T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİRHAN KESKİN'İN ŞİİRLERİNDE AŞK VE BEDEN

OKAN YILMAZ
18723001

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN

İSTANBUL
2020

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİRHAN KESKİN'İN ŞİİRLERİNDE AŞK VE BEDEN

OKAN YILMAZ
18723001
ORCID NO: 0000-0001-7078-788X

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN

İSTANBUL
2020

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİRHAN KESKİN'İN ŞİİRLERİNDE AŞK VE BEDEN

OKAN YILMAZ
18723001

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 19.01.2021
Tezin Savunulduğu Tarih: 26.12.2020
Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	**: Doç. Dr. Didem ARDALI BÜYÜKARMAN**	
Jüri Üyeleri	**: Prof. Dr. Nihayet ARSLAN**	
	Doç. Dr. Emel KOŞAR	

ÖZ

BİRHAN KESKİN'İN ŞİİRLERİNDE AŞK VE BEDEN
Okan Yılmaz
Aralık, 2020

1963'te Kırklareli'nde doğan Birhan Keskin *Delilirikler*, *Bakarsın Üzgün Dönerim*, *Cinayet Kışı*, *Yirmi Lak Tablet*, *Yeryüzü Halleri*, *Ba*, *Y'ol*, *Soğuk Kazı*, *Fakir Kene* isimli dokuz kitabı ve kazandığı Altın Portakal, Metin Altıok gibi önemli şiir ödülleriyle çağdaş Türk edebiyatı tarihinde isminden ve yazısından sıklıkla söz ettirir. Şiir serüvenine 1980'lerden beridir devam eden Birhan Keskin'in külliyatı incelendiğinde poetikasının temel hareket noktalarından biri olan aşk öne çıkar. Aşkın ve aşkın yarattığı her türlü eylemin, durumun, oluşun birçok yönüne yazısında yer veren Birhan Keskin, aşkı sadece bir duygu durumu veya izlek olarak değil öncesiyle ve sonrasıyla, varlığıyla ve yokluğuyla, bereketiyle ve lanetiyle ele alır. Keskin'in şiirlerindeki âşık öznelerin bedenleri aşkın işleniş biçimlerine göre bazı dönüşümler geçirir. "Birhan Keskin'in Şiirlerinde Aşk ve Beden" isimli bu tezde Keskin'in şiirlerindeki âşık öznelerin bedensel dönüşümleri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Birhan Keskin, çağdaş Türk şiiri, aşk, sevgi, beden.

ABSTRACT

LOVE AND BODY IN THE POEMS OF BIRHAN KESKIN
Okan Yılmaz
November, 2020

Born in 1963 in Kırklareli, Birhan Keskin made a distinguished name for herself in the history of modern Turkish literature with her books titled *Delilirikler*, *Bakarsın Üzgün Dönerim*, *Cinayet Kışı*, *Yirmi Lak Tablet*, *Yeryüzü Halleri*, *Ba*, *Y'ol*, *Soğuk Kazı*, *Fakir Kene* and with her remarkable success in Golden Orange and Metin Altıok Awards for her poems. Looking closer to the collected works of Birhan Keskin, who continues her literary journey since the 1980s, love stands out the most as the fundamental starting point of the author's Poetica. In her writings, Keskin touches upon love and any action, condition, or formation that love triggers and the author does not consider love as a mere state of mind or a simple theme, but she examines love with its before and after, presence and absence, and its abundance and damnation. The bodies of lover subjects in Keskin's poems undergo metamorphosis with different approaches of love. In this thesis named "Love and Body in the Poems of Birhan Keskin" the physical metamorphosis of lover subjects will be examined.

Key Words: Birhan Keskin**,** modern Turkish Poetry, love, affection, body.

ÖN SÖZ

Yaşamın içeride dağlar kaplayan, dışarıda zerre bile olmayan kötü deneyimlerini katlanılabilir kılmanın iki yolu var: biri aşk, diğeri sanat. Bu iki kavramın birbirine içkinliği, meselesi üretmek olan herkesi cezbettiği kadar kuşkulandırır da. Zannediyorum şiirle kurduğum önce acemi, sonra profesyonel, şimdilerdeyse zalimleşmiş ilişki de tarif etmeye çalıştığım bu bıçağın sırtında, bir cezbeye bir şüpheye salınarak ilerledi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde bir lisans öğrencisiyken sözün kendiliğini inşa ettiği ilk tür olarak gördüğüm şiir için çalışmaya da bu salınma vakitlerinden birinde karar verdiğimi hatırlıyorum. Şiirin kimliğimi saran bu tavrı beni öncelikle ve son derece doğal bir şekilde Kadın Yazısı'na yönlendirdi. Yıldız Teknik Üniversitesi Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Programı'nı kazandığımda da tez konusunun bana yine bu iki kökten ve kendiliğinden geleceğine emindim ve öyle de oldu: şiir çalışacaksın, Kadın Yazısı çalışacaksın. Kulaklarımda hiç ara vermeden çınlayan bu cümleler eşliğinde hayranlıkla ama tarafsızca okuduğum, edebiyat tarihinde bir basamağa işaret etmiş ve edecek bütün şair kadınları aynı anda düşündüm. O günlerde sanatı aşkla birlikte kavramaya çalışmak da zihnimin bir kenarında gezindiği için şiir terazimin kefesinde Birhan Keskin ağır bastı. Birhan Keskin şiirinde aşkın derinliklerine ve sınır uçlarına bir başına gitmektense bir eşlikçi aramayı tercih ettim. Keskin'in şiirinde aşkın evvelinde ve ahirinde olan bu eşlikçi şüphesiz bedendi. Bu karşılaşmadan hemen sonra şiirlerin kendiliğinden iki sınıfa ayrılması, ne kadar doğru bir konu seçtiğime beni inandırdı ve danışmanım Doç. Dr. Didem Ardalı Büyükarman'la birlikte çalışmaya başladık.

"Giriş" bölümünde Divan şiirinden çağdaş Türk şiirine "aşk ve beden"in görünümlerine dair genel bir çerçeve çizmek istedim. Oradaki amacım bir edebiyat tarihi dersi vermektense tezin gövde metnini oluşturacak Keskin şiirlerinin nasıl inceleneceğini sezdirmekti. Ayrı bir bölüm olarak yazdığım "Birhan Keskin'in Poetikası" ise literatür taramasından sonra karşılaştığım bir başka tezden ötürü, olası benzerlikleri engellemek adına, silindi.

Birhan Keskin'in hayatı kaynaklarda en fazla bir paragraf olduğu için kısa da olsa yaşamının detaylarına inmekten vazgeçmedim. Galata'da 7.10.2019 tarihinde yaptığımız röportajdan derlediğim bilgilerle şairin hayatını ve kendi şiirine bakışını yazdım. Benim "Birhan Keskin Belleği" ismini verdiğim "Ekler" bölümündeyse hem araştırmacılara hem okurlara fotoğraflar, mektuplar aracılığıyla şairin bir insan olarak portresini çıkarabilmek ve edebî dostluklarını göstermek istedim.

Bu tez kendi tarihini yüz yüze sağlıklı günlerde başlatmış olsa da salgın, karantina, deprem gibi kitlelerin etkilendiği, yaşamın değiştiği, yeni normallerin ilan edildiği zor zamanlara da şahit oldu. Bu süreçte bazen enerjimi kaybetsem de desteğini her zaman hissettiklerim sayesinde son sayfaya geldim. Başta tez danışmanım Doç. Dr. Didem Ardalı Büyükarman olmak üzere boynumda hakkı olan herkese, hocalarıma, jüri üyelerime, bu süreçte sinir harplerimi mazur gören, varlıklarını esirgemeyen arkadaşlarıma, Neslihan'a, Yaprak'a, Burcu'ya, Işılay'a, Sevcan'a, Bade'ye, Didem'e, Sezen'e, Deniz'e, Aslan'a ve Yalın'a, kuzenim Çağla'ya ve düştüğüm anda kalkacağıma da inanan, düşmenin de kalkmak kadar yaşamla ilgili olduğunu bana öğreten aileme teşekkür ederim. Bir diğer teşekkürüm ise röportaj teklifimi geri çevirmeyen, her bir sorumu samimiyetle yanıtlayan ve mektuplarından özel fotoğraflarına kadar arşivini teslim eden Birhan Keskin'e.

Bu tez her ne kadar Birhan Keskin şiirini merkeze alsa da yazısıyla bana güç veren, sözümü büyüten, her fırsatta isimlerini andığım, zincir kitapçılarda kitaplarını öne çektiğim edebiyatçı kadınlarla doğrudan ilgili. Tam da bu sebeple, belki de hiç haddim olmadan, çalışmamı yıllardır inandığım Kadın Yazısı'na ithaf ediyorum. Bir diğer inancım ise literatüre bir harf bile eklemiş olsam karda iz açmanın cüretinedir. Umarım birbirimizi takip ederiz ve çağdaş Kadın Yazısı'nın diğer imkânlarında buluşuruz.

İstanbul; Aralık, 2020 Okan Yılmaz

İÇİNDEKİLER

ÖZ..... iii
ABSTRACT..... iv
ÖN SÖZ.....v
İÇİNDEKİLER..... vii
KISALTMALAR..... viii
1. GİRİŞ.....1
2. BİRHAN KESKİN'İN ŞİİRLERİNDE AŞK VE BEDEN.....21
2.1. Birhan Keskin'in Hayatına Kısa Bir Bakış.....21
2.2. Birhan Keskin'in Şiirlerinde Birleşen, Taşan, Çoğalan Beden 23
2.3. Birhan Keskin'in Şiirlerinde Eksilen, Heba Olan, Yok Olan Beden 36
3. SONUÇ.....96
KAYNAKÇA.....101
EKLER.....107
ÖZ GEÇMİŞ.....119

KISALTMALAR

age : Adı geçen eser

agy : Adı geçen yayın

bk. : Bakınız

bs. : Basım

c. : Cilt

çev. : Çevirmen

ed. : Editör

FK : *Fakir Kene*

haz. : Hazırlayan

KBB : *Kim Bağışlayacak Beni*

s. : Sayı

SK : *Soğuk Kazı*

1. GİRİŞ

Sanat söz konusu olduğunda evrensel bir tema olarak karşımıza çıkan aşk, edebiyatın, dolayısıyla şiirin temel izleklerinden biridir. Aşkın yaşamı ve yaşama dair her şeyi dönüştürme biçimi Türk şiiri tarihinde her dönemde öne çıkar. Kişinin varlığını temsil etme alanı olan beden de Türk şiiri tarihinde aşkın bir eşlikçisi olarak yer alır. Bu bölümde aşkı ve bedeni birbirinden bağımsız iki tema olarak değil birbirine içkin iki tema olarak ele almaya ve Türk şiiri tarihinde âşık bedenlerin nasıl dönüştüğünü incelemeye çalışacağız.

Aşkın âşığın bedenini dönüştürmesi öncelikle Divan şiirinde sevgili tipi aracılığıyla görülür. Yeni Türk edebiyatı kürsüsünün kurucusu Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin giriş bölümünde[1] Divan şiiri ile ilgili önemli tespitlerde bulunur. Anadolu Türkçesinin idrakinin Yunus'la başladığını belirten Tanpınar[2], şiir dilindeki kökten değişmeyi şairlerin aruz vezninin ve İran şiirinin tesirinde olmasına bağlar. Bu durumun başlangıcı olarak ise XV. yüzyılı işaret eder:

> "Türkçenin gramatikal ve bilhassa sentaks hususiyetlerinden istifade eden XV. asır şairlerimiz yavaş yavaş örneklerinde gördükleri bir yığın özelliği şiire getirmeye çalışırlar. Denebilir ki aruz, İran şiirindeki ses kuvvetine erişmesi için ihtiyacı olan kelimeleri ve ahenk kombinezonlarını kendiliğinden dilimize taşır."[3]

Tanpınar, Divan şairlerinin İran şiirine erişme arzusunun keyfî bir lügatin doğmasına yol açtığını, bundan ötürü konuşulan dil ile şiir dili arasında bir açmaz oluştuğunun altını çizer. Tanpınar bu açmazı Franz Kafka'nın hatıralarından verdiği bir örnekle açıklar. Kafka'nın hatıralarında bir Yahudi için Almanca 'anne' ve 'baba' kelimelerinin hiçbir zaman tam mânasıyla bu kelimelerden beklenen sıcaklığı vermediği belirtilir. Tanpınar için, bu örnekte olduğu gibi, Türk şiiri de Divan şiirinde bu iç uzaklığıyla konuşacaktır.[4] Elbette burada Klasik edebiyat devrinde

[1] Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 22. bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013), 21-52.
[2] **age**, 23.
[3] **age**, 24.
[4] **age**, 25.

Türkçenin sözlüğünün ve dönemin edebiyatını özellikleri ve eserleriyle değerlendiren retorik kitaplarının olmaması da etkilidir.

Şairler İran ve Arap edebiyatlarından sadece dili değil hayalleri de almıştır. Bu sembolleri değişmeyen hazır hayaller aracılığıyla şairler belirli (muayyen) bir aşk tarzını (ilahî) soyut (mücerret) bir dille işlerler.[5] Divan şiirinin türlerinden diline, sanatlarından hayallerine kadar sahip olduğu bütün unsurlar Tanpınar'a göre 'geniş ve büyük bir saray istiâresi gibi'dir.[6]

Bu 'saray istiaresi'nin neye karşılık geldiğini çözebilmek için Divan şiirinde aşkın işleniş biçimlerine ve bu şiir geleneğinin öne çıkan şahıslarına bakacağız.

Divan şiiri araştırmacıları, bu şiir geleneğinde 'aşk'ın tevriyeli (iki anlamda) kullanıldığını öne sürerler. Yaşar Aydemir'in verdiği bilgiye göre 'şiddetli sevgi, gönül verme, candan sevme, ibtilâ, tutkunluk' gibi anlamlara gelen kelime Ahter-i Kebîr'de 'ışk' biçiminde okunmuştur. İkinci kelime ise 'aşk' biçiminde okunur ve 'sarmaşık' anlamına gelir.[7]

İskender Pala "Âh Mine'l-Aşk" isimli makalesinde[8] Divan şiirinde aşkın işleniş biçiminin her çeşit yoruma ve anlayışa açık olduğunu belirtir ve Divan şiirindeki aşka genel bir yorum getirmek için nispeten yarış üstü olan üç şairde (Fuzulî, Nedîm ve Şeyh Gâlib) öne çıkan aşkın temsiliyet biçimlerini tahlil etmeye çalışır. Pala, makalesinde Fuzulî aracılığıyla 'Platonik Aşk'ı, Nedîm aracılığıyla 'Afrodizyak Aşk'ı ve Şeyh Gâlib aracılığıyla 'Tasavvufî Aşk'ı inceler.

Divan şiirinde önemli olan aşka veya sevgiliye ulaşmak değil, aşk yolunda âşığın olgunlaşması, aşkın kendisine ulaşmasıdır. Bunun için sevgiliden herhangi bir karşılık beklenmez, zaten sevgili de âşığa karşılık vermez. Sevgiliden bu karşılık bulamama hâlini *Aşk Estetiği*'nde Beşir Ayvazoğlu Platon'a dayandırır: "Literatüre 'Platonik (Eflâtunî) Aşk' adıyla geçen bu anlayış, geçici güzelliklere değil, güzellik idea'sına, salt güzelliğe duyulan aşkın ifadesidir."[9] Fuzulî'nin şiirlerinde öne çıkan bu aşk anlayışı genel anlamda Divan şairinin anladığı, anlattığı aşktır.

[5] **age**, 27.
[6] **age**, 27.
[7] Yaşar Aydemir, "Klasik Şiirimizde Aşk ve Sadakat", **Turkish Studies**, c. 5, s. 3 (2010): 49.
[8] İskender Pala, "Âh Mine'l-Aşk", **Cogito**, 13. bs, s. 4 (2011): 81-102.
[9] Beşir Ayvazoğlu, **Aşk Estetiği**, (İstanbul: Kapı Yayınları, 2013), 51.

Bu aşk anlayışında ulaşılmayan dolayısıyla sahne dışında olan sevgili, Nedîm'in şiirlerinde ise âşık ile birlikte görülür: "XVIII. yy. İstanbul'unda sosyal hayatın gerçek kişileri, Nedîm'in sevgililerini oluşturur. Âşık ile sevgili artık eşit seviyede ve birbirlerine eşit mesafededirler. Bu aşk oyununda rakib, pek nadiren rol alır. Artık ten zevki ve cinsel cazibe ön plandadır."[10] Nedîm'in aşkını kendisinden önceki şairlerle kıyaslayan Pala, aşkın daha çok beşerî tarafından konuşan Nedîm'in diğer şairlere göre daha samimi ve açık olduğunu belirtir. Bunun sebebi de Nedîm'in şiirlerinde sevgilisiyle çekinmeden konuşması, onu kendisiyle eşit görmesi, hatta yeri geldiğinde ona beddua edebilmesidir. Gerçi Nedîm'in şiirlerinde öne çıkan güzelin 'mâşuka değil mâşuk' olduğunu, 'güzellerin cinsiyet değiştirdiğini' belirten Pala'nın bu gerçekliği incelerken 'çarpık eğilimler, aykırı düşünceler'[11] gibi ifadelerine katılmadığımızı belirtelim.

Divan şiirinin aşkı merkeze almasındaki en önemli sebep şiirin kaynakları arasında en başta Kur'ân ve tasavvuf olmasıdır. 'Allah güzeldir, güzeli sever,' hadisi şairleri güzel olanı, dolayısıyla sevgiliyi anlatmaya yönlendirir. İskender Pala bu duruma başka bir örnek olarak Yûsuf Suresi'nin de etkisinden bahseder: "Yusuf Peygamberin hikâyesini anlatan sûreye 'Ahsenül-Kasâs (Hikâyelerin en güzeli)' denilmiştir. Müfessirler bu isimlendirmede Yusuf'un Zeliha ile yaşadığı asil aşk macerasının tesiri olduğunu söyler."[12]

Aşk, birçok Divan şiiri araştırmacısına göre, daha çok ilahî anlamda işlenir ve bu şiir geleneği merkeze Allah sevgisini/aşkını alır. Melike Gökcan Türkdoğan, İbn-i Arabî'nin 'Ben gizli bir hazine idim, bilinmek istedim ve bu yüzden bu âlemi yarattım,' mealindeki kudsî hadisi, 'bilinmek'le kastedileni 'muhabbet/aşk' olarak dolayısıyla varlık âleminin de Allah'ın sevgisinde meydana gelmiş olarak yorumladığını belirtir.[13]

Divan şiiri geleneğinin başlangıcında, aşkın ilahî tarafının ön plana çıkmasında İslam inancının ve kutsal kitapta yer alan ayetlerin etkisi de görülür:

> "Geleneğin başlangıcında ortaya konan eserlerdeki aşk ve sevgili anlayışı daha çok ilahî sevgiye dayanır. Çünkü medeniyete yön veren dinin temel kitabında her şeyin üstünde

[10] Pala, "Âh Mine'l-Aşk", 93.
[11] **age**, 97.
[12] **age**, 82.
[13] Melike Gökcan Türkdoğan, "Aşk Mesnevileri ve Gazellerdeki Sevgili İmajına Dair Bir Karşılaştırma", **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, s. 29 (2011): 112.

> sevilmesi gereken varlığın Allah olduğu bildirilir. 'İnsanlardan kimi Allah'tan başka eşler tutar, Allah'ı sever gibi onları severler. İnananlar ise en çok Allah'ı severler.' (Kur'an 2/165)."[14]

Geleneğin devamında ise bu yelpaze genişler ve ilahî aşkın yanında beşerî aşk da işlenir. Melike Gökcan Türkdoğan *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinde Divan şiirinde görülen bu iki farklı aşkın tek bir ana yola bağlandığını söyler: "Mecnun'un 'Leyla'dan 'Mevla'ya uzanan aşk macerası bu iki ayrı yolu tek bir ana yola bağlamıştır. Aşk ne şekilde tezahür ederse etsin mahiyeti tektir: Sevgiliye ulaşma mücadelesi."[15]

İlahî veya beşerî, aşkın temsil ediliş biçimi nasıl olursa olsun, Divan şiiri geleneğinde öne çıkan şahısların duyguları, eylemleri, davranış biçimleri benzerlik gösterir.

Divan şiirinin en önemli şahsı, uğruna şiirler yazılan sevgilidir. "Divan şiiri geleneğinde âşık-sevgili ilişkisinde sevgiliye düşen görev âşıklarını üzüntüden, acıdan öldürmek, onlara cevir ve cefa etmektir. Geleneksel sevgili tipinin en belirgin özelliği âşığa eziyet etmektir."[16]

Her zaman cevr ü cefa eden sevgili, âşığı ile asla konuşmaz, onu görmezden gelir, bir anlık görse bile ok gibi kirpikleriyle âşığının kalbini deler. Yerlere kadar ve hafif perişan olan saçlarının arasında her bir âşığının gönül kuşunu hapseder. Türkdoğan, Divan şiirindeki sevgilinin genel özelliklerini şöyle sıralar:

> "Ok gibi görünen kirpikler, yay gibi gerilmiş tehditkâr kaşlar; nergis gibi mest gözler; görünmez olan, yok farz edilen, fakat varlığı yakutu ya da şarabı hatırlatan ağız; rüzgârda dağılmış sümbüller olan saçlar; ay ve güneş gibi bir yüz ve yüzü gölgeleyen tüyler yani hat; kement gibi tehlikeli zülüfler; misk ü amberi veya bir 'Hindu'yu çağrıştıran benler; servi gibi hatta daha da uzun endamlı boy."[17]

Pala ise sevgilinin karşısında yer alan âşıkla kastedilenin daima şair olduğundan bahseder: "Bu yüzden her şey, sonuçta aşk ile ilgili görünür. Salt âşıktan bahsedilen beyitlerde dahi şâir kendini kastetmekte ve övünmektedir."[18]

Âşığın can kervanını yağmalayan bir harami gibi olan sevgili, sürekli rakip ile muhabbet eder, bundan ötürü âşık da her rakibin ölmesini ister. Rakip, "Divân şiirinde âşık-mâşuk ikilisi arasında âşık ile yarışan ve ona ortak olan kişidir. Rakip,

---

[14] Aydemir, "Klasik Şiirimizde Aşk ve Sadakat", 49-50.
[15] Türkdoğan, "Aşk Mesnevileri ve Gazellerdeki Sevgili İmajına Dair Bir Karşılaştırma", 112.
[16] H. Dilek Batislam, "Divan Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm", **Folklor/Edebiyat**, c. 9, s. 34 (2003): 188.
[17] Türkdoğan, **age**, 113.
[18] İskender Pala, **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, 21. bs. (İstanbul: Kapı Yayınları, 2011), 37.

âşıkın nazarında kötü olan kişidir."[19] Âşıktan başka herkesi temsil eden rakip 'ağyâr' (yabancılar) kelimesi ile karşılanır. "Âşığın nazarında, o, sevgili ile sıkı münasebettedir. Âşığı üzen de zaten budur. Bu nedenle âşık daima sevgiliye tembihlerde bulunur ve ağyâr hakkında onu uyarır. Buna rağmen yâr, âşıktan çok ağyâra imkân tanır."[20]

Sevgili, rakip ile görüşerek âşığı öldürmeyi tercih eder. Sevgilinin cefa eden her bir hareketi âşığı günden güne öldürür, onu esir hâline getirir:

> "Sevgili bir yandan âşığı öldürmek için en güçlü silahları durumunda olan bakışı ve benleriyle can alırken bir yandan da dudağı ve kokusuyla âşığı diriltir. Çünkü her ne kadar eziyetleriyle âşığı öldürmeye çalışıyor görünse de âşığın ölmesinden ziyade yaşamasından yanadır. Ona daha çok eziyet ederek, acısını artırarak sabrını ölçmek ister. Âşık ölürse bütün bunları yapma imkânı ortadan kalkacaktır. Sevgili aşığı daima ölümle yaşam arasındaki ince çizgide tutar."[21]

Âşık, zalim padişahın zavallı kulu gibi sevgilinin bütün eziyetlerine katlanır, onu bir an için bile görecek olsa canını vermeye hazırdır. Aşkından öleceğini bilir ve mezarındaki toprağın sevgilinin topuğuyla ezip geçtiği toprak olmasını ister. Aşkın gam yükünden ezildiği için kamburu çıkan âşık 'dal' harfi gibi bükülmüşken sevgili 'elif' gibi dimdiktir. Sevgili karşısında âşığın canının hiçbir önemi yoktur. Çoğu zaman yaralı ve kanlar içinde olan âşık, sevgiliye ulaşmak için her yolu dener, ona ulaştığında güzelliğinin etkisiyle öleceğinin de bilincindedir, ama öldüren sevgili âşığı diriltmesini de bilir.

Ne olursa olsun, âşık hiçbir zaman sadakatinden ödün vermez. Divan şiirinin kaynaklarından biri olan tasavvuf ilmine göre başlangıçta aşk meclisinin kurallarını Allah belirlemiştir. Bezm-i Elest'te Allah yarattığı bütün ruhlara 'Ben sizin Rabbiniz değil miyim?' diye sorar ve 'Belâ (Evet)' yanıtını alır. Bu kutsal anlatı (A'râf Suresi), tasavvufa göre Allah ve kulları arasındaki bir anlaşmanın temelini oluşturur ve kullar bu anlaşmaya sadık kalmak zorundadır. Aşkın ilahî temsilinin öne çıktığı Divan şiiri türlerinde âşığın sevgiliye karşı gösterdiği sadakat ve ondan asla vazgeçmeyişi de bu anlaşmayla ilgilidir. Aşk yoluna bu anlaşmayla giren âşık öyle de yol alır. Bunu gerçekleştirmeye cesareti olmayan veya gerçekleştiremeyen âşık irfan sahibi sayılmaz, Allah'ın affından ve korumasından mahrum kalır. 'Sâdık, sıddîk' gibi isimlerle anılan âşığın aşkı imana benzetilir. İmandan şüphe

[19] Pala, **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, 374.
[20] **age**, 10.
[21] Batislam, "Divan Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm", 190.

edilemeyeceği gibi aşktan da şüphe edilemez. Bu anlamda her şair kendi imanını, aşkını diğerlerinden hatta Mecnun'dan bile üstün tutar.[22]

Âşık, sadakatle girdiği aşk yolunda karşılaşabileceği her şeyi en başından kabul etmiştir. Sevgiliden her daim cevr ü cefâ görse de bir imtihanın içindedir. Sevgili, âşığın duygularının gerçek olup olmadığını anlamak için ona her türlü eziyeti reva görür, böylelikle aşkını ve sadakatini ölçer. Âşık, iyi olsun kötü olsun sevgiliden gelen her davranışı bir lütuf olarak kabul eder. Bu kabulleniş de âşığın 'köle' anlamındaki 'kul' veya 'gedâ' kelimeleriyle, sevgilinin ise 'efendi'liğini vurgulayan 'şah', 'padişah', 'sultan' kelimeleriyle nitelendirilmesine yol açar.

Bedeni içindeki canı sevgili ile özdeşleştiren âşık sevgiliyi kaybettiğinde hayatını da kaybeder. Onu kaybetmemek için sadakatle bağlı olan âşık, kendisinden başka herkesi rakip olarak görür. Sevgilinin yanında annesi, hatta Cebrail bile olsa kıskanır.

Sevgili ve âşık arasındaki bilhassa gazellerde gözlemlenen bu ilişki biçimi, sevgilinin bir iktidar modeli olduğunu düşündürür. Tanpınar'ın bahsini ettiği 'saray istiaresi' de bu anlamda ortaya çıkar:

> "(Sevgili) sevmez, bir nevi tabiî vergi gibi sevilmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lutfeder. Hatta hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi isterse bu lutfu ve ihsanı esirger. Hatta cevr eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır, fakat kıskanmaz. Bir saray, bir yığın mabeyinci, gözde veya gözde olmaya namzetlerle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipler vardır. Âşık tıpkı bir saray adamı gibi bu rakiplerle mücadele halindedir."[23]

Türkdoğan, W. Andrews'ın da gazeller üzerinde yaptığı çalışmayla Tanpınar'la aynı sonuca ulaştığından bahseder. Andrews'a göre Divan şiirinde hükümdar için kullanılan kelimelerle sevgili, kul için kullanılan kelimelerle de âşık kastedilir.[24]

Sevgilinin güzelliği veya görüntüsü, mesneviler dışında neredeyse hep aynıdır. Her şair aynı saça, kaşa, kirpiğe, göze, boya, yürüyüşe vb. sahip ideal bir sevgiliden bahseder. Divan şiirinin genel olan bu eğiliminden ayrı olarak olarak Nedîm gibi Rumeli şairleri farklılık gösterirler. Divan şiirinin ideal sevgilisi esmerken Nedîm'in bahsettiği sevgili sarışındır, ama tavır açısından diğer sevgili tipleri ile aynıdır.

---

[22] Aydemir, "Klasik Şiirimizde Aşk ve Sadakat", 56.
[23] Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 28.
[24] Türkdoğan, "Aşk Mesnevileri ve Gazellerdeki Sevgili İmajına Dair Bir Karşılaştırma", 114.

> "Divan şiirinin ekserini teşkil eden gazellerde 'sevgili', sembollerle dile gelen değerleri ifade eder. Sevgili, gündelik hayatın içinde var olamayacak derecede idealize ve stilize edilmiştir. Gazellerde sevgilinin görünür ve anlaşılır özellikleri değil, bir klişe halinde kabullenilen karakteristik vasıfları vardır."[25]

Aynı zamanda bir putu andıran sevgili bu değişmez özelliklerini divanlarda sergilerken mesnevilerde ise kendine has, hayal unsurlarından daha uzak, daha somut, daha gerçekçidir. Bu noktada mesnevilerin kurgusal özelliklerinin de önemi vardır. Diğer Divan şiirlerinden farklı olarak mesnevilerde görülen sevgili tipi, put özelliğinden sıyrılmış, âşığa eziyet etmekten daha başka eylemleri ve duyguları olan, aşkı uğruna harekete geçen bir tiptir. Böylelikle dramatik aksiyonu etkilemekte önemli bir rol oynar:

> "Aşk konulu gazeller ve mesnevilerdeki sevgili yorumunun farklılığının sebebi mesnevilerin kurgusal eserler oluşundan kaynaklanmaktadır. Bir manzumenin bir hikâye anlatıyor oluşu onu ister istemez salt güzelliği terennüm eden manzumelerden ayırmaktadır. Kurgunun gereği olan olay örgüsü ve şahıslar kadrosunun birbiriyle ilişkisi sevgiliyi statik bir değer olmaktan çıkarıp olaylara karışan, etkileyen ve etkilenen, düşünen, hisseden, çatışmalar ve gerilimler yaşayan gerçek bir varlığa dönüştürmektedir."[26]

Sevgili tipi, tavırları ile birlikte düşünüldüğünde 'iktidar modeli' diye kastettiğimiz daha anlamlı bir hâle gelir:

> "Gazellere konu olan sevgili tipinin, dünyevî iktidarı sembolize edebileceği gibi klasik şiirin ekserini teşkil eden tasavvufi şiirlerde de mutlak hâkim, mutlak cemal ve kemal vasıflarının sahibi Allah'ı temsil ettiği de bir gerçektir. Bu durumda, sevgili karşısındaki mutlak teslimiyetin Allah'a tam bir bağlılığı, sevgiliye kavuşma yolundaki mücadelenin ise 'fenâfillah' mertebesi yolunda kat edilmesi gereken 'seyr ü süluk' yolculuğunu ifade ettiğini söylemek mümkündür."[27]

Divan edebiyatında sevgilinin güzelliği benzetmelerle işlenir. Bu benzetmeler çoğu zaman abartıya, gerçeküstü sembollere ulaşsa da bu sembollerle yeni bir gerçeklik alanı temsil edilir. Saadet Karaköse, Divan şiirindeki sevgili tipini incelediği çalışmasında[28] sevgilinin bedeninin tasvir edilirken yapılan abartılardan bahseder ve bu abartılarda genişletmenin ve daraltmanın ön planda olduğunu söyler. Uzuvların renk ve şekillerine göre bu iki abartı biçiminden yararlanılır.

Genişletmede öne çıkan yüz, saç ve bendir. Örneğin yüz yuvarlaklığı ve beyazlığı ile Güneş'e ve Ay'a benzetilir, saçlar uzunluğu ve karalığı ile denizleri, geceyi andırır. Beşerî aşkı işleyen şiirler için bu özellikler salt maddi güzelliği çağrıştırsa da Divan şiirinin temel meselelerinden birinin ilahî aşk olduğunu unutmamak gerekir. İlahî aşk ve kaynağı olan tasavvuf düşünüldüğünde ise benzeri

---

[25] **age**, 112.
[26] **age**, 122-123.
[27] **age**, 114.
[28] Saadet Karaköse, "Divan Şiirindeki Sevgili Tipindeki Abartıların Simgesel Boyutuna Birkaç Örnek", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, c. 3, s. 15 (2010): 176-187.

olmayan Güneş'e ve Ay'a benzetilen yüz tekliği, vahdeti; yerlere kadar uzamış saçlar, âşığın kalbine kadar ulaşan kirpikler ise çokluğu, kesreti simgeler. Sevgilinin yüzü ve yüzündeki unsurlar sadece göksel cisimlere değil, ülkelere de benzetilir ve bütün unsurlar cihan hâkimiyeti idealinin etkisiyle[29] anlatılır. Çünkü sevgili en nihayetinde bir iktidar mekanizmasının temsilidir, şahtır, efendidir, hükmün sahibidir; âşık ise onun ülkesinde sadece bir kuldur.

Daraltmada ise bir yok etme söz konusudur. Sevgilinin beli kıl kadar ince, dudağı ise var ile yok arasında, çoğu zaman görünmezdir. Karaköse'nin Ali Nihat Tarlan'dan aktardığı bilgiye göre sevgilinin 'kıl kadar ince beli' savunduğumuz iktidar modeli fikrine başka bir açı kazandırır:

> "Belin inceliği, bedenin tam ortasında bulunan bir geçit olduğundan ona yüklenen düşüncenin inceliğidir; hayatın dönüm noktasıdır. Belin aşağı tarafı, ucu sıfıra çıkan bir piramit oluşturur. Bu piramit, toplumsal tabakadır. En uç noktada tek olan bir şah, en alt ve en geniş sınırda toplumun en kalabalık sınıfı kul (gulam, gedâ, âşık) sınıfı bulunur. Bu kısım reel hayatı, gündelik dünya hayatını temsil eder. Âlem-i mülktür; belin üst kısmı ise âlem-i melekûttur. Bel, bu iki âlemin birleştiği yer olduğu için, bele atfedilen hayaller de incedir; yokluk âlemini temsil ettiği için zahir ilim tarafından yok sayılır. (Tarlan, 1998, 147) Uç noktadaki sultan, gönül ülkesinin şahı olan sevgilidir ve bu şah sayesinde mülk âleminden melekût âlemine geçilir. Sevgili bu noktada eğitici ve yol göstericidir. Beldeki kıl kadar incelik, ince bir yolu, bu yola geçişi, âşıkların yaşarken geçtikleri sırat köprüsünü temsil eder. Gönül ülkesindeki arayışlar bu noktada başlar, yolun bundan sonraki kısmı havası ilgilendiren maceralarla doludur."[30]

Âşık sevgiliye ulaştığında, onu öptüğünde aşkın sırrına ererek can verir. Sevgili de dudağında bir sır gibi sakladığı âb-ı hayâtı (ölümsüzlük suyunu) ona vererek onu diriltir. Bu sonsuz döngüde geleneksel kalıplar içinde anlatılan aşk Tanzimat dönemi ile birlikte, şiirle beraber dönüşüme uğrar.

Divan edebiyatından sonra Tanzimat Dönemi ile birlikte yenileşmenin taraftarı olan şairler ve yazarlar aracılığıyla yeni edebiyatın temelleri atılır. Birçok kaynakta defalarca işlenen bu yenileşmenin nasıl gerçekleştiğini anlatmayacağız. Tezimizin konusu olan "Aşk ve Beden" ilişkisinin sınırlarını belirlemek, bu etkileşimin nasıl olduğunu ortaya koyabilmek için Tanzimat'tan Cumhuriyet sonrasına kadar geçen sürede öne çıkan şairlerin belli şiirleri ve bu şiirlerde bedenin, aşkın, dolayısıyla sevgilinin nasıl anlatıldığına değineceğiz.

Laurent Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar ve Mekânlar* adlı kitabında Tanzimat sonrası Türk şiirindeki aşka yaklaşımın tek biçimli olmadığını ve iki aşamadan geçtiğini söyler:

---

[29] **age**, 180.
[30] **age**, 184.

> "Birinci aşamada geleneksel edebiyat anlayışı reddedildi ve bunun sonucu olarak aşk, şiirde tema olarak pek rağbet görmedi. İkinci aşamanın başlıca özelliği ise Fransa'da ortaya çıkmış *Parnasse* adlı şiir akımının estetik kaidelerinin kabul edilişi ile fiziksel güzelliğin kutsanması idi."[31]

Aşk, sanatı sosyal fayda için bir araç olarak gören Tanzimat'ın ilk nesil şairleri tarafından edebiyat tarihinin çöp kutusuna atılmadıysa da eski kâğıtlar kutusuna atılır ve Divan edebiyatının artık bir kalıp hâline gelmiş mecazları ve imgeleri bazı şairler tarafından saptırılır.[32]

Mignon'a göre "Abdülhak Hamit (Tarhan) (1852-1937) ve Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914) daha kişisel, daha özel, belki de bir iki yerde itirafçı bir şiir anlayışını savunmaya"[33] başlarlar. Recaizade Mahmut Ekrem, Fransa'da gelişen Parnasse akımının etkisinde kalır. Şekil açısından kusursuzluğu ve nesnel güzelliği önceleyen Parnasse akımı her şeyden önce Romantikçiliğin aşırı duygusallığına, benmerkezciliğine ve siyasi güdümlülüğüne karşı köklü bir tepkidir. Dolayısıyla bu anlayış siyasi şiiri reddeder ve Divan şairlerininkine benzer seçkin bir poetikaya dönüşür. Divan şiirinin aşkı temsiliyetindeki güzel olana (ilahî güzel) yöneliş de böylelikle değişir zira Recaizade Mahmut Ekrem *Takdir-i Elhân*'da 'zerrâttan şumûsa kadar' her güzelin şiirinin yazılması gerektiğini savunur. Mignon'a göre bu yeni bir yaklaşımdır "çünkü Osmanlı Divan şairinin amacı yaşadığı ve gördüğü evreni taklit etmek değildir. O da güzelliği arıyordu ama onun arayışı soyut ve manevî güzelliğe yönelikti, doğanın güzelliğine yönelik değil"dir.[34] Recaizade Mahmut Ekrem *Tâlim-i Edebiyat*'ta ise "doğanın yanı sıra kadınların asıl güzellik kaynağı olduğunu ve böylece bütün sanatkârlara ilham verdiğini"[35] yazar. Böylelikle Recaizade Mahmut Ekrem ile kadının bedeni ve bedensel güzelliği şiirin konusu hâline gelir ve Divan şiirinde mecazlarla veya abartılarla başka bir âlemi işaret eden, erotizmini mazmunlarda gizleyen sevgilinin bedeni artık bir arzu nesnesine dönüşerek estetik mükemmelliyetiyle şiirlerde görünmeye başlar.

Bu noktada yenileşmenin ilk nesil şairlerinin Divan şiirindeki sevgili tipine olan yaklaşımlarını hatırlamakta fayda var. Divan şiirinde 'mutlak bir'e giderken beden formunun bozulması ve gerçeküstücü bir hâl alması Namık Kemal tarafından eleştirilir. Namık Kemal, "Bu şekilde yapılan bir tasvirin gerçek dünyada karşılığının

---

[31] Laurent Mignon, **Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar ve Mekânlar**, (Ankara: Hece Yayınları, 2002), 14.
[32] **age**, 15.
[33] **age**, 16.
[34] **age**, 17.
[35] **age**, 17.

olmadığını belirtir. Ona göre, âşığın tasvir ettiği türde bir maşuk ne insana benzemektedir ne de onu, bu dünyada tasvir edildiği şekilde sevecek bir âşık bulunabilir."[36]

Bu durumu eleştirmek için Ziya Paşa'nın *Harâbât*'ında Sabrî'nin verdiği bir beyti örnek gösteren Namık Kemal özellikle servi boy konusundan yola çıkar, bu tasvirin bir kadın değil bir gulyabani olduğunu düşünür. Recaizade Mahmut Ekrem de aynı kadın tasvirini eleştirir ve o kadınlar için 'mahlûklar' ifadesini kullanır. Divan şiiri geleneğine son derece hâkim olan diğer Tanzimat şairleri gibi Namık Kemal ve Recaizade Mahmut Ekrem'in tasvir konusunda Divan şiirini acımasızca eleştirmelerinin sebebi yeni şiir anlayışı çerçevesinde yerleştirmek istedikleri tabiat algısıdır. Yeni poetika gereği hakikate ve tabiata muvafık şiir yazmanın peşindedirler çünkü onlar için Divan şairi yaptığı benzetmelerde tabiattan yararlanmış, ancak tabiata ait unsurlara gerçek olmayan ve mübalağaya kaçan unsurlar ekleyerek tabiilikten uzaklaştırmıştır.[37]

Tezimizin konusu olan "aşk ve beden" bahsinde Divan şiirindeki zalim sevgili tipinin şair-özne olan âşığa etkilerinin yanında Tanzimat şiiri de düşünülmelidir. Tanzimat şiirinde tıpkı Divan şairleri gibi sevgilinin aşkı karşısında acı çeken, bu acıdan dolayı bedeni dönüşen özneler görülür.

Namık Kemal 'beni' redifli gazelinde[38], aşk acısı çeken tipik bir âşık örneğinin portresini çizer. Bu portrede sevgilisine kavuşamayan âşık, aşk acısından ötürü sağlığını kaybeder, bedeni etkilenir ve sağlıksız görüntüsünden ötürü toplum tarafından dışlanır. Bu durum karşısında ise âşık kendi acısı ve bedeniyle baş başa kalır, bu acıyı düşündükçe de vücudunda yaralar açılır ve yaralar sevgilisi aklına geldikçe kanar.[39]

Namık Kemal, aşk acısından ötürü bedeni dönüşen öznelere diğer gazellerinde[40] ve "Terkîb-i Bend"inde de[41] Divan şiiri geleneğindeki gibi yer verir. Namık Kemal'in acı çeken âşıklarının gönülleri yangın yerine döner, devamlı âh

[36] Veysel Doğaner, "Tanzimat Devri Türk Şiir Poetikası" (Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), 86.
[37] age, 128.
[38] Önder Göçgün, **Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri**, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1999), 138.
[39] Emel Aydın Özer, "Yeni Türk Şiirinde Beden Algısı" (Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019), 279.
[40] Göçgün, **age**, 144; 145; 155; 209; 215; 217; 223; 303-309.
[41] **age**, 325.

çekerler, bedenleri sararıp solar ve yaralarla kaplıdır. Yaraları sürekli kanayan âşık, tıpkı Divan şiirindeki gibi bu durumdan hoşnuttur, hatta bu acıyı kutsallaştırarak artması için dua eder. Yaraları kılıçla dilim dilim edilmiş gibi olan âşık, aşk yolunda bir kurban gibidir ve deliliğe doğru gider.[42]

Namık Kemal bir başka gazelinde[43] aşk acısı çekerek ölen âşığın bedenini tasvir eder. Kanlı bedeni çölde yatan âşık üstündeki kefeni bile yük olarak görür, sevgiliden kefeni almasını ister: "O, eceliyle değil, sevgilinin kılıç gibi bakışlarıyla ölmek niyetindedir. Kefenin içindeki bedende açılan yaralar dağ dağ olmuştur. Bu yaraların derinliği, sevgiliye duyulan aşkın ispatıdır."[44] Böylelikle Divan şiir geleneğinde zulmeden, öldüren sevgili tipini devam ettiren Kemal'in bir başka gazelinde de[45] âşığın bedeni bu sefer mahşerde tasvir eldir. Aşk acısından ötürü vücudu yaralarla dolu olan âşık bedenini gururla sergiler. Âşık, bedenini oğlu Yusuf'un kaybından sonra ağlamaktan kör olan Yakup'un gözlerindeki perde (zar) kadar zayıflatmak ister, Tanrı'ya dua eder. Bu şiirde de kefenini yük olarak görür ve sevgilinin kılıç gibi keskin bakışlarıyla parçalanmak ister.[46]

Recaize Mahmut Ekrem de gazellerinde[47] ve "Müfredat"ında Namık Kemal gibi Divan şiiri referanslarını kullanır. Ekrem'in de özneleri aşk acısından dünyayla olan bağlarını koparırlar, içe kapanırlar ve acıları çoğalmaya başlar. Acıdan ötürü oluşan yaranın 'süs' anlamına gelen 'ziver' kelimesiyle nitelenmesi Namık Kemal'deki gibi bir kutsallaştırmayla, yaralara verilen kıymetle ilgilidir. Bu yaralar Ekrem'in bir gazelinde[48] Yusuf peygamberin düştüğü kuyular kadar derindir.[49]

Abdülhak Hamit ise âşığın aşk acısı karşısında dönüşen bedenini Divan şiiri geleneğinin yanında kendine has üslubuyla gösterir. "Mu'tekif"[50] isimli şiirinde evinde sevgilisiyle oturan âşık birden gurbete düşer ve hasretten dolayı çektiği acıyla güçsüzleşerek gölgeye benzer. Âşığın gölgeye dönüşmüş yüzü cinlere bile dehşet

[42] Özer, "Yeni Türk Şiirinde Beden Algısı", 279-280.
[43] Göçgün, **Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri**, 162-163.
[44] Özer, age, 328.
[45] Göçgün, **age**, 166.
[46] Özer, age, 328-329.
[47] Recaizade Mahmut Ekrem, **Bütün Eserleri II** (haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Hakan Sazyek), (İstanbul: MEB Yayınları, 1997), 66-67; 68; 134.
[48] **age**, 83.
[49] Özer, age, 282-283.
[50] Abdülhak Hamit Tarhan, **Bütün Şiirleri I** (haz. İnci Enginün), (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991), 59-60.

verecek kadar çöker. "Mütehassır"da[51] ise çektiği ıstıraplar dolayısıyla 'Seni sevdim' diye feryat eden özneyle birlikte geleneğin soyut aşk acısının somutlaştığı ve gerçek hayata yaklaştığı söylenir.[52]

"Bir Hüsnün Hüznü"nde[53] güzellik ile hüzün arasında bağlantı kurulması, aşk acısının bedende açtığı yaraların gül bahçesine benzetilmesi Divan şiiri geleneğinin izleridir. "Nâ-kâfî"de de[54] aşk acısından ötürü bedeninde yaralar açılan, kanayan bir âşık görülür: "Bu kanama zamanla öyle çok artar ki, kan, oluk oluk akar. Bu hem âşığın ne kadar büyük bir âşık olduğunu hem de bu uğurda çektiği acının ne kadar fazla olduğunu gözler önüne serer."[55]

Tanzimat döneminin önde gelen isimlerinin şiirlerinde, aşk-beden ilişkisine ve sevgili tipine bakışının gelenek çerçevesinde ilerlediği görülür. Sonraki dönem olan Servet-i Fünûn'da da aşkın beden üzerindeki dönüştürücü etkileri işlenir. Ancak bu dönemde zalim sevgili tipinin aşk eziyetinden çok aşkın kendisinin, hasretinin acısı görülür, bu durum da sıklıkla hastalık formlarıyla karşımıza çıkar.

Servet-i Fünûn döneminin önemli şairlerinden Cenap Şahabettin'in "İnkisâr-ı Bâzîçe" isimli şiirinde[56] bir kız çocuğu anlatılır. Şiirin ilk bölümünde son derece neşeli, hareketli bir şekilde tasvir edilen bu kız on altı yaşına gelince âşık olur, aşk acısı çeken kızın dili, dudakları, gözleri zamanla değişir. Aşk acısından ötürü sararıp solar, dili karanlık bir harabeye dönüşür ve kız ölür.[57]

Cenap Şahabettin bir başka şiiri "Benim Kalbim"de[58] aşk acısından ötürü kaderinden şikâyet eden, ağlayan, her güldüğünde gözünden yaş gelen bir özneden bahseder. Bu acı âşığın bedenine de yansır:

> "Burada bedenin en çok acı çeken organı kalptir. Psikolojik olarak çekilen acı, somutlaştırılarak tarif edilir. Bu, sineye saplanmış bir hançerin acısı gibidir. Acının bedendeki bir diğer yansıması da yüzde görülür. Yine aşırı duygusal, karamsar bir özneyle karşılaşırız. Bu nedenle aşk acısı ona ağır gelir. Bu, böyle hassas bir bünyenin kaldıramayacağı bir şeydir. Bu

[51] **age**, 63-65.
[52] Özer, "Yeni Türk Şiirinde Beden Algısı", 283.
[53] Abdülhak Hamit Tarhan, **Bütün Şiirleri III** (haz. İnci Enginün), (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999), 116.
[54] **age**, 122.
[55] Özer, age, 284.
[56] Cenap Şahabettin, **Bütün Şiirleri** (haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci, Abdullah Uçman), (İstanbul: Dergah Yayınları, 2011), 99-100.
[57] Özer, age, 346-347.
[58] Şahabettin, **age**, 89.

nedenle beden bu kadar çok sarsılır. Bu sarsıntı öncelikle kalbe sonra yüze, gözlere yansır. Sonra da tüm bedende etkisini gösterir."[59]

"Nekâhet-i Kalbiyye"de[60] ise aşktan kurtulduğu için kendini sağlıklı hisseden özne, aşk acısını tekrar tatmayı ve o yaranın kalbinde tekrar açılmasını ister. Burada ise aşk 'bedene zarar veren bir hastalık' olarak nitelenir.[61]

Ali Ekrem'in "Son Buse" isimli şiirinde[62] aşk acısının yansıması olarak ışığı sönmüş dudaklar öne çıkar.[63] Hüseyin Siret'in "Kamelya" isimli şiirinde[64] eşini kaybetmesinden ötürü hasta olan bir kadına âşık olan bir erkeğin onun ayrılığıyla duyduğu üzüntü işlenir. "Son Katre" isimli şiirinde[65] ayrılık acısıyla bedeni harap olan bir kadını işleyen Hüseyin Siret, "Kendim İçin" isimli şiirinde[66] ise aşk acısıyla yıpranan bir şair özneye yer verir, bu özne de kendini 'hasta' olarak niteler.[67]

Cenap Şahabettin'in bir başka şiiri "Unutmalıyım!"da[68] aşk acısı çeken, vefasız sevgiliyi ağlaya ağlaya unutmak zorunda kalan şair öznenin kalbi ağlamaktan yorgun düşen bir hasta gibi uyur, yaralıdır. "Tahattur" isimli şiirinde de[69] ayrılıktan sonra duran kalbini defneden özne dikkat çeker. Sevgilisi, âşığın kalbini göğsünden söküp almıştır ve bu özne kendini kalbi yerinde olmadığı için yarım ve hasta hisseder.[70] "Neşîde-i Mesâ" isimli şiirde de[71] sevdiği kadını yanında bulamayan özne gün batımı ile melankoliye kapılır, kendini yorgun hisseder ve kanlı gözleri, parlak bir yara gibidir.[72]

Servet-i Fünûn döneminin bazı şiirlerinde beden, cinselliği anlatmanın bir aracı olarak kullanılır. Aşkın beden üzerindeki dönüştürücü etkisi değişmiş, daha somut bir hâle gelmiştir ancak son derece yüzeyseldir. Erkek bedeninin arzulayan, kadın bedeninin ise arzulanan olarak gösterildiği dönemin şiirlerinde yer yer erkek egemen kültür öne çıkar. Örneğin kadın bedeni sıklıkla erkeği etkileyen ve baştan çıkaran bir şekilde gösterilir. Birkaç örneğe bakmak gerekirse Tevfik Fikret'in

[59] Özer, "Yeni Türk Şiirinde Beden Algısı", 348.
[60] Şahabettin, **Bütün Şiirleri**, 161.
[61] Özer, age, 348.
[62] Ali Ekrem (Bolayır), **Zılâl-i İlham**, (İstanbul: Sabah Matbaası, 1911), 163.
[63] Özer, age, 348.
[64] Hüseyin Siret (Özsever), **Leyâl-i Girizân**, (Matbaa-i Ahmed İhsan, 1907), 59.
[65] **age**, 49.
[66] **age**, 47.
[67] Özer, age, 350-351.
[68] Şahabettin, **age**, 178.
[69] **age**, 210.
[70] Özer, age, 351-352.
[71] Şahabettin, **age**, 295.
[72] Özer, age, 352.

"Eş'âr-ı Muhabbetten" isimli şiirinde[73] bir erkek ve bir kadının temasından bahsedilir. İki âşığın öncelikle elleri kavuşur, ardından kadın erkeğin göğsüne yatar, kadının saçları erkeği etkilediğinden yakınlaşma artar ve öpüşürler. Son sahnede ise sevgilisinin parmak uçlarına dokunan şair öznenin ruhu sarsılır. Bu şiirde iki beden arasında yaşanan cinsel çekim sezdirilir.[74]

Cenap Şahabettin'in "Teâdül" isimli şiirinde[75] çalıştığı gazete için hikâye yazması gereken erkek ne zaman masaya otursa kadının 'şûhâne', 'mestâne' davranışlarıyla karşılaşır.[76] Böylelikle erkek çalışması gerekirken kadın fiziksel özellikleriyle onu baştan çıkaran bir konumda gösterilir. "Bûseler" şiirinde[77] ise erkek ve kadın bedeni birlikte işlenir. Kadının tenine değen erkeğin dudakları ateşler içinde bir serseri gibidir. Dudakları birleşen âşıklar 'yek-dehân' olarak nitelenirler ve bu sarhoş edici bir durumdur. Erkeğin kollarının kemer gibi kadını sardığı dikkat çeker. Aynı isimli yayımlanmamış bir başka şiirde de[78] dudakları kadehe benzeyen kadını öpüp sarhoş olmak isteyen bir erkek anlatılır. Kadının dudaklarının yakıcılığından bahsedilir. Hüseyin Siret'in "Her Dem Beraberime" isimli şiirinde de[79] kadının gözlerinden, dudaklarından, sinesinden bahsedilirken alev imgesi öne çıkar.[80]

Bu tespitlerden farklı olarak Cemal Süreya, *Aşk Şiirleri Antolojisi*'nin ön sözünde Servet-i Fünûn dönemindeki sevgili tipinin 'uzaktan uzağa hayranlık duyulan biri' olduğundan bahseder ve ekler: "Servet-i Fünun şiirinde kaç yıldır yanıp tutuşan sevgiliyle, kazara, dört duvar arasında yalnız kalınsa, yapılacak tek şey onu bahçeye çıkarmak ve 'yıldızların altında'ki haşmeti, ruhlar uyurken, seyretmektir."[81]

Cemal Süreya'ya göre aşkın büyük bir tutku olması veya büyük bir tutku hâlinde şiire akması ise Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'le başlar: "Erotizmin şiirimize girer gibi olması da yine bu iki şairle olmuştur diyebiliriz. Sevgiliyle

[73] Tevfik Fikret, **Rübâb-ı Şikeste** (haz. Abdullah Uçman, Hasan Akay), (İstanbul: Çağrı Yayınları, 2012), 379-380.
[74] Özer, "Yeni Türk Şiirinde Beden Algısı", 379.
[75] Şahabettin, **Bütün Şiirleri**, 131.
[76] Özer, age, 381.
[77] Şahabettin, **age**, 183.
[78] **age**, 235.
[79] Hüseyin Siret (Özsever), **Bağ Bozumu**, (İstanbul: Matbaa-i Ebüzziya), 12.
[80] Özer, age, 383-385.
[81] Cemal Süreya, **Aşk Şiirleri Antolojisi**, (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1967), 9.

yatılabilmektedir artık. Ağzında kanlı bir gül vardır sevgilinin, öptükçe susatan bir tuz vardır."[82]

II. Meşrutiyet Dönemi'nde bedene acı veren aşk yerine ağırlıklı olarak "hastalık, savaş ve geçim derdi kaynaklı acıların anlatımı artar. Bu değişimde hem şairlerin sanat anlayışları hem de ülkenin içinde bulunduğu kötü durum (savaş, yoksulluk vb.) etkili olur."[83] Bu duruma örnek olarak Mehmet Akif Ersoy'un "Hasta" isimli şiiri[84] gösterilir. Orhan Okay bu şiiri Tanzimat'tan beri edebiyatımıza bir moda gibi giren hissî verem motifini, bir aşk hastalığı yerine sefaletin, yokluğun ve mahrumiyetin doğurduğu bir hastalık olarak yansıttığı için önemli bulur.[85]

Yahya Kemal'in "Viranbağ" isimli şiirinde[86] aşk acısı çeken bir kadının teni sararıp solar, Emel Aydın Özer'e göre bu kadın Divan şiirinin karakterlerinden biri olan âşığa örnektir.[87]

Hakan Sazyek'e göre Garip hareketinin ilk döneminde Garip şiirinin tematik yapısı içerisinde nicelik bakımından 'sıradan insanların yaşayışı'ndan sonra 'aşk' gelir.[88] Garipçiler, aşk gibi coşkun bir duygusallığa ve dolayısıyla bireysel bir duyuşa dayanan bir temayı bile işlerken poetikalarının sınırlarından çıkmamışlar, aşkı nesnel gerçekliğin içinde kabul etmişler ve toplum hayatının bir parçası olarak görmüşlerdir.[89] Orhan Veli'nin ilk şiirlerinden "Pazar Akşamları"nda[90] yoksulluğundan ötürü sevgisine karşılık bulamayan âşık özne, ekonomik sorunlarını çözse bile aşkının karşılıksız kalacağını bilir çünkü bu sonuçta önemli etkenin sınıf farklılığı olduğunun bilincindedir.[91] "Söz"[92] şiirinde ise karşılıklı olan aşkın engelleyicisi olarak toplum görülür. Öznenin 'bir ölçüde hafif meşrep olan sevgilisi'ni 'Aldırma söz olur diye;', 'İnadına gel,' diye davet ediş tarzı, toplumun

[82] **age**, 9.
[83] Özer, "Yeni Türk Şiirinde Beden Algısı", 400.
[84] Mehmet Akif Ersoy, **Safahat** (haz. Ö. Faruk Huyugüzel, Fazıl Gökçek, Rıza Bağcı), (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), 37.
[85] Orhan Okay, **Mehmed Akif: Bir Karakter Heykelinin Anatomisi**, (İstanbul: Akçağ Yayınları, 1998), 61-63.
[86] Yahya Kemal Beyatlı, **Kendi Gök Kubbemiz**, (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2017), 87.
[87] Özer, age, 429-430.
[88] Hakan Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, (Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1996), 119.
[89] **age**, 120.
[90] Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, 2. bs. (İstanbul: Adam Yayınları, 1987), 178.
[91] Sazyek, **age**, 120.
[92] Orhan Veli, **age**, 59.

değerleri karşısında aşkı yücelten bir tepkidir.[93] Melih Cevdet'in "Günlerimiz"[94] isimli şiirinde de sevgilinin sınıfsal konumu vurgulanır.[95] Sazyek'e göre aşkın toplumsallığını yitirerek bireysel kimlikle işlendiği ilk evre ürünlerde bile gerçekçi ve toplumcu anlayışın izleri sezilir. Bu grup şiirlerde aşkın yarattığı duygulanmalar günlük yaşayış ile iç içedir. Aşkı yaşayan ve yaşatan figürler toplumun içinden seçilmiş sıradan insandır.[96] Buna örnek olarak aşkın günlük dile ait sözcüklerle ve yalın duygularla ifade edildiği Orhan Veli'nin "Sevdaya mı Tutuldum"[97] şiiri gösterilebilir. Bu şiirde Garip poetikasıyla uyumlu biçimde 'salata' sözcüğünün kullanılması aşkın işlenilişindeki yerleşik bakış açısına ve üsluba tepkidir.[98] Oktay Rifat'ın Garip hareketinin ilk ürünleri arasında değerlendirilen "İthaf"[99] ve "Saksılar"[100] isimli şiirleri Orhan Veli ve Melih Cevdet'e göre farklılıklar gösterir. "İthaf"ta Garip'in karşı çıktığı 'şairane' söyleyiş öne çıkar. "Saksılar"da çizilen sevgili figürü ise günlük hayatta rastlanmayan, dolayısıyla toplumun geniş kesimlerine ait olmayan bir görünüme sahiptir.[101]

Sazyek'e göre Garip hareketinin tarihçesinde bir dönüm noktası sayılan ortak kitabın Mayıs 1941'de yayımlanmasının ardından hareket yeni bir evreye geçer. Bu evrede 'aşk' teması 'sıradan insanların yaşayışı'nın önüne geçer[102] ve bu temayı en çok işleyen şair Oktay Rifat'tır. Sazyek, Rifat'ın aşk şiirlerini iki alt grupta değerlendirir. İlk grupta şairin kendi hayatında bizzat yaşadığı aşkları konu edinen "Rüya"[103], "Eski Zaman Âşığı"[104] ve "Bir Şarkı İcat Etsem"[105] yer alır. Rifat, eşi Türkân Aksoy'u kaybettikten sonra derin bir bunalıma girer, ancak kısa bir süre sonra Sabiha Omay ile tanışır ve ona da güçlü bir sevgiyle bağlanır. Sazyek'e göre bu ürünlerdeki duygu yoğunluğunu gerçek hayat ile özdeşleştirerek değerlendirmek mümkündür. Hareketin aşk şiirlerindeki neşeli ve dışa dönük hava bu şiirlerde yerini, büyük ölçüde içe dönük ve coşkun duygulanımlara bırakır.[106] "Eski Zaman

[93] Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, 120.
[94] Melih Cevdet Anday, **Sözcükler: Bütün Şiirleri**, 5. bs. (İstanbul: Everest Yayınları, 2019), 64-65.
[95] Sazyek, **age**, 120.
[96] **age**, 121.
[97] Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, 52.
[98] Sazyek, **age**, 121.
[99] Oktay Rifat, **Bütün Şiirleri I**, 3. bs. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014), 79-80.
[100] **age**, 70.
[101] Sazyek, **age**, 121.
[102] **age**, 139.
[103] Rifat, **age**, 93.
[104] **age**, 94.
[105] **age**, 96.
[106] Sazyek, **age**, 140.

Âşığı"nın öznesinin, tıpkı Divan şiiri geleneğindeki tipik âşık gibi davrandığını belirtmek gerekir. Aşkla ateş arasında benzerlik ilişkisi kuran ve her şeye rağmen sevmeye devam eden özne, güç ilişkisi bağlamında sevgili karşısında pasiftir. Rifat'ın 1942 ve 1943'te yazdığı "Name"[107], "Ah"[108], "Te'vil"[109], "Telli Telefon"[110] ve "Benim Yârim"[111] şiirleri ikinci grubu oluşturan kurmaca şiirlerdir. İlk dördünde aşk, onu bizzat yaşayan anlatıcının hayatında meydana getirdiği değişiklikler yönüyle ele alınır. Bu değişiklikler kimi zaman "Name"deki gibi aşkın sevimli ve zararsız yönlerini öne çıkarırken kimi zaman "Ah" şiirindeki gibi âşığın hayatını derinden sarsan, zararlı bir özellikte yansıtılır. "Benim Yârim"de ise doğrudan sevgili tanıtılır. İlk kez Orhan Veli'nin "Tahattur"unda[112] görülen ve "Söz"de de karşılaşılan 'hafifmeşrep sevgili tipi' onun şiirinde de kendisini gösterir.[113]

Orhan Veli, hareketin ikinci evresindeki aşk şiirlerinde erotik çağrışımlara zemin hazırlayan öğelere yer verir ve böylelikle aşk, Sazyek'e göre, daha çok cinselliğe[114] dayalı bir nitelik kazanmaya başlar. Örneğin "Şoförün Karısı"[115] şiirinde aşk romantik duygulardan sıyrılarak erotizme dayalı bir gönül ilişkisi biçiminde işlenir. Bu ilişkideki kadın evlidir ve Sazyek'e göre bu durum ahlakî değerlere karşı çıkışın bir simgesidir.[116] Ancak "Söz"de yerleşik değer yargılarını sarsmayı amaçlayan erkeğin cesur ve köktenci tutumu, yerini bu kez toplumun belirlediği sınırlar içinde kalmaya çabalayan bir kişiliğe bırakır.[117] Burada erkek öznenin kadını 'başını belaya sokacak kışkırtıcı' bir biçimde yansıttığını, dolayısıyla şiirin erotizminin cinsiyetçi bir tavra dönüştüğünü belirtmek gerekir. Sazyek'e göre kadının ilişki içindeki erotik yönünün daha da yoğunlaştırılarak anlatıldığı şiir "Eski Karım"dır.[118] Bu şiirde ayrıldığı eşini hâlâ seven erkeğin onu anışı ve arayışı, cinselliği içeren ifadelerle sunulur.[119] Sazyek'e göre aşkın basit ve kısa süreli bir

[107] Oktay Rifat, **Bütün Şiirleri I**, 48.
[108] **Varlık**, c. 12 s. 214, 1 Haziran 1942, 519.
[109] **agy**, 519.
[110] Rifat, **age**, 50.
[111] **age**, 49.
[112] Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, 83.
[113] Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, 141.
[114] Sazyek'e göre Garip şiirinde cinselliğe ilk kez yer veren "Uykusuzluk" (Rifat, **age**, 67) şiiriyle Oktay Rifat'tır. Ancak bu şiirde cinsellik oldukça dolaylı ve felsefi bir anlatımla işlenir (Sazyek, **age**, 141).
[115] Orhan Veli, **age**, 44.
[116] Sazyek, **age**, 141.
[117] **age**, 142.
[118] Orhan Veli, **age**, 56.
[119] Sazyek, **age**, 142.

gönül eğlencesine dönüşmesinin bu evredeki en belirgin örneği "Dedikodu"dur.[120] Orhan Veli, bu şiirinde söz konusu tarzdaki ilişkiyi oldukça çapkın anlatıcı figüre birçok farklı kadınla birlikte yaşatır.[121]

Garip hareketinin ikinci evresinde işlenmeye başlanan evlilik teması Oktay Rifat'ın şiirlerinde kendini gösterir. Rifat'ın "Karıma"[122] ve "Beraber"[123] şiirleri, Sazyek'e göre, Türkân Hanım'la olan evliliğinin mutlu günlerinde yazılmıştır, dolayısıyla bu şiirlerde seven, sevilen ve mutlu olan bir eşin varlığı söz konusudur. "Hayatımı Düşündüm"de[124] ise, Türkân Hanım'ın hastalığından ötürü geleceğin belirsizliğine ilişkin kaygılar ve iç sıkıntısı öne çıkar. "Hatırlama"da[125] ise yitirilen eşin ardından onun ölümüyle birlikte geride kalan günlerin anıları yer alır.[126]

Sanatı evrenselliğiyle kuşatan aşkın beden üzerindeki temsil edilme biçimlerini her dönemde, her şekilde görmek mümkündür. Tam da bu sebeple ve elbette Türk şiiri tarihinde "aşk ve beden"in bu karşılıklı ilişkisi aktardıklarımızdan veya söylediklerimizden ibaret değil. Ancak çoğu zaman bir şair tipine de işaret eden âşığın bedeninin aşkla temsil edilişi ve aşktan ötürü geçirdiği dönüşümler sayılı isimde poetik bir özellik olarak karşımıza çıkar. Her şiirin öznesinin sevgiliyi arzuladığı açıktır. Bu arzulama biçimi, bilhassa Cumhuriyet sonrasında, aşkın yaşamı anlamlı kılan veya yaşama gücü veren tarafını yüzeysel bir şekilde geçerken güç ilişkisine dayalı hüküm alanı kurma pratiklerini erkek egemen bir söylemle yüceltir. Divan şiiri geleneğinde mazmunlar arasına gizlenmiş beden, bütün varlığı ve açıklığıyla çağdaş Türk şiirinde Necip Fazıl, Nâzım Hikmet ve Cemal Süreya şiirlerinde ortaya çıkar. Özellikle II. Yeni'yle zirveye ulaşan, âşığın kendi bedenini değil, sevgili bedenini dönüştüren, sıklıkla nesneleştiren bu erkek egemen söylemin tam ters istikametteki seyri Kadın Yazısı'nın örneklerinde aranmalıdır.

Çağdaş Türk edebiyatının önemli isimlerinden Birhan Keskin'in şiirlerindeki çoğu zaman şair olan âşık öznelerin yaşadığı dönüşümler ve bu dönüşümlerin ifade ediliş biçimleri, âşığın sevgili karşısındaki konumuyla doğrudan ilgilidir. Keskin'in âşık özneleri kimi zaman aşkla birleşen, taşan, çoğalan biçimlerde temsil edilseler de

[120] Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, 45.
[121] Sazyek, **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**, 142.
[122] Oktay Rifat, **Bütün Şiirleri I**, 107.
[123] Sazyek'in alıntıladığı bu şiirin ismi **Bütün Şiirleri I**'de "Kuş Gibi"dir, **age**, 52.
[124] **age**, 53.
[125] Sazyek'in alıntıladığı bu şiirin ismi **Bütün Şiirleri I**'de "Anış"tır, **age**, 55.
[126] Sazyek, **age**, 151.

çoğunlukla acı çektiren, yaralayan, kanatan, yeri geldiğinde ise âşığının omurgasını alacak kadar zalimleşen sevgili karşısında, dişil isyandan vazgeçmeden, eksilirler, yok olurlar, bedenlerini heba ederler.

"Birhan Keskin'in Şiirlerinde Aşk ve Beden" isimli bu tez, sözünü ettiğimiz dönüşümleri aşkı ve bedeni iki ayrı tema olarak değil, birbirine içkin iki tema olarak kavramayı, âşık-sevgili ikilisinin arasındaki tahakküm biçimlerini çözmeyi ve hem âşığın hem de sevgilinin gidebileceği sınır uçlarını keşfetmeyi amaçlar.

Bu amaç doğrultusunda taranan literatürde edebiyat dergilerinin hedef okur kitlesine bağlı şekilde hazırladığı popüler sayılabilecek dosyalar ve bazı yazarların kendi okuma deneyimlerini aşamayan kitap tanıtım yazıları değil, 'akademik yayın'lar merkeze alınır. Birhan Keskin şiiri hakkındaki akademik çalışmalar oldukça sınırlıdır.

Ruken Alp çalışmasında[127] altı şair kadının (Gülten Akın, Lâle Müldür, Nilgün Marmara, Birhan Keskin, Bejan Matur, Didem Madak) poetikalarını yazarken Keskin'in şiir kişilerinin aşkın ve evrenin tüm bilgisine sahip bir bilge gibi konuştukları için eril söylemi ürettiklerinden bahseder. Alp'in sadece belirli dizeleri temel alan, Keskin'in şiir öznelerinin maruz kaldığı şiddet biçimlerini görmeyen bu çalışması iddiamızın tam karşısında yer alır. Veysi Erdoğan'ın Keskin'in şiirlerinde hatırayı merkez alan çalışması[128] ise tarafsız bir eleştirmenden çok hayran bir okurun kaleminden çıkan parçalı aşırı yorumların toplamıdır. Keskin'in kazandığı Altın Portakal Şiir Ödülü gerekçesiyle düzenlenen sempozyumun bildirilerinin yer aldığı kitap[129] ise tezimizin konusuna ışık tutacak bilgilerden çok sezgisel denemeleri içerir. Emine Erdemci'nin Keskin'in şiirlerini tematik açıdan inceleyen çalışması[130] ise son derece seyreltilmiştir. Örneğin bir yüksek lisans tezi olan bu çalışmada Keskin'in şiirlerinin temel izleği olan 'aşk' 14 sayfada incelenmiştir. Tuğba Sivri'nin Kadın Yazısı'nın temel meselesi olan 'dişil dil'i Nilgün Marmara, Birhan Keskin ve Didem

[127] Ruken Alp, "Türkçe Şiirde 'Kadın' Şairlerin Poetikalarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi" (Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012).
[128] Veysi Erdoğan, **Aklın Azabı – Birhan Keskin Şiirinde Hatıra Medeniyeti**, (İstanbul: Granada Yayınları, 2012).
[129] **Birhan Keskin Şiiri ve Ba**, haz. Ahmet Tüzün, Yüksel Büyükuysal, 3. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2016).
[130] Emine Erdemci, "Birhan Keskin'in Şiirleri Üzerine Tematik Bir İnceleme" (Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019).

Madak özelinde inceleyen yenilikçi çalışması[131] ise adı geçen şairlerin şiirlerini 'ev', 'erkeğe isyan', 'doğaya dönüş', 'kadın bedeni' gibi ortak çatılarda buluşturur. Emel Koşar'ın[132] ve Ezgi Hamzaçebi'nin[133] çalışmaları ise Keskin'in birer kitaplarını inceleseler de biçim ve içerik açısından bütünlük sağlayan, yararlandığımız kaynaklar arasında yer alır.

[131] Tuğba Sivri, "Lirik Olan Politiktir: 1980 Sonrası Türk Şiirinde Dişil Dilin Oluşumu", **Kültür ve İletişim**, s. 44 (2019): 32-62.

[132] Emel Koşar, "Birhan Keskin'in 'Soğuk Kazı'sı", **Şiirin Nabzı – Modern Türk Şiiri Üzerine Yazılar**, (İstanbul: Kesit Yayınları, 2020): 195-201.

[133] Ezgi Hamzaçebi, "İnsan Olmayanın Edebi Temsili: Yere Düşen Dualar ve Yeryüzü Halleri'ne Ekoeleştirel Bir Yaklaşım" (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017).

2. BİRHAN KESKİN'İN ŞİİRLERİNDE AŞK VE BEDEN

Şiir serüvenine 1980'lerden beridir devam eden Birhan Keskin'in sıklıkla yazdığı temaların başında aşk gelir. Aşkın ve aşkın yarattığı her türlü eylemin, durumun, oluşun birçok yönüne yazısında yer veren Keskin, aşkı salt bir duygu durumundan çok öncesiyle ve sonrasıyla, varlığıyla ve yokluğuyla, bereketiyle ve lanetiyle ele alır. Aşkı ve bedeni birbirinden bağımsız iki ayrı tema olarak değil birbirini etkileyen, dönüştüren iki tema olarak incelemeyi hedeflediğimiz çalışmamızda öncelikle Birhan Keskin'in hayatı hakkında kısaca bilgi verilecek, ardından şiirlerinde öne çıkan iki bedenden bahsedilecektir. Bunlardan ilki aşkın varlığıyla ve şehvetiyle "Birleşen, Taşan, Çoğalan Beden"dir; diğeri ise aşkın yokluğuyla, sevgilinin zulmüyle veya ayrılıktan sonra "Eksilen, Heba Olan, Yok Olan Beden"dir.

2.1. Birhan Keskin'in Hayatına Kısa Bir Bakış[134]

Birhan Keskin, 22 Aralık 1963'te Kırklareli'nin Demircihalil Köyü'nde doğar. Annesi İftade Keskin Selanikli-Trakyalı, babası Ali Keskin ise Gacal'dır.[135] Aile Kırklareli'ndeyken baba da anne de tarım ve hayvancılıkla uğraşır. Hayvan sürülerine hastalık vurunca aile[136] 1969'da İstanbul'a göçer. 1970'te ilköğretime başlayan Birhan Keskin, o yıllara dair anılarının silik olduğunu belirtir.[137] Kitaplarla kurduğu yakın ilişki ortaokulda başlayan Keskin ilk olarak *Kırmızı ve Siyah* (Stendhal) ve *Köle* (Isaac Bashevis Singer) romanlarından etkilendiğini söyler. Lisedeki sosyoloji öğretmenine duyduğu sevgiden ötürü İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'ne kaydolan Keskin (1982), bölüm derslerinin

[134] Bu bölümde verilen bilgiler 7.10.2019 tarihinde Birhan Keskin'le yaptığımız röportajdan derlenmiştir.
[135] Trakya yerlisi.
[136] Ali Keskin, İftade Keskin, Erdoğan Keskin, Gürhan Keskin, Birhan Keskin, Günalp Keskin, Ahmet Keskin.
[137] "Otobiyografi"sinde ilkokula gitmeden evvel saçlarının kesildiğinden ve öğretmeninin sağ eliyle yazması için sol elini bağladığından bahseder. "Otobiyografi", **Birhan Keskin Şiiri ve Ba**, 15-16.

yanında felsefe, psikoloji, antropoloji, sanat tarihi, pedagoji gibi dersler alarak disiplinlerarası bir eğitimden geçer.

Şiirle üniversite yıllarında tanışan Keskin, ilk olarak kendisini hemen önceleyen kuşağı, İkinci Yeni'yi ve 70'lerin önde gelen isimlerini okuduğunu belirtir. İlk şiiri "Hüzün Gölgeleri"ni üniversite öğrencisiyken yazan Keskin, şiiri *Yeryüzü Konukları*'nda (1984) yayımlandığında önce şaşırır ve ardından görünürlük korkusu sebebiyle bu durumdan kimseye bahsetmez. Üniversite yıllarında Yazko'da tezgâhtarlık ve anketörlük yapan Keskin[138] mezuniyetinin (1986) ardından Çorlulu Ali Paşa Medresesi'ndeki Erenler Kahvesi'nde şair buluşmalarına katılır. 1980'in verdiği travmadan dolayı birbirine yaklaşan Müslüman ve Solcu birçok şairle[139] tanışan Keskin daha çok olanı biteni dinlemeyi tercih eder. 1987'de bir şaire[140] şiir dosyasını teslim eden Keskin, o şairin sadece 26 dizeyi beğenmesi üzerine iki yıl boyunca şiir yazmaz. Ardından içindeki yazma dürtüsüne karşı koyamayan Keskin, 1991'de ilk kitabı *Delilirikler*'i[141] yayımlar. 1994'te ikinci kitabı *Bakarsın Üzgün Dönerim*'le[142] dikkat çeken Keskin, 1996'da *Cinayet Kışı + 2 Mektup*[143] ve 1999'da *20 Lak Tablet + (Yolcunun Siyah Bavulu)*[144] ile şiir yürüyüşüne devam eder.

2000'de Fethiye, Ovacık'ta karşılaştığı doğa manzaralarına hayret eden ve gördüğü unsurları şiire dönüştürmek isteyen Keskin, öncelikle şiirlerin isimlerini belirler, ardından hem kendi çektiği fotoğraflar hem de diğer doğa fotoğrafları aracılığıyla tabiatın şiirini yazar. Kendi şairlik deneyiminde bir kırılma olarak gördüğü bu kitap 2002'de *Yeryüzü Halleri*[145] ismiyle yayımlanır. 2005'te ilk beş kitabını *Kim Bağışlayacak Beni*[146] adındaki tek ciltte toplayan Keskin, kitaplarını kronolojik bir şekilde değil, *Yeryüzü Halleri*'nden *Delilirikler*'e doğru sıralar. Aynı

[138] Keskin'in profesyonel iş yaşamı Telefon Başmüdürlüğü'nde sözleşmeli devlet memuru olarak çalışmasıyla başlar (1987). TRT'de "17'den 7'ye" ve "Yarım Elma" programlarına danışmanlık yapan (1989) Keskin, bir süre ticaretle uğraştıktan sonra 1995-2000 yılları arasında Yapı Kredi Yayınları'nda editör olarak çalışır. Ardından Koçbank için özel bir dergi hazırlayan Keskin (2002), hâlâ serbest editörlükle uğraşmaktadır.

[139] Adnan Özer, Bahadır Bayrıl, Haydar Ergülen, Lâle Müldür, Leylâ Şahin, Seyhan Erözçelik, Tuğrul Tanyol…

[140] Röportajda şairin adı geçse de hem Keskin'in isteği hem de etik kuralları gereği ismi belirtmemeyi uygun gördük. Burada amacımız eleştirinin bir şairin kimliğini veya yazısını nasıl etkilediğini göstermek değil, bu eleştiri biçiminin 80'lerde seslerini daha güçlü çıkaran şair kadınlar için bir silah olup olmadığını düşündürmektir.

[141] İskenderiye Kütüphanesi.

[142] Era.

[143] Göçebe Şiir Kitapları.

[144] Yapı Kredi Yayınları.

[145] Yapı Kredi Yayınları.

[146] Metis Yayınları. Bu tarihten itibaren Keskin'in külliyatı Metis Yayınları tarafından basılır.

yıl yayımladığı *Ba*'da ilerleyen yaşının, değişen bedeninin, *Y'ol*'da (2006) ise ipini koparmış bir dilin peşine düşer. *Soğuk Kazı*'yla (2010) birlikte bireyin lirizminden sıyrılan, dışarıda olanlara kayıtsız kalamayan Keskin, bu poetik tavrını *Fakir Kene*'de (2016) daha da belirginleştirir.

Şiirlerini *Şiir Atı*, *Fanatik*, *Düşler*, *Sombahar*, *kitap-lık* ve *Kaşgar* gibi dergilerde yayımlayan Keskin, *Geniş Zamanlar*'ın[147] ve *Göçebe*'nin[148] yayın kurulunda yer alır. *Ba* ile 2006 Altın Portakal Şiir Ödülü'nü kazanan Keskin, *Soğuk Kazı* ile 2011 Metin Altıok Şiir Ödülü'ne değer görülür. "Otobiyografi"sinde "Okudum. Yetmedi, yazdım da."[149] diyen Birhan Keskin, Sema Kaygusuz'un *Karaduygun*'unda (2012) ise bir kurmaca kahramanıdır.

2.2. Birhan Keskin'in Şiirlerinde Birleşen, Taşan, Çoğalan Beden

Birhan Keskin'in şiirlerinde aşkın varlığı veya şehveti karşısında âşık öznenin bedeninde birtakım dönüşümler görülür. Bu dönüşümler sıklıkla taşma ve çoğalma eylemleri ve bu eylemleri anımsatan imgelerle işlenir. Aşkın varlığı ve şehveti ile taşan, çoğalan bedenden bahsetmeden evvel aşkın veya sevginin izdüşümlerine dair Gasset'in fikirlerine değineceğiz.

José Ortega Y Gasset sevginin çeşitli hâlleri üzerine denemelerini bir araya getirdiği *Sevgi Üstüne*'de "Sevginin Özellikleri"nden bahsederken sevginin yalnızca kadın ve erkek arasındaki sınırlı aşk ilişkisinde olmadığının altını çizer. Bu sözü her ne kadar ikili cinsiyet sistemini yücelttiği ve diğer cinsel kimlikleri yok saydığı için son derece queerfobik olsa da *Sevgi Üstüne* isimli eseri aşka ve sevgiye dair evrensel bir çerçeve çizmek açısından önemlidir. Gasset'in 'iki karşı cins arasındaki sevgi' diye kastettiği söyleme karşılık biz, bu çalışmada 'insanlar arasındaki sevgi'yi kullanmayı tercih ettik.

Gasset, alışılanın aksine sevgiyi sadece insanlar arasına indirgemeyerek sevilen kişi, durum, eser veya şeyin, yani 'sevgi nesnesi'nin, sonsuz bir çeşitliliğe sahip olduğunu vurgular: "Bizler erkek olarak kadını, kadın olarak da erkeği sevmekle kalmayız; sanatı ve bilimi de severiz; anne çocuğunu sever; dindar kişi

[147] İbrahim Kiras ile (3 sayı, 1990-1991).
[148] Hasan Öztoprak, İrfan Yıldız ve Osman Çakmakçı ile (7 sayı, 1995-1998).
[149] **Birhan Keskin Şiiri ve Ba**, 16.

Tanrı'yı sever."[150] Sevgi öznesi (seven), sevgi nesnesi (sevilen) ile ilişkilenirken bütünleşme yoluna gider. Bütünleşme her zaman bedensel değildir. Simgesel bir bütünleşmeden bahseden Gasset, birbirinden uzak düşmüş iki dost örneğini verir:

> "Belki de dostumuz (genel olarak sevgi ele alındığında dostluk unutulmamalıdır) uzakta bir yerdedir de ondan haber alamıyoruzdur. Onunla genelde simgesel bir bütünleşme içindeyizdir; ruhumuz inanılmaz bir biçimde genişleyerek bu uzaklığı kapatmıştır sanki; dostumuz nerede olursa olsun, onunla temelde birlik içinde olduğumuzu duyarız."[151]

Sevgide görülen simgesel birliktelik ister istemez bir hareketi ortaya çıkarır. Hareket her zaman maddi olmak zorunda değil, hatta çoğu zaman manevidir. Birini sevmek O'na doğru gitmekle eşdeğer olduğundan sevgide sürekli bir göç hâlinden bahsedilir. Sevgi öznesi, sevgi nesnesine doğru durdurulamaz bir şekilde göçerken tam karşısında, nefret durumunda ise ayrılık gözlemlenir. Ayrılık hâli de uyumsuzluğa, fizikötesi bir uzaklaşmaya, nefret edilen nesneden mutlak bir yalıtlanmaya yol açar.[152]

Gasset, sevginin nefret ile farkını sadece özne-nesne arasındaki uzaklıkla değil yaşam arzusuyla da ölçer. Gasset'e göre sevmek, sevilen şeye sonu gelmez bir çabayla canlılık katma, onu yaratma, isteyerek koruma eylemidir. Nefret etmekse yok etme ve gerçekten öldürme eylemidir. Bu öldürme eylemi bir kere gerçekleştirilmez: "Çünkü bir kez nefret ettik mi, nefret edilen şeyi sürekli olarak öldürüyoruz demektir."[153] Sevgiden kaynaklanan canlılık katma edimi hâliyle bereketi, doğurganlığı da getirir. Sevgi, kendisiyle birlikte veya kendisinden sonra birçok kavramı, kavrayış biçimini önceler, onlara yol açar: "Kişinin sevgisinden pek çok şey doğar: arzu, düşünce, istem, eylem. Bununla birlikte, bir tohumdan çıkan ürünler gibi, sevgiden doğan bu şeylerin hepsi sevgi değildirler ama onun varlığını öngörürler."[154]

Nefret için geçerli olan süreklilik sevgide de vardır. Düşünce veya istem edimleri anlıkken sevgi hâli ise zamana yayılır ve insan sevgilisini bir mıknatıstan çıkan kıvılcımlar gibi yanıp sönen ani anlar veya kopuk kopuk zamanlar dizisi içinde değil, sürekli olarak sever. Bu durum da çözümlemekte olduğumuz duygunun yeni

---

[150] José Ortega Y Gasset, **Sevgi Üstüne – Bir Konuya Çeşitli Yaklaşımlar**, 2. bs. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), 7.
[151] **age**, 12.
[152] **age**, 13.
[153] **age**, 13.
[154] **age**, 8.

bir yanını ortaya çıkarır: "Sevgi bir akıştır; ruhsal maddeden oluşan bir ırmaktır; kaynak suyu gibi hiç durmadan akan bir sıvıdır."[155]

Birhan Keskin ilk kitabı *Delilirikler*'den itibaren aşkı ve sevgiyi merkeze aldığı şiirlerinde aşkın varlığını, cinselliğini işlediğinde taşan, çoğalan ve akıcı imgelere başvurur. Bu duruma örnek vermek için öncelikle *Delilirikler*'de yer alan iki ayrı şiir gibi görünse de birbirinin devamı olan "Ay-Rı I" ve "Ay-Rı II" isimli şiirleri inceleyeceğiz.

"Ay-Rı I" isimli şiirde şiir yazan özne sevgilisi ile arasındaki mesafeden bahseder:

Kirli ve kopuk sesler var aramızda
suç bu.[156]

Mesafeyi 'suç' kelimesi ile tanımlayan öznenin sevgilisine yazdığı not aralarındaki mesafenin fiziksel boyutuna dikkat çeker:

Bak, bir kâğıtta notlar var, sana yazılan
"ben şimdi uzaklarda bir fırtınayım
gece geçen tren seslerine karışan." (*KBB*, 160)

Şiirin ilerleyen bölümlerinde giderek yaşlandığından bahseden özne, şiir yazma anında olup bitenleri de şiire ekleyerek gerçekçi bir atmosfer kurar:

Bak, şiirin ortasından bir garson geçiyor,
lavanta kokuları
ve ilk günler geçiyor ayrılığın ortasından
bardaklar ve çaylar geçiyor hatta. (*KBB*, 160)

Şimdiki zamanın içindeyken geçmiş zamanın şiirini yazan özne, bulunduğu mekânda çalan müzikle ayrıldığı kişi arasında bağlantı kurarak aralarındaki ilişkinin muğlaklığının altını çizer. İsteği ya tamamen ayrılmak ya da birlikte olmaktır:

Bak, bütün tınılar isyan
bütün kemanlar gece
duysana, kopuk ve uzak bir şeyler var aramızda
ya beni bırak,
ya sarıl bana. (*KBB*, 161)

---

[155] **age**, 11.

[156] Birhan Keskin, **Kim Bağışlayacak Beni**, 6. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 160. Birhan Keskin ilk beş kitabını (*Delilirikler*, *Bakarsın Üzgün Dönerim*, *Cinayet Kışı*, *Yirmi Lak Tablet*, *Yeryüzü Halleri*) *Kim Bağışlayacak Beni* ismini verdiği tek bir ciltte toplamıştır. Bu tezde adı geçen kitaplardan yapılan alıntılar için bu cilt tercih edilmiştir. Bu alıntıdan sonra *Kim Bağışlayacak Beni* isimli kitaptan yapılan alıntılar sayfa sonunda değil alıntının sonunda parantez içi referansı ve *KBB* kısaltması ile belirtilecektir.

Ayrılık sonrası geçmişi özleyen, yaşlanan öznenin konuştuğu "Ay-Rı I" şiirinden sonra gelen "Ay-Rı II" şiirinde ise aşkın beden üzerindeki dönüştürücü etkilerine değinilir. "Ay-Rı II" şiirinin anlatıcısı "Ay-Rı I" isimli şiirdekinin aksine birinci teklik şahıs değildir. Anlatıcı, tuzağa düşen ve kendini yok eden bir kahraman aracılığıyla bir efsaneden söz eder. Kahramanın düştüğü tuzak ve kendini yok etme biçiminin sebebi ise aşktır:

Şimdi yalnızca can sıkıntısı
ve açık pencereler vardır, rüzgârı içeri alır
kahraman tuzağa düşmüş ve kendini yok etmiştir.
Aşk, çok telefonlu uyku aralarında geçmiştir
ter, ter, ter aralarında
öpüldükçe yiten göğüs aralarında.
Aşk, piyastoslar[157] *ve eğlenceler arasında geçmiştir.* (*KBB*, 162)

"Ay-Rı I" isimli şiirde piyanisti, sandalyeleri ve garsonuyla tasvir edilen eğlence mekânı ve oradaki müzik, şiirin geçtiği mekânda eskiden sevgiliyle birlikte olunduğunu anımsatır. "Ay-Rı II" şiirinde aşkın piyastoslarda ve eğlencelerde geçmesi bu durumun kanıtıdır. Aşkın cinsel, şehvetli yönlerinin anlatıldığı anlara karşılık can sıkıntısının ve yalnızlığın da gösterildiği "Ay-Rı II" şiirinde aşkın varlığının ve yokluğunun etkileri birlikte işlenir. Aşkın varlığında ten dokundukça çoğalır, mekân silinir; yokluğunda ise can sıkıntısı ortaya çıkar ve deniz ayrışır.

Erich Fromm *Sevme Sanatı*'nda "Cinsel Sevgi"yi anne ve kardeşlik sevgisinin tam aksine, 'bir başka insanla tümüyle bir potada erime, onunla tek vücut olmaya duyulan şiddetli istek'[158] diye tanımlar. Fromm'a göre amacı birleşmek olan cinsel istek sadece bedensel bir açlığın, acı veren bir gerginliğin giderilmesi değildir: "Cinsel arzuyu sadece sevgi uyandırmaz. Yalnızlıktan doğan huzursuzluk, hükmetmek ya da hükmedilmek isteği, kendini beğenmişlik, incitme hatta yok etme isteği de uyandırabilir."[159] Fromm'a göre birçok kişi düşüncesinde cinsel arzuyu sevgiyle bütünleştirdiği için bir başkasına duyduğu bedensel isteği sevgiyle karıştırır. Sevginin yarattığı cinsel birleşme arzusunda hükmetme isteği veya hırs kaybolarak şefkat ortaya çıkar. Aksi takdirde, birleşme arzusu sevgi doğurmuyorsa veya cinsel sevgi aynı zamanda kardeşçe sevgi değilse, birleşme sadece hazza dayalı geçici bir duruma dönüşür. Güçlü heyecanlar cinsel arzuyu ve birleşme isteğini uyandırabilir

[157] "(Birisini) Yakalama, tutma. Tutuklama. (özellikle cürmü meşhut durumunda.)" Hulki Aktunç, **Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 242.
[158] Erich Fromm, **Sevme Sanatı**, (İstanbul: Say Yayınları, 1985), 58.
[159] **age**, 59.

ama bu heyecanlardan sadece biri sevgidir. Ancak sevgi olmadan yaşanan birlik, birleşme anından sonra 'eskisi kadar yabancı ve uzak iki insan'ı yeniden ortaya çıkarır ve bu durum "bazen birbirlerinden utanmalarına hatta nefret etmelerine neden olur. Zira kurdukları düş yiter yitmez yabancılıklarını eskisinden yoğun duyarlar."[160]

Gasset'in 'hiç durmadan akan bir sıvı' diye tanımladığı sevginin cinsel yönünün de işlendiği "Ay-Rı II" isimli şiirde, geçmiş zamanda yaşanan aşkın veya birleşmenin teni çoğaltıp mekânı sildiğini söylemiştik. Aşkla eğlencelere, hayata karışan ve birleşmeyle kendini çoğaltan özne, ayrılığın ardından denizin savrulmasına şahit olur:

Şimdi yalnızca can sıkıntısı
ve açık pencereler vardır, deniz savrulmuş
su ayrışmış, rüzgâr ve tuz olmuştur. (*KBB*, 162)

Keskin'in şiirinde ayrılıkla ayrışan denizin önemini kavrayabilmek için öncelikle denizin temel öğesi olan suyun açıklanması gerekir. Kathryn Wilkinson'a göre yapısı gereği durmadan biçim değiştiren ve dönüşen su, birçok kültürde hayatın kaynağı olduğu için dişidir ve bereketle ilgilidir. Birçok yaradılış mitinin kaynağında da anaç olarak görülen deniz yeryüzünün rahmidir ve yaşam onun ilksel sularından doğmuştur.[161] Halk inancına göre ise ezelde hiçbir şey yokken uçsuz bir deniz vardır, sonsuzluğu simgeler.[162] Genelde maddesel unsurların her bileşimi özelde ise suyun diğer unsurlarla birleşebilme yeteneği bilinçaltı için bir evliliktir.[163] "Ay-Rı II"de Gasset'in sürekli doğurganlığını vurguladığı, yaşam gücü veren sevginin yokluğunda bir bereket kaynağı ve yaşamın ilksel suları olarak görülen deniz ayrışır. Keskin'in şiirindeki bu ayrışmanın kaynağı ise aşkın cinsel birleşmelerle işlenişinin ardından öznenin birlikteliğinin bozulmasıyla doğanın da bozguna uğramasıdır. Issız bırakılan kahraman da manzara karşısında muhteşem ve bomboş aşk şantiyesinde yalnız kalır.

Birhan Keskin'in *Bakarsın Üzgün Dönerim* isimli kitabında yer alan "Tüller ve Silah…" şiirinde de birleşme ve ayrılık dikkati çeker. Meleği ile birlikte önü denizle başlayan rüzgârlı bir kasabada olan özne sanki yıllardır orada olduklarından bahseder. O kasabanın melek ile şiirin öznesi için bir anlamı vardır çünkü orada bir patlama ile ışık söner ve şiirin öznesi susar:

---

[160] **age**, 60.
[161] Kathryn Wilkinson, **Semboller ve İşaretler**, 2. bs. (İstanbul: Alfa Yayınları, 2013), 32.
[162] Deniz Karakurt, **Türk Söylence Sözlüğü**, (Türkiye: f-klavye e-kitap, 2011), 107.
[163] Gaston Bachelard, **Su ve Düşler – Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 21.

soğuktu, ısınamıyorduk. Bu kadar yakınken. Aramızda
yalnızca o hava boşluklarının dolaştığı odalardaydık.
Biriken bütün rüzgârlar işte orada, o deniz kasabasında
o çok köpekli, çok rüzgârlı yerde patladı. İkimizi aynı
gökyüzüne baktıran, neydi o, ışık söndü. Sustum.
Sustum. Sustum. Sustum.
Bütün aşkların sonunda yaptığım gibi,
konuşmak hiçbir şeyi, hiçbir şeye ulaştırmıyordu.
Biliyordum. (*KBB*, 130)

Âşık özne kasabadaki akşam yürüyüşlerinden bahsederken metropollerin asi özlemi ile İstanbul'u hatırlar. Hatırladığı sadece bu değildir; özne kendini unutmamak adına zor da olsa sevginin cinselliğiyle yaşandığı günleri anımsar. O günlerde âşığın bedeni (teri, gövdesi) diğer bedenle buluşarak çoğalır:

Terin ter, gövdenin diğer gövdeyle buluştuğu yer.
Kaç sevişme hatırlıyorsun o günlerden. Güç. Zor.
Yitik hafızam: öksüz çocuğum benim
kendini unutma olur mu? (*KBB*, 131)

Zor hatırlanan sevişmelerden sonra âşık öznenin suskunluğu neden tercih ettiği anlaşılır. Melek, gövdesini âşığın yanından kaldırarak diğer gövdelerin yanına bırakır, diğer gövdelerin yollarına adım atar. Âşık özne, diğer gövdelerden bahsederken 'yabancı' der. Bu durum Divan şiiri geleneğinde âşığın sevgilinin yanında gördüğü rakipleri 'ağyâr' olarak tanımlamasını hatırlatır. Ancak âşık sevgilisini yabancı gövdelerin arasından çekip çıkaramaz:

Sustum. Sustum. Sustum. Başkalarının ilgili yollarına
adım atan ayaklarına susarak baktım. Yanımdaydın kalktın.
Gövdeni gövdemin karşısına, sana ilgili gövdelerin
yanına bıraktın. Sustum. Seni yabancı olduğun gövdelerin
arasından çekip çıkaramıyordum. (*KBB*, 131)

Manzara karşısında âşığın sessizliğe bürünmesinin sebebi ise dalından düşecek kadar büyümüş olmasıdır. 'Büyü-' fiilinin bir meyve ile ilişkilendirilmesi âşık ile sevgilisi arasındaki ilişkiyi anlamak açısından farklı bir pencere sunar. Birbirine bağlı olan ağaç ve yaprak, rüzgârın şiddetiyle birbirlerinden ayrılır. Âşığın sevgilisiyle birleşmiş gövdesi de yabancılardan ötürü ayrılır. Böylelikle ağaç-yaprak-rüzgâr ve âşık-sevgili-diğerleri arasında benzerlik kurulur. Âşığın aşkla çoğalan bedeni artık yalnızdır ve ağacından düştükten çok kısa bir süre sonra ne olduğunu anlatmak ister:

Senin elementlerin yollara çıkacak.
Ellerin, gece ve keder.
Ve hâlâ akan ne varsa senin iyiliğinden olacak. (*KBB*, 133)

Sevgilinin bileşenlerinin yola çıkması gerçekte yaşanan ayrılığın simgesel düzlemdeki karşılığıdır. O şartta bile olanların sevgiliyle özdeşleştirilmesi önemlidir. Ayrılık sonrası bu davranış da Divan şiiri geleneğindeki âşık tipinin sadakatini hatırlatır. Bütün aşkların sonunda olacakları bilen öznenin 'kehanet'lerinden sonra şiir, başladığı atmosfere geri döner. Tekrarlar arasında kurulan şiir, alışılmış aşkın metinsel yansıması olarak karşımıza çıkar. Her şey düzelecek gibidir ve orada doğmaya çabalayan sevgililer ölürler. Tekrarın ardından şimdiki zamana geçen özne sevgilisinden kendisini ve tenini unutmasını ister:

Beni kanadı kırık küçük bir yavru gibi bulduğun, çoktandır
sanki birini beklediğin varmış gibi katlandığın, o çöplükte
bulduğun beni, baktığın, büyüttüğün beni unut. (*KBB*, 134)

Kanadı kırık bulunan, büyütülen âşık bir başkası gelince unutulmaya da hazırdır. Birlikte olunan son gecede rüyasında tüller ve silahlar gören âşık hiçbir şeyi hiçbir şeye yoramayacak kadar kara bir kının içindedir. Sevginin akışıyla birleşen ve çoğalan âşığın bedeni ayrılıkla kara kan içinde kalır. En sonunda yaşadığı durumun bir tekrar olduğuna ve diğer insanların sözleriyle her şeyin mümkün olduğuna kanaat getirir:

Yaşlı doğuda her şey mümkündür diyorlar:
Sonsuz sevgi, sonsuz bağlılık
ani ışık, ani ayrılık. (*KBB*, 134)

Bakarsın Üzgün Dönerim'de yer alan "Sahra ve Serap…" isimli şiirde öncelikle italik dizeler ile bir not yazılır. Çöle bütün iyi niyetiyle ve aptalca girdiğini söyleyen özne orada sarı ve sonsuz ihaneti öğrenecektir. Notun ardından çöle giren özne ise dışarıda aşklar ve anılar bıraktığından bahseder:

Dışarda aşklar ve anılar bıraktım
içerde adımlarım kısa bakışlarım uzak kaldı. (*KBB*, 136)

Âşık, 'siz' diye seslendiği sevgilisine karşı duyduğu sevgiyi gerçek ve serap ikilemi arasında aktarır, nihayetinde yaşananların paranoya olduğuna kanaat getirir:

Kırık havaları nasıl sevdimdi, sizinle tekrar karşılaşsam
ölürüm gibiydi, oysa her şey paranoya ve şizofreniydi. (*KBB*, 136)

Çöl atmosferinde sevgiliyi sahrada yağmuru bekler gibi bekleyen ağır, nazlı seven âşık özne, ayna aracılığıyla avutulmak ve çoğaltılmak ister:

Yüzümü ve anılarımı çıkaracak kadar güneşi yoktu
yazların. Ben sizi nasıl da ağır, nazlı ve dur bakalım
sevdiydim. Ben sizi sahrada yağmurları bekler gibi

beklemedi miydim.
...
Yüzümü yok edecek aynayı buldunuz sonunda
avutun beni, çoğaltın beni, sırrınız oldum. (*KBB*, 136-137)

"Lichtenstein'e göre ruhsal sorunları olan kişilerin yaşamında 'aynaya bakma' kaybolan benliğin onun aracılığıyla geri alınabileceğini işaret eder. 'Ayna' rüyalarda kimlik karmaşasını, insanın kendi kendisiyle hesaplaşmasını simgeler."[164] Âşık özne aynanın aydınlık yüzünde çoğalıp karanlık yüzünde sırlaşacağını bildiği gibi sevgilisinin onu hem var edip hem yok edeceğini de bilerek sevgiliyle görünen ve yine sevgiliyle kaybolan benliğini vurgular:

Var ettinizdi beni
hem de yok ettinizdi (*KBB*, 137)

Birhan Keskin *Cinayet Kışı* isimli üçüncü şiir kitabının girişinde, ilk şiirden evvel biri italik biri standart dizili iki metne yer verir. İtalik dizili bölümde şair ne yaptığından bahseder. Kulağına uzak zamanın sesi çalınan şair duyduğu sesi taklit etmeye çalışır. Çünkü her "*İnsanın, kendi varlığından hoşnut olarak yaşadığı,/ kendi varlığını haklı kıldığı ve kuşku yok ki, yeryüzü/ ile barışık yaşadığı ve mutlu olduğu bir zaman var*"dır (*KBB*, 81). Şimdiki zamanda yaşananlara katlanmanın bir yolu sözünü ettiği 'mutluluk imgesi'dir. Ardından gelen standart dizili metnin odak noktası da 'birbirini tamamlamak'tır. Ancak sözünü ettiği tamamlama (birleşme veya çoğalma) gerçekleşmediğinden veya her tamamlanmanın sonunda ayrılığın da yaşanacağından şair kendi içine dönmeyi tercih eder:

Birbirini tamamlamak üzere varolanlar
birbirini tamamlamıyor,
kendime dökülüyorum,
içime. (*KBB*, 83)

İncelenen iki metin, şiirleri anlamlandırma konusunda yardımcıdır. Örneğin "Baldamlası"nda uzak, mutlu zamanların tasviri görülür. Tasvir ettiği zamanın içinde âşık özne yeryüzü ile özdeşleştirdiği sevgilisiyle birliktedir:

İçinde çiçekler büyüttüğün zamanlardı
Irmağında yıkandım
Rüzgârında kurudum
Eğildim dünyayı kokladım
Bir iyilik oldum güzel ağzında. (*KBB*, 86)

[164] Oğuz Cebeci'den aktaran Emel Koşar, "Âsaf Hâlet Çelebi'nin Şiirlerinde Ayna Metaforu", **Şiirin Nabzı**, 62.

Gövdeler arasında gözlemlenen aşk ve haz akışının temelinde birbirini tamamlamaları yatar. Tasvir edilen atmosferde âşık öznenin tek isteği kendisini sevgilisiyle değiştirmek, bir bakıma simgesel düzlemde birleşmektir, bu yüzden sevgilinin varlığının ilk suları olan denizine gider:

Gövdenden gövdeme akan bir karanfil gecesi
Denizine geldiydim senin
Kendimi seninle değişmek için. (*KBB*, 86)

Aynı birleşme, çoğalma isteği "Zaman" şiirinde örtülü bir ifade olmaktan çıkar ve âşık özne özgürce aşkın cinsel hazzını dile getirir. Birleşmenin temelinde ise âşığın sevgilisini mutsuzluğundan kurtarma isteği vardır:

Beni içine al artık
seni mutsuz kılan duyguyu
kırmak istiyorum. (*KBB*, 91)

Cinayet Kışı'nda yer alan "Eski Bahçenin Hafızası" isimli şiirde öne çıkan özne, hitap ettiği kişiyi kimseye yakın olmadığına inandırmaya çalışır, yaşananları unutmadığından bahseder ve bir rastlantı sonucu hatırlar:

hafızasındayım eski bahçenin
sarhoş asmaların biriktirdiği
boğazımı yakan acı bir imgedeyim (*KBB*, 93)

Anımsayarak duran ama kaybolan özne öfkelenmek için çok geç olduğunun farkındadır fakat yine de isteği durgun gölü bulandırmaktır. 'Gölde unuttuğumuz' diye nitelendirdiği ve çürüyerek göle karışan anlar sevgilisini çoğalttığı anlardır:

Ben seni çoğalttım
ben seni çoğalttım
sırlarım azaldı böylece. (*KBB*, 94)

"Giz" isimli şiirde ise âşık özne bu sefer yazan değil yazılan olmak ister. Sevgilisine 'Ey yâr' diye seslenen âşık özne, sevgilisinden gövdesinin beyaz kimyasını, aklının hizasını çözmesini ister:

çöz gövdemin beyaz kimyasını
aklımın hizasını
kanat içimdeki uzayı, akşamın bahçelerini (*KBB*, 112)

Çözülme isteği, içindeki uzayın kanatılması kadar ilk bakışta sadist bir isteğe varsa da aşktan dolayı çözülmek ve öyle dökülmek isteyen bir öznenin dileği olarak değerlendirilmelidir. Âşığın isteğinin nasıl gerçekleşeceğinin ise herhangi bir önemi yoktur. Sevgili neyi bilirse âşığı onunla ilişkilendirerek çoğaltabilir çünkü âşığın isteğinde aslolan süreç değil sonuca kavuşmaktır:

söze söyle, yazıya dök beni
bir kucakla
bir imkânsızlıkla
nasıl bilirsen onunla ilişkilendir
bir anlatana bir anlatılan gerekir. (*KBB*, 112)

Sevgilinin bedeniyle birleşme isteği Birhan Keskin'in dördüncü şiir kitabı *20 Lak Tablet*'te de öne çıkar. "Derin Zaman" isimli şiirde âşık özne sevgilinin sınırlı bedeni ile sarılmanın sonsuzluğunu arzular. Böylelikle çoğalacaktır:

Ben senin sınırlı gövden ile
beni sonsuz sarmanı diledim. (*KBB*, 46)

Sevgilisiyle arasındaki ayrılığı kışa ait imgelerle dile getiren âşık özne, iletişimsizliği vurgulamak için donmuş bir dilden bahseder ve dilin çözülmesini ister:

Ne kışa ne yaza uygun
kalbim, çatlat aramızdaki donmuş dili (*KBB*, 46)

20 Lak Tablet'te yer alan "Aşk" isimli şiirde de aynı birleşme isteği sarılmak eylemiyle öne çıkar. Sevgilisiyle kendisi arasındaki farklılıklardan bahseden âşık özne sevgilisinin yanındayken 'deniz gibi' olduğunu söyler:

Kendi çukurunu bulmuş deniz gibiyim
diyorum, yanında,
o sabahları eğilip öpüyor denizi. (*KBB*, 50)

Sevgilinin simgesel düzlemde denizi öpmesi gerçek düzlemde bir öpüşme sahnesidir ve sözü edilen sahne hatırlandığında bile âşık öznenin aklı durur. Tek isteği sonsuz birleşme olan âşık özne 'bana biçtiğin ömür' diyerek yaşamının da ölümünün de sevgilisine bağlı olduğunu bilir:

Rüzgârın dağımda olsun, esmerliğin gecemde
öyle kal, sana sonsuz sarıldığımda. (*KBB*, 51)

Birhan Keskin beşinci şiir kitabı *Yeryüzü Halleri*'nde hayvandan insana, coğrafi şekillerden beyaz deliğe kadar evrene ait birçok unsuru dile getirir. Ekoeleştirel açıdan okunmaya müsait kitabın temel izleklerinden biri de aşktır. Keskin'in şiir serüveninde neredeyse her durakta gözlemlenen aşkla dönüşen bedenlere *Yeryüzü Halleri*'nde de rastlanır.

"Denizkabuklusu" isimli şiirde, uzunca müddet yaşadıktan sonra içindeki zayıf hayvan çoktan ölen ve kendini ıslak kuma, sahile gömen bir şiir öznesi öne çıkar. Sedefinden başka şeyi olmayan âşık özne şiire ismini veren denizkabuklusudur. Denizkabuklusunun 'o' diye hitap ettiği bir başka öznenin onu

kumundan çıkarması ve sedefini ellemesi denizkabuklusuna yeniden hayat verir. Yaşanan birleşme denizkabuklusuna artık soğuk taş olmadığını düşündürür:

Derin denizlerle, soğuk denizlerle
tuzla, dalgayla boğuştuydum ben, ve hayvanım çıkmıştı benden.
Kendi içine kıvrılmış, rüyasını unutmuş
soğuk taş değil miydim artık ben? (*KBB*, 14)

Rüyasını unutan denizkabuklusu için yaşanan an yeniden rüya görmekle eşdeğerdir:

O bana bir rüya verdi, inanamadım.
(Bademin neşesi, dedi, al bak, dedi, kısacık, dedi.) (*KBB*, 14)

'Bademin neşesi' söylemi "Deniz" şiirinde de ortaya çıkar. Ezgi Hamzaçebi "Deniz" şiirinde anlatıma hâkim olan dilin sadece insana veya sadece denize ait olmadığından bahseder. Hamzaçebi'ye göre şiirde bir yanda yağmuru okuyan, kıyıya mektup taşıyan, derine ağladığını söyleyen insan eylemlerini yüklenmiş bir deniz, diğer yanda ise içinde tuz sesi kırılan ve ne kadar geniş olduğunu bilemediğini söyleyip denize dair imgeleri yüklenen insan vardır. Deniz ve insan sınırının bulanıklaşması ve anlatımın muğlaklığı *Yeryüzü Halleri*'nde hâkim kılınmaya çalışılan dünya görüşünü belirginleştirir.[165]

Ezgi Hamzaçebi'nin de kabul ettiği "Deniz" şiirinin "Denizkabuklusu"na 'bağlanabilme' özelliği iki şiirin de merkezinde yatan aşk ve birleşme isteğiyle ilgilidir, çünkü "Deniz" şiirinde aşkın hayal kıvamından bahseden özne "Denizkabuklusu"nun duyduğu gibi 'gülün kokusunu bademin neşesini' arzular. Bahsi geçen durumun sonucunda ise öznenin daha farklı bir amacı ortaya çıkar:

Ah bilmedim de nasıl geniştim,
Koşup kapaklanayım bir kucak istedim. (*KBB*, 25)

Roland Barthes arzulanan varlığın bedenine kaçamak bir dokunmanın yol açtığı her türlü iç söylemi 'dokunum' kavramıyla açıklar: "Âşık her zaman, her yerde, en küçük şeyden anlam çıkarır, onu titreten anlamdır. Her dokunum, âşık için, yanıtın sorusunu sorar: tenden yanıt vermesi istenir."[166] Bu kapaklanma sahnesi sahile vuran bir dalga görüntüsü ile düşünüldüğünde aşkın dokunumla birlikte bedenleri birleştiren gücü iki şiirde de örtüşür. Deniz bir kucak istediğinden

[165] Ezgi Hamzaçebi, "İnsan Olmayanın Edebi Temsili: Yere Düşen Dualar ve Yeryüzü Halleri'ne Ekoeleştirel Bir Yaklaşım", 94.
[166] Roland Barthes, **Bir Aşk Söyleminden Parçalar**, 5. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 64.

dalgalanır, o dalga sahilde gömülü olan bir sedefi alır, böylelikle ona rüyasını yeniden verir.

"İncir" isimli şiirde ise 'sen' diye hitap edilen sevgilinin yanına sığan yeryüzü incirin (öznenin) geniş içine de sığmaktadır. Böylelikle âşık ve sevgili, incir ve yeryüzünün birlikteliğiyle aktarılır. Öznenin aşkı, kökleri gibi uzayıp gitse de kendisi (meyvesi) kurumuş yaprakla benzeşir:

Çoook geniş içim, içime sığıyor
yeryüzü, yanına senin.
Ah, uçsuz bucaksız uzuyor aşkım da
kendim yazda kavruk yaprak kadarım. (*KBB*, 29)

20 Lak Tablet'te yer alan, sonraki bölümde işleyeceğimiz "Penguen" şiirinin öznesi hitap ettiği penguenden kendisine sırtını dönmemesini ister. Penguenin beyaz ve narin yerini elinde unuttuğu ince metalle çizen özne, aralarındaki beceriksiz dilden ve hiç söyleyemediklerinden bahseder. Birhan Keskin'in aşkı merkez alan şiirlerinde âşık özne sevgilisiyle daima konuşmak ister. Ayrılık söz konusu olduğunda ise, yukarıda da değindiğimiz gibi, iletişimsizlikle sözün veya dilin donması, taşlaşması gözlemlenir. Tespitlerimizden yola çıkarak "Penguen"in 'penguen sembolü üzerinden sevgilisini yaralayan âşık öznenin şiiri' olduğunu söyleyebiliriz. Burada inceleyeceğimiz "Penguen 2" de "Penguen"in devamı niteliğini gösterir.

Ba kitabında yer alan "Penguen 2" isimli şiirde 'nar' dikkati çeker. "Türk halk şiirinde erotik çağrışımlarla kullanılan nar"[167], yapısı gereği diğer meyvelerden ayrıdır. "Pek çok meyvede çekirdek, meyvenin ortasında sınırlı sayıda saklıyken nar, sayısız dölden oluşmaktadır. Bu bağlamda nar, bereketi, doğumu ve çoğalmayı sembolize eder."[168] "Penguen 2" şiirinde "Penguen" şiirini hatırlatarak bir kuşun anısının kendisinde saklı olduğunu söyleyen özne, hitap ettiği kişiden içindeki narı dürtmemesini ister. Nar dürtüldüğünde çatlayarak taşacaktır ve üstündeki beyaz gömlek kırmızıya dönüşecektir. "Aşkı ve hazzı temsil eden kırmızı"[169] böylelikle aşkla taşmanın bir sembolü olduğunu düşündüğümüz narla bileşir:

Bir kuşun anısı kalmış bende, saklı
Bundan gözlerimdeki kayalık,

[167] Adorjan Imre, "Türk Halk Şiirinde Erotik Motifler", **Folklor/Edebiyat**, c. 9, s. 34 (2003): 131.
[168] Ebru Şenocak, "Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar", **AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi**, c. 4, s. 8 (2016): 232.
[169] Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002), 186.

içimdeki serseri buzullar
Dürtme içimdeki narı
Üstümde beyaz gömlek var.[170]

Aynı kitapta yer alan "Aşk" şiirinde aşkın söz ile bağlantısı Tanrı'nın peygamberlere buyruğu olan 'vahiy'e benzetilir. 'Beklenmedik olan'dan 'beklemeyen'e gelen bir sözün dünyayı dile getirmesi sebebiyle özne ayaklanır ve sevgiliye vardığında ise bir taşma eylemi olarak ağlar. Âşık öznenin hareketi yukarıya doğrudur ve gözyaşları (aşkı) sevgilisine de yetecektir:

Durup durup geçmesin içinden ağlamak
Dur, neden ağlıyorsun can'ım,
yetmez mi ikimize bir sağanak… (*Ba*, 29)

"Ayna" isimli şiirde ise âşık özne ve sevgilisi aynı evde, gündelik yaşam içinde gözlemlenir. Âşık özne sevgilisiyle yan yana gelerek ses veren iki serin taşa dönüşmek ister, böylelikle birleşme arzusunu vurgular. Birleşme eyleminde yine söz öne çıkar:

İki buğulu ağaç olalım, ben sana
iki serin taş, demiştim, daha o zaman
yan yana, ses veren, yağmur alan.
Sen şimdi oradan,
eteğimdeki taşları çatlatan
sözcükleri getir, yan yana getir. (*Ba*, 32)

"Nehir Manzarası" isimli şiirde 'zırdeli düşü' olan âşık özne yine sevgiliyle birlikte olmak ister. Bu birleşme eksik dünyanın tamamlanmasını sağlayacaktır:

Yatalım uyuyalım uyanalım kalkalım
Değil mi ki, bir yere kilitlenmiş
Bir küçük iyiliktir aşk,
Değil mi ki, billurdan bir yalan dünya
Bırak ersin o tamama (*Ba*, 33)

Birhan Keskin'in *Y'ol* kitabında yer alan "Kuğunun Şikâyeti" isimli şiirde gölü izlemekte olan özne, kuğular aracılığıyla aşkı anlatır. İçinden ömrünü geçirdiği dünya olan göl bir bakıma hatırlama mekânıdır ve göldeki kuğuların birbirlerine sarılması sevgilisiyle olan birleşme anlarının temsilidir:

Bu göl; içinden bir ömrü geçirdiğim dünya
Bu durduğum, peşimsıra büyüsün diye rüya
Bu yavrular, kanat açtığımız,
birbirimizin göğsüne durduğumuz filan…[171]

[170] Birhan Keskin, **Ba**, 6. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 24. Bu alıntıdan sonra *Ba* isimli kitaptan yapılan alıntılar sayfa sonunda değil alıntının sonunda parantez içi referansı ile belirtilecektir.

Birçok kültürde güzellik, saflık ve zarafetin temsili olan kuğu hayat boyu aynı eşle kaldığı için aynı zamanda sadakatin de sembolüdür.[172] Eş kuğular boyunlarını birbirlerine dolayarak yüzerler. "Kuğunun Şikâyeti"nde gölde yüzen kuğuların birbirine değen göğüsleri, boyunları aracılığıyla aşk düğümü oluşur. Aşkla birleşen bedenler ayrılık vaktinde de çözülemeyecek düğümler içinde kalırlar:

Kuğuysan, yeminliysen bir ömür bir aşka.
Diyeceğim; gitsen başka düğüm kalsan başka. (*Y'ol*, 66)

Âşık öznenin sevgiliyle birleşme isteği *Soğuk Kazı*'da yer alan "Eski avluda" isimli şiirde de öne çıkar. Her şeyin tam olduğundan bahseden özne gitmiş olan sevgilinin eksikliğinden şikâyet eder. Sevgilinin gelişi eksik olanı tamamlayacaktır:

Her şey çok eksik ve neredeyse yok gibiyken
Buldum buluşturdum kendime geldim
Tek eksik sensin! İncecik, çilli bir dille
sen de gelsen.[173]

Eksikliğinden ötürü hiçbir şeye sevinemeyen âşık özne, aşkı uğruna neler yaptığından bahseder:

Kılı kırk yardım, altını üstüne getirdim,
Ve işte en gümüş cümlem:
İçimi açtım sana.
İçini açmak için. (*SK*, 27)

Her şeyi yeniden yapmaya hazır olan öznenin tek amacı içinin yeniden açılarak tamamlanmasıdır.

2.3. Birhan Keskin'in Şiirlerinde Eksilen, Heba Olan, Yok Olan Beden

Birhan Keskin, ilk kitabı *Delilirikler*'de yer alan "Delilirikler I" isimli şiirinde betonun hüznünden ve suyun isyanından doğan bir özneyi konuşturur. Bu özne 'sen' diye hitap ettiği muhtemelen sevgilisi veya âşık olduğu kişiden ağzını hazırlamasını ister çünkü ona söz yakışır. Ancak bu sözün ne olduğu ile ilgili herhangi bir bilgi verilmez. Şiirin ilk bölümünde 'betonun hüznü', 'suyun isyanı', 'güneşin kırılganlığı' gibi soyut imgelerle kurulan atmosfer ikinci bölümde

---

[171] Birhan Keskin, **Y'ol**, 7. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 66. Bu alıntıdan sonra *Y'ol* isimli kitaptan yapılan alıntılar sayfa sonunda değil alıntının sonunda parantez içi referansı ile belirtilecektir.

[172] Wilkinson, **Semboller ve İşaretler**, 58.

[173] Birhan Keskin, **Soğuk Kazı**, 4. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 26. Bu alıntıdan sonra *Soğuk Kazı* isimli kitaptan yapılan alıntılar sayfa sonunda değil alıntının sonunda parantez içi referansı ve *SK* kısaltması ile belirtilecektir.

‘bardaklar’, ‘demli çaylar’ gibi ifadelerle somut bir gündelik şehir hayatına dönüştürülür. Hitap edilen kişiden istenen söz bu bölümde belirginleşir, o söz ‘elma’dır:

Kırık bir şehir hikâyesinden doğdum,
kırk meseleden
bardaklar ve demli çaylara dokunup
geliyorum.
Sana söz yakışır, elma de. (*KBB*, 150)

Sözün belirginleşmesi ve ‘elma’ya dönüşmesi bu şiirin merkezinde aşk olduğu fikrini kuvvetlendirir. Aşk, bereket, gençlik ve ölümsüzlük simgesi olan elma, İncil’de Havva’nın yediği yasak meyvedir ve yoldan çıkma ile günahı simgeler.[174]

İkinci bölümde doğum yerini somutlaştıran özne, üçüncü bölümde ise ‘Aslı Astar’ı olmayan bir hikâyeden doğduğunu’ söyleyerek şehir hayatına yeniden karışır. Bu bölümde de hitap edilen kişiden istenen söz belirsizdir. Şiirin son bölümünde ise özne ‘o eski hikâyenin bittiğinden’ bahseder. Kendisini doğuran hikâyelerin bitmiş olması öznenin de bitişidir ve özne bu bitişten sonra şaşkınlığından denize düşer. Deniz gibi su kaynaklı bileşenlerin birleşme isteği ile ilgili ‘bilinçaltı evliliğine’ karşılık gelen imgeler olduğunu söyledik. Aşkın varlığı ve yokluğunu aynı anda tadan öznenin buna bağlı olarak yaşadığı şaşkınlık, ıslanmak ve kurumak eylemleriyle eş zamanlı olarak aktarılır ve artık ağzını hazırlamasını istediği sevgili görünmez:

O eski hikâye bitti,
şaşkınlığımdan doğdum
denize düştüm
kuruyup geliyorum. (*KBB*, 151)

“Delilirikler I”in devamı sayılabilecek “Delilirikler II” isimli şiirde ise şiir öznesinin yalnızlığı öne çıkar. Bir eğlence mekânında olduğu anlaşılan öznenin yanındaki tüm sandalyeler boştur. ‘Siz’ diye hitap ettiği kişinin yanına oturmasını ister ve ‘hazin bir öykü’ anlatmaya başlar:

Aslında
hazin bir öyküdür bu
anlatmaya yakışmaz sesiniz
yanımdaki bütün sandalyeler boş,
alabilirsiniz.

[174] Wilkinson, **Semboller ve İşaretler**, 98.

Oturunuz. (*KBB*, 152)

Kendi deneyimlerini arka arkaya hatırlayıp aktarmaya başlayan özne bilinçakışının parçalı anlatımını kullanır ve bu durum yazıya da yansır:

... bolerokuşlarlâleliihvan
birden, gaseyan… gaseyan… gaseyan. (*KBB*, 152)

'Kusma' anlamına gelen 'gaseyan'[175] öznenin hatırladıklarının tazyikine karşılık gelebileceği gibi, bu hatırlamaların etkisiyle bedenin gösterdiği bir tepki de olabilir.

Öznenin görünen yalnızlığının arkasında bir terk ediş vardır. Özne 'zayıf yüzlü, gülümsemeye yakın neredeyse/ hastane penceresine dayalı/ ahşap ve toz kokan bir gecede çekilen' fotoğrafını terk etmiştir. Bunun sebebi ise "Delilirikler I"de de görülen 'karşı balkon' imgesi içinde sarışın kadınların değişip esmer olmasıdır:

... sonra sarışın kadınlar esmer olup
balkonlara çıktılar
ben terk ettim beyaz çerçeveli bir fotoğrafı
ve dönmedim bir daha. (*KBB*, 152)

Bütün bunların ardından öznenin yıllar sonra kente çıkması yalnızlığını gidermez, aksine çoğaltır. Kendisini yuvasından çıkaran özne bedeninin formunu kaybederek burkulur ve ağlar. Fotoğraftan yok olduğu gibi teni ve elleri de yok olur:

Burkuldum ve ağladım
kırmızı bir danstı her şey, oynadım.
Tenim ve ellerim yoktu
kimse görmedi. (*KBB*, 153)

Aynı kitapta yer alan "Paranoyak" isimli şiirde âşık öznenin balkonları yazmasının sebebi ortaya çıkar. Sevgili, anıları ve objeleri korumalı, kendini saklayarak harflere dönüşmelidir. Âşık ve şair tipindeki özne de aşkını ve anılarını böylelikle yazısında koruyacaktır. Roland Barthes'a göre yaratım sürecinde, özellikle yazmada aşk duygusunu dile getirme isteği bazı tuzaklara, çıkmazlara yol açar.[176] Bu aşkın çıkmazı da âşık özneyi yazdıkça deliliğe yöneltmesi, paranoyaklaştırmasıdır. Âşık özne bir bakıma deli ya da delirmekte olduğu düşüncesine kapılır[177] ve bu durumu dile getirir:

[175] Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, **Kubbealtı Lügatı**. www.lugatim.com [04.03.2020]
[176] Barthes, **Bir Aşk Söyleminden Parçalar**, 92.
[177] **age**, 111.

Anıları ve objeleri koru sen,
harflere dönüş sen, kendini saklayarak.
Ben bu balkonları ve fesleğenleri yazarım
Ben bu balkonları ve fesleğenleri yazarım
Ben bu balkonları ve fesleğenleri yazarım
Ben, bu balkonları ve fesleğenleri yazdıkça
PARANOYAK! (*KBB*, 159)

Aynı kitapta yer alan "Hüzünlü Gezinti Güvertesi I-II-III-IV" isimli şiirlerde de sevgili bir balkon imgesiyle görülür. Âşık özne *Grimm Masalları*'ndaki Rapunzel gibi saçlarını aşağı sarkıtan sevgiliye hangi ürkek mevsimi içeri aldığını sorar:

Kimbilir hangi ürkek mevsimi alırsın
gizlice odalara,
saçların balkonları terk edeli kimbilir
ne kadar olmuştur?
- annene göstermeden aşağı akardı saçların (KBB, 165)

Masalda Cadı tarafından kuleye hapsedilmiş Rapunzel, saçlarını sarkıtarak sevgilisi Prens'i yanına alır, ancak Cadı durumu öğrenince Rapunzel'in saçlarını keserek çöle gönderir.[178] Bu şiirde Rapunzel'in dramatik aksiyonu ayrılıkla birlikte yeniden üretilir, artık sevgilinin saçları balkonları terk etmiştir.

Ayrılığın ardından âşık özne kendi yüzünden bahsederken eksikliğini vurgulamak için 'sessiz, yıldızsız, ağlamaklı, yetim avlusu' gibi ifadeleri kullanır. Bir hesaplaşma gibi değerlendirilebilecek şiirin III. bölümünde âşık özne zorlayıcı deneyimlerin mutlu sonlara ulaşıp ulaşmadığını sorar:

Hiç gürbüz
hiç pembe yanaklı
sayfalarımız olmadı mı bizim?
Biz hiç mavi kalacak bir mevsime
çıkmamış mıydık yorgun yokuşlarından
kışın? (*KBB*, 167)

Artık âşık öznenin sesine sonbahar çöker. 'Ağzın açılması' konuşmak eylemini hatırlatsa da 'kelimeleri bir yerlere koymak' yazıyı hatırlattığından âşık öznenin tıpkı *Delilirikler*'de yer alan diğer âşık özneler gibi şair tipinde olduğu söylenebilir. Kelimeler sevgiliyi ve dolayısıyla yokluğunu hatırlatır. Artık eskisi gibi olamayan âşık öznenin vücut formu da tehdit altındadır:

Ben hangi kelimeyle girsem akşama
Ben hangi kelimeyle nereye gitsem
Yokluğunun renginde depremler düşer boynuma. (*KBB*, 168)

[178] Grimm Kardeşler, **Grimm Masalları (Birinci Cilt)**, çev. Nihal Yeğinobalı, 5. bs. (İstanbul: Can Çocuk Yayınları, 2018), 156-163.

Boyun baş ile gövdeyi birbirine bağlayan bir köprü olduğundan vücudun bütünlüğü için önemli bir bölgedir. Sevgilinin yokluğunun renginde depremlerin boynuna düşmesi âşık öznenin bedenindeki bu bütünlüğü, yaşamsal fonksiyonları alt üst eder.

"Aralıklar" isimli şiirde ise âşık öznenin yarası öne çıkar. "Yara gibi açılmayan bir şiir olmaz, aynı zamanda yaralamayan şiir de yoktur."[179] Âşık öznenin yarasını alıp uzak şehirlere giden sevgili ile bu şiirin bir ayrılık şiiri olduğu anlaşılır. Âşık özne sevgilisini suçlayan bir tavır sergilemez, aksine utanmaması gerektiğini söyler:

Utanma! ayıp değil ki bu
bak ben utanıyor muyum?
kanayana kadar dizlerim, misket oynarken
hem unutma herkes birilerinin yarasını taşır uzaklara. (*KBB*, 171)

"Aralıklar II" şiirinde ise ayrılık yine balkon imgesiyle birlikte işlenir. "Hüzünlü Gezinti Güvertesi" şiirlerinde 'gizlice odasına ürkek mevsim alan' sevgili modelinin aslında âşık özneyi aldattığı bu şiirler ile daha net bir biçimde algılanır:

Ve güzeldi,
ve kötü kadınların
odalarına kapattıkları rüzgârlar,
gezmeğe çıkmıştı
...
sonra,
kötü kadınlar balkonlara çıktı
Ve koronun siyah, şaşı sessizliği
değdi yüzüme. (*KBB*, 172)

Ayrılık sonrası gündelik hayatın içerisinde varlığını sürdürmeye çalışan âşık öznenin yaptıkları 'boğazındaki düğümü ertelemek'le ilişkilendirilebilir. 'Üzüntüden boğazın tıkanması' anlamına gelen 'boğazı düğümlenmek'[180] deyimi, ilk şiirdeki yara ile birlikte düşünüldüğünde âşık öznenin ayrılıkla birlikte bedeninde ve edimlerinde kötü etkilerin ortaya çıktığı söylenebilir.

Birhan Keskin'in ikinci kitabı *Bakarsın Üzgün Dönerim*'de yer alan "Kışın Bana Yaptıkları…" şiirinde, sevgiliyi boşluğa atan, bir bakıma ayrılan âşık öznedir. Aşkın varlığı, sevgi öznesini ve nesnesini cinsel çekimle bir araya getirirken ayrılıkla birlikte bu durum tam tersine çevrilir ve gövdeler birbirine yabancı olur:

[179] Jacques Derrida, **Şiir Nedir?** (Erzurum: Babil Yayınları, 2002), 20.
[180] Türk Dil Kurumu, **Güncel Türkçe Sözlük**. www.sozluk.gov.tr [05.03.2020]

Seni bir boşluğa attım
gövdemi başka gövdeler bilmeyecek artık
boşluk sesi ol..
hoşluk sesi ol.. (*KBB*, 123)

Ayrılık zamanının kış olduğunu söyleyen âşık özne kendi fotoğrafından bahseder. Bu fotoğrafta yalnızlığıyla baş başa kalan özne kendi bacaklarına sarılır. Bu görüntü, 'koruyucu ve sıcak tutucu'[181] annenin karnındaki cenin pozisyonunu hatırlatır. O yalnızlığın içinde önce kendine, sonra uzağa bakan öznenin gördüğü 'yok yer' ise sevgilinin atıldığı boşluktur. Fotoğrafta görünmeyen ışık ise âşık öznenin gözlerindeki ay ışığıdır. Bu ışığa karşılık sevgilinin gözlerinin körlüğü de âşığın yok sayıldığını ispatlar. Belki de âşık görünmemesinden, yok sayılmasından ötürü aşkını boşluğa atmıştır:

Yüzüm yüzünü terk edeli kıştı.
Yeni yeni kıştı. Kollarım kendi
bacaklarımı sarmıştı. Fotoğrafta görünmeyen
ışıklar vardı. Sandalyenin ucuna oturmuştum.
Gözlerim bacaklarıma dolanan kollarıma,
sonra bacaklarıma, sonra daha uzağa, salondan
da uzağa,
o yok yere bakıyordu. (*KBB*, 123)

Şiirin ikinci bölümünde ölmek üzere olduğunu söyleyen âşık özne kişiliğine ve geçmiş zamanına dair kavramları sıralayarak onları yok ettiğinden bahseder. 'Umarsız, suskun ve kırgın' sevgili karşısında âşık özne ağladığı suları da içerek kendi tükenmişliğini vurgular:

Hadi benim kırgınım
kışın bana yaptıklarından,
yazın beni öldüren yıldızlarından sonra
yitirdiğim mevsimler değil,
vaktim yok,
baktığım yerleri yaktım
içime ağladığım suları da içtim
az önce. (*KBB*, 124)

Şiirin III. bölümünde ayrılığın ardından birbirini bilmeyen gövdeler doğal olarak yabancılaşırlar. Sevgilisini 'bir yabancı gibi' karşısına almak isteyen özne ondan, kendisinden ve aşktan bahsetmiyormuş gibi yapıp fırtınayı ve huzuru anlatmak ister. Başka bir şey anlatıyormuş gibi görünse de aslında anlattığı sonsuza dek yitirdikleri büyü olan aşktır. Başlangıçta bir meleğin konması gibi büyülü bir

[181] Otto Rank, "Sembolik Uyum", **Doğum Travması**, 2. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 85.

ifadeyle yüceltilen aşk, sonunda bir kelebeğin ölmesiyle hayatın kendi gerçekliğine, ölüme ve bitişe döner:

Seni bir yabancı gibi karşıma alıp
bunun dayanaklı bir şey olmadığını
sürekli kılınamadığını, çünkü aşkın
yapılan bir şey olmadığını,
başlangıçta bir melek konduğunu
sonunda bir kelebek öldüğünü,
yani kısacık sürdüğünü, oysa hayatın
bir korkular ve alışkanlıklar bütünü
olduğunu,
bütün bunları sana
nasıl anlatacağım? (*KBB*, 125)

Şiirin IV. bölümünde ise kalbine dönen âşık özne, bu önlenemez bitişi ona kabul ettirmeye çalışır:

Kalbim
demir masanın küfü, örtünün yırtığı
camın kırığı, patlayan freni hayatımın
kalbim, anla, bitti mevsim
bir başka yolcu yok sana. (*KBB*, 126)

Aynı kitapta yer alan "Ve İpek Ve Aşk Ve Alev" şiirinde âşık özne aşkı ile şelale gibi akıcı bir imge arasında benzerlik kurar. 'Divanelikle' özdeşleştirilen şelale 'suyun intiharı', yani bile isteye ölüm olduğundan aşk hâli ve aşkı kaybetmek de parçalanmakla ilgilidir. Aşkın başında ve sonunda olacakları bilen özne de akmaktan, parçalanmaktan dolayısıyla aşktan korkar. Bu korkusu onu şiddete yönlendirir ve "Kışın Bana Yaptıkları…" isimli şiirde bahsedilen meleğin kanatları kırılır:

Ben meleğimin kanatlarını kırdım,
ordan geliyorum.
…
aklıma suyun intiharı geliyordu hep,
şelale deyince,
divaneliği söylüyordum. (*KBB*, 127)

Şiirin II. bölümünde âşık öznenin 'ırmak' ile vedalaşması aşkı ve aşkla birlikte akma hâlini terk ettiğini gösterir. Âşık ile sevgili arasında artık boydan boya duran bir deprem vardır ve bu deprem 'bellek uykusu' olarak nitelendirilir. Ayrılık zamanında bellekte 'silahlar, alınganlıklar, şüpheci ve med-cezir aşk' öne çıkarken aşkın akıcı hâlinde tam tersi durum söz konusudur:

Eskiden olsaydı, tuzlu düşler anımsardım

ağzımda eriyip yok olan tadını güneşin
alevin ipekle savaşını, saçlarının altından
akan ırmaklarda yıkandığım sabahları anımsardım.
Tenine dokundukça bıçak sırtı bir nefeste susan
felç olan sözleri hatırlardım (*KBB,* 129)

Bakarsın Üzgün Dönerim'de yer alan "Yaz Fotoğrafları…" şiirinde âşık özne sevgilisiyle geçirdiği yaz akşamlarını ve birlikte paylaştıkları zamanı hatırlar. Fotoğraflarla tasvir edilen yaz günlerinde birlikte olan sevgi nesnesi ve sevgi öznesi mutlu bir biçimde anılara kaydedilirler. Ayrılık sonrası âşık öznenin isteği de o günlere salınmaktır:

Sevgilim beni geçmiş yazlara sal
uzun mendireklere, akşamın alacasına
yorgun dönülen pansiyon odalarına sal
sen de kapı aralığında kal odaların
gülümse,
anı oluyor fotoğrafların. (*KBB,* 138)

"Bağımlılığına, tutukluluğuna veya baskı altındaki durumuna son vererek serbest kılmak, bırakmak, koyuvermek"[182] anlamındaki 'sal-'fiili, âşık öznenin şiirin yazıldığı zaman diliminde (kış) ayrılıkla esir tutulduğunu, özgürlüğü aşkta ve sevgilisiyle birlikte olduğu zamanda (yaz) bulduğunu ispatlar.

Şiirin II. bölümünde sevgilisi için neler yaptığından bahseden özne yaşanılanları unutmadan o anlara geri dönmeyi, sevgilinin tekrar olmasını ister:

ellerini unutmadan
ellerini hiçbir yerde unutmadan
tekrar ol
tekrar ol. (*KBB,* 139)

Şiirin III. bölümünde âşık öznenin bedeninde bir acının büyüdüğü görülür. Acının kaynağı şüphesiz ki ayrılıktır. Acı tamamlandığında ise sevgiliden her ne isterse o olmayı kabul eden âşık öznenin içindeki acı IV. bölümde kirli kekeme çocuklara dönüşür. Artık aşkın yaşandığı yaz aylarının fotoğraflarda anı olarak kaldığı zaman diliminde karın söylenmesiyle varlığını hissettiren kış âşık öznenin içindeki çocuğun üşümesine sebep olur. İçinde büyüttüğü acıyı bile dillendiremeyen âşık özne bütün bu olanlar karşısında kendisine de kırgındır:

Kendime de kırıldım az çok
hayatımdan teğet geçen kadınlara
olduğu kadar,

[182] **Güncel Türkçe Sözlük**. www.sozluk.gov.tr [05.03.2020]

dışarda kar… (*KBB*, 142)

Birhan Keskin'in *Cinayet Kışı* isimli üçüncü şiir kitabında şiirlerden evvel biri italik biri standart dizili iki metne yer verdiğini ve bu metinlerin şiirleri anlamlandırma konusunda nasıl bir işlevi olduğunu önceki bölümde söylemiştik. *Cinayet Kışı*'nda yer alan ancak 'birbirini tamamlamamak' odağında inceleyeceğimiz ilk şiir ise "Diğer Yarı / Uçurum"dur.

"Diğer Yarı / Uçurum" şiirinde geçmişine ve anılarına seslenen âşık özne uçurumu anladığından bahseder:

Uçurumu anladım
inadım bitti artık
uçurumu anlayan haklıdır
uçurumu anlayan susar. (*KBB*, 87)

Uçurum, sevgilinin boynundaki ipekle özdeşleştirilir. Uçurumdan atlayan âşık öznenin vücudu ise ikiye bölünür. Aşkın etkisiyle vücut bütünlüğünü kaybeden âşık öznenin varlığı için bir başka tehdit ise sevgilinin kendisidir. Sevgili, âşık özneyi 'değiştirilecek bir şey' olarak gördüğünden onu nesneleştirir ve üstünde tahakküm kurar. Ama aşk, iki kişinin 'birbirini tamamlamak üzere var olmasıyla' ilgili olduğundan sevgili sadece âşık özneyi değil kendisini de yaralayacaktır:

boynundan başlayan o ipek
uçurumdan atladım, uçurum demek
ikiye bölünmüş bir bütün
oysa ben senin için
değiştirilecek bir şeydim
bu yüzden yüzüme tuttuğun rüzgâr
parçalarıma verdiğin asit
seni de yaralayacak
beni olduğu kadar. (*KBB*, 87)

"Yasal ya da yasadışı olarak, antik çağlardan beri cezalandırmak, bilgi edinmek, itiraf ettirmek ve genel olarak mevcut düzeni (statükoyu) korumak amacıyla muktedirlerin kullanageldiği bir disiplin aracı olan işkence"[183] bu şiirde zalim sevgili modelinin âşık öznenin varlığını yaralamak veya yok etmek amacıyla kullandığı bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Suedfeld'in sınıflandırmasına göre "aktif fiziksel acı veren yöntemler"den[184] biri olan asitin eritici ve yakıcı etkisi âşık öznenin bedeninde tahribata yol açar. Sevgili modelinin bu tahakkümü tıpkı Ahmet

[183] Murat Paker, Burcu Buğu, "Türkiye'de İşkence Mağdurlarının Psikolojisi Üzerine Yapılmış Araştırmaların Gözden Geçirilmesi", **Türk Psikoloji Yazıları**, s. 19 (2016): 77.
[184] Suedfeld'den aktaranlar Paker, Buğu, **age**, 78.

Hamdi Tanpınar'ın 'saray istiaresi' dediği Divan şiirinin başkarakterlerinden sevgilinin muktedir tavrına benzer. Birhan Keskin'in *Cinayet Kışı*'yla beraber poetikasında karakteristik bir özellik olarak görünen muktedir sevgili tipi âşık öznenin bedeninde birtakım dönüşümlere yol açar. Sadece ayrılıkla değil sevgilinin zalimliği karşısında da heba olan âşığın dönüşümünü anlayabilmek için 'iktidar' kavramını ele almak doğru olacaktır.

"Bir işi yapabilme gücü, erk, kudret; devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi; bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar" olarak tanımlanan iktidarın[185] özneyle kurduğu ilişkiyi irdeleyen Michel Foucault, iktidar biçiminin bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale ettiğinden bahseder. Bu müdahalenin bireyi özneleştirdiğini söyleyen Foucault öznenin iki anlamı açıklar: "Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor."[186] Utku Özmakas'a göre iktidarı bu şekilde kavramak, Marksizmin veya anarşizmin geleneksel iktidar kavrayışının ötesine geçer; çünkü artık iktidar yalnızca devlet tahakkümüne indirgenemez.[187]

İktidar sorununu daha geniş perspektifte ele alan Foucault'nun bakışı, *Deliliğin Tarihi*'nden *Hapishanenin Doğuşu*'na birinci dönem (1961-1975) ve *Cinselliğin Tarihi*'ni içeren ikinci dönem olarak sınıflandırılabilir.[188] Foucault birinci dönemde akıl hastanesi, hapishane, okul gibi mekanizmalar üzerinden iktidarı daha ziyade baskıcı bir yapıyı adlandırmak için kullanır. İkinci döneminde ise iktidarın özneyi baskılamasının yanı sıra ürettiğini de dile getirir. Aslolan gündelik hayatın her yerine sirayet etmiş devlet ve devlet tahakkümü değil, bu iktidar pratiklerinin nasıl işlediğidir. Foucault'nun asıl amacı bu pratikleri çözmek için güç ilişkilerinin çokluğunu anlamak, mücadeleler ve karşı karşıya gelmeler yoluyla bu ilişkileri dönüştüren, güçlendiren, tersine çeviren hareketi anlamaktır.[189]

---

[185] **Güncel Türkçe Sözlük**. www.sozluk.gov.tr [05.03.2020]
[186] Michel Foucault, "Özne ve İktidar", **Özne ve İktidar**, 4. bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014), 63.
[187] Utku Özmakas, "Foucault: İktidardan Biyoiktidara", **Cogito**, 2. bs, s. 70-71 (2014): 56.
[188] **age**, 57.
[189] Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, 2. bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007), 72.

Foucault'ya göre iktidar sadece egemen olanlarla onlara bağımlı olanlar arasındaki ikili bir karşıtlık olarak yukarıdan aşağıya değil, üretim aygıtları, aileler, kısıtlı gruplar, kurumlar içinde oluşan ve rol oynayan güç ilişkileriyle aşağıdan yukarıyadır ve her yerdedir. Foucault'ya göre iktidarın her yerde oluşu, her şeyi yenilmez birliğinin çatısı altında kümeleştirme ayrıcalığına sahip olmasından değil, her an, her noktada, daha doğrusu bir noktayla bir başka nokta arasındaki her bağıntıda ürüyor olmasından kaynaklanır: "İktidar her yerdedir; her şeyi kapsadığından değil, her yerden geldiğinden dolayı her yerdedir."[190]

Her yerde olan iktidar ilişkileri, ekonomik süreçler, bilgi ilişkileri, cinsel ilişkiler gibi "başka tür ilişkilere göre dışsallık konumunda değildir; onlara içkindir; bu bağıntılar iktidar içinde oluşan bölüşüm, eşitsizlik ve dengesizliklerin dolaysız sonuçlarıdır."[191]

İktidarın her yere yayılmış güç ilişkilerini çözümlemenin ilk yolu "iktidar ilişkilerini mümkün kılan ve canlı tutan kritik araçların başında gelen"[192] söylemleri anlamaktır. Gerek kişisel gerekse sosyal yaşama ilişkin algılar ve tutumlar üzerinde konuşup yargılayan iktidar, bireylerin iyi-kötü, doğru-yanlış veya güzel-çirkin gibi çeşitli değerlendirmelerini ve eylemlerini yönlendirir. Bunu yaparken devlet, bilimler, tıp veya hukuk gibi birçok kanalı kullanan iktidar, birbirinden bağımsız gibi görünseler de bu kanalları özne ortak paydasında birleştirir. Gerek günlük gerekse bilimsel, disipliner olarak çok farklı türdeki söyleme maruz kalan özne, kendisini hedef alan iktidar kaynaklarına ve ilişkilerine açık olarak yaşar.[193]

İktidarın birey üzerinde tahakkümünü hissettirdiği önemli alanlardan biri "Ben'in ayrışma yeri, sürekli aşınan hacim"[194] olan 'beden'dir. "Bedeni çalıştıran, davranışa nüfuz eden, arzu ve zevkle iç içe giren iktidar", Foucault'ya göre tam o anda "bu çalışma içinde suçüstü yakalanmalı"dır.[195]

---

[190] **age**, 72.
[191] **age**, 73.
[192] Orhan Bingöl, "Foucault'da İktidar, Beden ve Özne Üçlüsü", **Asia Minor Studies**, c. 7, s. 2 (2019): 330.
[193] **age**, 330.
[194] Michel Foucault, "Nietzsche, Soybilim, Tarih", **Felsefe Sahnesi**, 2. bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011), 238.
[195] Michel Foucault, "Tımarhaneler, Cinsellik, Hapishaneler", **İktidarın Gözü**, 3. bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012), 49.

"Tahakküm mücadelesinin merkezi olan, üzerinde etki eden muhalif güçler tarafından biçimlendirilen ve yeniden biçimlendirilen beden"[196] Türk şiir geleneğinde özellikle zalim sevgili karşısındaki âşıklarla işlenir. Divan şiiri geleneğindeki sevgilinin muktedirliğini ve âşığa 'ettikleri'ni önceki bölümlerde işlemiştik. Elbette Türk edebiyatının her döneminde aynı sevgili tipi ve onun karşısındaki aynı âşık tipiyle karşılaşılabilir. Ancak Birhan Keskin şiirinde Divan şiirinde olduğu gibi edilgin âşık öznenin bedenini ve kendiliğini aşkı uğruna heba etmesi ve ettirmesi bir alt metin olarak değil poetikanın güçlü bir damarı olarak karşımıza çıkar.

Özellikle *Cinayet Kışı*'ndan itibaren Keskin'in yazısında görünen zalim sevgili tipi âşığı yaralar, bedeninde bazı deformasyonlara yol açar, kendiliğini kaybettirir ve hatta bazen de öldürür. Bütün bunlar karşısında da âşık çoğunlukla sevgiliye direnmez. "Hançer" isimli şiirde muktedir sevgiliye teslim olan âşık özne, gömülüp yok olacağını bilse de sevgilisinin kendisine zulmettiği araçları ve gömüldüğü toprağı saklamasını ister çünkü amacı yokken dahi hatırlanmaktır:

işte yarama döktüğün tuz
bu da ateş, beni yaktığın
işte beni gömdüğün toprak
hepsinden bir parça al
beni sana hatırlatacak kadar (*KBB,* 92)

"*Yaraya tuz bas-* deyiminin duygu değeri bakımından karşıt iki anlamı vardır: 1. Yakıcılık. Yaraya tuz sürme sonucunda yaranın acıması ve mecazen acıların depreşmesi. 2. İyileştiricilik."[197] Bu şiirde iyileştirmeye niyeti olmayan sevgili âşığı kanlar içinde öldürmeyi tercih etse de Birhan Keskin'in şiirlerinde sevgilinin aşkıyla verdiği şifayı ve ayrılığıyla gösterdiği zulmü aynı anda, ikili karşıtlık biçiminde okumak daha doğru olacaktır. Bu karşıtlık biçiminin bir başka örneği olarak ateş görülür. Bachelard bütün olaylar arasında, iki karşıt değerlendirmeyi, iyi ile kötüyü aynı açık seçiklikle kabul edebilenin yalnızca ateş olduğunu söyler. Cennet'te parıldayan ateş, Cehennem'de yanar.[198] Aşığın yakıldığı ateşi sevgiliye bir hatıra gibi sunması da aşkın şifasını ve yok ediciliğini aynı anda karşılayan bir eylem olarak değerlendirilmelidir. Zulmü de lütfu da aynı anda kabul eden âşık, sevgilinin elinden gelenler ne olursa olsun kıymet verir ve onların kendisine sarılmasını ister:

[196] Lois McNay, "Foucaultcu Beden ve Deneyimin Dışlanması", **Cogito**, 2. bs, s. 70-71 (2014): 316.
[197] Tanju Oral Seyhan, "Ali Şir Nevayî'nin Tuz Redifli Gazeli", **Tuz Kitabı** (ed. Emine Gürsoy Naskali, Mesut Şen) (Kitabevi Yayınları: İstanbul, 2014): 192-193.
[198] Gaston Bachelard, **Ateşin Psikanalizi**, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1995), 13.

Bana,
beni öldürdüğün kan
beni öldürdüğün yer
beni öldürdüğün hançer
onlar sarılsın bana
elinden gelecek olanlar. (*KBB*, 92)

Aynı kitapta yer alan "Ruth" şiirinde ise âşık özne aynı isimli sevgiliye seslenir. Artık bir ismi olan ve 'aşkın karanlık yüzünde duran' sevgili Ruth yalancıdır. Ruth'un inandırmakla inandırmamak arasındaki o siyah noktada duruşu ise âşık özne tarafından 'zulüm' diye nitelendirilir:

Bunun adı işte: zulümdü.
Bu zulümde sen beni bütün uçlarımdan çarmıha gerdin.
Ben bütün uçlarımı kanatarak kopardım kendimi ordan.
Tekrar tekrar,
tekrar tekrar kanattım Ruth,
senin istediğinden fazla kanattım kendimi. (*KBB*, 96)

"Roma İmparatorluğu'nun kölelere ve yabancılara uyguladığı, yol kesme hırsızlık gibi büyük suçlar ve büyük ihanetler kapsamında kendi yurttaşlarına da uyguladığı"[199] çarmıha germe cezası, dinler tarihinde ve birçok kültürde İsa ile birlikte anılır. Tanrı'nın lanetine uğradığının göstergesi olarak cezalandırılan İsa'nın çarmıha gerilişi gibi âşığın bedeni de Ruth tarafından zulümle çarmıha gerilir. Bu zulmü çeken âşık en başında ne yaşayacağının bilincindedir ve bedeninin kanamasını isteyen Ruth'la tamamlanamayacağının farkındadır. Tamamlanmamanın fark edilmesiyle ayrılığı kavrayan özne, Ruth'un kendi aşksız ve yalan hayatında kalmasını ister.

"İz" şiirinde Ingeborg Bachmann'a seslenen, onu rüyasında gören âşık özne, acı çektiğinden, içindeki her şeyin yandığından bahsederken Bachmann'ın şiirleriyle kendi yaşadıkları arasında benzerlikler kurar:

Ah Ingeborg,
Ben kor yuttum.
İçimdeki her şey yandı.
İçimde yanacak bir şeyler daha
var mıdır, Ingeborg?
…
Sen şimdi "duvarın arkasında" nasılsın?
Bense "hâlâ duymaktayım soluğunu
bir de hançer gibi sapladığın

[199] Kadir Albayrak, "Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi", **Dinî Araştırmalar**, c. 7, s. 19 (2004): 111.

o sözcüğü." (*KBB*, 99)

Bachmann'ın sözün yaralayıcılığını işaret ederek kullandığı hançer imgesi üzerinden affetmeyi, yeniden sevmeyi ve yaraların tekrar iyileşip iyileşemeyeceğini sorgulayan âşık özne, her yaranın ardında bir izin kalacağını bildiğinden unutamayacağının da farkındadır. 'Birbirini tamamlamak için var olanlar' aksine birbirini yaralamaya başlayınca da eskisi gibi olmak ne yaralayan için mümkündür ne de yaralanan için:

İyileşen yerde İZ kalınca
tekrar eskisi (gibi) olunur mu?
Hayır Ingeborg,
İz bırakmaz insanı.
Hiçbir iz beni bırakmadı.
Hiçbir iz onu bırakmadı.
Ve biz bu izlerle eskisi (gibi) olamıyoruz. (*KBB*, 100)

Kitaba ismini veren "Cinayet Kışı"nın âşık öznesi ihaneti öğrendiğinden ve kanatlarının bıraktırıldığından bahseder. Âşık öznenin kanatlarından ayrılması artık 'bütün' olamamasıyla ilgilidir. Şüphesiz burada kanatlarından ayrılmak âşık öznenin kendi tercihi değil, ihaneti öğrendiği için ona mecbur kalmasıyla ilgilidir. Şiirde geçen mum, mumun bütünlüğü, ışığı ve aşk arasında bir benzerlik ilişkisi vardır. 'Erimek için var olan, kendi ateşiyle kendini yok eden mum'la insanın bütünlüğü temsil edilir. Işık vermek için yanan mum insandır, titreyen ışığı da aşktır. Ancak hiçbir aşk sonsuza kadar süremediğinden, mum yanıp tükeneceğinden veya aşk ihanet, ayrılık gibi sebeplerle 'cinayet'e kurban edileceğinden âşık öznenin vücut bütünlüğü de bozulacaktır:

Hiçbir aşk titremez sonsuza değin,
bütünlüğünü yitirişinden ölür bir mum
ve insan kanatlarından
ayrılır bir gün. (*KBB*, 106)

"Kaktüs and Teksas" isimli şiirlerde gündelik hayatında yaşamaya devam eden özne telefonda sorulan 'Nasılsın?' sorularına gerçekleri saklayarak sadece 'İyiyim,' diye cevap verir. Oysa yaşadıklarının 'kıyamet, cinnet, cinayet' olduğunu bilen özne bu sözlerin bir daha düzeltilemeyecek olduğunu düşündüğünden söyleyemez. Telefondan gelen iyi dileklere karşı bile kalbi kırılan öznenin 'siz' diye hitap ettiği kişi ona ihaneti öğreten, kanatlarını bıraktıran kişidir. Bütün bu yaşananların ardından yastıklarda kuruyan gözyaşını terk eden özne ihanetle sözün,

ruhun kirlenmesini kabul eder ve yaşadıklarını cesurca dile getirir. Bundan sonra kalbine yaklaşacak olanlara karşı ise daha temkinli olacaktır:

Sizinle yaşadığım her şey kıyamet,
Sizinle yaşadığım her şey cinnet,
Sizinle yaşadığım her şey cinayetti.
Ruh kirlendi,
kalbimin kenarında atını durduranlar için
akrep beslemekteyim. (*KBB*, 109)

"Masumiyet" şiirinde âşık özne 'sen' diye hitap ettiği kişiye bıraktığı bir masumiyet sırrından bahseder. Bu sır ise kanatlarını kendisinin bırakmadığı ve ihanet etmediğidir. Aşkın diri tutan, yaşama gücü veren, çoğaltan etkilerinin yanında karanlık tarafıyla da yüzleşen âşık özne, bu durumun tekrar olduğunun bilincindedir ve aşkın yokluğunu kökünden sökülmekle, ölmekle ilişkilendirir:

İki kez yitirdimdi hepsini
senden önce sanki ve neden
tek sana bırakıyorum şimdi
masumiyet sırrını giderken,
öyle çok öldüm öyle çok doğdum, usulca ses ver,
beni inandır, dünyada bir yer bul ona. (*KBB*, 110)

Cinayet Kışı'nın son şiiri olan "Eksik Cinayetler"de ise âşık öznenin aşkla ilgili başından beridir söylediklerinin toplamı görülür. Aşkı en başında birbirini tamamlamakla ilişkilendiren özne, bu tamamlanmanın asla tam anlamıyla gerçekleşmeyeceğini bildiğinden gövdeyle hesaplaşır:

Kendine kucak arayan gövde
kendini yok eden gövde
yitirdin kendini işte
artık ne yurt sana
ne varolabiliyorsun başka evde. (*KBB*, 113)

Sevgilinin içindeki zindana atılan âşık özne onun gidişiyle ise dilinde bir küfür, kalbinde büyülü bir söz büyütür. Sevgiliyle tekrar karşılaştıklarında ölmesini isteyen âşık özne büyüyerek acıyı sevgiliye değil bir suya bırakmayı öğrenir. Büyümesinin doğanın ölümüyle ilişkilendirildiği âşık özne yaşadıklarının ardından bedenini ve yaşam fonksiyonlarını kaybeder:

İçime işleyen acıyı size değil
bir suya bırakmayı öğrendim
dal olmaktan vazgeçeli çok oldu
bu yüzden ne bir ağacım var
bana beden
ne de çiçek açacak benden. (*KBB*, 117)

Birhan Keskin'in *20 Lak Tablet* isimli kitabında şiirlerden önce yer alan notta birinci teklik şahıs yerin dibine geçmeyi diler. Bunun sebebi ise "*toprak gibi ikiye ayrıldığını görmesi*"dir (*KBB,* 43). Keskin'in şiirlerinde aşkın yaşam veren, çoğaltan gücünün özneleri bir araya getirerek eksikleri tamamladığını, aşkın yokluğunda ise bedenlerin formunu kaybettiğini, yok olduğunu söyledik. Aynı durumun farklı bir karşılığı gibi olan bu not, şiirleri anlamlandırmada yardımcı olacaktır. Kitabın ilk şiiri "Kapı Eşiği"nde dilsiz bir varlık olan denizin kederini anlatamamasından bahseden özne devrilir, susar ve uzun yılları böyle geçer. Konuşmayıp içinden geçiren özne devrildikten sonra iki boyutlu bir hâl almış gibi bulunduğu yeri kaplamaya başlar. Bulunduğu yeri kaplarken doğaya ait unsurları kendi hüznüyle özdeşleştiren özne onların da yaralarından bahseder:

evi oldum sol yanından yaralı bir salyangozun
ve komşusu ağlayan bir ağacın.
Yeryüzü, ah yeryüzü diyerek
gürültüsüne de alıştım
kapladığım yerin. (*KBB,* 45)

Şiirin sonraki bölümünde öznenin varlık sebebinin bir kişiyle ilişkili olduğu anlaşılır. Ona verilen yarı-saydam gövdede sanki bir zarın altında doğmayı bekler gibidir:

Bana verdiğin bu yarı-saydam gövdeden
sisin altında uğuldayan ve ipuçlarını bir türlü
çözemediğim üç-eksik-uzun vakti geçirdim. (*KBB,* 45)

Şiirin sonunda kimliğini sorgulayan özne siyah bir yolculuğa çağrıldığını ama çağıranın belirsizliğini vurgular. Siyah/kara renk bütün dünya mitolojilerinde ve simgeciliğinde, ezeli karanlığı, boşluğu, ölüm karanlığını, tahribatı, üzüntüyü, büyüyü, kötülük veya ölümle ilgili mitlerde yer alan tanrıları, karmaşa ortamını, şeytanı vb. temsil eder.[200] O siyah yolculuğun önemli katmanlarından biri kitabın ilerleyen şiirlerinde çözeceğimiz aşk olacaktır:

Ve kimim ben, düşe kalka dolaşan
yorgun ruh, dolaşık gönül, som gurur?
Ve kim, beni omzumdan öpüp o siyah
yolculuğa çağırır? (*KBB,* 45)

Birhan Keskin'in *Bakarsın Üzgün Dönerim* kitabındaki "Kışın Bana Yaptıkları" şiirinde yer alan öznenin aşkı 'bir meleğin konmasıyla' ilişkilendirdiğini söylemiştik. Âşık öznelerin aşk merkezinde meleklerle kurduğu ilişki *20 Lak*

[200] Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Anahatları**, 183.

Tablet'te yer alan "Enstrümantal" şiirinde de görülür. İçinde kederi dolandıran âşık özne onu siyah bir nehre benzetirken artık unutmaya çalıştığı şeylerin kendisinde durmamasını ister. Unutmaya çalıştığı eski aşklar ve aşklardan sonra gidenlerin bıraktığı meleklerdir. Âşık özne, melekler aracılığıyla bir tür aşk belleği yaratır ama burada aslolan özneyi terk edip giden aşkların olumsuz bir şekilde sembolleştirilmesidir:

Aksın, içimde siyah bir nehir gibi
dolanan keder
unuttuğum, unutmaya çalıştığım ne varsa
bende durmasın
içimde öyle çok ki, her gidenden
biriktirdiğim melekler. (*KBB*, 47)

Su ve Düşler'de "maddenin biçimin bilinçaltı olduğunu" söyleyen Bachelard, suyun yansımalarının ısrarlı iletisini bize gönderenin yüzeyi değil bütün kütlesiyle kendisi olduğunu belirtir.[201] Çağlayan, akan bir görüntüye sahip nehrin bütün kütlesiyle yaptığı yolculuk sadece bellek için değil öznenin kendi bedeni için de önemlidir. İlk not ve şiirden itibaren öznenin kendi yolculuğunu da simgelediğini düşündüğümüz, "insanın doğal olarak anlayacağı bir konuşması olan"[202] nehir, âşık özne tarafından anıları, unutulmayan kederi temsil etmek amacıyla bedende hep var olan dolaşım sistemindeki damarlar ve kana da benzetilir. Böylelikle nehir, hem iç/soyut yolcuğu hem de fiziksel/somut yolculuğu temsil eder ve geçmişten yazı anına kadar süren bu yolculukta duyulan seslerle birlikte işlenir.

Aşktan ötürü çektiği ve çekebileceği acıları bilen âşık özne, siyahın/olumsuzlukların/kötü anıların değişmediğinden, yani onu terk etmediğinden bahsederken kalbi de bu adaletsizliği anlayamaz. Aşkın onu terk etmesiyle yaralanan özne her gideni, sevgilileri düşünürken de tekrar tekrar yaralanmaya devam eder:

içimde sadece, dediğim gibi,
her gidenden biriktirdiğim melekler,
kalbimin üstünde bir daha hançer. (*KBB*, 47)

"Penguen" şiirinde ise özne hitap ettiği penguenden kendisine sırtını dönmemesini ister. Penguenin 'beyaz ve narin yerini elinde unuttuğu ince metalle çizen' özne aralarındaki beceriksiz dilden ve hiç söyleyemediklerinden bahseder. Birhan Keskin'in aşkı merkez alan şiirlerinde âşık öznenin sevgilisiyle daima

[201] Bachelard, **Su ve Düşler**, 62.
[202] **age**, 214.

konuşmak istediğini, ayrılık söz konusu olduğunda ise bir tür iletişimsizlik sembolü olarak sözün veya dilin donduğunu, taşlaştığını daha önce belirtmiştik. Tespitlerimizden yola çıkarak "Penguen"in 'penguen sembolü üzerinden sevgilisini yaralayan âşık öznenin şiiri' olduğunu söyleyebiliriz.

Yaralayan kişi ile yaralanan yer değiştirse de yaralama sebebi yine şiirin merkezindeki aşktır. Aralarındaki beceriksiz dille penguenle olan iletişimsizliğini vurgulayan özne, başından beridir uzun bir yolda olsalar da yürüyemediklerinden de bahseder. Buradaki 'beceriksizlik', Keskin şiirinde 'birbirini tamamlamak üzere var olanların', âşıkların, buna karşı yetersizliği ile ilgilidir. Bu yetersizlik sonucu aşkın inşa edilemeyişi âşık öznenin yaralama, penguenin bedenine zarar verme eylemi aracılığıyla gösterilir:

Unutmadım aramızdaki beceriksiz dili.
Dünya yordu bizi. Benim de söyleyemediklerim
var. Hiç söyleyemeyeceğim onları belki de.
Uzun bir yolu geliyoruz seninle, yolu
geldikçe anlıyorum ki, biz,
bu dünya üzerinde yürüyemiyoruz bile.
Penguen,
kim bağışlayacak beni?
Çizdim senin beyaz ve narin yerini
elimde unuttuğum ince metalle. (*KBB*, 49)

"Ayrılık" şiirinde ayrılığı yine iletişimsizlikle işleyen özne bu durumdan şiirlerin doğacağını bilir. Üstüne örtülen sessizliğin kaynağı olarak sevgiliyi gösteren âşık-şair özne kalbinin artık yalnızlığa alışmasını, çünkü bir tek kendi sesinin kaldığını vurgular:

Kaç gecenin çölüdür bu ayrılık,
kaç şiirin dölüdür üstüme
örttüğün bu ince sessizlik.
Kalbim alış artık, kır
kendini kendi duvarında,
sesini kendi duvarına haykır. (*KBB*, 52)

Kalbine seslenen, geçmişteki karşılaşmanın veya birleşmenin artık bir değerinin olmadığını, tesadüfen olduğunu söyleyen âşık-şair özne her ayrılıkta olduğu gibi yine kendisine dönecektir ve kalbinin bütün bunlardan hiçbir şekilde ders almayacağının da bilincindedir:

Her ayrılıkta kendine saplanan bir hançer
kendi sabrını deneyen taş,
kendi uykusuzluğuna yatak oldun.

Kül koy şimdi yanına korunun,
seni kavuran onu da yakmasın.
Aşkla besle kendini, gül yetiştir,
sardunya çoğalt.
Ki, sen aşktan ve ayrılıktan
başka ne anlıyorsun. (*KBB*, 52)

Yolculuk izleğinin işlendiği bir başka şiir ise "İz"dir. *Cinayet Kışı*'ndaki aynı isimli şiirde affetmeyi, yeniden sevmeyi ve yaraların tekrar iyileşip iyileşmeyeceğini sorgulayan âşık özne, her yaranın ardında bir izin kalacağından bahseder. *20 Lak Tablet*'in "İz" şiirinde ise özne kendisi gibi yolculuk eden bir başkasına yaşayacaklarıyla ilgili deneyimlerini aktarır:

Acıyla, geçtiğim yoldan geçiyorsun
izlerime rastlıyorsun, bıraktıklarıma,
o yolda çekmiştim ruhumu patlatan fitili, orada
benden savrulan parçalar kurusa da
izleri var hâlâ, yolun kenarında. (*KBB*, 53)

Acı çekilse de yolun sonunda ustalaşmaktan bahseden öznenin deneyimlediği yol aşktır. O yolda acıyla büyüyen insan aşkın nasıl doğup öldüğünü içine gerdiği tellerle, tekrar tekrar kanayarak öğrenecektir. Bunu bilen âşık öznenin seslendiği kişiye 'meleğim' demesi, Keskin şiirinde sıklıkla görülen sevgili tipini tekrar ortaya çıkarır:

Şimdi, acının ormanından geçiyorsun
her şey bir daha kanasa da
ne geçtiğin yola ne sana dokunabilirim ben.
Geç meleğim,
senin de şarkıların olsun
içindeki telleri titreten. (*KBB*, 54)

"Nar" şiirinde yaz atmosferi içinde narın olgunlaşmasını bekleyen özneler görülür. "Penguen 2" isimli şiirde narın bereketi, doğumu ve çoğalmayı, dolayısıyla aşkı ve hazzı temsil ettiğini söylemiştik. "Nar" şiirinde ise narın olgunlaşması öznelerin çektiği ağrının dinmesi ve ince bir sızıya dönmesi için gereklidir. Öznelerin özlemini duyduğu aşk daha olgun bir meyveye dönüşmediğinden aşkı bekler gibi beklemek zorunda kalırlar, bu bekleyişte de ağrının sardığı beden öne çıkar:

Sığındığımız konuşmalar kesecek mi ağrıyı?
Ağacın güzelliğindeki mana sönmeyecek,
köklerinde sürecek mi aşk?
Ah benim hayal kardeşim,
bizim bu aşktan alacağımız var;
dinsin ayrı odalarda çektiğimiz ağrı,
yaz geçip gitsin ve olgunlaşsın nar. (*KBB*, 56)

Aşkın tel gerilimiyle anlatılması "Gidiş" şiirinde de görülür. Sevgilinin gözlerini kendi gerçeği olarak kabul eden âşık özne, onun gidişi ile açılan mesafede gerilen telin sesini duyan tek kişidir. Bu durum da aşkın sevgili tarafından değil, sadece âşık özne tarafından hissedildiğini ortaya koyar. Aşkı veya sevgiliyle birleşmeyi 'hülya' kelimesi ile niteleyen âşık özne için hatıralar kendisini kasıp kavurduğu yerdir. Her ne kadar diğerleri aşkın ve hayatın yalan olduğunu söylese de âşık özne sevgilinin dönmesini ve ona inanmayı ister:

Sana dokunamayacak kadar
ürkek kalmış olduğum bu mesafeden
dön / erken sen
önce ayaklarının gerçekliğine inandır beni,
inanmak istesem de
senin gidişin yalandır bende. (*KBB*, 65)

Aşkın yolculuk izleğiyle işlendiği bir başka şiir "Düet / A"da âşık özne yolları, yılları, yarları geçtiğinden bahseder. Âşığın eksik yönlerini vurgulaması ise sevgiliden ayrı olmakla ilgilidir. Bedenindeki eksik bir parçayı arar gibi yolda olan özne sevgilinin uzaklığıyla ve aşkın bilindik tekrarıyla tamamlanmadığını vurgular:

Yolları yarları yılları geçtim
bir anafordu içim, eksiğimle
ters döndüm taştım düştüm.
Yollar tamamlar mı beni?
Uzakta solgun yüzlüm, hasreti sakinim
dağ gibi sever beni, dağ gibi suskunum
bu yüzden ben en çok dağlara baktım,
tamamlanmadım
tamamlanmadım. (*KBB*, 68)

"Düet / B" şiirindeki özne ise ayrılık şarkıları dinleyerek uyumaya çalıştığından bahseder. Âşık özne kendisini bir sevgili için yazılan ve ona dökülen bir yazıya benzetir. Sevgilinin kendine katlanması, âşığın sevgilinin içinde kalması ise kitaplar arasında kurutulan çiçekleri hatırlatır. Kuruyan çiçeğin dilsizliği de Keskin şiirinde ayrılıkla veya aşkın yokluğuyla gözlemlenen iletişimsizliğin yeni bir hâlidir:

ben incecik bir yazıydım, sana döküldüm,
sana yazıldım. Katlandığında kendine sen,
ben içinde kaldım,
bir papatya kurusu gibi dilsizim işte
bir papatya kurusu gibi dilsizim işte. (*KBB*, 69)

20 Lak Tablet'te yer alan "Mektup" şiirinde ise sevgilisine seslenen ve mektup yazamadığından bahseden özne sardunyalar arasında onun getirdiği mumları yakar. Geçmiş yaz fotoğraflarına bakan öznenin çektiği acının temelinde sevgiliyi

bilmemenin kederi vardır. Artık sevgiliyle olmayan ve onu unutmayı deneyen âşık özne sevgiliden bağışlanmayı diler:

Sevgilim, sen bunu aldığında
–ki mektup denemez buna–
umarım bağışlarsın beni:
yazamadığım mektuplarda biriktirdim kederimi.
Sevgilim İstanbul'da yaz bitiyor,
bu güz gecelerinde ben, sardunyaların arasında
senin getirdiğin mumları yakıyorum.
…
Yüzümün bir yarısı acı çekiyor, mavi
bir fotoğrafta, kızıl bir ufuk
biriktiriyor kış için öteki yarısı
coşkuyla ilgili değil elbet hayatım.
Sevgilim seni bilmemenin kederli gölgesi altındayım. (*KBB*, 70)

"Rüzgâr"da, Birhan Keskin şiirinde aşk söz konusu olduğunda konan meleğin, aşkın yokluğuyla ölen kelebeğin ve ortaya çıkan iletişimsizliğin simgeleri tekrar görülür. Bu şiirin âşık öznesi geçmişte sevgilisinin kanayan uçlarına ecza sürmesiyle iyileştiğinden bahsetse de şimdiki zamanda kandırıldığının ve kaybettiğinin farkındadır. Kendisini rüzgârla değiştiren öznenin derinine işlemiş vahşet ise gizlenemez. Keskin şiiri için klasikleşmiş, daha önce de incelediğimiz izleklerden yola çıkarak âşık öznenin maruz kaldığı bu vahşetin sevgilinin veya aşkın yokluğuyla, zulmüyle ilgili olduğunu düşünmekteyiz:

Irmak desem, şölen desem… kanayan uçlarıma
sürdüğün ecza, onlarla iyileştiydim bir zaman.
Şimdi rüzgâr besliyor beni,
çocukluğumu kanatlarında saklıyor o.
Bir zaman ırmaklarda yıkadığım gözlerim
beni bu hayat için kandırıyor… anımsıyor
ve kaybediyorum gerisini…
Rüzgâr, sana karıştım
seninle değiştim kendimi
üstüme sardığın bu uğultulu örtü
gizlemiyor yine de
bir zaman derinime işleyen vahşeti. (*KBB*, 72)

20 Lak Tablet'in daha önce işlediğimiz bazı şiirlerinde konuşan âşık özneler sevgiliyi sözle incittikleri için bağışlanmayı dilemişlerdi. Bu durum karşısında yaralanan ve bedeni bu etkilerle deforme olan âşık özne "Yolcunun Siyah Bavulu"nda ise terk etmeyi göze alır. Sabırla büyüyen özne gitmek ve kalmak ikilemini yaşasa da gitmeyi tercih eder. Acıdan başka hiçbir anlamın olmadığını kavrayan öznenin akşam atmosferinde yola çıkması kitabın ilk şiiri "Kapı

Eşiği"ndeki 'siyah yolculuğu' tekrar hatırlatır. "Kapı Eşiği"nden "Yolcunun Siyah Bavulu"na kadar kitabın bir bütün olduğunu hatırlamak gerekir. Terk etmek üzere olan âşık öznenin o eşikte durup gitmek ve kalmak ikileminde geçmişiyle ve geçmişinden ayrılık anına kadar bütün aşk deneyimleriyle hesaplaştığını, bu deneyimlerin ona bir vahşet gibi geldiğini, ayrılsa da ayrılmasa da yaşanan acıların tekrar olduğunu ve bu tekrarların şiirleştirildiğini söyleyebiliriz:

her zamanki gibi
her zamanki gibi. (*KBB*, 77)

Birhan Keskin'in beşinci şiir kitabı *Yeryüzü Halleri*'nde hayvandan insana, coğrafi şekillerden beyaz deliğe kadar evrene ait birçok unsuru dile getirdiğini ve bu dile getirme biçimlerinde bir alt metin olarak aşkın da sıklıkla yer aldığını belirtmiştik.

Keskin'in önceki kitaplarında yer alan âşık öznelerin aşkı 'yolculuk, yolda olgunlaşma, hep tekrar eden kederli bir yol' olarak görmesi, *Yeryüzü Halleri*'nin "Karınca" şiirinde de ortaya çıkar. Kendisine toprağın derinliklerinde yol açan Karınca yolun ve sürecin zorluğuna dikkat çekerek yaptıklarının okunmasını, görünmesini ister:

Ruhumdaki sabır, kalbimdeki aşkla kurdum
kor dantellerden bu yolu, ormanın altına
yeter ki oku onu. (*KBB*, 15)

Sürecin zorluğuna rağmen yolda olmaya devam eden Karınca'nın gücü ise sabrından ve aşkından gelir. İlerlerken gözyaşı döken Karınca, ömrü boyunca gideceği yolda çekeceği kederin bilinmemesini ister. 'Bilinmemek' de burada Keskin şiirinde âşık öznelerin ayrılıkla dilsizleşen, taşlaşan imgelerini yeniden hatırlatır. Karınca'nın yolun diğerleri tarafından değil sadece 'sen' diye hitap ettiği kişi tarafından okunmasını istemesi de bu şiirin merkezinde aşk olduğu ihtimalini kuvvetlendirir. Nitekim Keskin şiirinin tipik bir özelliği olarak âşığın emeğinin, sadakatinin hiçe sayılması, buna rağmen âşığın emek vermeye devam etmesi, bu uğurda fiziksel acılar çekmesi ve sevgili modelinin giderek diğer insanlardan farksız bir hâle gelişi de önemlidir.

Keskin şiirinde öznelerin aşkın yokluğuyla tarif ettiği hareketsiz, kıpırtısız, sözsüz atmosfer aşka dair herhangi bir eylem, durum veya karşılaşma anında yok olur. Öznelerin sadece içsel anlamda değil fiziksel anlamda da yaşadığı bu 'kımıldama' anlarından biri "Salyangoz" şiirinde karşımıza çıkar. İçindeki taşın

kımıldadığını söyleyen Salyangoz'un bir papatyanın olmaz yaprağına düşmesi ve orada susması aşkın imkânsızlığını vurgular. Bu vurguyu kuvvetlendiren başka bir ihtimal ise aynı Salyangoz'un olur yaprağına taşınıp oradan da düşmesidir. Yaprağa düşmeyi bir tür birleşme olarak nitelendirdiğimizde bu birleşmenin imkânsızlığı veya papatyanın izni dâhilinde gerçekleşmesi Salyangoz'un hatıra büyütmesine neden olacaktır. Keskin şiirlerinde belleğin izleriyle acı çeken âşık özneler acıdan kurtulmayı ve kurtulmamayı ikilemde kalmış şekilde arzularlar. Yaşayan hatırayı öldürmek, uyanık hatırayı uyutmakla simgelenen bu durum bellekten, dolayısıyla aşktan, aşkın yarası hâlâ açık izlerinden kurtulmanın arzusu olarak görülür, ancak bu arzu da yine birleşmek ve korunmak isteğiyle birlikte işlenir:

Beni gel beni bul beni al,
istediğin yerde uyut bendeki hatırayı
istedim.
Vardığım yer bir uçurumdan kekeme,
gümüşten ipliğim azaldı-
susmaya unutmaya uykuya
yelteniyorum. (*KBB*, 16)

Aynı hareketsizlik "Tırtıl" şiirinde dünyadan soyutlanma ile ortaya çıkar. 'Felice' diye seslendiği kişinin yokluğuna mıhlanan özne için dünyanın dönmesi herhangi bir şey ifade etmez, çünkü özne yokluğa mıhlandığı için kıpırtısız, dolayısıyla bu hareketin dışındadır. Yokluktan bir türlü çıkamayan öznenin sökülme isteği yine bir kurtuluş hayalidir. Ancak bir ikilemin tekrarı olarak görünen durumda Felice, öznenin bedeni parçalanırken içinde bütün olarak kalsa da yokluğunda da ona hareketsizliği verir:

Aşktın sen, çimene düşmüş ışık,
ağrıda gizli sözümdün.
Bu yüzden parçalanarak yaşlanıyorum ben
bu yüzsüz çağda, sen içimde duruyorsun büsbütün.
…
Ah Felice,
ben senin yokluğuna mıhlandım,
haricimde dönüyor
dönüyorsa dünya. (*KBB*, 17)

20 Lak Tablet'in "Düet / A" şiirinde 'dağ gibi seven' sevgili için dağlara bakan âşık özne *Yeryüzü Halleri*'nin "Ova"sında ise iki yanında dağ olan ve bundan ötürü üşüyen Ova'ya dönüşür. Güneşe ulaşma isteğinden dolayı adım ata ata genişleyen ve böylelikle kendiliğini kaybeden özne en sonunda ıssızlıkla buluşunca

hatıralarından da kopar. Geçmişi olmayan özne bu durumda kendisini dahi boşverdiği için kim ondan geçse umursamaz bir hâl alarak adeta silikleşir:

Mutlak ıssızlıkla buluştum,
mutlak kopuştum hatıradan.
Bir şey değilim ben,
geç benden.
Ağaç tutunacaksa bende, köklerine güvensin
yol gidecekse, varsın gideceği yere.
Sabahın sisi ayaklarımı yalıyor
gece de geçecek benden.
Sustum. Yeryüzü olacağı gibi olsun. (*KBB*, 22)

"Buzul"un öznesi Buzul ise derininde sonsuza kadar kıpırdayacak olan koyu sıvıdan, hatıradan bahseder. Hatıralar arasında o çağları yaşayıp yaşamadığını sorgulan Buzul'un kim tarafından yarılıp kanının akıtıldığı (tıpkı bir su kütlesi üstünde duran buzulun çatlatılarak formunun bozulması ve suyun buzulun üstüne çıkması gibi) belli değildir. Rüyasında bir gölün kendisine dokunması (bilinçaltında birleşme) ve 'yarıl-' ile 'yâr'ın eş sesli kullanımı şiirin merkezindeki aşkı su yüzüne çıkarır:

Derinde bendeki, müebbet,
Ve aşağıda, yer değiştiriyor,
dönüyor
koyu bir sıvı: hatıra.
(Rüyamda bir göl dokunduydu bana.)
...
Kim yardı beni, bana kim yârdı?
Kim akıttı kanım,
bilmiyorum
hatırlamıyorum. (*KBB*, 23)

"Buzul"da 'atları sürmeye gelen' özne "Gül"de kendisine aşkın ne olduğunun sorulmamasını ister. Onca kuşatmadan, yorgunluk içinde gelen özne savaşın, cinnetin ve kıyametin çağında aşkın önemini yitirmiş ve ondan vazgeçmiştir. İçindeki ilkelin o çağın zihniyle barışıp barışmayacağı merak konusu olan âşık özne, diğer öznelerden farklı olarak aşkın hem yaralayan hem de yaralanan tarafındadır. Bütün bu yorgunluklara ve kanlı aşk savaşlarına karşılık geçmişin deneyimiyle merhameti seçer:

Sevgili gül, -gül sen bana gül! sana onca kuşatmadan
birikmiş ter içinde, yorgunluk içinde geldim.
Sorma bana, nedir karşılığı aşkın bir insanda
savaşın cinnetin kıyametin çağında.
...

Ve bilmiyorlar, barışacak mı bende
yeryüzünün ilkel'i, çağın meşru zihniyle
…
Yaktığım kadar yandım. Yaşım başıma vursun
geçtim aşk dediğimden, -gülme bana
gülümsün, gülüm kal, ömrüm
kendime yeni bir merhamet seçtim. (*KBB*, 27)

"Zeytin Ağacı"nda yanına gelenle konuşan Zeytin Ağacı içindeki boşluğu 'yaşamak izi' ile tanımlar. Her ne kadar yaşlı olsa da bir zamanlar gövdesinden neşeyle akan sudan bahseden Zeytin Ağacı için o suyun kaynağı 'ela bir kızı sevmek', dolayısıyla aşktır. Yanındakine giderken bir dalını, yani kendisini ayrılığın gümüş bilgisi olarak hediye eden Zeytin Ağacı için var olması da hatıra olması da aynıdır:

Yaşlı, durgun bir zeytin oluşuma bakma
Şuramda bir su vardı ve şuramdan
Neşeyle akardı aşağıya.
Ela bir kızı sevdim ben de zamanında.
…
Madem aldın beni de rüyana
Bu da benden, dalımdan bir hatıra:
Ayrılığın gümüş bilgisidir o, al
Helalü hoş olsun sana.
Git ve unutma
Ha vardır benim dallarım şimdi
Ha hatıra. (*KBB*, 30)

"Kapı" şiirinin öznesi Kapı, tıpkı "Ova"da konuşan Ova gibi, aynı yerde olduğu şekliyle durur. Kendi serüveninde sürekli açılıp kapanan kapı gelenler kadar gidenler için de bir tür hafıza mekânıdır. Kapı'nın kederli bekleyişine eşdeğer gösterilen sabır ve o sabrın perdesinin ardındaki olgun meyveye ulaşmak bir tür mükâfat olarak işlenir. Artık birinin gelip eşiğinde durmasını isteyen kapı geçmiş zamanda birinin geldiğinden ve durduğundan bahseder. O kişi anlatı anında orada olmasa da hatırasını saklayan Kapı kaç zamandır 'boşluğun çınladığını' söyleyerek yalnızlığının altını çizer. Uzun süredir bakıştığı dutun dile gelmesini istese de birilerinin ona kıymasıyla o imkânı da kaybeden Kapı artık sabrın sonundadır. Sabrın sonundaki meyveye ulaşamayan Kapı'nın tek isteği sesine karşılık bulmaktır. Susmak istese de içindeki aşkı durduramadığından takatsiz bir şekilde gıcırdamaya devam eden Kapı'nın edilginleşse de bir başkası tarafından görülmek, bir bakıma fark edilmek, karşılık bulmak istediği an tam da bu andır:

Dediler ki, olgun bir meyve var sabır perdesinin ardında,

dünya sana sabrı öğretecek, olgun meyvenin tadını da.
...
Açıldım, kapandım, açıldım, kapandım, gördüm
gelenler kadar gidenleri de,
...
Biri gelse.. biri görse.. biri gelmişti.. açmıştı.. durmuştu..
duruyor hâlâ bende.
Kaç zamandır çınlıyor içimde bu boşluk, kim
kıydı, bahçenin şen duluydu, karşımda duran dut?
en çok onunla bakıştımdı, bir kere olsun dilegelsindi,
çok istedimdi.
Bana kalsa susardım daha, ama dilimdeki paslı kilit çözülür belki,
sapaya kaçmış cümlem uğuldar, içimin kurtları kıpırdar diye
gıcırdandım takatsız.
Gördüm hepsini, gördüm hepsini, sabrın sonunu!
biri gelse, biri görse, biri görse, şimdi,
rüzgâr sallıyor beni. (*KBB*, 32)

Ba'nın "She Left Home" isimli ilk şiirinde yer alan özne, hem kendisiyle hem de 'o' diye hitap ettiği kişi ve duyduğu sesler arasında bazı ilişkiler kurarak şiirin anlatıcısını muğlaklaştırır:

Ben seninle uzun bir araf yaşadım
Ölümlere gittim geldim diyor.
Sığmam dünya yüzünde bir yere artık.
Nereden geçsem benim değil, kalamam bir yerde.
O demiyor, ben diyorum. Demiyorum, yağmur diyor. (*Ba*, 9)

Sevgiliyle ilk birleşme anında kalmak isteyen özne, kendisinin o ilk gün olduğunu vurgular. Bir davulun sesiyle duvardan düşen özne tutunamamasının sebebi olarak sese işaret eder ve düşme anından sonra bedeninde bazı dönüşümlerin yaşandığına dikkat çeker:

Bir davul sesi, bir davulun yıllarca titreşen sesi,
düz duvardan düşürmüş beni.
Tutunamamaklığım bundan, düşmüşüm, komadan,
uzun uzun uzamış kollarım. Kola benzemiyor. (*Ba*, 9)

Hâlâ sevgiliye sarıldığı günde olduğunu söyleyen özne, vurmalı bazı seslerin içine değdiğinden, içeride bir müzik parçası çaldığından bahseder. Tıpkı bir sıkışmışlık hâli içinde parçanın ne koptuğundan ne öldüğünden bahseden özne gitse de kalsa da öleceğinin bilincindedir. Parça ile kendisi ve aşkı arasında benzerlik kuran âşık özne bir isim öğrendiğinden söz eder. O isim ise "She Left Home"dur:

Ben hâlâ sarılıyım beline senin. İstanbul n'ey sesi olmuştu o gün
bugün üflüyor... Senin yüzün bende,
senin yüzün bende. Hâlâ, diyor.
Vurmalı vurmalı o sesler içime değiyor.

Bir müzik parçası çalıyor içerde:
İçimde bir parça; ne kopuyor ne ölüyor.
Gitmek ölüm bana, kalmak haram.
Adını bilmiyordum sonra öğrendim:
She left home. (*Ba*, 9)

Jane Birkin'ın canlı performansla kaydedilmiş *Arabesque* (2002) albümünde yer alan "She Left Home" isimli enstrümantal parça, 'o evi terk etti' şeklinde çevrilebilecek bir ayrılık şarkısı olarak değerlendirilebilir. Piyano ve kemanın ağırlıkta olduğu parçanın sonlarına doğru perküsyonun girişi ve temponun değişimi, aynı isimli şiirde âşık öznenin davulun sesiyle düşmesi, vurmalı sesleri içinde duyması, gitmek-kalmak eylemleri arasındaki yaşadığı inişli çıkışlı ikilemleriyle örtüşür. Kitabın bir bütün olduğunu düşündüğümüzde bölümlerden bağımsız verilen ilk ayrılık şiiri diğer şiirleri anlamlandırmada da kolaylık sağlayacaktır.

"Estradiol 5.8"in öznesi eksildiğinden bahseder. Şiire ismini veren E2 veya Estradiol olarak bilinen hormon cinsel işlevselliği sağlayan hormonlardan biridir. Yapılan tetkik sonucu değeri 58 pg/ml'den düşük olan Estradiol kadınlarda menopoz sürecinin başladığına işaret eder.[203] Bu süreçte içindeki suyun azaldığını vurgulayan özne bedensel açıdan yaşadığı bir dönüşümle yazısını özdeşleştirir:

Eksildim ben, azaldı içimdeki su
Yeşermiyor cümlem.
Oysa
Ben senin bir kimsenim, sensin esin.
Buna inandım uyudum,
Uyandım bununla durdum. (*Ba*, 17)

Keskin'in şiirlerindeki âşık öznelerin yer yer şairleştiğinden ve aşk ile şiir yazma anını bir araya getirdiklerinden bahsetmiştik. Burada öznenin kendisini eksik hissetmesi yaşadığı bedensel dönüşümle ilgili olabileceği gibi, Keskin'in âşık öznelerin işaret ettiği tipik durumla ilgili de olabilir. Aşkın gücüyle yaşayan ve yazan âşık öznenin sevgilisine 'esin' demesi onu yazının kaynağı olarak görmesiyle ilgilidir. Ancak sevgilinin 'esin'ken âşık öznenin 'kimse' olması âşık özneyi değersizleştirir. Öznenin kendisini bu duruma inandırması, onunla yaşaması, ancak kendi duyguları karşısında değersizliğini hissetmesi de yaşam gücünü alır, dolayısıyla aşkı, bedeni eksiltir. Keskin'in şiirlerinde bir aşkla taşma sembolü olarak görülen nar da böylelikle bedensel acının gerçek bir formu olarak karşımıza çıkar:

Narın içinde canım niye kanıyor? (*Ba*, 17)

[203] ODTÜ Sağlık ve Rehberlik Merkezi, "Hormon Tetkikleri", 3. www.srm.metu.edu.tr [05.04.2020]

Bedensel dönüşümün vurgulandığı bir başka şiir "Hüzzam", birçok Birhan Keskin şiiri gibi iki merkezli okumaya elverişlidir. "Hüzzam"ı, "Estradiol 5.8"in ardından gelmesiyle bedensel fonksiyonların dönüşümüne karşılık öznenin ettiği bir isyan biçiminde okumak mümkün olduğu gibi, sevgilinin terk etmesinin ("She Left Home") veya yaptıklarıyla yaşam gücünü azaltmasının ("Estradiol 5.8") yazıdaki karşılığı olarak okumak da mümkündür. "Hüzzam"ın öznesi, dikkat çeken edilgin tavrıyla Keskin'in yazısında yer alan birçok âşık öznenin aşkın yokluğu veya sevgilinin karşısındaki hâlini hatırlatır:

Bütün suyunu dışarı terleyen
Kuru ota döndürdün beni
Kırkına ermeden, neden? (*Ba*, 18)

Keskin'in şiirlerinde aşkın su imgeleriyle işlendiğini, geçmiş aşklarınsa su kaynaklı hafıza mekânlarına dönüştürüldüğünü söylemiştik. "Kırık Anafor" bu savın başka bir örneğidir. *Ba*'nın genel atmosferine uygun bir şekilde verimsizliği vurgulayan "Kırık Anafor"un öznesi bundan ötürü küskün bir portre çizer:

Kıraç, boz ve kurak bir boşluktayım
kilimleri rüzgâra karşı astım
ben burada
sapların üstünde öğle uykusundayım
dünya aşağıda dağlar uzakta
ben küskünüm ama şu yamaç kadar (*Ba*, 20)

Gölün bir başka hafıza mekânı olarak işlendiği "Kırık Anafor"un öznesi geçmişte aşkı deneyimlediğinden ve aynı deneyimi bir daha yaşamak istemediğinden bahseder:

Üzerine akşamın kapandığı gölüm ben
Bir kez hatıra ettim aşkı, bir daha etmem. (*Ba*, 20)

"Kırık Anafor"da üstüne akşamın kapandığı göl "Ferah Ayini"nde ise bir sabah manzarasıyla görülür:

Dünyanın bir yerinde, burada,
bir göl öylece duruyor.
Mavi eflatun bir sabah
Dünyanın bir yerinde
Kendini yavaş yavaş kuruyor. (*Ba*, 25)

Akşamın kasvetine karşılık sabahın ferahlığında özneden küçük olan bir kadın sabahı ve dünyanın hayretini özneye anlatır. Kadının anlatma biçimi geçmiş zamanı, "Kırık Anafor"daki hâlini anan özne için bir tür birleşmedir. Kadın bir su biçiminde gölün sessiz örtüsüne sıçrar:

Bir kadın, benden biraz küçük,
Ilık ılık, bana dünyayı,
Sabahın hayretini anlatıyor:
(Bir su şiirinde ben, gürül gürül akan
aşağı illermişim eskiden)
Bir kadın, benden biraz küçük,
Sıçrayan su olsun mesela adı,
Üstümdeki sessiz örtüye yağıyor. (*Ba*, 25)

Bu manzara karşısında dağların öznenin eflatununa, yani sabahına 'daha da dağ daha dağ' diye vurması 'aşk, elem, keder vb. içe işleyen duyguların verdiği yanıklık, yara'[204] anlamındaki 'dağ' mecazını hatırlatır. Sabah manzarasının bu şekilde önüne geçilmesi ve ardından görünen şamanın davula vurması da "She Left Home"da duyulan ayrılık müziğinin tekrarı gibidir ve bu müziğin sesiyle yine akşama geçilir:

Burada, dünyanın bir yerinde,
bir göl, öylece duruyor,
Arkada dağlar var, onlar
daha da dağ daha da dağ diye
benim eflatunuma vuruyor.
Bir şaman, burada, bir şaman davuluna
Sabah olana dek kayının kederiyle vuruyor. (*Ba*, 25)

Yaşam gücünün eksildiği bir başka şiir ise "Vaziyet"tir. "Vaziyet"in bir yanının karanlık olduğunu söyleyen öznesi, uzaktan bakınca işlevselliğini yitiren iki baca sembolü üzerinden sönen ateşi, yani fonksiyonunu yitiren bedenleri, kaybedilen duyguyu vurgular:

Ben iğdenin gümüş aydınlığında
duruyorum çoktandır bir yanım karanlık.
Biraz uzaktan bakınca:
İki baca, sanki kurum bağlamış
Uzansa da birbirine, alevi değmiyor artık. (*Ba*, 36)

"Şubat" şiirinin öznesi ise, "Tüller ve Silah…"ın öznesini hatırlatarak, aşkı sembolleştirdiği narı artık taşıyamayacağından, onu düşürüp kaybetme korkusundan bahseder. Kendi ömründeki ağrıları sevgilisine veren özne aşkın imkânsızlığına dikkat çeker:

Ben bu içimin yankısı, ben bu içimin koruyla
bu narı daha fazla taşıyamam.
Düşecek ellerimden, dağılıp dökülecek odaları,
dayanamam.
Benden sana mevsimlerden anne, uykularımdan tüller,

[204] **Kubbealtı Lügatı**. www.lugatim.com [04.03.2020]

ömrümden ağrılar sızmıştır.
Bu aşk bende bir imkânsızlık tasarımı gibi kaldı,
kaldıramam. (*Ba*, 37)

Aşkı yine şiir yazma anına dâhil eden özne kalbinin bu şiirde ağrıdığından bahseder:

Adı Şubat olan bu şiirde kalbim
uzun bir nehir gibi ağrıyor. (*Ba*, 37)

Kendi deneyimlerini sevgiliyle paylaşan âşık özne, sevgilinin bir gün kendisini anlayacağının da bilincindedir. Başından sonuna kadar yaşanabilecek bütün aşk manzaralarına hâkim olan özne bir gün kışın geleceğinin farkındadır. Keskin'in şiirlerinde yazın sevgiliyle geçen mutlu zamanları, kışın ise yazın bittiği, özlendiği zamanları, hatta ihaneti, ayrılığı temsil ettiğini söylemiştik. Olacakları hatırlatan ve söylediklerinin inat veya abartı değil gerçek olduğunun altını çizen özne, bulunduğu atmosferin sebebi olarak ise yine sevgiliyi gösterir. Âşığı çölden alabilecek kişi sevgilidir, ancak sevgili bunu tercih etmez. Bu durumda özne de aşkın imkânsızlığında sıkıştığı gibi çölünde de sıkışır:

Bir gün olur senin de düşerse elinden nar
Aşk bir gün seni de alır bir yerden bir yere koyar
Ne zaman ki kaplar gönül mülkünü kar
Çağır o zaman, anlatırım sana,
bir ömürden nasıl döne döne geçer turnalar.
Sanma ki inadımda sarı bir safra
dilimde uçuşan rüzgârlı bir sayfa
sözlerimde silinmiş şifre vardır.
Sökmedin beni çölden, yolum araftır. (*Ba*, 37)

"Ağrı" şiirinin öznesi, "Şubat" şiirinde olduğu gibi, daha önce incelediğimiz, gövdesini âşığın yanından alıp yabancı gövdelere giden sevgili modelinin anlatıldığı "Tüller ve Silah…" şiirini hatırlatır:

O günden sonra kuracak güzel bir cümlem olmadı hiç
dünya için. Rüyalarım tüller ve silahlardan bu yana sisli. (*Ba*, 38)

Ayrılığın ve ihanetin gözlemlendiği şiirden beri dünya için güzel bir cümlesi kalmayan âşık özne, artık yaşananların birer hatıraya döndüğünün bilincindedir. Edilginliğini vurgulayan âşık öznenin sevgi için de cümlesi kalmamıştır:

Bir siyah beyaz kare içinde, hepsi hepsi bir hatıra işte
Bıraktın, unuttum, unutuldum.
Seni kırdığım yerden beni de kırdılar,
Ben hiçbir cümleyle ağlayamam artık seni. (*Ba*, 38)

Keskin şiirinde aşkın verdiği yaşam gücünün temsilini ispat etmek için su imgelerine bağlı taşma eylemlerini incelemiştik. Suyun akıcılığını, dolayısıyla aşkı ve yaşam gücünü kaybeden, bütün yaşananların kederli hatıralara dönüştüğünün bilincindeki bir başka âşık özne "Koyu Kıvam" şiirinde görülür. "Koyu Kıvam"ın öznesi ayrılıkla birlikte en geniş çerçevede sevgiliyle içinde bulunduğu bütün tabiatı kaybeder:

Arkamdaki dağları yitirmiştim, ufkumdaki denizleri
Beraber uyuyup beraber uyandığımız hayvanlarımızı yitirmiştim
Durmuş gibiydi içimden dışıma akan esas ırmak ve sonra
Hiçbir şey olmamış gibi yaşamıştım. Dünyadan şen bir ruh geçmişti
En son onunla gülmüştüm.
Ayaklarıma yeşil otlar değmişti, üstümden beyaz
bulutlu gökyüzü yürümüştü. Ben ikisinin arasında uyumuştum.
Bir çingene şarkısında kederli bir cümle şimdi bunlar. (*Ba*, 41)

"Gül Toplamak" şiirinin âşık öznesi yine imkânsız veya tek taraflı bir aşktan bahseder. Sevgilinin içine hâkim olacak kadar onu tanıdığını vurgulayan özne, sevgiliyi hayatının bütün zamanlarına yayar:

İçinden geçen çocukluğunu, gençliğini gördüm senin.
Yüzünde yol alan can kuşunu, aşka dair cümleni.
Ben gördüğümde bütün zamanlardaydın sen. (*Ba*, 43)

Âşığın sevgiliyi geçmişten geleceğe doğru bütün zamanlara yayan, bir bakıma aynı hayatı paylaşmak isteyen tavrına karşılık sevgili ise terk edip âşığı boşlukta, arafta bırakmayı tercih eder. Çünkü sevgili âşığın hislerini reddeder:

Yokluğunda çınlayan boşluklardan mezunum.
Çok şey hissediyorum senin için
Ama değil bunlar senin istediğin. (*Ba*, 43)

Ba'nın son şiiri "Dümen Suyu"nun epigrafındaki Melih Cevdet Anday alıntısı[205] bu metnin bir mektup-şiir olduğunu düşündürür. "Dümen Suyu"nda özne biri italik biri standart dizili iki yazı formunu kullanır. İtalik dizili formu anlatıyla birlikte ilerleyen öznenin iç sesi, monologu; standart dizili formu ise anlatının kendisi olarak değerlendirmek gerekir. Böylelikle anlatı zamanı, geçmiş ve monolog iç içe geçerek çok katmanlı bir yapı oluşur. İtalik dizili ilk bölümde zamanın karışıklığını vurgulayan özne, ilmek ilmek söküldüklerinden bahsederken edilginliklerini vurgular:

Bütün devrelerin birbirine girdiği bir dünya zamanıydı,

[205] "Ah, okumaya başlamadan önce/ çiçeklere su vermek lazımdır."

viraneydi zahir. Bizi ilmek ilmek sökmüşlerdi, hiçbir şey
söktükleri yerde değildi. (*Ba*, 45)

Standart dizili ilk bölümde yeni bir mekânda olduğunu söyleyen özneyi o mekâna sakinliğin, dinginliğin hâkim olacağına ikna eden kişi ise sevgilidir. Sevgilinin söylediği gibi her şey dinginleşir. Öznenin çiçeklere su vermesi, bu mektup-şiiri okuduğunu, okurken yaşananlarla hesaplaştığını düşündürür. Âşık için dinginlik hatırlama anlarına kadar sürebilir çünkü yaşanan deneyimler hatırlandığında o dinginlik silinip gidecektir. Keskin'in yazısındaki birçok âşık öznenin vurguladığı gibi "Dümen Suyu"nun öznesi de her kötü deneyimin ardından bir iz kaldığını bildiği için dinginlik anının bozulma ihtimalini ve buna bağlı olarak izin kalabileceğini düşünür:

*Burası yeni bir yer.. her şey dingin ve her şey huzurlu olacak
burada, dediydin. Öyle oldu. Bugün, çünkü, sebzeli makarna
yaptım. Her şey dingindi. Bugün o sebzeli makarnayı yedim.
Her şey sessizdi. Sardunyalara ve mor şebboylara su verdim,
çiçeklerle aramda yeni bir dil geliştirdim bugün. Ama "şimdi"
bugünün anlatılamaz olduğunu biliyorum. Dinginlik, ne yazık
ki takatsız bir şeydir. Hafızanın duvarlarında tutunamayacak
kadar mecalsiz bir şey. Bugün değil, sonra, belki çok sonra o
duvarlarda silik bir iz, kim bilir, kalır?* (*Ba*, 45)

Kendisini dışarıdaki hayattan soyutlayan özne, geçmişteki birini içine gömdüğünü ve artık âşık olmadığını vurgular:

*Nerede o başı dağlı, aşkı leyla? Dibe, içimin en dibine
yatırdığım, uyuttuğum kartal kanatlı?* (*Ba*, 45)

Kendine, ince ellerine bakan özne, insanın hayatla kurduğu bağın ellerinden okunduğunu söyleyerek dal gibi kırılgan olduğunu kasteder:

*İnceliğim, dal gibiliğim, ellerim… İnsanın hayatla kurduğu
ilişki en çok ellerinden okunurmuş. Ellerimden okunuyor:
Sakin, zarif, yavaş, kuru. Usul usul saça, yaprağa, suya,
kapıya değiyor. Usulca günü geceye, geceyi güne çeviriyor.
Ellerim, hayata karşı yeni bir merhamet.* (*Ba*, 46)

Dinginleşmek için gittiği yerde aşk ve maraz, ihanet ve yara, ömür ve hafıza gibi konular üzerine düşündüğünü söyleyen özne gittikçe sessiz bir hâl alır. Tek hareketi çiçeklere su vermek olan öznenin diline dolanan Nick Cave'in şarkısı[206] ise bu aşkla ilgili çektiği acının bir başka karşılığı olarak görülür. Çiçeklere su verirken

[206] "As I sat Sadly by her side. As I sat Sadly by her side… At the window through the glass." / "Yanına üzüntüyle oturduğumda. Yanına üzüntüyle oturduğumda… Pencerede cama doğru."

bile kırılganlığını vurgulayan özne, geçmiş yaşamının deneyimiyle anlatı zamanının içindeki hayata karşı temkinlidir:

> *"En çok seni sevdim." diyerek suladım saksıların her birini.*
> *İpeğe dokunur gibi incecik bir duyguyla. Durmanın,*
> *oturmanın, yavaş ilerleyen bir zamanın içinden biraz sert bir*
> *rüzgâr esse sanki kırılıverecek, dağılıp dökülecekmiş*
> *duygusuyla.* (*Ba*, 47)

Şiirin son italik dizili bölümünde unutmakla unutmamak arasında bir köprüden geçtiğini söyleyen özne, doktorundan geçmiş zamandaki yırtığını dikmesini ister. Böylelikle yaşadığı kötü deneyimler sonucu sağlığını yitiren öznenin bulunduğu mekândan uzaklaştırıldığı, kendisini tedavi etmeye çalıştığı düşünülür:

> Hey, doktor! Ruhumdaki kadim yırtık hâlâ yerinde mi?
> Karanlık ve içerlek bir cümbüş o, doktor! Dik onu doktor. Hey, (*Ba*, 47)

Birhan Keskin'in *Y'ol* isimli kitabı Gülten Akın'dan "En güzeli, yol yürüyüş öğretir/ Dostum, eskimeyen arkadaşım" epigrafıyla açılır. Bu alıntı kitabın ismiyle ilgili verilmiş bir tür şifreden ziyade, *Y'ol*'un bir süreç olmasıyla ve bu süreçte insanın yürüyüşü, o yolu tamamlamayı öğrenmesiyle ilgilidir. *Y'ol* "taş parçaları" ve "eski dünya" isimli iki bölümden meydana gelir. İlk bölüme ismini veren "Taş Parçaları" isimli nehir şiir ise Roma rakamlarıyla numaralandırılmış ancak sayma sırasına göre sıralanmamış 43 parçadan oluşur. "Taş Parçaları" şiirinden evvel "*sunu* (ya da bir parça matematik)" isimli metin ise "Taş Parçaları"nı anlamlandırabilmek için bazı ipuçlarını içerir.

Birhan Keskin'in birçok öznesi gibi, "*sunu*"nun öznesi de yaşamı şiirleştirir ve hatta yazma anlarını, o anlarda kendisinin neler hissettiğini okura sunar. Her gün bir kez yazdığı kitabın başına geçtiğinden bahseden özne günlük yaşam rutinini anlatır. Bu rutin içinde sokaklarda yürüyen, insanlara baktıktan sonra yüzünü eğen, etrafındakiler konuşsa da dinlemeyen özne nerede olduğunun bilincinde değildir:

> *Her gün bir kez bu kitabın başına geçtim. Her gün bir kez dışarı çıktım kırık bir bulutla yürüdüm, her gün bir insana bakıp, yüzümü yere eğdim. Her gün bir gazeteye boş gözlerle baktım. Her gün birileri konuştu, onları dinliyor gibi yaptım. Her gün bir kez "neredeyim" diye sordum kendime.* (*Y'ol*, 10)

Keskin'in ayrılık sonrası kendisini kış atmosferinde tasvir eden diğer öznelerle aynı özellikleri gösteren "*sunu*"nun öznesi, yine diğer özneler gibi, sevgilinin fotoğraflarına bakar. Anıları hatırlamanın aracı olan fotoğrafla birlikte öznenin kendisiyle hesaplaşması başlar. Sevgiliye neden bu kadar bağlandığını

merak eden özne öfkelenerek ‘adalet’ ve ‘zalimlik’, ‘barbar’ ve ‘medeni’ kavramları üzerinden yaşamın çatışmalarını sorgular. Günlere, zamana, yaşamaya dayanamayan özne, gördüğü her cümlenin kendisine battığından bahseder ve her gün içinden bir taş parçası söker:

Her gün bir kuzey kışı indi içime. Her gün karşımda duran fotoğraflarına baktım. Bir kez öfkelendim her gün bir kez sordum kendime neden bu kadar bağlandın. Her gün adalet ve zalimlik üzerine düşündüm. Belki de her şey. Her gün bir barbar, bir medeni ile gezdim sokaklarda. ... Her gün, günlere dayanamadığımı düşündüm. ... Gördüğüm her “cümle” bana bir bıçak gibi battı, anlamadım. Her gün bir taş parçası söktüm içimden. (*Y’ol*, 10)

Uyuyamayan özneyi yaptığı hiçbir iş avutmaz. Öznenin avunamamasının sebebi ise, Keskin’in şiirlerinde yer alan diğer özneler gibi, yaşanan ayrılığın bir türlü unutulmaması, sürekli hatırlanmasıdır:

Her gün uyku beni koynuna alsın diye yalvardım. Her gün, gün bitiyor gece bitmiyor dedim. Her gün işlerin beni avutmadığını gördüm. Ayrılık günlerini sonradan niçin sisli bir perde gibi hatırlarız diye sordum. (*Y’ol*, 10-11)

Özne, belleğinin neden onu terk etmediğini sorgulasa da öfkesini unutmamaktan yanadır çünkü unuttuğu an düşeceğini, bir bakıma kaybedeceğini bilir. Her gün düşmemek için dimdik durmaya çabalayan özne içinden sevgilisine seslenmeyi de unutmaz. Sevgiliye hem ‘sevgilim’ hem de ‘zalim’ demesi, bilhassa *Cinayet Kışı* odağında dikkat çektiğimiz ‘iktidar’ kavramını hatırlatır. Fotoğrafa bakmayan devam eden özne, birbirine incelikle bakan iki yaşlı kadın görse de fotoğrafın yırtılışıyla gerçek yaşamdaki ayrılığı yazıda da simgeleştirir. Her gün ‘âh’ edip ettiği ‘âh’ı geri alan özne, kitabın açılışında yer alan epigrafta gizlenmiş ‘yol arkadaşının’ sevgili olduğunu söyler. Sevgilinin acısını tadarak sözlerini kahırla kaplayan, kalbine zehir katan öznenin bütün bunları yapmaktaki amacı unutmanın aksine unutmamaktır. *Yeryüzü Halleri*’ni hatırlatarak sevgiliye yeryüzünün diliyle seslendiğini söyleyen özne, geçmişte dünyasının merkezinde olan sevgilinin zulmünü ve ayrılığını öfkeye dönüştürür:

Öfkeni unutma dedim kendime her gün, unutursan düşersin dedim. Her gün en az bir saati ayakta durmaya, dimdik durmaya ayırdım. ... Her gün sana içimden bir kez “sevgilim” diye seslendim. Her gün sana bir kez “zalim” diye seslendim. Her gün, yan yana oturup birbirine rikkatle bakan iki yaşlı kadını düşündüm. Her gün o kadınların bu fotoğrafı yırtıldı dedim. Her gün “âh” ettim bir kere, bir kere o âh’ı geri aldım. Her gün “yol arkadaşım” dedim, kahırla kapladım sözlerimi. Her gün acını tattım. Her gün unutmak için değil, unutmamak için ağu kattım kalbime. ... Başka bir şey vardı, başka bir şey; ben sana dünyanın değil yeryüzünün diliyle seslenmiştim. (*Y’ol*, 11)

"Taş Parçaları"nın ilk parçası olan "III"ün öznesi, sevgilinin ayrılık sonrası ağlamayı bile çok gördüğünü vurgulayarak içinden söktüğü taşları ona verir. *Ba*'nın "She Left Home" şiirindeki gibi, ayrılık sonrası müziği düşünen özne, yaşananların şiddetinden ötürü tellerin kopacağını ve kan kusacaklarını vurgular. Uzun uzun yanarak küle dönen özne dünyayla birlikte sevgilinin de kendisini görmesini ister:

Madem arkandan ağlamamı bile çok gördün bana
Al bu taşlar senin olsun… O halde ve bundan böyle
Bütün davullar vursun, telleri kopsun sazların
boşluğa bağırsınlar, birlikte;
Kan kusacağız.
Kan kusacağız.
Madem dünya bunca zalim
Madem yakışmıyor kalbimize.
…
Bak! nasıl kan kusuyor külde uyuyan
Dünya görsün. (*Y'ol*, 13)

Yaşam, yanan maddelerin son hâli olan küle ne öğrettiyse âşığa da onu öğretir. Âşığın bilgisiyle kül içinde uyuması veya külü yurt edinmesi, maruz bırakıldığı şiddetin, hatırladıklarının simgesel bir boyutudur. Ateşin bir maddeyi yakarak formunu kaybettirmesi, bu şiirin ileride işleyeceğimiz bölümlerinde sevgilinin zulmederek âşık öznenin formunu kaybettirmesiyle örtüşür:

Küle ne öğretebilirse hayat
Onu öğretti bana da.
…
Ben külün içinde çok uyumuşum.
Ben külün içinde çok uyudum. (*Y'ol*, 14)

Âşığın maruz bırakıldığı şiddet sadece dışarıda değildir. Özne hem dışarıdan hem de içeriden zulmün duvarlarıyla kuşatılmış, sıkıştırılmış bir portre çizer. Uyuyamadığını söyleyen öznenin içerideki bedensel acısı dünyaya, yani dışarıya da ulaşır:

İçerde tıkanan çığlık dışarda inliyor
Sabaha karşı
Uyku kabul etmiyor beni
Dışardan bir yerden uzuuuuunnnnuzun
Bir inilti kopuyor.
İçimde zulmün duvarları.
Uykuuuuuuuu
alsana beni koynuna.
…
Seni bu yalan dünyaya saldım sonunda
acıyor çoooooookkkkkkkkkkk, (*Y'ol*, 15)

Âşık özne, sevilen nesnenin aşk ilişkisi dışında herhangi bir nedenle mutsuz ya da tehlikede olduğunu her gördüğü, sezdiği ya da bildiğinde ona şiddetli bir acıma duyar.[207] Şiirin "VI" numaralı parçasında âşık özne, sevgiliyi kendi ilişkisi dışında anne-çocuk ilişkisiyle anlatır. Annesi tarafından inkâr edilen sevgili, âşık tarafından sevilir, yoğun bir şekilde merhamet gösterilir, ete dokunacak kadar değerlidir:

Ben seni hep sevgilim ben seni hep
yüzünden geçen dalgalardan okudum.
Gözlerine sevgi okudum ellerine şefkat okudum
Annen seni inkâr etmişti
Aldım etime dokudum. (*Y'ol*, 16)

Âşık özne, diğer Keskin şiirlerinin özneleri gibi, geçmiş deneyimlerini paylaşarak muhtemelen sevgilisinden önceki diğer sevgililerin etkisiyle yandığının, bu yüzden yanan maddenin son hâli olan küle dönüştüğünün altını çizer. Bu durumun etkisiyle yaşadığı şiddet rüyalarına da işlenen özne, sevgilisinin etine jilet sapladığını görür. Ancak kanamaması veya acı çekmemesi, geçmiş deneyimlerin etkisiyle acı eşiğinin yükseldiğinin göstergesidir:

Yanmamı bekleme benden
Ben ne çok yandım, biliyorsun.
Yanamam ben yanamam
yanamam küllerim uçuyor.
Rüyamda sapladığın jiletler etimde.
Kanamıyor acımıyor. (*Y'ol*, 17)

Sevgiliden önce defalarca yandığını vurgulayan özne, tükenmediyse uyanacak insanından bahseder. Özne, deneyimlerin ne kadar uzun zamana yayıldığını gösteren bir mekân olarak külün soğumasıyla buzlaşan dünyanın bu uyanışa, yeniden çıkılacak yola şahit olmasını ister. Çünkü Keskin'in birçok öznesi gibi "Taş Parçaları"nın öznesi de yaşamın ve aşkın tekrarlardan oluştuğunu vurgular:

Küldüm ben zaten
Küldüm zaten küldüm zaaaateeeen
Kalmışsa eğer
Külün içinde şimdi insanım
uyanıyor.
Dünya görsün şimdi.
Bembeyazzzz
dünya.
Yoluna baş koyup buzzzdaaaaaaa
Kan kusanı. (*Y'ol*, 17)

[207] Barthes, **Bir Aşk Söyleminden Parçalar**, 56.

"V" numaralı parçadan sonra verilen "I" numaralı parçada ise hâkim anlatıcı yalnız başına duran iki kişinin yan yana, alt alta gelip dünyayı genişlettiklerinden bahseder. Yan yana gelenlerden birinin diğerine ateş sunması, eski bir kitaptaki masalı tetikleyerek başka bir masala dönüştürür. "*sunu*"daki cümleleriyle eski bir kitap olan *Yeryüzü Halleri*'ni anan öznenin dedikleri daha farklı bir anlam kazanır. Yeryüzünün diliyle aşk veren sevgili, zulmü veya aşkın bitişiyle âşığa ateş sunarak aşk masallarını ateş masalına çevirir:

Tek tek dururken onlar
Öbürü henüz yanına gelmemiş olanı çağırıyor:
O ikisi yan yana, alt alta geldiklerinde
Dünya böylece daha geniş oluyor.
Biri ötekine ateş sunuyor
ve eski kitaptan çıkıp başka bir anlam
oldukları gibi oluşlarını da beraberlerinde taşıyarak
çoook eski bir kitapta, ısınsın diye
masalı tetikliyor
ama yine de olduklarının ötesine taşan bir başka masal oluyor. (*Y'ol*, 18)

"VII" parçada sevgili için bir kubbe yaptığını söyleyen özne, yaptığı kubbenin dünyadan daha önemli olduğunu vurgular. Kubbeyi bir yuva, sığınak gibi algıladığımızda âşığın sevgili için verdiği emek dikkat çeker.[208] Âşığın sevgiliye beslediği sevgi o kadar büyüktür ki bu durumu 'bir amaca bütün varlığıyla kendini vermek'[209], o amacın uğruna ölmeyi göze almak anlamındaki 'yoluna baş koy-' deyimiyle açıklar. Âşığın kendisine 'barbar' demesi ise ilkelliğini vurgular gibi gözükse de aynı zamanda ilkselliğini, saflığını, değişmemişliğini de hatırlatır:

Dünya ne ki sevgilim,
benim sana yaptığım kubbe yanında?
...
Her şeyden öte öyle sevdim ki ben seni
Yoluna baş koymak diyoruz
Biz barbarlar buna. (*Y'ol* 19)

Sevgili karşısında edilgin bir hâle getirilen özne bilmediği bir dünyaya atılır. Cümlelerini kaybeden özne sevgiliyle birlikte yaşlanma hayalinden bahseder. Öznenin hayalinde sevgililer aynı yaşamı paylaşan iki kadın biçiminde resmedilirler. Sevgiliye kendisine inandığı gibi inanan özne, edilgin hâlinin, formunu kaybederek dağılmasının ve canının acımasının sebebi olarak bu hayalin gerçekleşmeyişini

[208] Aynı yuva imgesi "VIII" numaralı parçada karşılıklı biçimde işlenir. Âşık sevgilinin, sevgili de âşığın yuvasıdır. (*Y'ol*, 20)
[209] **Güncel Türkçe Sözlük**. www.sozluk.gov.tr [05.03.2020]

gösterir. Çektiği acıyı içinde hava aldıkça sızlayan bir dişe benzeten özne, yaşadığı müddetçe bunun devam edeceğinin bilincindedir. Bu bilinci geçmiş deneyimleriyle kazanan özne ne olursa olsun ölünmeyeceğini, yaşamaya devam edileceğini hatırlar:

Beni bilmediğim bir dünyaya attı..
Bir cümlem yok, darrrrrğğmadaaaaaaaanım, bundan.
Bir düşümüz vardı, "birlikte yaşlanmak" koymuştuk adını,
çok acıyor, belki bundan. Aşkî bir cümle mi bekliyorsun benden.
Beklemeeeeeeeee.
Mutfakta reçel yapan iki kadın. Kırmızı biberleri filan.
...
Kendime inandığım gibi inanmıştım ona da.
Aşk olanın ötesinde bir aşktan söz etmek, aaaaaaah
Bir inançtı desem.
Bu kadar dağılmam kendimi şimdi
bu dünyaya fırlatılmış gibi hissetmem, bundan.
Ne söylememi bekliyorsun
Hava aldıkça sızlayan bir diş var içimde.
Susmam bundan, konuşmam bundan.
Ben zaten o ilk acıyla ölmediğimde çok gücenmiştim hayata.
...
Kendimi acıya teslim ettiğimde hatırladım,
ölünmüyordu, hatırladım. (*Y'ol*, 21)

"Taş Parçaları"nın âşık öznesi "XI" ve "X" numaralı parçalarda 'adalet' kavramını sorgular. Özne, geçmiş deneyimlerini hatırlarken sevgili ondan adil olmasını ister. Yaşananların değişmediğinin, tekrarlardan oluştuğunun bir karşılığı olarak öznenin eski adaletsizlikleri hatırlaması ve sevgilinin bu hatırlama biçimine karşılık âşığın adil olmasını istemesi boşunadır:

Sus. Söyleme böyle şeyler! Adil ol.
İnanmıyorsun değil mi?
Beni bilmediğim bir dünyaya attı,
diyyyyyyyorum.
Diyorum ki,
Sözde kalıyor her şey. Sözzzzzzzzde kalıyor.
Bir de bana adil ol, diyorsun. (*Y'ol*, 22)

Âşık özne, adaletin sadece sözde olmadığını, hayata geçirilmesi gerektiğini bildiğinden sevgiliye inanmaz. Sevgili konuşurken adaleti vurgulasa da bu duyguyu kaybedip zalimleşir, özne de bu zalimleşme biçimi ve ayrılık ile bedensel fonksiyonlarını kaybeder:

Ey kimselere değişmediğim
Ayrılığın neden bunca ağır?
Hani adalet?
Bir kasım'dan öteki kasım'a

Bir yanım kör bir yanım sağır. (*Y'ol*, 23)

"XIII" numaralı parçada yaşanan ayrılıkla dağıldığını bir kez daha vurgulayan özne, edebiyat tarihindeki diğer şairlerin de yanında olduğunu söyler. Kendisi gibi yaralanmış şairler, özneye yanan parçalarının soğumasına izin vermesini öğütlerler. Ateşle eriyen taş parçaları soğuduğunda tekrar birleşecek ve âşık da böylelikle başka bir şeye dönüşecektir:

Darmadağınım.
Darmadağğğnuuummmm ve
Hepsi burada; Aprın Çor Tigin
Haşim, Kadı Burhaneddin
Hepsi burada, kör, topal, haşin
Bağğğğrrrrıyorlar:
Bırak soğusun,
bırrrak soğusssuuun
bırak soğusun parçaların
tekrar bitiştiğinde
başka bir şey olacaksın. (*Y'ol*, 24)

"XV" numaralı parçada şairlerin öğütlerine karşılık başka bir şey olmak istemediğini söyleyen özne, sevgiliye karşı gösterdiği sabırdan bahseder. Amacı tensel hazza değil gerçek duyguya, kalbe ulaşmak olan âşık, kendisini kimseyle eşdeğer görmez:

Ben başka bir şey olmak istememmm
İstemedim başka şey.
…
Bu şehirde etten geçip kalbe erişene
dek sabırla. Tek, sabırla.
Kaç kişi var bu şehirde
Ruhunu sana kubbe,
kubbeeeeeeeeeeeeeeeee
etmiş! (*Y'ol*, 25)

Âşık "XIV" numaralı parçada, tensel hazdan vazgeçip gerçek duyguya erişmenin de büyük bir keder verdiğine şahit olur. Bu kederin yanında etin ihanetinin, sevgilinin âşığı aldatmasının ise hiçbir önemi yoktur:

Büyük keder içerirmiş, gördüm, anladım
Etten geçip aşka varanın sevgisi.
Bunun yanında sevgilim bunun yanında
etin ihaneti, kısaca
hiçbir şeydir. (*Y'ol*, 26)

"XII" numaralı parçada yaşananların etkisiyle yorulduğunu vurgulayan özne, bir perinin bir masaldan gelip cümlesini almasını ve kalbine koymasını ister. Âşığın

bu isteğinin altında yatan sebep ise yaşananların etkisiyle yorulması ve artık hiçbir cümleyi taşıyacak gücü kalmamasıdır:

Şimdi bir masaldan bir peri
Sessizce dinlesin beni,
Alsın yorgun başımı
Alsın cümlemi
Usulca kalbine koysun.
Benim cümle taşıyacak halim
yooooooğğğğğğğ. (*Y'ol*, 27)

Geçmiş yaşamın yaralayıcı deneyimleriyle anlatı zamanının yaralarını bir tutan özne, "XXXI" numaralı parçada aşkın birbirine yapışan yaralardan bir yuva inşa etmek olduğunu söyler. İnsan, çabasının boşuna olduğunu bilse de daima o yuvayı arar. Âşık özne için yuvanın dışarısı sevgilinin kaçacağı yollarla çevrilidir. Öznenin büyük arzusuyla 180 derecelik bir kubbe inşa etmesinin sebebi de yatay yollara karşı sevgiliyi koruma, kaçmasını engelleme isteğiyle ilgilidir:

Katlanan, insanın birbirine yapışan yaralarından
bir yuva inşa etmektir aşk da, varla yok arasından
...
Beyhude insanın yuva arayışı ama
yine de yuva arar insan.
Dışarısı sevgilim, dışarısı senin
kendini sürekli kaçak kılacağın yollardan başka nedir?
Yollar ki hep gider, hep yatay.
Ah ben bu kubbe fikrine o yüzden
takılmışım; kubbe ki yüzseksen derece bir şey,
büyük bir arzuyla mümkün. (*Y'ol*, 28)

"XVI" numaralı parçada sevgili, geçmiş yaşam deneyimlerine bağlı kalan öznenin oradan kurtulmasını ister. Âşık ise, yuva fikrini hatırlatarak adaletten söz eden zalim sevgiliye evi vuranın kim olduğunu sorar. Ev, hayal dünyasında olduğu gibi, âşık için sevgiliyle yaşanan özel bir alan olduğundan bu alanın sınırlarının ihlal edilmesi, aşkın da sınırlarının ihlal edildiğini gösterir:

İn ordan, in ordan
İnnnnnnnnn, diyor bana
Zamanın ensesinden.
Ey Adalet'ten söz eden zalim
Şimdi bi dur, düşün:
Ev ki, en büyük mahremiyetti
Kimdi vuran, kimi, en mahreminden? (*Y'ol*, 29)

"XVIII" numaralı parçada âşık öznenin duygularına karşılık sevgili, âşığın en acı duyguyu tatmasını ister:

En acısını sevgilim en acısını
tadayım istedin:
En acısı buydu. (*Y'ol*, 30)

"XVII" numaralı parçada ise *Cinayet Kışı*'nda odağa aldığımız 'iktidar' kavramının bir temsili olan sevgili, âşığın bedenine müdahil olur. Söylemlerinin ve edimlerinin, dolayısıyla muktedirliğinin en üst seviyesine ulaşan sevgili, âşığının omurgasını alır. Baş ile bacaklar arasındaki bağlantıyı sağlayan omurga vücudun ayakta durabilmesi için önemli bir sistemdir. Merkezi sinir sisteminin en önemli birimlerinden omuriliğin de yer aldığı omurga, hem sinirsel hem fiziksel anlamda büyük bir işleve sahip olduğundan, sevgilinin müdahalesi âşığın sadece bedensel bütünlüğünü bozmak için değil onun yaşamsal fonksiyonlarını da elinden almak içindir. Âşık ise sebebini merak ettiği bu tahakküm biçimini defalarca vurgulayarak maruz bırakıldığı şiddeti görünür kılar:

Omurgamı aldın benim.
Omurgamı aldın.
Omurgamı aldın.
Omurgamı.
Niye? (*Y'ol*, 31)

Maruz kaldığı şiddetin ardından varla yok arasında, silik bir biçimde yaşadığını söyleyen özne, geçmiş deneyimlerinin de farksız olduğunu hatırlar:

Varla yok arasındayım
Varla yok arasındayım
Hep, varla yok arasındaydım.
Zaten. (*Y'ol*, 32)

Keskin'in şiirlerindeki diğer özneler gibi yaşananların ardından izlerin kalacağını bilen özne, gitmekle kalmak ikilemini sorgular. Gittiği takdirde izlerini de götüreceğini bilen özne, yaralanacağını bile bile sevgiliyle yaşadığı eve tekrar dönmek ister. Âşığın bu isteği zalim sevgili karşısında aşkından ve sadakatinden asla vazgeçmeyen tipik Divan şiiri âşıklarını hatırlatır:

Gitmek mi yitmektir kalmak mı artık bilmiyorum
Yerini yadırgayan eşyalar gibiydim ya ben hep
Ve inançlı, gitmenin bir şeyi değiştirmediğine.
Bilemem, belki bu yüzden
Ben sana yanlış bir yerden edilmiş
bir büyük yemin gibiydim.
Beni hep aynı yerimden yaralayan o eve
Yine de döneyim döneyim istedim. (*Y'ol*, 33)

Şiddetle sesinin de değiştiğini vurgulayan özne, yaşadıklarını anlatsa da kimsenin inanmayacağını vurgular çünkü anlattıkları hiçbir dile benzemez. Böylelikle özne aşkıyla birlikte dilini de diğer insanlardan ayırır. Sevgilinin suyunu harelendirdiğinden bahseden özne, Keskin'in diğer şiirlerindeki aşkla akan ve yaşam gücüyle hareketlenen suları hatırlatır:

Ah benim sesimle
Söylesem de, inanmazlar
Benzemiyor çünkü bir dile.
…
Sen benim kara ömrüme vuran
Suyumu harelendiren sevincimdin. (*Y'ol*, 34)

"XXXV" numaralı parçada kalbine seslenen özne sevgiliyi artık sevmemesini öğütler. En yüce duygusuyla seven özne bundan vazgeçmek istese de yaşamın tekrarlarını hatırlar. Bir yaşam boyunca bütün aşk "başarısızlıklarının" birbirine benzediğinin[210] bilincindedir:

Onu, sevebileceğinin en yücesiyle sevdin.
Titreme daha fazla kalbim.
Bağışla kendini artık onu da
Bırak gitsin.
Bırak gitsin.
O senin ezel gününden kaderin
Sen onu nasılsa bin kere daha
Seveceksin. (*Y'ol*, 35)

"XXII" numaralı parçada ilaçsız, kendi kendine iyileşmeyi bekleyen özne, hayata karışmaz, her şeyi pencereden izler. Kendisini hayattan soyutlayan özne, iyileştiğinde her şeyin daha acı bir biçimde hissedileceğinin farkındadır:

Günler öylece kendi kendine geçsin diye
Bir camın arkasında durdum
Bana dokunmasın hiçbir şey
Hiçbir şey yarama merhem olmasın
İyileşecekse, hiçbir şeysiz iyileşsin diye
Bir camın arkasında durup
Akan hayata ve zamana baktım.
Bilirdim, biliyordum, biliyorum,
Bittiğinde, geçtiğinde,
Azaldığında sızı, iyileştiğimde,
O saman tadıyla karıştığında;
Her şey daha acı olacak. (*Y'ol*, 36)

[210] Barthes, **Bir Aşk Söyleminden Parçalar**, 96.

"XXXIII" numaralı parçada ise ayrılık sonrası yalnızlığı sevgilinin de hissedeceğini bilen özne, bütün yaptıklarının karşılığı olarak sevgiliye aslında aynı kaderi paylaştıklarını hatırlatır:

Ne sanıyorsun?
Ne sanıyorsun?
Benim olan artık
Senin de kaderin:
Dağbaşı,
Oradaki yaralı ıssızlık. (*Y'ol*, 37)

"XXIV" numaralı parçada "I" numaradaki masalı hatırlatan özne, sevgilisiyle birlikte bir masala inanmak istediğinden bahseder. Özne, masalın başka bir masala dönüşerek taş gibi ağırlaşmasından itibaren yalnız bırakılır, oysa öznenin taşı kaldıracak gücü kalmamıştır:

Bir masal
bir taş ağırlığında olabilir mi?
Olurmuş meğer.
Birlikte bir masala inanmak istedim
Ben seninle, sadece bu.
Sen beni tek
Tek
Tek
Bıraktın.
Benim artık taş taşıyacak,
Taş kaldıracak, taş atacak
halim mi var? (*Y'ol*, 39)

"XXVIII" numaralı parçada, ömrünü sevgiliye adadığından bahseden öznenin elinden alınan ve parçalanan sadece duygusu değil zamanıdır. Geçmiş deneyimlerden bahsederken adaleti vurgulayan sevgili, âşığın ömründe o adaleti sağlayamamış, aksine ona zulmetmiştir. Sevgilinin sözde kalan ancak yaşama geçmeyen adaleti karşısında âşığın öfkesi dinmez:

Ömrümü adadımdı.
Elimden aldığın ve parçaladığın şey bu!
Adaletin adını neden anmıyorsun burada da?
O yüzden büyük yaram
O yüzden büyük öfkem
O yüzden dinmiyor
İçimde hepsi, hıncahınç. (*Y'ol*, 43)

"XXVI" numaralı parçada sevgiliyle ilerlediği yolu vurgulayan özne, ayrılık anından sonrasını, artık o yolda nasıl yürüyeceklerini merak eder. Âşık öznenin merak ettiği sadece ayrılık öncesi değil, aynı zamanda o yolun, aşkın öncesidir:

O kadar uzun yol geldik ki seninle
Şimdi, sen ayrı ben ayrı olan o yolu
Nasıl yürüyeceğiz?
(Biz seninle yoldayken
yanımızdan ovalar, ağaçlar; titreşen
rüzgârlar akmıştı. Bir yolumuz olduğunu,
yol kazalarını, yol yorgunluğunu
o zamanlar biliyor muyduk?) (*Y'ol*, 44)

"XXXII" numaralı parçada sevgilinin yanındayken bile yabancı olduğunu vurgulayan âşık, yaşadıklarını anlatsa da duyulmadığının, yok sayıldığının bilincindedir. Hayal dünyasında güzellikler içinde bir masal gibi anlatılan aşkın gerçek yaşamda korkunç bir deneyim olduğunu fark eden özne, bu zıtlığı şiirin/ilişkilerinin genel atmosferine hâkim olan kavramlar üzerinden sevgiliye ispat etmeye çalışır. 'Alın yazısı, kader' anlamına gelen 'tecelli'[211] kelimesinin içinde 'ölüm zamanı' anlamına gelen 'ecel'[212] gizlidir. Böylelikle âşık özne, içinde bulunduğu açmazı hem kader hem de ölüm biçiminde göstermeye çalışır. Âşık ölmese de, hatta ölmeyeceğini bilse de sevgilinin zulmü simgesel düzlemde onu öldürmek içindir. Aynı ikili karşıtlık sözleriyle adaleti vurgulayan sevgiliyi ifade etmek için de kullanılır. Sevgili her ne kadar adaleti vurgulasa da, tecellinin içinde ecelin olması gibi, adaletin içinde de zalim oturur:

Ömrü gurbette geçenler gibiydim senin yanında
Duymadın mı, çok söyledim?
...
Tecellinin içinde ecel durur sevgilim, görmedin mi?
Adaletin içinde bir zalim oturur. (*Y'ol*, 45)

"XXXXIII" numaralı parçada sevgiliyi 'insan', kendisini ise 'barbar' olarak tanımlayan özne, bu tanımlarla söylemlerin ve edimlerin örtüşmediğini vurgular:

Fazla insansın sen sevgilim fazla insan
Bir barbarım ben oysa, bir hayvan
Dilim bağışlamaktan söz eder benim
Seninki adalet ve intikam. (*Y'ol*, 48)

Aynı parçada yetiştirdiği nişancının kendisini vurduğundan bahseden özne, daha önce de sözünü ettiğimiz aşkın ikili karşıtlığına, yani sevgilinin aynı anda hem şifa veren hem de öldüren özelliklerine dikkat çeker:

Söylemeye gerek var mı sevgilim
Söylemeye gerek var mı şimdi

[211] **Güncel Türkçe Sözlük**.www.sozluk.gov.tr [05.03.2020]
[212] **Güncel Türkçe Sözlük**.www.sozluk.gov.tr [05.03.2020]

Yetiştirdiğim en iyi nişancı vurdu beni (*Y'ol*, 48)

"XXXIV" numaralı parçada her âşığın sevgilisini öldürdüğünden, her âşığın sevgilisine cellat olduğundan bahsedilir. Katil-kurban ilişkisi üzerinden işlenen aşk, ateşin yanma ve yakma biçimiyle de ilişkilendirilir. Aşkın ateşiyle yanan âşık yanındakini de yakacaktır çünkü ateş kendisine yaklaşanı yakma gücüne sahiptir. Böylelikle özne aşkın öncelikle âşığı ardından sevgiliyi yaktığını söyler, aşkın görkemi de bu hem var etme hem de yok etme biçimleriyle ilgilidir:

Birini seviyorsan onu öldürme! demek kolay
Oysa her âşık önce kendine sonra yanındakine cellat.
Ve aşkta ölümün bir anlamı vardır, görklü kılınan
Bozulsun diye im
Her ateş önce yanını yoklar sevgilim. (*Y'ol*, 49)

Sevgiliyi insan, kendisini barbar yerine koyan âşık, bütün zulmetme biçimlerine rağmen sevgiliye değil kendisine zarar verir çünkü sevgiliyle kendisini güç ilişkisi bağlamında eşit görmez. Âşığın her ne kadar insan konumunda olsa da zulmeden sevgiliye barbarlığına yakışır şiddetle değil aşkıyla cevap vermesi güç ilişkisini tersine çevirdiğini gösterir:

Bunca zaman sonra, neden ona dokunmadığımı
Neden çekmediğimi silahlarımı kınından
Olanı biteni kalbime koyup kendimi çektiğimi
soruyorsan…
Ona dokunmadıysam,
Dokunmadıysam tek bir sebepledir…
Bir barbar ancak eşitine dokunur. (*Y'ol*, 50)

"XXXVII" numaralı parçada sevgilinin zulmüne bir de ihanet eklenir. İhanetle vuran aşkı kabul edemeyen özne, yine de kopmak üzere olan gönül bağının sevgili tarafından bağlanmasını ister. Âşığın bu tavrı yaralanacağını bilse de eve dönmek isteyen tavrını hatırlatır:

Aşk için ihanetle vuran aşk aşkm'ola?
Ah ciğerimin köşesi, kavrula kavrula
Kopuyor gönülbağım, sen bağla. (*Y'ol*, 51)

Âşık öznenin her şartta sevgilisine sadık olan tavrı "XXXXI" numaralı parçada da görülür. Bir nefeslik canı kalsa bile onu sevgiliye bağışlamaya hazır olan özne, en çok yaşamak istediklerini yaşayamadan ayrılmalarına üzgündür. Yine de kırılan yerlerinin ne kendisi ne de sevgilisi tarafından onarılacağını bilen özne son nefesinde sevgiliye sarılır. Bu son sarılma âşık için en acı veren andır:

Bir nefeslik can kalsaydı sana üflerdim canımdan

Diyecekler; çok yüksekti ondaki zindan
Görmeli, eline almalı, sıvazlamalıydın, öğretemeden
Yazgına kanat ol kol ol diyemeden ayrı düştüysem senden.
Buna yanarım çok, en çok buna yanarım inan.
Onaramazdım kırdığım yerleri
Onaramazdın kırdığın yerleri
Son bir nefesle sana sarıldımdı.
En acısı buydu.
En acısı buydu. (*Y'ol*, 52)

"XXXIX" numaralı parçada aşkın asla eşitlenmediğini söyleyerek sevgiliyle arasındaki güç ilişkisine dikkat çeken özne, Divan şairi olmadığı için sevgiliye berceste beyitler[213] yazamayacağından bahseder. Yine de aşkının ve sevgiliye duyduğu hayranlığın herkes tarafından bilinmesini isteyen özne içinde bulunduğu zamanın paramparça edilmiş şairi olduğunu vurgular. Her ne kadar Divan şairi olmasa da çizdiği âşık portresiyle Divan şiirinin âşık tipine yaklaşan özne, anlatının atmosferi ve içerik özellikleriyle Leylâ ve Mecnûn'u[214] hatırlatır:

Aşk iki kişi arasında asla eşitlenmeyendir
Ben bir Divan şairi değilim ki sevgilim
Sana bercesteler düzeyim
Yine de giderayak, gözlerine, ellerine, ayaklarına
Tutulmuşluğumu herkes bilsin isterim.
Ben bu çıldırmış vaktin, ben bu yılan zamanının
Paramparça edilmiş şairiyim. Ne diyeyim!
Yine de içimde, çoook eskiden kalma bir
Ya leyl… ya leyyyllllllllllle
Bir çöl gecesine ismini bırakayım. (*Y'ol*, 53)

"XXXVIII" numaralı parçada aşk ile öfke arasında yandığını belirten özne aşkı orada bırakır ve mola verir. Ayaklanıp tekrar yola koyulmak isteyen özne 'yaban' diye seslendiği kişiden kendisini durdurmasını ister. Bu isteğinin altında

[213] "Divan edebiyatında bir mânayı en kapsamlı şekilde ifade edebilecek, âhengiyle hâfızalarda yer alacak kadar dikkat çekici bir ustalık ve güzelliğe sahip mısralar 'mısrâ-ı berceste' (son derece latif ve sağlam) veya 'şah mısra' adını almıştır. Bunlar eser değerinde kabul edildiğinden mısrâ-ı berceste söyleyebilen kişinin de şair sayılmasına yeterlidir." Hasan Aksoy, "Mısra", **TDV İslam Ansiklopedisi.** islamansiklopedisi.org.tr/misra [05.05.2020]

[214] "Necid'de bulunan Benî Âmir kabilesine mensup Kays ile Leylâ kabilelerinin hayvanlarını otlatırken birbirlerini severler. Büyüyüp aşklarının meydana çıkması üzerine Leylâ çadırda alıkonur ve Kays'a gösterilmez. Bunun üzerine Kays'ta aşkın ilk ıstırabı başlar; babasına Leylâ'yı istemesini söyler. Ancak aşkları sebebiyle kızın adı dillere düşüp namusu lekelendiği için bu teklif reddedilir ve Leylâ bir başkasıyla evlendirilir. Kays ıstırabın tesiriyle aklını büsbütün kaybeder. I. Mervân'ın vergi memuru Ömer b. Abdurrahman ile onun yerine geçen Nevfel b. Müsâhık Kays'a yardımcı olmak için girişimde bulunurlar, fakat bu girişimleri sonuçsuz kalır. Babası şifa ümidiyle Mecnûn'u Mekke ve Medine'ye götürürse de Mecnûn Allah'a aşkını arttırması için dua eder ve çöllere kaçarak vahşi hayvanlarla birlikte yaşamaya başlar. Öte yandan Leylâ Mecnûn'un aşkıyla ıstırap içinde ölür. Mecnûn da onun için ağıtlar söyleyip aşkının acılarını terennüm ederek çöllerde dolaşmaya devam eder. Nihayet bir gün ölüsü bulunur." İsmail Durmuş, "Leylâ ve Mecnûn", **TDV İslam Ansiklopedisi.** islamansiklopedisi.org.tr/leyla-ve-mecnun [05.05.2020]

Keskin şiirlerinde dikkat çeken tekrarlar yatar. Arkasında kötü deneyimleri bıraktığını düşünen âşık onları yeniden yaşayacağını bildiği için durdurulmak ister:

Bir dalda iki kiraz gibi
aşk ile öfke arasında
yanayana.
Dursun bu aşk. Aşk, mola!
Ey yaban!
ayaklanacağım
ayaklanacağım!
Dizlerimin bağını bağla. (*Y'ol*, 54)

"Taş Parçaları"nın son parçası olarak verilen "XXXX" numaralı parçada ise bütün anlattıklarının sözde kalacağını vurgulayan özne, aşkın kitabın ismiyle örtüşen bir yol, bir ideoloji istediğini söyler. Sevgilisine o yolun ilerisini gösteren özne, yaşamın ve aşkın tekrarlardan oluştuğunu hatırlatarak yeni başlangıçların yine kendisiyle ilgili olduğunu vurgular. Parçanın sonunda içinden söktüğü tüm taşları sevgilisine veren özne, aslında o taşlarla birlikte sevgilisiyle ortak tarihini yazmış olur:

Sözde kalır sevgilim
Sözde kalır bütün sözler
Aşk çünkü, aşk çünkü kendine
Bir yol, bir ideoloji ister.
Bilirim, çöl rüzgârında çalıdır bazı yaşlar.
Sen sevgilim ilerde, biraz daha ilerde
Bir tarihe başlayacaksın, orası işte
Benim tarihimle başlar.
Ve say, geriye doğru, tek tek
Sende kalsın şimdi al bu taşlar. (*Y'ol*, 55)

Keskin'in şiir serüvenindeki diğer kitapların aksine *Y'ol*'un âşık özneleri daha karamsar, daha acılı portreler çizerler. Âşık öznelerin yaşamı, dünyayı, dolayısıyla aşkı başından sonuna deneyimlemiş, her aşamada neler olacağını bilen, bu yüzden de sevgiliyi uyaran veya ona gözdağı veren tavırları *Y'ol*'un "Bu Mektup Sende Dursun" şiirinde de görülür. Keskin'in aşkını şiirleştiren âşık öznelerinden bahsetmiştik. İsminden de anlaşılacağı üzere aşkı şiire, şiiri de mektuba dönüştüren âşık özne (*Ba*'nın mektup-şiiri andıran "Dümen Suyu"nun öznesi gibi), bu mektubun sevgiliden durmasını ister ve sevgiliyi olacaklara karşı uyarırken ortak tarihlerini anımsar:

Dur.
Burada, uzun uzun, bir dur*akta dur olmuşum.*
Oradaydım, şimdi.

*Burası araf'tan sonrası*dur… *arafımı da, yazmıştım*
bir gün sana..
sen o arafı okuyunca ağlamıştın.
Ben de yazarken dur.. *çok ağlamıştım hem de.* (*Y'ol*, 62)

Esrar Dede kadar çok ağladığını belirten özne, onun bir beytini de mektubuna dâhil eder. Esrar Dede'nin beyti kavuşmaya söz verdiği hâlde âşığa zulmeden, ondan ayrı olan sevgili modelini hatırlatır. Ancak gördüğü zulme karşılık âşık da Divan şiirinin gelenekleşmiş eyleminde olduğu gibi sevgiliyi daima bekler. Keskin'in aşkı şiirleştiren hatta şaire dönüşen diğer özneleri gibi "Bu Mektup Sende Dursun" şiirinin öznesi de kendisini Esrar Dede'nin tarif ettiği âşık tipi ile eşdeğer görür:

Esrar Dede kadar ağlamıştım:
"Ağlatmayacakdın, yola baktırmayacakdın;
Ol va'de-i tekrar-be-tekrarı unutma!" (*Y'ol*, 62)

Aşkın geçmiş kötü deneyimlerinden yola çıkan özne, artık araftaki sıkışmışlık hâlinden de zor bir durumdadır. Zamanında hareket hâlinde olan, dönen öznenin şimdi durması hiçbir şeye gücünün kalmadığının, durdurulması ise edilginliğinin göstergesidir:

Ben de döndüm zamanında… Döndüm, Durdum..
Şimdi dön*meye mecalim yok. Dur.*
DUR UP DUR AY *IM*
BEN AR TIK! DUR AN OL AY *IM*
DUR *ET MİŞ LER BEN İ İÇ TEN İÇ TEN* DUR *ET MİŞ LER.* (*Y'ol* 62)

Aşkı şiirleştirirken yazma anını da şiire dâhil eden özne, "Kör Derinlik"te aslında içini tam anlamıyla yazamadığını çünkü içinin sevgilinin içine kendi sandığından daha fazla kaçtığını vurgular. Bu durum âşık öznenin duygularının sandığından daha yoğun olduğunu gösterir:

yazamadığım göremediğim duyamadığım kadar içine
kaçmış meğer içim: upuzun ip-ince bir sabırla (*Y'ol*, 63)

İçinin karmaşıklığını vurgulayan âşık özne, orada kör bir kaplumbağanın durduğundan bahseder:

içime: kör derinlik kör katman kör küme.
bir kaplumbağa dur*uyor orada. Orada. kör.*
beni duymuyor, bir kaplumbağa orada. beni görmüyor
üzeri serin üzeri mavi üzeri toz: bir hatıra. (*Y'ol*, 63)

Yaradılışın başında dünyayı sırtında taşımasıyla sembolleştirilen kaplumbağa aynı zamanda uzun ömrü de simgeler.[215] Kaplumbağa sembolü üzerinden hikâyesini eskiten özne, Keskin'in diğer âşık özneleri gibi deneyimlerin hatıraya dönüştüğünün ve o hatıranın derinde olduğunun bilincindedir. İçindeki hatıra kaplı kaplumbağayı, daha sonra inceleyeceğimiz "Soğuk Kazı"daki gibi, yaradılış veya dünyanın oluşmasından önceki gaz ve toz bulutuna, karmaşaya benzeten özne, onu uyandırmaya çalışsa da çabası boşunadır. Keskin'in şiirlerinde âşık öznelerin ihanetle veya aşkla birlikte yoğun bir şekilde hissettiği kış atmosferi burada herhangi bir göstergeyle hatırlatılmasa da uyanmayan kaplumbağanın kış uykusunda olabileceği ihtimalini de düşünmek gerekir:

uyanmıyor, gaz, uyanmıyor, toz.
..
uyandırmaya çalıştım
onu.
Bilmiyor o.
beni. (*Y'ol*, 63)

"Gölgede, Serin." şiirinde bir derdi olduğundan bahseden özne, içinde bulunduğu bütün manzarayı dolaşan, ışıtan ve ısıtan güneşin derdine niye vurmadığı merak eder. Güneşin "Gölgede, Serin."in öznesinin derdine ulaşamamasının sebebi ise, tıpkı *Y'ol*'un diğer özneleri gibi, derdini en derine saklamış olmasıyla ilgilidir. Keskin'in âşık özneleri aşkın hareketliliğine, akıcılığına karşılık ayrılıkla veya ihanetle durgun pozisyona geçerler ve bu durumu kadimleştiren özneler toprağın taşlaşması gibi dertlerini de taşlaştırırlar. Taş ve dilsizlik, Keskin'in diğer şiirlerindeki gibi burada da ayrılıkla veya dertle konuşmayan, hayattan soyutlanan, kendini kabuğuna çeken diğer özneleri hatırlatır:

Bütün manzarayı dolanır da güneş, vurur.
(Tek tek ağaçlarına ovanın,
Bir fırfırlı eteğine suyun, bir uzağına nehrin,)
Bir derdim var vurmaz dibine
çok mu saklı derdim, çok mu derin
çağırmadı dilim, dönmedi bunca zaman,
bekliyor dilsiz taşın üstünde,
üşümüş uzun uzun, hepsinden serin. (*Y'ol*, 64)

"İki Olmak" şiirinde ise *Ba*'daki gibi kurak atmosferde bekleyen özne dikkat çeker. Hareket etmeyen, uzun süredir bekleyen özne, diğer şiirlerdeki gibi, burada da kendisini taşa dönüştürür. *Yeryüzü Halleri*'nde uzun süre bekleyen ve dalganın

[215] Wilkinson, **Semboller ve İşaretler**, 65.

onunla birleşmesiyle canı olduğunu hatırlayan "Denizkabuklusu" öznesinin söylediği gibi, "İki Olmak" şiirinde de biri gelir. "İki Olmak" ismen çoğalmayı çağrıştırsa da gelen kişinin taşı kırması bir tür şiddet manzarası olarak değerlendirilmelidir çünkü bu şiirde canlanmak yerine kırıldıktan sonra devrilmek öne çıkar. İçinde dağları devrilen özne yine edilgin bir hâlde olduğunu vurgulayarak içinin açıldığını söyler. İçi açıldığında görünen manzara ise zamanın, dolayısıyla geçmişin, belleğin, deneyimlerin ağlamasıdır:

Onlar, otlar, burada yoklar. Dedim sana.
Bunca zaman geçti, çok bekledim, sen bekleme
hâlâ yoklar.
Ben durdum, bekliyorum, onlar yoklar.
Çok bekledim. Böylece,
katıladım kendimi, dur*dum, taş oldum. Yoklar.*
Biri sonra kırdı taşımı.
Yana devrildi biri. İki oldum. Yoklar.
Önümsıra yürüyordu yol ve içimde yan yatmış dağlar.
Açtı içimi, biri gördü, zamanın gümüş simi
ve keskin kristal ağlar. (*Y'ol*, 65)

Geçmiş deneyimlerinden yararlanarak sevgiliyi uyarmaya çalışan bir başka özne ise "Kırmızı Şef" şiirinde görülür. Aşkın da bir sabrı olduğuna dikkat çeken özne belli bir noktaya kadar ilerleyen harekete karşılık aşkın taştığı, yaşam gücü verdiği yerde sevgilinin durmasını ister, aksi takdirde yola devam eden sevgili için sonrasında daha zor deneyimler yaşanacaktır:

Aşkın da sabrı vardır,
Gün eflatun hazır, dur.
Bağla atını söğüdün gölgesinde.
taştığı yerde aşkın
Ota bak, çimene, dur
Daha da zor olacak durmazsan, ilerde.
Dur,
Bırak, bazı sesleri kulak dinlesin.
Bazı sesleri kalp inlesin, dur. (*Y'ol*, 69)

"Vuslat Çayırı"nın öznesi ise *Y'ol*'un diğer özneleri gibi geçmişle hesaplaşan, geçmiş deneyimleri sorgulayan bir tavra sahiptir. Yanmakla aşkın yakıcı özelliğini hatırlatan özne, bu yanma eyleminin sevgiliyi hangi yönde değiştirdiğini merak eder. Keskin'in birçok öznesi gibi, "Vuslat Çayırı"nda da deneyimi yazı anına aktaran özne, sevgilinin sözcüklerinin ağrıyıp ağrımadığını sorgular. Kendi ağrısını yükseğe çıkardığından bahseden özne, deneyiminin büyüklüğünü vurgulayarak yükseği bile incitebilecek durumda olduğunun altını çizer. Özne kendisini yüksek bir

konumda yüceleştirirken sevgiliyi ise alçak bir konumda gösterir. Öznenin kanını unutması ise bütün bu yaşananların ardından yaşam gücünü kaybetmesi veya yaşamdan vazgeçmesiyle ilgilidir. Dünya mülkünde, yani yaşamın içinde olan sevgiliye karşılık zamanını acı içinde geçiren öznenin yana yana küle dönüşmesi ise giderek yok olduğunu simgeler. Bu yok olma biçimine rağmen özne yine de yüceliğinin altını çizer:

Senin hiç sözcüğün ağrıdı mı,
alçaksın sen, ağrıdı da mı böyle?
Ben sözüme ruhumu verdim, yükseldi,
yükseği incittim, böyle!
Olanı biteni çektim, kanımı unuttum, böyle.
Sen dünya mülkündesin, öyle!
Ben sabahı ettim içimde sızlayan bir şeyle.
Sen beni yandın, beni yandın sandın, böyle.
Sen yanmak gör, ben kendimi kül ettim
Sen bu alçaklıkta dur*, ben otlara gittim.* (*Y'ol*, 70)

Keskin'in şiirlerinde öznelerin deneyimlerini bir uyarı veya gözdağı aracı olarak kullandığını belirtmiştik. Bu şiirlere hâkim olan kahraman anlatıcı, çoğu zaman 'sen' diye hitap ettiği kişilere seslendiğinden âşığın sevgili ile konuştuğu düşünülür. Birçok şiir analizimiz bu okuma biçimi etrafında şekillense de Birhan Keskin'in şiirdeki yetkinliğinin diğer okuma biçimlerinin de önünü açtığını söyledik. *Y'ol*'un son şiiri "İnsan"ın öznesi ise, bu okuma biçimi ile ilişkili bir şekilde, kitabın genel atmosferini hatırlatan imgeleri arka arkaya sıralar ve böylelikle *Y'ol*'a hâkim olan öznelerin sevgili yerine kendisiyle konuştuğu da düşünülebilir. Ancak okuma biçimi ne olursa olsun "Vuslat Çayırı"nın öznesi de diğer özneler gibi aşkı yaşam deneyimine dönüştürür, o deneyimin bilgisiyle, yani belleğiyle hesaplaşır. Aşkın ve yaşamın tekrarlardan ibaret olduğunun farkında olan özne bütün yaşadıklarına ve yenilgilerine rağmen *Y'ol*'a devam edecektir:

Yenildim ben, unutuldum ve üzgün
değilim inan.
Büyüktü çünkü onların dünya arzusu
Benim otların sesiyle kaplı kalbimden
Söktüm atımı söğüdün gölgesinden
Şimdi yol benim yeniden. (*Y'ol*, 71)

Birhan Keskin'in şiirlerinde aşkın yaşamın ilk kaynağı olan su imgeleriyle birlikte işlendiğini söylemiştik. Keskin'in şiirlerinde âşık öznelerin su ile kurduğu bağlar aşkın varlığı ve yokluğuyla değişir. Aşkın varlığı ile akan, çağlayan özneler, bazen de durgun göl olup diplerinde hatıralar biriktirirler. Gölün bir hatırlama

mekânı olarak işlendiği bir diğer şiir ise *Soğuk Kazı*'da yer alan "Flamingo I"dir. "Flamingo I"de bir gölden öbürüne cümle olarak giden anı, öznenin 'sen' diye hitap ettiği kişiyi yakıcı bir güce sahiptir:

Daha kalkarken, bir anı
ince ve pembe.
Bir gölden öbürüne.
Bir cümle, kısacık, koşar adım,
yok karşılayanı.
Yakar seni öyle. (*SK*, 20)

Bahsi geçen cümlenin ardından özneden 'sen' diye hitap ettiği kişiye kalanlar ise tuzlu su ve incecik boynunun hatırasıdır. Böylelikle 'ince ve pembe' diye nitelenen anının âşık öznenin bedeninden bir kesit, boynu olduğu anlaşılır. *Yeryüzü Halleri*'ndeki gibi insanın dışında bir anlatıcının söylemini tercih eden Keskin, Flamingo öznesini merkeze alarak aşkı ve aşkla birlikte işlediği klasik imgelerinden biri olan suyu farklı bir boyuta taşır. "Flamingo II"de ise bahsi geçen gölün Kenya'daki Nakuru Gölü olduğu anlaşılır:

Bacaklarım öyle ince öyle pembe
Bir tuzlu suda,
Öyle çoktum bir gün
su bir hatıra Nakuru'da (*SK*, 21)

"Flamingo III" şiirinde ise değdiği yerden kirpiklerinin ucuna kadar bedeninde tuzun varlığına dikkat çeken özne, tuzu kalbine basarak sevgiliyi saklamak ister. 'Tuz bas-' eyleminin hem yaralayıcı hem de şifa verici anlamlarına değinmiştik. Böylelikle âşık öznenin aşkıyla ve yaralarıyla birlikte zerreden başlayan ancak bütün yaşamına yayılan bir tuz hikâyesinin kahramanı olduğu anlaşılır:

Hayata değdiğim yer bir tuz zerresi
Kirpiklerimde kırılan ses tuzun sesi
Tuz bastım kalbime sakladım seni
Yürüdüğüm ömrüm değil, keskin
bir tuz hikâyesi. (*SK*, 22)

"Mıh I"in âşık öznesi, Keskin'in şiirlerindeki alışılmış âşık özneler gibi sevgiliden başkasını görmeyen, sürekli ona doğru hareket hâlinde olan bir öznedir. Âşık öznenin yolu karanlık bir atmosferde çizilir ve bu atmosferde sevgilinin saçı ile o saçı taramak için olan dünya tarağı dışında bir varlık dikkati çekmez:

Kalbimden ayağınaydı yolum,
Gördüm, hep seni gördüm.
Kara gecede, kara uykuda yürüdüm.
Bomboştu her şey, elimde bir dünya tarağı

Gök ağlıyordu, ben zülfünü ördüm. (*SK*, 34)

Sevgiliye ulaşma yolunda dünyayı bir tepsi gibi algılayan âşık özne, tepsinin kenarında uyur ve ne kadar yüksekte olduğunun farkına varır. Yoldan dönmek istemeyen âşık özne, bir bakıma ayrılıktan ve ayrılıkla birlikte ölmekten korkar. Sevgilinin saçlarını tarayabilse de tam anlamıyla bir birleşme yaşayamayan özne, dünyanın kendisini sarmadığından bahsederken yurtsuzluğu, aidiyetsizliği vurgular:

Kubbem yok ki benim, bir tepsinin kenarında uykum
Dönersem, aşağ'sı çok yüksek
Düşeceğim nasılsa gördüm.
Dünya beni sarmazdı sarmalamazdı döndüm.
Gök ağlıyordu, ben zülfünü ördüm. (*SK*, 34)

"Mıh II"de ise âşık özne bir çivi gibi bedeninde duran kalbi ve sevgilinin yolunda ağarttığı saçlarını sevgiliye bağışlar. Simgesel bir ölüm veya ayrılıkla özdeşleştirebileceğimiz bu sahne âşık öznenin sevgili karşısında bedeninden ve kendiliğinden eksilerek vazgeçtiğini gösterir:

Kalbimin gün batısı, bu buz kesiği
bendeki lal, bu bendeki mıh,
söktüm senindir, sana bağışladım
ağaran saçımı, senindir, al. (*SK*, 35)

Sevgilinin yolunda olan, sevgiliden başka bir yere gidemeyen bir diğer âşık özne ise "Gazze" şiirinde görülür:

Senden kalkıp başka ellere gidemem.
Rüzgâr ve kuytu,
Yağmur ve uykuyduk birbirimize
Aklına geldikçe viran teknelerinde
sev beni. (*SK*, 56)

Sevgilinin aklına geldikçe sevilmek isteyen âşık özne aşkını anlatırken Gazze'de yaşanan savaşın atmosferini de tasvir eder:

Gazze'de hava bulutlu on yedi derece,
Nem yüzde 16, rüzgâr saatte 13 kilometre.
Saldırıda ondokuzuncu gün, yirminci gece.
Ölü sayısı binin üstünde, yaralı binlerce. (*SK*, 56)

Daha önce incelediğimiz Keskin'in bazı şiirlerinde âşık öznelerin şair özelliği gösterdiğini, aşkı yazdığını ve bazen de yazılmak istediklerini söylemiştik. "Gazze" şiirinde de televizyonda duyulan 'şair' kelimesinin ardından âşık özne, sevgilinin elinde alt üst edilmiş bir cümle olduğundan bahseder. Söyleyeni belli olmayan

‘Zâlimin rişte-i ikbâlini bir âh keser/ Mâni’-i rızk olanın rızkını Allâh keser’[216] beytini dönüştüren âşık özne, Allah’ın hiçbir şeyi kesmediğini vurgulayarak hem sevgilinin elinde hem de dünyada yaşanan adaletsizlikler karşısında delik deşik bir hâl alır. Böylelikle kendi duygulanımlarından yola çıksa da içindeki duygusal çatışmayla dışarıdaki gerçek çatışmayı özdeşleştirir:

Duygusal konuşmak için şairler var diyor,
Okkadar dallama birileri tv’de Gazze üstüne
Yağmurda karda doluda iki kere sev beni,
Altüst edilmiş cümleyim ben senin elinde
Zalimin rişte-i ikbalini bin ah bile bazen
Kesmiyor, gördün işte, delik deşiğim ben. (*SK*, 56)

Birhan Keskin, bir röportajında “Soğuk Kazı” şiirinin iki kişi arasındaki mesele olarak okunması mümkün olsa da çoğul bir fotoğrafı içerdiğini vurgular.[217] “Soğuk Kazı”yı inceleyebilmek için öncelikle merkezdeki iki kişi arasındaki ilişkiyi anlamak gerekir. “Soğuk Kazı”nın âşık öznesi birbirine benzeyen cümleleri arka arkaya tıpkı bir sayıklama gibi tekrarlayarak konuşur. Bilgisayar terimlerinden *kopyala-yapıştır* komutunun kısaltması olan *CTRL C CTRL V* ifadelerine de yazısında yer veren âşık özne, Keskin’in şairleşen diğer âşık özneleri gibi yazı anında yaşananları da mekanik bir dille aktarır. Bu mekanik dilde görülen tekrarlar Keskin’in diğer âşık öznelerinin söylediği gibi aşkın ve hayatın bir tekrarlar zinciri olduğunu hatırlatır.

“Soğuk Kazı”da âşık özne sevgiliyi yapıp yıkmaktan bahsederken aralarındaki ilişkinin gelgitlerine değinir. Sevgiliyi yapıp yıkma eyleminde aslolan âşık öznenin ‘birbirimize baka baka’ ifadesidir, çünkü âşık özne bir aynaya benzettiği sevgilide sadece aşkı değil kendisini de görür ve aşkındaki öfke ile ihaneti de keşfeder. Hikâyelerinin trajedisinden de bahseden âşık özne, diğer âşık özneler gibi aşkı bir yola benzeterek, sevgiliyle birlikte aldıkları yolun kısa oluşunu vurgulamak için ‘arpa boyu’ benzetmesini kullanır. O yoldan dönmenin Keskin şiirindeki âşık özneler için ayrılık veya ölümle özdeşleştirildiğini daha önce incelediğimiz şiirlerden yola çıkarak söylemiştik. Arpa boyu kadar yolu döndüklerinden bahseden âşık özne bulundukları yerin bir kule olduğunu söyler.

Keskin, aynı röportajında “Soğuk Kazı”daki kule ile insanın Babil Kulesi’nden bugünkü kulelere değin aldığı bir arpa yolu vurgular.

[216] “Zalimin ikbal ipini bir âh keser/ rızka mani olanın rızkını Allah keser”
[217] “Her Şey Tüccarların Elinde”, Konuşan: Figen Şakacı, **Radikal Kitap Eki**, 9 Nisan 2010.

Mezopotamya'daki tapınakların en büyüğü olan Babil Kulesi Tevrat'ta 'başı göklere erişecek kule'dir. Benî İsrâil geleneğinde Nemrud tarafından Allah'a kafa tutmak ve saldırmak amacıyla yaptırıldığı için bir küfür ve isyan motifi olarak temsil edilen Babil Kulesi, Kur'ân-ı Kerîm'de ise 'Musa'nın Tanrısına ulaşmak isteyen Firavun' motifiyle görülür. Tevrat'a göre Nuh'un oğulları tufandan sonra Sinear bölgesine yerleşirler. Yeryüzüne dağılmamak için bir şehir ve kule inşa eden insanlar tek bir kavim olunca da Tanrı onların dillerini karıştırır ve insanları dünyanın her yerine dağıtır. Böylelikle başlangıçta tek olan ana dilden Nuh'un torunlarının sayısınca, 72 dil oluşur.[218]

Şiirin devamında sevgiliyle kulede toz duman içinde bir emaneti taşıdığını söyleyen özne, bu durumdan ötürü şaşkındır çünkü yan yana yürüyenler yarayı açanla (sevgili) yaraya tuz basandır (kendisi). Aşkın ve aşkla ilgili olarak yaşanan ihanetlerin, öfkenin, zulmün ve en geniş anlamda hayatın tekrarlarına neredeyse her kitabında yer veren Keskin'in "Soğuk Kazı"sındaki âşık özne, bu tekrarları sadece anlatmaz, yazının içindeki harflerin koyulaşması ve seyrelmesiyle oluşan şekillerle de gösterir.[219] Emel Koşar'a göre bu şiirin kelime ve ses tekrarları, şiirin bir yansıtma ve kurma sanatı olduğu kadar yıkma ve bozma sanatı olduğunun da ispatıdır.[220] Ömer Erdem bu şekillerin, dolayısıyla şiirin "pekala vâv, kendisine kapanmış bir cenin, içe büzülmüş fırtına, anafor hatta zarif bir küfür olarak okunabileceğinden"[221] bahseder. Büyük patlamanın ardından oluşan kütlenin soğuyup dünyayı oluşturmasıyla da ilişkilendirilebilecek şekil neye karşılık gelirse gelsin "Soğuk Kazı" Keskin şiirinde "Gazze" gibi farklı bir kırılmaya işaret eder: Bireyler arasındaki şiddet ve iktidar manzaraları içeriden başlayarak dışarıya, toplumsal resme doğru gider ve oradan tekrar içeriye, bireyin kendisine döner. Bazen sevgili zulmüyle görülen bu manzaralar bazen de gündelik yaşamda bir televizyon haberiyle evin içine kadar girer veya başka bir şehre bomba olarak düşer. Her şeyin bir tekrar olarak yaşandığı döngüde de âşık öznenin sevgiliyi yapıp yıkma biçimleri, bu anlarda sürekli şekilde sevgiliye bakması, bakarken kendisini görmesi ve tüm yaşananların mekânı olarak kulenin işaret edilmesi, Keskin'in yazısındaki bireysel trajedinin toplumla doğrudan ilgili olduğunun kanıtıdır.

---

[218] "Bâbil", Sargon Erdem, **TDV İslam Ansiklopedisi**. islamansiklopedisi.org.tr/babil [05.05.2020]
[219] bk. Ek 1.
[220] Emel Koşar, "Birhan Keskin'in 'Soğuk Kazı'sı", **Şiirin Nabzı**, 201.
[221] Ömer Erdem, "Soğuk Kazı", **Dünya Kitap Eki**, 4 Haziran 2010.

Keskin'in şiir serüveninde bireyin lirizminin en aza indiği kitap *Fakir Kene*'dir. *Soğuk Kazı*'da varlığını hissettirmeye başlayan toplumsal çizgi *Fakir Kene*'de belirgin bir şekilde görünmeye başlar. Elbette Keskin'in yazısında poetik anlamda yaşanan bu dönüşüm bireysel trajedilerin, aşkın, aşkla birlikte dönüşen bedenlerin yok olduğu anlamına gelmez. Örneğin "Tespih" şiirinde gündelik yaşamın hayalî atmosferini kuran özne, evden sokağa doğru açılır ve hayalinin bir parçası olan diğer kişileri gözlemler:

Pası belirgin bu demir bu gıcırdayan kapı; kapı hayali
Bu sokak, sokaktaki bu horoz nereden bu kedi
Bu üst üste duran ev hayalleri
Bu bu evlerden kuşlara silkelenen sofra bezleri
…
Hayalin içinde dolaşan başıboş adamlar bu
Bu hem kör hem sağır hem dilsiz Sami
Bu onun hançeresinde dinmeyen öksürük[222]

Dünyasını tespih çeker gibi sırayla anlatan özne, sokak kapısından çıkıp evler ve meydanlar aracılığıyla bazı mutsuz, öfkeli portreler çizer. İçeride veya dışarıda mutlu bir portreye rastlayamayan şiir öznesi en sonunda kendisine döner. Anlattığı herkesi 'bu' işaret sıfatıyla gösteren öznenin kendisine gelince 'ah' sesini eklemesi ve boşluğu yoklaması, yalnızlığından ötürü kendisine de acıdığını gösterir:

Ah bu benim kör şefkatim bu benim
Ah benim bir boşluğu yoklayan bu elim (*FK*, 17)

Keskin'in şiirlerindeki âşık öznelerin sevgiliyle kurduğu ilişkinin çoğunlukla güç temelli olduğunu, âşıkların her daim kaybettiğini vurguladık. Sadece sevgiliyle birleşme anlarında yaşam gücü bulan özneler onun eziyeti veya ayrılığı karşısında ise yaralanırlar, eksilirler, yok olurlar, ölürler. Sevgiliyi nadiren yaralayan öznelerin onunla kurduğu ilişkide sevgili ya bir iktidar modelidir ya da en azından âşıktan güç ilişkisi bağlamında yukarıdadır. Bağlamı ne olursa olsun sevgili karşısında kendisini eksik hisseden özneler temelde bu eşitsizliğin bir sonucu olarak terk edilir, yaralanır, öldürülür veya ölürler.

"Kardeş payı" şiirinin öznesi, eşitsizliği hem ikili ilişkide hem de iki yurttaş arasında olmak üzere çoklu biçimde okumaya müsaade eder. Şiir öznesi yaşam biçimlerini ortaya koyarak 'sen' diye hitap ettiği kişi ile arasındaki eşitsizliklere

[222] Birhan Keskin, **Fakir Kene**, (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), 16. Bu alıntıdan sonra *Fakir Kene* isimli kitaptan yapılan alıntılar sayfa sonunda değil alıntının sonunda parantez içi referansı ve *FK* kısaltması ile belirtilecektir.

dikkat çeker. Yaşadığı dünyada emeğiyle, bedeniyle, imkânsızlıklarıyla sömürülen özne olup bitenleri isyanın eşiğinde anlatır:

Bana ekmeğin kabuğu
Sana steak sana fusion sana dünya mutfağı
…
Senin parmağına pırlanta, senin yüzüne tuscany ışığı
Alnıma kömür karası benim. Alnıma kara yazı
…
Bana sivri şeyler bu dünya, etimi delsin
Seni öldürmeyen allah hiç öldürmesin (*FK*, 30)

Keskin'in poetikasının genel bir özelliği olarak karşımıza çıkan âşığın sevgili karşısında kendisini eksik hissetme hâli ve sevgiliyi dişi imgelerle kurma eğilimi bu şiirde de görüldüğünden "Kardeş payı"nın bir aşk şiiri olduğu veya *Soğuk Kazı*'dan itibaren gözlemlendiği gibi ikili ilişkiden yola çıkarak toplumsal trajediye varan bir şiir olduğu söylenebilir. Eşitliğin aksine eşitsizliği bölüşen özne için son nokta diğer özneler de olduğu gibi kendi canının da değersizleşmesidir. Bu durumda ölüm gerçekliğine dikkat çeken özne Kul Himmet'in şiirini hatırlatır:

Bana demli bir çay, uzun efkâr, geniş keder
Sana smoke sana malt viskiler sana rezerv
Sana dünya yetmez sana gökyüzüne merdiven
Bana ter için bu ten, bana bu can haybeden
Diyeceğim;
Tüm bedesten senin
olsa ne fayda *benim* (*FK*, 31)

"Küçük Şeyler" şiirinde artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını vurgulayan âşık özne hem kendi ellerinden hem de sevgilinin kalbinden yola çıkar. Öznenin eskisi gibi çalışkan olmayan ellerine karşılık sevgilinin kalbinin âşığın kalbiyle sıcak olmaması, geçen zamana ve bu zamanın etkisiyle aralarındaki ilişkinin tükenmesine işaret eder:

Ne benim ellerim çalışkan eskisi gibi
Ne senin kalbin benimkiyle sıcak
Sevgilim sadece fakirlik
Her şeyi bir iken ayırmak. (*FK*, 46)

Bir iken ayırmayı veya ayrılmayı fakirlikle özdeşleştiren âşık özne, balkonda gördüğü biberler aracılığıyla sevgiliyi birleşmeye ikna etmeye çalışır. Biberlerinin birinin 'acı' sıfatıyla nitelenmesi ve diğerinin nitelenmemesi, sevgiliyle âşık özne arasındaki güç ilişkisinin simgesel bir karşılığıdır:

Ben bunu gözlerimle gördüm, yalan yok, kendi balkonumda!

-Bir acı biber bile yanındaki bibere sarılıyordu. (*FK*, 47)

"Küçük Şeyler"in âşık öznesi yıllarca taşta saklandığını vurgular. Bu saklanma biçimi ile öfkesini sert, aşkını tazen tutan âşık özneyi sevgili anlamaz. Sevgilinin özneyi anlamamasının sebebi ise taşla âşık öznenin benzeşme ilişkisidir. Taşın içinde saklanan, korunan özne bir süre sonra taşa dönüşüp sertleşir ve bu ilişki karşılıklıdır:

Taşta saklandım ben yıllarca taşta
Bu yüzden anlamıyorsun öfkem nasıl sert
Nasıl taze, nasıl bozulmadı taşıdığım aşk
Ağır bir taşla yaşadım nasıl,
Beni esirgeyen taştı da öyle söküldü sabrım
Nasıl benzedim taşa, ya da taş bana nasıl,
bilemezsin. (*FK*, 48)

"Hıdırellez" şiirinin annesiyle konuşan öznesi kendisinin bir mektup olduğundan bahsetse de kime yazıldığını bilmez. Derinlere yatırılan ancak hiç uyumayan özne annesinden derman ister:

Anne bak, ben kime yazılmış çok eski bir mektubum
Böyle, derine derine saklanmış kalmış.
...
Anne bak, hıdırellez geliyor.
Bana bir silkintiotu bul
Dizlerime derman diye sür, hülya diye gözlerime (*FK*, 56)

Keskin'in şiirlerin aşkın su imgeleriyle sıklıkla işlendiğinden bahsetmiştik. "Hıdırellez"in öznesi de birçok suyun içinden geçtiğini söyler. Dünyanın yalan olduğunu söyleyen annesine karşılık gerçeğin tarafına aşkı koyan âşık özne, annesinden tekrar düşünmesini ister:

Ne çok suyun içinden geçtim anne
senin önünden geçtiğimden daha fazla.
Sular ki bunca tanıdığımdır,
Sen bana dünya yalan diyorsun
Ben bi tek aşkı koydum gerçeğin tarafına.
Tekrar düşünelim anne
Bak bir kere daha soruyorum;
Ben kime yazılmış çok eski bir mektubum
Bu ben ne böyle? (*FK*, 56)

Kendisini annesinin yazısıyla özdeşleştiren âşık özne yazının sıkılığından, sertliğinden bahsederken "Küçük Şeyler"in taşta saklanan öznesini hatırlatır. Keskin'in şiirlerinde söz ve yazıyla aşkın, dilsizlik ve iletişimsizlikle ayrılığın temsil edildiğini söylemiştik. "Hıdırellez"in âşık öznesi, belki de eski bir mağaranın

duvarına çizilmiş keçi olduğu için taşlarda dillendiğini düşünür. Böylelikle özne yazıyla birlikte kendisini ve geçmişin zorlu deneyimlerine işaret eden aşklarını kadim bir figüre dönüştürür:

Bir avuç sımsıkı harf, bir avuç sımsıkı kapalı
Eski bir mağara duvarına çizdiğin bir keçiyimdir
belki de ben anne.
Yıllarca taşlarda dillendiğime göre, oy!
Sen bana bu hıdırellezde adımı yeniden koy. (*FK*, 57)

"Always on the move" şiirinin öznesi sürekli hareket hâlinde olduğundan bahseder. Sevgili olduğunu tahmin ettiğimiz kişinin yanına yanlış zamanda giden özne, onun güzelliğinin, bir bakıma aşkın bozulacağını bildiğinden yanından ayrılmak ister. Bu hareket hâlinin varmak ve gitmek arasında süreklilik kazanması âşık öznenin alışkın olduğu bir durumdur:

Gitmem gerekiyor, vakitsiz gelmişim.
Topuklarım ağrıyor, biraz dinleneyim gitmem gerekiyor.
Bunun'çin kimseyi suçlayamam oldum olası böyleyim.
Geldiğimde çok güzeldin bana,
güzelliğin bozulmadan gitmem gerekiyor. (*FK*, 58)

Keskin'in alışılmış âşık özneleri gibi artık bir şeylerin akmadığından bahseden "Always on the move"un öznesi, kendi deneyimlerinden yola çıkarak sevgiliyi uyarır. Kendi geçmişinden örnek veren âşık özne incitildiğinden bahseder:

Bir şey vardı akmıyordu, çok sordum kendime içten içe;
dedi ki gitmen gerekiyor. Hafiften hafiften bir ses; Hafifle!
Ah ben çok çekmiştim, istemem,
benim çektiğimi sen çekme, gitmem gerekiyor.
...
Biricik idim ben de bir zaman, bak incitmişler bir harfimi,
saksıda üzgün bir bonzai, incittirmem başka yerimi,
gitmem gerekiyor. (*FK*, 58)

"Soğuk Kazı"nın 'birimiz çok uzamıştı zaten ötekimiz bonzai' diyen öznesini hatırlatan "Always on the move"un öznesi, Keskin'in yazısındaki diğer özneler gibi bir bakıma aşkın hem yaşamdaki hem de yazıdaki tekrarına, döngüsüne dikkat çeker. Sevgilisini yanında kaldığı takdirde hiçbir şey olmayacağına ikna etmeye çalışan özne aslında geçmiş deneyimlerinin bilinciyle gitmek ister. Dile getirmese de kaldığında çözülemez düğümlerle karşılaşacağının bilgisine sahiptir:

Ne olacaktı kalsaydım, gitmesem ne olurdu benden sana?
Hiç! Açtım uykusuzdum, doydum,
bozma sinirini gitmem gerekiyor.
Öğrendim, öğretmişlerdi; kalırsam düğüm düğüm,

çok geçmedi daha üstünden hatırlıyorum. (*FK*, 59)

Anlattığı her şeyin doğru olduğunun altını çizen özne bütün bunları bir aşk deneyimi olarak görür:

Ne anlattıysam sana hepsi doğru bunların, iyilikle kötülükle
bir ilgisi de yok.
O'ysa eğer Aşk'tan saydım hepsini. (*FK*, 60)

"Parmağımda bir mavi yüzük" şiirinin öznesi ise eski fotoğraflara bakarak içinde sevgilinin olduğu anıları canlandırır. Fotoğraflarda rüyalı, büyülü olan anılar geride kalmıştır ve özne onlara bakarken anlatı anının acılığını vurgular:

Artık bu kazakları giymeyeceğiz sevgilim,
Böyle içi ekose böyle montlu.
Bakarken artık her şey böyle rüyalı,
Böyle şapkalı şallı,
Böyle büyülü, artistik olmayacak.
Gittiğimiz yollardan geri dönülmüyor sevgilim
Şimdi dünya çok acı. (*FK*, 61)

Kış fotoğrafında ilişkilerinin sembolü olarak mavi yüzüklere dikkat çeken özne, sevgilisinin onu var ettiğini söylese de bir gün aynı varlığın tekrar yokluğa dönüştüğünü söyler:

Kirpikleri karlı bir dünyamız vardı bizim
Parmağımızda mavi yüzükler sevgilim.
...
Sevgilim beni yoğumdan var ettiydin
Varlıktan yoğ'un, sonra sonra
Sonra bir gün her şey karbon sevgilim. (*FK*, 61)

Sevgilisiyle bir tabiat kitabının olduğunu hatırlatan özne, belki de *Yeryüzü Halleri*'ndeki tabiatla özdeşleşen aşkı anarak, o tabiatın yok edildiğinin farkındadır:

Bir kitabımız vardı bizim
Neyden oluşmuşsa tabiat
Yüzüğümüzde o yazıyordu;
Neyden oluşmuşsa tabiat
Ondan oluşsundu bizim rüyamız da
Oluşsundu yeterince beklemekten.
Bir gün her şey karbon sevgilim. (*FK*, 62)

Böylelikle insanın doğaya verdiği zararı simgeleyen karbon, sevgiliyle âşık öznenin ilişkisinin yaşadığı dönüşüme işaret eder.

3. SONUÇ

Sanat söz konusu olduğunda evrensel bir tema olarak karşımıza çıkan aşk, edebiyatın, dolayısıyla şiirin temel izleklerinden biridir. Aşkın yaşamı ve yaşama dair her şeyi dönüştürme biçimi Türk şiiri tarihinde her dönemde öne çıkar. Kişinin varlığını temsil etme alanı olan beden de Türk şiiri tarihinde aşkın bir eşlikçisi olarak yer alır.

Aşkın âşığın bedenini dönüştürmesi öncelikle Divan şiirinde sevgili tipi aracılığıyla görülür. Yeni Türk edebiyatı kürsüsünün kurucusu Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre Divan şiirinin türlerinden diline, sanatlarından hayallerine kadar sahip olduğu bütün unsurlar 'geniş ve büyük bir saray istiâresi gibi'dir. Bu 'saray istiaresi'nin neye karşılık geldiğini çözebilmek için Divan şiirinde aşkın işleniş biçimleri ve bu şiir geleneğinin öne çıkan şahısları incelenmelidir. Divan şiiri araştırmacıları, bu şiir geleneğinde 'aşk'ın tevriyeli (iki anlamda) kullanıldığını öne sürerler. Bunlardan biri 'şiddetli sevgi, gönül verme, candan sevme, ibtilâ, tutkunluk' anlamına gelen 'ışk', diğeri ise 'sarmaşık' anlamındaki 'aşk'tır. Divan şiirinde 'Platonik Aşk', 'Afrodizyak Aşk', ve 'Tasavvufî Aşk' olmak üzere aşkın üç temsili öne çıkar. Bu şiir geleneğinde önemli olan aşka veya sevgiliye ulaşmak değil, aşk yolunda âşığın olgunlaşması, aşkın kendisine ulaşmasıdır. Bunun için sevgiliden herhangi bir karşılık beklenmez, zaten sevgili de âşığa karşılık vermez. Sevgiliden bu karşılık bulamama hâli salt güzelliğe duyulan 'Platonik Aşk'ın temelini oluşturur. Fuzulî'nin şiirlerinde öne çıkan bu aşk anlayışı genel anlamda Divan şairinin anladığı, anlattığı aşktır. Divan şiirinin aşkı merkeze almasındaki en önemli sebep şiirin kaynakları arasında en başta Kur'ân ve tasavvuf olmasıdır. 'Allah güzeldir, güzeli sever,' hadisi, Yusuf'un Zeliha ile yaşadığı asil aşk macerasının 'hikâyelerin en güzeli' diye nitelendirilmesi, 'Ben gizli bir hazine idim, bilinmek istedim ve bu yüzden âlemi yarattım' hadisinde 'bilinmek'le kastedilenin 'muhabbet/aşk' diye yorumlanması şairleri güzel olanı, dolayısıyla sevgiliyi ve aşkı anlatmaya yönlendirir. Aşk, birçok Divan şiiri araştırmacısına göre, daha çok ilahî anlamda işlenir ve bu şiir geleneği merkeze Allah sevgisini/aşkını alır. İlahî veya beşerî, aşkın

temsil ediliş biçimi nasıl olursa olsun, Divan şiiri geleneğinde sevgiliye ulaşma mücadelesi temel alınır ve bu gelenekte öne çıkan şahısların (âşık-sevgili-rakip) duyguları, eylemleri, davranış biçimleri benzerlik gösterir. Her zaman 'cevr ü cefa' eden sevgili, âşığı ile asla konuşmaz, onu görmezden gelir, bir anlık görse bile ok gibi kirpikleriyle âşığının kalbini deler. Yerlere kadar ve hafif perişan olan saçlarının arasında her bir âşığının gönül kuşunu hapseder. Âşık, zalim padişahın zavallı kulu gibi sevgilinin bütün eziyetlerine katlanır, onu bir an için bile görecek olsa canını vermeye hazırdır. Aşkından öleceğini bilir ve mezarındaki toprağın sevgilinin topuğuyla ezip geçtiği toprak olmasını ister. Aşkın gam yükünden ezildiği için kamburu çıkan âşık 'dal' harfi gibi bükülmüşken sevgili 'elif' gibi dimdiktir. Sevgili karşısında âşığın canının hiçbir önemi yoktur. Çoğu zaman yaralı ve kanlar içinde olan âşık sevgiliye ulaşmak için her yolu dener, ona ulaştığında güzelliğinin etkisiyle öleceğinin de bilincindedir, ama öldüren sevgili âşığı diriltmesini de bilir. Ne olursa olsun sadakatinden ödün vermeyen âşık, sevgilinin dışında kalan herkesi rakip olarak görür. Sevgili, âşığın duygularının gerçek olup olmadığını anlamak için ona her türlü eziyeti reva görür, böylelikle aşkını ve sadakatini ölçer. Âşık, iyi olsun kötü olsun sevgiliden gelen her davranışı bir lütuf olarak kabul eder. Bu kabulleniş de âşığın 'köle' anlamındaki 'kul' veya 'gedâ' kelimeleriyle, sevgilinin ise 'efendi'liğini vurgulayan 'şah', 'padişah', 'sultan' kelimeleriyle nitelendirilmesine yol açar. Sevgili ve âşık arasındaki bilhassa gazellerde gözlemlenen bu ilişki biçimi, sevgilinin bir iktidar modeli olduğunu düşündürür. Tanpınar'ın bahsini ettiği 'saray istiaresi' de bu anlamda ortaya çıkar.

Divan şiirinde 'mutlak bir'e giderken beden formunun bozulması, tabiata dair unsurların abartılması ve gerçeküstücü bir hâl alması, yenileşmeden yana olan Tanzimatçılar tarafından eleştirilse de Tanzimatçılar öncelikle Divan şiiri referanslarını kullanırlar ve geleneksel âşık tipini devam ettiriler. Servet-i Fünûn'da ise aşk acısı veya hasreti hastalık formlarıyla görülür. Servet-i Fünûn döneminin bazı şiirlerinde beden, cinselliği anlatmanın bir aracı olarak kullanılır. Aşkın beden üzerindeki dönüştürücü etkisi değişmiş, daha somut bir hâle gelmiştir ancak son derece yüzeyseldir. Erkek bedeninin arzulayan, kadın bedeninin ise arzulanan olarak gösterildiği dönemin şiirlerinde yer yer erkek egemen kültür öne çıkar. II. Meşrutiyet Dönemi'nde bedene acı veren aşk yerine ağırlıklı olarak hastalık, savaş

ve geçim derdi kaynaklı acıların anlatımı görülür. Bu değişimde hem şairlerin sanat anlayışları hem de ülkenin içinde bulunduğu kötü durum etkilidir.

Cemal Süreya'ya göre erotizmin şiire 'girer gibi olması' Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'le başlasa da Hakan Sazyek'e göre Cumhuriyet sonrası Türk şiiri düşünüldüğünde Garipçiler aşk şiirlerinde erotik çağrışımlara zemin hazırlayan öğelere yer verir ve aşk daha çok cinselliğe dayalı bir nitelik kazanır. Oktay Rifat'ın eşine yazdığı şiirler dışında kadın bedeni nesneleştirilir ve bazen cinsiyetçi söylemlerle ifade edilir. Her şiirin öznesinin sevgiliyi arzuladığı açıktır. Bu arzulama biçimi, bilhassa Cumhuriyet sonrasında, aşkın yaşamı anlamlı kılan veya yaşama gücü veren tarafını yüzeysel bir şekilde geçerken güç ilişkisine dayalı hüküm alanı kurma pratiklerini erkek egemen bir söylemle yüceltir. Divan şiiri geleneğinde mazmunlar arasına gizlenmiş beden, bütün varlığı ve açıklığıyla çağdaş Türk şiirinde Necip Fazıl, Nâzım Hikmet ve Cemal Süreya şiirlerinde ortaya çıkar. Özellikle II. Yeni'yle zirveye ulaşan, âşığın kendi bedenini değil, sevgili bedenini dönüştüren, sıklıkla nesneleştiren bu erkek egemen söylemin tam ters istikametteki seyri çağdaş Türk şiirinin önemli isimlerinden Birhan Keskin'in şiirlerinde görülür.

1963'te Kırklareli'nde doğan Birhan Keskin, *Delilirikler*, *Bakarsın Üzgün Dönerim*, *Cinayet Kışı*, *Yirmi Lak Tablet*, *Yeryüzü Halleri*, *Ba*, *Y'ol*, *Soğuk Kazı*, *Fakir Kene* isimli dokuz kitabı ve kazandığı Altın Portakal, Metin Altıok gibi önemli şiir ödülleriyle çağdaş Türk edebiyatı tarihinde isminden ve yazısından sıklıkla söz ettirir. Şiir serüvenine 1980'lerden beridir devam eden Birhan Keskin'in külliyatı incelendiğinde poetikasının temel hareket noktalarından biri olan aşk öne çıkar.

Aşkın ve aşkın yarattığı her türlü eylemin, durumun, oluşun birçok yönüne yazısında yer veren Birhan Keskin, aşkı sadece bir duygu durumu veya izlek olarak değil öncesiyle ve sonrasıyla, varlığıyla ve yokluğuyla, bereketiyle ve lanetiyle ele alır. Keskin'in aşkı merkez alan şiirlerinin özneleri âşık tipine işaret ettikleri kadar şair tipine de işaret ederler. Keskin'in şiirlerindeki âşık öznelerin bedenleri aşkın işleniş biçimlerine göre bazı dönüşümler geçirir ve böylelikle Keskin'in şiirlerinde 'aşk ve beden' birbirinden bağımsız iki kavram olmaktan sıyrılır, birbirine içkin iki kavram hâlini alır.

Keskin'in şiirlerindeki âşık özneler bedensel dönüşümler açısından ikiye ayrılır: Bunlardan ilki aşkın varlığı veya sevgiliyle kavuşma anları karşısında

‘Birleşen, Taşan, Çoğalan Beden’dir; diğeri ise aşkın yokluğunda veya sevgilinin zulmü karşısında ‘Ayrılan, Heba Olan, Yok Olan Beden’dir.

Birhan Keskin’in aşk şiirlerindeki eylem sırası çoğunlukla aynıdır: Özne, sevgili tipine âşık olur, aralarında bir ilişki gelişir ve en sonunda ayrılırlar. Keskin’in âşık özneleri her aşk hikâyesinin aynı dramatik aksiyona sahip olduğunu ve hayatın bu tekrarlardan ibaret olduğunu bilirler. Bu şiirlerde ‘sevgi öznesi’ olan âşık, ‘sevgi nesnesi’ne, yani sevgiliye doğru sürekli bir akış hâlindedir. Akış hâli bazen salt sevgiyle gözlemlense de bazen de bununla birlikte tensel hazzın arzusu da ortaya çıkar. Keskin’in âşık özneleri sevgiliye karşı ister yalın bir sevgi duysunlar ister şehvetli bir arzu, aşkın varlığı ile dolup taşarlar, yaşam gücü bulurlar ve bedenleri aşktan önceki bedenlerinden farklı bir biçime dönüşür. Âşık öznelerin aşkın varlığı veya sevgiliyle kavuşma anları karşısında geçirdiği bu dönüşümler birleşme, taşma, çoğalma merkezlidir. Keskin’in şiirlerinde sevgiliye doğru sürekli akan, aşkla birleşen, taşan, çoğalan bedenler su, deniz, dalga, nar, kırmızı, kuğu gibi edebiyatta ve sanatta aşkı, şehveti, birleşmeyi, hareketliliği temsil eden imgelerle işlenir.

Aynı özneler, tam tersi durumda, aşkın yokluğu veya sevgilinin zulmü karşısında daha farklı dönüşümler geçirirler. Keskin’in aşkla taşan âşık özneleri, hayatın tekrar zincirinin son halkasında karşılaştıkları ayrılıkla geçmişe özlem duyarlar. Geçmiş söz konusu olduğunda aradığı parçasını bulmuş, tamamlanmış, fotoğraflarda gülümseyen özneler, ayrılık sonrası yazılan şiir anlarında kırgın, eksik, deli ve öfkeli bir şekilde çizilirler. Âşık öznelerin öfkeleri sevgilinin yaptıklarıyla doğrudan ilgilidir.

Birhan Keskin’in *Cinayet Kışı*’yla beraber poetikasında karakteristik bir özellik olarak görünen zalim sevgili tipi ‘iktidar’ kavramıyla birlikte okunur. Eylemleri ve söylemleri gittikçe sertleşen sevgili tipi âşık öznenin bedenini kendi iktidarını kurma alanı olarak kullanır, âşığın kendiliğini kaybettirir, bazen de öldürür. Yaralanan, kanatılan, çarmıha gerilen, bedensel bütünlüğü bozulan, omurgası alınan âşık ve muktedir sevgili arasındaki bu ilişki aynı zinciri takip eder. Ayrılan, heba olan, yok olan bedenlerin anlatıldığı şiirlerde aşkın varlığında yazı ve baharı çağrıştıran mekânlar silinir ve kış atmosferine geçilir; sevgilinin yapıp etme biçimleri ise acı, ağrı, yara, maraz, kan, hançer, cinayet, tuz, ateş, kül, taş gibi kavramlarla tarif edilir.

Keskin’in âşık özneleri bazen bir şair tipine de işaret ettiklerinden sevgiliyi bir esin kaynağı olarak görürler ve yaşamın kendisini şiir yazma anlarına dâhil ederler.

Ayrılık vaktindeyse iletişimsizliğe bağlı olarak sözün ve esinin kaybı söz konusu edilir. Keskin'in "Taş Parçaları"nda yer alan âşık öznesi bir Divan şairi olmadığından bahsetse de zalim sevgilisiyle arasındaki bu ilişki Tanpınar'ın bir saray istiaresine benzettiği Divan şiiri geleneğindeki gibidir. Sevgilinin yaptıkları karşısında âşık özne, bu güç ilişkisindeki edilginliğini, eksilişini ve heba oluşunu isyankâr bir dille ifade eder ve ne yaparsa yapsın sevgiliyi sevmekten hiç vazgeçmez.

Keskin'in şiir serüveni *Soğuk Kazı*'da içerik açısından büyük bir kırılma yaşar. Önceki kitaplarda bir dip akıntısı gibi ince ince sızan toplumsal meseleler, *Soğuk Kazı*'nın ikinci bölümünden itibaren özellikle *Fakir Kene*'de açıklıkla görülmeye başlanır. Keskin şiirinde *Soğuk Kazı*'dan itibaren ikili ilişkiler arasındaki şiddet ve iktidar manzaraları içeriden başlayarak dışarıya, toplumun büyük resmine doğru gider ve oradan tekrar içeriye, bireyin kendisine döner. Bazen sevgili zulmüyle görülen bu manzaralar bazen de gündelik yaşamda bir televizyon haberiyle evin içine kadar girer veya başka bir şehre bomba olarak düşer. Her şeyin bir tekrar olarak yaşandığı döngüde de âşık öznenin sevgiliyi, sevgilinin de âşık özneyi yapıp yıkma biçimleri, iki kişiyi kapsayan güç ilişkisi gibi görünse de aslında bir toplumun trajedisidir ve âşık özneler sevgiliyle birlikte gündelik hayatın içindeki diğer iktidar modelleriyle hesaplaşırlar.

KAYNAKÇA

"Hormon Tetkikleri". ODTÜ Sağlık ve Rehberlik Merkezi. www.srm.metu.edu.tr [05.04.2020]

"Keskin, Birhan". **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**. c. 2. 3. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010: 623-624.

Aksoy, Hasan. "mısra". **TDV İslam Ansiklopedisi**. islamansiklopedisi.org.tr/misra [05.05.2020]

Aktunç, Hulki. **Türkçenin Büyük Argo Sözlüğü**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Albayrak, Kadir. "Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi". **Dinî Araştırmalar**. c. 7 s. 19 (2004): 105-129.

Ali Ekrem (Bolayır). **Zılâl-i İlham**. İstanbul: Sabah Matbaası, 1911.

Alp, Ruken. "Türkçe Şiirde 'Kadın' Şairlerin Poetikalarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi". Doktora Tezi. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

Anday, Melih Cevdet. **Sözcükler: Bütün Şiirleri**. 5. bs. İstanbul: Everest Yayınları, 2019.

Aydemir, Yaşar. "Klasik Şiirimizde Aşk ve Sadakat". **Turkish Studies**. c. 5 s. 3 (2010): 48-62.

Aydın Özer, Emel. "Yeni Türk Şiirinde Beden Algısı". Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Ayvazoğlu, Beşir. **Aşk Estetiği**. İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.

Bachelard, Gaston. **Ateşin Psikanalizi.** çev. Aytaç Yiğit. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1995.

_____. **Su ve Düşler – Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme**. çev. Olcay Kunal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Barthes, Roland. **Bir Aşk Söyleminden Parçalar**. çev. Tahsin Yücel. 5. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

Batislam, H. Dilek. "Divan Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm". **Folklor/Edebiyat**. c. 9 s. 34 (2003): 186-199.

Beyatlı, Yahya Kemal. **Kendi Gök Kubbemiz**. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 2017.

Bingöl, Orhan. "Foucault'da İktidar, Beden ve Özne Üçlüsü". **Asia Minor Studies**. c. 7 s. 2 (2019): 327-334.

Birhan Keskin Şiiri ve Ba. haz. Ahmet Tüzün, Yüksel Büyükuysal. 3. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

Cenap Şahabettin. **Bütün Şiirleri**. haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci, Abdullah Uçman. İstanbul: Dergah Yayınları, 2011.

Çoruhlu, Yaşar. **Türk Mitolojisinin Anahatları.** İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002.

Derrida, Jacques. **Şiir Nedir?**. çev. Ahmet Sarı, M. Abdullah Arslan. Erzurum: Babil Yayınları, 2002.

Doğaner, Veysel. "Tanzimat Devri Türk Şiir Poetikası". Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

Durmuş, İsmail. "Leylâ ve Mecnûn". **TDV İslam Ansiklopedisi**. islamansiklopedisi.org.tr/leyla-ve-mecnun [05.05.2020]

Erdem, Ömer. "Soğuk Kazı". **Dünya Kitap Eki.** 4 Haziran 2010.

Erdem, Sargon. "Bâbil". **TDV İslam Ansiklopedisi.** islamansiklopedisi.org.tr/babil [05.05.2020]

Erdemci, Emine. “Birhan Keskin’in Şiirleri Üzerine Tematik Bir İnceleme”. Yüksek Lisans Tezi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

Erdoğan, Veysi. **Aklın Azabı – Birhan Keskin Şiirinde Hatıra Medeniyeti**. İstanbul: Granada Yayınları, 2012.

Ersoy, Mehmet Akif. **Safahat.** haz. Ö. Faruk Huyugüzel, Fazıl Gökçek, Rıza Bağcı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

Fikret, Tevfik. **Rübâb-ı Şikeste.** haz. Abdullah Uçman, Hasan Akay. İstanbul: Çağrı Yayınları, 2012.

Foucault, Michel. “Nietzsche, Soybilim, Tarih”. **Felsefe Sahnesi**. çev. Işık Ergüden. 2. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011: 230-253.

_____. “Özne ve İktidar”. **Özne ve İktidar**. çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay. 4. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014: 57-82.

_____. “Tımarhaneler, Cinsellik, Hapishaneler”. **İktidarın Gözü**. çev. Işık Ergüden. 3. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012: 47-60.

_____. **Cinselliğin Tarihi**. çev. Hülya Uğur Tanrıöver. 2. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.

Fromm, Erich. **Sevme Sanatı**. çev. Işıtan Gündüz. İstanbul: Say Yayınları, 1985.

Gasset, José Ortega Y. **Sevgi Üstüne – Bir Konuya Çeşitli Yaklaşımlar**. çev. Yurdanur Salman. 2. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Göçgün, Önder. **Namık Kemal’in Şairliği ve Bütün Şiirleri**. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1999.

Grimm Kardeşler. **Grimm Masalları (Birinci Cilt)**. çev. Nihal Yeğinobalı. 5. bs. İstanbul: Can Çocuk Yayınları, 2018.

Güncel Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu. www.sozluk.gov.tr [05.03.2020]

Hamzaçebi, Ezgi. "İnsan Olmayanın Edebi Temsili: Yere Düşen Dualar ve Yeryüzü Halleri'ne Ekoeleştirel Bir Yaklaşım". Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

Hüseyin Siret (Özsever). **Bağ Bozumu**. İstanbul: Matbaa-i Ebüzziya, 1928.

_____. **Leyâl-i Girizân**. Matbaa-i Ahmed İhsan, 1907.

Imre, Adorjan. "Türk Halk Şiirinde Erotik Motifler". **Folklor/Edebiyat**. c. 9 s. 34 (2003): 123-134.

Karaköse, Saadet. "Divan Şiirindeki Sevgili Tipindeki Abartıların Simgesel Boyutuna Birkaç Örnek". **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**. c. 3 s. 15 (2010): 176-187.

Karakurt, Deniz. **Türk Söylence Sözlüğü.** Türkiye: f-klavye e-kitap, 2011.

Keskin, Birhan. **Ba**. 6. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

_____. **Fakir Kene**. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

_____. **Kim Bağışlayacak Beni**. 6. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

_____. **Soğuk Kazı.** 4. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

_____. **Y'ol.** 7. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

Koşar, Emel. **Şiirin Nabzı – Modern Türk Şiiri Üzerine Yazılar**. İstanbul: Kesit Yayınları, 2020.

Kubbealtı Lügatı. Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı. www.lugatim.com [04.03.2020]

McNay, Lois. "Foucaultcu Beden ve Deneyimin Dışlanması". **Cogito**. 2. bs. s. 70-71 (2014): 315-332.

Mignon, Laurent. **Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar ve Mekânlar**. Ankara: Hece Yayınları, 2002.

Okay, Orhan. **Mehmed Akif: Bir Karakter Heykelinin Anatomisi**. İstanbul: Akçağ Yayınları, 1998.

Oral Seyhan, Tanju. "Ali Şir Nevayî'nin Tuz Redifli Gazeli". **Tuz Kitabı**. ed. Emine Gürsoy Naskali, Mesut Şen. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2014: 188-198.

Orhan Veli. **Bütün Şiirleri**. 2. bs. İstanbul: Adam Yayınları, 1987.

Özmakas, Utku. "Foucault: İktidardan Biyoiktidara". **Cogito**. 2. bs. s. 70-71 (2014): 53-81.

Paker, Murat, Burcu Buğu. "Türkiye'de İşkence Mağdurlarının Psikolojisi Üzerine Yapılmış Araştırmaların Gözden Geçirilmesi". **Türk Psikoloji Yazıları**. s. 19 (2016): 76-92.

Pala, İskender. "Âh Mine'l-Aşk". **Cogito**. 13. bs. s. 4 (2011): 81-102.

_____. **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**. 21. bs. İstanbul: Kapı Yayınları, 2011.

Rank, Otto. "Sembolik Uyum". **Doğum Travması**. çev. Sabir Yücesoy. 2. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2014: 76-97.

Recaizade Mahmut Ekrem. **Bütün Eserleri II**. haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin, Hakan Sazyek. İstanbul: MEB Yayınları, 1997.

Rifat, Oktay. **Bütün Şiirleri I**. 3. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Sazyek, Hakan. **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1996.

Sivri, Tuğba. "Lirik Olan Politiktir: 1980 Sonrası Türk Şiirinde Dişil Dilin Oluşumu". **Kültür ve İletişim**. s. 44 (2019): 32-62.

Süreya, Cemal. **Aşk Şiirleri Antolojisi**. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1967.

Şakacı, Figen. "Her Şey Tüccarların Elinde". **Radikal Kitap Eki**. 9 Nisan 2010.

Şenocak, Ebru. "Halk Anlatı ve İnanışlarında Mitolojik Bir Meyve: Nar". **AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi**. c. 4 s. 8 (2016): 228-251.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**. 22. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.

Tarhan, Abdülhak Hamit. **Bütün Şiirleri I**. haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991.

_____. **Bütün Şiirleri III**. haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.

Türkdoğan, Melike Gökcan. "Aşk Mesnevileri ve Gazellerdeki Sevgili İmajına Dair Bir Karşılaştırma". **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**. s. 29 (2011): 111-124.

Varlık. c 12 s 214 (1 Haziran 1942).

Wilkinson, Kathryn. **Semboller ve İşaretler**. çev. Seda Toksoy. İstanbul: Alfa Yayınları, 2013.

EKLER

Ek 1. “Soğuk Kazı”

v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl vv Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v seni yaptım. Seni yıktım. Birbirimizin kanı devaydı birbirimize. Birbirimize baka baka yaptım seni. Baka baka yaptım seni. Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimize baka Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl vv Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v seni yaptım. seni yıktım. V'aynam! AYNAM/SENDİM. ŞİMDİ BU HAFİF SIZI? Bana baka. Yaptım seni. Baka baka yaptım. Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimize bakactrl c baka baka, Birbirimize baka baka, Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl vv Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v Ctrl v seni yaptım. Seni yıktım. Birbirimize baka baka yaptım seni. KATLARIMDA İHANETİN NAL İZLERİ. Baka baka yaptım seni. ZEHİRLİ OKLAR birbirimize ata. Birbirimize bata bata, Birbirimize baka baka! Birbirimize bakactrl c Birbirimize baka baka, Ctrl v, seni yaptım. Birbirimize baka baka beni yaptın, aynam sensin. Seni yıktım. Birbirimize baka baka yaptım seni. Baka baka yaptım seni. Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimizi yıktım. BİRBİRİMİZİ YIKTIM. BİRBİRİMİZİ YIKTIM. Bata bata bata bata, Birbirimize baka baka, Birbirimize baka baka, Birbirimize bakactrl c baka baka, Birbirimize YIKTIM, Ctrl v Ctrl v Ctrl . Burası kule. Kontrol C Kontrol V Kontrol C Kontrol V YÜKSELEN HER ŞEY BİR ŞEYİN ÜSTÜNDE yükseliyor. Kontrol C Kontrol V Kontrol C Kontrol V

Burası Kule Burası Kule Burası Kule. Kendi kutbunda kendisine burkulmuş BİRİYDİK BİRBİRİMİZE BİR HAYRIMIZ YOKTU. Burası kule. Burası kule. “ÜZÜM ÜZÜME” İKİ GÖZÜM! BU YÜKSEKLİKTE.

63

Ek 2. İlkokul Yılları



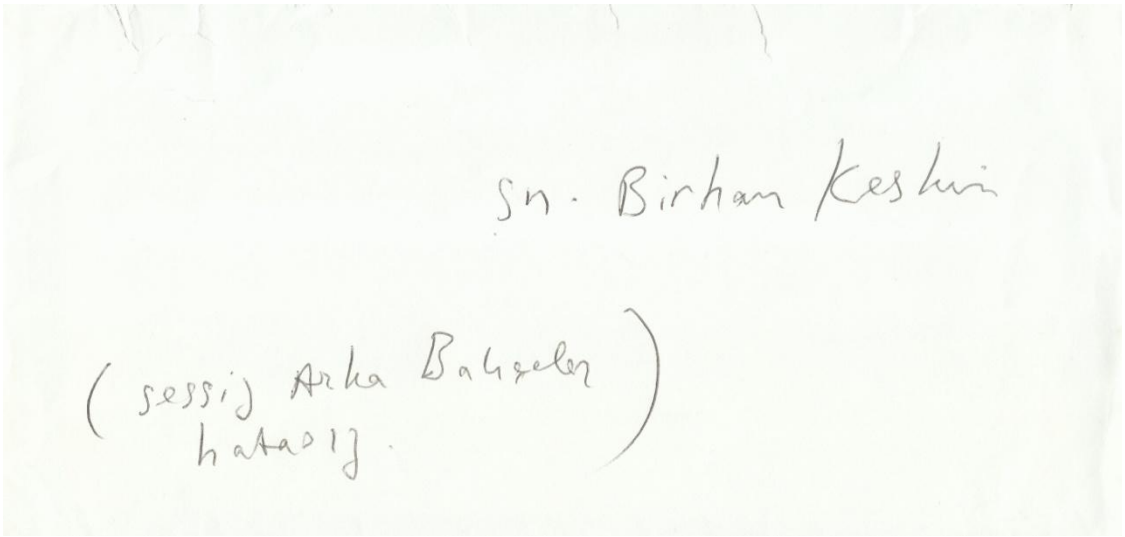
Ek 3. Üniversite Yılları



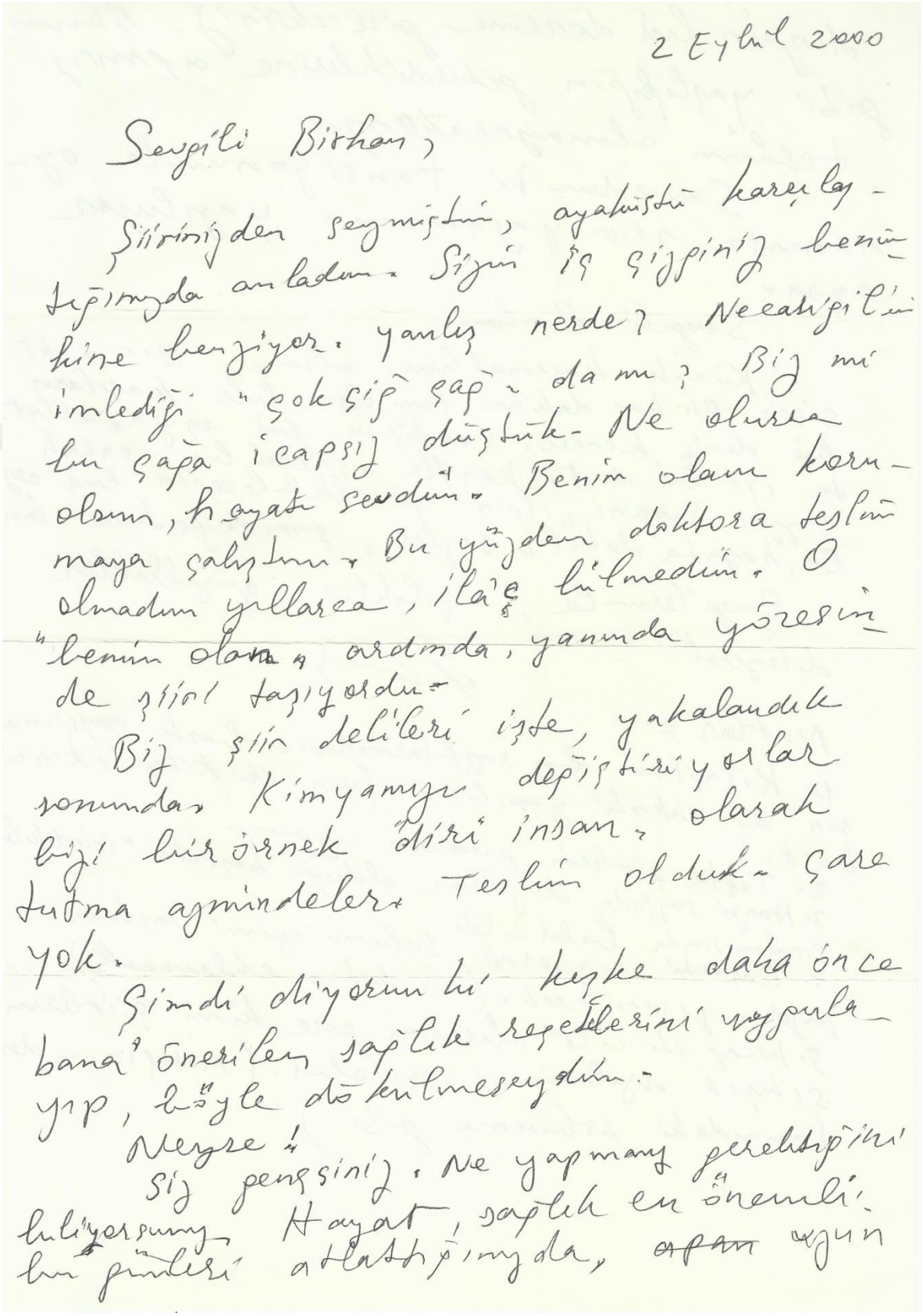
Ek 4. Gülten Akın ile



Ek 5. Gülten Akın'dan Birhan Keskin'e Mektup – 1



Ek 6. Gülten Akın'dan Birhan Keskin'e Mektup – 2



2 Eylül 2000

Sevgili Birhan,

Şiirinizden seçmiştim, ayaküstü karıştır-
dığımızda anladım. Sizin iş çizgisiniz benim
kine benziyor. Yanlış nerde? Necatigil'in
imlediği "çok çiş çağ" da mı; Biz mi
bu çağa icapsız düştük. Ne olursa
olsun, hayata sevdim. Benim olanı korun-
maya çalıştım. Bu yüzden doktora teslim
olmadım yıllarca, ilâç bilmedim. O
"benim olan" arasında, yanında yüreğim
de şiir taşıyordu.

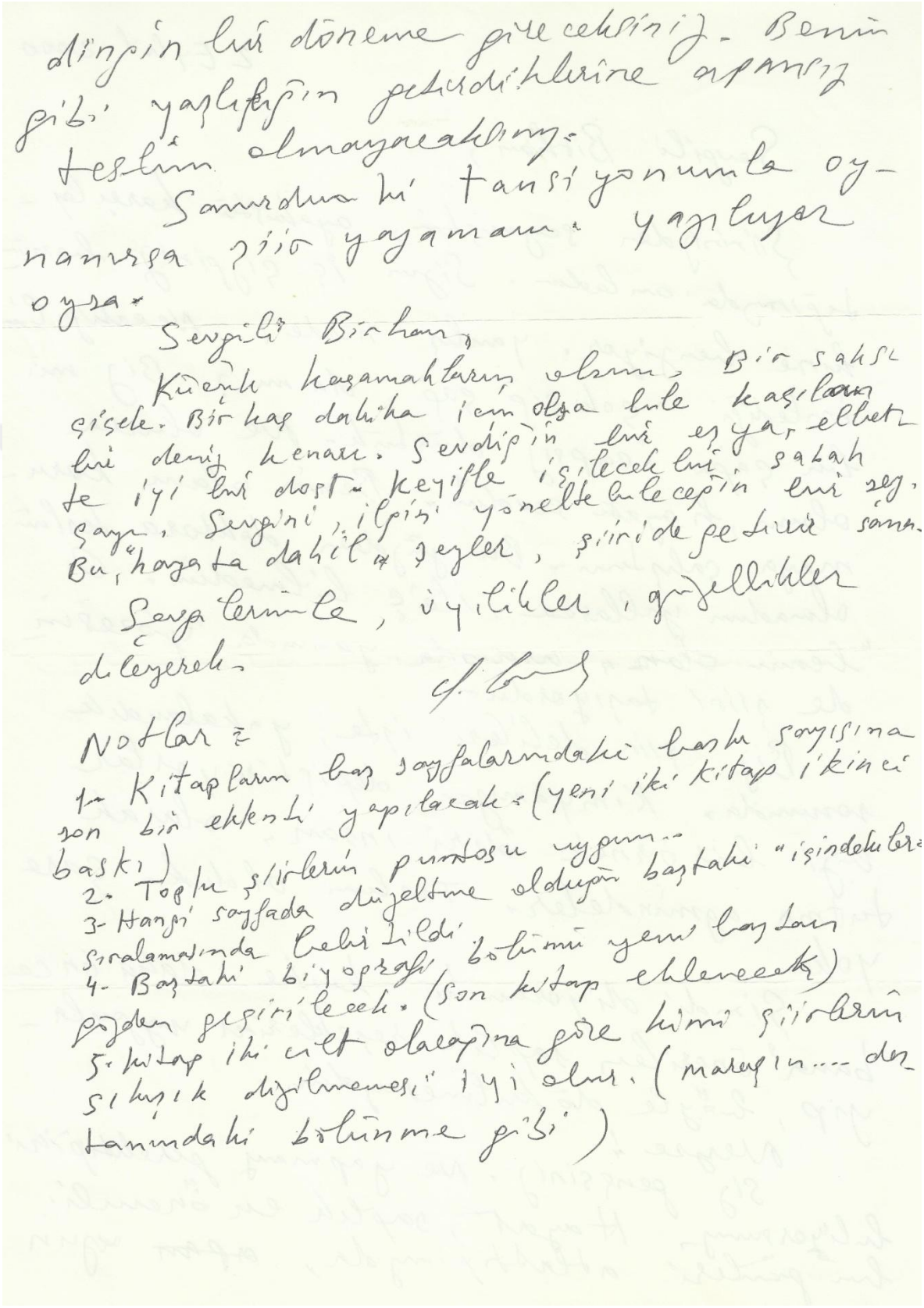
Biz şiir delileri işte, yakalandık
sonunda. Kimyamız değiştiriyorlar
bizi bir örnek diri insan olarak
tıkma ağzındalar. Teslim olduk. Çare
yok.

Şimdi diyorum ki keşke daha önce
bana önerilen sağlık reçetelerini uygula-
yıp, böyle dökülmeseydim.

Neyse!

Siz gençsiniz. Ne yapmanız gerektiğini
biliyorsunuz. Hayat, sağlık en önemli.
Bu günleri atlatıştığınızda, ~~aşan~~ uzun

Ek 7. Gülten Akın'dan Birhan Keskin'e Mektup – 3



dinçin bir döneme girecekseniz. Benim gibi yaşlılığın getirdiklerine aparmış teslim olmayacaklarmış.

Sanırdım bir tansiyonumla oynamıyorsa şiir yaşamam yazılıyor oysa.

Sevgili Birhan,

Küçük kaşamaklarım olsun. Bir sahil şişele. Bir kaç dakika için olsa bile kaçılacak bir deniz kenarı. Sevdiğin bir eşya, elbet de iyi bir dost. Keyifle işitecek bir salak şarap. Sevgini, ilgini yönelteceğin eni geç. Bu hayata dahil şeyler, şiirde peşinde sana.

Sevgilerimle, iyilikler, güzellikler dileyerek.

Notlar:

1- Kitapların baş sayfalarındaki baskı sayısına son bir ekleme yapılacak. (yeni iki kitap ikinci baskı)

2- Toplu şiirlerin puntosu uygun.

3- Hangi sayfada düzeltme olduğun bastaki "içindekiler" sıralamasında belirtildi.

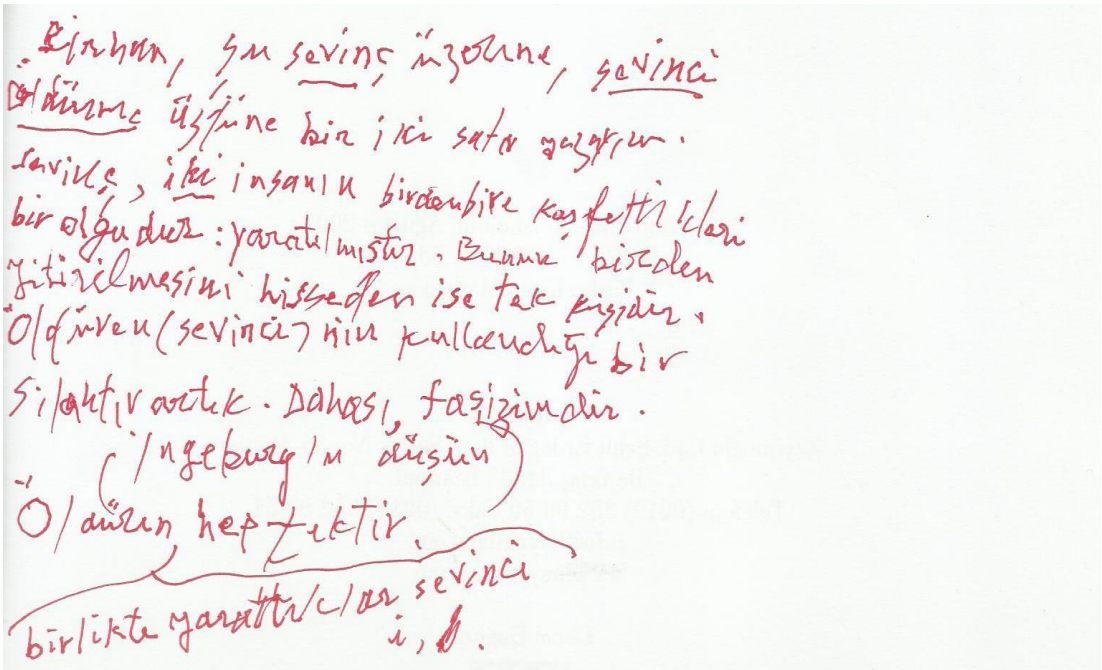
4- Bastaki biyografi bölümü yeni baskıdan çıkarılacak. (son kitap eklenecek)

5- kitap iki cilt olacağına göre bazı şiirlerin sıkışık düzülmemesi iyi olur. (mavi ve ... deki arasındaki bölünme gibi)

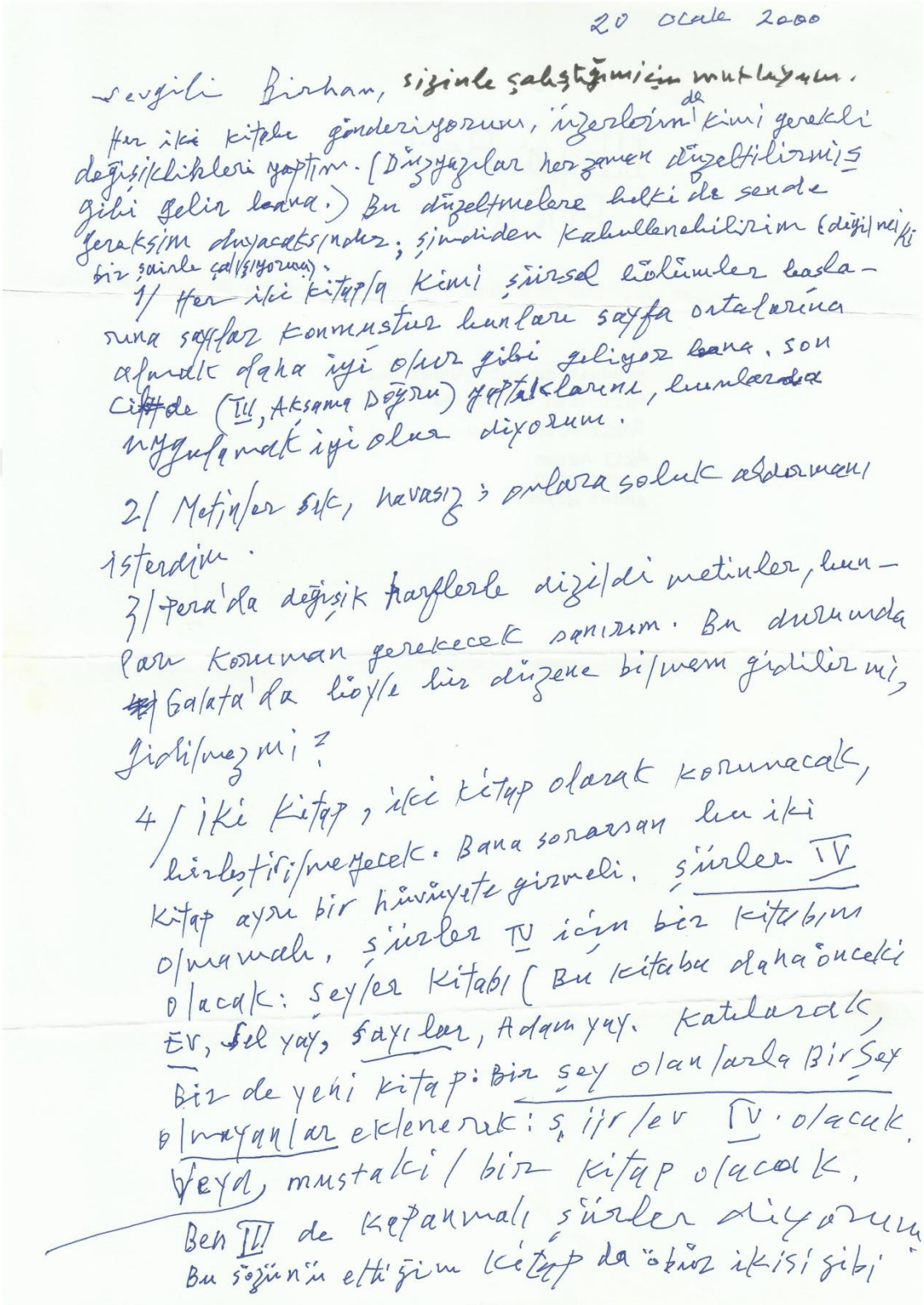
Ek 8. Lâle Müldür ve İlhan Berk ile



Ek 9. İlhan Berk'ten Birhan Keskin'e Not


Birhan, şu sevinç üzerine, sevinci
düşünme üzerine bir iki satır yazayım.
Sevinç, iki insanın birdenbire keşfettikleri
bir olgudur: yaratılmıştır. Bunun bilincinden
yitirilmesini hissedeni ise tek kişidir.
O/güven(sevinci) için kullanacağı bir
silahtır artık. Dahası, faşizimdir.
(İngeborg'un düşün)
O/düşün hep tektir.
birlikte yarattıklarımız sevinci
i, b.

Ek 10. İlhan Berk'ten Birhan Keskin'e Mektup – 1



20 Ocak 2000

Sevgili Birhan, sizinle çalıştığım için mutluyum.
Her iki kitabı gönderiyorum, üzerlerinde kimi gerekli değişiklikleri yaptım. (Düzyazılar herzaman düzeltilirmiş gibi gelir bana.) Bu düzeltmelere belki de sende gereksinim duyacaksınız; şimdiden kabullenebilirim (değişmeyi bir şairle çalışıyorum).

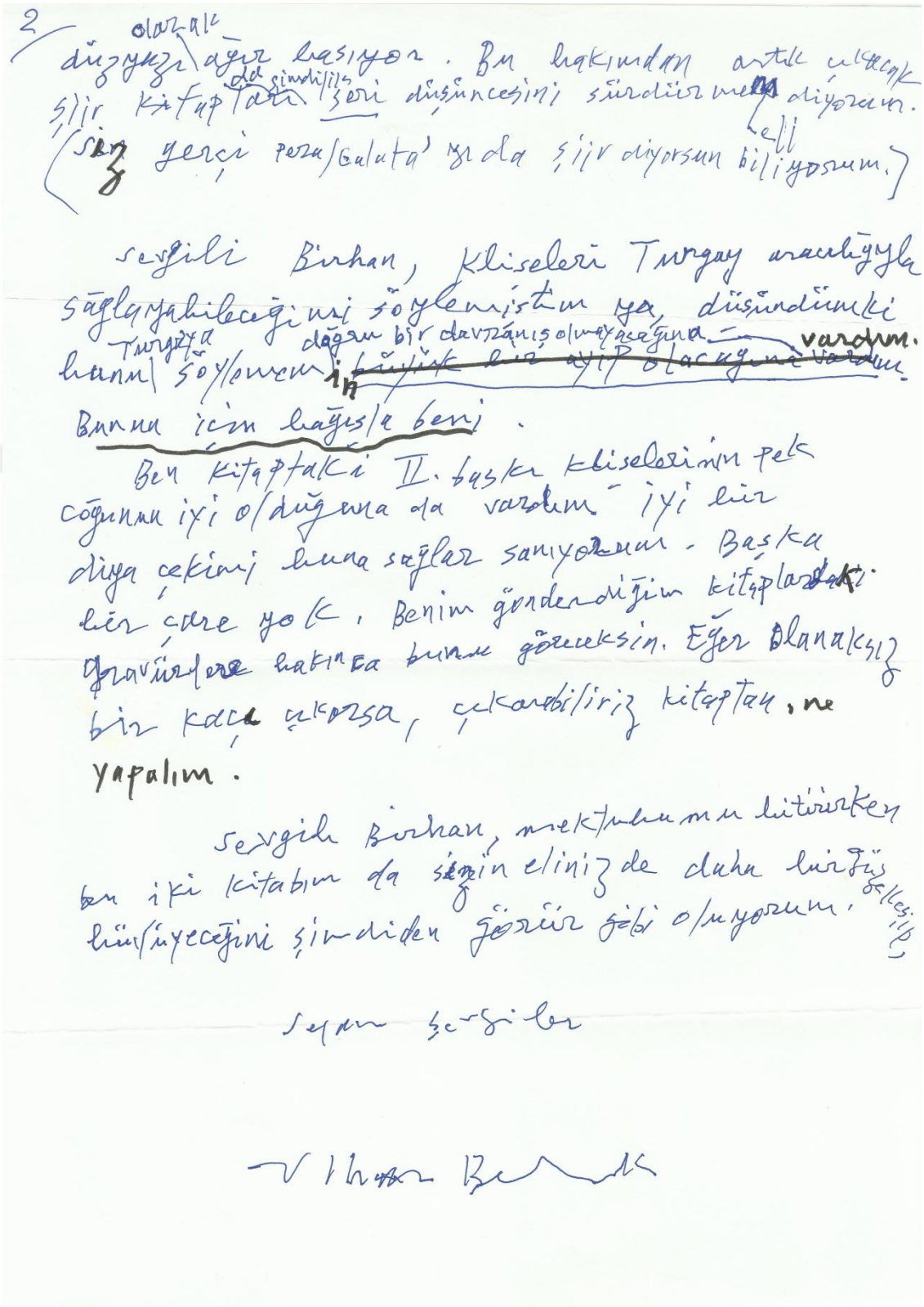
1/ Her iki kitapta kimi şiirsel bölümler başlarına sayfalar konmuştur bunları sayfa ortalarına almak daha iyi olur gibi geliyor bana. son çiftte (III, Akşama Doğru) yaptıklarını, bunlarda uygulamak iyi olur diyorum.

2/ Metinler sık, havasız; onlara soluk aldırmanı isterdim.

3/ Pera'da değişik harflerle dizildi metinler, bunları kopyalamanız gerekecek sanırım. Bu durumda Galata'da böyle bir düzene bilgisayarım gidiliyor mu, gidiliyor mu?

4/ İki kitap, iki kitap olarak korunacak, birleştirilmeyecek. Bana sorarsan bu iki kitap ayrı bir hüviyete girmeli. şiirler IV olmamalı, şiirler IV için bir kitabım olacak: Seyler kitabı (Bu kitaba daha önceki Ev, Sel yay, Sayılar, Adam yay. katılacak, Bir de yeni kitap: Bir şey olanlarla Bir Şey olmayanlar eklenerek: şiirler IV olacak. Veya, mustakil bir kitap olacak.
Ben IV de kapanmalı şiirler diyorum.
Bu sözünü ettiğim kitap da öbür ikisi gibi

Ek 11. İlhan Berk'ten Birhan Keskin'e Mektup – 2



2

düzyazı olarak ağır basıyor. Bu bakımdan artık çıkacak şiir kitapları şiirdeki yeni düşüncesini sürdürmeli diyorum. (Siz yerçi poza/Gulata'yı da şiir diyorsun biliyorsun.)

sevgili Birhan, kliseleri Turgay aracılığıyla sağlayabileceğini söylemiştim ya, düşündüğümü Turgay'a doğru bir davranış olmayacağına varıdım. kanısı söyleyemem için bu ayıp olacağına varıdım.

Bunun için bağışla beni.

Ben kitaptaki II. baskı kliselerinin pek çoğunun iyi olduğuna da varıdım. iyi bir diya çekimi bunu sağlar sanıyorsunuz. Başka bir çare yok. Benim gönderdiğim kitaplardaki. öyleyse bakınca bunu göreceksin. Eğer olanaksız bir kaçı çıkarsa, çıkarabiliriz kitaptan, ne yapalım.

sevgili Birhan, mektubumu bitirirken ben iki kitabım da şimdiden elinizde daha biçimli olacağını şimdiden görür gibi oluyorum. gülüşü

sevgiler

İlhan Berk

Ek 12. Ülkü Tamer ile



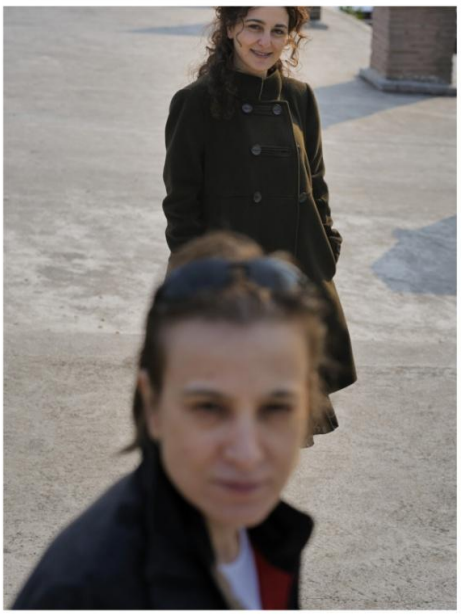
Ek 13. Metin Altıok Şiir Ödülü'nü Doğan Hızlan'dan Alırken

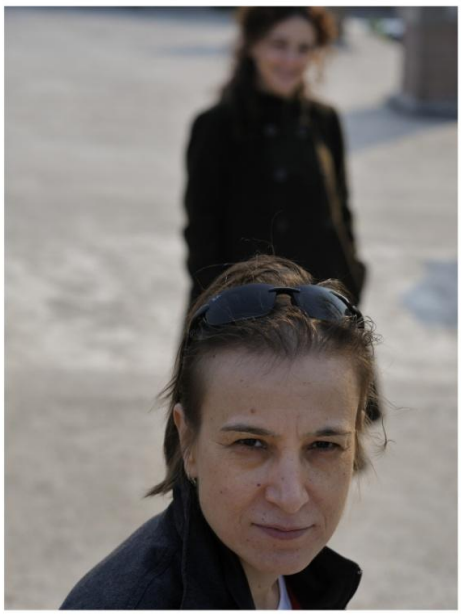


Ek 14. Kadın Yazısı II Festivali'nde



Ek 15. Sema Kaygusuz ile





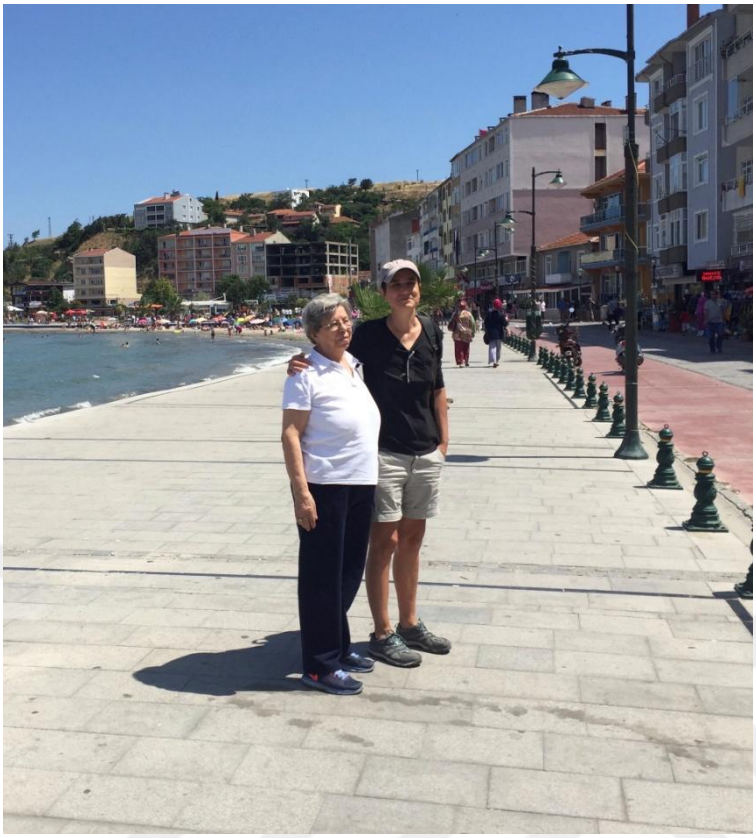
Ek 16.



Ek 17.



Ek 18. Annesi İftade Keskin ile



ÖZ GEÇMİŞ

Okan Yılmaz Kadıköy'de doğdu. 2017'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. Şiirleri, yazıları ve söyleşileri *Varlık, kitap-lık, yasakmeyve, Mühür, yeni e.* gibi dergilerde yayımlandı. Şiirleri İngilizceye, Arapçaya, Almancaya, Rumenceye çevrildi. Uluslararası şiir festivallerinde performanslar sergiledi, yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli antolojilerde yer aldı. Yeni Türk Edebiyatı üzerine lisansüstü eğitimini Yıldız Teknik Üniversitesi'nde sürdürüyor. FMV Işık Üniversitesi'nde edebiyat dersleri veriyor.