

26. “Ebrû Teknesinin Söylediğidir” adlı şiiri çok yönlü bir bakışla yeniden okumak

Murat KARA¹

APA: Kara, M. (2023). “Ebrû Teknesinin Söylediğidir” adlı şiiri çok yönlü bir bakışla yeniden okumak. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö13), 449-469. DOI: 10.29000/rumelide.1379181.

Öz

Metin çözümlemelerinde “okuma” kavramı günlük dildeki karşılığından farklı olarak bir yöntemin adına dönüşebilmektedir. Buna göre “okuma”; açıklama, yorumlama ve değerlendirme anlamlarını içerdiği gibi eleştiri anlamına da gelmektedir. Açıklama, yorumlama ve değerlendirme açısından bakıldığında her “okuma” bir “yeniden okuma”ya; her eleştiri de bir “yakından okuma”ya karşılık gelmektedir. Bu anlamda edebî bir metni yakından okumak isteyen bir edebiyat araştırmacısı edebiyat kuramları, yöntemleri ve kavramlarından istifade ederek onu anlamlandırmakta, yorumlamakta ve değerlendirmektedir. Bu aynı zamanda bir yeniden okuma demektir. Ancak bu okumayı çok yönlü bir bakışla yapmak da mümkündür. Edebiyat araştırmacısı bir metni çözümlerken bütün kuramlar, yöntemler ve kavramlar içerisinde uygun olanlarını aynı anda kullanma yoluna giderse o zaman buna çok yönlü bakışla okuma denmektedir. Seçerek okuma anlamına da gelen çok yönlü bakışla okumada önemli olan söylenenlerin metin içerisinde yapılan alıntılarla desteklenmesidir. Bu çalışmada “Ebrû Teknesinin Söylediğidir” adlı şiir çok yönlü bir bakışla yeniden okunacaktır. Yapılan okumada bellek, metafor, imge, palimpsest, aktarım, alegori gibi kavramlar; anlatımcılık, metinlerarasılık, yapısalcılık, alımlama gibi yöntemler ve kuramlar kullanılacaktır. Ayrıca metin bir eşya şiiri olduğu için bu yönde bir değerlendirme de yapılacaktır. Çok yönlü bakışla okuma, okunan metnin sınırsız manalara açık olduğu iddiasıyla yapılmadığı gibi bu mutlak bir okuma da değildir. Bu okuma önceki okumaları değersiz kılmamakta, sonraki okumaların da hakkını elinden almamaktadır. Çalışmada tercih edilen her kuram, yöntem ve kavramın öncelikle teorik zemini oluşturulacak daha sonra metin okumaya geçilecektir.

Anahtar kelimeler: Okuma, çok yönlü bakış, palimpsest, bellek, metinlerarasılık

Re-reading the poem “Ebrû Teknesinin Söylediğidir” with a multi-dimensional perspective

Abstract

In text analysis, the concept of "reading" can turn into the name of a method, different from its meaning in everyday language. Accordingly, "reading"; It includes the meanings of explanation, interpretation and evaluation as well as criticism. From the point of view of explanation, interpretation and evaluation, every “reading” is a “re-reading”; each criticism corresponds to a “close reading”. In this sense, a literary researcher who wants to read a literary text closely, makes use of literary theories, methods and concepts, interprets and evaluates it. It also means a re-reading. However, it is also possible to do this reading with a multi-faceted view. If a literary researcher tries to use the appropriate ones among all the theories, methods and concepts at the same time while

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Batman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı ABD (Batman, Türkiye), murat.kara@batman.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-7139-4906. [Araştırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 04.09.2023-kabul tarihi: 23.10.2023; DOI: 10.29000/rumelide.1379181]

analyzing a text, then this is called reading with a multi-faceted view. The important thing in reading with a multi-faceted perspective, which also means selective reading, is to support what is said with quotations from the text. In this study, the poem named "Ebrû Teknesinin Söylediğidir" will be re-read with a multi-faceted view. In this reading, concepts such as memory, metaphor, image, palimpsest, transference, allegory; methods and theories such as expressiveness, intertextuality, structuralism, reception will be used. In addition, since the text is an object poem, an evaluation will be made in this direction. Reading with a multi-faceted view is not done with the claim that the text read is open to unlimited meanings, and this is not an absolute reading. This reading does not render previous readings worthless, nor does it deprive future readings of their merits. First of all, the theoretical basis of each theory, method and concept preferred in the study will be formed, and then the text will be read.

Keywords: Reading, multi-faceted view, palimpsest, memory, intertextuality

1. Giriş

Metin çözümlemelerinde "okuma" kavramı günlük dildeki anlamından farklı bir anlama sahiptir. "Okuma", edebî bir metni edebiyat kuram, yöntem ya da kavramlarıyla derinlemesine, ulaşılabilen bütün detaylarıyla ve bir yargıya götüren değerlendirmeleri içerecek şekilde incelemek demektir. Bu açıdan bir "okuma"nın eleştiri olarak değerlendirilmesi de mümkündür. Çünkü eleştiri de nesnel bir şekilde ve belli yöntemlerle gerçekleştirilen bir okuma biçimidir. Bu yönüyle metnin anlamına ulaşma, onu izah etme ve değerlendirme çabası olarak düşünüldüğünde eleştiri, daha tarafsız bir şekilde "bir okuma deneyiminin aktarılması" olarak da tanımlanabilir (Yücel, 2012, s. 3). Bu anlamda "okuma", eserin bütünlük kazanması, son şeklini alması açısından bir zorunluluktur. Çünkü eserin ortaya çıkışında başlangıçta yaratma isteği etkili bir güç olabilir ancak eseri tamamlayan asıl unsur eleştiridir (Michaud, 1950, s. 9-10). Okuma aşamasından geçmeyen bir metin henüz tamamlanmış değildir. Çünkü edebî bir metin "işlevini bir dilsel düzlem olarak ortaya çıktığı an değil, bir okuma sürecinde alımlandığı an" tamamlamaktadır (Göktürk, 1979, s. 28). Nihayetinde eleştiri Eagleton'un kavramlaştırmasıyla bir "yakın okuma" demektir (Eagleton, 2015, s. 17).

Ancak bu "okuma"nın çok yönlü olarak gerçekleştirilmesi de mümkündür. Hatta bazı metinler için bu bir zorunluluk olarak da düşünülebilir. Diğer deyişle bir metin uygun olan birden fazla kuram, yöntem ya da kavramla aynı anda okunabilmektedir. Bu konuda ilk değerlendirmelerden birini yapan isim Enis Batur'dur. Batur bir yazısında "çoğul okuma" kavramlaştırmasıyla bu konuya değinmiş, bunun mümkün olduğunu söylemiş ve geliştirilmesi gerektiği tavsiyesinde bulunmuştur (Batur, 1987, s. 63-92). Tahsin Yücel, bu okumanın bir metnin "sınırsız" ya da "sonsuz" bir anlama sahip olabileceği manasına geldiğini düşündüğü için başlangıçta buna karşı çıkmıştır. Ancak daha sonra bunun nasıl gerçekleştirilebileceğini ortaya koymuştur (Yücel, 2012, s. 106-107). Kendi yorum ve eklemelerimizle onun bu konudaki görüşleri şöyle maddeleştirilebilir:

- Hiçbir metin sınırsız ya da sonsuz bir anlama sahip değildir. Bu açıdan "çoğul okuma" ile sınırsız anlama ulaşma çabası birbiriyle karıştırılmamalıdır.
- Bir metnin sınırsız bir anlama sahip olduğunu ispatlamak da mümkün değildir.
- Sınırsız anlama ulaşma çabası sanatçıya aittir. Eleştirmen böyle bir çabayla hareket edemez.

c) Metin üzerinde gerçekleştirilen bir okuma yegâne değildir. Bu açıdan bir okuma diğer okumaları iptal etmez.

d) “Çoğul okuma”, birbiriyle çelişmeyen kuramlara ve yöntemlere göre yapıldığından aslında bazı kuram ve yöntemleri seçerek okuma demektir. Bu açıdan “çoğul okuma”, “bütüncül okuma” demek değildir.

e) Bir eleştirmenin bütün okuma yöntemlerini aynı anda kullanarak okuma yapması onun imkânlarını aşmaktadır.

f) Üzerinde okuma gerçekleştirilen edebî metnin tek oluşu onun sadece bir okuma yöntemiyle inceleneceği anlamına gelmemektedir.

Yücel’den sonra Hasan Akay, Selçuk Çıkla, Şerif Aktaş, Gökhan Tunç gibi edebiyat araştırmacıları bu konuya değinmiş, hatta Akay ve Çıkla bazı çalışmalarında okumanın mutlaka çok yönlü bir bakışla yapılması gerektiğini söylemişlerdir. Görüşü ilk defa ortaya atan Batur’un bu yönde gerçekleştirdiği bir okuması yoktur. Fakat Akay, yapmış olduğu metin çözümlemelerinde zaman zaman birden fazla bakış tarzıyla okumalar gerçekleştirmektedir. Son zamanlarda Gökhan Tunç’un metin çözümlemelerinde de birden fazla bakışla okumalar yaptığı görülmektedir. Bu çalışmada da Akay’ın “Ebrû Teknesinin Söylediğidir” adlı eşya şiiri üzerinde çok yönlü bir bakışla uygun olan kuram, yöntem ve kavramlar yoluyla bir çoklu okuma gerçekleştirilecektir.

Modern Türk Edebiyatında “eşya şiirleri” denilince akla ilk olarak gelen isim, Sedat Umran’dır. Umran ile aynı dönemlerde yaşamış, şiire gönül vermiş ve onunla beraber *Şaheser Şiirler Antolojisi*’ni hazırlamış bir başka isim de Hasan Akay’dır. Akay’ın Umran’dan farkı aynı zamanda bir akademisyen olması, diğer eserlerinin yanında şiir okumaları gerçekleştirmesi, metin okumalar bağlamında farklı yöntemler geliştirmesi ayrıca Alphan Akgül’ün de tespit ettiği gibi “sıradışı yorumlama kapasitesini sergilediği metinler” neşretmesidir. “Akay’ın yorumlama stratejisini, belirli bir kuramın güdümüne girmeden, ama çeşitli kuramsal yaklaşımlardan edinilmiş bilgilerin sınındığı bir eleştirel tavır olarak yorumlamak mümkündür.” (Akgül, 2009).

Şairin, *Gökkuşluğu Alın, Ay Dervişleri, Savaş Görmüş Çocukların Şiiri ve Kahire Şiirleri* adlı eserleri yanında üzerinde ayrıca durulması gereken eseri kanaatimizce, *Ebrû Şiirleri*’dir. Çünkü bu kitabında daha önce gidilmemiş bir yoldan giden şair, ebrûzen nazarıyla şiirler kaleme almış, ebrû sanatı ile şiir sanatını bir anlamda aynı mecrada birleştirmiştir. Akay bu kitabından sonra da ebrû şiirleri yazmaya devam etmiştir. Bu şiirler içerisinde en dikkat çekici olanı, *Türk Edebiyatı* dergisinin 397. sayısında yayınlanan “Ebrû Teknesinin Söylediğidir” adlı şiiridir. Şair, daha önce yayınlanan kitabındaki şiirlerinden daha farklı bir nazar ve üslûpla bu şiirini kaleme almıştır. Mevcut şiir dilinin ifade tarzları ve kavramlarının yanı sıra “yeni bir anlatım dili oluşturduğu” bu şiirinde “metafizik ve tasavvuf kaynaklarından” beslenmesi, “ebrû sanatının terimleriyle farklı bir söz atmosferi” oluşturması (Babacan, 2021, s. 102) gibi özellikleriyle farklı ve çok yönlü okumaya imkân vermesi bakımından, Akay’ın bu şiiri çalışmada tercih edilmiştir. Ayrıca modern Türk şiiri üzerine çok sayıda inceleme ve çözümlemesi bulunan bir şairin kendi şiirinde de çok farklı yöntemler kullanmış olması mümkündür. Bu durum, Akay’ın şiirinin de çok yönlü okumaya müsait olduğunun, bu tür okumalara davet ettiğinin bir göstergesidir. Bu çalışmada bellek, metafor, imge, palimpsest, aktarım, alegori gibi kavramlar; anlatımcılık, metinlerarasılık, yapısalcılık, alımlama gibi yöntemler ve kuramlar kullanılarak çok yönlü bir bakışla okuma gerçekleştirilecektir.

2. Nesnenin dile gelmesi ve duyguları aktarması

“Ebrû Teknesinin Söylediğidir” adlı metin, bir eşya şiiri olarak değerlendirilebilir. Yukarıda Umran’a dikkat çekilmesinin nedeni de budur. Ancak Umran’dan önce Klasik Türk Edebiyatına kadar, ondan sonra da günümüze kadar birçok şairin eşya şiiri kaleme aldığı ve eşyayı “şiir kuran nesne” olarak kullandığı görülmektedir. Klasikten moderne ve günümüze doğru bu konuda bir değerlendirme yapılacak olursa şöyle denilebilir: Klasik Türk şiirinde kullanılan eşyanın hangi anlama geldiği genellikle bellidir. Klasik Türk şiiri sözlüklerinde de bu açıdan bazı bilgilere ulaşmak mümkündür. Bu açıdan farklı şiirlerde geçen aynı eşyaların hangi anlamı karşıladığını tespit etmek çok güç değildir. Modern Türk şiirinde kullanılan eşya ise daha özgündür. Sadece kullanan şaire has anlamlara sahip olan eşya âdeta bir ruha bürünerek şiirde varlık göstermekte, bazen de dile gelerek konuşmaktadır:

“Gelenekte somut varlığıyla özgün bir kimliğe sahip olan nesne (el yapımı bir kayak, kalem, silah vb.), edebi metne girerken bütün detaylarından soyutlanarak bir metafora dönüşürken, standartlaşmış modern nesne en ince ayrıntısına kadar tasvir edilerek somut varlığıyla metne sokulur. Yani nesne, gerçek hayattaki özgünlüğünü yitirmesine rağmen modern edebiyatta yeni ve özgün bir yer edinir. Nesnelere üzerinden kurulan modern alegorilerde ise bu özgünlük daha da belirginleşir. Gelenekte nesnelere aşağı yukarı neyi sembolize edeceği belli modern edebiyatta nesneye daha önce hiç yüklenmemiş anlamlar yüklenebilir. Bir bakıma burada nesnenin simgesel değeri yiter, imgesel değeri yükselişe geçer.” (Güngör ve Bolat, 2019, s. 12).

Günümüzde eşyanın görsel şiirler sayesinde sadece resmiyle değil, bazen cismiyle de şiirde varlık gösterdiği söylenebilir.

Hasan Akay, bir yazısında eşya şiiri hakkında bir değerlendirmede bulunurken şiir diline bir tazelik getirmek, onu ihya etmek adına “şiir dilini yenileyen şey, şairin eşya ile insan arasındaki ilişkilere ve durumlara bakarak, hayat deneyimlerini ve birikimlerini kullanarak yeni bağlam ve bağlantılar keşfetmesidir” demektedir (Akay, 2006, s. 143-144). Sedat Umran’ın bu değerlendirmeye ve yukarıdaki kategoriye göre yeri yadsınamaz. Nitekim Akay, aynı yazısında Umran’ın eşya şiirleriyle aslında bir eşya demeti değil, “yeni bir algı biçimi”, “taze bir algı demeti” meydana getirdiğini söylemektedir. Ona göre Umran’ın olağanüstü formülünün sırrı “çok defa, cansız veya canlı nesnelere kendi ruhunu temessül ettirmekten ibarettir”.

“O, her nesnede değişen halleriyle ben’ini -sanatkâr ben’ini- açığa çıkarmaya çalışır. Bu bakımdan denilebilir ki, Umran’ın şiir dili, modern anlamda teşhisli intaklı bir dildir. Bu tarz, hiç şüphesiz, eski şiirimizde de vardır; ancak Umran, bu mevcut söz sanatını çok daha geniş ve denenmemiş bir alana uygulamıştır.” (Akay, 2006, s. 155).

Umran da kendisiyle yapılan bir söyleşide eşya şiiri ile ilgili açıklamalarında şu tespitlerde bulunmaktadır: “Eşya ile insan ruhu arasında gizli ve sihirli bir yakınlık vardır.” (Umran, 2004, s. 291) Ona göre eşya şiiri, nesnelere anonim varlıklarından soyutlayıp onlara bir çeşit insanlık hâli vermek, onları insanların arzularını yerine getiren bir eşya olmaktan çıkarıp kişilerin ruh hallerini yansıtan bir simge olarak kullanmak ve böylece onları estetik bir değere kavuşturmak, demektir (Umran, 2004, s. 276).

“Ebrû Teknesinin Söylediğidir” şiirinde de bu durumun geçerli olduğu söylenebilir. Şair, ebrû teknesi denilen eşya ile insan arasında kurduğu ilişki üzerine şiirini inşa etmiştir. Kişilik kazanan ebrû teknesi dile gelmiş, şairin ruh hâlini ve duygularını yansıtan canlı bir simgeye dönüşmüştür. “Bir ebrû teknesiyim” sözüyle başlayan şiirde “kim bilir bu gizlerin derin yalnızlığını?”, “kimler bilir neler saklı sakın derinliğimde/ kim bilir boşluğumda dönen kasırgaları?” gibi sorularla âdeta asırlardır suskun duran ebrû teknesi uzun zamanların suskunluklarını bu şiir sayesinde birkaç dizeye sığdırmaya çalışarak

haykırılmaktadır. Hatta “aşkı bir teknenin, hangi ebrûzen anlar?” dizesiyle ebrû teknesinin insanın bile önüne geçtiği görülür. Çünkü onunla en çok muhatap olan insan ebrûzendir ancak o bile ebrû teknesinin aşkı anlamamaktadır. Burada onun bir farkı bu eşyanın ayrıca içindeki başka bir varlıkla bütünleşmiş olmasıdır. Bu varlık da sudur. Ebrû teknesi, su olmadan bir değer ifade etmemektedir. Su, ebrû teknesinin bir parçasıdır. Âdeta ebru teknesi beden, su ise onun kanıdır. Yüz, çekmek, derinlik, doldurmak, kasırğa, fırtına, biçim, yüzmek, iç, çıkarmak vb. sözcüklerin hepsi su ile bir anlama kavuşmaktadır. Diğer bir fark da şiir dışında başka bir sanat demek olan ebrû sanatının icra edildiği bir eşyadan ve içindeki sudan bahsetmesidir. Bu birleşme iki sanat arasında verimli yorumlara imkân vermektedir.

Eşya şiiri hakkındaki yukarıdaki açıklamalar Berna Moran’ın, kitabında “Anlatımcılık” başlığı altında değerlendirdiği L.N. Tolstoy’un “aktarım” ya da “bulaşım” kavramlarını da akla getirmektedir. *Sanat Nedir?* adlı eserinde, sanatın bir haz aracı olarak tanımlanmasına karşı çıkan Tolstoy, sanatın duyguları aktarma aracı olduğunu ve bunun da duyguları başkalarına bulaştırma yeteneğine dayandığını söylemektedir. Ona göre söz düşüncüyü, sanat ise duyguyu başka insanlara aktarmak demektir. “Her sanat yapıtı, onu algılayan kişiyle o yapıtı üretmiş ya da üretmekte olan arasında, yapıttaki sanatsallığı algılamış ya da algılayacak olanlar arasında belli bir ilişki kurar.” (Tolstoy, 2019, s. 36-37). Tolstoy’un burada “söz” ile “sanat” ayrımından bahsetmesi önemlidir. Konumuz açısından bakılırsa “söz” günlük konuşma dili ve düzyazı; sanat ise şiirdir. Şiir, bir duyguyu aktarırken günlük konuşma dili ya da düzyazının yaptığı gibi onu tanımlamaz ya da tarif etmez. Moran, aktarımın gerçekleşebilmesi için “sanatçının kendi duygusunu dile çevirmesi” gerektiğini söylemektedir. Bu, duygu hakkında bilgi vermek ya da onu açıklamak değildir. Çünkü böyle yapıldığında duygu uyanma gerçekleşmez, sadece akli olarak duygu tanımlanmış olur (Moran, 2005, s. 116). Tolstoy, aktarımın ya da bulaşımın şartını “duyguyu yeniden üretmek” ve “belirli dış işaretlerle ifade etmek” şeklinde açıklamaktadır (Tolstoy, 2019, s. 37).

Eşya şiirlerinde de bu anlamda bir aktarımın gerçekleştiği söylenebilir. Çünkü şair, eşyayı kendi somutluğundan çıkarıp ona insanlık hâlleri ve duyguları yüklemekte, onu kendi ruhunu yansıtan estetik bir varlığa dönüştürmekte ve böylece duyguyu yeniden üreterek okura aktarmaktadır. Eşya şiirleri, şairin kendi duygularını yeniden üretmek ve aktarmak için kullandığı bir yol olarak düşünülebilir. Şiir ise bunu aktarmanın aracı hâline gelmektedir. Her ne kadar Tolstoy, aktarılabilecek duygularda bir sınırlama getirmiş olsa da sadece duygunun aktarımı açısından bakıldığında eşya şiirlerinin bunu başarılı bir şekilde gerçekleştirdiği söylenebilir. “Ebrû Teknesinin Söylediğidir” adlı metinde de şiir diliyle ve nesne üzerinden yeniden üretilen güzellik, aşk, yalnızlık, özlem, hayret ve kaygının okura aktarılmaya çalışıldığı görülmektedir. Şairin merak uyandıran soruları ve davetleri bu aktarımı gerçekleştirmek istediğini göstermektedir.

3. Suyun bellek olma özelliği

Ebrû teknesindeki su, “bellek metaforu” olarak “su” kavramını da akla getirmektedir. Douwe Draaisma, *Bellek Metaforları* adlı kitabında “metafor hizmeti gören sadece yapay bellekler değildir” dedikten sonra bunları sıralamaktadır: Saklama amacı taşıyan kütüphane, arşiv, şarap mahzeni, ardiye, güvercinlik, mücevher kutusu, para kasası, deri cüzdan yanında; ormanlar, çayrlar, labirentler gibi doğadan türetilen metaforlar ve mağara, maden ocağı, yeraltı odası, denizin derinlikleri gibi “belleğin gizli doğası” denilen metaforlar da vardır (Draaisma, 2014, s. 20). Bu bağlamda onun “bellek tasvirleri” sınıflandırması da önemlidir (Draaisma, 2014, s. 101).

Gökhan Tunç bu bellekleri daha da belirginleştirmiş ve modern Türk edebiyatında metin okumalar yapılabilecek kavramlara dönüştürdüğü bu belleklerin izini sürmüştür. Onun tespitine göre su ile bellek ilişkisi "modern Türk şiirinde gelenekselleşmiş bir metafor hâlinde" varlık göstermektedir. Tunç'a göre, Gaston Bachelard'ın, *Su ve Düşler* adlı kitabında, "suların aynası" şeklinde bir ifade kullanması (Bachelard, 2006: 79) ve bu bağlamda "suya, daha çok aynayla birlikte düşünülen görüntü yansıtma özelliğinin verilmesi, onun bellek metaforu olarak düşünülebilmesinin de ilk adımını" oluşturmaktadır (Tunç, 2015, s. 257). Yazarın bu konudaki araştırmaları oldukça dikkat çekicidir. Tunç, *Şiir ve Bellek, Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları* adlı kitabında son zamanlarda ortaya çıkan bilimsel gelişmelerin de suyun gerçekten bir belleğe sahip olduğunu ortaya koyduğunu söylemektedir. Ona göre Bachelard'ın adı geçen eserinde, "Edgar Allen Poe merkezinde suyun bellek olma özelliğini tartışması" suyun bellek olarak değerlendirilmesi açısından işlevsel bir öneme sahiptir (Tunç, 2020, s. 76-77).

Tunç'un bu bağlamda Bachelard'dan yapmış olduğu alıntı ve bunun devamı şöyledir:

"İşte bu yüzden su güzelliği ve bağlılığı içeren ölümün maddesidir. Yalnızca su güzelliği koruyarak uyuyabilir; yalnızca su yansımalarını koruyarak ölebilir, hareketsizleşebilir. Su Büyük Anya, Tek Gölgeye bağlı düşünün yüzünü yansıtarak bütün gölgelere güzellik verir, bütün anıları yeniden yaşama getirir. Böylelikle, sevdiğimiz her şeye güzellik katan temsili ve yinelemeci bir tür narsisizm doğar. İnsan kendi geçmişinde yansır, her imge onun için bir anı olur. Ardından, suların aynası donuklaştığında, anı silikleştiğinde, uzaklaştığında, boğulduğunda:" (Bachelard, 2006, s. 79).

Görüldüğü gibi su "korumak" sözcüleri etrafında tanımlanan bir belleğe sahiptir. Bu bellek âdeta bir kamera gibi yansıtma sayesinde "anı" olarak kayıt altına aldığı görüntüleri "yeniden yaşama getirir". Bu özellik Bachelard'a göre sadece suya mahsustur. (Ancak yukarıda söylendiği üzere Draaisma başka belleklerden bahsetmiş, Tunç ise adı geçen kitapta edebî metinlerde birçok belleğin bulunabileceğini göstermiş ve bunlar üzerinden okumalar yapmıştır.) Bachelard başka bir yerde de "sıvı ayna" benzetmesi yapmaktadır. Suyun yüzü sıvı ayna gibidir:

"Taze ve genç kadın vücutları, sıvı aynada yansıyan görünüşleriyle büyülenmiş gibi bakan gözlere sunuluyorlar! Neşeyle hep birlikte atıyorlar kendilerini suya, utanıp sıkılmadan yüzüyorlar, kaygıyla yürüyorlar; nihayet bağırış çağırışlar ve dalgalar arasında bir mücadele!" (Bachelard, 2001: 46).

Burada da suyun bellekle bağlantısı anlatılmaktadır. Çünkü suda hareketli bir görüntünün yansıması âdeta hafızada bir hareketli anının canlanması gibi görülür. Bu anlamda su, geçmişteki acı tatlı zamanların yansıtıcısı konumuna gelmektedir. Sıvı bir ayna gibi olan su, üzerine yansıyan her şeyi, bir yönüyle bütün anıları muhafaza altına alan bir belleğe dönüşür. Bu yönüyle su ile bellek arasında ortak bir özellik ortaya çıkmış olur. Bu da yansıtma özelliğidir. "Bu şekilde anılar ve anıları muhafaza eden bellek, içine girilecek bir su olarak düşünülür." (Tunç, 2020, s. 76, 80).

Şiirde bahsedilen eşya, ebrû teknesi içindeki su ile bir değere sahiptir. Ancak bu su, aynı zamanda bazı anıları, bilgileri, yüzeyine yansıyan görüntüleri muhafaza eden bir bellektir. Şair şöyle demektedir:

"ne haberler gizlidir, içime giren görür,
yumuşak kalpli yüzüm, içtenlik alâmeti!"

Yukarıda da söylendiği gibi su ancak içine girildiğinde görülebilecek bazı haberleri belleğinde saklamaktadır. Ebrû teknesi okuru, âdeta bu haberleri işitmesi, depolanmış görüntüleri görmesi için suyun içine davet etmektedir. Diğer deyişle su belleğindeki bilginin elde edilmesinin bir yolu suyun içine girmektir. Ancak bunu da iki şekilde yorumlamak mümkündür. Suyun bir üst yüzü olduğu gibi, içine girenler için alt yüzü de vardır. Suyun içinde olanlar için "yumuşak kalpli yüz" alt taraftaki yüzüdür.

Dolayısıyla ebrû teknesinin içine girenler su belleğinde saklı olanları suyun alt yüzünde görecektir. Fakat tek yol bu değildir: “Bir ebru teknesiyim, suyum yüzümden/ çekilen ebrûlarda hârîka izler kalır.” diyen şair başka bir yolu da göstermiştir. Bu da bellekte saklı olan görüntünün kâğıda çekilmesidir. Ebrûzenin su yüzeyinden çektiği ebrûlarla da bellekte saklı olan görüntüleri kâğıt üzerine alması mümkündür. Suyun “yumuşak kalpli olması” ise iç içe geçmiş iki hayali zihinde canlandıran bir imgedir. Özellikle durgun suyun yüzeyi yumuşaktır. Gizli haberleri almak için bu yumuşak yüzeye yavaşça dalan bir insan hayali zihinde canlandırılır. Ayrıca bu yüzey yumuşak kalplidir. Kendisinden haber almak isteyen herkese şefkatle her haberi sunacak bir özelliğe sahiptir.

“duyar mı acısını geçen zamanın
...
çok özel bir acıyla dolduğum günden beri
yüzlerini gördükçe coştüğüm ebrûzenler”

Bu mısralarda da suyun bellek olarak kullanıldığı görülmektedir. “Geçen zaman”, suyun içinde nice anıları depolamıştır. Ebrû teknesi içindeki su, belki de asırlardır yüzüne bakan nice ebrûzenin hatıralarını saklamaktadır. “Yüzlerini” sözcüğünden bunu anlamak mümkündür. Şiirde geçen “yüzey derinliğimden tarifsiz gizler alır..” mısrasının da bu bağlamda yorumlanması gerekir. Suyun yüzeyi üzerine yansıyan her şeyi bir ekrandan görüntü alır gibi kayıt altına almakta ve depolamaktadır. Ancak yüzeyin alt kısmı da bu açıdan bellek özelliğine sahiptir. Bir yönüyle su, hem dış yüzeyi ile hem de iç yüzeyi ile bellek yüzüne yansıyan görüntüleri depolamaktadır.

Burada ayrıca suyun durgun olması da önemlidir. Ebrû teknesi içindeki su durgun bir sudur. Suyun durgun oluşu onun bilgi depolamaya en müsait hâlidir. Draaisma, Aristoteles’in *De Memoria At Remiscentia* adlı eserinden istifade ederek çocukların ve yaşlıların hafızalarının zayıf oluşunu onların hafızalarının -yavaş ya da hızlı olsa da- akışkan olmalarıyla açıklamaktadır (Draaisma, 2014, s. 48). Aristoteles, bunun sebebini harekete ve değişime bağlamaktadır. Çünkü hareket ve değişim, yaşananlarının izinin hafızada kalmasını zorlaştırmaktadır (Aristoteles, 2023). Tunç’un tespitine göre de akan su “üzerinde iz, bırakmamak ve görüntü yansıtmamak özellikleriyle unutuşun göstereni” anlamına gelmektedir (Tunç, 2020, s. 78).

Diğer deyişle akan ya da hareketli su bellek özelliğini kaybetmektedir. Çünkü üzerinde yansıyan bir görüntünün yukarıdan düşen bir damla ile silinmesi gibi hareketli suda anılar silinip gitmektedir. Bellek özelliği durgun ve berrak su için geçerlidir. “Durgun ve billur su, berraklığı ölçüsünde belleğin gücünün de metaforu hâline gelir.” (Tunç, 2020, s. 80). Şiirde bulunan “sakin derinlik” ifadesi bu yorumlamaya imkân vermektedir. Burada geçen ve şiirde dört defa tekrar edilen “derin” sözcüğü de bellek açısından bir öneme sahiptir. Çünkü “derin” sözcüğü bilgilerin uzun süre kalıcı olarak saklandığı belleğe gönderimde bulunmaktadır. Tunç (2020, s. 82) buna “uzun süreli bellek (USB)” demektedir. Şair “yüzey derinliğimden tarifsiz gizler alır..”, “kim bilir bu gizlerin derin yalnızlığını?”, “kimler bilir neler saklı sakın derinliğimde”, “bir güzellik aşkına, derinliğime dalıp” mısralarıyla kalıcı ve uzun süreli bilgilerin suyun derinliklerinde saklı olduğuna işaret etmektedir.

Burada dikkat çekici bir başka husus da şairin ısrarla suyun bellek özelliğine dikkat çekmesi ve okurun su içinde gizli olan bilgileri, görüntüleri arayıp bulmasını istemesidir.

Kim bilir bu gizlerin derin yalnızlığını?/ aşkı bir teknenin, hangi ebrûzen anlar?/ duyar mı acısını geçen zamanın”, “kimler bilir neler saklı sakın derinliğimde/ kim bilir boşluğumda dönen kasırgaları?/ ebrûzen hayran kalır yüzümden çektiğine,/ kim bilir özümde kopan fırtınaları?”, “ne haberler gizlidir, içime giren görür,/ yumuşak kalpli yüzüm, içtenlik alâmeti!”

Yukarıdaki mısralar ve bu mısralarda sorulan bütün sorular hep buna yöneliktir. Yine şiirde geçen “giz” ve “iz” sözcüklerini bu bağlamda yorumlamak gerekir. Diğer deyişle şair âdeta suyun belleğinde gizli sırların unutulmasından kaygı duymakta ve unutulmaması için okuru bu sırları keşfetmeye çağırmaktadır.

Bu noktada sanatçı merkezli bir yaklaşımla da şiire bakılabilir. Bilindiği gibi sanatçı merkezli yaklaşımda bir metni anlamada yazarın hayatı, hayata bakışı, düşünceleri, dünya görüşü, tecrübeleri vb. kullanılabilir (Moran, 2005, s.131-132). Akay’ın hemen her eserinde kendi kültür köklerine dair bir davranış, bir duruş ve bir tavır alış söz konusudur. Bu bilimsel çalışmalarında olduğu kadar sanat değeri yüksek metinleri için de geçerlidir. Onun ebrû şiirleri yazmasındaki muhtemel maksatlardan biri de bununla ilgilidir. Şair *Ebrû Şiirleri* kitabında olduğu gibi bu şiiriyle de sadece şiiri değil, ebrû sanatını da bir bakıma ihya etmekte, her iki sanatı birleştirmenin yanında ebrû “sanatının doğduğu coğrafyanın kültürel, dinî, felsefî ve edebî yapı taşlarını şiiriyle yeniden inşa etmeye, onları suya yeniden serpmeye” çalışmaktadır (Şimşek, 2015, s. 224). Bu tavır bir anlamda onu unutulmaktan kurtarmak demektir. Unutulmaktan kurtarmak da bellek sayesinde gerçekleşmektedir. Burada ayrıca Akay’ın toplumsal bir belleğe sahip olduğunu da söylemek gerekir. Diğer bir deyişle tavır alış kişisel değil, toplumsal bir nedenle, kültürel ve manevî bağlarla alakalıdır. Hatırlama ve hatırlatma da bellek de buna göre şekil almaktadır.

Draaisma’nın tespit ettiğine göre hafıza çok eski zamanlarda en büyük bilgi taşıyıcısı konumundaydı. Bugün yazının ve dolayısıyla kitabın yerine geçen balmumu veya kil tabletler sadece hafızaya yardımcı olan araçlardı. Fakat günümüz insanı artık dış bellekler çağında yaşamaktadır (Draaisma, 2014, s. 66). Her ne kadar yazma ile depolama arasındaki ilişki farklı olsa da yazma metaforu ilk dış bellek olma vasfını henüz yitirmemiştir (Draaisma, 2014, s. 75-75). Ancak yazılan metnin şiir olması yazıyı öncekilerden daha ileri bir konuma getirmektedir. Çünkü bu bir not alma, unutulmaması istenen bir bilgiyi kâğıda geçirme, bir hatırayı kaydetme değildir. Şiir bir hakikati, bir varlığı, bir nesneyi, bir durumu olduğu gibi anlatmaz; onu değiştirir, dönüştürür ve algı süresini uzatabildiği kadar uzatarak bambaşka bir söylem ve bakışla bir sanat eseri mertebesine çıkarır. Benzer bir uygulama ebrû sanatı için de düşünülebilir. Bu durumda şiirde geçen ebrû teknesi içindeki su, âdeta sıvı bir bellek hâline gelir. Bu ebrû sanatı için düşünüldüğünde her ihtimale açık bir bellektir. Ebrûzen bu bellekte bir avcı gibi yakaladığı görüntüleri çekmektedir. Şair ise ebrû sanatının kendisine bahşettiği yeni bir dil ve bakışla metnini kaleme almaktadır. Bu noktada şairin bunu neden yaptığı sorulabilir. Bu soruya şairin diliyle cevap vermek mümkündür:

“Ebrûzenin gözbebeği olan ebrû da, şairlerin göz nûru olan şiir de ebedî tazeliğin ve idealin peşinden aşkla koşmaktan, özündeki ve yüzündeki ölümsüzlük suyunu bir tür fıskiye gibi etrafına saçmaktan hiçbir zaman vazgeçmeyecektir. Bu böyledir. Bizim yaptığımız daha önce gidilmemiş bir yoldan giderek bu ideale doğru koşmak, duyuş ve düşünüş ebrûlarımızı sevgili okuyucularımıza arz etmekten ibarettir.” (Akay, 2001, s. 12).

O hâlde şiir, şairin ebedî olmak arzusunu bünyesinde depolamış bir bellek gibidir, denilebilir. Bu şiiriyle de şair, böyle bir bilgiyi okurlarına sunmaktadır.

Bu konu bağlamında, sözcük olarak bulunmasa da “kuyu” ve “ayna” kavramlarının da bu şiirde bellek metaforu olarak değerlendirilebileceğini söylemek gerekir. Tekrar eden “derin” sözcükleri ebrû

teknesini âdeta bir kuyuya dönüştürmektedir. “Yüz”, “giz”, “iz” sözcükleri ise şiiri ayna metaforuyla değerlendirmeye imkân vermektedir. Şairin söylediği yüzeyin derinlikten aldığı tarifsiz gizler, derinliklerden yüzeye yansıyanlardır.

4. Sınırsız silme ve yeniden yazmalara açık bir yüzey

Bu şiiri palimpsest kavramıyla okumak da mümkündür. Salah Dillon’un tespitine göre her ne kadar önceleri Plutarch ve St John Chrysostom gibi isimlerde figüratif kullanım örnekleri mevcut olsa da bu kavramı adıyla ilk defa kullanan 1845’te “The Palimpsest” başlıklı makalesiyle Thomas De Quincey olmuştur. De Quincey’nin makalesi, “palimpsest” kavramını belirli “the” ile (ilk kez spesifik olmayan bir anlamda) birleştirerek bu sözcüğün kavram olarak kullanımı başlatmıştır. Diğer deyişle yazar, hem bu sözcüğü tanıtmış hem de sonraki kullanımlar için onu kavramlaştırmıştır (Dillon, 2005, s. 243). Tunç’un, bu kavramla yapmış olduğu bir şiir okumasında tespit ettiği üzere yazıyla olan bağlantısı açısından düşünce tarihinde önemli bir yere sahip olan bu kavram, zamanla metaforik anlamlar kazanmış ve disiplinler arası kullanılan işlevsel bir kavrama dönüşmüştür (Tunç, 2022, s. 74). Palimpsest kavramı “yeniden” anlamına gelen “palin” ve “kazınmış” anlamına gelen “psestos” sözcüklerinden oluşmaktadır (Apaydın, 2019, s. 91). Anlam olarak da bu sözcükleri açıklayan bir dizi işlemi karşılamaktadır.

Palimpsestler, 7. ve 15. yüzyıllar arasında özellikle büyük manastırların yazı salonlarında kullanılmıştır. Yazı malzemelerinin kıtlığı ve pahalılığı, daha sonra yeniden kullanılabilir parşömenlerin elde edildiği mevcut el yazmalarının fiziksel olarak bozulması ve bazı metinlerin ya yazıldıkları dilin artık okunamaması ya da içeriklerine artık değer verilmemesi nedeniyle geçerliliğini yitirmesine yol açan değişen tarihsel ve kültürel faktörler palimpsestlerin kullanılma nedenlerinden bazılarıdır. Bu nedenler bilgileri kaydetmek için kullanılan parşömenlerin üzerindeki yazıların çeşitli kimyasal yöntemler kullanılarak silindiği ve yeni metnin eskisinin üzerine yazıldığı bir çeşit katmanlama işlemiyle palimpsestleri ortaya çıkarmıştır (Dillon, 2005, s. 244). Fakat bu kavramı metin okumalarda önemli hâle getiren ve kavramın “metaforik bir anlam kazanmasına” yol açan asıl durum “parşömen ya da ruloda silinmiş gibi gözükken ilk yazının çoğu zaman tam olarak silinmemiş olması” ve böylece “farklı veya benzer içerikli yazıların aynı mekânda bir araya gelmesi”dir (Tunç, 2022, s. 74-75). Çünkü sonraki yüzyıllarda kalan mürekkepteki demirin havadaki oksijenle reaksiyona girerek kırmızımsı kahverengi bir oksit üretmesiyle önceki yazının hayalet izi yeniden ortaya çıkmaktadır. Bu süreç, 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında kimyasal reaktiflerin ve ultraviyole ışığın kullanımıyla; 20. yüzyılın sonlarında ve 21. yüzyılın başlarında ise daha gelişmiş görüntüleme teknolojileriyle ilerlemeye devam etmiştir (Dillon, 2005, 244).

Tunç’un Gérard Genette’den alıntıladığı metinde geçen “ikiyüzlülük”, “üstüne bindirme”, “aradan gösterme” gibi kavramlaştırma ve adlandırma metin okumalar adına düşünüldüğünde bu metaforik anlamı daha da pekiştirmektedir (Tunç, 2022, s. 75). Yukarıda geçen “katmanlama” sözcüğünü de buraya eklemek mümkündür. Çünkü parşömende silinip yeniden yazma işlemiyle metinler kat kat bindirilmiştir. Ayrıca Şengül Öymen Gür, parşömen ışığa doğru tutulduğunda tüm önceki yazıların izleri görüldüğü için “katman” yerine aydınlanma anlamına gelen “alethia” sözcüğünün daha uygun olduğunu da söylemektedir (Gür, 2017, s. 100). Bu da 20. yüzyıl sonrası görüntüleme teknikleriyle paralel bir adlandırmadır.

Palimpsestte birden fazla metnin bir araya gelmesi metinlerarasılık kavramını da akla getirebilir. Ancak benzerlik olsa da bu iki kavram eş anlamlı değildir. “Metinlerarasılıkta metnin kökenini bulma esastır.

Palimpsestte ise farklı ve benzer metinler, karşılıklı ilişkiler içindedir.” (Tunç, 2022, s. 76). Son olarak palimpsestlerin bir çeşit bellek olarak değerlendirilebileceğini de söylemek gerekir. Çünkü bunlar önceki metinlerin bilgilerini saklamaktadır. Draaisma’nın bu bağlamda şu değerlendirmesi önemlidir:

“Yazı metaforu, kullanılmış bir parşömen üzerine yazılan yazının altından görünen eski yazının dirayetine sahiptir: Görünüşte tümüyle kazınmış silinmiş gibidir, ama yakından bakıldığında, üzerine yazılan arasında silik de olsa hâlâ seçilebilir durumdadır.” (Draaisma, 2014, s. 76)

Yukarıdaki değerlendirme ve kavramlaştırmalar ışığında “Ebrû Teknesinin Söylediğidir” adlı şiiri palimpsest kavramına göre üç şekilde yorumlamak mümkündür. Bunlardan birincisi, şiirin konusu olan ebrû sanatıyla ilgilidir. Ebrû sanatı, su yüzünde icra edilmektedir. Su yüzü, bir palimpsest olarak düşünülebilir. Ebrû, su yüzündeki renklerin, nakışların kâğıdın yüzeyine çekilme işlemidir. Bu durumda bu sanatta öncelikle iki yüzün varlığı söz konusudur. Birincisi suyun yüzü, ikincisi ise kâğıdın yüzüdür. Ebrû teknesi içindeki suyun yüzü, daha önce yazılıp silinen bir parşömen yüzü gibidir ve sonsuz yazıp silmelere açıktır. Bu sanatta silme işlemi, yüzeydeki nakış kâğıt yüzeyine çekme ile gerçekleşmektedir. Çekme fiili anlık yakalanan bir fotoğraf çekme ya da bir fotokopi çekme gibi de düşünülebilir. Ancak ebrû sanatında çekme işlemi su yüzündeki şekillerin silinmesi anlamına da gelmektedir ve su yüzü bunun – silinip yeniden yazma işleminin- sınırsız bir şekilde yapılabileceği bir yüzeydir. Şiirde geçen “suyum yüzünden çekilen ebrûlarda hârika izler kalır” dizesi bu bağlamda değerlendirilebilir. Burada kullanılan çokluk ekleri defalarca silip (kâğıdın yüzeyine çekip) yeniden yazma işlemini göstermektedir. Ayrıca “duyar mı acısını geçen zamanın” dizesi bunun uzun zamandır gerçekleştiğini; “yüzümden yaratılır nice yokluk evreni...” ve “açtır yüzüm benim, her fırçaya, her renge” dizeleri de su yüzünün tekrar silinmeye ve sayısız yazmalara açık olduğunu göstermektedir.

İkinci yorum, suyun iç ve dış yüzeyiyle ilgilidir. Şiirde geçen “çok özel bir acıyla dolduğum günden beri/ yüzlerini gördükçe coştuğum ebrûzenler” dizeleri adı anılmasa da başka bir yüzü de göstermektedir. Bu da yukarıya ve ebrûzenlerin yüzüne bakan suyun yüzüdür. Bu bakış ebrû teknesinin içinden gerçekleşmektedir. Bu durumda suyun yukarıdan bakıldığında görülen bir üst yüzü olduğu gibi aşağıdan bakıldığında görülen bir alt yüzü olduğu ortaya çıkmaktadır. Şiirde de “kim bilir bu gizlerin derin yalnızlığımı?”, “kimler bilir neler saklı sakın derinliğimde”, “kim bilir boşluğumda dönen kasırgaları?”, “kim bilir özümde kopan fırtınaları?” diyerek merak uyandırıldıktan sonra “ne haberler gizlidir, içime giren görür” denilerek okurun suyun içine girmesinin teşvik edilmesi bu bağlamda değerlendirilmelidir. Çünkü gizli haberleri almak amacıyla suyun içine dalan biri için suyun üst yüzü değil, artık alt yüzü geçerlidir. Ebrû teknesi içindeki suyun yaptığı gibi okur suyun içindeyken ebrûzenin yüzüne bakmak için başını yukarı kaldırırsa ilk göreceği suyun alt yüzü olacaktır. Diğer deyişle suyun yüzeyine nakşedilmiş ebrûyu suyun altında seyretmiş olacaktır. Burada dikkat çekici olan suyun içine giren okurun o “öz boşlukta” fırtınaların, gizlerin, kasırgaların arasında “sonsuz biçimleri” de görmesidir. Yukarıda duran ebrûzen, suyun içindeki sonsuz biçimlerden sadece birini yakalayıp kâğıt üzerine çekmektedir. Ancak daha önceki biçimler yanında henüz kâğıt üzerine çekilmemiş sayısız biçim suyun içine girenin önündeki boşlukta çalkalanmaktadır. Hatta “ebrûzen eli değil, öz boşluğum düzenler” diyen şair, “ne çıkacak bakalım” diyerek kâğıdı suyun yüzeyine seren ebrûzenden farklı olarak ne çıkacağını suyun ellerinin biçimlendirdiğini de söylemektedir. Bu durumda su içi, daha önce biçimlendirilenler yanında henüz biçimlendirilmemişleri bünyesinde barındıran palimpsest bir alana dönüşmektedir. Suyun içine giren kâğıt üzerine çekilenleri de henüz çekilmeyenleri de görebilir, denilebilir.

Üçüncü yorum ise ebrû ve şiir sanatını birlikte değerlendirmeye ortaya çıkmaktadır. Yukarıda eşya şiiri bağlamında yapılan değerlendirmelerde de söylendiği üzere eşya ile insan arasında kurulan ilişkiyle ortaya çıkan bu şiirde “ebrû teknesi” şairin ruh hâlini yansıtan canlı bir simgeye dönüşmüş, içindeki

suyla dile gelmiş ve bu şiir ortaya çıkmıştır. Gerçekte ebrû teknesini konuşuran da bu şiiri kaleme alan şairdir. O hâlde bu metin sayesinde şiir ile ebrû aynı bağlamda birleşmiştir. İkinci yorum dikkate alınarak söylenirse, ebrû teknesini konuşuran şair, âdeta okuru davet ettiği suyun içindedir. Oradan konuşmakta, şiirini oradan inşa etmektedir. Suyun üstten bakıldığında görünen yüzünde ebrûzen iş görmekte, alt yüzünde ise şair şiirini inşa etmektedir. Suyun üst yüzü ebrûyu, alt yüz ise şiiri yansıtmaktadır. Bu ikisi iç içe geçmiştir. Esasında şairin *Ebrû Şiirleri* adlı kitabındaki hemen her şiirinin bir ebrû için kaleme alındığı söylenebilir. Bu durumda bir palimpseste olduğu gibi suyun üzerinden çekilmiş bir ebrunun desenlerinin arasından -ışığa tutulduğunda görülen bir yazı gibi- âdeta şiir görünmekte; şiir okunduğunda da sözcüklerinin, imgelerinin metaforlarının arasından zihinde bir ebrû şekil almaktadır. Yüzeyden çekilen kâğıdın ebrûzenin gördüğü yüzünde ebru, şairin gördüğü yüzünde şiir varlık göstermektedir. Bir kâğıtta iki sanat birleşmekte, bir sanat eserinde iki sanatçı iş görmektedir: Şiir ile ebrû, şair ile ebrûzen. Ebrûzen kâğıdı suyun yüzeyine serer ve kâğıdın alt kısmına bir ebrûyu âdeta avlayarak çeker. Şair konumlandığı su içinde suyun yüzeyinin alt kısmında şiirini görür ve âdeta ebrûnun biçimleri arasına şiirini bu kâğıda nakşeder. Burada ikinci bakış palimpsesttir. Kâğıdın avlanan yüzeyinde görünen, ortada duran ebrûdur. Ancak görünmeyen ya da ebrû henüz kâğıda çekilmeden önce yüzeyde var olan ise şiirdir. Son şeklini alan kâğıdın yüzeyinde âdeta şiir gizlenmiş, bir anlamda silinmiş, ortada sadece ebrû kalmıştır. Gizli olanı gören, okuyan ve bilen ise şairdir.

Şiirin “yüzey şiir âşıklarına” ithaf edilmesi de bu açıdan önemlidir. “Yüzey şiir” öncelikle ebrû demektir. Şiir ile ebrû arasındaki ortak noktalardan biri bir yüzeye nakşedilmeleridir. Şair bu ithaf ile şiir ile ebrûyu birleştirmiş bir yönüyle şiirin ebrûda gizlenmiş olduğunu ima etmiştir. Bu yorumlamaya başka bir örnek de yazılı ebrûlardır. Bilindiği gibi ebrû sanatında “yazılı ebrû” denilen bir tür de mevcuttur. Bu bağlamda şairin, ortasında şiir gizlenmiş bir yazılı ebrûdan bahsettiği de söylenebilir. Böyle bir ebrû, şiir ile bütünleşmiştir.

5. Metinlerarası ilişkiler ve alımlama estetiği ile karşılaştırmalı okumalar

Yukarıda da işaret edildiği üzere palimpsest kavramı -aralarında bazı farklıklar olsa da- metinlerarasılık yöntemini de akla getirmektedir. Bu şiir de metinlerarası ilişkiler bağlamında değerlendirilebilir. Metinlerarasılık yöntemi metin çözümlemelerinde metnin sadece yazarının ürünü olarak gören ve bütüncül bir bakış sunan klasik anlayışı tümünden değiştirmiştir.

“Artık metinlerarası bir görünümde tanımlanan metin bir alıntılar mozaïği, son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam olarak tanımlanır. Metinlerarasının yaratılmasıyla yazardan bölünmüş, parçalanmış bir özne anlayışına, bir kaynak ya da etki anlayışından söylemde ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışına, gelişimin sürdüğü anlayışından metnin başka metinlere ait parçaların bir değiş tokuş yeri olduğu, başka metinlere ait gösterge dizgilerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışıklık özelliğiyle belirlenen bir metin anlayışına geçilir.” (Aktulum, 2000, s. 9).

Bu noktada Yılmaz Daşcıoğlu’nun şair hakkındaki şu tespitine değinilebilir: Daşcıoğlu, Akay’ın şiir incelemeleri sırasında kullandığı yöntemler ile kendi şiirlerini kaleme alırken kullandığı teknikler arasında sıkı bir ilişki olduğunu söylemektedir. Bu açıdan “metinlerarasılık, çeşitli ses çağrışımlarına ve kelimelerin farklı kullanımına dayalı çok anlamlılık” bunlar içerisinde şiirlerinin hemen hepsinde kendini göstermektedir.

“Bu sebeple Akay’ın şiirleri okurdan ciddi bir kültür, deneyim ve eserin ruhuna dâhil olmasını sağlayacak bir ön hazırlık ister. Şair, metinlerarasılığı çok zaman anlamı örtmek için değil gizli-açık göndermeler ve anıştırmalar vasıtasıyla anlamı daha da derinleştirmek için kullanır.” (Daşcıoğlu, 2023).

Bu şiirde de Daşcıoğlu'nun tespitine uygun metinlerarası yöntemlerden anıştırma ve göndermeler olduğu görülmektedir. Aktulum, "allusion" olarak adlandırdığı bu yöntemin metinlerarasılığın çok kullandığı biçimlerden biri olduğunu söylemektedir. Ona göre anıştırmanın kavranması için iki sözcük arasındaki ilişkiyi algılamak gerekir. Çünkü apaçık ortada bir gönderme yoktur. Bir gönderme, bir dış işaret, bir bildiri olmadığı için anıştırma bulmak da zordur. Bu da "çoğu zaman kişisel ekin birikimi ve çabayı gerektirir". Gönderme olmadan sadece "düşünceyi uyarma biçimi olan anıştırmada" uyarılar da telkin yoluyla verilir. Telkin yoluyla verme "yarım bilgi" demek olduğundan anıştırmada örtülü bir söylemin varlığından söz edilebilir (Aktulum, 2000, s. 108-109).

Metinlerarasılık yönteminin diğer uygulamalarından farklı olarak özellikle anıştırmada kişisel bilgi birikimi ve tecrübenin etkili olması, örtülü söylem, telkin yoluyla uyarıların verilmesi gibi özellikler okurun da bu noktada devreye girmesini sağlamaktadır. Çünkü bu anıştırmaları yakalayacak ve yorumlayacak olan okurdur. Bu da okur merkezli kuramlardan alımlama estetiğini aklı getirmektedir.

Alımlama estetiğine göre anlam olarak tamamlanmış, son şeklini almış bir metin yoktur. Metin anlam açısından boşluklardan oluşmaktadır. Bu boşlukları okur dolduracaktır. Metinde anlam "ancak okur tarafından alımlandığı süreç içinde" somutlaşmakta ve metin bütünlenmektedir. Diğer deyişle anlam "metindeki bazı ipuçlarına göre okur tarafından okuma süresinde yavaş yavaş" kurulmaktadır (Moran, 2005, s. 241-242).

Anıştırma yöntemi ve alımlama estetiği ile karşılaştırmalı okuma bağlamında üzerinde duracağımız ilk metin Necip Fazıl Kısakürek'in "Çile" adlı şiirinin bazı bölümleridir. Bu şiirle metinlerarası ilişkileri işaret eden sözcükler "öz, boşluk, yokluk, şafak" sözcükleridir. Bunlar içerisinde "öz boşluğum" ifadesi Kısakürek'in "öz kafatasım" ifadesini anıştıran en önemli işaretlerden biridir. Bunların yanı sıra şiirde geçen avcı imgesi ve sanattan güzellik olarak bahsedilmesi yine "Çile" şiirini anıştırmaktadır. "Çile" şiirinin ilgili bölümleri şöyledir:

"Gaiblerden bir ses geldi: Bu adam,
Gezdirdin boşluğu ense kökünde!
Ve uçtu tepemden birdenbire dam;
Gök devrildi, künde üstüne künde...

Pencereye koştum: Kızıl kıyâmet!
Dediklerin çıktı ihtiyar bacı!
Sonsuzluk, elinde bir mâvi tülbent,
Ok çekti yukardan, üstüme avcı.

Ateşten zehrini tattım bu okun,
Bir anda kül etti can elmasımı.
Sanki burnum, değdi burnuna 'yok'un,
Kustum öz ağzımdan kafatasımı.

Bir bardak su gibi çalkandı dünyâ;
Söndü istikamet, yıkıldı boşluk.
Al sana hakikat, al sana rüyâ!

İşte akıllık, işte sarhoşluk!

Ensem in örsünde bir demir balyoz,
Kapandım yatağa son çâre diye.
Bir kanlı şafakta, bana çil horoz,
Yepyeni bir dünyâ etti hediye.

Bu nasıl bir dünyâ, hikâyesi zor;
Mekânı bir satır, zamânı vehim.
Bütün bir kâinat muşamba dekor,
Bütün bir insanlık yalana teslim.

Nesin sen, hakikat olsan da çekil!
Yetiş körlük, yetiş, takma gözde cam!
Otursun yerine bende her şekil;
Vatanım, sevgilim, dostum ve hocam!” (Kısakürek, 2003, s. 5).

“Ebrû Teknesinin Söylediğidir” şiiri “Çile” şiirinde “boşluk, yokluk, avcı, şafak, muşamba dekor, öz” gibi sözcüklerin geçtiği kısımlar üzerinden karşılaştırmalı olarak okunabilir.

Yukarıdaki değerlendirmeler ışığında denilebilir ki, “Çile” şiirinde hafakanlar geçiren şair- “Ebrû Teknesinin Söylediğidir” şiirinin şairi gibi- âdeta içi su dolu bir ebrû teknesi gibi bir mekân içinde bir yere konumlanmıştır. Şair, bu yerde suyun yüzünün altında kopan fırtınaları, dönen kasırgaları canlı olarak görür. En azından şairin bunu böyle hayal ettiği ve bu şekilde imgeye dönüştürdüğü söylenebilir. Bunu “Çile” şiirinde geçen “Ve uçtu tepemden birdenbire dam/ Gök devrildi, künde üstüne künde...” , “Ok çekti yukardan, üstüme avcı.” mısralarından da anlamak mümkündür. Akay’ın şiirinde geçen “ne haberler gizlidir, içime giren görür” dizesi de bunu imlemektedir. Diğer deyişle şair, “içime giren görür” diyerek içe girmeyi teşvik etmektedir. Ebrû teknesi içine, suyun alt yüzeyine nasıl girilebilir? Bu mısra ve bu anıştırma ile ebrû teknesi kâinatın âdeta küçük bir misali, küçük bir temsili hâline gelir. Bu gözle bakılınca içinde yaşanan dünyada gökler, yukarısı, üst taraf; ebru teknesinde içerde bulunan birisi için suyun iç yüzeyi olur.

Bu bağlamda ters anıştırma ile Necip Fazıl’ın “Çile” şiirinde geçen “Bir bardak su gibi çalkandı dünyâ” dizesini de hatırlamak gerekir. Bu bir bardak su, ebrû teknesi olarak düşünülebilir. Bir bardak suda fırtınalar kopmakta, kasırgalar dönmekte, kâinat çalkalanmaktadır. Fakat bunlara her iki şairin bakışı birbirinden farklıdır.

Şiirde geçen “hasretin ağlarını aşkla çeken ebrûzen,” mısrası da avcı şeklinde hayal edilmesi istenilen ebrûzen imgesini karşımıza çıkarmaktadır. “Çile” şiirinde ise “ok çekti yukardan üstüme avcı” demektir, şair. Eğer şair ebrû teknesi ya da diğer deyişle bu kâinatın küçük bir misali olan tekne içinde tasavvur edilirse “ok çekti yukardan üstüme avcı” imgesi daha iyi anlaşılacaktır.

Şiirde geçen “çıkarmakta yüzümden -ne harika- şafaklar!” mısraı da, “Çile”de geçen “bir kanlı şafak” imgesini imlemektedir.

Ayrıca “muşamba dekor” imgesi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Necip Fazıl şöyle demektedir:

“Bu nasıl bir dünyâ, hikâyesi zor;/ Mekânı bir satıh, zamânı vehim. / Bütün bir kâinat muşamba dekor, / Bütün bir insanlık yalana teslim.”

Bu mısralarda şairin kâinatı bir sanatçının, mesela bir ressamın, gözüyle gördüğü söylenebilir. Onun mekânı bir satıh, diğer deyişle yüzey olarak; zamanı da vehim olarak açıklaması bir sanatçı gözüyle kâinata baktığını gösterir. “Muşamba dekor” da bunu göstermektedir. Şair için bütün bir kâinat, bir sanat eseri mesela bir tablo, bir resim, bir fotoğraf gibidir. Bu şekliyle kâinat (bir anlamda modern hayat) bir “yalan” hâline gelmektedir. Necip Fazıl, kâinatı bir sanat eseri gibi görmektedir ancak bu görüş tarzında ebrû düşüncesi yoktur. Akay ise bir ebrû gibi görmektedir. Diğer deyişle Akay, Necip Fazıl’ın görüşünü “ebrû teknesi” içinde göstermekte ve aslında onun göremediği şeyin bir çeşit ‘ebrû’ olduğuna işaret etmektedir. Eğer Necip Fazıl’ın gözüyle bakılırsa “satıh”, meselâ bir tablonun yüzeyi olur. Ve bu yüzey gerçekten cansızdır. Ancak ebrûzen gözüyle bakılırsa ve bu yüzeyin bir ebrû teknesi içindeki su yüzeyi olduğu düşünülürse o zaman yüzey canlanır, her ihtimale, sayısız olasılığa açılan bir yüzeye dönüşür.

Anıştırma ve alımlama estetiği ile karşılaştırmalı okuma bağlamında üzerinde durulabilecek diğer bir metin Yahya Kemal’in “İtrî” şiirinin ilk bölümüdür. Bu şiirle anıştırma yöntemiyle metinlerarası ilişkiyi sağlayan sözcükler yine “öz” ve “şafak” sözcükleridir. İlgili kısım şöyledir:

“Büyük İtrî’ye eskiler derler,
Bizim öz mûsikîmizin pîri;
O kadar halkı sevk edip yer yer,
O şafak vaktinin cihangîri,
Nice bayramların sabâh erken,
Göğü, top sesleriyle gürlerken,
Söylemiş saltanatlı Tekbîr’i.” (Beyatlı, 2018, s. 9).

“Ebrû Teknesinin Söylediğidir” adlı şiirin son bölümünün “İtrî” şiirinin bu ilk kısmına anıştırmada bulunduğu söylenebilir. “Bizim öz mûsikîmizin pîri” olan İtrî, en önemli eseri “Tekbir” ile “şafak vaktinin cihangîri” olduğu gibi “hasretin ağlarını aşkla çeken ebrûzen” de ebrû teknesi içindeki suyun yüzünden çektiği harika bir ebrû, mesela bir “Lafzatullah Ebrusu” ile şafak vaktini fethetmektedir.

Burada Necmeddin Okyay’ın “Lafzatullah Ebrusu”nu, bu ebrûnun ortaya çıkış macerasını ve yorumunu hatırlamak gerekir. Şairin de özel konuşmalarında bu ebrûdan ve onun ortaya çıkış macerasından etkilendiğine dair açıklamalar yaptığı bilinmektedir. Okyay’ın talebelerinden M. Uğur Derman, *Türk Sanatında Ebrû* adlı eserinde bu ebrû ile ilgili şu bilgileri vermektedir: “Ta’lik hattı ile ‘Allah’ yazılı olan bu ebrû, resimde de görüleceği gibi, sanki kâinatın teşekkülü ânında Yaradan’ın nurunu alan kayalar, denizler, görenlere hayret ve ibret veren manzaralarla doludur.” (Derman, 1977, s. 23). Yazarın, “Yaradan’ın nuru” demesinin sebebi bu ebrûnun ortasında bulunan “Allah” yazısının âdeta güneş gibi parlak gözükmesi ve “Allah” yazısına bakan kayaların, denizlerin de bu parlaklıkla aydınlanmış bir şekilde kâğıda çekilmiş olmasıdır. Şiirde geçen “özüm, -kök’ünden söküp- karanlıkları paklar!” dizesi bu açıdan yorumlanabilir. Derman, bu ebrûnun tesirinde kalanların ısrarı üzerine 1962’de, talebelerinin de yardımıyla tekrar aynı ebrûyu yapmak isteyen Okyay’ın çok uğraşmasına rağmen bunda muvaffak olamadığını da sözlerine eklemektedir. Bu ebrûdan haberdar olan şairin en azından şiirin son bölümünü

kaleme alırken “Allah” yazılı bu ebrûyu aklına getirmesi ihtimal dâhilindedir. Bu şiirin bunu anıştırdığı da söylenebilir:

“açıktır yüzüm benim, her fırçaya, her renge,
özüm, -kök’ünden söküp- karanlıkları paklar!
hasretin ağlarımı aşkla çeken ebrûzen,
çıkarmakta yüzümden–ne harika- şafaklar!”

Tekrar “İtri” şiiri ile ilgili değerlendirmeye dönülecek olursa şairin göğe bakışı imlemesi de önemlidir. “İtri” şiirinde “Göğü, top sesleriyle gürlerken” diyerek şair dikkati, bakışı göğe çekmiştir. Ebrû teknesi açısından değerlendirilirse bakış, suyun içinden konuşan bir şair için, suyun iç yüzeyindedir. Ebrû teknesi kâinatın bir küçük misali olarak düşünüldüğünde “gökyüzü” suyun iç yüzeyi hâline gelmektedir.

Akay’ın şiiri, dikkat çekici bir şekilde, okurun gözlerini yukarıya çevirmeye zorlamaktadır. Ancak bu "yukarı", ebrû teknesi içinde okurun kendini hayal etmesiyle bir değere kavuşmaktadır. Okur âdeta şairin de davet ettiği üzere ebrû teknesi içine girmekte ve içeri girer girmez boşlukta kopan fırtınaların, dönen kasırgaların arasından başını yukarı kaldırıp gözleriyle suyun yüzeyinin iç kısmına, alta bakan kısmına bakmaktadır.

Ayrıca bu şiir, okuru da bir anlamda tefekküre davet etmektedir. Şiirin okurdan beklediği, okurun yaşadığı dünyayı bir ebrû teknesi içindeki su gibi hayal etmesidir. Okur bu teknenin içindedir ve teknenin içindeki suyun yüzeyinde mucizeler gerçekleşmektedir. Dünya ya da geniş anlamda kâinat suyun her ihtimale açık olması gibi sürekli bir hareket içindedir. Bu hareket, Sâni’in sürekli, her an, hiç durmaksızın yaratmasından kaynaklıdır. Hayalî olarak su içine konumlanmış okur için su yüzeyi ya da gerçek anlamda bu dünyada yaşayan bir insan için de gökler bu yaratmanın her an görülebileceği en güzel yerdir.

“Gecenin Ebrûzeni” adlı şiirde ve *Ebrû Şiirleri* kitabının giriş kısmında tevazu ile başı öne eğik olan, suya bakan, sudan şiir çıkartan şair, burada başı yukarı kaldırmaya zorlamaktadır. Çünkü öncekinde ebrûzen gözünden kâinata bakmaya sevk eden şair, burada ise ebrû teknesi içinden kâinata bakmayı tavsiye etmektedir. Bu bakış elbette yukarı doğru olacaktır. Eğer ebrû teknesi kâinatın bir küçük misali ise bu durumda bakış da göklere, yıldızlara, aya, güneşe vb. kısacası yukarıya olacaktır. Bu enaniyetle bakmak değil, bilakis kâinatın yaratıcısının serptiği mucizelere hayret ve hayranlıkla, tesbih ve tekbirle bakmak demektir.

Anıştırma ve alımlama estetiği ile karşılaştırmalı okuma bağlamında üzerinde durulabilecek diğer bir metin de Abdülhak Hâmid’e ait olan “Makber” şiirinden bir parçadır:

“Eğer gubâr ise encâm-ı hasretim, Yârâb,
Nedir bu şey ki düşer gözden, âb şeklinde?
Eğer denirse: Hiç olmazsa bir tesellidir;
Bu bahrde yaşarım ben habâb şeklinde,
Ki ol habâb yine bahr içindedir mevcûd,
Muayyen olsa da çok inkılâb şeklinde.
Bu menheli neye medhal şümar eder insan,
Zemine doğru açılmış o bâb şeklinde?..” (Tarhan, 1982, s.156).

Bu parçada anıştırmaya yol açan içi gözyaşlarıyla dolu, ebrû teknesine benzeyen ‘kabir’dir. Şiirde geçen “habâb”, “menhel”, “âb” ve “bahr” sözcükleri gözyaşı ile bağlantılıdır. Kabrin içini dolduracak kadar gözyaşı dökülmesinin sebebi ise önceki mısralardan anlaşıldığı kadarıyla “encâm-ı hasret” tamlamasıyla karşılık bulan ölümsüzlük arzusudur. Bu parçanın günümüz Türkçesine çevrilmiş şekli şöyledir:

Allah’ım! Eğer ebedî bir şekilde yaşamak hasretimin karşılığı kara toprak ise o zaman bu kadar gözyaşı dökmemin değeri nedir? Eğer bu gözümde akan yaşların karşılığında bana verilen sadece bir teselli ise o zaman benim gibi ebedî yaşama arzusuyla ağlayan nice insanların aktığı yaşlardan meydana gelmiş şu denizin üstünde ben bir kabarcık olarak yaşamaya razıyım. Sürekli değişime uğrayan bu denizin üstünde kabarcık hiç değilse varlığını sürdürmektedir. Akıtılan yaşlarla dolmuş şu kabir, her an zemine doğru açılmaya müsait bir kapı gibidir. Peki, insan bu yeri aklına nasıl sığdıracak, nasıl hesaba katacaktır?” (Tarhan, 1982, s. 156).

Hâmid, burada içi su dolu kabri bir kapıya benzetmektedir. Ancak bu kapı göğe değil, daha da derine, zeminin derinliklerine açılmaktadır. Şairin amacı ise o derinliklere açılan kapının ardında ebediyete dair bir işaret, bir kanıt bulmak ve teselliye kavuşmaktır. Bu, Akay’ın şiirinden farklı bir bakıştır. Akay’ın şiirinde ebrû teknesinin içine giren kişi her yerde bu ebediyetin izlerini görebilir. Hatta şiir bile tek başına bu bilgiyi bünyesinde barındırmaktadır. Burada içi su dolu kabir -ki bu su, ölüm hakikati karşısında ağlayanların gözyaşlarından oluşmaktadır- bir çeşit ebrû teknesi gibidir. Şair, önce bu teknenin üstünde bir ebrûzen gibi suyun yüzüne bakmakta fakat ebrûzenden farklı olarak ölümün korkunç yüzünü görmektedir. Sonra bir köpük olup suyun yüzünde bir çeşit var oluş hâliyle yüzmeye başlamakta fakat baktığı su yüzeyinde yine ölümün dehşet verici yüzünü görmektedir. Daha sonra suyun daha da altına, kabrin iç kısmına bakarak onu zemine doğru açılmış, cansız, karanlık ve ancak öldükten sonra bu karanlığın sırrı çözülecek bir kapıya benzetmektedir.

Akay’ın şiirinde de bakışları üzerine çeken böyle bir kapıdan ya da pencerenin varlığından bahsedilebilir. Ancak bu, sadece içe doğru değil; yukarıya, su yüzeyinin alt kısmına doğru da açılmaktadır. Bunun içe doğru bir kapı, dışa doğru bir pencere olduğu da söylenebilir. Ebrûzen için sıvı bir pencere olan bu yüzey, davet üzere içe girenler için bir kapıya dönüşmektedir. Şair, su içinde dönen kasırgalardan, kopan fırtınalardan bahsetse de “yüzey derinliğimden tarifsiz gizler alır..”, “cansız boşluklar bile can bulurlar sâyemde”, “yüzümde yaratılır nice yokluk evreni..”, “bir güzellik aşkına” diyerek bu mekânın Hâmid’in şiirindeki mekândan farklı olduğunu da göstermektedir. Ayrıca şair, “özüm, -kök’ünden söküp-karanlıkları paklar!” dizesiyle bu kapının açıldığı mekânın karanlık olmadığını da söylemektedir. İçe girenler için ise bu kapı yeniden; su, okur ve şairin yukarı doğru baktığı bir pencereye dönüşmektedir. Bu pencere sonuna kadar açıktır. Ayrıca bu pencere karanlık değil, şeffaf bir yüzeyin arkasından göklere bakıldığında görülebildiği şekliyle aydınlık ve renklidir. Buradan her iki şairin de kabri cennete ya da cehenneme açılan pencere veya cennet bahçesi ya da cehennem çukuru olarak anlatan hadiseler telmihte bulunduğu da düşünülebilir. Ebrû teknesinin içine girenler bu anlamda cennet bahçesinin içinden yukarıya, muhteşem eserlere bakmaktadırlar. Bu durumda ebrû teknesi, cennet bahçesine açılan bir kabir gibi düşünülebilir. Okur ebrû teknesi denilen kabrine dalar ve oradan muhteşem eserleri seyre başlar.

Hâmid’in metninde geçen “inkılap” kelimesinin ebrû sanatı açısından önemli olduğunu da söylemek gerekir. Ebrû sanatında kâğıdın yüzeyine çekilecek biçim sürekli değişim hâlidir. Bu açıdan Hâmid’in dayanamadığı değişim Akay’da âdeta bir mucizeye dönüşmekte ve eşsiz bir sanat eseri ortaya çıkarmaktadır.

Bu bağlamda şu mısralar da değerlidir:

“açıktır yüzüm benim, her fırçaya, her renge,
özüm, -kök’ünden söküp- karanlıkları paklar!”

Burada karanlıkların kökünden sökülmesi ve paklanması, Hâmid’in şiiriyle beraber değerlendirilebilir. Hâmid’in içi su dolu kabirde gördüğü sadece zifiri karanlıktır. Onun içi su dolu kabri, fırtınalı ve karanlık bir gecede, fırtınalı ve karanlık bir deniz yüzeyi gibidir. Bu yüzey durgun da olsa böyledir. Kapı açık olmasına rağmen arkasındaki karanlıkta ne olduğu bilinmediği için aslında kapalıdır. Akay’ın metni ise tam tersine karanlıkları ak etmektedir. Hatta bunu “kök’ünden sökmek” ile yapmaktadır.

Bu bölümde son olarak şairin daha önce kaleme aldığı kendi metniyle de metinlerarası ilişki kurulabilir. Bu metin *Ebrû Şiirleri* kitabının başında bulunan “Sunuş Yerine Birkaç Söz” başlıklı bir yazıdır. Bu yazının sonunda şair, ebrûzen gözüyle ve şair tutkusuyla varoluşun şartını şöyle açıklamaktadır:

“Sonsuz güzelliğin peşinden sonsuza kadar koşmak, koşu bittikten sonra bile. Ebrûzen gözüyle ve şair tutkusuyla hayat, tıpkı sanat gibi, -özgürlüğüne bütünüyle hâkim olamadığı, bilinmez nefesini her ân ensesinde hissettiği- bir su yüzü gibidir. Takdirin elinde şekillendirdiği ebrû gibidir hayat.” (Akay, 2001, s. 12).

Şair, burada hem bir şair olarak hem de ebrûzen gözüyle hayata nasıl baktığını ortaya koymuştur. Bu bakışta merkezi konumda olan su ve onun yüzeyidir. “Ebrû Teknesinin Söylediğidir” şiirinde ise bu bakış, şiir diliyle yeniden dile getirilmiş ve bu bakışın nasıl gerçekleştirilebileceği gösterilmiştir. Bu metinde şair bunu ebrû teknesi içindeki sudan üst yüzeye bakarak anlatmıştır.

6. Yapısalcı bir bakışla okuma ve yorumlamalar

Şiire yapısalcı bir gözle bakıldığında şunlar söylenebilir: Şiire baştan sona “z” ve “r” ses tekrarları hâkim olmuştur. Bunlara “m” ve “y” sesleri de eklenebilir. Bunlardan “r” sesi şiirin ritmini oluşturmada, “z” sesi ise içinde bulunduğu birçok kelimeyi şiire katmaktadır. Şair, ebrû sanatında kullanılan boyalar gibi “z” ve “r” seslerini söz ebrûsunun ana renkleri hâline getirmiştir. Şiirde ritmi sağlayan başka bir unsur da “lar” çokluk ekidir. Bu ekin kullanıldığı kelimeler her bölüme serpiştirilmiştir. Ayrıca “yüz” kökünden oluşan birçok kelime şiirde tekrar edilmektedir. Bu tekrarlar şairin hususi olarak dikkat çektiği noktaya işaret etmektedir.

Bu açıdan şiirde geçen “yüz” ya da anlam olarak “rû”lara da bakmak gerekir. Bu şiirde yüzler ya da diğer deyişle “rû”lar da çeşitlidir: Suyun yüzü, ebrû teknesi içindeki suyun üst yüzü, ebrû teknesi içindeki suyun alt yüzü -ki, bu yüz bir çeşit cam gibi ebrû teknesinin ebrûzenleri izleyen gözlerini altta barındırmaktadır-, kâğıdın yüzü, şiir oluşturan yüz, soyut olarak düşünüldüğünde ebrû teknesinin yüzü, “ebrû ateşiyle yüzü yananlar”ın yüzleri, ebrû teknesinin gördüğü ebrûzenlerin yüzleri bunlardan bazılarıdır.

Şiirde geçen “kök” sözcüğüne de değinmek gerekir. İki defa kullanılan bu sözcük, birincisinde ebrû sanatının icra edilmesini sağlayan “kök boya” anlamındadır. Şair “sevinçle yüzer durur, sularında gülerek/ tedbirli kimselerin ‘kök boya’ sandıkları!” diyerek bunları da canlı bir eşyaya dönüştürmüştür. İkincisi ise “özüm, -kök’ünden söküp- karanlıkları paklar!” dizesinde geçen “kök” sözcüğüdür. Şairin bu sözcüğe getirilen ekleri kesme işaretiyle ayırması bu sözcüğün çok anlamlı olduğunu göstermektedir. Şair burada hem bir deyim olarak “kökünden sökmek” anlamını kullanmış hem de günlük konuşma

dilinden yapılan bilinçli bir sapma ile -“kök’ünden” kullanımıyla - bu işlemin kök boyalar sayesinde gerçekleştirildiğini de söylemek istemiştir.

Şiirde kullanılan imgeler şöyle sıralanabilir:

“Ebrû ateşiyle yüzü yananlar”: Burada ebrû hayranlarına dikkat çekilmektedir. Burada imge “ebrû ateşi” ve “ebrû ateşiyle yüzü yananlar” şeklinde iki yönlüdür. Ebrû ateşi muhtemelen sarı ve kızıl kök boylarıyla su yüzünden kâğıt üzerine çekilen ebrûlar olarak düşünülmüştür. Bu şekliyle göze hitap eden soyut bir imge oluşturulmuş olur. Ancak bunun ebrû sevdalılarını anlamında kullanılması da muhtemeldir. İkinci imge ise su yüzünde şekillenen ateşi andıran ebrûnun ebrû sevdalılarının yüzünü yakmasıdır. Bu da göze hitap eden bir imgedir.

“Boşluğumda dönen kasırgalar” ve “özümde kopan fırtınalar”: Boşlukta dönen kasırga ve özde kopan fırtına da imge olarak düşünülebilir.

“Yüzümden çıkan kâğıt, koparır kıyameti”: Burada ise ses ve görsel imgenin birbirine karıştığı belki bir sinestezi meydana geldiği söylenebilir. Kopan kıyamet ses ile ilgili olabilir ancak kâğıt yüzünde gösterdiği ebrû ile bu kıyameti koparmıştır. Bu ise göze hitap etmektedir.

“ne haberler gizlidir, içime giren görür,
yumuşak kalpli yüzüm, içtenlik alâmeti!
bir güzellik aşkına, derinliğime dalıp
yüzümden çıkan kâğıt, koparır kıyameti!”

Ebrû teknesinin içindeki su yüzü, yumuşak bir yüze benzetilmektedir. Fakat bu yüz ayrıca yavaşça içine dalınan yumuşak bir yüzey olarak da düşünülebilir. Söz konusu hayal bu mısralarda okurun zihninde canlanır. Burada ayrıca su ile kâğıdın aşkı da anlatılmaktadır. Kâğıt, “bir güzellik aşkına ebrû teknesinin içindeki suyun derinliklerine dalmakta”dır. Bu dalışın nedeni orada bir güzellik görmüş olmasıdır. Bu güzellik karşısında kendinden geçen kâğıt, kendini suyun boşluğuna bırakmıştır. Fakat ayrılık vakti gelir ve kâğıt aldığı ya da yakaladığı güzellikle o yumuşak kalpli yüzeyin üstüne çıkınca ayrılıktan kıyameti koparmaktadır.

“ebrûzen hayret eder yüzümden çektiğine”, “ebrûzen hayran kalır yüzümden çektiğine”, “çıkarmakta yüzümden–ne harika- şafaklar” gibi dizelerde başka imgeler görmek de mümkündür.

“hasretin ağlarını aşkla çeken ebrûzen,
çıkarmakta yüzümden–ne harika- şafaklar!”

Bu mısralarda da şair metafor kullanmıştır. Şair, su yüzündeki ebrûyu üzerine çektiği kâğıdı, bir ağ; bu işi yapan, çekme işini gerçekleştiren ebrûzeni de balıkçı olarak düşünmemizi istemektedir. Başka bir metafor da kâğıdın üzerindeki ebrûnun şafak oluşudur. Ayrıca ebrû teknesi suyu toplayan bir deniz ya da göl, içindeki su ise deniz suyu ya da göl suyu olarak düşünülmelidir. Bu durumda şair, ebrûzeni de bir çeşit avcı olarak düşünmemizi istemektedir. Diğer deyişle içi su dolu ebrû teknesi de metaforik olarak kullanılmış ve deniz ya da göle dönüşmüştür. Bir balıkçının sabah gün açmadan hasretle balık avlamaya gidişi ve hasretle avını yakalayışı gibi ebrûzen de bir avcı gibi harika –yine bir metafor olan diğer deyişle kâğıt yüzündeki ebrû olan- şafak avlamaya çıkmıştır. Dikkat edilirse sadece bu iki mısradaki iç içe geçmiş metaforlar kullanılmıştır.

Şiirde alegorinin varlığından da söz edilebilir. Ancak bu alegori asıl ebrû ustasının ebrû teknesi olduğu yönündeki mısralarda açığa çıkmaktadır. Ebrûzenin hayretinin bir sebebi de bundandır. Diğer deyişle ebrûzen de bilmez su yüzünden çekilen ebrûnun nasıl çıkacağını, nasıl bir sanat eseri meydana geleceğini. Şair bir şeyi söylemekte ancak arkada başka bir şey anlatmaktadır. Diğer deyişle şair ebrû teknesinin dilinden bilinmez anlatırken aslında ebrûzenin bu bilinmezle karşı karşıya kaldığını da anlatmaktadır.

Bu açıdan şiiri “iz” kavramıyla değerlendirmek de mümkündür. Şiirde geçen iz hiç silinmez değildir. Aksine tam ve iz bırakmadan silinebilmektedir. Bu iz daha önceki izden tamamen farklıdır. Mesela bir bilgisayarda silinen bir şey, iz bırakmakta ve bu izden tekrar geri getirilebilmektedir. Ebrû teknesinin su yüzünden alınan ve böylelikle kâğıt yüzüne çekilen – bir yönüyle su yüzeyinden silinen- iz bir daha geri getirilememektedir. Bu açıdan bu iz, eşsizdir. Bu yüzden “çekilen harika izler” bir sanat eseridir.

“Gizlerin derin yalnızlığı” da bu bakışla okunmalıdır. Her giz de tektir, eşsizdir; bir giz önceki ve sonrakile ve diğerleriyle aynı değildir. Bu yüzden yalnızdır, eşi benzeri yoktur. Dikkat çekici olan bunun bu açıdan bakılınca bütün sanat eserleri, mesela bir tablo, bir heykel, bir şiir için de geçerli olmasıdır. Eşsiz oluş aynı zamanda yalnız oluş demektir.

Aslında su yüzünden çekilen ve ebrûzeni hayretlere düşüren her harika ebrûnun eşsiz oluşunun bir diğer sebebi de su yüzüdür. Çünkü su devingendir. Devingen bir yüzeyde sabit resim çizilemez, sabit bir görüntü alınamaz, sabit ebrû çekilemez. Her ebru diğerinden farklı ve eşsizdir.

7. Sonuç

Çok yönlü bakışla okumak bir metnin her yönüne, kurama ve kavrama göre okunabileceği anlamına gelmemektedir. Her yöntem, kuram ve kavram metnin anlam kapısını açamayabilir. Bu durumda seçme işlemi devreye girmektedir. Yapılması gereken bunlar içerisinde metne uygun olanlarını seçmektir. Bu işlemde metne uygun olması durumunda birbiriyle yakın olanlar yanında birbirinden uzak olduğu düşünülen yöntem, kuram ve kavramlar da kullanılabilir. Ancak önemli olan seçilenlerin metin içerisinde gösterilen kanıtlarla metne uygun olduğunun ortaya konulmasıdır.

Çok yönlü okuma her metin üzerinden de gerçekleştirilemeyebilir. Yöntem, kuram ve kavramlarda uygun oluş, metin için de geçerlidir. Çok yönlü okumada metnin de birden fazla yöntem, kuram ve kavramla okumaya elverişli olması gerekir.

Çok yönlü okuma bir metnin sonsuz manalar içerdiği anlamına gelmediği gibi yapılan okumalar da mutlak değildir. Bir metnin birden fazla yöntem, kuram ya da kavramla okunabilmesi onun sınırsız anlamlara sahip olduğunu göstermez. Ayrıca bu okumada eleştirmenin amacı metnin sınırsız anlama sahip olduğunu kanıtlamak değildir.

Çok yönlü okuma, okunan metin hakkında artık başka bir okuma yapılamayacağı anlamına da gelmemektedir. Böyle bir okuma önceki okumaları hükümsüz bırakmaz; sonradan yapılacak okumaların kapısını da kapatmaz.

Bu makalede bellek, metafor, imge, palimpsest, aktarım, alegori gibi kavramlar; anlatımcılık, metinlerarasılık, yapısalılık, alımlama gibi yöntemler ve kuramlar kullanılarak “Ebrû Teknesinin Söylediği” adlı şiir üzerinde çok yönlü bir bakışla okuma gerçekleştirilmiştir. Bu okumada metin içerisinde gösterilen kanıtlarla tercih edilen yöntem, kuram ve kavramlara göre şiirin bir değere ve

anlama sahip olduğu ortaya konulmuştur. Öncelikle bir eşya şiiri olarak değerlendirilen bu metinde şairin kendi ruh hâline göre şekil verdiği ve konuşturduğu eşya üzerinden şiirini kurduğu ve duygularını şiir dili sayesinde daha yoğun bir şekilde yine bu eşya ile okura aktarmaya çalıştığı görülmüştür. Suyun bellek özelliği kazanması açısından bakıldığında ebrû teknesi içindeki durgun ve derin suya bazı bilgilerin nakşedildiği ortaya konulmuştur. Ayrıca şairin hem ölümsüzlük arzusu bilgisini hem de şiir ve ebrû sanatı adına unutulmasını istemediği bazı bilgileri kendi metninde depoladığı ortaya çıkmıştır. Çalışmada su yüzeyi palimpsest bir yüzey olarak değerlendirilmiş ve buradan hareketle sonsuz yazma ve silmelere açık bu yüzeyde şiir ile ebrûnun iç içe geçtiği, bir yazılı ebrû gibi ebrû kağıdında şiirin gizli bir şekilde yüz gösterdiği yorumlamalarına ulaşılmıştır. Alımlama estetiği kullanılarak okunan metin ile "Çile", "İtrî" ve "Makber" şiirlerinden bazı parçalar arasında metinlerarası ilişkiler tespit edilmiş ve bunlar yorumlanmıştır. Son bölümde ise yapısal bir bakışla şiir değerlendirilmiştir. Bu okumalar "Ebrû Teknesinin Söylediğidir" adlı şiirin çok yönlü bir bakışla okunabilecek bir metin olduğunu göstermektedir.

Ancak bunlar dışında uygun olan başka kuram, yöntem ve kavramlar kullanılarak da bu metni okumak mümkündür. Çünkü yapılan okuma mutlak değildir. Bu açıdan yapılan çalışma önceki okumaları iptal etmediği gibi sonraki okumalara da engel değildir.

Kaynakça

- Akay, H. (2001). *Ebrû Şiirleri*. İstanbul: İyi Adam Yayınları.
- Akay, H. (2006). Ebrû Teknesinin Söylediğidir. *Türk Edebiyatı*. Sayı 397. Kasım 57.
- Akay, H. (1996). Şiir Dili ve Türk Şiir Dilinde Leke. *İlmi Araştırmalar*. Sayı 3. s. 7-18.
- Akay, H. (2006). *Şiir Alâmetleri*. İstanbul : 3F Yayınları.
- Akgül, A. (2009). Türk Şiirine Sıra Dışı Yorumlar- Hasan Akay. *Edebiyat Konağı Mevsimlik Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*. Aralık 2009.
<https://edebiyatkonagi.wordpress.com/2009/12/10/turk-siirine-sira-disi-yorumlar-hasan-akay/>
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Apaydın, B. (2019). Palimpsest Kavramı ve Mekansal Dönüşüm. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 9(2), 90 - 103.
- Aristoteles (2023 Ağustos). *On Memory and Reminiscence* (By Aristotle Written 350 B.C.E.) Translated by J. I. Beare. <http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html>.
- Babacan, M. (2021). Hasan Akay'ın « Ebrû Teknesinin Söylediğidir » Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi. *Türk Dili*. 70/839. s. 102-107.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler, Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. Çev. Olcak Kunal. İstanbul: YKY.
- Batur, E. (1987). *Estetik Ütopya*. İstanbul: BFS Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (2018). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Daşcıoğlu, Y. (2023 Ağustos). Hasan Akay. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*.
<https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/akay-hasan>
- Derman, M. U. (1977). *Türk Edebiyatında Ebrû*. Ak Yayınları.
- Dillon, S. (2005) Reinscribing De Quincey's palimpsest: the significance of the palimpsest in contemporary literary and cultural studies. *Textual Practice*. 19:3, 243-263.
- Draaisma, D. (2014). *Bellek Metaforları / Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. Çev. Gürol Koca. İstanbul: Metis Yayınları.

- Eagleton, T. (2015). *Şiir Nasıl Okunur?*. Çev. Kaya Genç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Göktürk, A. (1979). *Okuma Uğraşı*. İstanbul: Çađdař Yayınları.
- Güngör, B ve Bolat, T. (2019). Giriş- Nesne ve Edebiyat. *Şiir Kuran Nesnelere*. Editörler: Ahmet Cüneyt İssı ve Mehmet Özger. Ankara: Hece Yayınları.
- Gür, ř. Ö. (2017). Sans Lieu ya da Yeri Yaratmak. *Beykent Üniversitesi-Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi-20.Yıl Etkinlikleri*. Beykent Üniversitesi Yayınları. s. 98-104.
- Kısakürek, N. F. (2003). *Çile*. İstanbul: Büyük Dođu Yayınları.
- Michaud, G. (1950). *İntroduction A Une Science De La Litterature*. Avec La Collaboration de Ernest Frankel. İstanbul: Pulhan Matbaası.
- Moran, B. (2005). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şimşek, R. (2015). Hasan Akay'ın Âh Vakfı Şiirini Metinlerarasılık Bağlamında Okumak. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*. 6: 223-232.
- Tarhan, A. H. (1982). *Bütün Şiirleri 2*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tolstoy, L. N. (2019). *Sanat Nedir?*. Çev. Mazlum Beyhan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tunç, G. (2015). Belleğin Aynasından Şiire Bakmak: Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforu. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt8, Sayı 37, sayfa: 255-265.
- Tunç, G. (2020). *Şiir ve Bellek, Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Umran, S. (2004). *Şiirde Metafizik Gerçek*. İstanbul : İz Yayıncılık.
- Yücel, T. (2012). *Eleştiri Kuramları* (3. b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.