm kaygısı ve çalkantılı yaşam gibi çok yönlü metaforlarla temsil edilir. Özellikle dalga imgesi, şairin hayatın olumsuzluklarını karamsar bir bakışla yansıtmada önemli rol oynar. Dalga, ana rahmine dönüş arzusundan başarısız aşk ilişkilerine, tutkuların şiddetinden pişmanlık seslerine kadar geniş bir anlam yelpazesi taşır. Bunun yanında liman, şair için hayatın acı gerçeklerinden bir kaçış ve kurtuluş noktası olarak kullanılır. Koçak, Saba’nın şiirlerinde denizle ilgili 53 farklı hayal unsuruna yer vererek adeta hayatını sembolleştirme çabasına girdiğini belirtir. Ayrıca şairin yirmi kez kullandığı gemi imgesi, hayal, umut, aşk, yaşam ve ölümü simgeleyen çok katmanlı bir anlam taşır. Gemiye ek olarak “vapur” ve “yelken” imgeleri de beşer kez tekrar edilerek şairin hayata ve ümide dair düşüncelerini zenginleştirir (Koçak, 2004, s. 112, 156–158).

“Robenson” adlı şiirinde söz konusu romana telmihle bir adada yaşarsa daha mutlu olacağı anlatılır. “Bu Akşam Vakti Deniz”de şair deniz kenarındayken bile denizi özler. “Batan Gemi”de kendisini gemiyle bütünleştiren şair, cahiller denizinde batmaktadır. “Kuşlar ve Gemiler”de bu iki imgeye özenerek uzaklara gitme fikrini yüceltir. “Her Günkü Şarkım” adlı şiirde deniz, şairin içinde bulunduğu kalabalıktan ve gündelik hayattan kaçış için bir sığınaktır. Cahit Sıtkı Tarancı’nın denize dair şiirlerinde genellikle yalnızlık arzusu, uzaklara gitme isteği ve bir tür içsel kaçış teması öne çıkar. Şair, yaşadığı çevreden memnun değildir; bu nedenle deniz onun için bir “tebdil-i mekân” imkânı sunar. Ancak denizin kendisine gerçekten huzur verip vermeyeceğinden emin olamadığı için ona yönelmekte kararsızdır; cesaret edemez ve yalnızca mesafeli bir hayranlıkla yaklaşır.

3.1.27. Sabahattin Kudret Aksal

Sabahattin Kudret Aksal, ilk şiirini 1938 yılında yayımlamıştır (Yılmaz, 2004, s. 517). Denizle ilgili şiirleri bulunsa da 1938-1940 yılları arasındaki örnekler sınırlıdır. Aksal'ın şiirlerinde doğa, hem “yalnızlık” hem de “yaşama sevinci” ile birlikte, hayranlık duygusuyla ele alınır (Gök, 2010, s. 55-56).

Deniz, Aksal'ın şiirlerinde sadece klasik anlamda bir “sonsuzluk” simgesi olarak yer almaz; aynı zamanda transandantal duyguların ve farklı dünyalara açılan hayal kapılarının da anahtarıdır. Bu bağlamda deniz, ona huzur, sakinlik ve aydınlık çağrışımları yapar. Aksal, bu anlamları daha çok “okyanus” gibi şehir kalabalığından uzak, büyük denizlere yükler. Bununla birlikte, denizin sadece büyüklüğüyle değil, rengiyle de ilgilenir. Ona göre “yaşamak demek, denizde maviyi görmek demektir.” Ancak bu kadar derin anlamlar yüklediği denizin kirlenmesine de kayıtsız kalmaz ve bu konuya şiirlerinde eleştirel bir bakışla temas eder (Yılmaz, 2004, s. 202-206). Bütün bu unsurlar, Aksal'ın denize karşı sadece estetik değil, aynı zamanda varoluşsal bir bağ geliştirdiğini ortaya koyar.

“Liman Direkler Yelken”de şair, kaçmak eyleminin en iyi fikir olduğuna kendini ikna ederken “Gidiyorum”da kaçma teşebbüsü gerçekleşince şair bundan pişman olur; çünkü geçmiş perdesi gözünün önünde açılır ve memleket hasreti ağır basar. “Kendimi Arzediyorum”da Sabahattin Kudret, vefat edince her şeyini denize bırakacağını vasiyet eder; zira senelerdir onunla dertleştiğinden kendisini en iyi o tanımaktadır. Şair, kişisel sebeplerle denizde huzur bulur.

3.1.28. Melih Cevdet Anday

Garip şiirinden sonra oldukça uzun soluklu bir sanat hayatına sahip olan Melih Cevdet Anday'ın 1940 sonrası eserlerinde denizi daha fazla işlediği görülür. Denizden “ilham aldığını hem şiirlerinde hem de söyleşilerinde” belirtmesinin (Çiftçi Tombal, 2021, s. 149) yanı sıra “Mavi Yolculuk”a (Algül, 2015, s. 434) katılan şairin deniz aşkının sorgulanamayacağı ortadadır. Bu aşkı bütün memleketine yaymak sevdasıyla “Anadolu’yu bir deniz ülkesi olarak görmek ister” (Kırgın, 2020, s. 66).

O, genel olarak denizi “insanla özdeşleştir”ir (Çiftçi Tombal, 2021, s. 148). Eserlerinde denize ait unsurları insanda, insana ait unsurları da denizde görmek mümkündür. Aynı zamanda onun için deniz, tarihsel bir bellektir; “Geçmiş karşındakine hatırlatmaya çalışırken” (Çiftçi Tombal, 2021, s. 152) ona başvurur ve zamanı “ağırlıklı olarak denizle ilgili imgelerle” (Kırgın, 2020, s. 91) anlatır. Son romanı Raziye’de denize dair psikanalitik bakış hâkimdir; “insanın *doğadan kopuşu* (...) bu ayrılıştan kaynaklı, insanın özüne dönmek istemesi” (Kırgın, 2020, s. 69) denizle sunulur ve deniz, sembolik ve psikanalitik açıdan “ana rahmine” (Kırgın, 2020, s. 67) evrilir. Görüldüğü üzere Anday’da deniz, anlam yönünden katmanlı bir yapıya sahiptir. İmgelemi el verdiği ölçüde onu hayatla eş değerde tutmaya gayret eder.

Anday’ın 1940 öncesi “Uykusuzluk” (1937), Ana Rahmi; “Son Liman” (1937), Ölüm başlıkları altında incelenen iki şiiri bulunmaktadır. “Uykusuzluk”ta deniz, anne rahmini imler ve şairin kadın vücuduyla anne hasreti anlatılmak istenir. “Son Liman”, liman metaforunda ateşli hastalıktan ölen bir çocuk hakkındadır. Şairde denize bakış sosyo-psikolojiktir. Melih Cevdet, toplumda rastlanılabilecek bir manzara ile içsel dürtülerini denizde toplamayı başarır.

3.1.29. İlhan Berk

İkinci Yeni şairi olarak bilinen İlhan Berk’in sanat hayatı neredeyse ölene dek sürer. Her denemeye açık gibi görünen şiiri, genellikle kapalıdır. Ayrıca denizi şiirlerinde çokça kullanan şairler arasındadır. Öyle ki; şair kendisini anlattığı “Uzun Bir Adam” adlı kitabındaki “Deniz’i İlk Görüş” başlıklı denemede denizi görmek için arkadaşıyla Manisa’dan İzmir’e yaptıkları yolculuğu ve onu gördüğü anda hissettiklerini nakleder. Kitaplardaki resimlerden yahut okuduğu kitaplardan biliyor olsa da şaşırmamış; fakat bunu, “yerkürenin kabuğu”ndan artık çıktığı şeklinde değerlendirmiştir (Berk, 1982, s. 24-25). Denizin çocukluk anılarında böylesine yer edindiği şaire aradan yıllar geçmesine rağmen 1990’ların başında suya neden çok önem verdiği sorulduğunda; “Ben dünyanın bütün ulu sularıyla kendimi yıkamak istiyorum. Suyu karşı büyük bir ilgim var. Onunla ilgili bir kitap yazmayı düşünüyorum” (Özcan, 1995, s. 232-233) diye yanıtlaması şairin suya olan zaafının yıllar içinde azalmadığına aksine daha çok arttığına örnektir.

Bahsedilen “ulu sular”, “Balad” adlı şiirde geçer ve Mehmet Kaplan buradaki su unsuruna şairin “sosyal ve ideolojik bir mânâ yükle”mesinin yanı sıra altında “cinsî bir mânânın” da olduğunu belirtir. Ayrıca “Şairin “büyük ulu sular” ile çoğaldığını hissetmesi, İslam mutasavvıflarının damlaya benzettikleri kendi ben’lerinin denize (Tanrı’ya) karışınca büyüdüğünü hissetmelerini kuvvetle hatırlatıyor.” diyerek şiirde ve İlhan Berk’te tasavvûfî bir anlamın kapılarını aralar. Şairdeki su ve deniz unsurunun Berk’te genel olarak kadın ve bilinçaltındaki “cinsî arzular” olduğu noktasında ısrarcıdır ve buna “anne imagosu veya “anima archétype”ni ekler (Kaplan, 2012, s. 181-182). Böylelikle şairin şiirlerinde denize ne gibi manalar yüklediği ortaya çıkar. Mehmet Kaplan’ın getirdiği tasavvûfî yorumun dışında genel kanaatler İlhan Berk’in şiirinde denizin, kadını yahut şehveti anlattığı yönündedir. Bunun temelinde şairin doğum travmasına dayanan psikanalitik bir neden yatar. Anneden ayrılmanın hem çocuk hem de anne açısından yıkıcı bir deneyim olduğu ve bu ayrılığın, cinsel ilişkinin bir telafi aracı olarak anlam kazanmasına yol açtığı ileri sürülür. Şairin denizi kadın figürüyle özdeşleştirmesinin altında da bu tür bilinçdışı dinamiklerin etkisi bulunmaktadır. Bununla birlikte Berk, denizi yalnızca karşı cinsle değil, insanın kendisiyle de ilişkilendirir; insanlara özgü sıfatları ve tanımlamaları denize aktararak her iki varlık alanını birbirine yakınlaştırır (Öztürk, 2004, s. 106-107).

Şair-ressam olan İlhan Berk, resimlerinde denizi bilindik özelliklerinden sıyrır ve ona “bir “şey”” muamelesi yapar (Morsunbul, 2006, s. 70). Şiirlerinde olduğu gibi resimlerinde de Berk, onu bir mekândan ziyade farklı amaçlarda kullanılabilecek nesne düzlemine sokar. Realist bir bakış açısıyla yansıtmayı deneyen; ama “renklerin grisine tutkun olan Berk, denizi de griye boyayınca anlatılan manzara iç açıcı olmaz ve kirlenir” (Özcan, 1995, s. 239). Bunun nedeni yine şiirleri aracılığıyla telmihte bulunduğu deniz resimlerinden öğrenilir; seçmiş olduğu o resimlerde “denizler, sadece huzur veren mekânlar olarak değil, aynı zamanda tarihin ağırlığını taşımaktan yorulmuş bedenler olarak da betimlenir” (Kanter, 2015, s. 31). Şairin denizi resmederken griyi seçmesi doğal karşılanır; çünkü gri, zaman aşımına uğramayı yansıtacak renklerden biridir.

Doğrudan denizle ilgili olmamakla beraber denize telmihte bulunulan 1940 öncesi şairin tek şiiri olan “Serseri Huylu Gemiciler”de mistik-fantastik bir ortamda gemicilerin kendilerine bu kimliği veren denizden ne kadar uzak ve derbeder bir hayat

sürdüğü gösterilir. Aslında şairin inancı, toplumsal kanaate de uygundur; gemicilerin yuvaları bütün limanlardır ve düzenli hayatları yoktur. Şiirde bu fikir vurgulanır.

3.1.30. Necati Cumalı

1921’de Yunanistan’ın Florina şehrinde doğan Necati Cumalı, Kurtuluş Savaşı’ndan sonra mübadele yoluyla ailesiyle birlikte İzmir’in Urla ilçesine göç eder. Atalarının olduğu topraklardan ayrılmak istemeyen dedesinin terbiyesinde yetişen Cumalı’nın çocuk ruhunda bu durumun, büyük bir iz bıraktığı düşünülebilir (Akcaoğlu, 2003).

Edebiyata lise yıllarında şiirle merak salan Cumalı’nın ilk şiiri 19 Şubat 1939’da Urla Halkevi’nin “Ocak” adlı dergisinde “Ümitlerimin Gemisi” başlığıyla yayımlanır (Akcaoğlu, 2003). Ancak şair bu şiiri dergiye gönderdiğine pişman olur, dahası 1938 ile 1940 arasındaki şiirlerini başka şairlerden izler taşıdığı için yok eder (Akcaoğlu, 2003, s. 16). 1943’te yayımladığı “Kızılçulu Yolu” adlı şiir kitabında kuvvetle muhtemel dergilerden kurtardığı 1940 tarihli ve denizle ilgili olan iki şiiri vardır. 1940 sonrası denizle ilgili şiirleri de oldukça fazladır; hatta “Denizin İlk Yükselişi”, “Yağmurlu Deniz” ve “Tufandan Önce” olmak üzere üç şiir kitabının başlığı da deniz hakkındadır. Deniz kıyısında bir kasabada büyüyen biri için eserlerinde denizden bahsetmesi doğal olarak normaldir. Hatta Mehmet Alver’in yaptığı bir çalışmada şairin şiirlerinde en çok kullandığı kelimelerden birinin “deniz” (2008, s. 12) olduğu öğrenilir. Dolayısıyla deniz, Necati Cumalı için büyük önem arz eder.

“Ölümü Düşünmezdim”de şair, ayrıldığı sevgilisini unutmak ve huzur bulmak için indiği sahilden ona dair düşüncelere gark olmuş şekilde ayrılır. “Yalnızların Korkusu”nda, denizde seyahat edenler yalnız, karada yaşayanlar ise şanslı addedilir. “Ümitlerimin Gemisi”nde şair, sevgilisine yazdığı mektubu gemi yapıp göndermeye çalışır; fakat bu gemi yarı yolda alabora olur. Şair denizi; aşk, ayrılık, yalnızlık gibi bireysel konuları işlemek için şiirinde kullanmıştır.

3.1.31. Orhan Veli Kanık

Denizin bir diğeri adı Orhan Veli’de huzurdur; çünkü “Deniz; şaire hayallerini getiren olağanüstü bir güce sahiptir, aynı zamanda denize ait kıyı cennete kadar gider” (Karabulut & Güneş, 2021, s. 6). Şairin abisi “Adnan Veli Kanık, kardeşi Orhan Veli Kanık’ı anlatırken “Balık tutmak, kürek çekmek, yüzmek en hoşlandığı şeylerdi.” sözlerini kullanır” (Tuna, 2020, s. 67). Denize dair hikâyeleriyle bilinen Sait Faik ise deniz müptelası olduğunu onun “boğazın akıntılarını, deniz rüzgârlarının balıkçı ağzıyla isimlerini” bildiğini söyleyerek belirtmiş olur. Belki bu ayrıntıları şairle çıktığı ve “Onunla” adlı yazısında dile getirdiği balık avında öğrenmiştir (Kırgın, 2020, s. 10). Orhan Veli’nin “deniz âşığı” bir şair olduğu “Denize Doğru” (Kanık, 2022) adlı hikâyesinden de anlaşılır. Denize yakın olmak adına girdiği işten arada mesafeler olduğunu anlayınca çıkan ve ona doğru yürümeye başlayan bir işçi, biraz da Orhan Veli’nin kendisidir. Nitekim bir şiirinde dağların hemen ardından denizin görüneceğini “Gemliğe doğru / Denizi göreceksin; / Sakın şaşırma.” (Kanık, 2021, s. 14) şeklinde okuruna müjdeleyen şairin bu şaşkınlığı onun denize düşkünlüğünden gelir. Şairin denizle ilgili şiirleri 1940 yılıyla bitmez; hatta bu konuyla ilgili olan gözde şiirlerinden ilki 1947 sonrası “Denizi Özliyenler İçin”dir. Şairin bu temadaki şiirlerinde deniz “zamandan ve mekândan uzaklaşma isteğini” (Gülcü, 2020, s. 30) temsil eder. Orhan Veli’de “Deniz, uzak diyarları çağrıştıran bir obje durumunda”dır (Yılmaz, 2011, s. 268). Diğer taraftan Ercilasun; onun şiirlerinde “denizin kadını, anneyi temsil ettiğini tespit” eder (Ulus, 2019, s. 35). Gökçe Ulus, şairin şiirlerinde bilinçaltı yansımalarını incelediği makalesinde bunu ayrıntılarıyla açıklar. Özellikle Orhan Veli’nin gemi ve deniz imgelerinin geçtiği şiirlerde Freudyen açıdan gemi, ana rahmini; deniz ise rahmin içindeki amniyotik suyu temsil eder. Şairin sürekli bunlarla birlikte olma iştihası, durumun travmatik olarak değerlendirilmesine yol açar. Zira her ne kadar bilinçaltı âleminde gemi ve deniz doğumu imlese de reel dünyada şairin kendisini denize atması; “ölümü” doğuracaktır (Ulus, 2021, s. 288). Gökçe Ulus, Orhan Veli’nin şiirlerindeki kadının varlığını yine doğrudan ana rahmine bağlar. Şairin ana rahminden kopuşuna karşılık “Varoluşunu kadınla tamamlama eğilimi”nde bulunduğunu ifade eder ve şiirlerindeki kadın düşkünlüğünü bu şekilde değerlendirir (Ulus, 2019, s. 282). Kanık, denizle kadını imgeleminde eşleştirdiğini metaforlara

saklamaz, bunu alenen onu kadına benzeterek belirtir; “deniz; saçları, dudakları deniz kokan bir kadına benzetilir, kadının göğsü deniz gibi yükselip alçalır” (Karabulut & Güneş, 2021, s. 9). Bütün bu psikinalitik yorumun özeti Gökçe Ulus’un şu cümlesiyle verilebilir; “Deniz Orhan Veli için sınırsızlık, tohum örneğindeki dönüşün metaforlaşmış hâlidir” (Ulus, 2019, s. 84-85). Anlaşılabacağı üzere ana rahmiyle metaforik düzlemde başlayan yolculuk şairin reelde denizle birleşmeyi düşlemesi ve ölüm hakikatiyle bütünleşir. Yaşam, içinde ölümü kısır döngü biçiminde barındırır.

“Açsam Rüzgâra” şiirinde şair mutlu olabileceğini sandığı bir adaya gidip orada yaşamak ister. “Robenson”da söz konusu kitaptan hareketle güzel çocukluk günlerini anar. “Sicilyalı Balıkçı”da Orhan Veli’nin evrensel şair olma arzusunun yanı sıra toplumsal gerçekçi görüşleri yansır. “Tûbâ”da deniz seyahati vasıtasıyla cennet misali bir yere gitme süreci aktarılır. “Gemilerim”de şair, gittiği sübyan mektebinde sıkılınca kitabına çizdiği gemileri anlatır. Bu, bir bakıma dersten düşünsel olarak kaçışın bir imgesidir. “Deniz”de yalıdaki odasının tavanına vuran ışık yansımalarıyla geçmişe dalar. Kanık, deniz üzerinden daha çok bireysel konuları ele almıştır; fakat her biri o dönemin insanında da rastlanabilecek durumlardır. Bu, onun şiirlerinin “kolay söylenmiş” üslûbundan kaynaklanır.

3.1.32. Hüseyin Siret Özsever

Uzun ömrüne rağmen oldukça sınırlı sayıda eser kaleme alan Hüseyin Siret, edebiyat dünyasına Servet-i Fünûn topluluğu içinde adım atmış ve Abdülhak Hâmit Tarhan gibi üç farklı döneme tanıklık etmiş olsa da, şiirlerinde ağırlıklı olarak Servet-i Fünûn estetiğini sürdürmüştür. Eserlerinde sıklıkla melankolik ve kırılğan bir ruh hâli yansıtan şairin toplam 119 şiirinden 27’si doğa temalıdır (Karataş, 1989, s. 100). Hüseyin Siret, doğayı hem bir teselli kaynağı hem de bir ilham vesilesi olarak görür (Karataş, 1989, s. 103). Bu bağlamda deniz, onun şiir dünyasında yer verdiği önemli tabiat unsurlarından biridir. Özellikle “yalnız kaldığı vakitler derdini denizle paylaşır” ve onu “bir dost” edinir (Karataş, 1989, s. 103). Kimi zaman Özsever onunla dertlerini paylaştığından deniz “şairin derdini tazele”r (Karataş, 1989, s. 103). Yine de şairin deniz muhabbeti sorgulanamaz; zira o; “Günlük hayatın yorgunluğunu üzerinden atmak için her akşam üstü sahile koşar ve asude dalgalarla ruhunu avutmaya çalışır”

(Karataş, 1989, s. 105). Dolayısıyla deniz, Hüseyin Siret'in hayatındaki demirbaşları arasındadır. Servet-i Fünun sanatçısı olarak incelemeyi kapsayan yıllar haricinde şairin “Dalgalar” (Karataş, 1989, s. 130-132) adlı bir mensur şiiri, “Adadan Avdet” (Karataş, 1989, s. 150-153) adlı bir hikâyesi ve 1897 tarihli “Deniz Üstünde” adlı bir şiiri (Karataş, 1989, s. 186) bulunmaktadır.

“Adadan Dönerken” başlıklı şiirinde sonbaharla şair, İstanbul merkeze geçerken adadan ayrılmanın hüznünü dile getirir. “İbrahim Alaeddin'e” ithafli şiirde köylü bir kızla yağız bir delikanlının aşkı, ay-deniz mecazıyla aktarılır. “Boğaziçi Notları”nda denizde gerçekleşen bir sandal kazası ve akabinde gelen ölüm hikâye edilir. Şairin denizi algılayışı bireysel ve romantik olmakla birlikte toplumu ilgilendiren bir durum söz konusu olduğunda üslûbu dramatikleşir; lâkin denize bakışı aynı duygusallıkta kalır.

3.1.33. Fehmi Hilmi Cumaloğlu

1912'de doğup 1996'da vefat eden Fehmi Hilmi, çok yönlü bir kişidir. Asker, doktor, şair ve yazar olan Fehmi Hilmi bu yoğun hayatının içine ayrıca dört şiir, dört inceleme ve Mehmet Âkif'in hayatını anlatan iki de biyografi kitabı sığdırmıştır; fakat bir edebî şahsiyet olarak inceleme konusu olmamıştır (Gözübüyük, 2020).

“Mehtap” adlı şiirinde sahilde ay ışığı karşısındaki şairin izlenimleri ve duyguları aktarılır. “Sandalın Hatırası”nda Fehmi Hilmi bir sandal sefasında nasıl ilân-ı aşk ettiğini anlatır. “İki Göz Dalgalarda Ağladı”da sevgilisinden ayrılan şair, deniz kenarında ağlar. Gözyaşları denize karışınca katharsis yaşayan Fehmi Hilmi, ayrılığın daha iyi olduğuna karar verir. “Dalgalar”da konuşan denizin arka planında şair vardır. Deniz, insanların sadece dertli olduğunda kendisini hatırladıklarından, mutlu olunca sevinçlerini paylaşmak için yanına gelmediklerinden yakını ve öç alma peşine düşer. Benzer şeyler yaşamış ve hissetmiş şair bu öce ortak olur. Şair denize aşk, ayrılık, intikam gibi bireysel konular için duygusallığı ön plana çıkararak başvurur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SONUÇ

Tezin kapsamını oluşturan 1923-1940 yılları arasında, dönemin şiir üretimini incelemek amacıyla belirlenen altmış yedi şair arasından, deniz temasına yer veren otuz üç şairin bu dönemde kaleme aldığı toplam yüz elli şiiri tahlil edilmiştir. İnceleme yapılırken şairlerin denize yüklediği anlamlar çerçevesinde şiirlerin belirli gruplara ayrılmasının, bir sonuca varmayı kolaylaştırılacağı düşünülmüştür. Buna göre şiirler; Ada ve Deniz, Ana Rahmi ve Deniz, Aşk ve Deniz, Balıkçılar ve Deniz, Dalgalar ve Deniz, Denizkızı ve Deniz, Deniz Yolculuğu, Denize Bir Kala, Denize Hasret, Fırtına ve Deniz, Gemi ve Deniz, Gemiciler ve Deniz, Kaçış Aracı ve Mekânı Olarak Deniz, Mekân Olarak Deniz, Ölüm ve Deniz, Sandal Sefası ve Deniz, Şairin İç Beni Olarak Deniz, Tarih ve Deniz, Yalılar ve Deniz olmak üzere on dokuz başlıkta çözümlenmiştir.

Tezin oluşumunu sağlayan unsur, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yahya Kemal'i edebiyatımızda deniz şairi olarak görmesi ve bu kanaatin sorgulanması gerekliliğidir. Beyatlı'nın güçlü bir şair olduğunu unutmamak gerekir. Şairin yalnızca denizle ilgili değil, hemen tüm şiirleri biçimsel yetkinlik ve anlam derinliği bakımından dikkate değerdir. Aruz vezninden gelen müzikalite, seçkin ses ve ritim, derinlemesine kelime işçiliği, yoğun duygu ve düşünce dünyası, geniş hayal âlemi, engin bilgi ve kültür birikimi ve sayılabilecek daha pek çok özellik; onun şiirlerini neredeyse kusursuz kılar. Öte yandan, diğer şairlerin şiirleri de biçimsel yapıları ve kullanılan şiir kalıpları açısından değerlendirildiğinde estetik açıdan dikkate değer özellikler taşır. Bu tür değerlendirmeler, okuyucunun ya da eleştirmenin estetik beğenisine ve yorum yetisine bağlı olduğu için nesnel bir yargıya varmak güçtür. Bununla birlikte, denize bir ruh ve kişilik atfetme yaklaşımı açısından Tanpınar'ın yanı sıra Ömer Bedrettin Uşaklı, Ali Mümtaz Arolat ve Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde de benzer bir hassasiyetin dikkate alınması gerekmektedir. Anadolu insanı için toprak nasıl değerliyse, Ömer Bedrettin için de deniz öyledir. Onu adeta kendisinin bir parçası olarak görür. Ali Mümtaz Arolat, sanki su dolu bir dünyaya doğmuş balık gibidir. Denizle huzur bulur ve cennetin ya da hayalini kurduğu ütopyanın kapılarını onunla zorlayabileceğini bilir. Özellikle Arolat'ta deniz, kaçış fikrine eşdeğerdir. Necip Fazıl'ın şiirlerinde deniz,

şairin hayal kırıklıklarının yansıdığı bir unsur olarak öne çıkar; dalgalar ise şairin düşüncelerine müdahale eden kırık yansımalar gibi betimlenir. Onu intikam arzusuyla doldurur ve aynı zamanda ondan kaderini tayin etmesini ister. Bu noktada, Bachelard'ın dünya edebiyatında denizin öfkeli yanının yoğun olarak kullanıldığı gerçeği Kısakürek için geçerlidir. Aynı durum Yahya Kemal'in ünlü metaforu “bin başlı ejder” (Beyatlı, 1969) için de söz konusudur. Hatta incelenen şiirlerde denizin öfkeli yanını yansıtmak için Beyatlı'nın bin başlı ejderine özenildiği ve çoğunlukla oluşturulan özentî ve taklitlerin onun gölgesinde kaldığı görülür. Halit Fahri Ozansoy'un “arslan”ından göz önünde bir deniz belirmez; ama bin başlı ejder tasvirinden Britanya sahilinde Yahya Kemal ile yan yana fırtınalı deniz seyredilir. Arolat'ın şiirlerinin arka planında romantik bir ütopya felsefesi kırıntısı sezildiğinden derece olarak Beyatlı'nın şiirlerine yaklaşır; ama bu felsefenin zemini sağlam olmadığı ve adı konulmadığından şiiri, bilinmezlikler içindedir.

Nâzım Hikmet, denize bakış açısıyla diğer şairlerden ayrılır. O, denize özgürlük, eşitlik ve kardeşlik fikirleriyle dolu komünist ideolojisini yansıtır. Yalnız, “Denize Dönmek İstiyorum” şiiriyle şahsî meselelerine eğilir; ama diğer şiirlerinde halkın içinde ezilmişlerin deniz karşısındaki durumu, tabiatın bile onları hor görmesi öne çıkar. Dahası uluslararası denizleri konu ederek dünya gündemini takip etmede bir araç olarak kullanır. Orhan Veli'nin de “Sicilyalı Balıkçı” şiirinde arka planda aynı düşüncelere sahip olduğu duyulur; ama onun sesi Nâzım Hikmet'inki kadar şiddetli değildir.

Ayrılan konu başlıklarına göre genel bir değerlendirme yapıldığında, ada ile ilgili şiirlerde adanın hem gerçek hem de mecazî anlamlarıyla kullanıldığı görülür. Gerçek anlamıyla kullanıldığında ada, şairlerin dinlence merkezidir ve kış gelince oradan mecburen ayrılmak zorunda kalırlar. Bu ayrılıktan her iki taraf da mutsuz olur. Orhan Veli ve Cahit Sıtkı için dinlenme odaklı ve cennet huzuruna erecekleri bir mekân konumundadır. Bu noktada ütopya olarak değerlendirilebilirler; lâkin felsefî temeli bunun için yeterli değildir. Darwin'in adaların oluşumu teorisinden etkilenen Behçet Kemal kendisini volkanik ada addettiği metaforik bir şiir yazar. Psikolojik ve sosyal baskılardan bir gün patlayacağına işaret eder. Bu noktada onun, Ercüment Behzat'ın ve Halit Fahri'nin şiirleri hiciv olarak kabul edilebilir. Öyleyse ada şiirlerinde denizin bir sınır algısı oluşturduğu ortadadır. Denizin bir mesafe unsuru

oluşturması, adaların hem ütopya hem de dinlenme mekânı olarak değer kazanmasına yol açar. Adalar herkesin erişimine açık değildir. Ulaşım için bazı çabalar gerekir. Lav ile Ozansoy da aynı fikirden hareketle tenkit şiirleri yazmışlardır. “Peri Adaları”nda uzaktan görünen şeylerin aslında hiç öyle olmadığı, “Ada için Manzum Bir Fantezi”de üstünde yaşayanların, adanın değerini bilmezliğinden rahatsızlık duyulur.

Denizle ilgili bütün şiirler psikanalitik eleştiriye tabi tutulabilir. Zira suyun onun nezdinde denizin ana rahmini, gebelik kesesini, amniyotik sıvıyı vb. doğumla ilgili şeyleri ve genelinde anneyi ve genel olarak kadını temsil ettiği psikanalitik incelemelerde ortaya konmuştur. Dolayısıyla şairlerin anneleri ile ilişkisi, deniz şiirlerinden belirlenebilir. Araştırmada doğrudan anneyi ve ana rahmini imleyen şiirler bu başlık altında incelenmiştir. Nâzım Hikmet’in “Denize Dönmek İstiyorum” şiirinde anneye duyulan derin hasret hissedilir. Melih Cevdet Anday’ın hem doğum hem de ölüm anının gizlendiği Uykusuzluk şiirinde şairin kadın düşkünlüğünün izleriyle karşılaşılır.

Deniz hakkında yazılan çoğu şiir aşkla bağlantılıdır. Şiir kahramanı platonik aşk içerisinde; denizle dertleşir, deniz kenarında bir kız görür ve âşık olur, tartışma ya da ölüm kaynaklı bir ayrılık olur, şair sevgilisinin denizden gelmesini bekler, denizde ilân-ı aşk eder. Birçok şeyi deniz vasıtasıyla veya onun üzerinde yaşar. İnceleme kapsamındaki şiirlerde beşerî aşkın ilahî aşka umman metaforunda gerçekleştiği, şairin deniz kenarında sevgilisiyle romantik anlar yaşamak istediği, sevilen kızın denizde gezinirken bir kat daha güzelleştiği, ay ile denizin mecazî aşkı ve dünya üzerindeki bütün suların aşkla denize ulaşma gayreti okunur. Burada deniz; metafor, mekân ve nihai hedef olma açısından aşk için önemlidir. Tasavvûfî açıdan vahdeti temsil, mekânın açık olması sebebiyle âşığa karşı kendini ifade etmede güçlük çekme; fakat karanlığın mekânı kapatıcı kuvvetinden yararlanarak bunun üstesinden gelme, ayrıca mutlak hakikat gibi metaforik manaları aşk başlığı altında denizle izah etmek mümkündür.

Deniz, balıkçılar için ekmek teknesidir; onlar rızıklarını aramak için denize çıkar, kimi zaman eli boş, kimi zaman dolu dönerler. Hatta bazen hiç dönmez, geride gözü yaşlı yetimlerini ve ailesini bırakırlar. Denizin sefasını da cefasını da kabul ederler; aksi takdirde bu işi yapamazlar. Bazısı gençliğinde denizden bu kimliğini kazanmış; ama zamanla denizin ezalarından ötürü yılmış; yine de ondan

ayrılammıştır. Deniz kenarında bir kulübede, kendilerini bir gün kabul edeceği günü, herhangi bir çaba sarf etmeden, derbeder bir hayat sürerek beklemektedirler. Bu konu kapsamındaki şiirlerin çoğu, dramatik bir sonla biter ve hemen hemen hepsinde Yeni Türk Edebiyatı için bir ilk örnek olarak Tevfik Fikret'in "Balıkçılar" şiirinin izlerine rastlanır. Ancak daha önce bahsedildiği üzere, Nâzım Hikmet'in bu başlık altındaki "Bahri Hazer" ve "Yusuf'un Hikâyesi" şiirlerinde ideolojik bir anlam sezilir. Bu şiirlerde, alt ve üst sınıfların savaşı, alt sınıfın üst sınıf veya sistem tarafından nasıl robotlaştırıldığı ve öz yeteneklerinden mahrum bırakıldığı anlatılmak istenir. Orhan Veli'nin "Sicilyalı Balıkçı" şiirinde de benzer bir ton ima edilir. Bu yüzden balıkçı şiirlerinde denizin, ekmek teknesi ve politik bir sembol olarak iki yüzü ortaya çıkar.

Dalgalar, denizden bağımsız düşünülemezle birlikte, şairler tarafından çoğu zaman denizin kendisinden ziyade, onun iradesi dışında gelişen doğal olaylar ya da ruhsal dışavurumlar olarak yorumlanmıştır. Tasavvuf düşüncesinde ise dalgalar, vahdet (birlik) içinde kesreti (çokluk) simgeler; bu yönüyle Allah'a giden yolların metaforik bir temsili olarak değerlendirilir. Ali Mümtaz Arolat, "Kenarda" adlı şiirinde dalgaların oluşumuna yönelik sorgulayıcı tutumuyla kesret kavramına yaklaşır; ancak bu yaklaşım şiir düzleminde bir teşebbüsün ötesine geçmez. Halide Nusret Zorlutuna, "Dalgalar" şiirinde dalgalarda kendi ruhunu görür ve onlarla içsel bir diyalog kurar. Ömer Bedrettin Uşaklı ise dalgaları, sevdiği denizin sarhoş bir parçası olarak fiziksel betimlemeye çalışır. Böylece dalga imgesi, üç farklı şair tarafından üç ayrı estetik ve düşünsel perspektifle işlenmiştir.

Deniz kızları özellikle Yunan mitinden hareketle şairleri etkileyen bir mevzudur. Büyülü sesleriyle denizcileri yoldan saptıran, böylelikle onları avlayıp en sonunda yiyen femme fatale, yani öldüren cazibelere sahip bu hayali kadınlar şairlere de tesir eder. Faruk Nafiz Çamlıbel, "Yolcu"; Ali Mümtaz Arolat, "Deniz Kızlarının Türküleri" ile mitin yeni bir adaptasyonunu denerken Ömer Bedrettin'in "Deniz Kızı", Vasfi Mahir'in "Denizin İlâhesi" adlı şiirlerinde âşık olunan kadınlar, güzelliği ve çekiciliği ile deniz kızlarını andırır. Sadece Necip Fazıl'ın "Dalgalar" şiirinde konuya yeni bir yaklaşım getirilir. Şair, deniz kızlarına teşbih ettiği dalgalardan hayatını yönlendirmesini ister. Burada Kısakürek, deniz kızlarının yoldan saptırma kudretinden hareket eder. Ancak şiirde bunu pişmanlık içerisinde karamsar tonda dile getirdiğinden

ve büyülenmiş gibi konuşmadığından bu ihtimal, akıllara gelmez. Zaten şiir, kaderin önünde iradesizlik gibi teolojik hususlar hakkındadır.

Deniz Yolculuğu başlığı altındaki şiirlerde genellikle açık denizde yapılan seyahat süreci nakledilir. Bu gezi boyunca denizdeki tehlikeler göz önünde bulundurulunca yolcuların aklından geçenler, suyun onlarda uyandırdığı izlenimler ve duygular, hatıraların yeniden canlanması, kaçış fikrinin baskın olduğu görülür. Şiirlerde karamsar bir hava ve melankoli hat safhadadır. Burada Nâzım Hikmet ve Ali Mümtaz Arolat, hem şiir sayılarıyla hem de deniz yolculuğunu ele alış biçimleriyle diğerlerinden ayrılır. Nâzım Hikmet, deniz yolculuğunu ideolojisine göre dünya gündemini yansıtmak için kullanırken Arolat hep hayalini kurduğu ütopyasına varmak için denizi bazen önünde bir engel bazen de araç olarak gösterir. Bununla birlikte Yahya Kemal'in "Deniz Türküsü" şiiri Arolat'ın şiirlerinin toplamı gibidir. Beyatlı denizi, hayal gücünü geliştiren ve güçlendiren bir unsur olarak şiirin temeline alır. Bu nedenle, bu başlık altındaki şiirler bir süreci işlediğinden, şairlerin konuya getirdiği yorumlar farklıdır.

Denize Bir Kala, başlığında incelenen şiirler denizle ilgilidir; fakat ona karadan seslenilir. Bunlar sahil, deniz kenarı, kumsal, liman, koy, deniz feneri, körfez, haliç ve rıhtımdır. Bu mekânlardan deniz anlatılır. Bu yerler de önemini denizden aldığından aralarında kuvvetli bir bağ bulunur. Şiirlerde aşk, ayrılık ve vuslat, yalnızlık, hayatı anlamlandırma çabası gibi konular ön plandadır. Şairler sayılan mekânlarda ya sevgililerinden ayrılmışlardır ya da onları beklemektedir ve yahut unutmaya çalışmaktadır. Yine bu sınıftaki Nâzım Hikmet'in "Şang-hay Şehri" ve "Muharririn Not Defterinden" şiirleri ideolojiktir. Arolat'ın "Dört Genç" şiiri de dört element metaforuyla yaşamı sorgulama ve ona anlam verme çabası içindedir. Geri kalan şiirlerde şairlerin yalnız kalmaktan duyduğu korku hissedilir.

Denize Hasret başlığındaki şiirlerinde şairlerin denize duyduğu aşk, üst seviyededir. Ona yaklaştıkça mutlu olur, ondan uzaklaşınca ıstırap çekerler. Tarancı'nın "Bu Akşam Vakti Deniz" şiiri haricindekiler denize uzak mekânlardan yazılmıştır. Cahit Sıtkı ironik bir şekilde deniz kenarındayken denize özlem duyar. Ömer Bedrettin, Ercüment Behzat Lav, Faruk Nafiz Çamlıbel gerçek bir denizi özlerken Necip Fazıl deniz üzerinden aslında çocukluğuna hasret duyar. Başarısızlık

anında hayata yeni başlangıç yapabilmek için başa dönme isteğindedir. Halit Fahri de Kısakürek'e benzer duygular içerisindedir, nostaljik bir denizi diriltmek ister.

Bachelard, dünya edebiyatında denizin en çok öfkeli yanının kullanıldığını belirtse de bu, Modern Türk Edebiyatında söz konusu tarihler arasında incelenen şiirler için pek geçerli değildir. Şiirlerin çoğu aşka dair olup genellikle şairler tepki vermeyen bir denizle karşı karşıyadır ve nafile şekilde sevgiliyi beklerler. Bu başlık altındaki şiirler, Beyatlı'nın yarattığı canavarın gölgesindedir. Ömer Bedrettin'in "Dalgalar ve Evim", Ali Mümtaz'ın "Fırtına" ve Necip Fazıl'ın "Açıklarda" şiirleri bu gölgenin etkisindedirler. Nitekim fırtına sadece bir hayvan aracılığıyla anlatılmaz. Denizin tehlikeli yüzü olduğundan ölüm korkusu derinden hissedilmesine rağmen denizin bu vahşi tarafı dehşet içinde sunulmaz. Teşhis yahut hayvana teşbih edilsin tüm şiirlerde fırtınayı gerçekçi bir şekilde çizebilmek için korku unsuru öne çıkarılır.

Gemi başlığı altındaki şiirlerde şairler çoğunlukla gemiye metafor olarak başvurmuş, şiirlerini mecazî anlamlarla kaleme almışlardır. Bu istiareler arasında; geçmiş, ölüm, Nuh tufanına bağlı olarak kıyamet ve yeniden doğum senaryoları, aşk vardır. Dahası gemi, kaçış fikrini imgeler. Bunlardan yola çıkarak deniz; hayat, kader ve zaman kavramlarını sembolize eder.

Gemiciler başlığında Enis Behiç Koryürek ve Halide Nusret Zorlutuna Türk tarihini; özellikle Barbaros Hayrettin Paşa zamanını temel alarak kurgusal gemicilerin hayatından kesitler sunar. Zorlutuna aslında Türk denizcilik tarihinin bir panoramasını verir; fakat onun da odağı Koryürek gibi Barbaros'tadır. Diğer taraftan Nâzım Hikmet'in "Jokondun Hatıra Defterinden" ve "Bir Gemicinin Türküsü" şiirlerinde dünya denizleri aracılığıyla yapılan sömürü vurgulanarak özgürlük ve eşitlik fikirleri ileri sürülür. Dolayısıyla gemiciler şiirleri konu olarak Türk tarihi ve ideolojik olmak üzere ikiye ayrılmıştır.

Denizin şairlerde kaçma fikrini uyandırdığı, şiirlerin çoğunda görünür. Ancak kaçış aracı veya kaçışta mekân olarak da deniz tercih edilir. Bu şiirlerde deniz; mutluluk dolu bir ülkeyi temsil eder. Şairler günlük hayatın telaşından ona bakarak kaçır ve huzur bulur. Denizi seyretmek, onlar için çevrenin psikolojik baskısından, kuru kalabalıktan kurtulmanın yollarından biridir.

Deniz, şiirlerde mekân olarak kullanıldığında daha çok fizikî ve gerçekçi betimlemelerin yapıldığı görülür. Bu noktada gün ışığı önem arz eder. Vakitlere göre

güneşin karşısında denizin büründüğü haller yansıtılır. Gün doğumu ve batımının denizde bıraktığı izler şairlerin ruh hâllerine göre yeniden yorumlanır. Ayrıca bu şiirlerde deniz hem ütöpik hem de distöpik mekân olarak ele alınır. Özellikle Ali Mümtaz, “Mavi” şiirinde renk üzerinden denizin huzur verme yetisinin üstünde dururken denizin ütöpik özelliği öne çıkar. Halit Fahri, neredeyse yirmi dört saat çalışan insanların vasıta olarak vapuru kullanmasını anlatırken bu işçilerin karamsar ve yorgun ruhu denize siner ve ortam birden cehennem kesilir. Bu başlık altında en ilgi çekici şiir Lav’ın “Deniz Sokakları” şiiridir. Şiirde vatandaşları deniz canlılarından oluşan, Atlantis’e öykünmüş bir denizaltı ülkesi resmeder. Genel olarak şiirlerin bütününde dış görünüşe bağlı mekân betimlemeleri yapılmıştır.

Yunan mitolojisinde Kharoon, ölen ruhları kayığına alarak Hades’in diyarı yeraltına taşımakla sorumludur. Bu mittten etkilenen şairler; gemi, kayık vb. deniz vasıtalarını tabutla ilişkilendirerek denizle ölüm arasında bağ kurmuşlardır. Bununla beraber liman, iskele vb. yerler de ölümden önceki son durak yahut ölümü bekleme mekânı olarak değerlendirilmiştir. Buna Ali Mümtaz yeni bir dikkatle bakar. Denizin altı ve üstü olmak üzere hayat ve ölüm mecazında oluşturduğu algıda denizin altı mezarlıktır. Sabri Esat ise sanki yer altı dünyasından deniz aracılığıyla kaçıp şehre musallat olmaya çalışır; bu şiirlerde deniz şairler tarafından ölümlle ilişkilendirilmiştir.

Osmanlı’nın bir eğlence anlayışı olan sandal sefaları da şairlerin deniz temalı şiirlerinde işlenir. Büyük ihtimalle kendilerinin de katıldığı bu gezileri hangi amaçla kullanıyorlarsa şiirlerine onu aksettirirler. Yalnız Yahya Kemal, bu eğlencede millî romantik tavrını korumayı başarır. O, bu sefa aracılığıyla manzarayı izlemeyi ve dinlemeyi; tabiatı ruhunda duymayı arzular. Diğer şairlerinki gibi hedefi sevdiği kızı görmek, ona kavuşmak veya aşk yaşamak değildir. Deniz, her iki amaca bir mekân oluşturduğundan bu başlık altında incelenmesi uygun görülmüştür.

İnsanlar, denizin aynasında halet-i ruhiyelerinin yansımasını görür. Bu yüzden ruhsal dünyalarında karmaşaya girdiklerinde deniz kenarında bulunmayı tercih eder. Böylece anlamlandıramadıkları bu karmaşayı, dışarıdan gören bir gözle çözebileceklerini ve söz konusu keşmekeşten çıkmayı başarabileceklerini düşünürler. İşte bu insanî hâl şiirlere konu edilir. Denizle yapılan sohbetlerin çoğu aslında kişinin kendisiyle olan muhabbetidir. Çoğunlukla şairler kederli hâllerini denizle paylaşmayı yeğler. Bu açıdan deniz, onların kötü gün dostudur. Bir bakıma menfaat alışverişi

içinde insanlar bu dostluğun iyi gün kısmında yer alır. Fehmi Hilmi, *‘Dalgalar’* şiirinde denizi, iyi gün dostu olmasının yanı sıra bir intikam aracı olarak da konumlandırır. Şairlerin denize öykündükleri bir diğer taraf onun heybetli olmasıdır. Necip Fazıl onun gibi azametli olup haksızlık karşısında susabileceğini dile getirirken Halit Fahri dalgaların boyutu yönüyle onunla birlikte bir aslana dönüşür. Bu nedenle, şairler denizle hem ruhsal dünyalarını yansıtır hem de denizin özelliklerini taklit etmeye çabalar.

Tarih başlığı altında, genellikle Türk denizcilik tarihi ve bu tarihe ait simaların övgüsü yer alır. Ayrıca, özellikle 1. Dünya Savaşı ve Millî Mücadele’de dönüm noktası oluşturan, Türk’ün denizdeki gücünü gösteren gemiler anılır. Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Denizle Konuşan Adam” şiirinde deniz yalnızca bir tarih anlatıcısı değil; aynı zamanda bireyi hakikatle yüzleştiren bir mürşid gibi konumlandırıldığı için, şiir tarih temasını metafizik bir boyutla birleştirerek diğerlerinden ayrılır. Mithat Cemal Kuntay’ın “tarih baba” rolüne girdiği şiirde bir bakıma insan-ı kâmil olma süreci aktarılır. Yahya Kemal için vatan hasretiyle denk düşen deniz, Türk’ün değilse bir anlamı yoktur. Nâzım Hikmet yine bu başlık altına giren “28 Kanunisanı” ve “Denizdeki Şişe” şiirlerinde komünist ideolojinin propagandasını yapar.

Yalı şiirlerinde mekân Marmara Denizi’dir. Şiirler okunurken iki cepheyle karşılaşılır. Bunlardan ilki yalıda yaşayanların bohem hayat sürdüğü, ikincisi ise dışarıdakilerin o bohem hayatı tembellik ve miskinlik olarak yorumladığıdır. Bohem görüşün yoğun olduğu şiirlerde dışarıdaki hayat görülmez; şairin yalnız bakış açısı hâkimdir. Yalılardaki hayatın tembel olduğuna kanaat getiren şiirlerde dışarıda akan hayat verilir. Bununla birlikte içerideki yaşam pek sunulmasa da hayat tarzları az çok bilindiğinden şiirlerin tarafsız olduğu farz edilebilir. Tuhaf olan durum, Sabri Esat’ın her iki cepheye de ait şiirlerinin olmasıdır. Denizin bu çatışmadaki görevi sadece mekân olmasından kaynaklanır.

Deniz şiirleri konu olarak aşk, hüzn gibi bireysel duygu ve düşünceler, milliyetçi tutumlar ve tarih gibi toplumsal his ve fikirler, şairlerin siyasî kimlikleri, psikolojik durumları, hayat tarzlarına göre şekillenmiştir. Gruplandırılan deniz şiirleri topluca incelendiğinde, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Yahya Kemal’e yönelik değerlendirmesinin öznel değil, daha geniş bir bakış açısına dayandığı görülür; bununla birlikte Tanpınar’ın bu yorumu edebiyat araştırmaları bağlamında oldukça

iddialı bir nitelik taşır. Dikkatle incelendiğinde Beyatlı'nın şiiri haricindekilerin arka planında bir felsefî zeminin olmadığı fark edilir. Yalnız Nâzım Hikmet, Necip Fazıl ve Ali Mümtaz Arolat söz konusu felsefî iskelete şiirin manasını oturtmak gayretindedir. Nâzım Hikmet de bu, komünist ideoloji iken Necip Fazıl'da pişmanlığa dayalı hayatını yönlendirmede kadercilik, Ali Mümtaz'da ise ütopyaı andıran öte dünyalar hayalî şeklindedir. Diğer şiirler anlık coşkuyla şiirsel ilham içerisinde kaleme alınmıştır.



KAYNAKÇA

- Acehan, A. (1998). *Halit Fahri Ozansoy hayatı-eserleri-sanatı* [Yayımlanmış doktora tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Adalı, O. (2019). *Necip Fazıl Kısakürek'in Çile adlı şiir kitabındaki kavramlar ve tasnifi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Uşak Üniversitesi.
- Akbulut, S. (2008). *Ziya Osman Saba'nın şiiri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Akcaoğlu, S. (2003). *Necati Cumalı'nın hikâye ve romancılığı* [Yayımlanmış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Akay, H. (1998). *Servet-i Fünûn şiir estetiği*. Kitabevi.
- Akın, G. (2019). *Bütün eserleri I*. Yapı Kredi Yayınları.
- Aksal, S. K. (2008). *Şiirler (1938–1993)* (2. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Aktay, S. Z. (t.y.). *Asya şarkıları*. Semih Lütfi.
- Aktulum, K. (2021). *İmgelem çözümlemesine giriş*. Çizgi Kitabevi.
- Albayrak, D. (2022). *Nazım Hikmet'in bütün şiirlerinin dizini ve sözvarlığı incelemesi (Giriş-İnceleme-Sözlük)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Arel Üniversitesi.
- Albayrak, K. (2017). Siyahî senkretik bir dinî hareket olarak Rastafarilik. *Bilimname*, 2017(34), 247–286. <https://doi.org/10.28949/bilimname.347525>
- Algül, A. (2015). *Melih Cevdet Anday'ın düşünce yazılarında sanat, yazın ve dil* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Alperen, G. D. (2022). *Ömer Bedrettin Uşaklı'nın şiirlerinde Anadolu ve Anadolu insanı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi.
- Alver, M. (2008). Necati Cumalı'nın *Bozkırda Bir Atlı* şiir kitabının dil ve üslubu üzerine. *Belleken*, (1), 7–30.
- Ana Britanica genel kültür ansiklopedisi 1* (15. baskı). (1992).
- Anday, M. C. (2019). *Sözcükler* (5. baskı). Everest Yayınları.
- Andı, M. F. (2018). *Güneşe tutulan ayna*. Ketebe Yayınları.
- Ar, B. (2021). *Ziya Osman Saba: Hayatı, sanatı, eserleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.

- Arbars, E. (1980). Mustafa Subhi'nin Anadolu'ya gelişi, öldürülüşüyle ilgili görüşler ve Erzurum'dan Trabzon'a gidişiyle ilgili belgeler. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 13(24), 89–104. https://doi.org/10.1501/Tarar-_0000000025
- Argunşah, H. (2011). *Bir Cumhuriyet kadını: Şükûfe Nihal*. Timaş Yayınları.
- Arolat, A. M. (1926). Balıkçı (1041). *Millî Mecmua*, (64).
- Arolat, A. M. (1926). Dalgalı bir denizde (992). *Millî Mecmua*, (61).
- Arolat, A. M. (1926). Kenarda (1041). *Millî Mecmua*, (64).
- Arolat, A. M. (1926). Mavi (1086). *Millî Mecmua*, (67).
- Arolat, A. M. (1926). Sahil fenerleri (1072). *Millî Mecmua*, (66).
- Arolat, A. M. (2012). *Bir gemi yelken açtı* (9. baskı). Dünya Yayıncılık.
- Arolat, A. M. (t.y.a.). *Hayal ikliminden dönen diyor ki*. Ajans Türk Matbaası.
- Arolat, A. M. (t.y.b.). *Bütün şiirleri*. İz Ofset.
- Arslan, M. A. (2001). Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde “sonsuzluk”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 16, 99–105.
- Arslan, O. (2019). *Cevdet Kudret Solok'un öykü ve romanlarında yoksulluk ve İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Bitlis Eren Üniversitesi.
- Aslan Ayar, P. (2019). “Aşk” teması üzerinden Halide Nusret Zorlutuna'nın şiirlerinin yazınsal değeri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (64), 213–231. <https://doi.org/10.14222/Turkiyat4049>
- Atakcan, Ş. A. (2021). Yükselen ejderha: Güneydoğu Asya'nın turizm yıldızı Vietnam. A. Merthan Dünder (Ed.), *Türkiye'de Vietnam çalışmaları-I* içinde (s. 47–63). APAM.
- Atay, D. (2012). *Vasfî Mahir Kocatürk: Hayatı, sanatı ve eserleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Atçeken, İ. H. (2024, 18 Ağustos). Târik b. Ziyâd. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tarik-b-ziyad>
- Ateşoğlu, Y. (2012). *Mevlana dergahından hikayeler*. Neden Kitap.
- Atsız, H. N. (2013). *Yolların sonu* (12. baskı). Ötüken Neşriyat.
- Avcı, C. (2024, 4 Temmuz). Maldivler. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/maldivler>

- Aydemir, M. (2014). Asaf Halet Çelebi'nin şiirinde geleneğin izleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3(1), 218–239. <https://doi.org/10.7884/teke.264>
- Aytan, N., & Murat, F. (2015). Ömer Bedrettin Uşaklı'nın tüm şiirlerinin temalandırılması ve şiir dünyasının hikâyeleştirilmesi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(3), 101–120. <https://doi.org/10.12780/uusbd.62413>
- Ayvazoglu, B. (2020). *Yahya Kemal: Eve dönen adam* (4. baskı). Kapı Yayınları.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler* (O. Kunal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eser 1993'te yayımlanmıştır).
- Balcı Baykoç, F. (2023). Cahit Sıtkı Tarancı ve Charles Baudelaire şiirlerinde su izleği. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (18), 65–86. <https://doi.org/10.46250/kulturder.1322769>
- Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk edebiyatı tarihi I*. Millî Eğitim Basımevi.
- Bang, W., & Rahmeti, G. R. (1936). *Oğuz Kağan Destanı*. Burhaneddin Basımevi.
- Barlas, A. (2017). *Şevket Rado: Hayatı, sanatı, eserleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Bassett, F. S. (1885). *Legends and superstitions of the sea and of sailors in all lands and at all times*. Belford, Clarke & Co.
- Baş, E. (2004). *Türk tarihinde Yavuz zırhlısının rolü* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Başar, Ş. N. (1927). *Hazan rüzgârları*. Sanayi-i Nefise Matbaası.
- Baydar, M. (2015). *Edebiyatçılarımız ne diyorlar*. İletişim Yayınları.
- Berk, İ. (1982). *Uzun bir adam*. Yazko.
- Berk, İ. (2017). *Toplu şiirler* (3. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Berry, D. (2005). Kaplumbağa ve ispinoz: Charles Darwin Galapagos Adaları'nda (Z. Tozar, Çev.). *Bilim ve Teknik*, (451), 62–66.
- Beyatlı, Y. K. (1969). *Kendi gök kubbemiz*. Millî Eğitim Basımevi.
- Beyatlı, Y. K. (1974). *Eski şiirin rüzgârıyla* (2. baskı). Yahya Kemal Enstitüsü.
- Beytur, T. (2017). *Carl Gustav Jung'da bilinçli davranış ve içgüdü* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Kırklareli Üniversitesi.
- Bilgicioğlu, B. (2008). Sâdâbâd. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sadabad> (26.07.2024).

- Bonaparte, M. (1949). *The life and works of Edgar Allan Poe*. Imago Publishing Co. Ltd.
- Bostan, İ. (2024, 7 Temmuz). Turgut Reis. *TDV İslâm Ansiklopedisi*.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/turgut-reis>
- Büyük, D. (2023). Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinde “deniz” tasavvuru. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 80–90.
<https://doi.org/10.32955/neuissar202321678>
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Can, Ş. (2021). *Klasik Yunan mitolojisi* (20. baskı). Ötüken Neşriyat.
- Cengiz, M. (2018). *İmge nedir* (3. baskı). Şiirden Yayıncılık.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü* (3. baskı). Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (2013). *Felsefe sözlüğü* (8. baskı). Paradigma Yayıncılık.
- Coşkun, B. (2010). *Halide Nusret Zorlutuna: Hayatı, eserleri, fikirleri* [Yayımlanmış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Cowan, A. M. (2024, 29 Nisan). Ocean exploration: Technology. *National Geographic*.
<https://education.nationalgeographic.org/resource/ocean-exploration/>
- Cumalı, N. (1991). *Aşklar yalnızlıklar toplu şiirler I* (2. baskı). Can Yayınları.
- Cumaloğlu, F. H. (1934b). *Örülmemiş duygular*. Reklam Matbaası.
- Cumaloğlu, F. H. (1934a). *Gölde sabah*. Reklam Matbaası.
- Çağlar, B. K. (1933). *Burda bir kalb çarpıyor*. Sühulet Kütüphanesi.
- Çakırhan, N. V. (1999). *Daha çok onlar yaşamalıydı* (2. baskı). Scala Yayıncılık.
- Çamlıbel, F. N. (1926). *Çoban çeşmesi*. Maarif Matbaası.
- Çamlıbel, F. N. (1928). *Suda halkalar*. İstanbul Sanayi-i Nefise Matbaası.
- Çamlıbel, F. N. (1928). *Suda halkalar*. Sanayi-i Nefise Matbaası.
- Çamlıbel, F. N. (1935). *Elimle seçtiklerim*. Güneş Matbaası.
- Çamlıbel, F. N. (1936). *Boğaziçi şarkısı*. İstanbul Numune Matbaası.
- Çamlıbel, F. N. (1938). *Tatlı sert*. Kanaat Kitabevi.
- Çamlıbel, F. N. (1940). *Akarsu* (2. baskı). Kanaat Kitabevi.
- Çamlıbel, F. N. (1967). *Zindan duvarları*. Tan Gazetesi ve Matbaası.
- Çamlıbel, F. N. (2020). *Han duvarları* (29. baskı). Yapı Kredi Yayınları.

- Çamlıbel, F. N. (t.y.). *Akıncı türküleri* (2. baskı). Kanaat Kitabevi.
- Çandır, K. (2014). *Enis Behiç Koryürek'in hayatı, sanatı, eserleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Çelebi, A. H. (2004). *Bütün yazıları* (2. baskı, H. Sazyek, Haz.). Yapı Kredi Yayınları.
- Çelebi, A. H. (2020). *Bütün şiirleri* (4. baskı). Everest Yayınları.
- Çetin, N., Gülendarm, R., & Narlı, M. (2015). *Şiir çözümlemeleri*. Kesit Yayınları.
- Çetin, N. (2019). *Şiir çözümleme yöntemi* (15. baskı). Akçağ Yayınları.
- Çetin, S. (2020, 13 Kasım). Yaşar Nabi Nayır. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*.
<https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/yasar-nabi-nayir>
- Çığırır, K. (2021). *Cevdet Kudret'in tiyatro yazarlığı ve tiyatroları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Çiftçi Tombal, N. (2021). Melih Cevdet Anday'ın şiirlerinde kullanılan doğa unsurları. *Anasay*, (15), 145–165. <https://doi.org/10.33404/anasay.868312>
- Çolak, T. (2022). *Necmettin Halil Onan şiirlerinin tematik incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Bartın Üniversitesi.
- Çoruhlu, T. (2024, 27 Haziran). Tuğ. *TDV İslâm Ansiklopedisi*.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/tug>
- Dağgezen, B. (2017). *Nazım Hikmet'in şiirlerinde göz kavramı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Bedir Üniversitesi.
- Demir, F. (2020). *Ahmet Kutsi Tecer'in şiirlerinin söz dizini (sıklık-dil-kavram)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Demircioğlu, F. (2019). *Bir geminin hikâyesi: Germanic/Gülcemal vapuru (1874–1950)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Demirkan, E. (1996). *Ercümen Behzad Lav: Hayatı, sanatı, eserleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Demirli, E. vd. (Çev.). (2016). *Binbir Gece Masalları* (3. cilt). Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Depe, D. (2022). Ahmet Kutsi Tecer'in şiirlerinde ses temsilleri. *Türk Kültürü*, 15(1), 35–59.
- Dia. (2024, 27 Haziran). Haydar. *TDV İslâm Ansiklopedisi*.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/haydar>

- Dilek, İ. (2018). Mitolojilerde ve Türk destanlarında köpük. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, (46), 67–90.
- Dinç, A. (2001). *Deniz türküsü: Deniz şiirleri antolojisi*. Akçağ Yayınları.
- Dinç, A. (2021). *Çağdaş Türk şiirinde deniz*. Sayda Yayıncılık.
- Doğan, M. C. (Haz.). (2012). *Yedi Meş'ale*. Kurgan Edebiyat.
- Durmuş, G. (2018). Nazım Hikmet'in "Hasret-02" başlıklı şiirini psikanalitik kurama göre yeniden anlamlandırma denemesi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, (22), 125–130. <https://doi.org/10.16990/SOBIDER.4117>
- Ekin, A. (2022). Halit Fahri Ozansoy'un Son Posta gazetesindeki şiir üzerine yazıları (1937–1951). *Turkish Academic Studies - TURAS*, 3(1), 103–134. <https://doi.org/10.54566/turas.1083706>
- Elbi Mete, H. (2008). Kronik hastalık ve depresyon. *Klinik Psikiyatri*, 11(Ek 3), 3–18.
- Elmas, N. (2010). Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiir estetiğinde karşıtlık ve karşılaştırma tekniği. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 10(1), 35–48.
- Elyıldırım, S., & Er, A. (2016). Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Robenson" ve "Ben ölecek adam değilim" şiirlerinde metinlerarasılık. *Folklor/Edebiyat*, 22(87), 53–66.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk edebiyatı araştırmaları 1: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2013). *Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı* (14. baskı). Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2019). Uşaklı, Ömer Bedrettin. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (3. baskı, Ek 2. cilt, ss. 626–627). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Eraslan, M. (2016). *Ziya Osman Saba'nın şiirlerinde kelime dünyası* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ahi Evran Üniversitesi.
- Erbaş, A. (2024, 25 Nisan). Tûbâ. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tuba#1>
- Ercilasun, B. (1994). *Orhan Veli Kanık*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ergin, M. (2007). *Orhun Abideleri*. Boğaziçi Yayınları.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü* (6. baskı). Remzi Kitabevi.
- Evrin, S. (1968). Hocam Sabri Esat Siyavuşgil ve onun iç dramı. *Psikoloji Çalışmaları*, (7), 6–10.
- Ferenczi, S. (1999). *Psikanaliz açısından cinsel yaşamın kökenleri*. Cem Yayınevi.

- Freud, S. (1996). *Düşlerin yorumu II* (2. baskı, E. Kapkın, Çev.). Payel Yayınları. (Orijinal eser 1899'da yayımlanmıştır).
- Freud, S. (2011). *Haz ilkesinin ötesinde: Ben ve İd* (3. baskı). Metis Yayınları.
- Geçer, İ. (1986). *Ömer Bedrettin Uşaklı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Georgiou, M., Morison, G., Smith, N., Tiegies, Z., & Chastin, S. (2021). Mechanisms of impact of blue spaces on human health: A systematic literature review and meta-analysis. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18(5), 2486. <https://doi.org/10.3390/ijerph18052486>
- Gezgin, D. (2018). *Su mitosları* (3. baskı). Sel Yayıncılık.
- Göde, H. N. (2019). Şükûfe Nihal'in *Yakut Kayalar* ve *Çöl Güneşi* romanlarında "Sindrella Kompleksi". *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 5(11), 737–762.
- Gök, S. (2010). *Türlerarası ilişkiler açısından Sabahattin Kudret Aksal'ın şiir, öykü ve tiyatroları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Gökçe, C. (2024, 6 Eylül). Berzah. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/berzah>
- Görgün, H. (2024, 6 Eylül). Mısır. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/misir#2-baslangictan-bizans-donemine-kadar>
- Gözübüyük, O. (2020, 19 Aralık). Fehmi Hilmi Cumaloğlu. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/cumaloglu-fehmi-hilmi>
- Grimal, P. (1996). *The dictionary of classical mythology* (A. R. Maxwell-Hyslop, Trans.). Blackwell Publishing.
- Gülcan, C. (2020). Psikolojik tipler ve Jung psikolojisi üzerine bir değerlendirme. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(23), 566–579. <https://doi.org/10.38155/ksbd.685872>
- Gülcü, M. (2020). Orhan Veli şiirinde Japon estetiği ve Haiku şiiri. *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, (9), 20–44. <https://doi.org/10.32579/mecmua.582997>
- Gündüz, Ş. (2024, 6 Eylül). Mecûsilik. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/mecusilik>
- Gürel, Z. (2019). Beş Hececiler'den Enis Behiç Koryürek ve Makedonya. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 7(3), 800–814. <https://doi.org/10.16916/aded.585561>

- Hancıoğlu, H. (2013). *Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde temalar* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Hâşim, A. (2020). *Bütün şiirleri*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Hisar, A. Ş. (2013). *Geçmiş zaman edipleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Hornby, A. S. (2000). *Oxford advanced learner's dictionary of current English* (6. baskı, S. Wehmeir, Ed.). Oxford University Press.
- İşipek, A. R. (2021, 12 Ekim). Osmanlı dönemi Boğaziçi ve Haliç sandal sefaları [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BPlfaiEdHpQ>
- Jung, C. G. (1971). *The spirit in man, art and literature* (R. F. C. Hull, Trans.). Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1981). *The archetypes and the collective unconscious* (R. F. C. Hull, Trans., 2nd ed.). Princeton University Press.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip* (2. baskı, Z. Aksu Yılmaz, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1976'da yayımlanmıştır).
- Kabaklı, A. (2018). *Şiir incelemeleri* (5. baskı). Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kamu, K. (1930). Enginde hatıralar. *Türk Yurdu*, 4(30).
- Kamu, K. (1933). Akdeniz'den. *Ülkü*, 1(6).
- Kanık, O. V. (2003). *Bütün şiirleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kanık, O. V. (2012). *Çeviri şiirler*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kanık, O. V. (2021a). *Bütün şiirleri*. İthaki Yayınları.
- Kanık, O. V. (2021b). *Garip* (7. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Kanık, O. V. (2022). *Denize doğru*. Telgrafhane Yayınları.
- Kanter, B. (2015). İlhan Berk şiirinde ödünç bir metafor: deniz. *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, (506), 28–31.
- Kaplan, M. (2012). *Şiir tahlilleri 2* (21. baskı). Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2013). *Şiir tahlilleri 1* (22. baskı). Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2014). *Türk edebiyatı üzerinde araştırmalar 2* (9. baskı). Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (Haz.). (2019). *Neşâtî Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Karabulut, M., & Güneş, E. (2021). Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinde “su”. *International Journal of Filologia*, (5), 1–14. <https://doi.org/10.51540/ijof.937289>

- Karahan, A. (2019). *Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiir ve hikâyelerinde türlerarası ilişkiler* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Karakaya, F. (2024, 19 Ağustos). Nakkâre. *TDV İslâm Ansiklopedisi*.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/nakkare>
- Karakoç, S. (2015). *Zamana adanmış sözler* (10. baskı). Diriliş Yayınları.
- Karataş, T. (1989). *Hüseyin Siret: Hayatı ve eserleri üzerine monografik bir çalışma* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Karatekin, Z. (1992). *Kemalettin Kamu'nun şiirleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Kavut, S. (2020). Carl Gustav Jung, kavramları, kuramları ve düşünce yapısı üzerine bir inceleme. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(2), 681–695. <https://doi.org/10.46442/intjcss.620975>
- Kaya, K. (1997). *Hint mitolojisi sözlüğü*. İmge Kitabevi.
- Kırcı, M. (1991). *Ziya Osman Saba: Hayatı, eserleri, sanatı* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Kırgın, C. (2020). *Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat'ta deniz algısı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Akdeniz Üniversitesi.
- Kırımlı, B. (1995). *Asaf Halet Çelebi: Hayatı, eserleri, sanatı ve fikirleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Kısakürek, N. F. (2018). *Çile* (91. baskı). Büyük Doğu Yayınları.
- Kitab-ı Mukaddes Şirketi. (2020). *Kutsal kitap (Tevrat, Zebur, İncil)* (3. baskı). Yeni Yaşam Yayınları.
- Kocatürk, V. M. (1937). *Bizim türküler*. Muallim Ahmet Halit Kitap Evi.
- Koçak, E. (2004). *Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerinde hayaller* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Osmangazi Üniversitesi.
- Kolcu, A. (2018). Ahmet Kutsi Tecer'in şiirlerinde kaçış izleği ve ütöpik tasavvurlar. *Ahmet Kutsi Tecer Sempozyum Bildirileri içinde* (ss. 125–135). Sivas.
- Kolcu, A. İ. (2002). *Albatros'un gölgesi: Baudelaire'in Türk şiirine tesiri üzerine bir inceleme*. Akçağ Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2008). Yahya Kemal'de deniz izleği ve Rimbaud etkisi. K. Yetiş (Ed.), *Yahya Kemal Beyatlı içinde* (ss. 158–169). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Kolcu, H. (2008). Yahya Kemal’de deniz ve sonsuzluk. *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası*, (5), 297–304.
- Koncu, H. (2002). Klasik Türk edebiyatı’nda gemi, gemici ve gemiyle ilgili unsurlar etrafında oluşan anlam ilgileri. *Lars Johanson Armağanı*. Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. (2014). *İkaros’un yeni yüzü* (2. baskı). Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, Z. (1972). Necmettin Halil Onan ve Türk diline hizmeti. *Türkoloji Dergisi*, 4(1), 37–79. https://doi.org/10.1501/Trkol_0000000003
- Koryürek, E. B. (1927). *Miras*. İkbâl Kütüphanesi.
- Koryürek, E. B. (1929, 17 Ocak). Kuşadası’ndan mektup. *Hayat*, (112).
- Kostakoğlu, H. (2016). *Şükûfe Nihal’in öykülerinde tema* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Osmangazi Üniversitesi.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2015). *Metaforlar* (2. baskı, G. Yavuz Demir, Çev.). İthaki Yayınları. (Orijinal eser 1980’de yayımlanmıştır).
- Lav, E. B. (1965). *Açıl kilidim açıl* (2. baskı). Yeditepe Yayınları.
- Lewis, C. S. (2012). *Narnia günlükleri: Şafak yıldızının yolculuğu* (M. Balabanlılar, Çev.). Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş. (Orijinal eser 1952’de yayımlanmıştır).
- Mackenzie, D. A. (1996). *Çin ve Japon mitolojisi* (K. Akten, Çev.). İmge Kitabevi. (Orijinal eser 1995’te yayımlanmıştır).
- Mazıoğlu, H. (1972). Necmettin Halil Onan’ın kişiliği, eserleri ve şairliği. *Türkoloji Dergisi*, 4(1), 1–36. https://doi.org/10.1501/Trkol_0000000004
- McWilliams, N. (2011). *Psychoanalytic diagnosis: Understanding personality structure in the clinical process* (2nd ed.). The Guilford Press.
- More, T. (2019). *Ütopya* (A. A. Kara, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Morsunbul, H. (2006). *Resim ve şiir ilişkisi ışığında İlhan Berk sanatı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Narlı, M. (2007). *Şiir ve mekân*. Hece Yayınları.
- Nayır, Y. N. (1969). *Kahramanlar*. Varlık Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (1993). *Kemal Tahir’e mapusandan mektuplar* (5. baskı). Adam Yayınları.
- Nâzım Hikmet. (2020). *Bütün şiirleri* (18. baskı). Yapı Kredi Yayınları.

- Nota Arşivleri. (2022, 22 Temmuz). Aşkım ile oynama kumar değildir. [https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/askimla oynama kumar degildir.pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/askimla_oynama_kumar_degildir.pdf)
- Nota Arşivleri. (2024, 15 Ağustos). Sormamışsın hiç kimseden. [https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sormamissin hic kimseden\(1\).pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sormamissin_hic_kimseden(1).pdf)
- Onan, N. H. (1933). *Bir yudum daha*. Sühulet Kütüphanesi.
- Oxford University Press. (2020). *Oxford English Dictionary* (3rd ed.). <https://www.oed.com> (Erişim tarihi: 27.03.2025).
- Ozansoy, H. F. (1927, 22 Aralık). Deniz ve arslan. *Hayat*, (56).
- Ozansoy, H. F. (1927, 7 Temmuz). Denizde gurup. *Hayat*, (32).
- Ozansoy, H. F. (1929). *Paravan*. Ahmet İhsan Matbaası.
- Ozansoy, H. F. (1937, 3 Temmuz). Göl ve deniz edebiyatı. *Son Posta*, (2486), 6.
- Ozansoy, H. F. (1937, 21 Aralık). Gün batınca adalar. *Uyanış*, (2158–473).
- Ozansoy, H. F. (1938). *Sulara dalan gözler*. Ülku Basımevi.
- Ozansoy, H. F. (1939, 28 Aralık). Suların ucundan. *Uyanış*, (2262–577).
- Ozansoy, H. F. (1939, 31 Ağustos). Ada'da yaz. *Uyanış*, (2245–560).
- Ozansoy, H. F. (1940, 27 Haziran). Sulara karşı. *Uyanış*, (2288–603).
- Ozansoy, H. F. (1944, 1 Nisan). 48 şair. *Son Posta*, (4909), 4–6.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi II*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ögel, B. (2010). *Türk mitolojisi I* (5. baskı). Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ökten, S. (2009). *Yahya Kemal'in rüzgârıyla* (2. baskı). Ötüken Neşriyat.
- Öngen, T. (1994). *Prometheus'un sönmeyen ateşi: Günümüzde işçi sınıfı*. Alan Yayıncılık.
- Özarslan, E. (2003). *Nâzım Hikmet: Hayatı ve şiiri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Özaslan, M. (2017). *Kemalettin Kamu'nun Anadolu şiirlerinde insan ve mekân yaklaşımı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ardahan Üniversitesi.
- Özbek, Â. (2018). *Cevat Şakir Kabaağaçlı: hayatı, eserleri, sanatı üzerine bir araştırma* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Özcan, N. (2014). Nâzım Hikmet'in Mona Lisa'sı: Jokond ile Si-Ya-U. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (HÜTAD)*, 21(21), 161–182.

- Özcan, T. (1995). *İlhan Berk: Hayatı, şiirleri* [Yayınlanmış doktora tezi]. Fırat Üniversitesi.
- Özdenören, R. (2014). *Yazı, imge ve gerçeklik* (4. baskı). İz Yayıncılık.
- Özdoğan, L. B. (2014). *Sahne tasarımı mekân yaratma önerileri ve Nazım Hikmet'in şiirlerinden yola çıkarak sahne mekânı yaratmak* [Yeterlik eser metni]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Özel, İ. (2015). *Erbain* (6. baskı). TİYO.
- Özher Koç, S. (2012). Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerinde aşk/sevgi temi ve bu temin nesnesi 'kadınlar'. *Turkish Studies*, 7(2), 879–887. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.3348>
- Özsever, H. S. (1937). *Kıvılcımlı kül*. Acun Basımevi.
- Öztürk, V. (2004). *İlhan Berk'in şiirlerinde anneye dönüş arzusu* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Boğaziçi Üniversitesi.
- Öztürk, Y. (2017). *Memleket mektep meclis arasında bir hayat: Faruk Nafiz Çamlıbel*. Ebabil Yayınları.
- Özüm, A. (1999). *New historicism in theory and fiction: A study of three contemporary British novels (Graham Swift's Waterland, A.S. Byatt's Possession and Derek Beaven's Newton's Niece)* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Pala, İ. (2002). *Ansiklopedik divân şiiri sözlüğü* (9. baskı). L&M Yayınları.
- Pala, İ. (2024, 27 Haziran). Su. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/su#4-kultur-ve-medeniyet> (Erişim tarihi: 27.06.2024).
- Preminger, A., & Brogan, T. V. F. (1993). *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton University Press.
- Rado, Ş. (1970). *Şiirler*. Doğan Kardeş Matbaacılık.
- Rifat, M. (2020a). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları -1* (7. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2020b). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları -2* (5. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Saba, Z. O. (2019). *Cümlemiz* (4. baskı). Can Yayınları.

- Sağlam, M. H. (2018). Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde *einführung* (özdeşleyim) ilişkisi kurduğu tabiat unsurları. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 7(2), 956–989.
- Sakallı, F. (2011). “Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi”nden, değişen İstanbul’a: Ziya Osman Saba’nın hikâyeleri ve hikâyeciliği. *Erdem*, (59), 145–168.
- Sezen, M. (2022). Mustafa Seyit Sutüven’in “Sutüven” şiirinde suyun metaforik kullanımları. *Söylem Filoloji Dergisi*, 7(1), 208–224. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1078043>
- Sezer, M. A. (2017). Şiirde halkbilimi izlekleri. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (19), 50–62.
- Sırma, İ. S. (2014). *İslâmî tebliğin örnek halifeler dönemi*. Beyan Yayınları.
- Siyavuşgil, S. E. (1933). *Odalar ve sofalar*. Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.
- Solok, C. K. (t.y.). *Birinci perde*. Hamit Matbaası.
- Sutüven, M. S. (1976). *Bütün şiirleri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sürgit, B. (2023). Dönemin edebiyatına Sabri Esat Siyavuşgil’in mektupları üzerinden bakış. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (10), 426–444. <https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1256280>
- Şahbaz, N. K. (1999). *Salih Zeki Aktay: Hayatı, eserleri, edebî kişiliği* [Yayımlanmış yüksek lisans tezi]. Mersin Üniversitesi.
- Şakar, C. (2017). *İmge, gerçeklik ve kültür* (2. baskı). İz Yayıncılık.
- Şimşek, Y. (2019). Kemalettin Kamu ve Gültekin Sâmanoğlu şiirlerine “gurbet teması” bağlamında karşılaştırmalı bir bakış. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (34), 325–341. <https://doi.org/10.30794/pausbed.399285>
- Şükün, Z. (1944). *Farsça Türkçe Lûgat: Gencinei Güftar Ferhengi Ziya*. Maarif Matbaası.
- Tanpınar, A. H. (2001). *Yahya Kemal* (4. baskı). Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2014). *Edebiyat üzerine makaleler* (10. baskı). Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2022). *Bütün şiirleri* (31. baskı). Dergâh Yayınları.
- Tanrıver Celasin, A. (2018). “Umut” telkin eden hüsn-i hat levhaları. *Journal of Awareness*, 3(5), 69–80. <https://doi.org/10.26809/joa.2018548617>

- Tanzimat'tan bugüne edebiyatçılar ansiklopedisi 1* (3. baskı). (2010). M. Yalçın (Ed.). Yapı Kredi Yayınları.
- Tarancı, C. S. (1957). *Ziya'ya mektuplar*. Varlık Yayınevi.
- Tarancı, C. S. (2004). *Otuz beş yaş* (23. baskı). Can Yayınları.
- Tarlan, A. N. (Haz.). (1945). *Hayâlî Bey Dîvânı*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Tecer, A. K. (2020). *Bütün şiirleri* (7. baskı). Bilge Kültür Sanat.
- Tefsiru'l Maverdi. (t.y.). *En-nüket ve'l 'uyun* (Cilt 4). Daru'l Kutübü'l İlmiyye.
- Tekşan, M. (2011). *Mustafa Seyit Sütüven'in şiirleri üzerine bir inceleme*. Kriter Yayınevi.
- Tepebaşı, A. (2022). Arif Nihat Asya'nın mensur şiirleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 26(1), 124–146. <https://doi.org/10.53372/turkoloji.1123963>
- Tevfik Fikret. (2019). *Rübâb-ı şikeste* (3. baskı, İ. Tüzer & S. Atay, Haz.). Akçağ Yayınları.
- Topçuoğlu, E. E. (2013). *Sabri Esat Siyavuşgil'in Yeni Sabah gazetesindeki 1951–1953 yazıları (inceleme-metin)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Törenek, M. (2008). Yahya Kemal ve deniz. *50 Yıl Sonra Yahya Kemal* içinde (ss. 164–172). Üsküp, Makedonya.
- Tuna, H. B. (2020). *Ziya Osman Saba, Behçet Necatigil, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Orhan Veli Kanık, Necip Fazıl Kısakürek ve Attilâ İlhan'ın şiirlerinde şehir* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Tuncer, H. (1998). *Yedi Meşaleciler* (2. baskı). Akademi Kitabevi.
- Turan, Ş. (1992). Barbaros Hayreddin Paşa. *İslâm Ansiklopedisi*, 5, 65–67. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Turan, T. (2019). Derin ekoloji bağlamında Ahmet Kutsi Tecer'in şiiri ve mekân olarak yayla. *Uluslararası Yaylacılık ve Yayla Kültürü Sempozyumu* içinde (ss. 190–204). Giresun.
- Türk Dil Kurumu. (2010). *Türkçe sözlük* (11. baskı, Ş. H. Akalın ve diğerleri, Haz.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Türkiye Diyanet Vakfı. (1993). *Kur'ân-ı Kerîm ve açıklamalı meâli* (2. baskı, A. Özek, H. Karaman, A. Turgut, M. Çağrııcı, İ. K. Dönmez & S. Gümüş, Haz.). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Türkyılmaz, A. (2013). Geleneksel Türk sanatında ve edebiyatında su. N. Demir (Ed.), *Anadolu öncesi Türklerde su kültü ve günümüzdeki yansımaları* içinde (ss. 169–184). ASKİ Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Tüzer, İ. (2002). *Ali Mümtaz Arolat: Hayatı, şairliği ve şiirlerindeki temalar üzerine bir inceleme* [Yayımlanmış yüksek lisans tezi]. Kırıkkale Üniversitesi.
- Tüzer, İ. (2021). *Şiir / Yorum*. Hece Yayınları.
- Uç, H. (2012). Necip Fazıl'ın şiirlerinde apokaliptik, demonik ve analogik imajlar. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 2(1), 39-79.
- Uçan, H. (2016a). *Yazınsal eleştiri ve göstergebilim* (2. baskı). İz Yayıncılık.
- Uçan, H. (2016b). *Dilbilim, göstergebilim ve edebiyat eğitimi* (2. baskı). İz Yayıncılık.
- Ulu, H. (2018). *Arif Nihat Asya'nın "Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor" ile "Duâlar ve Âminler" adlı şiir kitaplarının değerler eğitimi açısından incelenmesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi.
- Ulu, Y. S. (2020). Ömer Bedrettin Uşaklı. (2024, 18 Ağustos). *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/omer-bedrettin-usakli>
- Uluçay, R. (2018). *Bir şiir hazinesi: Arif Nihat Asya (yapı-tema-anlatım)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Aksaray Üniversitesi.
- Uludağ, S. (1999). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Marifet Yayınları.
- Ulus, G. (2019). *Orhan Veli şiirinde özne ve varoluş sorunsalı* [Yayımlanmış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Ulus, G. (2021). Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinde bilinçaltının metaforik yansımaları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (34), 281–308. <https://doi.org/10.20427/turkiyat.704277>
- Urgan, M. (2010). *İngiliz edebiyatı tarihi* (6. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Uşaklı, Ö. B. (2018). *Yayla dumanı*. Dergâh Yayınları.
- Uygur, S. (2005). *Türlerarası ilişkiler açısından Ziya Osman Saba'nın şiir ve öyküleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

- Üçler, F. (2018). Cahit Sıtkı Tarancı'nın eserlerinde Diyarbakır'ın izlerini sürmek. *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS)*, 3(2), 53–69. <https://doi.org/10.30568/tullis.498935>
- Vardal Atak, N. (2016). Bir nehir roman incelemesi: *Geceler ve Günler*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 56(2), 111–123.
- Vieira, F. (2010). The concept of utopia. G. Claeys (Ed.), *The Cambridge companion to utopian literature* içinde (ss. 3–27). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521886659.001>
- Wilde, O. (1998). *Reading Zindanı Baladı* (Ö. Asaf, Çev.). Broy Yayınevi. (Orijinal eser 1898'de yayımlanmıştır).
- Yarar Aydın, Ö. (2019). *Ercüment Behzad Lav'ın eserleri üzerine bir inceleme* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Yazar, M. B. (1940, 24 Aralık). Edebiyatçılarımızı tanıyalım: Sabri Esat Siyavuşgil. *Yedigün*, (427).
- Yeşilyurt, T. (2019). Ercüment Behzat Lav'ın “Nuhun Gemisi” adlı şiirine fenomenolojik bir yaklaşım. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (32), 298–317. <https://doi.org/10.14520/adyusbd.572025>
- Yıldırım, R. (2021). *Behçet Kemal Çağlar: Hayatı, eserleri ve fikirleri üzerine bir inceleme/araştırma* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- Yılmaz, A. (2004). *Sabahattin Kudret Aksal'ın hayatı, sanatı ve şiirleri üzerinde bir araştırma* [Yayımlanmış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Yılmaz, A. (2011). Orhan Veli'de “kaçış”. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1), 257–279.
- Yılmaz, B. (2024). Emrî Dîvânı'nda Anâsır-ı Erbaanın örneklerle izahı. *Folklor Akademi Dergisi*, 7(1), 208–221. <https://doi.org/10.55666/folklor.1439090>
- Zariç, M. (2021). Ziya Osman Saba'nın şiirlerinde duygu ve düşünce dünyası. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(4), 1552–1572. <https://doi.org/10.53487/ataunisobil.971231>
- Zorlutuna, H. N. (2008). *Bütün şiirleri*. Timaş Yayınları.