



SEVGİ, AŞK, KARANFİL, RAKI VE DİĞERLERİ: “YERÇEKİMLİ KARANFİL” ÇÖZÜMLEMESİNDEN VAROLUŞ SÖZLÜĞÜNE

Gizem Ece GÖNÜL*

Geliş Tarihi: Şubat, 2018

Kabul Tarihi: Nisan, 2018

Öz

Türk şiirindeki yeri, İkinci Yeni çizgisi etrafında belirlenen Edip Cansever’in ilk şiirleri Garip akımı etkisi altındadır. *Yerçekimli Karanfil* isimli kitabıyla beraber farklı bir eşığe geçen Cansever, adını bu kitaba verdiği şiiri ile de farklı bir boyut yakalar. Bu, varoluşsal sorunları, lirik bir söylemle birleştirmeye çalışan bir sestir. Öyle ki kısa anların ve varoluş meselelerinin şairi olduğu söylenen Cansever, “Yerçekimli Karanfil” isimli şiirinde iki ögeyi bir araya getirmiştir. Şairin diğer şiirlerine, özellikle varoluşsal temleri işlediği diğer şiirlerine göre, adı geçen şiir oldukça kısadır. An’dan hareketle öykülemeye olanak tanıyan şiir, farklı imgeler ve ahenk düzeni ile sarmalanmıştır. Bu çalışmada, Edip Cansever’in “Yerçekimli Karanfil” isimli şiirinin içerik, dış yapı, dil ve üslup analizi yapılarak şiirin çok katmanlı anlam dünyasıyla birlikte biçimsel özellikleri açığa çıkarılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Edip Cansever, “Yerçekimli Karanfil”, tema, biçim, üslup.

COMPASSION, LOVE, CARNATION, RAKI AND OTHERS: FROM THE ANALYSIS OF “THE GRAVITATIONAL CARNATION” TO THE DICTIONARY OF EXISTENTIALISM

Abstract

The first poems of Edip Cansever, who is identified in the İkinci Yeni in Turkish poetry, are under the influence of the Garip movement. Cansever, who has stepped upto a different edge with his book titled *Yerçekimli Karanfil*, also catches a different dimension with the same poem, which he named his book with. It's a chart that tries to unite existential problems with a lyrical discourse. Cansever, who is said to be a poet of short moments and existential affairs, has brought together two elements in his poem entitled “Yerçekimli Karanfil”. According to the other poems of the poet, especially the ones, where he works on existential principles, the poem mentioned is rather short. The poem, which allows to narrate moving from the moment, is surrounded by different forms of images and harmony. In this study, by analysing the content, external structure, language and style of Edip Cansever's poem “Yerçekimli Karanfil”, its formal features with its multi-layered meaning will be revealed.

Keywords: Edip Cansever, “Yerçekimli Karanfil”, theme, form, style.

* Arş. Gör.; Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, gizemecegonul@gmail.com.

“Zaten bitki cinslerini iyi bilmem.
Karım, sen karanfille gülden anlarsın, diye takılır bana.”*

Tersine Büyüyen Çiğ: Cansever Şiiri

Şiir serüvenine lise yıllarında başlayan Edip Cansever’in (1928-1986) ilk denemeleri 1940’larda *İstanbul* dergisinde yayımlanır. Bunları, şairin kendi deyimiyle acemilik ürünlerine yer verdiği *Fikirler*, *Edebiyat Dünyası* ve *Kaynak* dergilerinde yayımlanan şiirler (Cansever, 2009: 21) izlerken o, 1951’de arkadaşlarıyla birlikte çıkardığı *Nokta*’da, 1952-1957 arasında *Yenilik*’te yazın hayatına devam eder. 1950’ler Cansever için *Yeditepe* yıllarıdır ve şair bu dergiyle özdeşleşir. Yeniliklere açık, *Varlık* dergisine tepki olarak düşünülebilecek, öncü bir dergi olan *Yeditepe* edebiyat açısından devrimci öze sahiptir (Canberk, 2003: 21). Bu durum şairin 1950 sonlarındaki şiiriyle bir koşutluk oluşturur. *Dönem*, *Yeni Dergi*, *Papirüs*’te imzası görülen Cansever’in son şiirlerine *Düşün* ve *Adam Sanat* dergilerinde rastlanır. İlk şiir kitabı ise bu faaliyetlerin başında 1947 yılında, şair on dokuz yaşındayken yazın dünyasıyla buluşur (Fuat, 2011: 706). Takip eden yıllarda pek çok şiir ödülü alan Cansever, yirmiye yakın şiir kitabına imzasını atar. Ne var ki şair pek çok yazısında, söyleşisinde kimi kitaplarından bahsetmek istemediğini belirtir ve yayımlanan toplu şiirlerine söz konusu eserlerini ya almaz ya da onlara dair az örneklerle yetinir. İlk kitabı *İkinci Üstü*’ne “yakamı bırakmayan kitap” nitelmesini yakıştıran (Cansever, 2009: 21) şair, toplu şiirlerini oluşturacağı zaman bu eserin “adını bile anmaz” (Oktay, 2005: 10). Benzer şekilde toplu şiirler kitabına 1954’te yayımlanan *Dirlik Düzenlik*’ten dört şiir almasına (Oktay, 2005: 10), bu kitaptan “1954’de *Dirlik Düzenlik* adlı şiir kitabım basılıyor. Bugün bakıyorum da, ‘Masa da Masaymış Ha’ şiirinden başkası yazılmasa da olurmuş diyorum” (Canberk, 2003: 42) sözleriyle bahsetmesine rağmen Cansever, “Büyük umutlarla çıkardığı, ama [ondaki] etkisi bir yıl bile sürmeyen [bu] kitabı, sanat hayatı[nın] başlangıcı say[ar] (2009: 15). Pek çok araştırmacı ise Cansever’in şiirlerini incelerken onun şairliğini Garip ve İkinci Yeni çizgisi olmak üzere iki döneme ayırır. *İkinci Üstü* ve *Dirlik Düzenlik* Garip şiirinin etkisini taşır; Garip’teki gerçekçi tutumun, üslubun devam ettiği, yer yer halk şiiri biçimlerinin kullanıldığı, yalın, anlaşılır şiirleri içeren bu eserler (Karaca, 2016: 105-107), folklorik öğelere ev sahipliği yapmakla beraber toplumcu, halkçı ülküleri de barındırır (Bezirci, 2007: 125). Anılan iki eserden sonraki kitapları İkinci Yeni çizgisinde konumlandırılan Cansever’in şiiri konusunda aynı kitap köşe başı olarak gösterilir: *Yerçekimli Karanfil*.

* Edip Cansever, “Nasıl Yaşıyorlar, Nasıl Yaratıyorlar?”, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, haz. Devrim Dirlikyapan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 35.

Cansever şiirinin iki hat içerdiği kabul edilecekse eğer, *Yerçekimli Karanfil* (1957) hem bu güzergâhı tayin etmede hem de hatların dönüşümünü tespit etmede önemlidir. Anılan kitap, 1954-1957 arasında yazılan şiirlerden oluşur ve Cansever'in önceki kitaplarındaki yalın, anlaşılır dili barındırmayıp dili deforme etmesiyle, çağrışımların zenginliğiyle, duyuşsal gerçeğe aykırı düşüncelere yer vermesiyle yeni bir şiirin kapısını açar (Karaca, 2016: 107). Dilin yeniden kurgulanması, sözde mantık düzeninin bozulması (Turan, 1998: 219) bu yeniliğin en büyük işaretçileridir. Bu kitap şiir çizgisinde yeni bir başlangıç, avangart bir hareket (Oktay, 1998: 176), şairinin asıl çıkışı yakaladığı (Doğan, 2011: 263) hatta miladı (Oktay, 2005: 10) sayılabilecek bir eser kabul edilir. Asım Bezirci, şairi yeniliğe iten nedenlerden birinin dönemin sosyal ve siyasi koşulları olduğunu belirtir ve *Yerçekimli Karanfil*'in oluşumunu toplumdaki bunalımla ilişkilendirip (Canberk, 2003: 51), “sosyal şartların yalnızlık, bunaltı, bireycilik, biçimcilik, soyutçuluk eğilimleri gösterdiği”nin altını çizer (Bezirci, 2007: 120-121). Benzer şekilde Veysel Çolak da antidemokratik koşulların dilin imkânlarını zorladığını, ağız kapalı olmanın dili yeni biçimlerle genişletme istenci doğurduğunu ifade eder (Çolak, 2004: 14). Öyle ki *Yerçekimli Karanfil* bahis konusu olduğunda öne çıkarılan en temel özellikler dil, biçim ve soyutlamalarken, konu ve içerik bir adım sonrasında irdelenir. Bu sebeple adı geçen kitabın dil üzerine uzun uzadıya düşünülüp (Uyar, 1998: 166) biçime yaslandığı (Bezirci, 2007: 140), sahibinin biçimciliğe kayışının ilk örneği olduğu (Canberk, 2003: 51) gibi ifadeler sık sık tekrarlanır. Eserle ilgili farklı yorumlardan biri Sezai Karakoç'un kaleminden gelir. Onun için bu örnekler, “materyalist şiir”dir (1998: 128). Karakoç, bu kitapta eşyanın maddi yanının ön plana çıktığını, eşyanın herhangi bir zamanı barındırmadığı gibi temsili niteliğinin de olmadığını, maddeyle insan arasındaki nicel ilişkinin eşyalar tarafından kurulduğunu işaret eder.

Anılan kitabın nirengi noktası sayılması, yazarının “Galiba üç yıldır şiir yazıyorum. *Yerçekimli Karanfil* böyle bir serüvenin düğüm noktası oldu. İçinde on şiir var ki çok seviyorum. Ama şu sıralarda, onunla da arayış açmaya başladık. Yeni bazı denemelere giriştim. Giriştim değil bitirdim sayılır. Ama yazdıklarım içinde bazı dizeler var ki, direnip duruyorlar işte. Onların da hakkından gelince, 1958 yılının sonunu değişik bir kitapla selamlayacağımı sanıyorum” (Cansever, 2009: 15-16) sözleriyle de geçerlik kazanır. Cansever, üçüncü kitabını tamamlar tamamlamaz -üzerinden zaman geçmediği için- ondan övgüyle bahseder -ama yine de bu, bir ilktir-. *Yerçekimli Karanfil*'den alınan ilhamla 1958 yılını bekleyen kitap ise *Umutsuzlar Parkı*'ndan başkası değildir. Bu bağlamda genel kabullerden biri *Yerçekimli Karanfil*'le birlikte *Umutsuzlar Parkı*, *Petrol* (1959) isimli kitaplarının onun “asıl şiirini” teşkil ettiği (Cengiz, 2005: 114) ve söz edilen son iki eserin varoluşçu etkiyle donandığı (Doğan, 2011: 28) hakkındaki tespitlerdir. Türk entelektüeli tarafından 1940'larda fark edilen varoluşçuluğun Cansever şiiri üzerindeki etkisi 1960'lı yıllara yakın bir zaman diliminde yayımlandığı

eserlerinde görülür (Doğan, 2011: 28). 1950’li yılların ortalarında şiirin değişmeye başladığını ifade eden Cansever, bu yargısına denk düşecek şekilde dönüşen şiirin örneklerini verir. Bu sebeple *Yerçekimli Karanfil*’de de yer yer varoluşçuluğun muhtelif silüetleriyle karşılaşılır. Bahsedilen nitelikleriyle *Yerçekimli Karanfil*, ilk şiirleri Garip’e yakın olan Cansever’in bu etkiden sıyrıldığına göstergesi ve adının İkinci Yeni hareketiyle birlikte anılmasına yol açan eser olarak saptanır. “Kimine göre İkinci Yeni bir şiir akımıdır, yerilesi ya da övülesi bir şiir akımı. Kimine göre açık seçik ilkeleri, bildirisi olmayan soyut bir kurum niteliğindedir ki, isteyen bir üye gibi girer, istemeyen istifayı basıp çıkar. Bana sorarsanız, İkinci Yeni diye bir akım yoktu, olmadı.” (Cansever, 2009: 358) diyen ve buna benzer düşüncelerini farklı kanallarda da dile getiren Cansever¹, ne hareketi kabul eder ne de kendisinin bunun içinde konumlandırılmasına ılımlı bakar. Yukarıdaki bilgiler ışığında denebilir ki; Edip Cansever dinamizmin, döngünün, değişimin peşindedir. Zaman geçince kimi şiirlerini kendine ait bulmaması, kitaplarına almaması, isimlerinden bahsetmemesi, şiirde her daim yeni arayışlara gitmesi gibi belirli bir sınıfın üyesi olmaktan imtina etmesi de durağanlıktan kaçış olarak düşünülebilir. O, hem bazı şiirlerini ardında bırakıp azalarak çoğalma niyetinde olmasıyla hem de şiirinin seyri takip edildiğinde başlangıca göre çok farklı yoğunluklarda ürünler ortaya koymasıyla dağın zirvesinden aşağıya doğru değil, tersine yönelen çığ görüntüsü çizer.

Cansever, şiirlerini felsefe ekseninde kurar ve şiirlerinde derin sorgulamalara yer verir. Bu sebeple onun kaleminde konuşmalar, gerek iç monolog gerekse de iç diyalog boyutlarına ulaşır. Cansever’in ince duyuların, duyguların, anların şairi olduğunu söylesek yanlış bir tespit yapmış olmayız. Küçük bir an’ın öyküsünü yazan, sorgulamasını yapan şair, minimalin ardında var olan geniş evreni okuyucularına lirik biçimde sunar. Onun şiiri, lirizmle birlikte öykülemeyi, aşkla birlikte kırgınlığı, umutsuzlukla birlikte umudu içerir. Ancak şairin kullandığı tüm izleklerin özünde varoluşsal meseleler olduğu aşikârdır. Bahsi geçen sorunsalları somutlaştırarak sunan şair, bu izleği aşk kavramı ile sık sık birlikte anar. “Yerçekimli Karanfil” isimli şiiri de Cansever’in şiir karşısındaki tavrının âdeta bir prototipidir². Görünürde lirik bir

¹ 1982 yılında Adnan Benk, Edip Cansever, Nuran Kutlu, Tahsin Yücel’in gerçekleştirdikleri “Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne” başlıklı konuşmada Cansever, İkinci Yeni adlandırmasına bakışını şöyle ifade eder: “Ta başından beri, o Pazar Postası yıllarından, 1957’lerden beri, İkinci Yeni diye bir ad koydular üç beş şairin çıkışına ya da değişmesine. Gene başından beri kimse İkinci Yeni’nin bir akım olduğunu kabul etmedi. Bir İlhan Berk çıktı, İkinci Yeni’nin bir akım olduğunu savunan. İlhan Berk çok ayrı bir şair, söylediği sözler de kendi şiiri üzerindedir, kimseyi ilgilendirmez. Yani biz zaten birlikte çıkış yapmış değiliz. Onun için, demin de söyledim, konuşacaksam ben diye konuşmak zorundayım, biz diye konuşmak hakkına sahip değilim, o zaman da, ben diye konuşduğuma göre, soru bana yöneltilmeli demek istiyorum. Çünkü ben İkinci Yeni akımı diye bir akım kabul etmiyorum ki! Kuramsal bir şey değil, çünkü ayrı ayrı yazılar yazıldı, herkes ayrı bir şey söyledi. Ben hiçbirine uyduğumu sanmıyorum” (Cansever, 2009: 293). Aynı metin için bkz. Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 118.

² Burada “prototip” kavramını, ilk örnekten ziyade model, kök tip anlamıyla kabul etmek daha doğru olacaktır. Bu tespitten kasıt, adı geçen şiirin söz konusu izleklerin ilk örneklerini içermesi değil, Edip Cansever’in şiirini oluşturan pek çok izleğe, unsura bir arada yer vermesidir.

aşk söylemini içeren şiir, arka plandaki hikâyesiyle hem bir öykü söylemini hem de bir varoluş sorunsalını barındırır. Bu sebeple, “Yerçekimli Karanfil”e model şiir, Edip Cansever’in şiirlerinin pek çok özelliğini taşıyan bir kök şiir olarak bakılabilir.

Edip Cansever, “Yerçekimli Karanfil” şiirine 1957 yılında aynı isimle yayımladığı, kendisine Yeditepe Şiir Armağını’nı kazandıran, üçüncü kitabında yer verir. “Yerçekimli Karanfil”, şairinin ilk dönem eserlerindedir ve diğer şiirlerine göre anlamı kısmen daha açık, Cansever’in şiirini besleyen felsefi zeminden kısmen daha aridir. Ancak bu durum şiirin, yeni bağdaştırmaları, felsefi ipuçlarını taşımadığı anlamına gelmemelidir. Adı geçen şiirde yoğunluk, lirizmle sağlanır ve ana temi sevgi, aşk olan bir şiir yazın dünyasında kendine yer bulur. Şiirin içerik ve biçim temelli açıklanmasıyla bu bahis daha iyi aydınlatılacaktır. Bu noktada çalışmanın yöntemsel modelinin, Oktay Yivli’nin *Metin Eloğlu’nun Şiiri*³ isimli kitabı ekseninde oluşturulduğunu belirtmekte fayda vardır. Bu çalışmada Yivli, Metin Eloğlu şiirinin gelişimini ve içeriğini inceledikten sonra şiirde dış yapı, dil ve üslup bileşenlerini kaleme alarak modern Türk şiirinde görülen nazım biçimlerini, dil ve üslup özelliklerini de gösterir. Çalışmanın içerik analizi yapılmaya çalışılırken Cansever’in “şiirin anlamı, şairin kişiliğine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu gerçeği akıldan çıkarmamak gerekir” (2009: 83) sözüyle imkânlı hâle getirdiği biyografik eleştiriye de yer yer başvurulacaktır. Ardından dış yapı, dil ve üslup birimleri incelemeye tabi tutulacaktır.

Şairin “Masa da Masaymış Ha” şiirine olan rağbetin yaşam boyu peşini bırakmadığı gerekçesiyle duyduğu usanç (Canberk, 2003: 42), “Yerçekimli Karanfil”e de sinmiş olabilir çünkü “‘Yerçekimli Karanfil’ şiiri Cansever’in ezbere bilinen şiirlerinin belki en başında gelir. Bu şiiri ezbere bilmeyenlerin bile en azından iki dize belleklerinde yer etmiştir” (Canberk, 2003: 61). Dahası anılan şiirin en yoğun imgesi olan, şairin diğer şiirlerinde de sık kullandığı bu motif, Cansever’in mezar taşında¹ da yaşamakta, bilinen o iki dizenin çağrısı kesilmeden sürmekte: *Sen o karanfile eğilimsin, alıp sana veriyorum işte (...) Derken karanfil elden ele*”.

Öze Varmadan ya da “Durmadan aşklanıyorum”

Şiirde pek çok şiir olduğunu kabul eden Cansever (2009: 275), zamanla, okumalarla metnin değişebileceğini söyler, ancak bu değişime “şiirimin çok çeşitli anlamlara gelmesini istemem. Neyi söylüyorsam tam yerini bulmasını isterim” (276) ifadesiyle belirli sınırlar çizer. Muhtemeldir ki metnin niyeti, yazarın niyetini aşabilir. “Yerçekimli Karanfil”de de tek bir düzey saptamak zor. Şiir pek çok imaj ve çağrışımla dolu, buna bir de Cansever şiirinin saptanan genel özellikleri eklenince çok katmanlı anlam dünyasıyla karşılaşılır. Bu noktada

³ Oktay Yivli, *Metin Eloğlu’nun Şiiri*, Kurgan Edebiyat, Ankara, 2013.

bizim niyetimiz ise tespit edilen tüm katmanlara yer vermektir. Bu yüzden yazı, ikilik üzerine kurulacaktır: salt aşk ve varlık ipuçları. Çözümlemede geçen “âşık”, “sevgili” gibi sözcükler hem beşere hem metafizik dünyaya denk gelecek şekilde düşünülmelidir.

Metnin açılışı, şiir öznesinin ikinci tekil şahsa, “sen”e hitabıyla yapılır. Şiirin bağlamı göz önünde bulundurulduğunda hitap edilen kişi, sevgili olarak düşünülebilir. Bu anlamda “az az yaşıyorsun içimde” ifadesi, sevgiliye yapılan samimi bir itiraftır (Yıldız: 2013). “Az az” zarfı, başka eylemler için kullanılabilir, ancak “az az yaşamak” söylemi standart dilde yoktur. Bu, şairin icadı, şiirsel kurgunun bir parçasıdır. Kastedilen anlam ise sevilenin varlığının zamansal olarak azlığı, sevgiliyle yeterince paylaşımda bulunulamaması, sevgilinin yokluğudur. Hemen devamında gelen “oysaki” bağlacı, iki dize arasında bir zıtlığı meydana getirir. Dolayısıyla sevgiliyle az az yaşamak onunla güzel yaşamamanın zıddıdır. “Az az yaşamak” zıddı olan kavramla, “güzel olmak”la anlam kazanır; tıpkı varlığın ancak zıddıyla birlikte, o kavramın içinde anlam kazanması gibi. Heidegger, varlığı tanımlamaya “hiçlik” kavramından hareketle başlar (2003). Şiirde de güzel olmaktan, beraber olmaktan önce yokluk anıştırması yapılır. Sevgiliyle güzel olmak, onunla daha çok yaşamakla mümkün olur. Onunla daha çok yaşamak ise daha çok zaman paylaşmayı, ona ait daha çok anı biriktirmeyi ifade eder (Yıldız: 2013). Öznenin içinde az az yaşayan sevgiliyle güzel olmanın yolları sunulur. Beraber güzel vakit geçirmenin örneği çok geçmeden yankılanır: rakı içmek. Metin kısacık andan, Bergson’un “durée”sinden hareketle başlar. Bu, iki sevgilinin bir yerde oturması, rakı içmesi ve içlerine karanfilin düşmesiyle bir çekim içinde olduklarının görüntüsüdür. Şüphesiz bu çekim, bir sevdanın ilk işaretçisidir. Öyleyse karanfil ile kastedilen, aşk merkez kuvveti etrafında dönen her şeydir.

Türk ve Osmanlı kültürüne intikal etmiş bir çiçek olan, Selçuklu taş ve çini işlerinde, 16. yüzyıl kumaşlarında, Edirne ve İstanbul mezar taşlarında sıkça karşılaşılan karanfil, 19. yüzyıl sonlarına doğru sevgililerin birbirlerine duygularını ifade etmede bir araç hâline gelir.⁴ Binlerce cinsi olan bu çiçek tek kat ya da katmerli yapısı, yılın birçok ayında açması, dayanıklı olması, çok kurumadan suya ihtiyaç duymaması, kışın yapraklarını dökmemesi gibi özellikleriyle çeşitli temsili nitelikler de kazanmıştır. Karanfilin temsili özelliklerine bakıldığında beyaz ve özellikle kırmızı renkli olanının anma, ölüm ve katliamlarda bir acıyı en derinden paylaşmanın ifadesi olarak kullanıldığı görülür. Son dönem aydın kesim için de önemli bir çiçek olan karanfil, 1940’lı yıllardan itibaren sosyalist ideolojiye yakın kişilerin zihninde olan bir güzelliği ifade eder ve sosyalistlerin dilinde güzeli anla(t)mak için kullanılır (Yıldız:

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. A. Süheyl Ünver, “Çiçek Tarihimizde Türk Karanfilleri”, *Türk Etnografya Dergisi*, S. IX, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1967.

2013). Karanfilin teşhir alanları ise çok daha eski yıllara dayanır. Beyaz karanfil 19. yüzyılın başlarında Güney Avrupa’da cenazelerle özdeşleştirilir (Goody, 2010: 407). İtalya’da cenaze çelenklerinde kullanılan, Brezilya’da “ölülerin tırnakları” olarak bilinen beyaz karanfil Fransa’da da kötü şans getireceğine inanılarak hediye edilmez (Goody, 2010: 414). Uzak Doğu’ya bakıldığında yine benzer bir anlamla karşılaşılır. Doğu Avrupa’nın eski sosyalist ülkelerinde liderlerin cenaze törenleri için bol miktarda kırmızı çiçek tedarik edildiğini, özellikle karanfilin tercih edildiğini saptayan Jack Goody, kamusal alanda bu dayanıklı çiçeğin kullanıldığını ekler ve politika ile şu şekilde ilişkilendirir:

“Çiçeklerin kamusal teşhiri yaygındı; ama bunlar devletin lehine olduğu kadar aleyhine de kullanılıyordu. Zira çiçeklerin politik kullanımı bugün Çekoslovakya’da savaş öncesi dönemde olduğu denli yaygındır; sosyalistler kırmızı karanfili benimserken, Çek Ulusal Sosyalist Partisi’nin üyeleri beyaz ve kırmızı karışımını seçmişlerdir. Ama tek partili rejimde bile çiçekleri devlet kadar muhalefet de kullanıyordu ve çiçekler ‘zayıfların silahları’nın en önemlilerinden biri haline gelmişti.” (2010: 430).

Yukarıdaki tespitin devamında çiçeklerin direniş sembolü, orta sınıflar için refah dolu günlerin hatırlatıcısı, gücünü silahtan alan her türlü eyleme karşı sessiz bir çağrı olduğu söylenir ve özellikle bir “dava”da ölenlere sunulması örneği verilir (Goody, 2010: 431). 1974 yılında Portekiz’de otoriter rejime karşı sosyalistler tarafından yapılan devrim namlulara, tanklara karanfil takan askerlerin halk tarafından da aynı çiçekle karşılandığı bir harekettir. Bu harekette de günümüz sosyal hayatında da karanfil demet demet sunulmaktan ziyade tek kullanılan bir çiçektir. Bu da onun, temsilî niteliğini güçlendirmektedir.

Türk şiirinde karanfilin yeri, sembol değeri, dönüşümü elbette farklı bir araştırmayı gerektirir; ancak dönüm noktası konusunda akla gelen ilk örneklerden biri Orhan Veli’nin 1939’da yayımladığı “Karanfil” başlıklı, “İkinci Dünya Savaşı’nın insanları hayatın acımasız yönüyle karşı karşıya getirişi ve insanlığın yaşamak zorunda kaldığı çirkin bir gerçek oluşunu vurgula[dığı]” (Sazyek, 2006: 203), “*Hakkınız var, güzel değildir ihtimal/Mübalağa sanatı kadar/Varşova’da ölmesi on bin kişinin/Ve benzememesi/Bir motörlü kıtanın bir karanfile/‘Yârin dudağından getirilmiş’*” (Orhan Veli, 1997: 192) dizeleriyle Ahmet Hâşim’in karanfile yüklediği anlamı dönüştüren şiiridir. Bu şiirde “savaş somutlaştırılır, Varşova’da ölen binlerce insan hatırlatılarak savaşın korkutucu yüzü metne aktarılır” (Uğur ve Gönül, 2016: 464). Melih Cevdet Anday’ın Sovyetler Birliği ve Amerika arasındaki Soğuk Savaş yıllarında casusluk gerekçesiyle 1953 yılında idam edilen, sosyalist cephede yer aldığı söylenen Rosenbergler için bu yıllarda kaleme aldığı bilinen “Anı” şiirinin hem açılışı hem de kapanışı “yanık yanık kokan karanfil” dekoruyla yapılır. Bu görüntü, T.S.Eliot’ın nesnel karşılık, nesnel bağlaşıklık kuramını da içerir. Metin dışı nesnel dünyasından hareket edilmekle, metne uygun

bir dekorla verilmek istenen duygu aktarılır. “Yanık yanık kokan karanfil” söylemiyle hedeflenen Rosenberg ailesi, yapılan eylem ve savaşlar için duyulan acıdır.

Karanfilin sosyalizmle ilişkisi, Jack Goody’nin tespitleriyle birlikte düşünüldüğünde II. Dünya Savaşı ile ilgilidir. Sosyalizme yakın olan Cansever’in karanfili kullanması bu anlamda tesadüfi değildir. Ona göre güzelliğin, güzel duyguların ifadesi olan karanfil, yer yer acının ama özde derin bir aşkın, özgürlüğün sembolüdür. Şiirde karanfil, “Örneğin rakı içiyoruz içimize bir karanfil düşüyor gibi” dizesinde görüldüğü gibi sevgiliyle daha güzel olmanın bir örneğidir. İçer karanfil düşmesi “gibi” benzetme edatı olarak düşünülüp “bir karanfil içimize düşer gibi rakı içiyoruz” olarak okunabileceği gibi, rakı içmeye başlanılan anla beraber karanfilin de içer düştüğü şeklinde okunabilir. Okuma ne olursa olsun karanfil ve güzellik arasında sıkı bir bağ kurulur. Şiir öznesinin sevdiği insanla birlikte rakı içmesi, onunla vakit geçirmesi bu güzel duyguların canlanmasına neden olur. Karanfili düşüren, özne ve sevgilinin birlikteliğidir. Yerçekiminin etkisiyle yukarıdan aşağıya inmek anlamına gelen “düşmek”, bir bakıma yok olanın varlık aşamasına geçişi, varolmanın bir görüntüsü olarak da kabul edilebilir. Temel anlamıyla ve şiirin adının da çağrıştırdığı şekilde karanfilin düşmesi, zemine doğru yönelmesi onun yer çekimli olduğunu gösterir. Yerçekimi, insanın dünyaya “çakılmasının” en somut göstergelerinden biridir. Metindeki yerin kuvvetini sağlayan unsur ise birlikte olma anı yani aşka elverişli düzlemdir. Gerçek anlamıyla bir çiçek olan, güzel duygulara tekabül eden karanfil bir anlamda aşk çekimlidir. Aşka “eğilimli olmak”, insanın doğası gereğidir -tıpkı yerçekimi gibi- çünkü varlık ve evren yönü ne olursa olsun aşkla oluşur. Öyleyse şiirdeki anlamı itibarıyla, mecaz anlamıyla, karanfili düşüren yerçekiminden ziyade “ben” ve “sen”in birlikte olmasıdır. Büyük Türkçe Sözlük’te fizik terimi olarak “herhangi iki kuvvetin iki ayrı, özdeksel noktaya kazandırdığı ivme” açıklamasıyla verilen yerçekiminin bu tanımı, iki öznenin “karanfil”e uyguladıkları soyut kuvvetle -metin içinde rakı içme eylemiyle başlayan bir araya gelme anı- ona hareket kazandırdığı imajına uygun düşer. Şiirde karanfil bilinçten bağımsız olarak var olan kavrama yani töze denk gelir. Aşk kavramıyla koşutluk sağlayan bu metafor, yalnızca iki sevgili arasındaki duygu olarak değil, kavramsal düzeyde varlığın cevherini tamamlayan öğelerden biri olan aşk şeklinde düşünülmelidir. Bu bağlamda Cansever’in varoluş sözlüğünden yararlandığı söylenebilir. “Biliyor musun? az az yaşıyorsun içimde” dizesi, “ben”in, “varlık”ın “var olduğunu” gösterir çünkü içinde az az yaşayan bir şeyler olan beden, ruhun sahibi öznedir. Varlığı kesin olmayan, öznenin bağımsız dış dünyadır. Heidegger ve Sartre’in varoluşun özden önce geldiği düşüncesi, bu şiirde kendine yer bulur. Şiirdeki konuşucunun tasavvurlarından yalnızca varoluş sürecinin değil Heidegger’in öncelikli olarak eğildiği varlık meselesinin de izleri sürülebilir. Özünü karanfilin seyrüseferinde arayan özne, “Bak nasıl, beyaza keser gibisine yedi renk/Birleşiyoruz sessizce” dizesinde “yedi renk”ten sonra ya da “yedi renk”le beraber

“bir”e döner, bu da özünü arayan insanın varoluş sürecini imler. Görüntülerin tek bir zihinden yansımaları, süreç içinde çoğalıp bu kez yeni izlerle tekliğe dönmesi varlığın çeşitli aşamaları gibi düşünülebilir. Metnin bir okumasında iki kişinin uzlaşımı, birleşimi akla gelse de diğer yandan öznenin tasavvur dünyası aracılığıyla kendi içinde döndüğü, varlığını kendi varlığından hareketle oluşturduğu imajlarla açıkladığı gözlemlenebilir. Varoluştan önce varlığın anlamına ilişkin sorunun cevaplarını genişletmeye çalışan Heidegger, varlığın açılmasının hangi varolandan başlatılacağı üzerine düşünür ve varolanın kaynağını başka bir varolana dayandırmayı hikâye anlatma kabul eder (Heidegger, 2006: 5-6). Bu noktada şiirdeki ses ve Heidegger felsefesi birbirinden ayrılır; çünkü şiir karakteri varlığının izlerini dış dünyada sürer, kendisini diğer varlıkların betimlemeleri üzerinden kurar. Heidegger varlığa ait tüm soruları soranın “bizler” olduğunu vurgulayıp şunları söyler:

Dolayısıyla varlık sorusunu çalışmak şu demektir: bir varolanın (soruyu soranın) kendi varlığı içinde şeffaf kılınması. Bu sorunun sorulması, bir varolanın varlık hali olduğu için, bizatihi neyin sorulduğu (yani varlık) tarafından özsel olarak belirlenmektedir. Başka varlık imkânlarının yanı sıra soru sorma varlık imkânına da sahip olup, hep bizzat bizler olan bu varolana, terminolojik olarak Dasein diyoruz. Varlığın anlamına ilişkin sorunun belirtik ve şeffaf olarak formüle edilmesi, bizden evvela bir varolanın (Dasein’in) kendi varlığı bakımından uygun biçimde açığa kavuşturulmasını istemektedir (7).

Heidegger sözlüğünün önemli bir kavramı olan Dasein, “kendini kendi varlığı içinde anlamak suretiyle bu varlığa rabitalanan bir varolandır” (55). İç kapalı, kendi iç âleminde olan Dasein, birincil varlığa göre keşfedilmiş dünyada, dışarıdadır. Bu yönüyle Dasein’a benimcilik, kendilik aittir, “yani Dasein esas anlamıyla ‘içeride’dir, başka bir deyişle dünya-içinde-varolma olarak bilen bizatihi onun kendisidir” (64). Öznenin hareketle cevaplanan varlık sorusu, “varlık hep benim kendiminkidir” (120) ilamıyla açıklanır. Şiir görüntüleri de varolanı bütün bir seyrüsefer sonunda ortaya koyar. İnsanın bütünselliği, her şeyin hayatın bütünlüğü içinde köklendiği, mevcudiyetin dünya içinde eşya ile ilgili, diğer insanların arasında var olan bir varlık ve kendisi kendine soru olduğu (İpşiroğlu ve Yetkin, 2003: 18-19) düşüncüsü Heidegger’in “bütün”ü köke götüren felsefesinin ilk adımlarıdır. İnsan hayatla -yerçekimin de etkisiyle- gelişmede, şekillenmededir. Varlığın anlaşılması insanın yayılma alanı ile kavranabileceği gibi yalnızca kendine dönük sorularla da anlaşılabılır. Bu noktada Heidegger hayatın belirsiz bir akış değil; şekil ve prensibini kendi içinde bulunduran bir “bütün” olduğunu söyler (İpşiroğlu ve Yetkin, 2003: 17-18). Şiirde yansıtıcı bilincin kaleme aldığı öykü, sadece tasarı görüntülerden oluşan fragmanter yapı, yayılmayla varlığı tanı(t)ma niyetindedir. Varlığın parçalı görüntüsünün altında var olanı bütüncül şekilde toplu tuttuğunu söyleyen Heidegger (Heidegger, 2003: 41) ve yediden bire, parçalı yapıdan bütüne ulaşan şiir öznesi böylece bir araya gelir. Bu, varlığın bütünlüğü ile kişiyi zaptettiği andır. “Az az yaşıyorsun”, “alıp sana

veriyorum”, “sana değiniyorum”, “sana ısınıyorum” itirafları varlığın bütünlüğü içinde “ben”i bulmakla ilgilidir ki Heidegger tarafından şöyle açıklanır:

Bu kitap veya şu sahne, şu meşguliyet veya bu vakit geçirme içimizi sıkıyor dediğimizde bütünlüğü ile varlık daha uzaktadır. Fakat sıkılıyorum diye inlediğimizde birden ortaya fırlar [...] Bu iç sıkıntısı, var olanı bütünlüğü içinde bize gösterir. Böyle bir ‘görünüş’ün bir diğer imkânı da bir varlığın, - herhangi bir şahsın değil- sevilen bir insanın mevcudiyetinden doğan neşede gizlidir. İçinde bize ‘bir şeyler olan’ bu içsel mizacın ahengi, bu ahengin nüfuz ettiği varlığın bütünlüğü içinde kendimizi bulmaklığımızı mümkün kılar (41).

Özü oluşturan pek çok unsur olduğu kabul edilirse eğer, aşk da bunlardan biridir. Hatta metinde karanfilin öznelardan bağımsız olarak var olduğunu söyleyecek olursak -çünkü karanfil bir anda oluşmaz, “düşer”- aşk yani karanfil kendi başına tözdür. Kaldı ki karanfilin seçilmesi doğa nesnelarının her şeyi temellendiren varlık karakterinin tözsellik (Heidegger, 2006: 66) olmasıyla ilişkilidir. Karanfilin bu değeri ise özne tarafından ona yüklenen kullanım biçimiyle şekillenir. Karanfile güzel duyguların imi olarak saptayan karakter, oluşum sürecine dâhil olarak onun bir parçası olur. Böylece karanfilin dolaştığı her yerde onun da varlığından söz edilir. Dünyadaki nesnelarla kurulan münasebet, onlara eğilim yalnızca bilme değil, şiirdeki gibi elle çalışarak, kullanarak ilgilenmedir yani deneyim; Heidegger’den ödünçlemeyle çevreleyen dünyada karşılaşılan varolanın -karanfil- varlığına ilişkin analizidir. İki öznenin bir araya gelişiyile anlamlandırıldığı durumda da aşk, varlığın açığa çıkması olarak düşünülebilir. Göz ardı edilmemesi gereken, evrenin oluşum yasalarında dahi söz edilebilecek evrensel ve soyut aşktan bahsedildiğidir. Bu soyut anlatı, Cansever’in kaleminden “karanfil” somutlamasıyla aktarılır. Asım Bezirci de “Yerçekimli Karanfil” şiirinin aşk temini işlediğini belirtirken aşkın somut yaşantılardan beslenmediğini, çokluk soyut aşk olduğunu vurgular (Bezirci, 2007: 138). Bunlara ek olarak, “Bak nasıl, beyaza keser gibisine yedi renk/Birleşiyoruz sessizce” ifadesi, yedi rengin beyaza dönüşmesi ya da tersi söylemle beyazın yedi renge ayrılması gökkuşağı anıştırmasıdır. Yedi rengin göndergesi, karanfilin seyri, farklı kişiler, fikirler olarak düşünülebilir. Birçok kişinin eline geçen, birçok farklı yerde ve zamanda bulunan karanfil çokluğuyla, geçtiği ellerle birlikte yedi farklı renge bürünmüştür. Bu benzetme şiir öznesinin deyişiyile “sevdanın büyütülmesi”dir. Nihayetinde karanfile sevgiliye ilk verenin şiir öznesi olması sebebiyle metin yine sevgili ve şiir öznesinin beyaz renge dönüşmesi, bir olması, varlığın somutlanması ile sonlanır.

Varlığın ya da aşkın yolculuğunda güzel olmanın ilk nesnesi rakıdır. Rakı içmenin temsilî niteliği düşünüldüğünde şiir karakterinin orta sınıfa mensup olduğu anlamı çıkarılabilir. Diğer yandan Cansever şiiri için alkolün, “toplumsal rollerin dayatması altında kalan, maskelerle yaşayan bireylerin geçici de olsa bu maskelerden kurtulabilmelerini, ‘çıplak

kalabilmelerini' sağla[ması]' (Dirlikyapan, 2013: 102) varlığın saf biçimde, sevilen özneyle birlikte sunulduğu ihtimali kuvvetlenir. Eksik olanın tamamlanması ya da güzel olanın muhtemel izdüşümü olan rakı içmek, "olmayan"ı var kılan, eksiklikten duyulan sancıyı dindiren, dengeleyen öge konumundadır.⁵ Ona simge demek Cansever'in şu ifadeleri dolayısıyla zorlaşır:

Ben alkol temasını çok işledim. Özellikle Tragedyalar'da. Üstelik alkölü 'keyif verici bir nesne olarak düşünmedim hiç, onu bir mitos olarak büyütme çabasındayım, hepsi o kadar. Mitostan ne anladığımı da Onat Kutlar'ın bir yazısından aldığım şu satırlarla belirteyim: 'Mitos bir alegori, bir benzetme ya da eğretileme değildir. Bir simge ile de açıklanamaz. G. Orwell'in o berbat alegorilerindeki gibi biri ötekini imleyen (işaret eden) iki olaydan kolayca söz açılmaz. Ya da alttaki olayı silmekle üstteki mitos anlamını yitirmez' (2009: 171).

Cansever alkölü sığındığı, neşelendiği bir simge değil; şiirin temasından, düşüncesinden yalıtıldığında, tek başına bırakıldığında dahi çağı aşan, kalıcı bir mit olarak görür (2009: 285) ve bu sebeple alkölün, onun şiirinde kullanımı bilinçlidir. Bu şiirde de rakı içmeyle kurulan güzelleş(n)me hayali, varlıkların tüm çıplaklıklarıyla buluşmasıdır. Öyle ki meyhaneler Cansever'in kimi varoluş sorunsalları üzerinde durduğu uzun şiirlerinde yer verdiği kamusal mekânlardan biridir (Dirlikyapan, 2013: 180). Her ne kadar anlatı mekânsız bir mekânda geçse de çağrıştıran dekor olarak meyhane ya da mey dolu, "tıkır tıkır işleyen ağaçlı" herhangi bir yer çizilmeye uygundur. Şiirde ağaçtan, saatten bahsedilir gibi söz edilir çünkü tıkır tıkır işlemek saati, zamanı çağrıştırır.

İkinci bölümde karanfil, iki sevgilinin içinden çıkıp neredeyse somut bir varlığa dönüşür, elden ele dolaşır. Metinde karanfil, güzel ve olumlu olan her şeyin anlatımıdır. Güzelliklerin, güzel duyguların elden ele geçmesi şiir öznesi açısından olumlu bir durumdur ve öznenin bu dizelerde aşkla ilgili masumane bir görüşe sahip olduğu görülür. Şunu belirtmekte fayda var ki; şiir, yalnızca kadın-erkek ilişkisi içinde düşünülmemelidir. Herkes tarafından sevginin paylaşılması, aşkın evrenselliği burada söz konusu edilir. Sevginin yayıldıkça daha güzel olduğu; duyguları, fikirleri paylaşmak gönderme yapılan asıl konudur. Karanfilin anlam alanında bulunan sosyalizmle birlikte düşünüldüğünde de paylaşmak önemli bir kavramdır. Bu noktada paylaşım, sevgi ve karanfille örülen şiir, sosyalizm açısından tutarlıdır.

Şiirin ikinci bölümündeki paylaşım, üçüncü bölümde bir sevda olarak isimlendirilir ki bu bölüme kadar "sevda" şiir öznesi tarafından hiç anılmamış, yalnızca okurun yorumuyla varlığını göstermiştir. Aynı zamanda bu sözcük Cansever sözlüğünde de önemlidir ve neredeyse bağlaşım içinde kullanıldığı "sevgi" sözcüğünden şair tarafından ayırt edilir. *Sevda ile Sevgi*

⁵ "Alkol, duyulan korkunç yalnızlığı bir süre için de olsa azaltan, dindiren, onu dengeleyen bir simgedir Cansever'de". (Doğan 1998, 171).

isimli kitabına dair kendisine sorulan bir soruya “‘Sevda’ ya da ‘aşk’ dediğimiz şey, en azından bir özeni, disiplini, özveriyi gerektirir. Sevda, bir bakıma iki kişilik bir dengeyi özgürce yaratmaktır. Sanatta, bireyliğin yoğun bir görünüşüdür. Toplumsal, evrensel olarak anladığım ‘sevgi’ ise, toplumcu hümanizmaya açık bir kavram. Sevda’yı sevgi’nin bir birimi olarak ele aldım bu kitapta.” (2009: 247) cevabını verir.⁶ Cansever’in bu görüşleri incelenen şiirin yazılmasından yaklaşık yirmi yıl sonra olması sebebiyle şiirin yorumuna uygulanması anakronik olabilir. Buradan hareket ise metnin doğrudan sevdayı içermesi sebebiyle ikili ilişkinin esas olduğu çıkarımını yaptırabilir. Öte yandan bu yine de paylaşılabilen, “yaşanan doğru sevginin genişleyen etki alanının toplum tarafından yaşanabilecek güzelliği işaretley[en]” (Çolak, 2004: 29), çoğaltılması salık verilen aşkın, sevginin bir birimi kabul edilmesi gerçekliğiyle her koşulda felsefi bir aşkı barındırır. Kaldı ki “toplum halinde yaşama[yı] birey olarak değerlenme[ye] bağ[layan] (Cansever, 2009: 211) şairin bireyden hareketle topluma yönlendiği söylenebilir. Ahmet Oktay, bu dönemin -27 Mayıs öncesi- şiirinin “toplumsalla bireyseli değil, bireyselle toplumsalı açıklama eğilimi[nde]” (Oktay, 2001: 169) olduğunu söyler. Neticede ikisi de birbirini besleyecektir:

“Bizim sevdamız da öyledir, iyi şiirler gibi
Biraz da herkes içindir. Ve gelinciğin ikinci tadına benzemeli
Var eden kendini birincisinden
Yani bir sevdayı sevgiye dönüştüren” (Cansever, 2017: 119).

Şiirdeki çoğullaşmalar aracılığıyla güzel hislerin paylaşılmasının, hep birlikte güzel olmanın verdiği mutluluk birey ve çokluk yani toplum arasındaki ilişkiyi gösterir. “Hep birden/Hep birden bir şey oluyoruz işte” (Cansever, 2016: 107) dizesi de “Bir karanfil çok/Bir karanfil azala azala [...] Bir karanfil az/Bir karanfil çoğala çoğala” (116) dizeleri de çokluktan duyulan mutluluğun, “iyimser, güvenli bir çağrı[nın]” (Uyar, 1998: 163) başka görüntüleridir. Sezai Karakoç’un şaire dair yaptığı materyalist nitelendirmesinde çoğullaşmaların payı olduğu şu cümlelerde görülür:

Maddeyle insan arasındaki ilgi, nicelik olduğundan, Cansever, insanı hep niceliklendirir. O kadar ki “ben” bile tek değildir, tekil yoktur, Cansever tekilden şiddetle kaçır. [...] Cansever’in insan kuramı bence “çokcu”luktur. Çoğa övgü diye de özetlenebilir. [...] Ben de uzun zaman bu şiirleri toplumcu saydım. Ama değil. Toplumcuların da insanla uğraştığını, insanı belli bir nitelikle donatma ilkelerini unutmamalıyım. Cansever toplumcu olmaktan çok “çokcu”dur (1998: 128-129).

⁶ Benzer bir ifade için bkz. “Sevda kişisel yakınlaşmayı, sevgi ise daha geniş, insancıl bir yakınlaşmayı simgeliyor diyebilirim. Gene de bir bireşimdir bu ikisi. Sevda sevginin, sevgi ise sevdanın birimidir bu anlamda.” (Cansever, 2009: 356).

İnceleme nesnesinde çoğalmanın haz uyandırdığı muhakkaktır; çünkü sevdanın büyütülmesi onandır. Bireyin hem varoluşunu açığa çıkarmada hem de aşka dair inancını geliştirmede bu paylaşım önemlidir. Gerek kavram olarak gerek kişiler arası deneyim olarak aşk, bireyin varolmasında etkili olacak ve yedi rengi bir araya getirerek dünyanın güzelleşmesini sağlayacaktır. Bu nedenle şiirde önemli olan, güzel duyguların enerjisidir. Bu, ister toplumculuk adına kullanılabilir ister evrensellik ya da iki birey arasındaki ilişki adına. Amaç, güzelliği ve bir aradalığı yakalamaktır. İçe düşen karanfilin başkalarına verilmesi, paylaşımına açılması, dolaşıma sokulması sevdayı büyütür. Metnin sonunda renklerin birleşip tek renk olması ise şiir öznesinin sevgiliyle, sevilen şeyle arasındaki mutluluğu bu suretle itiraf etmesinden kaynaklanır. Öznenin mutluluğu, çoğalmayla ilişkilidir. Elden ele dolaşan karanfilin ilk alıcısı olan şiir öznesi, geniş bir döngünün de kurucusudur ki; aslında bu, varlığın kendisine işaret eder. “Ben”den çıkan her şey “öteki”ne aktarılır, böylece yalnızca somut olarak var olan ama aslında “hiçbir şey olan insan” tanımlanır ve özünü açığa çıkarır. Buna uygun varoluşçu düşünüş, varoluş sürecinin durağan olmadığı savında bulunur ve bu fikirler şiirle birlikte düşünüldüğünde tam da karakterin içinde bulunduğu durumu gösterir. Bu nedenle dolaşıma sokulan karanfil, aşk, varoluşun tamamlanmasında aracıdır. Çoğalabildiğince çoğaldıktan sonra yine insana dönecek ve aslında bir bütün yaratacak, varlığı, teklifi, benliği hem anlamlı hem de görünür kılacaktır. Bu işlev, karanfilin genelde sayıca tek kullanılmasında da görülür. Anmalarda kullanılan karanfil hatırlandığında arkasındaki mesajın “eksilenler olsa da biz buradayız”, “aynı düşünce ve duyguyu paylaşmaya, aktarmaya devam edeceğiz” olduğu düşünülebilir. Kamusal hayatta da bu çiçek dinamizmi, devamlılığı içerir. “Her çiçek bir çoğulluktur gününe göre/Yalnızlık çoğulluktur” dizesine dair “yalnızlık temasını bolca kullanmamın nedeni ise insanın önce yalnız bir yaratık olduğunu sergilemek içindir. Aynı zamanda insan yalnızlığını yenmek isteyen, yenebilen bir yaratıktır da. Senin de belirttiğin gibi, yalnızlığın kalabalığa dönüşümünün örnekleri vardır şiirimde” (Cansever, 2009: 269) diyen şaire göre de bu yorum tutarlık kazanır. Cansever şiirinde bu ilişki bireyden topluma gidebildiği gibi toplumdan yine bireye döner. Bu salınımı Devrim Dirlikyapan’ın şu tespitinde görmek mümkündür: “Ester, ‘İnsanların içinden/Kendim olup taşayım’ der. Herkesin kendisi olmasını ister: ‘İnsanlara uzaklık vurma/Ama herkes ki kendisi olsun/Sonra herkes kendisi olsun/Bir gün herkes kendisi olsun’. Böylelikle Ester’in söyleminde “birey olma” ile “toplumsallaşma” arasında kurulacak bir denge de ifadesini bulmuş olur (Dirlikyapan, 2013: 166). Bu dizelerde de toplumsaldan, çokluktan bireye gitmek ön plandadır.

Cansever’in belgisiz adları, belgisiz sıfatları fazlaca kullandığının altını çizen Veysel Çolak, şairin belgisizlik bildiren sözcüklere âdeta sarıldığını söyler (Çolak, 2004: 62). Cansever bunun bilinçli bir tercih olduğunu “Birçok sözcüğü soyutlamak isterim. Örneğin benim için

şunun, onun bardağı yoktur da 'bir' bardak vardır. Belirsiz bir bardak vardır. Yani bardağın işlevi çok yaygın olabilmeli. O yüzden 'bir' sözcüğü çok geçer şiirlerimde. (...) Bir bardak, 'şu' bardak değil kesin olarak. Kırmızı bardak değil, belirli bir biçimi olan bardak değil. Böylece bardağı soyutlamış oluyorum. Soyutlayınca da şiirdeki geçerliliği daha önem kazanıyor." (2009: 275) sözleriyle ifade eder. Böylece yeni anlamların somutlaşması sağlanır (Çolak, 2004: 62). Şiirde "bir" belgisiz sıfatıyla anılan üç kavram vardır: bir karanfil, bir ağaç, bir sevda. "Bir başkası", "bir yanındaki" de benzer şekilde düşünülebilir. Somut hâliyle şiirin dekoru olan ağaç, aynı zamanda zaman çağrıştıracısı iken sevda "sevgi"yi de kapsayan iki kişi ya da kişiler arası bir kavramdır. "Bir başkası"nın da kim olduğunun önemi yoktur çünkü asıl olan paylaşımıdır. Anlam, "bir karanfil" şeklindeki belgisiz sıfat kullanımıyla bu metinde pek çok kavrama tekabül edebilecek derecede genişletilebilir. Rengine ya da sayısına göre anlamı şekillenen çiçeklerden olan karanfile atfedilen belgisizlik, onun -Turgut Uyar'dan yapılacak bir ödünçlemeyle- "tüm mümkünlerin kıyısında" olduğunu gösterir. Bu hâliyle arzu edildiği gibi yorumlanabilme vasfı kazanan karanfilin karşılığı fikir, herhangi bir şeyin ilk kıvılcımları, his şeklinde çoğaltılabilir. Görüldüğü üzere soyut kavramları anlatmada fizik dünyanın gerçekliğinden yararlanılır. Soyutlamanın insan zihninin en büyük aşaması olduğuna, şiirde soyutlama yapmanın kaçınılmazlığına, soyutun somutlanmasıyla gerçek şiire varılabileceğine inanan (Cansever, 2009: 163) ve şairin işinin soyutu somutlamak olduğunu (208) dile getiren Cansever'in karanfili, anılan kavramlar, metnin genel eğilimi göz önünde bulundurulduğunda ise aşkın somutlamasıdır. Soyutu somutlamayı "şiirsel sözün yaşamdaki yerini bulmasını sağlamak" (214) sözüyle özetleyen şair, aşk gibi soyut bir kavramı gerçek yaşamdaki karanfil üzerinden anlatarak bu işlevi gerçekleştirir. Böylece karanfil, şiir dekorunu kurar ve hedef alınan kavramların nesnel bağlantısını oluşturur. Görüntünün arka planında anlatılmak istenen ise varlığın, varoluşun ve duyular evreninin hareketleridir. Edip Cansever'de nesnel bağlantıyı benzetmelerle sağlandığını tespit eden Devrim Dirlikyapan'ın da dediği gibi şiirde "gündelik yaşama ilişkin eylemler ve nesnelere bir dekor kuruluyor" (2003: 31-33). Metindeki bu dekor, Hüseyin Cöntürk'ün deyişiyle "eşbenzeti ile anlatma" (1998: 150) tekniğine de uygun düşer.

Yüzey yapısı itibarıyla bir aşk serüveni olan metin, şiir öznesinin midelerini, aklını "şu kadarlık" kalana dek küçültecek kadar derindir. Midenin küçülmesi özellikle romantik eserlerde âşık olma durumunda rastlanılan yemek yiyememe, iştah kesintisiyle açıklanabilirken aklın küçücük kalması, tüm zihnin sevgiye yönelmesi anlamı taşır. Bilimsel olarak da kanıtlanabilen bu durumlar, aşkın gerçek dünyadaki habercileridir. Kurmaca dünyadaki aşkın imleyicisi ise karanfilin, güzel duyguların içe düşmesidir. Şiir esasen yoklukla başlar, az az yaşayan sevgilinin yokluğuyla. Akabinde güzel olmanın alternatif yolları hikâyeye sunulur. Sevgiye, güzel duygulara aç olan sevilen, şiir öznesinin itirafını, aşkını kabul eder. "Sen de bir başkasına

veriyorsun daha güzel/O başkası yok mu? bir yanındakine veriyor” cümleleri aşkın pek çok anlamda genişlemesi olarak düşünülebilir. Varlığın özünü oluşturmada, şekillendirmede bu yolculuk etkilidir; insan etkilenererek, dönüşerek varlığı bulmaya, anlamını çözmeye didinir ve bu süreç yok olanın yavaş yavaş varlık âlemine adım atmasının görüntüleridir. Öyle ki bu varlık, zamanla çoğalır ve yine en başa, teklîğe döner. Bu da şiirde “Bak nasıl, beyaza keser gibisine yedi renk/Birleşiyoruz sessizce” cümlesiyle verilir. Bu sebeple şiirde lirik söylemin altında bir hikâyenin barındığı ve bu hikâyenin varoluş sorgulamaları içerdiği görülür. Cansever yalnızca uzun şiirlerinin değil, her şiirin az ya da çok anlatma esasına dayalı olduğunu söyler (2009: 318). “Cansever ve Turgut Uyar diğer İkinci Yeni şairlerine oranla hikâyeye etmeyi tercih eden şairler olsa da, yalnızca hikâyeye etmeye yaslanan bir dile kaymazlar” (Armağan, 2014: 157) çünkü öykülemeyi lirik söylemle gizlerler. Bu şiirdeki gibi küçük bir andan hareket eden şair, dış ve iç dünya arasında derin paslaşmalar yapar. Bu sebepten ileri geliyor olmalı şairle yapılan bir söyleşide Adnan Benk şunları söyler:

Şiirin kurgusunda bana en ilginç gelen şey günlük bir olaydan çıktığın halde birden düzey değiştirmen. Sonra tekrar günlük yaşantıya geliyorsun. Bu çok belirgin: Örneğin dışarıda gördüğün bir olay var, yanda kesip birden eğretilmeye geçiyorsun, düşünceye bir dönüş, ardından da gene günlük yaşantıdasın. Bir öykü gibi. (2009: 278).

“Yerçekimli Karanfil”de de bu halka tamamlanır. Düzey değiştirmeyi esas kılan şair, nesnelere, dış dünyaya ait gerçekliği kullanır; ancak dünyayı kendi imgelemine göre anlatır ve yukarıdan bu yana anlatılabilenler Cansever şiirinin “verili gerçekliğe bağlı kalarak beklenti ufkunu belirleyen okur açısından şaşkırtıcı” (Armağan, 2014: 149) bulunmasına neden olur⁷. Bu şiirin bir düzeyinde de öykülemeyle beraber varoluşun izleri, varlığın mutlaklığı aşk üzerinden sürülür. “Durmadan aşklanıyorum ama hep böyle/Karanfiller gibi taze omzum, dizlerim, ayaklarım” dizeleriyle de benzer izlenimi uyandıran, bedenini “tepeden tırnağa” cisimleştirip karanfille özdeşleştiren; aşkın, varlığı “tam”, “görünür” kılmada etkili olduğuna işaret eden Cansever için dinamizm ve aşk hatta aşkın dinamizmi anlamlıdır. Cansever’in kısa şiirlerinde yaşanan anları, uzun şiirlerinde belli varoluş sorunsalları üzerinde durduğu tespiti genel olarak kabul edilebilir olsa da “Yerçekimli Karanfil” şiiri özelinde çeşitli göndermelerin olduğu söylenebilir. Şairin diğer şiirlerine göre daha kısa olan inceleme nesnesi, bahsi geçen özellikleriyle varoluş sorunsalını aşk üzerinden kurar. Şiirin yüzeyinde her ne kadar aşkın saf anlatımının olduğu izlenimi uyansa da metin, varlığı ve varoluş sürecini de imler. Benzer

⁷ Yalçın Armağan, Türk şiirini modernizm ve estetik tepkiler odağında irdeleyen *İmkânsız Özerklik-Türk Şiirinde Modernizm* adlı çalışmasında Edip Cansever şiiri için şu tespitte bulunur: “Edip Cansever ‘bir elma tadı gezdiriyorum kafamda’ (Yerçekimli Karanfil) dediğinde, şairin dünyayı başka bir biçimde temsil etmek istediği açıktır. Oysa Türkçe şiirde, metaforun böyle bir kuruluşunun pek örneği yoktur. Bu nedenle Cansever’in dünyayı kendi imgelemindeki biçimde anlatması, verili gerçekliğe bağlı kalarak beklenti ufkunu belirleyen okur açısından şaşkırtıcıdır. Bu şiirin “anlamsız” bulunmasının nedeni de, okurun beklenti ufkunun dışında kalmasıdır.”

şekilde temelde lirik bir havayı içeren şiir öykülemenin, konuşmanın, sözde soruların yarattığı etkiyle lirik ve dramatik şiir işaretçilerine aynı anda kucak açar. Güven Turan, şairin kimi kısa şiirlerinde dramatik etkiye rastladığını söyler; Turan bu şiirleri dinleyiciye dönük, onunla konuşmanın bir bölümü ya da monolog kurduğu için iki yönlü olduğu gerekçesiyle dramatik monolog kabul eder (1998: 222). Benzer iz, bu şiirde de sürülebilir çünkü özne konuşma, soru sorma ve onları cevaplama hâlidir.

Metnin üçüncü dizesiyle birlikte kurulmaya başlanan dekor, öykü bileşenlerini içerir ve öyküleme “Sen o karanfile eğilimsin” cümlesiyle başlayan ikinci bölümde yoğunlaşmakla birlikte kapanışa kadar sürdürülür. Bunlar, öznenin tasavvurlarından ibaret hikâyelerdir. Anlatı sırasında kimi dönüm noktaları göze çarpar. İlki “Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel” dizesiyle açığa çıkan, şiir öznesinin karşısındakine uzattığı nesnenin, diğeri tarafından umulmadık biçimde paylaşılma anıdır ki konuşucuya göre olumlanır. Anılan cümleyle beraber şiirin bağlamı değişir ve aşkın evrenine iki kişi dâhil olur. Bu hazzı fark eden karakter, “sevdayı büyütme”le ikinci dönüm noktasını oluşturur -şiirin şimdiye kadar ilerleyen bağlamı kırılır, aşk yayılır- ve nihayet birleşim anıyla, çoğul tekliğe ulaşmakla neredeyse süreci gıptayla hayal eder. Bu noktalarda şiir öznesi yaşamla bağını sıkı sıkıya kurar; yerin çekim kuvvetinin insanları dünyaya bağlaması gibi aşkın, varlığın oluşum evrelerinin özneyi yaşama, benliğine ait kılması, öznenin hem yaşama hem kendi varlığına dokunma imkânı bularak “canlılığını” kanıtlaması önemlidir. Varlığı tanımaya yönelik bu haz, metindeki tasavvurlar yani “işlerin oluşuna hayran olma” Heidegger’in öne sürdüğü “varolmayı düşünme”yle ilgilidir (Doğan, 2011: 86). Elden ele gezen karanfile sirayet eden özne, bu çiçekle birlikte çoğalır ki bu ilgiyi de karanfilin ilk alıcısı olarak kendisi kurmuştur. Metnin varolma düşüncüsü “dünya ile olan ilgiliğin yöneldiği şey, varlığın kendisidir ve ondan başka hiçbir şey değildir. Her duruma yön veren, varlığın kendidir ve ondan başka hiçbir şey değildir” (Heidegger, 2003: 35) görüşüne yaklaşır. Rakı içmeyle birlikteliği, ağacın tıkr tıkr işlemesiyle zamanı, karanfille aşkı aktarma niyetinde olan şair, eşyanın maddi görünüşünden öte onun arka planında kurguladığı anlamı işaret eder. Doğa insan, eşya ve diğer birimleriyle birlikte girer onun şiirine. Eşya canlanır ve öz itibarıyla insanla ilişki içindedir ki o da doğaya ait olması nedeniyle “durağan” bir yapı içinde değildir. Cansever, evrene ait her şeye yönelir “çünkü insan çevresinden yalıtılmış olarak düşünülemez, zaten buna da olanak yoktur. İnsanın insanla ilişkisinin doğuracağı tüm sonuçlar; insanın nesneyle olan ilişkisiyle tanımlanır, biçimlenir” (Çolak, 2004: 39). İnsanın içsel ve dışsal dramını yazan şair, insanın da nesnelerin de boyutlarını çoğaltır, nesnelere insanın doğal göstergeleri kabul edip didik eder (Cansever, 2009: 260), dekorunu da anlatmak istediği olguya dönük seçer. Değindiği ölümse “plastik çiçek”leri, değilse “vazoda boyalı karanfil”i tercih eder (295).

Özenle seçilmiş nesnelere dünyasından oluşan Cansever şiirinin daha iyi anlaşılması için dış yapıyla birlikte dil ve üslup çözümlemesinin de yapılması gerekir. Veysel Çolak, “Hiç biçim kaygım olmadı benim, biçim kendiliğinden nasıl geldiyse öyle oldu” diyen Cansever’e katılmamakla beraber onun şiirinde “biçimin özden ayrılmazlığı, hatta aynılığı şiirde bağımsız bir öge olarak biçimin düşünülmemeyeceğini” (Çolak, 2004: 77) ileri sürer. Öte yandan, “kendiliğinden gelen biçim” içeriği de yansıtır çünkü onu ortaya çıkaran içeriğin ta kendisidir. Öyle ki anılan şiirde noktalama işaretlerinin kullanımına içeriğin özetleyicisi olarak bakılabilir. Nadiren rastlanan virgül ve nokta dışında işaretçi görülmemekle beraber noktanın işlevi oldukça önemlidir. Nokta, her bölümün son dizesinde görülür. Bu görünüm, ilk bentin sonunda “Midemdi aklımdı şu kadarcık kalıyor.”, ilk dördünlüğün sonunda “Derken karanfil elden ele.”, ardından gelen son dördünlükte “Birleşiyoruz sessizce.” şeklindedir. Bu işaret, hem bölümlerin bitiş işareti olarak okunabilir hem de cümlelerin yapısına bakıldığında bir bildirim içermesi sebebiyle kesinlik bildirici işaret olarak da düşünülebilir. Aynı zamanda bu cümleler, ait olduğu bölümü özetler nitelik taşır. İlk bentte sevilenin şiir öznesinin içinde az az yaşaması, zamanın bir yandan geçmesi, sevgiliyle paylaşılanlar tek cümlede özetlenir: “Midemdi aklımdı şu kadarcık kalıyor.” Devamında, sevgilinin karanfili başkalarıyla paylaşmasının özeti olarak “Derken karanfil elden ele.” dizesine yer verilir. Nihayetinde tüm bu olanları, bir olma hâline giden yolculuk olarak gören şiir öznesi, son dördünlüğü de “Birleşiyoruz sessizce.” dizesiyle özetler. Söz konusu cümleler tek başlarına, art arda okunduklarında dahi bütünlük içeren, şiirin temelinde var olan anlamı saptamada ve özetlemede işlev yüklenen birimlerdir. Bir diğer işaretçi olan virgül ise başat işlevine uygun şekilde sıralama durumlarında dört yerde kullanılır.

Genel olarak aşk izleğini barındıran şiir, neredeyse betimleme kullanmadan bir görüntü çizmiş; karanfil, ağaç gibi doğaya ait unsurları soyut kavramlarla birleştirmiş, arka plana varoluşu yerleştirmiş ve öykülemeyi lirizmle buluşturmuştur. Vecihi Timuroğlu, eski şiirin dış dünyayı geri planda bıraktığını ve bu sebeple doğaya ait motifleri insanın özüne bağlamada zorluk çektiğini söyler. Abdülhak Hamit’in bu bağlamda çaba gösteren ender şairlerden olduğunu ekleyen Timuroğlu, çoğu şairin bu konuda yaptığı yanlış ve Cansever’in tutumunu şu şekilde özetler:

Çılgık atan birçok şairin yaptığı, fiziksel bir imgeyi, betimleme yoluyla bir olayla buluşturmadır. Böyle bir buluşturmada birleştirme ögesi iyi kullanılmamışsa, şiirin yapısında bir boşluk doğar. Edip Cansever, buluşturma ögesini, birleştirme ögesiyle bütünleştirmeyi ustaca başardığından, şiirserverlerin unutamayacağı dizelerin yaratıcısı oluyor (1998: 211)

Metinde karanfille birlikte imlenen her şey hem şiirin dil özellikleri hem de düşünüş biçimi üzerinden verilir. Bu nedenle birleştirme ögesi içerik ve dış yapıyla birlikte aranmalıdır.

Yazının başında *Yerçekimli Karanfil* kitabının ayrıcalık kazanmasında etkili olan bir unsurun dil özelliği olduğu belirtilmişti. Bu bölümün devamında hem anılan özelliği göstermede hem de içeriğe dair söylenecekleri genişletmede dış yapı, dil ve üslup odaklı bakışın da faydalı olacağı kanısındayız.

“Kendiliğinden Gelen Biçim”: “Yerçekimli Karanfil” Şiirinde Dış Yapı

Şiirin dize yapısı genellikle tek dize tek cümle biçimindedir ancak son iki dize süreğen dize (enjambement) özelliğini gösterir. “Bak nasıl, beyaza keser gibisine yedi renk/Birleşiyoruz sessizce” ifadesi bir dizede bitmemiş, anlamın da cümlenin de tamamlanması devamındaki dizeye bırakılmıştır. Süreğen dizelerin, birçok dizeden oluşma imkânı varken örnekte, ikili süreğen dize görülmektedir. “Yerçekimli Karanfil”in nazım birimi, geleneğin dışında bir yapı taşır. Şiir, gelenekte kullanılmayan karma nazım birimi ile oluşturulmuştur. Dörtlük ve bendin bir arada olduğu metin, üç bölüm ihtiva eder. Bentle açılan şiir, iki dörtlüğün üst üste gelmesiyle kapanır. Nazım şekli ise yine gelenekten ayrı, modern yapıya yakın olarak serbest biçim formundadır. Kaldı ki bahsi geçen yapı ile son dönem Türk şiirinde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Tüm bu sebeplerle şiirin, dış yapı olarak gelenekten sıyrıldığını söylemek yerinde olacaktır.

Oktay Yivli’nin anılan kitabında ölçü, uyak ve uyakçanın (redifin) ahenk konusunda üslubun önemli öğeleri oldukları ileri sürülmüş, bu sebeple bahsi geçen unsurlara “Dış Yapı” bölümünde kısaca değinilmiş, konunun açılması “Üslup” bölümüne bırakılmıştır. Ancak genel hatlarıyla bahsetmek gerekirse, şiirde belirli bir ölçü ve uyak düzeni olmadığı gibi uyakça da görülmez. Ahenk birbirine yakın seslerle sağlanmıştır. Cansever 1982’de kendisiyle yapılan bir söyleşide son çalışmalarında bir dizeden diğerine geçerken oluşan ya da dizelerin kendi içindeki ses değerleri şeklinde tanımladığı iç sese ve uyak, ses benzerlikleri dediği dış sese çok önem vermek istemediğini belirtir. Onun arzusu şiirde akustik dediği ses dağılımını esas kılmak, kendi deyimiyle “şiirin içinde sesi gezdirmek”tir (2009: 273). Şiirin temasındaki temponun seslere sindiğini düşünen ve uyağı, ses benzerliklerini atmak istediğini söyleyen şair, bu tespitlerinden daha önce benzerlerini uygulamıştır. Şiirin sesini oluşturan bir unsur da ikilemelerdir. Veysel Çolak’ın da işaret ettiği üzere Cansever şiirinde ikilemeler yeni durumları karşılar ve şiiri sığıktan kurtarmanın bir yoludur (Çolak, 2004: 23-24). “Az az” yaşamaya, “tıkır tıkır işlemek” ağaca atfedilir ve yeni arayışların, Cansever’in “akustik”, Çolak’ın “gövdesel” dediği sesin buluşlarıdır.

Ağaç İşler, Sevda Büyür: “Yerçekimli Karanfil” Şiirinde Dil ve Üslup

Bu bölüm “Dil” ve “Üslup” olmak üzere iki bölüme ayrılacak, ardından “Dil” bahsi altında sözcük dağarcığı ve dil özelliği, edebi sanatlar, imge-simge, sapmalar; “Üslup” bahsinde anlatım ve ahenk ara başlıklarına değinilecektir.

Şiirde konuşma dili sezilmekle beraber temelde yazı dilinin olanaklarından yararlanılır. Parçanın, “biliyor musun” sorusuyla başlaması bu anlamda önemlidir. Konuşma diline ait bir üslup özelliği yazıya aktarılmıştır. Hemen ardından gelen “az az yaşamak” ifadesi ise ne standart dilde ne de ağızlarda karşılaşılan bir söylemdir. Bu, şairin icadı, alışılmadık bir bağdaştırmadır. “Az az” edatı pek çok eylemi nitelemek için kullanılır ancak “yaşamak” fiiline ait kılınması yeni ve farklı bir birleşim olduğu gibi yepyeni anlamların türemesini de sağlar. Bu tasarruf, Cansever’in tipik dilsel çıkışlarından biridir; çünkü o, günlük dilde tanınan ikileme gruplarına bağlı kalmayarak bu gruplardan yeni anlamlar üretme hatta farklı sözcük çeşitlerini de ikileme şeklinde kullanarak yenilik yaratma çabasıdadır (Çolak, 2004: 23). Benzer şekilde “ağacın tıkr tıkr işlemesi”ne günlük dilde rastlanılmaz. Tıkr tıkr işleyen “zaman”dır. Böylece Cansever şiirini, soyut bir zeminde kurar. Böylece bu örneklerde yazı dilinin imkânlarına sınımlandığı görülür. “Şu kadarcık”, “o başkası yok mu”, “beyaza keser gibisine” ifadeleri şiiri konuşma diline yaklaştıran diğer örneklerdir. “Şu kadarcık” söyleminde anlamın daha çok beden diliyle sağlandığı düşünüldüğünde konuşma zamanı varlığını gösterir. “O başkası yok mu” her ne kadar sözde bir soru cümlesi olsa da konuşmayı işaret eder, “gibisine” ifadesi yazı diline hatta konuşma diline dahi büyük ölçüde yerleşmiş değildir ancak yine de varlığına konuşma dilinde rastlanır.

Şiire genel olarak bakıldığında şiir öznesinin karşısında bir muhatabın olduğu sezilir. Metin yer yer anlatma, kimi zaman monolog ve bu sebeple tirada yakın bir hava içerir. Bildirme, açıklama kaygısından dolayısıyla yazı dili kaygısından uzak ama yine de bu dilin imkânlarından kaçmamıştır. Küçük anların bir araya gelişinin şiir öznesi tarafından yorumu olan dizeleri yazı diline yaklaştıran bir unsurun belirli sözcüklerin üzerinde durulması olduğu söylenebilir ve “karanfil” bu noktada önem taşır. Şiirin sembol değeri olan sözcüğe üç kez rastlanmakla beraber karakterin muhatabı olan “sen” ve “sen”den türeyen diğer sözcükler, karanfilin seyahatinin başladığı “vermek” eylemi sık tekrarlanan ifadelerdir. Metnin sonundaki “beyaza keser gibisine yedi renk birleşiyoruz sessizce” cümlesindeki devrik yapı, yazı dili varlığını gösterir. Kaldı ki şiirde konuşma dilini işaret eden unsurlar dahi günlük dilin uç özelliklerini barındırmaz; metni konuşma diline yaklaştıran bahsedilen sorular ve bir muhataba yönelik olmasıdır.

“Seninle güzel olmak” söylemini kullanan şiir öznesinin konuşma dilinin olanaklarını aştığı gerçektir. İki insanın ilişkisi iyi olabilir, güzel olabilir ama bu cümleyle şiirin bir de soyut güzelliğe kapı araladığı düşünüldüğünde sözcük, özgül anlamından uzaklaşır. Muhatabın güzelliğinden faydalanıp güzelleşmek, aşkla güzelleşmek, güzellenmek, güzel anlar paylaşmak iki kişinin ilişkisinin belirtecini aşan bir durumdur. Bu bağlamda metnin sözcük dağarcığı aynı ifadelerin yinelenmesine rağmen geniştir çünkü bunlar, her bir kullanımda başka anlamlara olanak tanıyacak şekilde kurulmuştur. “Karanfilin düşmesi”, “karanfile eğilimli olmak”, “karanfilin elden ele dolaşması” farklı yapılarıdır. Bu noktada karanfilin ve örneklerde de belirtilen alışılmadık yapıların açıklanması için söz sanatları bilgisine ihtiyaç vardır. Elbette ki Cansever şiirindeki edebî sanatlar, klasik şekilleriyle karşımıza çıkmayıp daha soyut, içerik analizinde değinildiği üzere kurgu yönü çok katmanlı olan yapılarıdır. Daha önce belirtilen söylemler bu kez sadece karşılık geldiği söz sanatlarıyla anılacaktır.

“Bir ağaç işliyor tıkr tıkr yanımızda” söylemi, ağacın tıkr tıkr işlemesi, alışılmadık bir bağdaştırmadır. Yalnızca benzetilenin olduğu bu dize, bir açık istiare örneğidir. “Görüyorsun ya bir sevdayı büyütüyoruz seninle” dizesinde “sevdayı büyütme” bir somutlamadır. Sevda yetişen, yetiştirilen, büyüyen, büyütülen bir varlığa benzetilmiştir. Bu varlık da şiirin ansıttığı gibi çiçek olabilir, daha öteye gidildiğinde çocuk olabilir. Bilindiği üzere çiçek ve çocuk sevgi, aşk anıştırmalarında sıkça kullanılan imgelerdir. Bu vesileyle “sevdayı büyütme” tabiri, kapalı istiareyi barındırır. Sevda büyüyen bir şeye benzetilmiş ancak ne olduğu söylenmemiştir. Şiir öznesinin herhangi bir benzeşim kaygısı gütmeyeceği ya da şiirin bu parçasının benzetmeden uzak olduğu düşünüldüğünde dahi şiddetlenen bir aşkın varlığı aşıkârdır. Metnin temeline yayılan “karanfil”in aşk, güzel duygular, ortak paylaşımlar olması sebebiyle açık istiare örneği olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan zengin bir çağrışım gücüne sahip olan “karanfil”, şiirin gür imgesidir. Şiirin geneline yayılması, tekrarlanması hatta metnin “karanfil” üzerine kurulu olması ise yaygın (yayılgan) imge özelliğini gösterir. Yine çiçek, bu sembol değer üzerinden bir görüntü çizmesiyle yoğun imge örneği teşkil eder. Karanfile eğilimli olmak, onun alınıp sevgiliye verilmesi, sevgilinin bir başkasına verip çiçeğin serüveninin başlatılması bu imge etrafında oluşturulmuş görüntülerdir. Şiirin bir başka gür imgesi de ağacın zaman biçiminde anılışıdır.

Şiirin üslup özelliklerini anlatım ve ahenk başlıkları altında iki farklı kategoride inceleyecek olursak şiirde anlatımın örneğine az rastlanır şekilde hem öykülemeyle hem lirik bir söylemle oluşturulduğu söylenebilir. Öykülemeyi oluşturan; sevgiliyle güzel olma örneği olan rakı içmek ardından karanfilin, güzel duyguların içe doğması, bunlara eğilimli olunması, karanfilin sevgiliye verilmesi ve aşkın itirafı -başlangıcı-, onun tutup bir başkasına iletmesi,

başkasının yanındakine ulaştırması ve karanfilin elden ele gezme hikâyesidir. Bahsi geçen hikâye, nesnel biçimde üçüncü kişi anlatıcı tarafından değil, birinci kişi ağzından anlatılır. Kişi ve mekân tanıtımı ise gizlidir. Rakı içilen bir yer mekân olarak çizilirken hitap edilmesi açısından kişi olarak bir sevilenin varlığı kendini gösterir. Ağaçların tıkr tıkr işlemesine şahit olunması mekânı işaret eden bir başka boyuttur çünkü bu ifadeden hareketle kişilerin ağaçların olduğu bir yerde buldukları yorumu yapılabilir. Karanfilin varlığı ve seyri ise hikâyenin atmosferini tamamlayan diğer unsurlardır. Öte yandan şiirin on iki dizeden oluşması; benzetmelere, imgelere, simgelere geniş yer vermesi bunlardan ayrı olarak yoğun anlatımı, aşk teması metni lirizme yaklaştırır. Aşkın, sevgilinin anlatılmasının yoğun imgelerle kurulması sebebiyle şiir, lirik duyarlığa içerik olarak da biçim olarak da yakındır.

Modern Türk şiirinde sıkça karşılaşılan konuşma tekniği, “Yerçekimli Karanfil”in ilk cümlesinde “Biliyor musun? az az yaşıyorsun içimde” cümlesiyle görülür. Bu örnekte konuşma, iç monolog şeklinde kurgulanmıştır. Şiir öznesi karşısında bir muhatap varmışçasına “biliyor musun” sorusunu yöneltir. Bu soru, sözde bir soru cümlesidir. Konuşucunun soruyu karşısındaki hayalî kişiye yönelttiği muhakkaktır ancak cevap beklenmez, karakter her hâlükârda “Oysaki seninle güzel olmak var” diye kendi kendine cevap verecektir. “O başkası yok mu? bir yanındakine veriyor” iç monolog şeklinde tasarlanmış bir başka dizedir. “Alıp sana veriyorum işte”, “görüyorsun ya” gibi konuşma ifadeleri de iç monoloğa aittir. “Biliyor musun?”, “O başkası yok mu?” gibi soruların iç diyalog ile karıştırılması olağandır; hatta ilk etapta bu sorular, iç diyalog olarak da düşünülebilir ancak iç diyalog ve iç monolog ayrımının yapılmasında muhatabın tavrı önemlidir. “İç diyalogu, iç monologdan ayıran temel özelli[ğin], sözde muhatabın konuşuyor ya da tepki veriyor gibi gösterilmesi” (Yivli, 2013: 239) olduğu göz önünde bulundurulduğunda örnekleri sunulan cümlelerin, muhatabın tepkisini içermediği açıktır. Dahası, bu yoruma uygun olan bir şekil özelliği olarak soru işaretlerinden sonra küçük harf kullanımının devam ettiği görülür. Gerçek bir soru cümlesi olmadığı bu yüzden de söylenebilir. Buradaki niyet, modern Türk şiirinde, İkinci Yeni şiirinde yazım kuralı aramak değil; bu biçimin bilinçli bir kullanım olduğunu göstermektir.

Metinde karşılaşılan bir başka anlatım özelliği şaşırtmadır. Ancak bu, tam bir şaşırtma içermemesiyle “yarı şaşırtma” tabir edilebilecek şekilde kurgulanmıştır. Şiirin ikinci bölümünde -dörtlüklerden ilkinde- karanfilin elden ele gezmesinin kötü bir şey gibi kurgulandığı düşünülürken; sevginin paylaşılması olumsuzlanacak sanılırken sevda, büyüdüğü için şiir öznesi tarafından olumlanır. Bu durum üslupta açıkça ortaya çıkmadığı, anlama bağlı bir terselmeyi barındırdığı için ve açık olarak sunulmadığı için “yarı şaşırtma” diye adlandırılabilir.

Şiirdeki anlatım, sıralama yöntemiyle kuvvetlendirilmiştir. Âşık olma, aşkın itirafı, sevdanın çoğalması gibi durumlar, aşkın ve varlığın evreleri olarak düşünülebilir. Her biri bir bütünün parçalarıdır. Böylece bir tür hikâye ortaya çıkar. Şiirde öykülemeyi sağlayan da bu sıralamadır.

Eksilteli anlatıma ise bir yerde, “Derken karanfil elden ele” ifadesinde rastlanılır. Bu dizeden önce gelen satırlarda karanfil, “vermek” eylemiyle bütünleştiriliyorken şiir öznesi, yinelemeden kaçınmak amacıyla “elden ele” şeklinde eksilteli bir anlatım kullanmış olabilir. Bir diğer pencereden bakıldığında elden ele söylemi eksik bırakılmakla anlam da açık bırakılır. Elden ele gezmek, düşmek, geçmek şeklinde bitirilmeyen ifade, tüm mümkünleri barındırmasıyla kötü mü yoksa iyi mi bir anlama sahip muğlaktır. Kaldı ki “elden ele” bir deyimdir. Eksilteli bir deyimdir o da. “Elden ele dolaşmak”, “elden ele gezmek” çok ilgi görmek, çok beğenilmek⁸ anlamındayken “elden ele geçmek” ise çok sahip değiştirmek⁹ anlamında olumsuzlanır. Son olarak metnin anlatım imkânlarının serbest çağrışımla genişletildiği söylenebilir. “Oysaki seninle güzel olma”nın çağrışımları sıralanır; rakı içmek, içlerine karanfil düşmesi, karanfile eğilimli olmak, karanfilin alıp sevgiliye verilmesi, ondan başkalarına geçmesi ve sonunda beyaz ışığın tayflarının tersinip tekrar beyaza dönmesi.

Şiirin üslup özelliklerinden biri olan ahenk meselesine bakıldığında uyak ve uyakçalardan arı olduğu görülür. Uyak ve uyakçadan uzak olan şiirde ahengi, yinelemeler sağlar. 1940’lardan itibaren yaygınlık kazanan serbest şiir, uyak anlayışında bir değişim başlatır ve uyağa alternatif bir yol olarak yinelemelerin kullanımı doğar (Yivli, 2013: 301). 1957’de yayımlanan inceleme nesnesinde de bu imkâna sığınılmıştır.

Ön yineleme örneği olan;

“Sen o karanfile eğilimlisin, alıp sana veriyorum işte
Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel”

Paralel yinelemeyi içeren, “Sana değiniyorum, sana ısınıyorum”; çok ekli yineleme ile kurulan; “sen-sana-sen”, “veriyorum-veriyorsun-veriyor” -ki bu örnekte sıralama da var- “başkasına-başkası” yapılarını içeren;

“Sen o karanfile eğilimlisin, alıp sana veriyorum işte
Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel
O başkası yok mu bir yanındakine veriyor
Derken karanfil elden ele.”

⁸http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a7c33e93e6bb9.07498576 adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 08.02.2018.

⁹http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&arama=kelime&guid=TDK.GTS.58639dd35c91e0.30920840 adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 28.12.2016.

örnekler, yinelemelerin çokluğunu ve ahengin bu unsurlarla nasıl sağlandığını açıkça gösterir. Çok dizeli paralel yinelemelere de üçüncü dizede “karanfil”, altıncı dizede “karanfile”, dokuzuncu dizede “karanfil” sözcükleriyle rastlanır. Bir diğer yineleme ögesi ise “az az yaşıyorsun içimde”, “bir ağaç işliyor tıkr tıkr yanımızda” dizelerinde görüldüğü üzere ikilemelerdir.

Ahenk, “içimiz, yanımız” gibi birinci çokluk kişi ve “midem aklım” gibi birinci tekil kişi ekleriyle de sağlanır. Bunun dışında “yaşıyor, düşüyor, işliyor, kalıyor, veriyor, görüyor, büyütüyor” gibi şimdiki zaman ekleri ve ses değeri yakın sözcüklerin kullanılması da ahengin kurulmasında etkilidir.

Şiirin ölçüsü, serbesttir ve her bölümde yirmi heceyi aşan, yirmi heceye yaklaşan uzun bir dize bulunur; tersi şekilde yine her bölümde en küçüğü sekiz hece, en büyüğü on bir hece ile oluşturulan kısa dizeler mevcuttur.

Sonuç

Edip Cansever’in ses getiren eserlerinden biri olan *Yerçekimli Karanfil*, şairin İkinci Yeni çizgisine eklememesinin nedenidir. Önceki kitaplarından gerek dil gerek konunun işlenişi gerekse de kavramlar temelinde ayrılan bu yapıt kendisiyle aynı isimli bir şiiri de barındırır. Bu sebeple ayrıcalıklı bir noktada konumlandırılabilir “Yerçekimli Karanfil”, Cansever’in yıllar sonra yazacağı kimi şiirlerinden uzak düşmez ve belki de bu yüzden, Cansever şiirinin genel özelliklerine aykırı düşmemesinden, en çok bilinen şiirlerinin başında gelir. Onun uzun ve kısa şiirlerine dair yapılan tespitler göz önünde bulundurulduğunda her iki şiir türünden izler taşınması, bir anlamda zıtlıkları bir araya getirmesi söz konusu metnin Cansever şiiri kavşağına dikilen anıt görüntüsü çizmesine neden olur. Bu şiir, biçim ve içerik olarak çoklu bir yapı arz eder. Genel olarak aşk temasının işlendiği şiir, varlık ve varoluş meselesini de barındırır ki bu sorgulamaya yine aşk izleği üzerinden gidilir. Özgül bir an’dan, Bergson’un “durée”sinden yola çıkılan şiir, sevgiliyle bir arada olma an’ıyla açılır ve devamında bu durumdan kaynaklanan mümkünlerle birlikte ilerler. Bu ilerleme iç monolog, öyküleme teknikleriyle ama her hâlükârda lirik bir zeminde işlenir. Konuşmanın ve konuşma dilinin kullanılmasıyla dramatik düzlemde kurulan şiir, coşkusu ve kimi imajların altına gizlediği kavramlarla lirizmi içerir. Ahengi sağlayan seslerin çoğulluğuyla, dramatik ve lirik şiirin bileşimi olmasıyla biçimin; kişiler arası aşk ve varlık-varoluş sorgulamalarını bir araya getirmesiyle ise içeriğin çoklu yapısı açığa çıkar. Cansever, varoluşçu felsefeye sahip olduğunu kabul etmez ancak çoğu araştırmacının dile getirdiği gibi onun varoluş sözlüğünden yararlandığı söylenebilir. “Bir şey olmak”, “kendisi olmak”, “azala azala/çoğala çoğala bir olmak”, hatta küllerinden doğan “Phoenix olmak” -Cansever sözlüğünde hayat-ölüm merceğinde önemli bir

dönüşüm kavramıdır-, “yedi renkten tek/tek renkten yedi olmak” varlığın, varoluşun temel problemlerine göndermelerdir. Tıpkı onun şiirinde ölümün yaşamdan ayrı düşmemesi, son olmaması, Phoenix imgesiyle birbirine bağlanıp ikisi arasında sıkı bir paslaşma olması gibi karanfil de azalan, çoğalan, seyrüsefer eden bir metaforudur: varlığın ve varoluşun metaforu. Varoluşçu düşünüş tarzıyla Sartre’a, varlığı imlemesiyle Heidegger’e yakınlaşan Cansever’in şiiri varoluş sözlüğünün kapısına dayanır. O, dış dünyadaki nesnelere hareketle, onlara yüklediği anlamlarla soyut kavramları bir bağlanaşım içinde aktarır. Bu nedenle rakı, ağaç, karanfil, sevdâ nesnel gerçekliklerinden öte hem metin içinde hem metinlerarası ilişkide hem de şairin söylemlerinde anlam kazanan öğelerdir.

Şiirin sadece iki kişi arasındaki aşka dayanmadığı, çoğullamalardan hareketle de “bir sevdâ”nın büyütülmesindeki olumlamayla da söylenebilir. Cansever sözlüğünde “bir” mutlak suretle soyutlamadır ve nitelediği ismi pek çok anlam düzeyine taşıyabilir. Eğer bu, sadece “sevdâ” boyutunda kalıp iki kişilik uzlaşımından ibaret olsaydı daha kapalı bir form yaratılır, paylaşım fazlaca onanmazdı. Kaldı ki durum böyle olsa bile, somut gerçekliğin değil, “aşkın” bir varlık olarak aşk düşünülmalıdır. Öte yandan, karanfilin arka planındaki mesajlar tarih ve kültür odağında incelendiğinde bu metafor, şiiri iki kişilik aşktan uzaklaştırmakta, anlamı paylaşımın, kamusal hayatın ortasına atmaktadır. Cansever şiirinde alkol ve rakının izdüşümüne bakıldığında ise varoluşsal sorgulamalar görülür. İçinde az az yaşayan bir şeyi ifşa etmekle özne, temelde kendi varlığını kabul eder. İhtiyacı bu bedenle, varlıkla güzel olmak, görünür olmak, özünü açığa çıkarmaktır. Bunun için doğa nesnelere ait töz kullanılır ki öze karanfilin seyr-i âlemiyle ulaşılır. Bu bağlamda karanfil, devam eden “her şey”dir. Varlığın bir bütün olmasına uygun düşecek şekilde metin bütünleşmeyle, varlığın tamamlanmasıyla kapanır.



Kaynaklar

- A'dan Z'ye Edip Cansever* (2003). (Haz. Eray Canberk), (Kitaplık Dergisi Eki), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ARMAĞAN, Y. (2014). *İmkânsız Özerklik-Türk Şiirinde Modernizm*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BENK, A. (2009). “Edip Cansever’le Yaşamı Besleyen Ölüm Üstüne”, *Şiiri Şiirle Ölçmek*. Haz. Devrim Dirlikyapan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEZİRCİ, A. (2007). *Metin Eloğlu-Edip Cansever*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- CANSEVER, E. (1998). *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları.
- CANSEVER, E. (2009). *Şiiri Şiirle Ölçmek*. (Haz. Devrim Dirlikyapan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CANSEVER, E. (2016). *Sonrası Kalır I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CANSEVER, E.(2017). *Sonrası Kalır II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CENGİZ, M. (2005). *Türk Şiirine Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Babil Yayınları.
- CÖNTÜRK, H. (1998). “Salıncak” Şiiri”, Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları, s. 143-161.
- ÇOLAK, V. (2004). *Edip Cansever’de “Şairin Kanı”*. İstanbul: Papirüs Yayınevi.

- DİRLİKİYAPAN, D. (2013). *Ölümü Gömdüm, Geliyorum-Edip Cansever Şiirinde Varolma Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- DOĞAN, M.C. (2011). *Şiir Arkeolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- DOĞAN, M.H. (1998). “Cansever’in Dünyası”, Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları, s. 167-175.
- FUAT, M. (2011). *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- GOODY, J. (2010). *Çiçeklerin Kültürü*. (Çev. Mehmet Beşikçi), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- HEIDEGGER, M. (2003). *Metafizik Nedir?* (Çev. Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Suut Kemal Yetkin), İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- HEIDEGGER, M. (2006). *Varlık ve Zaman*. (Çev. Kaan H. Ökten), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İPŞİROĞLU, M. Ş. ve YETKİN, S. K. (2003), “Varlık (Existenz) Felsefesi”, Heidegger, *Metafizik Nedir?*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- KARACA, A. (2016). *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.
- KARAKOÇ, S. (1998). “Bir Materyalist Şiir”, Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları, s. 128-130.
- O ben ki: Edip Cansever* (2005). (Haz. Yalçın Armağan). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- OKTAY, A. (1998). “Cansever’in Şiirine Çözümleyici Bir Yaklaşım”, Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları, s. 176-191.
- OKTAY, A. (2001). *Şairin Kanı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- OKTAY, A. (2005). “Kimsenin İlgilenmediği Olayların Tarihçisi”, *O ben ki: Edip Cansever*. (Haz. Yalçın Armağan), İstanbul: Alkım Yayınevi, s. 9-22.
- SAZYEK, H. (2006). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- TİMURÖĞLU, V. (1998). “Şiiri Sevenler İçin”, *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları, s. 211-215.
- TURAN, G. (1998). “Yüzler ve Maskeler”, Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları, s. 216-229.
- Türk Dil Kurumu, Türk Dil Kurumu,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a7c33e93e6bb9.07498576 (08.02.2018).
- Türk Dil Kurumu, Türk Dil Kurumu,
http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&arama=kelime&guid=TDK.GTS.58639dd35c91e0.30920840 (28.12.2016).
- UĞUR, V. ve GÖNÜL, G.E. (2016), “Savaş Çocuklarının Şiirleri: Garip Şairlerinin Savaşa Bakışı”, *Uluslararası Savaş ve Edebiyat Sempozyum Bildirileri*, Cilt 2, 16-18 Aralık 2014, Editör Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Basımevi, s. 460-472.
- UYAR, T. (1998). “Bir Doğa Vatandaşı Edip Cansever”, Edip Cansever, *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları, s. 162-166.
- ÜNVER, A.S. (1966). “Çiçek Tarihimizde Türk Karanfilleri”, *Türk Etnografya Dergisi*, IX, 5-12.

YILDIZ, A. (2013). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Programı 2013-2014 Güz Yarıyılı TDE 5210 Çağdaş Türk Şiiri Dersi Yayınlanmamış Ders Notları.

YİVLİ, O. (2013). *Metin Eloğlu'nun Şiiri*, Ankara: Kurgan Edebiyat.

Fotoğraf Kaynakçası

¹(Halil Üstün'ün Arşivinden), 2018.