OPEN ACCESS
Araştırma Makalesi
Research Article

söylem
FİLOLOJİ DERGİSİ
Journal of Philology
e-ISSN: 2548-0502

2026; 11(2): 587-608

Modern Türk Şiirinde Şairin İmgesel Temsili: Yılmaz Gruda'nın *Kuyumcular ve Kuyumcular Günlüğü* Kitabında Toplumcu Gerçekçi Şair Portreleri

The Imaginary Representation of the Poet in Modern Turkish Poetry: Portraits of Socialist-Realist Poets in Yılmaz Gruda's *Kuyumcular and Kuyumcular Günlüğü*

DR. ÖĞR. ÜYESİ BURCU YILMAZ ÇEBİN*

Öz

Tiyatro, sinema ve dizi oyunculuğu kimlikleriyle tanınan Ahmet Yılmaz Gruda (Arkon) (1930-2023), aynı zamanda şair, yazar, tiyatro yönetmeni, senarist, çevirmen ve reklamcıdır. Yazınsal üretimi hayatı boyunca süreklilik gösteren yazarın sanatsal etkinliğini tiyatro ile sinema ekseninde yoğunlaştırması Gruda'nın edebiyat tarihi yazımı içinde merkezî bir rol üstlenememesine neden olur. Her ne kadar Cumhuriyet dönemi edebî kanonundaki temsili sınırlı kalmış olsa da toplumcu gerçekçi çizgideki nevi şahsına münhasır şiirleri müstakil bir yer işgal eder.

Yılmaz Gruda'nın *Kuyumcular ve Kuyumcular Günlüğü* (1980) adlı kitabı, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinden şair portrelerini ve yazılan şiirlerin yazılış serüvenlerini/günlüklerini içeren bir eserdir. Kitapta sırasıyla Hilmi Yavuz, İlhan Berk, Tevfik Akdağ, Cemal Süreya, Ömer Faruk Toprak, Turgut Uyar, Ahmed Arif, Ahmet Oktay, Behçet Necatigil, Attilâ İlhan, Edip Cansever, Ece Ayhan, Can Yücel, Ülkü Tamer, Melih Cevdet, Oktay Rifat, Nâzım Hikmet üzerine şiirler bulunur.

Çalışmada, toplumcu bir şairin aynı geleneğe mensup şairleri algılama, yorumlama ve şiirsel düzlemde yeniden kurma biçimini çözümlemek amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, kitaptaki şairler arasından toplumcu gerçekçi şiirin kurucu ve sürdürücü isimleri olan Nâzım Hikmet, Ömer Faruk Toprak, Attilâ İlhan, Can Yücel, Ahmed Arif ve Ahmet Oktay seçilmiştir.

Yöntem olarak tematik inceleme esas alınmış; söz konusu şairlerin şiirlerinde öne çıkan izlekler, Gruda'nın şiirsel yaklaşımı ve üzerine şiir yazılan şairlerin poetikası bağlamında analiz edilmiştir. İncelemede başvurulan karşılaştırmalı referanslar, Yılmaz Gruda'nın söz konusu eserinin

* Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, burcuyilmazcebin@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3901-1036

Geliş/Arrival: 01.04.2026
Kabul/Accepted: 01.06.2026
Yayın/Published: 25.06.2026

This work is licensed under a CC Attribution 4.0 International Licence.
© Söylem and Author(s)

Alıntılama/Cite as: Yılmaz Çebin, Burcu (2026). "Modern Türk Şiirinde Şairin İmgesel Temsili: Yılmaz Gruda'nın Kuyumcular ve Kuyumcular Günlüğü Kitabında Toplumcu Gerçekçi Şair Portreleri". *Söylem* 11(2): 587-608
Doi: **10.29110/soylemdergi.1920511**

1980'de yayımlanmış olması nedeniyle, üzerine şiir yazılan şairlerin bu tarihe kadar yayımlanan şiirleriyle sınırlandırılmıştır.

Anahtar sözcükler: Cumhuriyet dönemi Türk şiiri, toplumcu gerçekçi şiir, Yılmaz Gruda, *Kuyumcular ve Kuyumcular Günlüğü*

Abstract

Ahmet Yılmaz Gruda (Arkon) (1930-2023), known for his work as a theatre, film and television actor, was also a poet, writer, theatre director, screenwriter, translator and advertising executive. The fact that the author, whose literary output remained consistent throughout his life, concentrated his artistic activities on theatre and cinema meant that Gruda was unable to assume a central role in the writing of literary history. Although his representation within the literary canon of the Republican era remains limited, his unique poems, rooted in the socialist realist tradition, occupy a distinct place.

Yılmaz Gruda's *Kuyumcular and Kuyumcular Günlüğü* (1980) is a work comprising portraits of poets from Republican-era of Turkish poetry and the stories of the poems behind the writing of their poems. The book features, in order, Hilmi Yavuz, İlhan Berk, Tevfik Akdağ, Cemal Süreya, Ömer Faruk Toprak, Turgut Uyar, Ahmed Arif, Ahmet Oktay, Behçet Necatigil, Attilâ İlhan, Edip Cansever, Ece Ayhan, Can Yücel, Ülkü Tamer, Melih Cevdet, Oktay Rifat and Nâzım Hikmet.

The study aims to analyse the manner in which a socialist poet perceives, interprets and reconstructs, on a poetic plane, poets belonging to the same tradition. In this context, Nâzım Hikmet, Ömer Faruk Toprak, Attilâ İlhan, Can Yücel, Ahmed Arif and Ahmet Oktay -founding and leading figures of socialist realist poetry- have been selected from among the poets in the book.

The study adopts a thematic approach; the prominent themes in the poems of the poets in question have been analysed within the context of Gruda's poetic approach and the poetics of the poets about whom the poems were written. The comparative references used in the study are limited to the poems published by the poets in question up to 1980, as Yılmaz Gruda's work in question was published in that year.

Keywords: Republican-era Turkish poetry, socialist realist poetry, Yılmaz Gruda, *Kuyumcular and Kuyumcular Günlüğü*

GİRİŞ

Toplumcu gerçekçilik, Marksist düşünceden beslenen bir estetik anlayıştır. Bu anlayış, sanatı, toplumsal gerçekliğin tarihsel ve ideolojik bağlamı içinde değerlendirir. Marksizm, toplumu, sınıf ilişkileri ve üretim süreçleri üzerinden açıklayan bir kuram olarak 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Marksist düşüncenin temeli, toplumsal yapının ekonomik üretim ilişkileri tarafından belirlendiği tarihsel materyalist yaklaşıma dayanır. Marx ve Engels'e göre, maddi üretim ilişkilerinde meydana gelen dönüşümler, yalnızca ekonomik yapıyı değil, "zihinsel üretim" süreçlerini de belirleyerek yeniden yapılandırırlar. Bu doğrultuda her tarihsel dönem, egemen sınıf düşüncesinin yansıması olarak ortaya çıkar (Çalışlar, 1990, s. 16). Tarih ise

yalnızca olayların kronolojik dizilimi değil aynı zamanda, burjuvazi ile proletarya arasındaki çatışmanın belleğidir (s. 31-32).

20. yüzyılın ilk yarısında Sovyetler Birliği döneminde estetik ilkeleri belirlenen ve kuramsal çerçevesi çizilen toplumcu gerçekçi edebiyat ise; toplumu ve sınıf ilişkilerini merkeze alan, bireyi bu ilişkiler içinde konumlandırarak toplumsal gerçekliği estetik bir biçimde yeniden kuran sanat anlayışıdır (Hilav, 2008, s. 217-220). Bu doğrultuda sanatın temel işlevi toplumsal gerçekliği, sınıf ilişkilerini görünür kılmak ve kolektif bilinci ön plana çıkarmaktır. Terry Eagleton'ın da belirttiği üzre toplumcu gerçekçilik yalnızca konu tercihiyle değil, anlatım biçimiyle de ideolojik bir yönelim taşımaktadır (Eagleton, 2014, s. 39-40). Dolayısıyla toplumcu gerçekçi sanat anlayışında estetik kurgu ve ideolojik yönelim birbirini karşılıklı biçimde üreten ve tamamlayan bütüncül bir yapının bileşenleri olarak değerlendirilir.

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçilik, Batı'daki örneklerinde olduğu gibi doğrudan kuramsal bir zeminde değil; tarihsel, siyasal ve toplumsal koşulların etkisiyle daha dolaylı bir biçimde gelişmiştir. Ahmet Oktay, Türkiye'de Marksist düşüncenin kuramsal düzeyde sınırlı kalmasının edebî üretimi de etkilediğini ifade etmektedir (Ahmet Oktay, 2008, s. 26). Bu bağlamda, Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi şiirin kurucu ve belirleyici isminin Nâzım Hikmet olduğu söylenebilir. Şair yalnızca Marksist dünya görüşünü şiire taşımasıyla değil; serbest nazım, ritim, imge, çok seslilik ve söyleyiş düzleminde gerçekleştirdiği yeniliklerle de toplumcu şiirin estetik ve ideolojik çerçevesini şekillendirmiştir.

1902 yılında doğan şairin çocukluk ve ilk gençlik yılları, Osmanlı Devleti'nin siyasal ve toplumsal çözülme süreci ile Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna uzanan tarihsel dönüşüm döneminin içinde şekillenmiştir. Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı, İstanbul'un işgali vb. Osmanlı toplumunda derin kırılmalar oluşturan bu tarihi atmosfer, şairin toplumsal duyarlığının oluşumunda belirleyici olmuştur. Nitekim 1921'de arkadaşı Vâlâ Nureddin'le birlikte Anadolu'da başlayan Millî Mücadele'ye katılmak amacıyla Ankara'ya gitmek üzere yola çıkan Nâzım Hikmet'in Almanya'daki Spartakist hareketiyle ilişkileri nedeniyle sınır dışı edilen Türk öğrencilerle karşılaşması onun, "sınıf mücadelesi", "proletarya" gibi Marksist kavramlarla tanışmasında etkili olmuştur (Nureddin, 1975, s. 60-62; Göksu vd., 2011, s. 47).

Nâzım Hikmet'in sanat ve şiir anlayışında büyük kırılma ise 1921-1924 ve 1925-1928 yılları arasında Moskova geçirdiği yıllar olmuştur. Öğrenim gördüğü Doğu Halkları Komünist Üniversitesi'nde edindiği Marksist dünya görüşü ile Moskova'da Fütürizm ve Konstrüktivizm akımlarını, Mayakovski'nin şiirini, Stanislavski ve Meyerhold'un tiyatro anlayışını tanıması, onun poetikasında köklü bir dönüşüm yaratmıştır (Fişekçi, 2002, s. 4).

835 Satır (1929), *Jokond ile Si-YA-U* (1929), *Varan 3* (1930) ve *1+1=1* (1930), *Sesini Kaybeden Şehir* (1931), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (1932) gibi eserler ise bu poetik dönüşümün somut örnekleri hâline gelmiştir. Bu eserler, toplumcu gerçekçi şiirin Türk edebiyatında yalnızca düşünsel bir yönelim olarak değil; geniş okur çevrelerine ulaşan, sonraki kuşak şairlerin poetik tercihlerini belirleyen ve modern Türk şiirinin yönünü değiştiren güçlü bir estetik hareket hâline gelmesinde belirleyici olmuştur.

Nitekim 1940'lı yıllardan itibaren Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), Rıfat Ilgaz (1911-1993), A. Kadir (1917-1985), Enver Gökçe (1920-1981), Ömer Faruk Toprak (1920-1979), Ahmed Arif (1925-1991) ve Arif Damar (1925-2010) gibi şairler, Nâzım Hikmet'in açtığı toplumcu gerçekçi şiir çizgisini farklı yönlerden sürdürmüşlerdir. Bu kuşak, toplumcu şiiri yalnızca ideolojik bir söylem alanı olarak değil; emek, yoksulluk, sınıf çatışması, Anadolu insanı ve gündelik yaşam deneyimlerini merkeze alan geniş bir toplumsal gerçeklik alanı içerisinde geliştirmiştir. Aynı zamanda 1940 Kuşağı şairleri, Nâzım Hikmet'in yasaklı olduğu yıllarda onun estetik ve ideolojik mirasını sonraki kuşaklara taşıyarak toplumcu gerçekçi şiirin sürekliliğinde önemli bir işlev üstlenmişlerdir (Sharpe, 2019, s. 200).

1960 sonrasında ise toplumcu gerçekçi şiir, farklı estetik arayışlarla birlikte gelişimini sürdürmüş; toplumsal meseleleri bireysel deneyim, kent yaşamı ve modern insanın yabancılaşmasıyla ilişkilendiren poetik yönelimlere açılmıştır. Bu bağlamda Yılmaz Gruda (1930-2023), *Kuyumcular* ve *Kuyumcular Günlüğü* adlı eserlerinde başta Nâzım Hikmet olmak üzere toplumcu şairleri imgesel ve çağrışımsal bir kurgu içerisinde yeniden üreterek toplumcu şiir geleneğinin belleğini canlı tutmuş ve bu şiir anlayışının sürekliliğine katkı sağlamıştır.

1. NÂZIM HİKMET (1902-1963)

Nâzım Hikmet, modern Türk şiirinin poetik, tarihsel ve duygusal ufkunu belirleyen kurucu figürlerinden biridir. Onun şiiri, bireysel lirizm ile toplumsal deneyimi, estetik arayış ile siyasal duyarlığı, imge gücü ile tarih bilincini eklemleyen kendine özgü bir poetika yaratmıştır. Bu nedenle Nâzım Hikmet, kendisinden sonra gelen şairler için hem ilham verici bir kaynak hem de aşılması güç bir kanon hâline gelmiştir. Yılmaz Gruda'nın *Kuyumcular ve Kuyumcular Günlüğü*'ndeki "nâzım hikmet" şiiri hem Nâzım Hikmet'ten aldığı mirası görünür kıldığı; hayranlıkla gerilim arasında salınan ve Gruda'nın kendi konumunu sorguladığı bir yüzleşme şiiri olarak okunabilir.

Kuyumcular ve Kuyumcular Günlüğü'nün son şiiri "nâzım hikmet"tir. Yılmaz Gruda'nın yazmakta en zorlandığı şairin Nâzım Hikmet olduğu, şiir günlüğünden açıkça anlaşılır. Günlüğe göre, Nâzım Hikmet'in kanonik ağırlığı, şairin yazma sürecinde poetik bir gerilim yaratmıştır. Şair, bu şiiri uzun süre ertelemiştir; ancak bu erteleme, söyleyecek bir söz bulamamasından değil, Nâzım Hikmet'in kuşatıcı ve içselleştirilmiş etkisi karşısında nereden başlayacağını bilememesinden kaynaklanır (Gruda, 1980, s. 13).

Yılmaz Gruda'nın imgeleminde Nâzım Hikmet "ilk kuyumcu", "dev" ve "deryâ" gibi metaforlarla kendisine yer bulur (Gruda, 1980, s. 13, 63). Bu metaforlar, Nâzım Hikmet'in kendisinden sonra gelen kuşaklara hem yol gösterici hem de aşılması güç bir miras bıraktığını gösterir. Yazma süreci boyunca Gruda, defalarca deneme yapmasına rağmen poetik bir tatmin sağlayamamış; şiir ancak yoğun bir içsel kriz ve zorlanma sonrasında tamamlanabilmiştir (Gruda, 1980, s. 67-68).

Şiir, "bir sabah uyandın ki yok!/ tam elini uzatırken nabzına/ bir tezhip gibi mutluluğunu işlediğin/ güzelim dünya yok!" (Gruda, 1980, s. 68) dizeleriyle başlar. Metnin temel ekseni "yokluk" imgesi üzerine kuruludur. "Güzelim dünya" ifadesi Nâzım Hikmet'in Yaşamaya Dair", "Taranta Babu'ya Beşinci Mektup" şiirlerinde doruğa ulaşan yaşama bağlılık poetikasıyla örtüşür. Nâzım

Hikmet'te dünya soyut ya da metafizik bir mekân değil; emek, üretim, tarihsel deneyimle anlam kazanan canlı bir toplumsal alandır. Gruda ise kendi şiirinde Nâzım Hikmet'i bu dünyanın nabzını tutan özne olarak konumlandırır. Nabız durduğunda, yani Nâzım Hikmet öldüğünde dünyayla kurulan şiirsel temas da kopmuştur.

Şiirin devamında gelen "(durmuştur mutlak diyorum/durmuştur bir an mutlak/-nasıl savrulmadık şaşarım hâlâ-/giderken en yiğit evlâdı/en güzeli adamların/adamın en mahzunu/giderken en dayanmış/toz olup yitmeye karşı koyan)" (Gruda, 1980, s. 68-69) dizelerinde "durmak" eylemi sıradan bir tekrar değildir. Nâzım Hikmet'in gidişiyle devinimin durması, şiir üretimini sürdüren şairler için varoluşsal bir eşik niteliği taşır. "Nasıl savrulmadık şaşarım hâlâ" dizesi bu kırılmayı daha da belirginleştirir. Bu bölümde romantik bir yüceltmeden ziyade, şairin zorlu yaşamına yapılan vurgu da öne çıkar.

Şiirin üçüncü bölümünde Gruda, "Eşikte kapıyla çerçeveli/Bir bahar manzarası/Bir sabah aydınlığında…" uzanırken güzelim dünyanın nabzına bitti!/bitti çilen/ayrılıklar" (Gruda, 1980, s. 69) dizeleriyle Nâzım Hikmet'in "Tanganika Röportajı/Birinci Mektup"[1] şiirini imgesel yapı ve söz dizimini koruyarak yeniden yazar. Bu yenidenyazım[2] alıntıdan çok yaratıcı bir dönüştürme niteliği taşır.

Gruda'nın Nâzım Hikmet'le kurduğu metinlerarası ilişki şiirin ilerleyen bölümlerinde de sürer:

> Ayrılıklar kovalamıyor artık seni
> yok artık "Trenler, uçaklar
> Mektup, telefon, telgraf/Geliyorum, geliyorum..." yok artık
> yok yitirmeler-
> yok pas sesi, et hışırtısı paranın filân
> onca çarkın kan gıcırtısı yok
> çürüten, iki paralık eden
> ağulu sıvaşığı yok riyanın falan
> yok senin için
> cennet-cehennem masalı haramilerin
> yok toprağı ısıra ısıra elmas söken
> botswanalı arab-ı zenci yok
> yok kan ırmakları, kin dirgenleri filân-
> yok en güzeli dillerin
> cevâhir döktüğün dil yok
> yok Türkçen
> eğilirken sesine dünyanın
> bir gül tufanı yaratarak donup kalmış
> mavi gözlerin şakında
> sokaklarda, meydanlarda donup kalmış
> neye dokunacaksa insan, ner'den geçecekse
> -suratına suratına-
> donup kalmış adam çökerten çığlığın

[1] Nâzım Hikmet'in "Tanganika Röportajı/Birinci Mektup"ta geçen dizeleri için bk."Sen içerde kapıyla çerçeveli bir bahar manzarasıydın, bir bahar manzarası öğle aydınlığında, yapraklarla sular som parıltı, gölgesiz.". Nâzım Hikmet (2008). *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri* (Ed. Güven Turan ve Fahri Güllüoğlu) (4. Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 1839.

[2] Yenidenyazma işlemi Nâzım Hikmet'in kendi şiirlerini kurgularken başvurduğu metinlerarası alışverişlerden biridir. Bilgi için bk. Gariper, Kağan (2020). *Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Nâzım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

"yapılır mıydı bu bana be ölüm kardeşim-
bura nire ... ner'de İstanbulum?"
İstanbulun yok! (Gruda, 1980, s. 69-70)

Alıntılanan uzun pasajın imge düzleminde *Memleketimden İnsan Manzaraları* ve "Saman Sarısı" şiirinin belirgin izleri vardır. Erkan Irmak, "Majörler Tükendi, Minörlere Yolculuk: "Saman Sarısı"nda Ses ve Yol" başlıklı yazısında Nâzım Hikmet'in 1930-1950 arasında yayımlanan şiirlerindeki çoşkulu, sav merkezli, dışa dönük, mücadeleci, çatışmalı "majör" söyleminin yerini son dönem şiirlerinde içe dönük, hüzünlü, kırılgan, tereddütlü "minör" söyleme bıraktığını ifade eder (Irmak, 2019, s. 48-49, 55-56). Bu dönüşüm özellikle "tren" imgesi üzerinden izlenebilir. *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda tren, toplumsal ilerlemeyi temsil ederken, "Saman Sarısı"nda şairin geçmişle hesaplaşma aracı hâline gelir (Irmak, 2019, s. 47-48).

Yılmaz Gruda, Nâzım Hikmet'teki bu iç hesaplaşma duygusunu kendi şiirine taşır. Ölüm temi "donma" imgesiyle verilir; ancak bu donma yok oluşu değil, yaşamın akışının askıya alınmasını ifade eder. Böylece şiirdeki öznenin dünyayla kurduğu ilişki kesintiye uğramış görünür. Bununla birlikte söz konusu kesinti Gruda'nın şiirsel dili aracılığıyla askıda kalmış bir zamandan devingen bir zamana evrilir. Şiir, donmuş deneyimi yeniden dolaşıma sokan estetik bir geçiş alanı işlevi görür. "yapılır mıydı bu bana be ölüm kardeşim-/bura nire ... ner'de İstanbulum?"/İstanbulun yok!" (Gruda, 1980, s. 70) dizelerinde Gruda, Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'ndaki imge ve üslubu palimpsest bir yeniden yazım tekniğiyle dönüştürür. Şiirde anıştırılan üslup, Nâzım Hikmet'in beş ciltlik eserinde yer verdiği halk ve köylü söylemiyle örtüşür. Nitekim *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın Haydarpaşa Tren Garı'nda başlayan ilk sahnesinden itibaren toplumun farklı katmanlarını oluşturan birey ve gruplar görünür kılınmıştır (Yetiş, 2018, s. 55). Gruda da şiir dilini halkın ve köylünün üslubuyla buluşturarak çok sesli bir söylem üretir.

Şiir, "Ardında Saçları saman sarısı/Yüreğini birlikte yediğin dişi/ ve "Mağrur, hamarat/Sürüp gidiyor hayat"/nasıl yazdıysa kitap-/ve biz devraldık/civan ellerinden elmastıraşı .../(ölesiye bir aczi yaşıyor gruda falan)" (Gruda, 1980, s. 70) dizeleriyle sona erer. Bu bölümde de Gruda, Nâzım Hikmet'in "Kuvâyi Milliye"de yer alan "13 Aralık 1945"[3] şiirinin imgesel dünyasını ve söylemini yeni bir bağlamda tekrardan kurar. "(…) biz devraldık/civan ellerinden elmastıraşı ..." dizeleri, Nâzım Hikmet'ten devralınan şiirsel miras ve sorumluluğa işaret eder. Ancak Gruda, bu miras karşısında güçlü bir acziyet duygusu da yaşar.

Sonuç olarak "nâzım hikmet" şiiri, bir anma metninin ötesine geçerek Gruda'nın ustasından devraldığı mirası görünür kılar. Bu yönüyle şiir, Nâzım Hikmet'in mirasının 1980'lerde nasıl içselleştirildiğini, aynı zamanda şairler üzerinde nasıl bir baskı ve sorumluluk ürettiğini açığa çıkaran bir tanıklık metni olarak okunabilir.

2. ÖMER FARUK TOPRAK (1920-1979)

1940 kuşağı toplumcu gerçekçi şiirin temsilcilerinden biri olan Ömer Faruk Toprak'ın toplumsal gerçekliklere, insana, acıya, ötekine sorumluluk taşıyan şiirleri aynı zamanda sessiz,

[3] Nâzım Hikmet'in "13 Mart 1945"te geçen dizeleri için bk. "Gece kar birdenbire bastırmış./Bembeyaz dallardan dağılan kargalarla başladı sabah./Göz alabildiğine Bursa ovasında kış:/başsızlık ve sonsuzluk geliyor akla./Sevgilim/değişti mevsim/çekişen gelişmelerden sonra bir sıçramakla./Ve karın altında mağrur/hamarat/sürüp gidiyor hayat...". Nâzım Hikmet (2008). *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri* (Ed. Güven Turan ve Fahri Güllüoğlu) (4. Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 638.

gösterişsiz, ölçülü ve Nâzım Hikmet'in yüksek sesli şiirine nazaran daha alçak perdeden bir şiir diline sahiptir. Yılmaz Gruda, "ömer faruk toprak" şiirinde, şairin poetikasını oluşturan temel unsurları yeniden yapılandırır.

Yılmaz Gruda'nın şiiri şu dizelerle başlar:

> Nezval, ritsos, Erzurumlu emrah
> Artvin, Kütahya, mardin ardarda-
>
> yani bir coğrafya atlası alın. Birkaç sözlük
> geçin yarım, sisli, karakalem resimleri
> onca yıldızıyla ağlarken -onun- gökyüzü
> bir beyaz bulutu izleyin -kavaklara doğru kayan
> bir buruk sükûn vuracaktır durduğunuz anda
> bir çoban ateşine müteveccih
> güleç ve mahmûl bakan bir yüzden
> avuçlarında çoban yıldızı -onun- (Gruda, 1980, s. 20).

Gruda, "Nezval, ritsos, Erzurumlu emrah/Artvin, Kütahya, mardin ardarda-" (Gruda, 1980, s. 20) dizelerinde Ömer Faruk Toprak'ın şiirinin beslendiği kültürel ve coğrafi kaynakları "atlas" metaforu içinde yoğunlaştırır. Bu dizelerde geçen Vítěslav Nezval (1900-1958), Yannis Riços (Ritsos) (1909-1990) dünya şiirinde sosyalist damarı temsil ederler. Erzurumlu Emrah ise 18. yüzyılda yaşayan Türk halk şairlerinden biridir. Ömer Faruk Toprak, şiirlerinde toplumcu söylem ile yerli-halkçı estetiği birleştirmiştir. Nitekim Toprak, küçük yaşta annesinden duyduğu Yunus Emre, Köroğlu, Karacaoğlan dizeleriyle ilk şiir hafızasını inşa eder (Toprak, 1983, s. 11). 1940'lı yıllarda ise poetikası toplumcu şiire evrilir. Toprak, şiirlerinin imgesel kurgularında yukarıda adı geçen şairlere de yer vermiştir. "hastanede yirmi birinci gün" (Toprak, 1983, s .167), "gül" (Toprak, 1983, s. 177), "kendi kendime" (Toprak, 1983, s. 179) şiirlerinde Nezval; "kırık bir pencere"de (Toprak, 1983, s. 195) Ritsos ve "mektup"ta (Toprak, 1983, s. 173) Erzurumlu Emrah imgeleri yer almaktadır.

Yılmaz Gruda, Toprak'ın toplumcu/yerli/halkçı şiir estetiğini kendi şiirinin imgesel yapısında vurgular. Nitekim Gruda'nın kendisi de benzer bir tecrübeden geçmiştir. Dinî menkıbeler, Mevlânâ, Yunus, hececi şairler, halk şiiri, Yahya Kemal'den gelen etki ilk edebî kaynaklarını oluştururken lise yıllarda bu birikim onda toplumcu şiire evrilmiştir (Gruda, 1982, s. 3).

Yukarıda alıntılanan "yani bir coğrafya atlası alın. Birkaç sözlük" (Gruda, 1980, s. 20) dizesinde Gruda, Toprak'ın şiirinin yalnızca lirizme değil coğrafya, tarih ve toplumsal belleğe açılan anlam alanına dikkat çeker. Toprak'ın şiirlerinde Anadolu, emek, yoksulluk, mücadele, ortaklaşa yaşam deneyimlerini içeren bir mekândır. Toprak, *Dağda Ateş Yakanlar* (1955), *Susan Anadolu* (1956) gibi kitaplarında Anadolu'yu, Anadolu insanının gündelik yaşamını tarihsel-toplumsal perspektifle okuyucuya sunar.

Şiirdeki "yarım, sisli, karakalem resimleri" (Gruda, 1980, s. 2) ifadesi Ömer Faruk Toprak'ın yüksek sesli olmamakla birlikte anlam yoğunluğu taşıyan şiirlerine bir göndermedir. Şiirde geçen "çoban yıldızı" ve "çoban ateşi" de Toprak'ın şiirlerinde sıklıkla kullandığı imgelerdir. Toprak'ta "çoban yıldızı" (Toprak, 1983, s. 173, 177, 199, 208, 239, 344) sürgün, hapis, yoksulluk, devrimci eylem temalarıyla birlikte direnme, umut ve yön bulmanın simgesidir. "Çoban ateşi" (Toprak, 1983, s. 73, 103, 149, 154, 264) ise savaşlar, ideolojiler, kavramlar arasında kalan için insanın yaşam çabasını ve hayata tutunmak için paylaşımlarını simgeler. Toprak'ın şiirinde ön planda olan kırsal

hayat ve doğa; emek verme, dayanma ve yorgunluk anlamlarını içerir. Onun şiirinde her zaman hareket ön plandadır. İdealize/romantize edilmiş kavramlardan, büyük sloganlardan ziyade gündelik, gerçek hayat yaşantısı şiirlerinin kurgusal yapısında yer alır. Yılmaz Gruda, Ömer Faruk Toprak'ın bu duruşunu şiirinde imgeler vasıtasıyla aktarır.

Yılmaz Gruda'nın şiirinin son bölümü şu dizelerden oluşur:

(…)
bir deniz aralığından bakmak insana
uzak harplerin diş diş paraladığı-
ki bir onun tekrarı, bir onun
bir de sarıya batmış bir uzun sonbaharın
tekrarını unutup tekrarın
-unutup yeni paranın eski paraya zeyl'ini-
Çocuklar dönerken dolaplarda
-dönerken… -dönerken-
Hep çimenler üzerinden seyreder durur -onun-
Ardında etle kemikle bağırır çıkıp insan suretinden-
Anılar usulca gelip siler bıçak sırtı yaşananı
bir buruşuk ay savrulur rüzgârda
kalır yarım, sis … kara ka … re … ler (Gruda, 1980, s. 20-21)

Alıntılanan şiir bölümünün anlam vurgusu "tekrarlamak" ve "dönmek" üzerinde odaklanmıştır. Burada Toprak'ın şiirlerindeki döngüsel zamana vurgu yapılır. Onun şiirlerinin ritmini tekrar eden bir hayat mücadelesi ve emek verme fikri oluşturur. Gruda, bu anlam evrenine "yas" ve "hatırlama"yı da ekler. Toprak'ın ölümünden sonra hatıralar bulanıklaşmıştır, anlam yarım kalmıştır. "nâzım hikmet" şiirinin son dizelerinde olduğu gibi burada da şair-öznenin yitimi, şiirsel ben üzerindeki etkileri bakımından merkezî bir konum edinir.

Şiirin son bölümü Gruda'nın şiir üzerine yazdığı günlük notlarıyla da anlamsal olarak katmanlanır:

"Ömer Faruk Toprak geldi dün. Şiir kitabını lütfetti. Çok saygı duyduğum, hüznü bana çok uzak yıllarda tanıtmış bir dost. Şiiri, grisi bol, usul bir firça darbesiyle tuvale: kağıda vurdu. Nedense resimle düşünür oldum şiirleri. Nâzım'dan belki. O röliyef'e varan boyutlarla çizilmiş kişilerini. Benimki sadece Seurat esintisi-üstelik… Gene de mutluyum." (Gruda, 1980, s. 19-20).

Gruda, şiiri görsel bir pratik olarak kavrayışında Nâzım Hikmet'in belirleyici bir etkisi olduğunu dile getirir. Nâzım Hikmet'in tesiriyle şair, "ömer faruk toprak" şiirinde Yeni Empresyonist şair Georges Seurat (1859-1891)'ın estetik ve poetik anlayışından esinlenerek resim ile şiir arasında bir paralellik kurar. Seurat'ın tekrarlı ve döngüsel zaman anlayışı, duyguyu ön plana çıkartması, gündelik hayatın sakin kesitlerini betimlemesi (Hauptman, 2008, s. 13; Shiff, 2008, s. 21-22) Toprak'ın şiiriyle ilişkilendirilebilecek başlıca ortaklıklardır. Son dizedeki "kalır yarım, sis … kara ka … re … ler" ifadesi, öznenin yitiminden sonra hayatta kalanların yarım kalışını tematik olarak imler. Bunun yanı sıra dize, Seurat'ın ayrıntı düzeyinde parçalı, uzaktan bakıldığında ise bütüncül bir algı üreten noktacılık tekniğine (Damisch, 2008, s. 119-120) dolaylı gönderme içerir. Şiirin açılışındaki "geçin yarım, sisli, karakalem resimleri" ifadesi de yine Seurat'ın karakalem

çizimlerine yapılan başka bir imadır. Sonuç olarak metin, görsel imgelem ile varoluşsal yitim deneyimini eklemleyerek bütünlüklü bir modern duyarlığı yansıtır.

3. ATTİLÂ İLHAN (1925-2005)

Yılmaz Gruda'nın "atilâ ilhan"[4] şiiri Attilâ İlhan ile eleştirel bir diyalog kuran yer yer ona karşı hayranlık içeren yer yer de kitaptaki diğer şiirlerde olduğu gibi metapoetik[5] bir yapı sunan metindir. Yılmaz Gruda için 1950'li yıllarda Baylan Pastanesi yıllarından yakından tanıdığı Attilâ İlhan, yalnızca estetik bir kaynak değil aynı zamanda varoluşsal, ideolojik ve poetik olarak kurucu bir figürdür. Gruda, "bir dönemi etkileyen net şair" (Gruda, 1980, s. 27) diye tanımladığı Attilâ İlhan'dan yerleşik değerleri sarsan eleştirel bir tutum kazanmıştır. Mevcut gerçekliklerden uzaklaşma arzusunun şiirlerine tematik bağlamda yansıması ve derin lirizm içeren şiir dili yine Attilâ İlhan'dan aldığı mirastır (Gruda, 1980, s. 27).

Şiirin ilk bölümü şu dizelerden oluşur:

...ve girilir cümle kapısından çürümelerin
görüntüler lenfatik
bir zincirlemeler
geriye dönüşler ile.
Geriye dönüşler kalır hep
-kısa kesme'ler ile:
bu çıplak et-çelik karkası
woolmark damgalı ferâceler (Gruda, 1980, s. 40)

Yılmaz Gruda'nın "çürümeler", "zincirlemeler", "geriye dönüşler" ve "kısa kesmeler" imgeleriyle kurduğu kesintili yapı, şiiri doğrusal bir anlatı çizgisinden çıkarıp montaj mantığına taşır. Bu Attilâ İlhan'ın şehir poetikasında görülen dönüşümle paralel okunabilir.

Sisler Bulvarı'ndaki (1954) şehir, aşk, yalnızlık ve sürgün temaları üzerinden bireyin içsel dramını yansıtır. Limanlar, bulvarlar ve oteller (İlhan, 2012a) aracılığıyla modern metropol anlatılır. Mekân aynı zamanda tarihsel ve toplumsal gerilimi taşıyan canlı ve çatışmalı bir düzleme sahiptir. *Belâ Çiçeği*'nde (1962) modern şehir, Beyoğlu özelinde bir metropol deneyimi olarak okuyucuya sunulur (İlhan, 2012a). Şehir; kimlik bunalımı, yabancılaşma, alkol/şehvet/geçici ilişkiler üçgeninde öznenin yaşadığı varoluşsal krizleri barındıran bir mekândır. Attilâ İlhan'ın parçalanmış şehir algısı *Tutuklu'nun Günlüğü*'nde "teleks" bölümüdeki şiirlerde teleks (fax) formunun kesintili ve parçalı anlatı düzeniyle biçimsel karşılığını da bulmuş olur. *Tutuklu'nun Günlüğü*'nde metropol "gizli ve açık dramları, melankoli(yi) ve insafsızlığı" (İlhan, 2013, s. 122) toplumsal içerikle birlikte taşıyan

[4] Şiirin başlığı "atilâ ilhan"dır. Oysa kitaptaki günlükte Yılmaz Gruda ismi "Attilâ İlhan" olarak kullanmıştır. Başlıktaki kullanımın bir baskı hatası olduğu düşünülmektedir.

[5] Metapoetik, sanatsal metinlerin yalnızca dış dünyaya değil, aynı zamanda kendi oluş koşullarına, işleyişine ve kültürel konumuna yönelen öz-gönderimsel boyutunu da kapsayan bir üst kavramdır. Freise "öz-gönderim", "ototematik", "poetolojik" gibi daha dar anlamlı terimler yerine sistematik bir bütünlük içerdiğini ileri sürdüğü "metapoetik" terimini tercih eder. Freise, kelimenin kökündeki "meta-" ön ekinin metnin kendisinin de ikinci dereceden bir yansıma olmasına işaret ettiğini ileri sürer. Bu bağlamda metapoetik, hem edebî metinlerin kendi poetik yapıları üzerine öz-analiz, hem de onların tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamlarıyla ilişkileri üzerine öz bağlandırma içeren kapsayıcı bir kavramdır. Freise ayrıca metapoetik ilişiyi açık-örtük ikiliğine indirgemek yerine tarihsel, teknik, estetik, felsefi ve kültürel bağlara da bakılmasının gerektiğini ileri sürer. Metnin çevirisi ve vurgusu makale yazarı tarafından yapılmıştır. Bilgi için bk. Freise, Matthias (2005). "I. Metapoetik-Metapoetik in Michail Lermontovs Gedicht Est'reči. *M Ju. Ler montov. Interpretationen. Beiträge des Göttinger LermontovSymposiums vom 15 März 2005 zu Ehren von Reinhard Lauer*, s. 1-7.

daha sert ve yoğun bir şehir tasavvuruna dönüşür. Kitaptaki teleks/telefoto imgesi aynı zamanda mekânı haber akışı, eşzamanlılık ve kesintilerle biçimlenen küresel/politik düzleme taşır. Gruda, şiirinde kurduğu parçalı yapıyla teleksin kesintili yapısını sadece biçimsel düzeyde ödünç almaz; metropol deneyimini "çürüme" ve "karkas" gibi daha sert göstergelerle yoğunlaştırır. Bu yönelim, Attilâ İlhan'ın şiirlerinde Sansaryan Hanı, işkence, tutukluluk gibi motifler üzerinden kurulan siyasal duyarlıkla örtüşmektedir.

Gruda'nın şiirinde "et-çelik karkas", "woolmark damgalı ferâceler" ile birlikte düşünüldüğünde endüstriyel uygarlığın, kapitalizmin, birey ve kültür üzerindeki etkisi olarak da okunabilir. "Ferâce" Osmanlı-Doğu geleneğini, geçmişi ve yerli üretim kültürünü simgelerken; "woolmark" moderniteyi, kapitalizmi, Batılı tekstil endüstrisini simgeler. Attilâ İlhan, *Tutuklu'nun Günlüğü*'nde (1973) sanayi uygarlığının merkezileşmiş yapısının bireyi araçsallaştırmasının ve çokuluslu şirketler üzerinden işleyen emperyalist ekonomik düzenin şiirlerinin temel meselelerinden olduğunu belirtir; özellikle hammaddeyi azgelişmiş ülkelerden temin edip işlenmiş ürün olarak daha yüksek bedellerle geri satma pratiğini bu düzenin yapısal bir mekanizması olarak açıklar (İlhan, 2013, s. 120, 126). Yılmaz Gruda'nın şiirindeki "et-çelik karkas" bedenin araçsallaşmasını; "woolmark damgalı ferâceler" ise ekonomik dolaşımın kültürel düzlemdeki yansımasını görünür kılar.

Yılmaz Gruda'nın şiirinin devamı Attilâ İlhan'ın tarihsel süreklilik ve devrimci miras anlayışıyla doğrudan ilişki kurar:

Bu mu olmalı idi Ferdâ
Fikret'i eskitmeyecek idi ise ferdâ
-Fikret'in büyüklüğü ayrı-
niye
indi
idi
"kürt mustafa sehbâlarından
boyunlarında ipleri
kimi ra bıyıklı
kimi elif çekmiş
o kırbaç misillû adamlar…
ki kasarak ölüme İstanbul'u
mim-mim'de görünürler bir ara
Anadolu'da kesin.
Alıp abdestlerini kan göllerinden
düvel-i muazzamanın
leşine
basarak
Halk olarak yürürler...
...varırlar
ferdâ'sına Fikret'in - heyhat
derken 3 roman ile 1000 beyite yazılırlar

Kararma'yla geçeriz miyop gözlerine Abbas'ın
miyop gözlerinde
yıldızlar
kırılır-
demek ki ağlamasa da

bedbin ve tâ.
Miyop gözlerinde bir hafakandır şimdi paris
bir yalnızlığı divan tutunur
koptuğu toplumdan
-ki bir kaçağı dizeler/ aruzu tuz
o fasıllar ile dem çeken tarihi kesitte-
kendi âteşi ile bir zâviye örer
-birazı komitaci: ittihâd ü tarakkıyden,
Birazı Mustafa Kâmal: '923 Ankara-
yanar … durur.
Yeniden yanar
kül savurup… (Gruda, 1980, s. 40).

"Bu mu olmalı idi Ferdâ/Fikret'i eskitmeyecek idi ise ferdâ," (Gruda, 1980, s. 40) dizeleriyle başlayan bölüm, Attilâ İlhan'ın *Belâ Çiçeği*'ndeki "ferdâ" şiirine açık göndermedir. Attilâ İlhan'ın "ferdâ" şiiri ise *Sisler Bulvarı*'nda Tevfik Fikret'in "Târih-i Kadîm" (1905) şiiriyle bağlantı kurduğu "tarz-ı kadim"in devamı niteliğindedir. İlhan, "ferdâ" şiirinde Tevfik Fikret'in "Sis" (1902), "Ferdâ" (1908) ve "Doksan Beşe Doğru" (1912) şiiriyle metinlerarası bağlantı kurmuştur. Tevfik Fikret'in yanı sıra Ziya Paşa'nın "sürgün(ü) göze alan "meşrutiyet" aşkından" (Akpınar, 2019, s. 77) da söz etmiştir. Şair bu şiirinde "Nâmık Kemal-Tevfik Fikret-Nâzım Hikmet" çizgisini "devrimci" bir süreklilik hattı olarak kurgulayarak kendi "özgürlükçü eylemi"ni bu tarihsel "devamlılık" anlayışı içine yerleştirir (İlhan, 2012c, s. 135).[6] Attilâ İlhan, 27 Mayıs 1960 darbesine karşı geliştirdiği protest tavrı, tarihsel kaynaklar, Türk musikisi ve divan şiiri estetiğinin birleşimi içinde imgeleştirerek okuyucuya sunar.

Attilâ İlhan, "ferdâ" şiirinde Jöntürk hareketinden başlayarak İttihat ve Terakki dönemi, II. Meşrutiyet, Bab-ı Âli Baskını, Mütareke yılları üzerinden Millî Mücadele'ye uzanan tarihsel sürece göndermede bulunur. Yılmaz Gruda'da da şiirinde benzer imge dünyası kurmuştur. "Miyop gözlerinde bir hafakandır şimdi paris" dizesi İlhan'ın şiirindeki "yorgun miyop gözbebekleri" (İlhan, 2012c, s. 108) dizesi çağrıştırır. Gruda, bu tür ortak imgeler aracılığıyla aynı zamanda İlhan'ın poetik ve biyografik özelliklerinden beslenen alter egosunu da kendi şiiri içinde yeniden üretmiştir.

Yılmaz Gruda'nın şiirinin son bölümü şu dizelerden oluşur:

Evcil bir efsanedir şimdi komitacılık
Dönüşür şiirden al yakutlara
Birazı kazbek riza ile çakışır
birazı hisarlı ifakat hanım
ceridelerde bir anka
kıpırdanışı
ve anlaşılmaz bir derd ile kendine mecbur.
-ölmese idim anlar idim belki-
Benim hiçbir zaman anlayamadığım

[6] Attilâ İlhan, 1976'da yayımlanan "meğerse neymiş" ve "olumlu yaklaşım" başlıklı yazılarında divan şiirine yönelik toptancı reddiyenin hem tarihsel hem estetik açıdan sorunlu olduğunu dile getirir. Modernleşme sürecinin klasik formlarla kopuş değil, dönüşüm ilişkisi kurması gerektiğini ileri sürer. Bu noktada İlhan, "ulusal estetik birleşim" kavramını ortaya koyar. Ona göre estetik miras ne olduğu gibi sürdürülmeli ne de bütünüyle reddedilmelidir. Doğru tutum geleneği "eleştirel bir gözle ele almak, içeriğini irdelemek, sanat tekniğine ilişkin özelliklerden yararlanmak, böylelikle çağdaş içeriğin daha yaygın ve etkili" aktarımında kullanmaktır. Bilgi için bk. İlhan, Attilâ (1994). "Meğerse Neymiş". *Böyle Bir Sevmek*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 160-163; İlhan, Attilâ (1994). "Olumlu Yaklaşım". *Böyle Bir Sevmek*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 164-168.

Müçtehit.

Ve elektriği etinde/duyan. (Gruda, 1980, s. 42).

Yukarıda alıntılanan bölümde, şairin, Attilâ İlhan'ın *Yasak Sevişmek* (1968) kitabındaki "hasköy bahriye kahvesi" (İlhan, 2011, s. 79-87) şiirinin imge dünyasını ve karakterlerini bilinçli bir dönüştürme süreciyle yeniden yapılandırdığı görülmektedir. İlhan'ın şiirinde "yüzbaşı "Kazbek" Rıza", "Hisarlı İfakat Hanım" gibi karakterler şairin kendi ifadesiyle babasının hatıralarına, Mütareke ve I. Dünya Savaşı yıllarına ve Divan şiiri estetiğiyle beslenen tarihsel ve kişisel hafıza alanı içinde konumlanır (İlhan, 2011, s. 117). Yılmaz Gruda'nın şiirinde ise bu karakterler parçalanmış bir öznenin bileşenleri olarak kurgulanmıştır. "Evcil bir efsanedir şimdi komitacılık" dizesinde şair, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan geleneğin sonraki dönemlerde etkisini yitirdiğini vurgulamaktadır.

Gruda, "kendine mecbur" ifadesiyle de *Ben Sana Mecburum* (1960) eserine açık bir gönderme yapar. İlhan'da sevilen kişiye, dışa yönelen yoğun duygusal bağımlılık (İlhan, 2012b, s. 91-92, 148, 150) Gruda'da tersine çevrilir. Şair burada öznenin kendi içine yönelen varoluşsal zorunluluğunu ön plana çıkartmıştır. Sonuç olarak Gruda, yazdığı portre şiirinde Attilâ İlhan'ın poetik evrenini devralmakla birlikte eleştirel bir form içinde yeniden kurgulamıştır.

4. CAN YÜCEL (1926-1999)

Attilâ İlhan'ın şiirinde toplumsal bilinç, epik ve dramatik bir yükseklikle kurulur. 1940 kuşağının bir diğer şairi olan Can Yücel'de ise toplumcu çizgi ironi ve hiciv üzerinden verilir. Yılmaz Gruda'nın şiirlerinde bu iki tutum, toplumsal şiirin farklı estetik yüzleri olarak okuyucuya sunulur. Yılmaz Gruda'nın "can yücel" şiiri bilinçli bir "humour", "ironi" (Gruda, 1980, s. 49-50) anlayışına dayanır. Gruda, şiiri yazdığı sıralarda Cemal Süreya, "Can Yücel Şiirindeki İroni" başlıklı yazısını kaleme almıştır. Cemal Süreya'nın "zekânın iyi niyeti" (Cemal Süreya, 1991, s. 148) olarak tanımladığı ve bilinçli bir estetik aşama olarak saydığı ironi, Gruda'nın "humour" kavrayışını poetik düzlemde yeniden düşünmesine sebep olur. Ancak şair, Cemal Süreya ile yüz yüze bir görüşmesinden sonra meselenin adlandırma farklılığından ziyade, şiire nereden ve nasıl bakıldığıyla ilgili olduğunu fark eder (Gruda, 1980, s. 49-50).

Gruda, günlüğünde "(…) reisin humour'ndaki "trajik"i kendi şiirime taşımayı düşündüm hep" (Gruda, 1980, s. 48) derken gülme ile acı arasındaki gerilimi işaret eder. Nitekim Soner Akpınar, "Can Yücel'in Şiirlerinde İroni" (2010) başlıklı makalesinde Can Yücel'in Tomris Uyar'la yaptığı söyleşiye de yer vererek Can Yücel'de ironinin salt bir alay değil, saçmaya karşı konum alma ve dış baskılar karşısında benliği koruma aracı olduğunu dile getirir (Akpınar, 2010, s. 775). Gruda'nın "can yücel" şiirindeki "Şiir yazmak zor bir iştir ha-bilesiniz/İmgeydi, tartımdı…" diye başlayan açılış dizesi, tam da bu bilinçli savunma mekanizmasının dramatize edilmiş hâlidir. Şiir yazmak, şair için var oluş mücadelesinin estetik düzlemde görünür hâle gelmesidir. Hem Can Yücel hem de onun üzerine şiir yazan Yılmaz Gruda şiir aracılığıyla kendilerini görünür kılarlar.

Yılmaz Gruda'nın şiirinin kurgusu Can Yücel'in *Yazma* (1950), *Sevgi Duvarı* (1974), *Bir Siyasinin Şiirleri* (1974) ve *Ölüm ve Oğlum* (1976) kitaplarından izler taşır. Şair, Can Yücel'in şiirlerinden

metinlerarasılık bağlamında doğrudan alıntılar yapmakla yetinmez; onun şiirsel kurgusunu, üslup özelliklerini, poetik gerilimini kendi perspektifi doğrultusunda dönüştürerek yeniden inşa eder.

Şiirin ilk bölümü şu dizelerle devam eder:

> -sen ne denli yan çizsen de ey ibrahim
> etin çürüğü atın çürüğü taşıdığına
> hem sen iken sen
> hem sen değil iken aynı kapıda
> "çocuk, ölüm" iken bir açıdan
> -Tanrı gecinden versin-
> yalın'da yaşadığına inanmışsan karmaşa'nın
> insan denilen âyine-i devrân'a
> o dönüp dolanıp anneler arayan cüce'nin
> seyirip kasılıp çözülüp
> hurdalaşırken bir telin ucunda
> birden dah edüp div'leşeceğine inanmışsan- (Gruda, 1980, s. 50)

"Etin çürüğü atın çürüğü taşıdığına" dizesi daha baştan çürüme, bozulma metaforu üzerinden öznenin konumunu belirler. Ardından gelen "hem sen iken sen / hem sen değil iken aynı kapıda" dizeleri, bölünmüş bir benliği işaret eder: kendisi olamayan ama başkası da olamayan, eşikte kalmış bir özne. Bu eşik hâli, şiirin devamında "anneler arayan cüce" imgesiyle somutlaşır. Cüce, güç karşısında küçülmüş öznenin simgesidir. Hemen ardından gelen "div'leşeceğine inanmışsan" ifadesi de aynı öznenin büyüme, devleşme potansiyelini de içinde taşıdığını gösterir. Böylece şiir, çürüme ile tamamlanmamış bir oluş hâli; küçülme ile büyüme arasında gidip gelen gerilimli bir benlik tasavvuru kurar.

Öznenin çürüme ve küçülme imgeleriyle kurulması, güzelliğin bilinçli biçimde ters yüz edilmesi anlamına gelir. Nitekim Can Yücel'in şiirinde "güzelden kaçma" (Akpınar, 2021, s. 133) bir varoluş stratejisine dönüşmüştür. Güzellikten uzaklaşma, estetik bir yoksunluk değil aksine bilinçli bir tercihtir (Akpınar, 2021, s. 140). Şairin "Sevgi Duvarı"nda "(…)Yakanda bir amonyak çiçeği/Yalnızlığım benim sidikli kontesim/(…)Sabahları açıklarda bulurlardı leşimi/Öyle sıcaktı ki çöpçülerin elleri/Çöpçülerin elleriyle okşardım seni/Yalnızlığım benim süpürge saçlım/Ne kadar kötü kokarsak o kadar iyi" (Yücel, 1999, s. 78) dizelerinde özneyi konumlandırdığı "marjinal alan" (Kayıran'dan akt. Akpınar, 2021, s. 140) Gruda'nın şiirinde "çürük", "cüce", "hurdalaşma" gibi imgeler etrafında yeniden üretilir. Gruda bu göndermeyle yalnızca Yücel'in estetiğine açık bir atıfta bulunmakla kalmaz; aynı zamanda bölünmüş öznenin modern varoluş gerilimini kendi poetik düzleminde yapılandırır.

Gruda'nın şiirinde Can Yücel'in özellikle *Ölüm ve Oğlum* kitabında belirginleşen ve trajik olanı ironik bir mesafeyle dönüştüren özne anlayışıyla da belirgin paralellikler görülür. Yücel'de ölüm karanlık bir son değil, bilinçle, mutlulukla karşılanan bir eşik olarak belirir. Şairin "Çok mutlu olduğu zaman insan ölümü düşünür. Çünkü ölüm, mutluluğun bir parçasıdır." (Durbaş, 1998, s. 5) sözleriyle açıkladığı bu yaklaşım "Baharla Ölüm Konuşmaları" şiir serisinde "Yepyeni bir insan/pırıl pırıl bir can/bitecek toprağa" (Yücel, 1998, s. 12) dizelerinde somutlaşır. Gruda da şiirinde "çocuk-ölüm" yan yanalığını koruyarak trajik gerilimi ironik bir söylem düzleminde yeniden kurar.

Yılmaz Gruda'nın şiirinde Can Yücel ile kurulan en belirgin metinlerarası ilişki "Delilik olmasına deliliktir ya/ben denizi yontarım be reis, aklın tavana vurur/yontarım da musa çırak kalır

yanımda/"Kan yasasıdır bu insanın/Üzümden şarap yapacaksın/Çakmak taşından ateş/Ve öpücüklerden insan…/Ve bin bir belâya karşı/İlle de yaşayacaksın" hele biz hep içerde, onlar dışarda yazmamak deliliktir ha!" (Gruda, 1980, s. 51) dizelerinde somutlaşır. Metindeki iç alıntı, Yücel'in *Ölüm ve Oğlum* kitabındaki "Anayasası İnsanın" (Yücel, 1998, s. 24) şiirinden nakledilmiştir. "Anayasası İnsanın" şiirinin Sürrealist şair Paul Éluard'a (1895-1952) ithaf edilmesi, Éluard'ın politik şiir anlayışının bilinçli bir poetik referans noktası olarak benimsendiğini düşündürmektedir. Yücel'de "Savaşlara yoksulluklara/Ve binbir belaya karşın/İlle de yaşayacaksın!" (Yücel, 1998, s. 24) dizelerinde ifadesini bulan yaşam ısrarı, II. Dünya Savaşı'nda Alman işgali döneminde şiiri bir "direniş" ve "umut" (Passeron, 1990, s. 51,160,209; Cotchett, 1958, s. 24-25) olarak konumlandıran anlayışıyla paralellik gösterir. Böylece Can Yücel, Éluard'ın hümanizmi merkeze alan politik duyarlığını şiirinde yeniden üretir.

Éluard'dan Can Yücel'e uzanan bu tarihsel-poetik süreklilik, Gruda'nın şiirinde bir derinleşme hattı olarak görülür. Şairin "hele biz hep içerde/onlar dışarda yazmamak deliliktir ha!" dizeleri Can Yücel'in *Bir Siyasinin Şiirleri*'ndeki toplumcu eleştirel tavrını ve yazmanın yaşamsal zorunluluğunu (Yücel, 1997) katmanlandırır. Bu bağlamda yazmamak delilikse, yazmak hem politik hem de varoluşsal bir direnme biçimidir.

Gruda'nın şiiri, "'Şiir getirenlerin çok olsun' reis/in saecula saeculorum" (Gruda, 1980, s. 51) dizeleriyle sonlanır. "Şiir getirenlerin çok olsun" ifadesi Can Yücel'in *Ölüm ve Oğlum* kitabındaki "Küçük Kızım Su'ya" başlıklı şiirden doğrudan alıntıdır. Kilise geleneğine ait Latince "in saecula saeculorum" ifadesi "çağlar boyunca/ebediyen/sonsuza dek" anlamına gelir.[7] Lise yıllarında Latince öğrenen (Erol, 1996, s. 16) ve şiirlerinde de Latince göndermeler de bulunan Can Yücel, bunları yüksek retoriğin süsü hâline getirmez; aksine onları ironik tavırla dönüştürür. Gruda'nın kapanış dizesi bu poetik tavrı sürdürür: hem saygılı bir veda tonuna sahiptir hem de kapalı bir ironi barındırır.

5. AHMED ARİF (1927-1991)

Can Yücel'in poetikasında belirginleşen ironi, direniş ve yazma bilinci ekseninden hareketle, Yılmaz Gruda'nın Ahmed Arif üzerine kaleme aldığı şiir, iki güçlü toplumcu şiir damarının kesişim noktasını görünür kılar.

Gruda, Ahmed Arif üzerine kaleme aldığı şiirinin açılış bölümünde yazma eylemini "usta"nın büyüklüğü karşısında aşılması güç bir eşik olarak konumlandırır: "Yazmak seni/yazmak seni ak kâğıda- /bir dağı yazmak, bir boranı/seni ustam-ustalarım/nasibolmadı bize hayrülhalef mertebesi/yani granite yazmak/yazmak seni-" (Gruda, 1980, s. 29). Tekrarlanan "yazmak seni", "yazmak" ifadeleri, Ahmed Arif'in "Hasretinden Prangalar Eskittim" şiirindeki "anlatabilmek seni", "bağırabilsem seni" (1968, 61-62) ifadeleriyle söylemsel bir paralellik kurar. Şiirde yer alan "nasibolmadı bize hayrülhalef mertebesi", "granite yazmak (…) seni" ifadeleri yalnızca bir

[7] *Oxford Latince Sözlüğü*'nde "saecula" ve "saeculorum" kelimelerinin kökü "saeculum", "çağ, dönem, kuşak" olarak tanımlanmıştır. "saecula" sözcüğün çoğul/akuzatif biçimi, "saeculorum" ise çoğul/genitif biçimidir. Latince dinî kalıp bir ifade olan "*in saecula saeculorum*"un sözcük anlamı "çağların çağları boyunca"dır. Bilgi için bk. Glare, Peter George William (Ed.). (2012). *Oxford Latin Dictionary* (2nd ed.) UK: Oxford University Press, s. 1848.

hayranlık beyanı değildir. Bu söylem, Ahmed Arif'in şiirsel kudreti karşısında kendi konumunu ölçerek belirleme çabasını yansıtır. Ahmed Arif'in kendi poetikasında da şiir bekleyen, demlenen ve tamamlanması için içsel bir yoğunluk gerektiren bir söz alanı olarak yer alır (Kızıler, 2014, s. 102, 178). Gruda da şiirini kurgularken yazma eylemini bu sorumluluk bilinci içinde ele alır ve poetik düzleme taşır.

Yılmaz Gruda'nın şiirinin ikinci bölümünde "bir avuç su, bir avuç toprak/o cehennem bedende/bir çelik gibi döverek umudu/o çatal yürekte çifte su vermek-/yaşamak halk sevmenin kıyâmetini/yürümek bir ömrü kıl payında muhanetin/geçmek sırat köprüsünden/kan gülleri patlarken göğüslerde/ve taş çıkarıp ilm-ü simyaya/hasret ile sabır ile yontarak karanlığı/bahasız bir elmas gibi yaratmak insanı/yani ne mümkün yazmak seni-"(Gruda, 1980, s. 30) dizeleri dikkate değerdir. Şiirdeki "kan gülleri" imgesi, "Ard-arda kaç zemheri,/Kurt uyur, kuş uyur, zindan uyurdu./Dışarda gürül gürül akan bir dünya…/Bir ben uyumadım/Kaç leylim bahar/Hasretinden prangalar eskittim/Saçlarına kan gülleri takayım,/Bir o yana,/Bir bu yana…" (Ahmed Arif, 1968, s. 61) dizelerinden alınarak yeniden anlamlandırılmıştır.

Alıntılanan bölüm, Ahmed Arif'in "Hani Kurşun Sıksan Geçmez Geceden", "Bu Zindan, Bu Kırgın, Bu Can Pazarı", "Akşam Erken İner Mahpushâneye", "Uy Havar", "Otuzüç Kurşun" şiirleri ve bilhassa "Dayan kitap ile,/Dayan iş ile./Tırnak ile, diş ile,/Umut ile, sevda ile, düş ile." (Ahmed Arif, 1968, s. 55) dizelerindeki aforizmayla da benzer söylem özellikleri taşır. Ahmed Arif hayata; bilgi, emek ve sevdanın birleştiği bir direnişle tutunur. Otorite karşısında eğilmeyen sesi oldukça gür bir tondadır. Gruda'nın şiiri de Ahmed Arif'in trajik fakat mağrur ve umutlu direniş tonuyla örtüşen bir poetik imgelem üretir.

Şiir "Benimki eline varmak/baş alıp somun kırmaktan-/dinlemek bir ulu suyu/bu adam gübresi batağında/kutsamak elin, yüreğin, emeğin/ve yazmak seni ustam/yazmak boynumun borcu/yazmak-ummanda damla." (Gruda, 1980, s. 31) dizeleriyle sonlanır. Metindeki "somun kırmak", "ulu suyu dinlemek", "emek", "yürek" ifadeleri Ahmed Arif'in halkla kurduğu ontolojik bağı çağrıştırır. *Hasretinden Prangalar Eskittim* kitabında pek çok şiirde sevda ile toplumsal meseleler iç içe geçmiştir. "Sevdan Beni", "İçerde", "Karanfil Sokağı, "Yalnız Değiliz", "Merhaba", "Ay Karanlık", "Leylim Leylim" ve "Diyarbekir Kalesinden Notlar ve Adiloş Bebenin Ninnisi" bu bağlamda örnek olarak gösterilebilir. Gruda, şiirinde Ahmed Arif'in bu kolektife açılan sesini tanıyıp içselleştirmiştir. Hem Ahmed Arif hem de Yılmaz Gruda'nın şiirlerinde direnme, sevda, hasret, memleket, umut ve onur temaları yaşama tutunmanın estetik bir formu olarak okuyucuya sunulur.

6. AHMET OKTAY (1933-2016)

1960'lı yıllardan itibaren daha seyrek görüşmeye başlayan ve zamanla yolları ayrılan yakın arkadaş Ahmet Oktay ve Yılmaz Gruda ilk gençlik yıllarında Ankara'da tanışmışlardır. Ahmet Oktay, *Gizli Çekmece*'de (2017) Yılmaz Gruda'nın yalnızca bir arkadaş değil, kendi şiirsel yöneliminin oluşumunda etkili bir figür olduğunu dile getirir (Oktay, 2017, s. 196). Ahmet Oktay ve Yılmaz Gruda başlangıçta hece vezni ile geleneksel şiire öykünen şiirler kaleme alırlar. Zamanla Gruda'nın sosyal ve girişken yapısı iki şairin yeni edebî çevrelerle tanışmasına vesile olur. Yakından

takip ettikleri sanat akımlarıyla daha imgesel, deneysel şiire yönelen şairlerin 1940'lı yılların ortalarında Ankara'daki 15. Yıl ve Sergen kıraathanelerinde Ahmed Arif, Mehmet Kemal Enver Gökçe, Şevki Akşit, Özer Sağnak, Hilmi Artan gibi toplumcu şairlerle kurdurdukları ilişki sanat anlayışlarını dönüştürür (Gruda, 1982, s. 3; Ahmet Oktay, 2017, s. 197). Nâzım Hikmet'in elden elde dolaşmaya başlayan şiirleri, Ahmed Arif'in toplumcu imgeleri onlara şiirin yalnızca estetik bir boyut taşımadığını, aynı zamanda toplumsal ve siyasal bir yön içerdiğini gösterir. Böylelikle Oktay ve Gruda'nın şiirlerindeki toplumcu şiir anlayışının temelleri atılır.

Yılmaz Gruda, şiir üzerine yazdığı günlükte metnin oluşum sürecinden, kendisinin bu şiiri yazarken yaşadığı zihinsel/duygusal zorlanmadan ve Ahmet Oktay'la geçmişteki dostluklarından bahseder. Gruda'nın "En uğraştığım şiir." (Gruda, 1982, s. 21) ifadesi "ahmet oktay" şiirinin sıradan bir yazma deneyiminin ötesine geçtiğini gösterirken; "Yıllarca aynı açıdan, aynı açmazlara baktık. Tahta attan iner inmez, ilk sözümüz şiir oldu. Okuyucusu ikimiz olan şiirler yazdık, ayrı ayrı çıkardığımız el yazması dergilerde. Uzun süre birlikte devirdik yılları… Ve derken koşullarla el ele devirdik o arkadaşlığı!" (s. 21-22) sözleri iki şair arasındaki ortak geçmişe ve poetik benzerliğe işaret eder.

Günlükte geçen "Şimdi on mısra ile cebelleşiyorum kafamda." (s. 23); "Saat 01.47! Elimdeki gazeteyi attım. Balkona fırladım. İndirdim Ahmet Oktay'ın şiirini kâğıda. Bir gizem, bir hüzün yığınıyla boğuşarak yazdım. Yazdım… Gün vuruyordu şehrin kapılarına noktayı koyduğumda. Ama daha bitmedi. "Tahammür'e bıraktım." (s. 26); "Bir türlü bitmedi Ahmet Oktay! Aklımın almadığı bir mistisizme: bir gizeme sıçramış ya da geçmiş usul usul. O gizemin havası eksik şiirde. Yeniden yazmam gerekecek." (s. 27) ve "Ahmet Oktay'ı bitirdim sayılır, yeniden. Ama iki mısra belimi büküyor. Gizeme ilişkin. Bir de önleyemediğim bir Gruda katıldı şiire. Nasıl katılmasın? Birlikte icazet aldık Ahmed Arif'ten." (s. 27) ifadeleri Yılmaz Gruda'nın şiiri yazarken yaşadığı içsel gerilimi görünür kılar. Şair, Ahmet Oktay imgesini ortak şiir hafızalarının iziyle oluşturmaktadır ve aynı zamanda bu yükün altında ezilmektedir.

Yılmaz Gruda, "ahmet oktay" şiirinde Ahmet Oktay'ın 1980'e kadar olan şiirlerindeki en temel duyguyu yakalamış ve kurguyu bunun üzerine inşa etmiştir. Bu duygu yaşam mücadelesi, geçim derdi, hak ve adalet talebinin ağır bedellerle sonuçlanmasıyla "umudun umutsuzlukla değişmesi" (Ahmet Oktay, 1995, s. 79)dir. Ahmet Oktay "ekmeği ve aşkı kolay sandık" (s. 85) derken daha hayatın gerçekleriyle yüzleşmemiştir. Daha sonra öznenin mekânı "renksiz evlere" (s. 92), "mumyalanmış bir orman(a)" (s.92) dönüşür. En sonunda şair "(…) Ve artık ödeşildi: yargılayamaz ve soramaz kan" (s. 96), "Söndüremez artık hiç bir asit/göğün ve gözlerimin yangınını/kar da ürkütemez, yaralı kuş ta/düşsel yüzün kadar yüreğimi" (s. 144), "yürektir mevsimle birlikte göçen" (s. 146), "etimde kentlerin sustalısı. Bir çavlan sanki kanım." (s. 151), "Aşk belki de hiç olmadı, özgürlük te öyle" (s. 153) düşüncesine ulaşmıştır.

Yılmaz Gruda'nın şiirinde Ahmet Oktay poetikasına paralel olarak kurguladığı pozitif ve negatif imgeler şöyle tasnif edilebilir (Gruda, 1980, s. 32-34):

	Pozitif İmgeler	**Negatif İmgeler**

İmge Yapısı	mehtap, kavak yelleri, avuç içi yürek	çukur, cehennem
	deniz, ilk kitap, ilkel, saydam	ölü/yitik deniz, demirden ve kül çöl, gökdelen, uğultu
	taş baskı, şiir, sevda, ilim	eksik yan, çürük maya
	albatros, yaşam, ağır, vakur, kanat çırpmak	karaya vurmak, çarpmak, ölmek, paytak, küs, yabancı, yokluğa göçmek, uğultu
	tapılası insan, kara ve ışık	yıvışık ve yönsüz insan, balçık, kula kula olmak, kusma, teleks, yalan, baç vermek
	yakut, câm-ı mey-i lâ'l, bâde-nûş	kanamak, hûmar-ı gam

Tablo 1: Yılmaz Gruda'nın "ahmet oktay" şiirindeki imge yapısı

Yılmaz Gruda'nın şiirinin ilk bölümü şu dizelerle başlar:

Bilerek -bilmeyerek
belki de o mehtap, o kavak yelleri
ve -derken- kasları lif lif çözülüp
çatırdayarak ayrılırcasına kemikleri,
uzun uzun sular sökülüp bir denize
-deniz ki kavga, deniz ki sükûn
yani aslolan, yani varılacak-
bir denize ulaşmak için iliklerinden
ve taş baskı kitaplarda okumak üzre sevdayı
bir albatros gibi yaşam vurduk: ağır, vakûr
şiirler yaktık, beklemeler, gözyaşları (Gruda, 1980, s. 32)

Bu bölümün merkez imgesi Albatros (Diomedeidae), bilinen en eski yabani kuşlardan biridir. Albatroslar hem biyolojik dayanıklılığı ve gücü hem de kültürel anlamlarıyla bilgelik, sezgi, direnç, sürgün ve geri dönüş arzusunu simgeleyen çok katmanlı varlıklardır (Warren-Chadd; Taylor, 2016, s. 405-407). Dünya edebiyatında da Coleridge, Baudelaire gibi şairler Albatros imgesine şiirlerinde yer verirler. Colleridge'in *Yaşlı Gemici* (*The Time of the Ancient Marinar*) manzumesinde Albatros, insanın doğayla kurduğu kutsal bağın simgesidir. Albatros'un öldürülmesiyle düzene karşı suç işlenmiştir ve kuş cezanın simgesi hâline dönüşür (Coleridge, 2008). Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* (*Les Fleurs du Mal*) eserinde ise Albatros kuşu ile sanatçı imgesi arasında analoji kurulur. Albatros, estetik yücelik ile topluma uyum arasına sıkışmış modern sanatçı imgesinin temsilidir (Baudelaire, 2001).

Yukarıdaki tabloda gösterildiği gibi Yılmaz Gruda'nın şiirinde deniz ve albatros olumludan olumsuza evrilen bir anlam alanına sahiptir. "Deniz ki kavga, deniz ki sükûn/yani aslolan, yani varılacak" dizelerinde deniz hem mücadelenin hem de varoluşsal dinginliğin nihai mekânı olarak kurgulanmıştır. Albatros imgesiyle birlikte düşünüldüğünde "bir denize ulaşmak için iliklerinden" ifadesiyle şairin, yaşamı derinlik, direniş ve süreklilik içeren bir deneyim alanı olarak gördüğü söylenebilir.

Şiirin ilerleyen bölümünde denizin yitimi ve albatrosun ölümü yalnızca fiziksel bir yok oluşu değil, aynı zamanda anlamın ve varoluşsal bütünlüğün kaybını da ifade eder:

Dönerken yitti deniz. Sus.
o deniz ki ilk kitap, yakut eriyiği
o deniz ki yitti

Şimdi çöl: demirden, külden
şimdi vurduk karaya
üç kanat daha çırparız, beş daha, on beş
-denizsiz neyler albatros-
sonunda açılıp açılıp bir duvara çarpar kendini
kendini ölür -kalır sureti

devinir paytak, küs, yabancı
denizi yitirdiği yerde bir sabah göçer yokluğa
karışır harcına bir yeni gökdelenin
bir uğultu kalır ardında o çok eski denizden (…) (Gruda, 1980, s. 33-34).

Denizin yerini demirden ve külden çöle, gökdelene ve uğultuya bırakması toplumsal eleştiri içerir. Mekân sert, mekanik, doğadan kopuk ve tahakküm içeren bir yere dönüşmüştür. Bu mekânda Albatros'un "ağır", "vakur", şiir, sevda, ilim dolu yoğun ve canlı yaşamı yerini yabancılaşma ve boşluğa bırakır. Şiir "Duvarda bir ölü deniz tasviri/ve onlar-/ve onlar ki avuç iki yüreklerinde yaşadılar/senin beynimize dağladığın cehennemi." (Gruda, 1980, s. 34) dizeleriyle bitirilir. Burada da görüldüğü üzere mekân yalnızca fiziksel olarak çölleşmemiştir, cehenneme dönmemiştir aynı zamanda bellek ve varoluşsal süreklilik de yitirilmiştir. Artık deniz donmuş ve etkisiz bir imgeye dönüşmüştür. Şiirde anlamın kaybı hem ontolojik hem de kolektif bir insanlık durumu üzerinden yorumlanır.

Yılmaz Gruda'nın şiirlerindeki deniz imgesi Ahmet Oktay ile paralellik taşır. Ahmet Oktay'da da deniz imgesi yabancılaşma, yıkım ve varoluşsal kriz bağlamında katmanlandırılır. Oktay'ın "yatardı ayaklarının altında bin renkli deniz" (Ahmet Oktay, 1995, s. 19), "deniz önünde durmuş aşkın kavmi/ne var ötelerde bilinmez Tanrılardan" (s. 30) vb. dizelerinde deniz estetik değeri yüksek, pozitif bir imge olarak kurgulanırken; "karanlık bir deniz kıyısı" (s. 43), "gemim fırtınalı denizde boğulmayı deniyor çiçek açarak" (s. 44) ve "nasıl yaşarım yabancı bir kıyıda" (s. 44) vb. ifadelerinde tehdit, yabancılaşma ve çözülme mekânına dönüşür. Oktay'ın "Kan" (s. 41-42), "Kadınlar Çıkmazı" (s. 59), "Masa" (s. 69-71) vb. şiirlerde ise deniz kayıp, şiddet, tarihsel tortu ve yıkımlarla dolu bir mekândır.

Yılmaz Gruda'nın şiirinin ikinci bölümünün dili kutsal metinlerin retoriğini anımsatır:

Ve dedik ki insandır en tapılası mahlûkatın
"Ve ben onun için ışık olsun demedim mi
ve ben demedim mi kara onun için olsun
ve onun için dize gelin demedim mi melekûta
kula kul olsun demedim ki"

"Demedin
İlim bilip dediklerin kanat vurduk

Vurduk da ne
bir karmaşa çakıldı birden: yıvışık, yönsüz, insan
bir eksik yan, bir çürük mayada
-Bilerek mi bıraktın

bir eyûb deneyi mi hâlâ
ıspatı mı "Biz insanı balçık…"
su bile huruç ederken kimyasına artık-
kısası bir kopma, bir kusma
telekslere, yalanlara baç verip
zulmü güleyleyip damıttığımız yakuttan
"dirig etme dil-i mehcûrdan câm-ı mey-i lâ'lin
yeter çekti humar-ı gam biraz da bâde-nûş olsun"
diyerek mi kanadı o bir şey
ki bir şey mutlaka-
bizi böyle gizeme salan, bizi böyle… (Gruda, 1980, s. 32-33).

Işık ve insanı topraktan yaratma motifleri kutsal kitapların yaratılış anlatısını çağrıştırır. Bu bölümde Gruda ayrıca 17. yüzyıl Divan edebiyatı şairi Vecdî'nin[8] (öl. 1660) aşk konulu gazelinden bir beyti montaj tekniğiyle kendi şiirinin kurgusuna dâhil etmiştir. Yazarın alıntıladığı beyit şiirin imgesel yapısını desteklemektedir. Bununla birlikte Gruda'nın bu şiiri bilinçli olarak seçtiği düşünülmektedir. Şiirde yer almayan gazelin son beyti şöyledir: "Bana ta'n ettiği bir bir gelür hep yâdına ey Vecdî / Benüm gibi hele Râmî de derd-i aşka dûş olsun" (Bezirci ve Özer, 2002, s. 148) (Ey Vecdî, bana ettiği kınamalar bir bir onun başına gelir; Râmî de benim gibi aşk derdine düşsün) Vecdî burada kendisiyle aynı yüzyılda yaşayan Divan şairi Râmi Paşa'ya (1654-1707) göndermede bulunur. Alt metinde Yılmaz Gruda'nın aynı göndermeyi Ahmet Oktay için de yaptığı düşünülebilir.

Yılmaz Gruda, şiirin başında "*taş baskı kitaplarda okumak üzre sevdayı/şiirler yaktık, beklemeler, gözyaşları*" dizeleriyle Ahmet Oktay ile paylaştığı erken dönem şiir deneyimine; birlikte şiirler, poetik bir birliktelik kurdukları biyografik zemine işaret etmiş ve dostluklarını yüceltmiştir. Ahmet Oktay, Yılmaz Gruda'nın tiyatro, reklam ve popüler kültür alanlarına yönelmesini Gruda'nın şiirini zedeleyen bir kırılma noktası olarak görmektedir ve şairi bu bağlamda eleştirmektedir (Ahmet Oktay, 2017, s. 200-201).[9] Yılmaz Gruda da Oktay'ın kendisi hakkındaki düşüncelerinin farkındadır ve karşı eleştiriyi imge bağlamında yaptığı söylenebilir.

Bunun yanı sıra yukarıdaki alıntıda şair, insanı başlangıçta bilgiyle ve anlamla donatılmış bir varlık olarak kurgular fakat moderniteyle insan yönünü ve içsel bütünlüğünü kaybetmiştir.

[8] Vecdî'nin söz konusu gazeli: "Benimdir nevbet-i feryâd bülbüller hamûş olsun-Figânum ehl-i aşka mâye-i cûş u hurûş olsun/Dirîg itme dil-i mehcûrdan câm-ı mey-i lâ'lin-Yeter çekti humâr-ı gam biraz da bâde-nûş olsun/ Gelüb menşûr-ı hat men eyledi uşşâkı lâ'linden /Yasag oldu şaraba hatır-ı zühhad hoş olsun/ Dil-i uşşâk saf saf muntazırdur nakd-i can der-kef / Nihal-i kadd-i mevzûnun yine cilve-fürûş olsun/ Bana ta'n ettiği bir bir gelür hep yâdına ey Vecdî / Benüm gibi hele Râmî de derd-i aşka dûş olsun" Bilgi için bk. Bezirci, Asım ve Kemal Özer (2002). *Dünden Bugüne Türk Şiiri II (Divan Şiiri).* İstanbul: Evrensel Basım Yayın, s. 148. Gazelin Türkiye Türkçesi meali: "Feryat etme sırası benimdir, bülbüller sussun. Benim inleyişim, âşıklar için coşku ve taşkınlığın kaynağı olsun./Ayrılıkla yanmış gönülden kavuşma şarabını esirgeme. Bu gönül yeterince keder sarhoşluğu çekti, artık biraz da aşk şarabı içsin./Dudaklarının fermanı âşıkları susturdu, zahitlerin gönlü hoş olsun diye şarap yasaklandı./Âşıkların gönlü, canlarını avuçlarında tutmuş sıra sıra beklemektedir; senin o selvi boyun yine naz ve cilve sergilesin./Ey Vecdî, bana ettiği kınamalar bir bir onun başına gelir; Râmî de benim gibi aşk derdine düşsün." Türkiye Türkçesi çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.

[9] Nitekim 1983 yılında yayımlanan *Kara Bir Zaman Alınlık* kitabındaki "Yılmaz Gruda İçin Küçük Reklam Kılavuzu" adlı şiirde Ahmet Oktay, Yılmaz Gruda'nın Sabor robotlarını kamusal alanda konuşturma deneyimini, reklam metin yazarlığı yapmasını vb. imgesel bağlama da taşımıştır Şiirde "Sabor" şiir ve imgenin piyasa mantığı içinde para gibi dolaşan bir sermayeye dönüşmesinin simgesidir. Bilgi için bk. Ahmet Oktay. (1995). *Toplu Şiirler (1963-1991)*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 256-258.

Yozlaşma, parçalanma ve hakikatten uzaklaşma "çürük maya", "balçık", "kopma", "kusma", "teleks", "yalan" vb. imgelerle anlatılır. "Gül", "yakut", "kadeh", "şarap" etrafında kurulan imge dünyası Ahmet Oktay'ın şiirine paralel olarak kurgulanmıştır. Oktay şiirlerinde sıklıkla "gül", "kan", "şarap", "kadeh", "kırmızı", "yakut", "yangın", "intihar" etrafında imge dünyası kurar. Özellikle Ahmet Oktay'ın "Masa" şiirinin imge dünyası Gruda'nın şiirinde yeniden kurulur.

Oktay'ın "Masa" şiirinin merkez teması modern bireyin iletişimsizliği ve varoluşsal yalnızlığıdır. "Anlamazlar birbirlerinin dilinden/ sadece masa vardır ortalarında/sadece masalar yakındır yüreklerine,/otururlar ve beraber değiller/sadece konuşur masa:" (Ahmet Oktay, 1995, s. 69) dizelerinde masa insanları bir araya getiren değil, aralarındaki boşluğu görünür kılan bir nesneye dönüşür. Bu bağlamda masa, bağ kuramayan modern bireyin mekânsal karşılığıdır. Gruda ise sadece dizeleri yenidenyazım yoluyla dönüştürür:

> Kısaca "Buluşur kibrit alevi, seyrek doku
> Peçeteler, kadehler, çiçeklerle
> Bir yolcu telâşındadır içkiler
> Anlamazlar birbirlerinin dilinden
>
> Otururlar." Dr. Caligari ve Gruda ile
> Masadır artık hükümran… (Gruda, 1980, s. 34).

Gruda'nın şiirinde masa iktidar kazanan bir merkeze dönüşür. Masa artık insanların etrafında toplandığı bir nesne değildir; modern hayatın getirdiği tükeniş ve mekanikleşmesinin odak noktasıdır. Dr. Caligari ise yine Ahmet Oktay'dan alınan bir imgedir. *Dr. Kaligari'nin Dönüşü* (1966) eserindeki yabancılaşma temi Gruda'nın şiirinde insanın yenilgisi temine dönüşür. Özne, doğanın yitimi ve mekanikleşmenin karşısında varoluşunu ve belleğini yitirir.

SONUÇ

Yılmaz Gruda'nın *Kuyumcular ve Kuyumcular Günlüğü* (1980) adlı eserinde toplumcu gerçekçi şiirin kurucu ve sürdürücü isimleri olan Nâzım Hikmet, Ömer Faruk Toprak, Attilâ İlhan, Can Yücel, Ahmed Arif ve Ahmet Oktay üzerine yazılan portre şiirlerin incelendiği bu çalışmada, Gruda'nın söz konusu şairlerle kurduğu şiirsel ilişkinin çok katmanlı bir yenidenyazım süreci olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda şair, etkilenme ya da anma söylemini aşarak poetik mirası kendi şiir dili içinde dönüştüren özgün bir yaklaşım geliştirmiştir.

Yılmaz Gruda, Nâzım Hikmet şiirinde şairi kurucu bir figür ve aşılması gereken bir eşik olarak konumlandırmıştır. Ömer Faruk Toprak şiirinde yerli-halkçı estetik ile toplumcu şiir belleği Gruda tarafından iç içe geçirilerek bir anlam alanı oluşturulmuştur. Attilâ İlhan şiirinde ise Gruda, parçalı yapı, montaj vb. teknikler aracılığıyla geçmiş ile modern hayat arasındaki ideolojik ve estetik gerilimi şiirsel düzlemde yeniden üretmiştir.

Can Yücel'e yazılan şiirde dilin gündelik, ironik ve yer yer argoya yaslanan yapısı dönüştürülerek, halk dili ile politik söylem arasında esnek bir ifade alanı kurulmuştur. Böylelikle şiir dilinin muhalif söylemi ön plan çıkartılmıştır. Ahmed Arif şiirinde lirizm, coğrafya ve direniş temaları odağında kolektif acı ile bireysel deneyim kesiştirilmiştir. Ahmet Oktay'a yazılan şiirde ise eleştirel bilinç ve tarihsel duyarlık ön plana çıkartılmıştır. Böylelikle şiir, ideoloji ile estetik arasındaki ilişkiyi sorgulayan eleştirel bir söylem kurmaktadır.

Bu bağlamda çalışma, Gruda'nın şiirinde metinlerarasılığın yalnızca bir teknik değil, poetik öznenin kendini kurma biçimi olduğunu göstermiştir. Gruda, ele aldığı her şair karşısında farklı bir strateji geliştirerek, kimi zaman mirasla çatışan, kimi zaman onu dönüştüren, kimi zaman da çoğullaştıran bir söylem üretmiştir. Toplumcu gerçekçi şiir geleneği içinde konumlanan bir şair olarak Yılmaz Gruda, bu geleneği yalnızca sürdüren değil, aynı zamanda onu yeniden yorumlayarak dönüştüren, genişleten ve derinleştiren bir poetik hat kurmuştur.

KAYNAKÇA

Ahmed Arif (1968). *Hasretinden Prangalar Eskittim*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Ahmet Oktay (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları.* İstanbul: Adam Yayınları.

Ahmet Oktay (1995). *Toplu Şiirler (1963-1991)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ahmet Oktay (2017). *Gizli Çekmece. Basından, TRT'den, Bohemlerin ve Edebiyatçıların Dünyasından Resimli Hayatı Hakikiye Sahneleri.* İstanbul: Doğan Kitap.

Akpınar, Soner (2010). "Can Yücel'in Şiirlerinde İroni". *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 5(2), 772-792.

Akpınar, Soner (2019). "Attila İlhan Şiirinde Klasik Türk Musikisi Makamları". *Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi* 9(2), 69-79.

Akpınar, Soner (2021). "Can Yücel Şiirinde Bir Varoluş Biçimi Olarak Güzelden Kaçmak". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* 9(26), 127-144.

Baudelaire, Charles (2001). *Kötülük Çiçekleri*. (Çev. Ahmet Necdet). İstanbul: Adam Yayınları.

Bezirci, Asım ve Kemal Özer (2002). *Dünden Bugüne Türk Şiiri II (Divan Şiiri).* İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Cemal Süreya (1991). *Şapkam Dolu Çiçekle, Denemeler* (3. Baskı). İstanbul: Yön Yayıncılık.

Coleridge, Samuel Taylor (2008). *Yaşlı Gemici*. (Çev. Şavkar Altınel). İstanbul: İletişim Yayınları.

Cotchett, Carolyn (1958). *Paul Eluard*. Undergraduate Honors Thesis. USA: University of North Carolina.

Çalışlar, Aziz (Çev.) (1990). "Önsöz". *Marx-Engels-Lenin, Sanat ve Edebiyat Üzerine*. Ankara: Ekim Yayınları, 11-35.

Durbaş, Refik (1998). "Bağrı Açık Bir Şiir, Bağrı Açık Bir Şair…". *Ölüm ve Oğlum, Gökyokuş*. İstanbul: Papirüs Yayınları.

Eagleton, Terry (2014). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi.* (Çev. Utku Özmakas). İstanbul: İletişim Yayınları.

Erol, Merve (1996). "Can Yücel Genç Bir İhtiyar". *Hürriyet Gösteri* 93, 16-21.

Freise, Matthias (2005). "Metapoetik in Michail Lermontovs Gedicht Est'reči. M Ju. Ler montov. Interpretationen. Beiträge des Göttinger Lermontov Symposiums vom 15 März 2005 zu Ehren von Reinhard Lauer, 1-16.

Fişekçi, Turgay (2002). *100. Doğum Yıl Dönümünde Nâzım Hikmet'e Armağan.* (Ed. Alpay Kabacalı). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1-20.

Gariper, Kağan (2020). *Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Nâzım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları.* Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Göksu, Saime ve Edward Timms (2011). *Romantik Komünist, Nâzım Hikmet'in Yaşamı ve Eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Glare, Peter George William (Ed.). (2012). *Oxford Latin Dictionary* UK: Oxford University Press.

Gruda, Yılmaz (1980). *Kuyumcular ve Kuyumcular Günlüğü*. İstanbul: Papirüs Yayınları.

Gruda, Yılmaz (1982). "Yılmaz Gruda'nın Âti-i Müşteki İçin Klasik Çizgide Yazdığı Yaşam Öyküsü.". *Oluşum/Kendi Kalemlerinden 1970-1982* (Haz. Fahrünnisa Kadıbeşegil). Ankara: Utku Basımevi, 1-6.[10]

Gruda, Yılmaz (2002). *Marathon:"Bir Uzun Koşu"*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Hauptman, Jodi vd. (2008). *Georges Seurat: The Drawings*. New York: The Museum of Modern Art.

Hilav, Selâhattin (2008). *Edebiyat Yazıları.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Irmak, Erkan (2019). "Majörler Tükendi, Minörlere Yolculuk: "Saman Sarısı"nda Ses ve Yol". *Şiir Dünyadan İbaret, Nâzım Hikmet Üzerine Yeni Çalışmalar.* (Ed. Olcay Akyıldız ve Murat Gülsoy). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 39-58.

İlhan, Attilâ (1994). *Böyle Bir Sevmek*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

İlhan, Attilâ (2011). *Yasak Sevişmek*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İlhan, Attilâ (2012a). *Sisler Bulvarı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İlhan, Attilâ (2012b). *Ben Sana Mecburum*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İlhan, Attilâ (2012c). *Belâ Çiçeği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İlhan, Attilâ (2013). *Tutuklunun Günlüğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İlhan, Attilâ (2015). *Duvar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Nâzım Hikmet (2008). *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri.* (Ed. Güven Turan ve Fahri Güllüoğlu) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nureddin, Vâlâ (1975). *Bu Dünyadan Nâzım Geçti.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Passeron, René (1990). *Sürrealizm sanat ansiklopedisi.* (Çev. Sezer Tansuğ). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Sharpe, Kenan Behzat (2019). "Gerçekçilik ve Kavgacılık: Nâzım Hikmet'in 1960'lar Türkiye Sosyalist Şairler İçin Önemi", *Şiir Dünyadan İbaret, Nâzım Hikmet Üzerine Yeni Çalışmalar.* (Ed. Olcay Akyıldız ve Murat Gülsoy). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 179-217.

Toprak, Ömer Faruk (1983). *Tüm Şiirleri.* (Haz. Füruzan Toprak) İstanbul: Adam Yayıncılık.

Yetiş, Kâzım (2018). "Nâzım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları Kitabındaki Kişiler/Tipler". *Aydın Türklük Bilgisi* 4(6), 53-98.

Yücel, Can (1997). *Bir Siyasinin Şiirleri*. İstanbul: Papirüs Yayınları.

Yücel, Can (1998). *Ölüm ve Oğlum, Gökyokuş*. İstanbul: Papirüs Yayınları.

Yücel, Can (1999). *Yazma, Sevgi Duvarı*. İstanbul: Papirüs Yayınları.

Warren-Chadd, Rachel and Marianne Taylor (2016). *Birds: Myth, Lore and Legend.* New York: Bloomsbury Natural History.

[10] Yararlanılan baskıda sayfa sayıları her bölümde yeniden başlatılmıştır ve çoğu sayfada numara bulunmamaktadır.

R

Edebiyatta Deyişbilim

Prof. Dr. Ünsal Özünlü

Günce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

Selim İleri Romancılığı



Günce Yayınları

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ

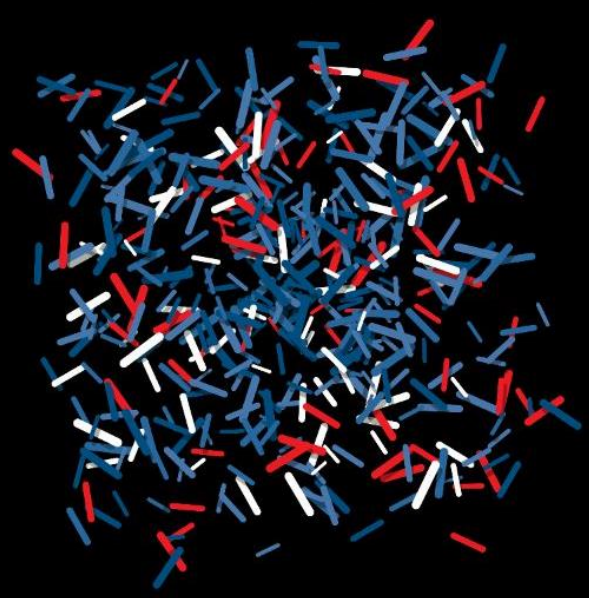


Günce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu



Günce Yayınları