



**T.C.**

**HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

# **HÜSEYİN FERHAD ŞİİRİNDE İMAJ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN**

**Ali Ekber ERDOĞAN**

**TEZ DANIŞMANI**

**Prof. Dr. Orhan OĞUZ**

**HATAY- 2021**





**T.C.**

**HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

# **HÜSEYİN FERHAD ŞİİRİNDE İMAJ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN**

**Ali Ekber ERDOĞAN**

**TEZ DANIŞMANI**

**Prof. Dr. Orhan OĞUZ**

**HATAY- 2021**

## ONAY

Ali Ekber ERDOĞAN tarafından hazırlanan “*HÜSEYİN FERHAD ŞİİRİNDE İMAJ*” adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği/oyçokluğu ile **TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALINDA YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

07/10/2021

| Jüri Üyeleri                                | İmza |
|---------------------------------------------|------|
| Prof. Dr. Orhan OĞUZ (Tez Danışmanı-Başkan) |      |
| Doç. Dr. Ahmet EVİS (Üye)                   |      |
| Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KARADENİZ (Üye)      |      |

Ali Ekber Erdoğan tarafından hazırlanan “*HÜSEYİN FERHAD ŞİİRİNDE İMAJ*” adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunan jüri üyelerince kabul edildiğini onaylarım.

**Doç. Dr. Mustafa Onur KAN**

**Enstitü Müdürü**

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile bu tezde yer alan bilgilerin tamamının akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Söz konusu kural ve ilkelerin gereği olarak tezde yararlandığım eserlerin tamamına uygun bir şekilde atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (07/10/2021)

**İmzası**

**Ali Ekber ERDOĞAN**

M. Berrin Gürdoğan Hoca'ma...



## ÖN SÖZ

Hüseyin Ferhad, 1980 Kuşağı içinde folklorik/mitolojik yönelimli şiiriyle öne çıkar. Ferhad'ın poetik/estetik anlayışında imaj, duyulara dayalı form olarak ağırlıklı bir yere sahiptir.

Bu çalışmada, arkaik dille yazdığı tarih, folklor, mitoloji, inanç, kültür konulu şiiriyle kuşağı içinde özgün konuma sahip Ferhad'ın, estetiğini şiiri bağlamında karakterize eden imajlar, sergiledikleri ortak özellikler açısından belirli başlıklar altına alınarak tasnif ve tahlil edilmiştir. Hüseyin Ferhad'ın, eserlerindeki imajların bu sınıflandırmaya dayalı değerlendirilmesinin, hayat ve sanat anlayışını, duygu dünyasını, zihinsel evrenini, şiirinin estetik boyutunu daha nesnel biçimde yansıttığı düşünülmektedir. Ayrıca politik ve poetik bakımdan iki farklı anlayışla ortaya koyduğu imaj karakterli ürünler bağlamında Ferhad'ın Türk şiiri içindeki konumuna işaret edilmeye çalışılmıştır.

Çalışma esas olarak üç bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölümde Ferhad'ın hayatı, edebî kişiliği ve 1980 Kuşağı içindeki yeri üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde “imaj” ele alınmış, üçüncü bölümde de Ferhad'ın şiirlerindeki imajlar incelenmiştir. Sonuç bölümünde Ferhad'ın poetik anlayışı ve şiirinin imaj karakteri hakkında yargıya varılmıştır.

Şiirde imaj denince genellikle görsel imajlar akla gelir; şiir tahlillerinde görsel imajlar tespit edilir. Bu durum Şiir Tahlili I ve Şiir Tahlili II derslerinde danışmanımızla yaptığımız okuma ve incelemelerde dikkatimizi çekmişti. Danışmanımızın yönlendirmesiyle poetik imajları diğer duyuları da kapsayacak şekilde ele almayı denemek istedik. Bu bakımdan konunun belirlenmesinde ve bu bakış açısıyla çalışılmasında beni yönlendiren Prof. Dr. Sayın Orhan OĞUZ'a teşekkür ederim.

Sevgili arkadaşım Dr. Asiye ÇİĞRI YILDIRIM'a tezimi büyük bir titizlikle okuyup değerlendirdiği, yapıcı eleştirileriyle bana yol gösterdiği için minnettarım.

İlettikleri görüşlerle çalışmaya yaptıkları yol gösterici katkılardan dolayı Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KARADENİZ'e, Doç. Dr. Ahmet EVİS'e; her fırsatta bana moral ve güç aşılayan Prof. Dr. Cemile ÖZDEMİR DİNÇ'e ve bölüm hocalarıma teşekkür ederim.

Kaynakların temininde değerli yardımları, çabalarıyla her an yanımda hissettiğim Faruk BAL 'a, Anıl KARZEK'e, İbrahim ÇİFTÇİ'ye, Ela ASLAN'a, Azize ÇOBAN'a, Tuba BOZKURT'a, Elif EMİR'e, zge ÖZİPEK'e; ellerindeki kaynakları benimle paylaşan Sayın Salih BOLAT'a, Sayın Cemil OKYAY'a, Sayın Turhan ALAY'a, Sayın Mehmet KARASU'ya teşekkür az gelir.

Aramalarımı, sorularımı sabır, nezaket ve alçakgönüllülükle karşılayıp yazılı ve sözlü cevaplarıyla çalışmama katkıda bulunan, elindeki kaynakları benimle paylaşan Sayın Hüseyin FERHAD'a teşekkür ederim.

Tez hazırlama sürecinde verimli çalışmam konusundaki desteklerinden dolayı Yüksel Acun Anadolu Lisesi ailesine şükran borçluyum.

Zorlu pandemi sürecinde bana yaşama enerjisi aşılayıp çalışma mesaimde renk katan oyun ve hayal arkadaşlarım Ronya Mira ve Rodin'e, tezin hazırlanışını kolaylaştırmak için tarif edemeyeceğim çaba ve fedakrlığından, moral desteğinden, tek başına yüklenmek zorunda kaldığı aile sorumluluklarından dolayı eşim Dicle'ye teşekkür için kelimeler yetersiz kalır.

# HÜSEYİN FERHAD ŞİİRİNDE İMAJ

Ali Ekber Erdoğan

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2021

Danışman: Prof. Dr. Orhan OĞUZ

## ÖZET

İlk şiirlerini çeşitli dergilerde yayımlayarak adından söz ettirmeye başlayan 1980 Sonrası Türk şiiri temsilcilerinden Hüseyin Ferhad, mitoloji, folklor, tarih ve inanç unsurlarıyla bezenmiş sekiz şiir kitabının yanında, deneme, anlatı türünde de eser vermiştir. Toplumcu gerçekçi anlayışla ortaya koyduğu ilk iki kitabından sonra folklorik/mitolojik şiir çizgisinde poetikasını sürdürmüştür.

“Hüseyin Ferhad Şiirinde İmaj” başlıklı çalışma, duylara dayalı bir yöntemle ele alınmaya çalışılmış, Hüseyin Ferhad’ın poetikasının, şiirlerindeki imajlar bağlamında tahlil edilmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda çalışma, “Hüseyin Ferhad”, “İmaj”, “Hüseyin Ferhad Şiirinde İmajların Tasarlanış Biçimleri” şeklinde üç ana bölüme ayrılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde Hüseyin Ferhad’ın hayatı, edebî kişiliği ve 1980 Kuşağı içindeki yeri üzerinde durulmuş, ikinci bölümünde “imaj”ın tanımı, işlevleri ve sınıflandırılması ele alınmış, üçüncü bölümünde de Hüseyin Ferhad’ın şiirlerindeki imajlar, tasarlanış biçimlerine göre tasnif ve tahlil edilip yorumlanmıştır. Çalışmada, Ferhad’ın sekiz kitaptan oluşan külliyatında şiirlerinin değişmez karakterinin imajlar olduğu, bu imajların da ağırlık sırasına göre görsel, işitsel, dokunsal, kokusal, tatsal nitelik taşıdığı sonucuna varılmıştır.

## ANAHTAR KELİMELEER:

Mitoloji, Folklor, Hüseyin Ferhad, 1980 Kuşağı, Duyu, İmaj

# **THE IMAGE IN HÜSEYİN FERHAD’S POETRY**

**Ali Ekber ERDOĞAN**

**Turkish Language and Literature Department, Master’s Thesis, 2021**

**Professor Orhan OĞUZ**

## **ABSTRACT**

Hüseyin Ferhad one of representative of post 1980 Turkish Poetry who became popular by publishing his first poems in various journals presented also essay and narrative works besides his eight books decorated with components of mythology, folklore, history and belief. After presenting his first two books with intellection of socialist realist, he maintained his poeticalness in folkloric/mythologic line.

It is tried to deal with study entitled “Image in Hüseyin Ferhad Poem” within a method based on senses. It is also aimed to analyze Hüseyin Ferhad’s poetica in the context of the images in his poems. Accordingly the study consists of three main chapters as “Hüseyin Ferhad”, “Image”, “The Styles of Fictionalizing Images in Hüseyin Ferhad’s Poem”. In the first chapter of the study it is attached importance to Hüseyin Ferhad’s life, literary personality and his place in the 1980 generation, in the second chapter the definition of “image”, its functions and the classification of it are discussed and in the third chapter of the study the images in Hüseyin Ferhad’s poems are interpreted with classification and analysis according to their fictionalizing. In the study it came to conclusion that Hüseyin Ferhad’s unchangeable character is his images in his corpus consists of eight books and these images are visual, auditory, tactual, olfactive, gustative according to their being heaviness.

## **KEY WORDS:**

Mythology, Folklore, Hüseyin Ferhad, 1980 Generation, Sense, Image

## İÇİNDEKİLER

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| ÖNSÖZ .....              |     |
| ÖZET.....                | I   |
| ABSTRACT.....            | II  |
| İÇİNDEKİLER.....         | III |
| KISALTMALAR LİSTESİ..... | VI  |
| GİRİŞ.....               | 1   |

### BİRİNCİ BÖLÜM HÜSEYİN FERHAD

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| 1.1. Şairin Biyografisi .....                        | 3  |
| 1.2. Hüseyin Ferhad'ın Edebî Kişiliği.....           | 4  |
| 1.3. 1980 Sonrası Şiirde Hüseyin Ferhad'ın Yeri..... | 10 |

### İKİNCİ BÖLÜM İMAJ

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| 2. 1. İmajın Tanımı .....           | 13 |
| 2. 2. İmajın İşlevleri.....         | 17 |
| 2. 3. İmajın Sınıflandırılması..... | 21 |

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM HÜSEYİN FERHAD ŞİİRİNDE İMAJLARIN TASARLANIŞ BİÇİMLERİ

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| 3. 1. Görsel İmajlar.....   | 26  |
| 3. 2. İşitsel İmajlar.....  | 157 |
| 3. 3. Dokunsal İmajlar..... | 192 |
| 3. 4. Kokusal İmajlar.....  | 235 |
| 3. 5. Tatsal İmajlar.....   | 245 |
| SONUÇ .....                 | 253 |
| KAYNAKÇA.....               | 256 |

## KISALTMALAR LİSTESİ

|        |                                       |
|--------|---------------------------------------|
| Al.    | : Almanca                             |
| Akt.   | : Aktaran                             |
| Bkz.   | : Bakınız                             |
| C.     | : Cilt                                |
| Çev.   | : Çeviren                             |
| D.     | : Dergisi                             |
| DÇ     | : Deniz Çobanları                     |
| Ed.    | : Editör                              |
| es. t. | : Eski Türkçe                         |
| eş.    | : Eşanlamlısı                         |
| Fr.    | : Franzızca                           |
| GÂ     | : Gizli Âyinler                       |
| Haz.   | : Hazırlayan                          |
| HİBSG  | : Hazer İçin Birkaç Sarı Gül          |
| HÜK    | : Hayal Ülkesinin Keşfi               |
| İng.   | : İngilizce                           |
| KİS    | : Kılıç İpekte Sınanır                |
| NBCİ   | : Nihayet Bir Cümledir İnsan          |
| No.    | : Numara                              |
| Os.    | : Osmanlıca                           |
| S.     | : Sayı                                |
| s.     | : Sayfa                               |
| SGG    | :Söyle Gölgen de Gitsin               |
| Si     | : Simurg                              |
| TDK    | : Türk Dil Kurumu                     |
| vb.    | : ve benzeri                          |
| vd.    | : ve diğerleri                        |
| VYGAİ  | : Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden |
| Yay.   | : Yayınları                           |

## GİRİŞ

Şiire dair teorik tartışmaların odağına alınarak değerlendirildiği dönemlerde henüz terim anlamını kazanmamış olan imaj, “1952-1983 arasında” yaygınlaşıp 1960’lardan sonra “meşruiyet zemini kazandıracağı” İkinci Yeni’yle birlikte anılır (Armağan, 2015: 26). İkinci Yeni ve estetik kategori olan imaj etrafında yoğunlaşan tartışmalar, şiirin formuna dair görüşleri zenginleştirir. İmaj, toplumcu gerçekçi anlayışın ağır bastığı 1965-1980 arası dönemde geri planda kalsa da 1980’lerle birlikte şiirdeki merkezî konumunu tekrar kazanır.

Türk şiirinde “80’lerden itibaren farklı karakter ve eğilimlerle zenginleşen bir şiir ikliminin varlığı” (Metin, 2015: 9-17) kendini hissettirir. 1960’lara egemen olan imaj, 1970’lerde ağırlığını hissettiren politik kaygının öncelediği mesaj kaygısıyla sönümlense de, 1980’lere gelindiğinde “politik faktör”ün yerini alan “poetik faktör”le (Metin, 2015: 13) tekrar tedavüle girer. 1980’li yılların sosyopolitik ve sosyoekonomik koşullarının belirlediği kültürel/sanatsal alanda şair ve yazarlar bireysel/estetik kaygıyla ürün vermeye başlayınca birbirinden farklı şiir anlayışlarına mensup sanatçılar aynı dönemde ortaya koydukları eserlerde estetiğe ve onun kurucu unsuru “imaj”a yer verirler.

Hüseyin Ferhad, içinde yer aldığı 1980 Sonrası Türk şiirindeki poetik çizgisini, geldiği toplumcu şiir anlayışına tema, biçim ve biçem düzeyinde katkıda bulunarak sürdürür. Mensubu olduğu geleneğin mirasını modern şiirin imkânlarıyla buluşturarak yeni bir imaj evreni meydana getirir. Hüseyin Ferhad’ın kurguladığı imajlar, şairin beslendiği kültürel, tarihî ve coğrafi kaynaklar yönüyle tematik genişlik arz eder. Bu açıdan okurdan zihinsel sermaye ve entelektüel çaba talep eder. Ferhad’ın derinlik arz eden imaj dünyasıyla tanışan okur, o derinlikte kendi sınırlarını da yoklar. Eagleton’ın da belirttiği gibi “*Rabelais’yi ya da Aristophanes’i okumaktaki amacımız onların zihinlerinin derinliklerine girmek kadar kendimizinkinden çıkmak da*” (2015: 200).

Şairin poetik görüşleri ve etkinliği arasındaki bakışımllık diye kavramsallaştırılan “poetik sadakat” (Karadeniz, 2015) ya da “değişen estetik beğeniye bağlı olarak geçmişi temize çekme” tutumu şeklinde nitelendirilen “poetik yolsuzluk” (Kayıran, 2016: 291-294) sarkacına vurulmadan, şiir çizgisindeki ilerleme paralelinde imajlar yönüyle değerlendirildiğinde Hüseyin Ferhad’ın kendi içinde bütünlük gösteren poetikası fark edilecektir. “[P]oetikanın bir tek kişinin yaratımı olduğunu belirtmek mümkündür. O, yaratıcısının ürünü olma özelliğini taşımasıyla,

*ancak kendisini oluşturana sıkı sıkıya bağlıdır” (Sazyek, 2010: 359-369). Çünkü “Poetikanın bireyselliğinin boyutları öylesine had safhaya çıkabilir ki, bir şaire ait olan poetik görüşler, o şairin sanat faaliyetinin genelini karşılamayabilir.” (Sazyek, 2010: 359-369).*

Bu çalışmada Ferhad’ın imaj dünyası, şairin politik ve poetik anlayışının değişimi ve gelişimi paralelinde ortaya koyduğu eserler çerçevesinde çözümlenmeye çalışılacaktır. İmajların ne şekilde kurgulandığı, şairin, yayımlanış sırası gözetilen kitapları üzerinden incelenecek, folklorik/mitolojik kaynaklardan beslenerek imaj yoğunluklu bir kültür şiiri oluşturduğu ortaya konmaya çalışılacaktır.



## 1. HÜSEYİN FERHAD

### 1. 1. Şairin Biyografisi

Asıl adı Hüseyin Hameş<sup>1</sup> olan, 1980 Kuşağı Türk şiiri temsilcilerinden Hüseyin Ferhad, 1954 yılında Hatay'ın Hassa ilçesinde, çiftçilikle uğraşan, topraksız Fatma ve Şaban Hameş çiftinin sekiz çocuğundan beşincisi olarak dünyaya gelir. Doğduğu ilçede ilk ve orta öğrenimini tamamladıktan sonra 1972'de parasız yatılı Mersin İlköğretmen Okulunu bitirir. Buradaki öğrencilik yıllarında klasikleri okur (Ferhad, 1982: 73). Sınıf öğretmeni olarak atandığı Şanlıurfa'nın Birecik ilçesinde iki yıl (1972-74) görev yapar. O yöredeki insanların düşünce ve yaşam tarzı kendisinde derin etkiler bırakır (Ferhad, 1982: 73). Mistik duyarlılık edinir. 1974'te ailesinin isteği üzerine girdiği Gazi Eğitim Enstitüsü Matematik Bölümünden 1979'da mezun olur. Ankara'daki öğrencilik yıllarında tezgâhtarlık ve günlük bir gazetede taşra muhabirliği, 1978'den sonra Milli Eğitim Bakanlığı Film-Radyo-Televizyon ile Eğitim Merkezinde on iki yıl radyo program yazarlığı ve yöneticilik yapar. 7 Ağustos 1981'de Nihal Hanım'la evlenir. 1990'da Ankara'dan Adana'ya taşınır, bir süre ticaretle uğraşır. Emekli olduğu 2000 yılına kadar beş yıl matematik öğretmenliği görevinde bulunduktan sonra ticarete geri döner (Aksakal, 2020). 2014'te İstanbul'a yerleşir. 2017'den beri İzmir'de yaşamaktadır. Ferhad'ın Dicle Hameş adında bir kızı vardır (Kuseyri, 2018: 9).

İlk şiirini ilkokul üçüncü sınıfta yazan (Söğüt, 2004: 24-33), ilk şiirlerini Mersin İlköğretmen Okulunun duvar gazetesinde yayımlayan (Ferhad, 2016: 278-331) Türkiye Yazarlar Sendikası üyesi Ferhad'ın “Bir Şiir Ustası: A. Kadir” adlı ilk yazısı 1977'de *Yeni Toplum*'da çıkar (Yalçın, 2010: 519-520). 1978'de Gazi Eğitim Enstitüsünde öğrenciyken “Kürt Çiçekleri”<sup>2</sup> adıyla *Yeni Türkü*'de ilk şiiri yayımlanan şairin bu dergide soyadının “Ferhat” olarak yazılmasından ve şiirine yönelik olumsuz değerlendirmeden dolayı şiir, aynı yıl *Sanat Emeği* dergisinde tekrar yayımlanır. Ferhad, kendisine *Sanat Emeği*'ni başlangıç kabul eder (Ferhad, 2015: 1; 2016: 278-331; 2019: 1). Şairin sonraki şiirleri, yazıları *Varlık*, *Türk Dili*, *Sözcükler*, *Bilim ve Sanat*, *Kitaplık*, *Edebiyat ve Eleştiri*, *Adam Sanat*, *Somut*, *Yazko Edebiyat*, *Yarın*,

<sup>1</sup> Şairin biyografisi için “<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hames-huseyin>”, *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* (2010: 519-520), Faris Kuseyri'nin (2019) hazırladığı *Hüseyin Ferhad Kitabı*'na bakılabilir.

<sup>2</sup> Bu şiirin adını Hüseyin Ferhad, “Ece Ayhan'dan” (daha sonra *Açık Atlas* adıyla basılacak olan *Kürt Çiçekleri* kitabından) “ödünc almış”tır (Baki, 2003: 30-64).

Broy, *Yeni Biçem*, *Yom Sanat*, *Geceyazısı*, *Yasakmeyve*, *Akatalpa*, *Kaşgar*, *Caz Kedisi* dergilerinde yayımlanır (Ferhad, 2019: 1).

Dergi ve kitaplarda yer alan şiirleri *Kılıç İpekte Sınanır* başlığı altında toplu olarak basılan Hüseyin Ferhad'ın *Hazer İçin Birkaç Sarı Gül* adlı kitabı, *Kılıç İpekte Sınanır*'ın 2000'deki, *Gizli Âyinler* adlı kitabı da 2007'deki basımı içinde yeni kitaplar olarak yer aldı. Kendi seçtiklerinden oluşan şiirleri *Beni de Ezberine Al* adıyla basıldı. Ferhad'ın, şiir kitapları dışında kaleme aldığı mitolojik, edebî ve tarihî içeriğe sahip eleştirel düz yazılarının büyük bir bölümü *Aşka ve Barbarlara Dair* adıyla kitaplaştırıldı. Şair, anlatılarını *Cennet Diye Bir Yer*'de, denemelerini *Şark Belleği*'nde topladı. Şiirleri İngilizce, Fransızca, Almanca, Arapça, Farsça, Hollandaca, Bulgarca ve Kürtçeye çevrilmiş olan yazar, *Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden*'le 1984 Yaşar Nabi Nayır Şiir Ödülü'nü, *Söyle Gölgen de Gitsin*'le 1994 Yunus Nadi Şiir Ödülü'nü, *Hazer İçin Birkaç Sarı Gül*'le 2001 Altın Portakal Şiir Ödülü'nü, 2009'da Hüseyin Gazi Vakfı Şiir Hizmet Ödülü'nü, 2018'de de Altın Defne Edebiyat Ödülü'nü aldı. Antalya Kültür Sanat Vakfınca ödül alan eserine ilişkin sempozyum metinleri *Hüseyin Ferhad Şiiri* (2003) adıyla, Altın Defne Edebiyat Ödülü Sempozyumunda sunulan bildiriler Faris Kuseyri tarafından *Hüseyin Ferhad Kitabı* (2019) adıyla kitaplaştırıldı (Kuseyri, 2019: I-II, 376). 2019'da çıkan şiir türündeki *Nihayet Bir Cümledir İnsan*, Ferhad'ın yayımlanmış son kitabıdır.

## 1. 2. Hüseyin Ferhad'ın Edebî Kişiliği

Hüseyin Hameş, Hassa'da Avşar Türkmen aşiretinin sözlü kültürü içinde büyüdü. Küçük yaşlarda şiir yazmaya başladı. Daha sonra müstear ad olarak “Ferhad”ı seçti. Mahlasın, takma adın soyağacına, erkek egemen zihniyete muhalefet olduğunu, soyadın bu yüzden büyük yazılmasını yadırgadığını belirten şair (Ferhad, 2016: 167-177), “Ferhad”ı kendine soyad olarak seçme gerekçesini şöyle açıklar: “*Müstear ad, eski bir şuara geleneğidir; (...) ben Ferhad'ı Zende-Rud<sup>3</sup>'a izafeten soyadı seçtimdi kendime*” (Ferhad, 2016: 278-331).

Hüseyin Ferhad, 1980 Kuşağı folklorik/mitolojik şiirin temsilcileri arasında özgün tarzıyla öne çıkar (Asiltürk, 2013: 100). “*Öznel gerçekçi*” bir tutumla hayat algısını, bireysel tavrını şiire döker (Yalçın, 2010: 519-520). Tarihî, folklorik, dinî ve mitolojik konulara arkaik dil ve zengin kelime hazinesiyle bugünün şiiri içinde geniş

---

<sup>3</sup> Zende-Rud, Farsça “hayat veren ırmak” (Gökhan-Erçavuş, 2018: 113-132) anlamına gelen mitolojik bir isimdir.

yer verir. Ön ve Orta Asya, Akdeniz gibi geniş bir coğrafyaya yayılmış Türk, Fars, Arap kültürlerinden aldığı folklorik/mitolojik motif ve unsurlarla Türk şiirine katkıda bulunurken tasarımlarını genel olarak görsel, dokunsal ve işitsel imajlarla yapar.

Ferhad, şiirinde sıkça tarihsel göndermelerde bulunur. Tarihsel olay, olgu ve şahısları ilk döneminden itibaren şiirlerinde sıkça kullanır. Şairin burada iki yönlü bir tutum içinde olduğu söylenebilir. İlki, Salih Bolat'ın da dikkat çektiği, şairin güncel takılıp kalmak istememesinin sonucu olarak, dünya görüşünün, poetik anlayışının bir tezahürü şeklinde karşımıza çıkan tutumdur. Çünkü *“güncel, özel olanı ifade eder ve süreksizliği, belli süre içinde olup biteni tanımlar. Bu nedenle (...) geçicidir”* (2007: 238). Söz konusu tutumun diğer yönü Ferhad'ın, unutulmuş, gereken önem verilmemiş, gizli kalmış yanına vurgu yapmak amacıyla geçmişe, tarihe yönelmesidir. Fakat tarihe yönelirken insanlığın tabi olduğu evrensel yasaları gözden kaçırma riski de mevcuttur. Zira *“ozanın işinin gerçekten olmuş şeyleri değil olabilecek şeyleri, olabilirlik ya da zorunluluk gereği meydana gelebilecek şeyleri söylemek”* olduğunu belirten Aristoteles, bunun aynı zamanda tarihçi ile ozan arasındaki fark olduğunu, genelden bahsetmesi yönüyle şiirin felsefeye tarihten daha yakın olduğunu söyler (2013: 37). Kanaatimize göre Hüseyin Ferhad'da tarih, şimdiyle geçmiş arasında köprü kurar. *“Geçmiş içinde yaşanılacak bir şey değildir. Eyleme geçerken içinden bir şeyler çekip çıkarttığımız bir sonuçlar kuyusudur”* (Berger, 2008: 11). Ferhad da başlangıç çizgisine, her şeyin baştan kurulduğu zamana gider. Bugünün dünyasına oradan bakarak yitirilen masumiyete dikkat çeker.

Hüseyin Ferhad, şiirlerinde Edip Cansever, Konstantin Kavafis, Nazım Hikmet gibi, geniş kitlelerce büyük kabul gören şairlere göndermelerde bulunur. Poetik yapı çözümlemesine vurulduğunda şiirlerinin metinlerarası ilişkiler bağlamında da okunabileceği, Ferhad'ın parodi, pastiş ve ironiye de başvurduğu (Karabulut, Sulu, 2020: 3) savından farklı olarak Salih Bolat, şairin *“barbar”* ve *“yaban”* öznelerinin modern zamanın olumsuzluklarına itiraz vasfında olduğu, onun şiirinde *“gelecek”* zamanın *“geçmiş”* paradoksuyla okunamayacağı tespitinde bulunur (2019: 25-35).

Hüseyin Ferhad şiiri, kendi döneminde yazılan şiirden üslup ve tema bakımından farklılık gösterir. Ferhad, oluşturduğu kendine özgü kelime hazinesi, ortak olandan farklılaştırıp etkili kullandığı dili ile kendi üslubunu belirgin ve ayırıcı kılar (Ada, 2004: 59-63).

Folklorik/mitolojik şiir geleneği içerisindeki özgün poetik duruşu, nesir ile şiirsel düzyazı tarzını zaman zaman iç içe kullanmasının onu dönem şairleri içerisinde

öne çıkardığını, beslendiği şairlerden az etkilenen ender şairlerden olduğunu söylediği Hüseyin Ferhad, İnal'a göre Cumhuriyet Dönemi modern Türk şiirinden de Batı şiirinden de farklı; efsanevî, mitolojik, masalsı ve destansı atmosferin belirgin şekilde kendini hissettirdiği, güçlü imgelemin dil kullanımıyla birleştiği bir şiir ortaya koyar (2019: 20).

Hüseyin Ferhad, eski şiirlerini toplu şiirlere alırken şekil, üslup ve içerik bakımından süzgeçten geçirir. Eski şiirlerinde gördüğü çapakları ustalık döneminde okurdan uzak tutmak ister. Bunu yaparken de Edip Cansever'i kendisine örnek alır (Baki, 2003: 30-64). Zira *“Edip Cansever ilk kitabını tümünden, ikinci kitabını kısmen silmiştir seyir defterinden”* (Ünal, 2019: 285-290). İlk iki kitabının *“erken”* kitaplar, *“düşlediği şiirden hayli uzak”* olduğunu belirten Hüseyin Ferhad, *“Oktay Rifat'ın 'Agamemnon'una, Melih Cevdet'in Kolları Bağlı Odysseus'una, Yannis Ritsos'un 'Yunanlıların Öyküsü'ne benzer epik, dramatik şiirler”* düşler. *“Homeros'u, Aprın Çor Tigin'le, Yunus Emre'yle, tanıştırmak iste[r.]”* Olmayınca, *“yüzünü Şark'a, Balasagun'a, Ötügen'e”* döner (Söğüt, 2004: 24-33).

Şamanizm, pagan/mitolojik/semavî inançlar ve tabiat unsurları, ses/müzik karakteri, kelime tercihi/mısra kuruluşu ve tematik yönelim başta olmak üzere diğer yapı bileşenleriyle birlikte Ferhad'ın poetik mevcudunda temel teşkil eder. *“Şairin 'ben'i düşsel bir çağrışımla şiirsel bir panteizm içinde doğanın bir parçası olmuştur; doğa ise sesi şiir dilinde titreşimler yaratan ve tanrısal hayatı olan bir içgüdü sayılmaktadır”* (Fischer, 1995: 167).

Hüseyin Ferhad, pagan inanışlara yer verdiği şiirlerinin yanında semavî dinlere ait özellikleri kullandığı şiirler de yazar. İki anlamda *“sır”* şeklinde tarif ettiği şiiri, hem *“aşk-ı mecaz”* hem imaj niteliğiyle kapalı söz mahiyetinde *“kehanet”* olarak nitelendirir (Ferhad, 2016: 278-331).

Hüseyin Ferhad, Türk tasavvufunun öncü isimlerine şiirlerinde sıkça yer verir. Bu isimlerden biri de Hacı Bektaş Veli'dir. Ferhad'ın şiirinde, tarih algısında Hacı Bektaş'ın yerine dair Gonca Gökalt Alpaskan şu belirlemede bulunur:

*“[D]üzyazıyla dizelerin birbirine karıştığı uzun şiirlerinde tarih yeniden canlanırken Orta Asya'dan Anadolu'ya, Yunan mitolojisinden Türk halk edebiyatına uzanan çizgide önemli düğüm noktalarından biri de Hacı Bektaş'tır. Şair için Hacı Bektaş, dirilmesi umut edilen bir bilgedir. Hüseyin Ferhad için tarih, birbirinin içinden geçerek eriyen halkalar hâlinde dir.”* (2012: 45-53).

Ferhad, şiirde arkaik zamana uygun kelimeleri seçerek paganist dönem iklimi içinden seslendiği okura sözün etkileyici gücünü modern hayatın yıkıcılığına karşı

alternatif olarak sunar. Kelime hazinesini ve kültür coğrafyasını geniş tutarak insanın hakikatini tarihsel daireden öteye taşır. Şiirinde ağırlıklı olarak eski Türk yaşam tarzı, göçebelik ve doğa konularını ele alır. İnanç yönünden kendini Şamanist addeder. Bu, şiirinin tematik yapısına ve güncellikten uzak olmasına yansır. Onun açısından Şamanizm “sanatsal bir tasarımdır: Doğayı adlandırma, doğal varlıklara ruh verme, onları düşlem dünyamızın elementlerine dönüştürme çabası”dır (Söğüt, 2004: 24-33).

Ayrı ayrı basılmış kitaplarını içerik açısından değerlendirdiği yazısında Kayıran, Ferhad şiirini üç döneme ayırırken ilk dönemi, Yunan mitolojisine, tanrıtanımazlığa ve ateizme coşkulu bir referansın söz konusu olduğu ilk iki kitap olan *Deniz Çobanları* ile *Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden*’le; ikinci dönemi, Kürtlerin yaşama tecrübesine referansın güçlü olduğu üçüncü kitap olan *Söyle Gölgen de Gitsin*’le; üçüncü dönemi ise son dört kitabı *Hayal Ülkesinin Keşfi*, *Hazer İçin Birkaç Sarı Gül*, *Simurg* ve *Gizli Âyinler*’in oluşturduğu ana gövdeyle sınırlar (2016: 291-294) [Ferhad’ın son kitabı *Nihayet Bir Cümledir İnsan*, o zaman daha yoktur]. Sabit Kemal Bayıldırın da Ferhad’ın şiirini “sosyalist gerçekçilik, boşlukta gezinme, milliyetçilik” (2004: 73-83) şeklinde üç döneme ayırır.

Sekiz kitabı incelendiğinde Ferhad’ın izlediği poetik çizgide şiirinin, iki döneme ayrılarak ele alınabileceği düşünülmektedir. Şairin ilk dönemini poetik arayışlar içinde politik referanslarla ortaya koyduğu ilk iki kitabıyla, ikinci dönemini ise hayal ettiği folklorik/mitolojik şiire vararak ortaya koyduğu altı kitapla sınırlamak mümkündür. İlk iki kitabı olan *Deniz Çobanları* ile *Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden* şairin arzuladığı poetik çizgiye henüz ulaşamadığı dönem eserleridir. Politik ve poetik olarak toplumcu gerçekçi anlayışta olduğu bu dönem şiirlerinin çoğunu şair daha sonra toplu şiirlerine ya almamıştır ya da kelime, mısra, parça ekleyip çıkararak; şiir adı, sırası değiştirerek kullanmıştır. Kayıran’a göre “poetik yolsuzluk” olan bu tutum (2016: 291-294) Ferhad’a göre, esas olan kusursuz şiir olduğu için en doğal hak ve sorumlulukla şairin, poetikasının gerisine düşenleri kaldırıp atmasıdır (Baki, 2003: 30-64). Toplu şiirleri olan *Kılıç İpekte Sınanır*, Ferhad’ın, şiirini “temize çekmesi” yönüyle bir bütünsel olgunluk oluşturma durumuyla birlikte “yeniden olma, yeniden şekillenme biçimini [de] gösterir” (Kayıran, 2016: 291-294).

Modern dönemin yarattığı değer aşınması, kaos ve masumiyetten uzaklaşmaya tepki olarak güncelden uzak, doğayla bütünleşmiş bir yaklaşım sergileyen Ferhad, sanat yapmaktan ziyade kendisini ait hissettiği kültür coğrafyasını, arkaik dil ve saf bir ruhsal esinle dile getirir ve arketipal bilgiler yardımıyla, dilde efsane oluşturan, eski

uygarlıkların simge değerleriyle yoğrulan, ahenk, geometrik hassasiyet ve erotik söylem barındıran bir şiire imza atar (İnal, 2019: 13-20).

Şiirindeki tasarımlar, Ferhad'ın doğaya karşı bireyi/şairi konumlandırma, onunla bütün algılama anlayışıyla varlık kazanır. Cengiz Han'ın kıskançlık sonucu öldürttüğü Şaman şair Kokoçi'yi [Kokoçu] (Temir, 1986: 155-168) kendisine referans alır. “*Kalbimin şeceresi Kokoçi'yle başlar*” (Ferhad, 1995c: 36-37) der.

Mitoloji, kültürün eski metinleri olan esatir, destan, menkıbe, mesel, kendi deyimiyle Ferhad'ın “*tinsel evreninin binek taşları*”dır. Şiirin başlangıcı olarak gördüğü Şamanizm, ona göre step ideolojisi, yaşam felsefesi, etnik bir kimliktir (Ferhad, 2016: 83-87, 332-341, 30-71; Söğüt, 2004: 24-33).

Ferhad, “*anlatımcı şiirden yana*”dır (Asiltürk, 2013: 229). Şiirlerinin ilahi kıvamında olmasını ister (Duymaz, 2004: 47-52). Düzyazı şiirler de yazar ve bu ilgisinin kaynağı olarak da Ece Ayhan'ın *Bakışsız Bir Kedi Kara* kitabını gösterir (Ferhad, 2016: 126-137).

İyi ürün ortaya koymanın herhangi bir sosyolojik açıklamayı zorunlu kılmadığını belirttiği yazısında Enis Batur, Hüseyin Ferhad'ın edebiyat ortamından ve güncelden uzak duruşuna, özgün poetik yönüne dikkat çeker ve onun sağlam bir aritmetikle örülmüş, epik, farklı şiirlerinde kişisel ve seçici izlekler ele aldığını belirtir (2014: 76-77).

Haziran 2021 itibarıyla Hüseyin Ferhad'ın sekiz şiir kitabı mevcuttur: *Deniz Çobanları* (1982), *Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden* (1984), *Söyle Gölgen de Gitsin* (1993), *Hayal Ülkesinin Keşfi* (1995), *Hazer İçin Birkaç Sarı Gül* (2000), *Simurg* (2004), *Gizli Âyinler* (2007), *Nihayet Bir Cümledir İnsan* (2019). İlk yedi kitap kısmen de olsa *Kılıç İpekte Sınanır* adlı toplu şiirleri içinde yer alır. Şairin, *Hazer İçin Birkaç Sarı Gül* ile *Gizli Âyinler*'i bağımsız birer kitap olarak değil, ilk defa toplu şiirler toplamında okur karşısına çıktılar (Kayıran, 2016: 291-294). Ayrıca, *Beni de Ezberine Al* (2007) adlı, şairin kendi seçtiği şiirlerinden oluşan bir kitabı da vardır. (Kuseyri, 2019: 9).

Baki Asiltürk, Ferhad'ın, ilk kitabı *Deniz Çobanları*'nda klasik biçimlere başvurmasının içerikle birlikte biçimi de önemseydiğini, karasal unsurlarla denizi bir arada kullanarak mekân aktarımı üzerinden yeni bir duyarlılık yarattığını, hem geçmiş ile bugün hem de kültürler arasında geçişmeler sağladığını belirtir (2013: 232).

“*Modern Türk şiiri, Türkçe şiir, 'ırk'ı, heretik, etnik ruhu, gnostik mezhepleri ıskalamıştır*” ve “*epik şiir, poetik tasavvurun ilk formudur*” diyen Ferhad, mitolojiyi,

kültürüne ait okuduğu eski metinleri “*tinsel evreni[n]in binek taşları*” olarak görür (Ferhad, 2016: 30-71, 83-87). Kendisinin, Türk dünyasına, mitolojisine hangi kaynaklardan sonra yöneldiğini ise şöyle dile getirir:

“*Şiir ki duadır, bir aşk halidir, insanın ruhuna taliptir, bütün yaratma yetisine. Harflere, Yazı’ya tapınmamız şarttır: okumanız, yine okumanız. Meydan Larousse’la başladım ben de. Ana Britanica’yı hatmettimdi akabinde. (...) Netice müspetti. Hayal ettiğim türkesk Dünya şekillenmeye başlamıştı*” (Ferhad, 2016: 278-331).

Memet Fuat, Hüseyin Ferhad’ın mitoloji, tarih içerikli şiirlerini *Adam Sanat*’ta yayımlayarak onu yüreklendirir, Türk mitolojik tarihine yönlendirir (Ferhad, 2016: 102-112). Hüseyin Ferhad, modern Türk şiirini, etnik unsurlara yer vermemesi yönüyle eleştirir. Ona göre beslendiği kaynaklardan biri olan Divan şiirinin ağırlıklı oranda “*aşk*” temalı olması modern Türk şiirinin etnik hafızadan yoksun kalmasına sebep olmuştur (Ferhad, 2016: 30-71).

Ferhad’ın şiirinde “*zaman*”ı iki yönlü bir aks üzerinden okumak mümkündür. Yücel Kayıran da, *Şiirimin Çeyrek Yüzyılı-Günümüz Türk Şiiri Üzerine Makaleler* kitabında dikkat çektiği bu husus için şöyle der:

“*Hüseyin Ferhad’ın şiiri (...) poetik bakımdan lirik bir şiir; fakat bu şiirin zamanı, epik zaman<sup>4</sup>la inşa edilmiştir. Fakat kimi zaman, epik zamanın sonsuzluğuna tahammül edemiyor gibi; peyderpey yaşadığı zamanın lirik-zamanına dönüyor. ‘Herkes Bir Başkasının Hayatını Yaşar’ adlı şiiri mesela ve bu türden şiirleri de bir iki örnekle sınırlı değil*” (2016: 291-294).

Hüseyin Ferhad, şiirlerinde biçim-içerik uyumuna dikkat eder. “*Edebî eser*”le kastedilen şeyin “*kısmen, ne söylediği nasıl söylediğine dayanarak alınması gereken eser*” olduğunu belirten Eagleton, “*içeriğin, içeriğin sunulduğu dilden ayrı düşünülemeyeceği yazı türü*” ve “*edebi eserlerde dilin gerçekliğin ya da deneyimin basit aracı değil esası*” olduğuna vurgu yapar (2015: 13). Nitekim Hüseyin Ferhad içerikle birlikte biçimi de önemsemesinin sonucu olarak şiirlerinin “*ilahi kıvamında olmasını ister*” (Duymaz, 2004: 47-52).

Hüseyin Ferhad’ın şiir dili yoğun atıflar ve simgesel özellikler barındırır. Arkaik dönemin güçlü duygular içeren inançsal şiirini bugünden okuyan Ferhad’da, “*semiyotik pratiği yeniden üretme, metinlerarası ilişkiler kurma çabası*” (Aksakal, 2020) görülür. İnsanoğlu mitleri yaratırken zengin hayal gücüne başvurmuştur. Mitten, mitolojiden yararlanarak eser ortaya koyan şairler de imajlarını zengin mitik unsurlar

<sup>4</sup> Kayıran’ın, “lirik zaman”la kastettiği, tarihî olay ve durumların gerçekleştiği sırada yaşanan “duyarlılık/duygu” iken, “epik zaman”la kastettiği ise bugünün “olanağından vazgeçme” şeklinde “tarih olanın dışına çıkmak”tır (2016: 291-294).

aracılığıyla oluştururlar. Çünkü mitler Tanrı, hayat, yaratılış çerçevesinde evrendeki insan hakikatini, “(...) bir anlama ve algılama biçimidir. (...) İnsanın yaşamı ve kendisini algılamak için vazgeçemediği ve geçemeyeceği bir anlatma biçimi olarak mitler, konusu temelde insan olan yazın için de vazgeçilmez ve göz ardı edilemez bir kültürel kaynak ve zenginlik sunar” (İşler, 2004: 29).

Ferhad’ın şiiri tarih, mitoloji, folklor, coğrafya karakterli bir yapı arz eder, pagan ve semavî inançlar ile kültürler arası unsurlarla bezenmiş zengin bir kompozisyon gösterir. Konu, hayal coğrafyası hayli geniş şairin algı çeşitliğinde de bir zenginlik fark edilir. Geniş bir okuma tecrübesinin sağladığı imkân, farklı duyum ve orijinal tahayyülle Ferhad, dünyayı algılar, gözünde canlandırır, şiirinde göz önüne serer. Birbiriyle bağlantılı şekilde kullanılan bu tema, motif ve unsurlar şiirin dokusunu oluşturur. Poetik bütünlük içinde estetik boyutta anlama ve biçime katkıda bulunur. Şairin imaj evreni bu çerçevede sanata dönüşür. Ferhad imaj ağırlıklı bir şiir ortaya koyarken daha çok görsel imajlara yaslanan bir şiirden yana tercihte bulunur. Ferhad’ın sekiz şiir kitabının ortak noktalarından biri de bu husustur. Ferhad’ın seçtiği temalar, şiirlerindeki temel motifler ağırlıklı olarak başvurduğu imajlarla sıkı bir bağ içindedir. Bunda şairin imaj anlayışı etkilidir. Kapsamlı ve içinde birçok ögeyi barındırabilecek anlam evrenine sahip imajlar, diğer imajlara geçiş ya da dönüşüm ortaya koyabilirler (Zimmermann, 2001: 122). Bu sebeple bir imajın, birden fazla duyumun yarattığı etkiyi içermesiyle karşılaşılabılır. Hüseyin Ferhad şiirinde de bu durum hatırı sayılır oranda geçerlidir.

### **1. 3. 1980 Sonrası Şiirde Hüseyin Ferhad’ın Yeri**

12 Eylül 1980 askerî darbesi sonrasında Türkiye’deki toplumsal kurumlar yeniden dizayn edilir. Alt ve üst yapıdaki gelişmeler, değerlerin değişime uğratılarak metalaştırılması amacı doğrultusunda bir seyir izler. Dünyadaki konjonktürel değişim paralelinde ülkede de hissedilen liberalleşmenin yarattığı görece özgürlük daha çok ekonomik alanda yaşanır. Bu dönemde üretici süreçlerin emtiyaya hizmet ettiği, ortaya çıkan her ürünün yükselen değer kategorisinde algılandığı göz önünde bulundurulduğunda paraya çevrilemeyen estetik yaratıların gözden neden düşürüldüğü de daha kolay anlaşılabilir. Demir, bu tüketim döneminde para etmediği için gözden düşürülen, toplumsal damarları zayıflatılarak birer küçük ve kapalı alan etkinliği durumuna düşürülmeye çalışılan şiirin aynı zamanda 1980 öncesine egemen

ajitasyondan kurtularak bireyselliğe ve teknik olgunluğa imkân yarattığının altını çizer (2015: 144-163).

1980 Kuşağı şiirinin “ben’in aşılması”, “tarih bilinci” ve “kültürel kimlik” şeklindeki üç kritik sorun çevresinde geliştiğini belirten Salih Bolat, “1980’li yıllar şiiri, en çok tartışılan şiir olmuştur. (...) 1980’li yılların şiiri gerek içerik açısından, gerek biçim açısından çok renkli, farklı özellikteydi (...) Gerçekte 1980’li yıllar şiirini belirleyen en önemli etken, yoğun olarak ‘ideoloji-estetik’ tartışmasıdır” (2007: 251-253) der.

1980 Kuşağı şairlerinin, toplumsal konulara mesafeli tutumunu Hüseyin Ferhad şöyle dile getirmektedir: “80 Şiiri denilebilirse, çalının etrafından dolaşarak yürümeyi yeğlemiştir. Bunun iki nedeninden biri, içrekçi, entelektüalist kesimin biçimi incelemesidir, revaçtaki tabirle şairin ‘ne’ değil, ‘nasıl’ yazdığına bakılması. Diğeri de ‘eski tüfek’lerin ‘ricat’ıdır, aramıza koydukları mesafe.” (2016: 278-331).

1980 Kuşağı Türk şiiri içinde mitolojik ve folklorik karakterli şiiriyle ön plana çıkan Hüseyin Ferhad, gerek seçtiği izlekler gerekse de kurduğu eskil dille hem kendi kuşağı şairlerinden hem de mitolojik folklorik şiir temsilcisi diğer şairlerden ayrı bir yerde konumlanır. Şair, kendi zamanından “kaçma”, “uzaklaşma” ve “arayış” (Asiltürk, 2013: 233) içinde geçmişe yönelen bir tutum sergiler. Bu tutumun sonucu olarak Ferhad, toplumsal, tarihî, mitolojik, dinî konuları şair öznenin muhayyilesinde yeniden canlandırarak bugünün gerçekliği hâline getirir. Buradan tarihe, coğrafyaya, mitolojik döneme kişiler ve tabiat unsurları üzerinden göndermede bulunur. Yarattığı bu atmosferde şiiri geçmişe bir yolculuk işlevi üstlenir.

Ferhad’ın şiirlerindeki “tarih imgesinin (olgusunun, bilgisinin)” içerikle birlikte değil, motif olarak ele alınması gerektiğini belirten Salih Bolat, Hüseyin Ferhad’ın “nesnel dili şiir diline dönüştürme süreçlerinde, sürrealist yaklaşım biçimi” de sergilediğinin altını çizer (2019: 25-35).

Hüseyin Ferhad, 1970’lerin toplumcu gerçekçi şairlerinin üçüncü kuşağı<sup>5</sup> (Bayıldiran, 2018: 89-95) içinde şiir serüvenine başlar. 12 Eylül askeri darbesiyle bireye biçilen misyon, politik alanın baskı altına alınması ve reel sosyalizmin yıkılması sonrası yaşanan yenilgi duygusundan nasibini alsa da asıl, başından beri içine girdiği

---

<sup>5</sup> Bayıldiran’a göre Üçüncü Kuşak, Hasan Hüseyin Korkmazgil’in 1963’te yayımladığı *Kavel* adlı kitapla başlayıp 1990 yılına, *Edebiyat Dostları*’nın kapanışına kadar şiirimizde egemen olan sosyalist gerçekçilerin şiiridir (2018: 89-95).

arayışta Hikmet Kıvılcımlı'nın *Tarih Tezi*<sup>6</sup> kendisine “şifa” olur (Ferhad, 2016: 278-331). Ferhad, pagan döneme, Türk tarihi ve coğrafyasına yönelir ve folklorik/mitolojik şiir çizgisinde poetikasını şekillendirir. Hüseyin Ferhad'ın bu çizgide ürün veren şairler arasındaki konumuna dair Baki Asiltürk şu tespitte bulunur:

*“Folklorun yaşayan/güncel yanlarını değil, daha derinlerde kalmış tarihsel zenginliklerini kaynak olarak gören, bu bakımdan da mitolojiyi öncelediği görülen Hüseyin Ferhad, kuşak şairleri içerisinde bu yönüyle [farklı] bir konuma sahiptir. İlk kitabından son kitabına dek bu özelliğini geliştirip zenginleştirerek sürdürür” (2013: 226 ).*

Ferhad'a göre 1980 şiirinin kaynakları “[m]istisizmdir, Tarih'tir, şiirin geometrik sorunlarıdır, uç, sıra dışı aşklardır, (...) şiirin bizzat yaşandığı çağdır: kutsal kitapların dünyası, vaad edilen cennet, mitologya, ‘barbar’ların iktidarı”dır (Ferhad, 2016: 342-349; Duymaz, 2004: 47-52). Ferhad, 1980 şiirinin kaynakları olarak gösterdiklerini kendi şiirine de kaynak seçer.

Hüseyin Ferhad'ın poetik serüvenini coğrafya üzerinden okumak da mümkündür. İpek ve Baharat Yolu Ferhad'ın şiirinin iki ana güzergâhı olarak göze çarpar. İlk iki kitabının kültür atlası Akdeniz ve Ön Asya, son kitabının ki Anadolu olsa da poetik veriminin ana gövdesini İpek ve Baharat Yolu fonunda Türklerin tarihî yolculuğu şekillendirir. Ferhad, *Hazer İçin Birkaç Sarı Gül*, *Gizli Âyinler*'in bir bölümü ve *Söyle Gölgen de Gitsin*'le İpek Yolu; *Gizli Âyinler*'in bir bölümü ve *Simurg*'la da Baharat Yolu üzerinden (Erdoğan, 2021) Türklerin kültürel izini sürer.

Ferhad'ın şiirini, öznel bellek olarak adlandırmak yanlış olmasa gerek. Zira “[t]oplumsal ve bireysel bellek her zaman öznel ve dinamiktir ve hakikate-somut gerçekliğe en yakın olduğunu öne süren tarih okumaları bile mitolojik bir niteliğe ve işleve sahip olmayı hedefler, yani kökenlerle ilgili açıklamalar yapabilmek, diğer bir deyişle kurucu olmak ister” (Parman, 2018: 169-170).

Hüseyin Ferhad, toplumcu gerçekçi gelenekten aldığı mirası tarihî, mitolojik yolculuğunda zenginleştirerek Türk şiirinde özgün bir yer edinir.

---

<sup>6</sup> Tarih, Hikmet Kıvılcımlı'ya göre uygarlık-barbarlık ekseninde zıt özdeşliklerin bir bileşenidir. Fakat barbarlar, medenilerden üstündür çünkü taze, temiz, ahlaklıdır; kolektif aksiyon güçleri vardır; ‘fazla mala göz dikmez’ler; hem bayındırlık hem de dış ticareti ‘toplum yararına’ yapabilirler. Ayrıntılı bilgi için Hikmet Kıvılcımlı'nın *Tarih Tezi* [1974] kitabına bakılabilir.

## 2. İMAJ

### 2.1. İmajın Tanımı

Birçok sanat dalı ve disiplinin kurucu öge olarak başvurduğu imaj[imge] kavramı, Türk Dil Kurumu[TDK] *Türkçe Sözlük*'te “1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya. 2. Genel görünüş, izlenim, imaj. 3. Psikol. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj. 4. Psiko. Duyularla algılanan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj” olarak tanımlanmaktadır (2005: 962).

Adnan Turani'nin *Sanat Terimleri Sözlüğü*'nde “(Fr. image): hayal” (1993: 57), Ahmet Cevizci'nin *Paradigma Felsefe Sözlüğü*'nde “Os. suret, sureti akliyye; İng. image; Fr. image; Al. Vorstellung” (1999: 462) olarak aktarılan imaj veya Türkçedeki diğer kullanımıyla imge, Latince “*hayal, aldatıcı görünüş*” anlamlarına gelen “*imagos*” sözcüğünden türemiştir (Ulağlı, 2018: 13). En genel anlamıyla imaj, “*resim, tasvir, suret, dinsel resim, ikon, anı, izlenim, imge, benzetme, eğretilme, görüntü, hayal, görünüm, genel görünüş, tablo, manzara*” anlamlarına gelir (Saraç, 1976: 677). Salman'a göre ise “*taklit, öykünme, kopya*” karşılıklarına, anlam genişlenmesi yoluyla “*bireyin zihninde beliren bir resim, bir kavram, bir fikir, bir izlenim*” gibi anlamlar eklenen imaj, edebiyatta “*söz sanatı, özellikle de eğretilme ya da benzetme için kullanılır olmuş*”tur (2004: 65-66).

Hançerlioğlu'nun *Felsefe Sözlüğü*'nde “*duyulur bir kaynaktan gelen tasarım*” olarak tanımlanan imajın “*düşünce*” yönüne vurgu yapılır (1989: 184). Ahmet Soysal, A. Lalande'dan imaj teriminin felsefedeki klasik tanımları olarak şunları aktarır: “*Görüşün algıladığının somut ya da düşünsel yeniden üretimi*”, “*önceki bir algının düşünsel tekrarı*”, “*her çeşit duyumsal sunum ya da yeniden sunum*” (2004: 78-79).

Ahmet Cevizci'nin *Paradigma Felsefe Sözlüğü*'nde “*imge*”[imaj] için şunlar yazar:

“Dış dünyadaki nesnelerin zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçekdışı bir şey ya da olgunun zihnindeki tasarımı; varolan şeylerin, zihinde oluşan sureti; resimsel niteliği olan tasarım; zihnin, duyusal bir niteliği, ya da dış dünyada varolan bir şeyin kopyasını, duyusal uyaranların yokluğunda meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesne. Zihinde bir imgenin oluşması, algı sonucunda olabileceği gibi, daha sonra bir algıyı düşünmek, çağrıştırmak, bir şeyi imgelemde kurmak yoluyla da olabilir” (1999: 462).

İmaj[imge]; “*görme, işitme, tat alma, dokunma duyularını ve devinimi de içerebiliyor. Birden çok kanalla kodlanan duygusal yaşantı, güçlü bir imge*

*oluşturuyor ve daha kolay anımsanıyor. İmge, duyumla birlikte, algının temelini oluşturuyor.*” (Bakırcıoğlu, 2012: 669). İmajla ilgili olan “*imgelem (imagination)*” ise “*zihinsel olarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bağ kurma gücü; zihnin tasarım, imge oluşturma gücü, yetisi; muhayyile*” (Bakırcıoğlu, 2012: 669) anlamlarında kullanılmaktadır.

“*İmge[Fr. image] [es. t. hayal]*”: sadece var olan nesnelerin değil “*varmış gibi tasarlanan nesnelerin zihinde canlandırılışı*”dır (Gencan, Ediskun vd., 1974: 73).

Duyum-algı-yaratım şeklinde bir süreç izleyen imaj, kendisini oluşturan öğeler arasında “*bağlantı düzlemi*” olarak ortaya çıkar, duyum nesnesine benzer fakat onun “*kopya*”sı şeklinde olmaz (Yücel, 2021: 9).

İmaj, edebiyatta “*yazınsal ürünlerde, özellikle de şiirde dile getirilmek istenileni daha canlı, daha etkili, duyumsanabilir, göz önüne getirilebilir bir biçimde anlatmak için, onunla başka şeyler arasında bağlantı kurularak zihinde oluşturulan yeni biçim, dış dünyanın, duyumsamaların ve izlenimlerin zihinde görüntüye dönüşmesi[eş. imge.]*” (Püsküllüoğlu, 2004: 197) anlamlarına gelmektedir.

Şiir estetiği hakkındaki bazı kuramsal poetik metinlerde hayal, görüntü kavramlarıyla karşılanan imaj, imgenin ham şekli olarak değerlendirilirken terimin, sözcüğün temel anlamına belirtme, gösterme, adlandırma, çağrışım vasıflarını ekleyerek anlamda katman genişliği ve derinliği yarattığı belirtilir (Karataş, 2001: 207-212). Mitchell’e göre ise “*zamanda ve mekânda yer değiştirerek yayılan ve bu süreç içinde derin dönüşümlere uğrayan şeyler*”dir (2005: 12).

Birçok disiplinin, farklı sanat dalının başvurduğu kavram olan imajın, ağırlıklı kullanıldığı için has olduğu yer, edebî tür olan şiirdir (Durand, 1998: 10). İnce’ye göre de diğer sanat dallarına nazaran imgeye en çok hak tanıyan şiirdir, “*çünkü [şiirde] nesnenin imgesel dönüştürümü öteki sanatlara oranla en üst düzeyde*”dir (2011: 60).

Şiirde estetik harcı oluşturan imaj yoğunluğu, alımlayıcının görsel algısına katkıda bulunur. “*Yapıt ne denli imgelem yüklü olursa*” alımlayıcı da “*sanatçının görünenleri algılayışına o denli derinden*” eşlik eder (Berger, 2008: 10). Aytaç, sahip olduğu yoğunlaştırılmış içerik ve çok katmanlı yapısıyla yorumlama, açıklama imkânı sunduğuna işaret ettiği imajda, dil göstergesi vasfını aşan işleviyle kelimenin, dilsel gösterge görevinin üstüne çıkıp, zihni ve duyguları devindirici açık simgesel boyut kazanarak “*stilize etme ve edebîleştirmeye*” dayanak oluşturduğunu belirtir (1990: 485). Dış dünyanın algılanması sonucunda öznenin zihninde varlıkların somut yapılarının izlenim, görüntü, resim şeklinde tezahürü olan imaj, sanatçıyı algılanan

fiziki özelliklerinin çağrışımları yoluyla varlığı soyutlama ve estetik kalıcılığa ulaştırma amacına yönelir (Çetin, 2001: 207-212).

Bir edebî eserin kalıcılığı estetik değeriyle doğru orantılıdır. Sanatçının estetik ifade aracı olarak oluşturduğu kendine özgü, yoğun dil, içerdiği imajlar yönüyle, gündelik hayatta ihtiyaçlara cevap veren dilden ayrılır. İmaj (imge), çeşitli vasıfları karşılamak amacıyla edebiyattan sinemaya, felsefeden psikolojiye sanatsal ve bilimsel birçok alanda geniş bir yelpazede kullanılan, tanımını büyük çapta belirsiz bir terimdir. Tanımını üzerindeki farklı, yer yer çelişkili görüşler kavramı bir sorunsala dönüştürmüş durumdadır (Karabulut, 2015: 603-618).

İmajla ilgili muhtelif birçok tanımlama yapılmasının “*imgenin birçok sosyal bilim alanında incelenen bir konu olmasından*” ileri geldiğini dolayısıyla “*imgenin disiplinlerarası bir yapı içinde ele alınması gerek[tiğini]*” belirten Ulağlı, imaj çözümlemelerinin yazılı metinler dışındaki alanlarda da yapılabileceğine işaret eder (2018: 21, 18).

Türkçede poetik alanda imaj (imge) ile eğretileme, genellikle birbiri yerine kullanılır ve aralarındaki farklılıklar kesin sınırlarla çizilmemiştir (Durmuş, 2011: 745-762). İmaj kelimesi, bazen de metafor yerine kullanılır.

Şiirin imaj kurgusunda ve çeşitliliğinde, imajların üzerinde temellendirildiği algı açıklığında imaj tasarlayan sanatçının konumu belirleyici olur. Şiirin kurucu elemanlarından olan imaj anlayışını, şairin sanata ve hayata karşı geliştirdiği tavır belirler (Orhanoğlu, 2010: VII).

İmajda duyu organları yardımıyla dış dünyadan algılanan nesneler zihinde farklı biçimde yeniden görünüm kazanır. “*Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. (...) Her imgede bir görme biçimi yatar*” (Berger, 2008: 10). İmajın yaratımında, üretiminde algılayan bilinç belirleyici faktördür. “*Görenin düş gücü*”, hayat bilgisi ve deneyimi, gelişimine katkıda bulunan sosyokültürel çevresi, entelektüel sermayesi, algı zenginliğinin zihinsel yaratımına etkisi imaj kurgusunda kendini gösterir (Orhanoğlu, 2010: 3). “*Şiirsel imge yeni bir gerçeklik kurduğu için mantıkla, gerçekliği duyular alanına soktuğu için de duyguyla ilgilidir.*” (Bolat, 2000: 29-34)

Edebî kuramların, birçok farklı disiplinin düşünsel verimleri üzerinde yükselirken bu disiplinlerdeki düşünce üretimlerinin, şiire, üzerinde bina edileceği zemini oluşturduğunu belirten Orhanoğlu, bir teorinin, diğer teorilerle ortak noktalarda buluştuğunda meydana gelen yeni yaklaşımlar doğrultusunda kalıcılık vasfı

kazandığına işaret eder (2010: 1). Türk şiirinde II. Yeni'yle birlikte *“bir şiir eleştirisi terimi olarak imge, şiir dilinin talep ettiği özerk yapıyı kabul etmenin aracına dönüşürken, bu dili reddedenler de ‘imge’nin karşısına ‘anlam’ kavramını çıkarmışlardır”* (Armağan, 2012: 57-73). *“İmge, bütün bu dönem boyunca [1960 sonrasında], hem şiiri şiir olmayandan ayıran şeydir, şiirin işlenmesini sağlayan temel birimdir (...) hem de yeni şiirin yeniliğini ve zorluğunu açıklamak için başvurulmuş kavramdır.”* (Koçak, 1996: 115).

Sanat eleştirisi ve poetik inceleme alanında kurucu vasfa sahip imaj teriminin kavramsal sınırlarını çizmek zor olsa da denebilir ki şiire estetik derinliği katan boyut imaj unsurudur. Şekil özellikleriyle estetik boyutta derinliğe ulaşan şiir, zengin anlam evrenine olanak sağlayan çağrışım gücünü imajdan alır; tematik yapısı, estetik biçimleniş ve etkili imaj dokusuyla varlık kazanır (İşgüven, 1995: 98).

Duyu verileriyle algıladığı nesnel dünyayı sanatçının estetik yeniden üretimi olan imaj, Avner Ziss’e göre *“gerçekliğin sanatsal çağrışımıdır”* (1984: 73).

Zeynep Sayın *İmgenin Pornografisi*’nde estetik boyut özelliği kazanmasında *“imge”nin, “kendini temsil etmeme, kendiyi temsil edilememe ve kendi ötesinde bir yere gönderme yapma özelliğini yitir[mesini]”* başlangıç olarak alır (2003: 37).

Korte’ye göre edebiyat bilim kavramı olarak imaj, metaforik söylemdeki *“dolaylı anlatım”ın* sağladığı biçim ve imkânları kullanan dilsel ifadenin *“belirsiz ve berraklaşmamış”* hâli olarak tanımlanmaktadır (1997: 256).

Arzu edilen ya da istek dışı çağrışımlar yoluyla bilinçaltının dışı vurumu olarak tanımladığı imajı, edebî metinlerde yazarın bilinçaltı, toplum ve okurla ilişkisini ortaya koyan elemanlar olarak nitelendiren Ulağlı, şuna dikkat çeker: *“Yazarın geçmişinden, bastırılmış dürtülerinden, inançlarından ve deneyimlerinden oluşan imgeler, yazarın kişiliğini bizlere tanıtan anlamlı yapılardır. Yazar eserine yerleştirdiği imgeler ile okuruna kendi toplumunun siyasal, sosyal ve kültürel tablosunu sunar”* (2018: 14).

İmaj, genellikle birden çok kelimenin bir araya gelip kendi anlamlarının dışında yeni bir anlam ya da anlamlar yaratmasıyla oluşur. *“İmge, kelime değildir ama sadece benzetme (teşbih ya da istiare) de değildir; her ikisini de kullanan duygusal/düşünsel içeriğin somutlaşma biçimidir”* (İlhan, 2005: 100).

Dilin metaforik ve figüratif kullanımları esas alınarak poetik estetik değerlendirme yapılırken imaj göz önünde bulundurulur. Poetik bir eserin imaj boyutuyla ele alınması ve imajinatif yapısının anlaşılması aracılığıyla alımlayıcı, o

metindeki kişi ve eylemleri, birbirinden bağımsız gibi duran parçaları birleştirme ve deneyimleme imkânına kavuşur (Barry, 2010: 1-11).

George Santayana'ya göre şair, duyarlılık ve imgelemine söze dönüştürürken “*genel algının kurgularını duyuşal öğelerine ayırıştır[dıktan]*” sonra bu öğeleri “*çevresinin etkisine ve doğasının eğilimlerine göre rastlantısal gruplar halinde*” yeniden bir araya getirir (2014: 27).

Perinne'nin, “*duyuyla edinilen deneyimin dil aracılığıyla sunulması*” (Akt. Aksan, 1995: 30) şeklinde tanımladığı imaj, “*düşünsel resim*” (Özdemir, 1981: 42) olarak şiirde vücut bulur.

Bayar'ın aktardığına göre Tanzimat Dönemi'nde imaj olarak kullanılmaya başlanan terimin yerine 1930'larda imgenin kullanılması ile ilgili ciddi tartışmalar yaşanmıştır:

“Banguoğlu ve Safa imgenin Fransızcaya benzetilerek yapılan bir kelime olduğunu, Türkçede im diye bir kelime bulunmadığı gibi -ge ekinin de olmadığını, Fransızca image kelimesinden yapıldığını söylemişlerdir. Ataç imgenin belki fizikteki hayali karşılayabileceği, ancak zihindekini karşılayamayacağı kanaatindedir. Timurtaş ve Hacıeminoğlu da Banguoğlu ve Safa ile aynı görüştedir. Püsküllüoğlu kelimenin başlangıçta yanlış kabul edildiğini, ancak zaman içinde benimsendiğini ifade etmiştir. Ercilasun ve Korkmaz da kelimenin Fransızca imageden bozma olduğunu belirtmiştir. Aksan ise imgenin hayal karşılığı olduğunu, im'in Türkçenin pek çok lehçesinde yaşamış ve yaşamakta bulunduğunu, -ge ekinin dilimizde filden isim türettiğini, ancak ekin isim köküne geldiği özge, başka gibi örneklerinin de bulunduğunu ileri sürmüştür.” (2006: 163).

Türkçede “*imaj 19. yüzyılın sonunda, imge 1930'larda dolaşıma girmiştir.*” (Armağan, 2019: 22). Ortaya çıkışı ve kendisiyle ilgili literatürün büyük bölümünün alındığı Batılı kaynaklarda geçtiği hâliyle “imaj”, Türkçedeki “imge”nin de esin kaynağı olmuştur. Bu çalışmada, gerek anlam çerçevesinin genişliği gerek poetik çözümleme çalışmalarındaki yaygın kullanımı gerekse de edebiyat teorileri ve eleştirilerine temel teşkil eden tasniflerde esas alınması dolayısıyla köken olarak Fransızca “image”den gelen “imaj”ı “imge”ye tercih ettik. Alıntılar dışında “imge” kullanmamaya özen gösterdik.

Bu çalışmada imaj incelemesi şu tanımlama tercih edilerek yapılacaktır: “*Bir şiirde duyu organlarıyla algılanan her bir kullanım bir imaj oluşturur ve sözle ifade edilir*” (Ergül, 2009: 18).

## 2.2.İmajın İşlevleri

Sanatçının hayalgücünü, özgün yaratımını, dile hâkimiyetini gösteren, modern şiirin neredeyse olmazsa olmazı olan imaj, içerik nesnesine yoğunluk katan estetik

form olarak yapıtta kalıcılığı belirleyen ölçüt durumundadır. İçeriğin etkili sunumunda kullanılan imaj, modern şiirde “öncelenen estetik nitelikler”in başında gelir (Baş, 2015: 421-431).

Yoğun şekilde kullanılan özgün imajlar, sanatsal boyutuna katkı yaptığı edebî eserin kalıcılığını da belirler. Nesnel dünyayı zihninde yeniden yaratan şair, tahayyülünü şiirle görsel hâle getirirken algısal duyular, çoğul katmanlı şiirin estetiğine imajinatif açıdan katkı sağlar. Görsel, dokunsal, işitsel, kokusal, tatsal ve dinamik karakter arz eden imaj, bu süreçte ortaya çıkar. Estetiğin sınırları içerisindeki biçimlendirmesinde kullandığı orijinal ve etkili imajlar yazarın niyeti ve eserinin içeriğini resmedilmiş zihin olarak kayıt altına alır (Pratap ve Tyagi, 2018: 311-315).

İmajlar, duyu dünyasındaki veriler, nesneler kaynak alınarak kurgulanabildiği gibi nesnel dünyada olmayan şeyler üzerine de bina edilebilir. Her iki durumda da imaj, etkili bir zihinsel resim sunabilir. “İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı.” (Berger, 2008: 10). Şiirdeki imaj, dünyanın sınırlı gerçekliğinden okuru kurtararak ona farklı ve yeni algı kapıları açar. Zihnimiz, dış dünyaya ait nesneleri algılamada güçlü bir imgelemen yarattığı görüntülerden farklı, bazen de olmayan görüntüler yaratarak yeni bir gerçeklik imkânı doğurur (Cengiz, 2018: 56).

R. P. Peillaube, imajları kavramların oluşumu için bir zorunluluk olarak görür. Ona göre, “Zihnimiz soyut kavranılabilir olandan daha başka kavranılabilir tasarlayamaz doğrudan doğruya; soyut kavranılabilir de, imge tarafından ve de imgeyle birlikte anlıksal etkinlik yoluyla üretilebilir bir tek. Zekâ tarafından işlenmeye yatkın tüm malzeme duysal ve imgesel kökenlidir...” (Akt. Jean-Paul Sartre, 2009: 39).

İmaj, dilin etkili kalıp yapılara dönüşüp kalıcılışmasında “şiire sağladığı olanakla, söziün akılda kalma ve içe işleme katsayısı[nı] da yükselti[r]” (Atabaş, 2009: 25).

Bir eserdeki imajların, tekil özne düzeyinde alımlayıcının “anlamlandırma” ve “yorumlama”sını aşarak çoğul özne düzeyinde toplumun ortak “bilincin[in] oluşumu”nu belirleyen etkisinden söz edilebileceği, dolayısıyla doğrudan veya dolaylı olarak toplumsal bir hafıza ve kolektif bilinçaltına hizmet ettiği, “öteki” algısı oluşturduğu söylenebilir (Ulağlı, 2018: 19).

Özdemir İnce, duyu boyutunu aşır heyecan ve düşünce yaratabilme ölçütüne göre betimleyici ve/veya simgeleyici olarak işlev üstlendiğini belirttiği imajların, duyu dünyasına yansıyan nesnel gerçekliği tasvir edip algı sağlaması yanında, üstünde duyguları harekete geçirme, zengin çağrışımlar yaratma yönüne dikkat çeker (2011: 32, 33).

Somut bir varlığa bürünmüş yapısıyla edebî eserler esas olarak yoğun imajlarla ortaya konur, dolayısıyla gerçek dünyada onların göndergeleriyle değil ancak benzerleriyle karşılaşılabilir (Bolat, 2019: 25-35). İmajlar, şiirin yapısının tamamlayıcı parçası (Wellek-Warren, 2019: 274), kurucu unsurdur. Şiirsel imajlar aracılığıyla yapının estetik değeri ve anlamsal derinliği orta çıkar. Marksist estetik, “sanat”ı “gerçekliğin yeniden üretilmesi, yansıtılması” olarak nitelerken imajın araçsallığına vurgu yapar (Ziss, 1982).

*Fischer Edebiyat Sözlüğü*’ndeki bilgiye dayanarak Nelson Goodman’ın *Dünya Kurmanın Yolları* adlı yapıtından “çok sayıda işlenmiş/işlemden geçirilmiş dünyalarda yaşadığımız” tespiti alıntıl原因 Kula, “gerçek bir dünyada yaşamadığımız, kurgusal dünyalar içinde dolaştığımız” a, “şairin imajlarla örülü şiir dünyası”na dikkat çeker (2012: 4).

İmaj yeni bir tasavvur ve tahayyülün kapılarını açar. Okur bu yönüyle eserdeki imajlara değer biçer. Şklovski, imajın işlevinin, taşıdığı anlamı anlayışımıza daha yakın kılmak ya da nesneyi tanıtmak olmadığını, nesnenin özel bir algılanışını sağlamak, görüntüsünü yaratmak olduğunu söyler (1995: 66-83).

Şiir alımlayıcısının biyolojik, psikolojik yapısına ve yaşama biçimine göre onda yeni sentezler oluşturması, farklı duyumsal yaşantı yaratması imajın önemli görevlerindendir (Tarlan, 1977: 15-16).

Fiktif yapı üzerine inşa edilen edebî metin, nesnel dünyayı yorumlama sürecinde konu nesnesini ayrıştırarak estetik biçime dönüştürürken alımlama sürecinde de okur odaklı tepkisel uyarımla estetik ve anlamsal açılımaya uğrayarak haz’a dönüştürülür, böylece metin-okur ilişkisi, yazınsal iletişimin imgesel boyutuyla derinlik kazanarak devingen ve üretime açık hâle gelir (Bülbül, 2017: 12).

Ayrıca imaj “bir yazarın iç dünyasını tanımamıza yardım eden bir vasıta olmasının yanında, bir gerçeğin yazar tarafından yeniden şekillendirilmesi”ne (Ulağı, 2018: 17) de olanak tanır.

Pospelov’a göre sanatsal imajların üç önemli işlevinden söz edilebilir. Öncelikle, sanat, imajlar aracılığıyla görüngüleri yansıtırken daha fiktif, daha güçlendirilmiş ve

yükseltilmiş olarak ifade eder. İkincisi imaj, sanat eserine heyecansallık katar. Son olarak, sanatsal imajlar, sanat eserlerinin içeriğini dile getirmede kendi başlarına yeterli “dil”e sahiptir (1984: 64-65).

İmaj, bazen somutlama bazen de soyutlama yoluyla şiirin estetik yapısı içinde yer alır. “İmgenin en belirgin fonksiyonu cisimsiz/bedensiz olanı cisimleştirmek, cismani olanı ise ruhileştirmek veya inceltmektir” (Orhanoğlu, 2010: 31).

Şiirde imajı fonksiyonel kılan, hem şairin estetik anlayışıdır hem de bu anlayışın yansıması olan eserde kullandığı araçsal ve teknik unsurların eserin estetik boyutunu önceleyen imajları gerekli kılmasıdır.

İmajlar aracılığıyla dilde yaratılan evren, şairin hayal sınırlarını aşarak okurun muhayyilesinde genişlik kazanır. Dili zenginleştirir. “Bir şiir, farklı kişilere farklı anlamlar ifade ettiği gibi, bu anlamlar şairin kastettiğinden çok farklı da olabilirler. (...) Bir şiirin birden fazla yoruma açık olması, onun dilinin imkânlarını aşan bir anlatıma sahip olmasından ileri gelebilir” (Eliot, 2007: 127).

İmajın yaratım süreci zihinsel bir faaliyetin dille estetize edilmesine dayanır. “Zihinsel yaratıcı pratik” olan poetik imaj, “işlerliğini dille kazanır” (Cengiz, 2018: 21).

Hüseyin Cöntürk “tasartı” olarak Türkçe karşılık önerdiği “imaj”ın işlevlerine dair şunu belirtir:

“Tasartı [imaj] hem üslubu yapan öğelerden biri hem de özün bir parçası olarak kabul edilebilir. Denilebilir ki bir şair kelimeleri bir araya getirmede gösterdiği ustalık, tasartılarını yaratmada ve ritimlerini seçmede gösterdiği ustalık nispetinde temlerinde başarılı olur, temlerine şiirsel bir nitelik verebilir. Düşündürme, duygu ve heyecan verme gibi şiirde her zaman aradığımız nitelikleri sağladıklarından, şiirin gücü, birçok hallerde, tasartıların ustaca seçilmiş olmalarından ileri gelir. Bununla beraber başarısız olan tasartılar sırtan bir süs olmaktan ileriye geçemezler. Bu açıklamaların ışığı altında tasartıya biçimle özü, dışla içi kaynaştıran öğelerden biri olarak bakmanın yerinde olacağı sonucuna varılabilir sanırız” (2006: 430).

İmaj eserin/yazarın kalıcılığını sağlar. Şiire anlamsal derinlik, estetik boyut katar. Dile yeni bir hüviyet kazandıran imaj, şairin yarattığı tasavvur ve tahayyülle hem okura yeni ve zengin dünyaların kapıları aralar hem sentez ve duyumsal yaşantı imkânı verir.

Sanatçının, gerçeklikle bağını koparmadan, estetik kategori olarak eserinde ölçülü şekilde yer vermesini önemseyen imajı “şiirin tek kan grubu” olarak gören Hüseyin Ferhad’a göre de “dünyasız bir insan, insansız bir gerçeklik, imgesiz bir şiir düşünülemez” (1995b: 132-134).

### 2.3.İmajın Sınıflandırılması

İmaj, edebiyatta, resimde, sinemada, reklamcılıkta ve daha birçok alanda farklı anlam ve işlevlerde kullanılmaktadır. Bu anlam ve işlevlere bağlı olarak da farklı şekillerde sınıflandırılmaktadır. Bu çalışmada edebî tür olan şiirdeki kullanım alanlarına göre tasnife yer verilmiştir.

Muhayyilenin mahsulleri olan edebî anlatıların yazı dışında bir gerçeklikleri olmaz ancak sanatçının esin kaynağı olan nesnel dünyada benzerleri bulunabilir (Bolat, 2019: 25-35). Şairin dış dünyadan duyumsadıkları zihinde algılanma türüne göre sınıflandırılır. Edebiyatta kullanılan zihinsel imajlar, görüntüleri tasnif edip inceleyen psikologlar tarafından da kategorilere ayrılmıştır: “görsel (görme; bu da parlaklık, açıklık, renk ve devinim gibi alt gruplara ayrılabilir), işitsel (işitme), kokusal (koku alma), tatsal (tat alma), dokunsal (dokunma; bu da sıcaklık, soğukluk ve doku şeklinde alt gruplara ayrılabilir), organik (kalp atışının, nabzın, soluk alıp vermenin ve sindirmenin farkındalık) ve kinestetik (kas gerginliğinin ve devinimini farkındalık)” (Friedman, 2004: 80-89).

İmaj türleri genellikle yedi kategoriye ayrılrsa da okurda bıraktığı etki ve algılamışa göre farklı kategoriler altında da incelenmiştir. Bunlar; yayılgan, batık, radikal, yoğun, süsleyici/coşkun/bayat imajlardır (Korkmaz, 2002: 276-298). Hayrettin Orhanoğlu, imgeleri[imajları], maddesel, görsel, nesnelere ait, mekânlara ait, zihinsel, yazınsal, soyut ve somut; harekete bağlı (durağan/hareketli), anlama dönük, kozmolojik, metafizik, mitolojik, sembolik, düşsel, işitsel imgeler[imajlar] olarak incelemiştir (2010: I-II). Özdemir İnce beş duyuya hitap eden imgelerin[imajların] yanına hareket imgelerini[imajlarını] de ekler ve imgeyi[imajı] çağrışımsal ve edimsel imgeler[imajlar]; algı, düş, anımsama imgeleri[imajları]; somuttan somuta, somuttan soyuta, soyuttan somuta; duyusal ve ussal; betimleyici ve simgesel imgeler[imajlar] (2011: 26-32) olarak sınıflandırır. Engin Sezer'den aktarımıyla Mehmet Selim Ergül de imajları yedi tür olarak gruplandırır:

*“Görsel: Görüntü, nesne, parlaklık, açıklık, aydınlık, karanlık, renk, hareket, biçim; gözle algılanabilen her şey.*

*İşitsel: Çeşitli sesler ya da sessizlik; kulakla algılanabilen her şey.*

*Kokusal: Çeşitli kokular; burunla algılanabilen her şey.*

*Tatsal: Çeşitli tatlar; tatma ile algılanabilen her şey.*

*Dokunsal: Isı, ıslaklık, kuruluk, dokunma, çarpma, vurma vb; bedensel dokunma ile edinilen izlenimler.*

*Bedensel: Kalp atışı, nefes alma, sindirim, yorgunluk, ağrı, adale gerginliği, gevşeme, bitkinlik vb; insanın bedeninde duyduğu olgular.*

*Ruhsal: Daralma, bunalma, öfke, neşe, heyecan, korku, telaş vb; çeşitli ruh haller”* (2009: 18).

Wellek ve Warren, “görsel” imajlar; “tat”, “koku”, “ısı”, “basınç”, “dokunma”, “empati” imajları olarak ayırır (2019: 239). Mitchell de “benzerlik, andırma, yakınlık/benzeyiş” yönleriyle imajları “grafik (resimler, heykeller, tasarımlar), optik (görüntüler, projeksiyonlar, görünüşler), algısal (duyu verileri, neviler/türler, düşünceler), zihinsel (rüyalar, hatıralar, fanteziler), sözel (metaforlar, tasvirler)” olarak kollara ayırır (Mitchell, 2005: 13).

Görsel imaj, varlığın algılanışının bıraktığı etkiye bağlı olarak ya da ortada bir duyum olmadığı hâlde yaratıcı muhayyilenin çizdiği zihinsel resimlerdir. “[B]ir duyum veya algı” olmasının yanında “‘içe ait’ görünmez bir şeyin de ‘yerini tuta[n]’, ona atıfta bulun[an]” özelliğe sahiptir (Wellek-Warren, 2019: 241). İzlenim ürünü olması, alımlayıcıda “görsel izler bırakması”, nesneleri betimsel olarak içine alması yönüne dikkat çektiği görsel imajları Hayrettin Orhanoğlu “özel veya nesnel içeriğe sahip”, “iç dünya”nın “yerine geçe[n]”, “hem sunan, hem de temsil eden” özellikte, “[a]ldandırma ya da tasvir yoluyla bir şehrin, meyvenin, insanın tasviriyle (...) görsel imgelemi zenginleştiren, durağan ya da hareketli” imajlar olarak nitelendirir ve görsel imajların görüntüsel yönü için şunu ekler: “‘i, bir mumdur yahut kimi şiirlerde de ‘düşüyorum’ kelimesindeki harfler (...) satırdan aşağıya doğru dökülür hâlde resme[dilir].” (2010: 34). “Duyu organlarımızı uyaran nesneler ve olaylar ortadan kalktığında, aldığımız duyumların zihnimizde oluşan izleri” olarak nitelendirdiği imajların ortaya çıkmasında “görme duyusunun rolü” üzerinde duran Işıldak’a göre “göz ile dış dünyadan aldığımız veriler, zekâ ve sezgi gücüyle bilincimiz tarafından bir seçmeye uğrar, beynimizde bir görüntü oluşur. (...) Nesneye bakıldığı süre içinde, beyin nesneden gelen tüm yansımaları kaydeder. Göz kapandığında bile zihinde nesne görünmeye devam eder.” (2008: 64-69).

Görsel imajın sınırlılıklarına değinen Aktulum da şöyle der: “Zihinsel bir imge şimdiki zamanda bir temsil olarak kullanıldığında öznenin dışındaki bir nesneye bağlıdır. Buna algısal imge adı verilir. Nesnenin mimetik bir yinelemesi/ikizi gibi algılanır. (...) Görsel algıya dayanan bu tür bir imge nesne ya da özne konusunda sınırlı bir bilgi içerir” (2021: 112, 113).

İşitsel imaj, zihnin dış dünyadaki varlıkları sesle, duymayla algılamaları sonrasında oluşan imajlardır. İşitsel imaja kaynak olan sesler şu şekilde olabilir:

“Nesneler ya da diğer varlıkların sesleri ile birlikte kimi zaman da yalnızca bir sestten ibaret şiirsel ben’in yankısı da işitsel imge olarak kullanılırlar. Mitolojide yer alan Sirenler ya da Eko’nun sesler aracılığıyla varlıklarını belli etmeleri ve insanları

*etkilemeleri gibi. Yağmurun yağması, kuşların ötüşü de, şiirlerde işitsel imgeler sayesinde gerçekleşir.” (Orhanoğlu, 2010: 48).*

Nesnelerin, varlıkların deride oluşturdukları duyular zihin tarafından algılanıp poetik imaja dönüştürülürken dokunsal unsurlar kullanılır. Şairin dokunsal imaj yaratımında maddenin ısısı, yoğunluğu, biçimi, bedene uygulanan kuvvet, terleme gibi bedensel tepkiler şeklindeki algılar etkili olur.

Kokusal imaj, varlıkların kokularının algılanmasıyla ortaya çıkan imajlardır. Olumlu ya da olumsuz algı yaratan kokularla oluşturulan bu tür imajlar mevcuttur. Duyum ve algı olmaksızın sadece koku adlarıyla kurgulanan imajlar da söz konusudur.

Tatsal İmaj, tatma duyusuna dayalı algılarla şiirde karşımıza çıkan imajlardır. Nesnelere dair izlenimlerin, varlıkların etkilerinin tat duyusu yardımıyla tasarımı yapıp şiire dönüştürüldüğü bu imaj çeşidinde acı, tatlı, ekşi, tuzlu, kekre, tatsız tuzsuz gibi ifadeler sıkça kullanılır.

Kinestetik imaj, insan eklemlerinde veya kaslarda gerginlik veya hareket görüntüsü oluşturur. Örneğin: “*Siyah yarasalar tavanda takla atıyor.*” (Sulaiman, Masagus, 2017: 33-40).

Hüseyin Ferhad, şiirini oturttuğu düşünsel ve poetik temel açısından da dili kullanma yönünden de farklı bir yerde durur. Orijinal imaj buluşlarında özgün bir dil kullanır. “*Özgün imge metaforlarının mutlaka özgün kavramsal metaforlar gerektirmediği*”ni Lakoff ve Turner’dan (1989: 53-6, 62) aktaran Oğuz Cebeci, metaforun özgünlüğünün kavramsal ve dilsel açıdan ayrı ayrı ele alınmasının zorunlu olduğuna dikkat çeker ve “*özgün ifade*”nin, bu ifadenin ardındaki “*düşüncenin özgün olmasını*” zorunlu kılmadığını ancak “*özgün düşüncenin*” “*özgün dil*” gerektirdiğini belirtir (2019: 241).

Hüseyin Ferhad, şiirlerinde hem evrensel kültür verilerinden hem Türk tarihi ve mitolojisindeki zengin öge ve motiflerden yararlanır. Kurduğu imajlar ya da bu özgün buluşlarla yarattığı eserler çerçevesinde çizdiği edebî portre, Türk şiirinin büyük resmine katkıda bulunur. İmajın, “*genel olarak kültürle, özel olarak ulusal kültürle*” bağına dikkat çeken Özdemir İnce, bir ülkenin şairlerinin “*büyük kimlik*” adını verdiği “*bir tek imge ve bu imgenin tonlarını oluştur[duklarını]*” belirtir (2011: 67). Hüseyin Ferhad, bu “*büyük kimlik*” içerisinde belirgin bir ton oluşturur.

Bu çalışmada Hüseyin Ferhad şiiri beş duyuya dayalı imajlar ekseninde incelenmeye çalışılacaktır. Ferhad’ın şiirinde imajların dilsel ve estetik dönüştürümle şiir nesnesi olarak ortaya çıkışı, şiirin incelenmesinde odak olarak alınacaktır.

Duyusal öncelik ve algısal dikkatin, şekillenmesinde etkili olduğu imaj karakteri, şairin hayat ve poetik anlayışını belirlemesi açısından dikkate değerdir. Dil düzleminde geçmişî bugüne taşımada, poetik ben kurgusu ve estetik söyleminde başvurduğu imajlar, şairin insanı doğa-zaman içindeki yerine konumlandırırken etnik-kültürel referanslara başvurduğunu göstermesi açısından da önem arz eder.



### 3. 1. HÜSEYİN FERHAD ŞİİRİNDE İMAJLARIN TASARLANIŞ BİÇİMLERİ

Bu bölümde Hüseyin Ferhad'ın, şiirinin imaj karakteristiğini ortaya koyması bakımından örnek teşkil eden *Deniz Çobanları*, *Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden*, *Söyle Gölgen de Gitsin*, *Hayal Ülkesinin Keşfi*, *Hazer İçin Birkaç Sarı Gül*, *Simurg*, *Gizli Âyinler*, *Nihayet Bir Cümledir İnsan* adlı kitaplarından bölümler alınarak imajların incelenmesi yapılacaktır.

Hüseyin Ferhad, 1980'li yıllarda toplumcu gerçekçi anlayışla şiir serüvenine başlar. Seküler, realist ve materyalist anlayışa yakın çizgide duran bir kişinin bilgi kaynakları önemli ölçüde gözlem, deney ve duyu verileridir. Hüseyin Ferhad da nesnel dünyayı şiir estetiğiyle yeniden biçimlendirirken duyu verilerini ağırlıklı olarak kullanır. Dolayısıyla şiirlerindeki imajların duyu kategorilerine göre incelenmesi daha doğru olacaktır.

Hüseyin Ferhad'ın imaj kurgusu, şairin, muhayyilesini somutlaştırmada bir vasıta olarak kullandığı duyular üzerinden incelenmeye çalışılacaktır. Tasvirler, renkler, görüntüler, sesler, kokular, tatlar, dokunuşlar ve temaslar şairin hayallerini etkili aktarmada kullandığı unsurlardır. Toplumcu gerçekçi gelenekten gelen şairin ilk döneminde daha somut konuları anlatımcı tarzda ele aldığını göz önünde bulundurduğumuzda duyu verilerine yaslanarak şiirinin imaj dokusunu ördüğünü daha rahat görebiliriz. Sonraki dönemlerinde ele aldığı temalar değişse de şiirinin imaj karakterinde duyuların rolü yine ön planda olmuştur. Duyu eksenli ele alacağımız Hüseyin Ferhad şiirindeki imajlar, tematik açıdan folklorik, mitolojik, coğrafi, kültürel, tarihî, inançsal unsurlar etrafında örülür. Şairin duyulara dayalı oluşturduğu imajları incelenirken fikrî arka planında yer alan kültürel kodlar da değerlendirilecektir. Kişinin zihin haritasının yansıması olan imajlar bu yönüyle şairin entelektüel kimliğini de ortaya koyar. Ferhad'ın geniş ve çok yönlü okumaları şiirinin hayal coğrafyasını da zengin kılar.

Ferhad'ın ilk kitaplarında tabiat ve çevreyle bütünleşmiş insanın yaşam tecrübesi, hayat coğrafyası ve algısına dayalı duyu imajları ön plana çıkarken sonraki kitaplarında okuma, araştırma, izleme, dinleme, gezme edimlerinin de sağladığı entelektüel birikimle çeşitlenmiş, orijinal imaj tasarımları göze çarpar.

Ferhad'ın şiirleri imaj bakımından incelendiğinde bir mısrada ya da birimde bazen birden fazla duyu verisinin imajı birlikte oluşturduğu “sinestezi” örnekleri

görülür. “*En temel anlamıyla, eş zamanlı çoklu duyumsama olarak tanımlanabilecek*” “sinestezi”de (Elibol-Boerescu, 2020: 119-140) imajlar arası geçişlere tanık olunur. Ruhbilimde “eşzamanlı algılama” olarak adlandırılan bu durumda “[i]nsan farklı anlamlardan kaynaklanan algılamalar arasında pek çok benzerlik ilişkisi kurabildiği için görme, işitme, tatma, dokunma ve koklama arasında eğretilme oyunları kurabilir” (Kıran-Kıran, 2006: 353). Aynı şekilde “[e]şduyumda bir ses bir renge veya bir renk bir sese ya da bir ses bir tada göndermede bulunabilir” (Yılmaz, 2013: 8). Çalışmada bu örnekler baskın duyu imajı başlığı altında ele alınacaktır. Hüseyin Ferhad şiirinde duyular arası aktarma diyebileceğimiz bu tür örneklerle de rastlanır.

Türk şiirine kaynaklık eden İslam uygarlığı; Türk, Arap, Fars toplumlarının tarih, kültür, coğrafyası; Antik uygarlıklar, folklorik/mitolojik motif ve unsurlarıyla, Hüseyin Ferhad’ın özgün tasarımları olan görsel/işitsel/dokunsal başta olmak üzere duyulara dayalı imajlarında yer almaktadır. Bu sebeple çalışmamızda Ferhad’ın şiirlerindeki imajlar buna göre tasnif edilip incelenecektir.

### 3. 1. 1. Görsel İmajlar

Şairin dış dünyadaki varlıkların görüntüsü altında edindiği izlenimleri, onlardan duyuşsal veya duygusal açıdan etkilenmelerini çoğunlukla tasvire dayalı bazen de görüntüsel olarak şiirde dil figürasyonları, özgün hayal kurucu yapılar aracılığıyla aktardığı imajlardır. İnsanoğlunun “göz güzel görmek ister” şeklinde ifadesini bulan estetik algısı, varlığı güzel görme ve güzel biçime büründürme şeklinde işler. Varlığın kendinden güzelliği, onun poetik estetikte kullanımı için yeterli değildir. Sanatçının varlığın görüntüsüne dayalı algısıyla estetize edilmiş dilsel biçimlendirmeler özgün yeni bir görüntü barındırır. Asıl varlıktan ilham alsa da bu yeni görüntüler sanatçı ve alımlayıcının zihninde çarpıcı niteliğiyle özgün bir boyut kazanır. Sanatçı, varlığın hayali resmini, bilinçaltının özgür işleyişi eşliğinde görüntü sahnesine dönüştürür.

Hüseyin Ferhad’ın şiirlerini incelediğimizde dünyanın görsel açıdan varlığı ve nesnenin görsel algılanışının şiirde belirgin bir yere sahip olduğuna şahit oluruz. Şairin tabiat unsurları üzerinden özgün imajlar kurguladığı, duygularını tabiat kompozisyonu içinde estetize ettiği örneklerle karşılaşırız.

Hüseyin Ferhad, toplumcu gerçekçi anlayışla ortaya koyduğu *Deniz Çobanları* ile *Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden* kitaplarında düşlediği poetik anlayışı henüz oturtamamış bir şair görünümü arz eder (Söğüt, 2004: 24-33).

## DENİZ ÇOBANLARI<sup>7</sup>

*Deniz Çobanları* (Ferhad, 1982) Hüseyin Ferhad'ın ilk kitabıdır. Şairin, “[e]rken kitaplardı. Düşlediğim şiiirden hayli uzaktılar” (Söğüt, 2004: 24-33) diye nitelendirdiği iki kitabından ilkidir[diğeri *Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden*’dir]. Söyleme egemen olan doğa unsurları, gözetilen biçim-içerik dengesi, kırsal-modern hayat birlikteliği ve kültürel zenginlik (Asiltürk, 2013: 232) şairin poetik rotasının ipuçlarını verir. 1982 yılında ilk baskısı yapılan kitapta yirmi üç şiir yer almaktadır. Kitaptaki ilk şiir “Mahmut Abdal Diyor Ki” başlığını taşır. Mahmut Abdal, XIV. ya da XV. yüzyılda yaşadığı sanılan, söylentiye göre vasiyeti üzerine ölüsü yakılarak külleri Hatay’ın Hassa Ovası’na savrulan, günümüzde bu ovayla adı anılan bir ozandır (Ferhad, 1982: 75). “Mahmut Abdal Diyor Ki” (DÇ, s. 9) şiirinde ozan adına söz alan şiir öznesi çoğul kip kullanarak vasiyette bulunur ve gündelik dille seslenir:

*“Ölek, yunmadan gömülecek ah oğul”*

*Acımız geleceğe kör etmesin sizi*

*Kör etmesin sizi şer’i zoru olanın*

*-Biz insanı candan içre sevmişiz” (DÇ, s. 9)*

Tarihî bir figür olan mutasavvıf Mahmud Abdal’la kendini özdeşleştirdiği mısralarda Ferhad, geçmiş ile bugünü birleştirdiği zihin çizgisinde konuşma/hitap dilinin olanaklarını da imaj evrenine katar.

Bâtını anlayışın kendini hissettirdiği mısralarda şair, Mahmut Abdal’ın ağzından hümanist anlayışı telkin etmekte, içrek bakışla “insan içindeki Tanrı”yı, “Tanrı’nın sureti insan”ı sevmek gerektiğine işaret etmektedir. Dörtlükte baskın olan “yunmadan gömülmek”, “acının kişiyi geleceğe kör etmesi”, “şer’i zor olanın kişiyi kör etmesi” görsel imajları, acıya sebep eylemin, suç vasfı teşkil eden unsurlarını beraberinde yer altına götürmesi temennisi çerçevesinde kurgulanır. Tasavvufi anlayış doğrultusunda insan sevgisi ve affedicilik vurgulanır. Tasavvufi etkilerin görüldüğü aşiretlerden Avşarların mensubu olan şair, bu kültürel inancın affediciliğini bugüne taşıyarak barışçıl bir sosyalizasyon tasarımı bulur. Ferhad, Mahmut Abdal’ın halk ozanı olduğu gerçeğinden hareketle daha somut ve görsel imajlara ağırlık verir.

<sup>7</sup> *Deniz Çobanları* (Ferhad, 1982) kitabından yapılacak alıntılar “DÇ kısaltması, sayfa numarası” şeklinde verilecektir.

“Mahmut Abdal Diyor Ki” (DÇ, s. 9) şiirinin şu mısralarında da görsel imajların ağırlığı göze çarpar:

*“Yıkılan göğü başımızın üstünde tutak  
Başımızın üstünde tutak ağzında sözü olanı  
Bir çift söz ile şol musalla taşında kalak  
- Biz insanı candan içre sevmişiz”* (DÇ, s. 9)

Dinamik bir muhayyilenin eylemleri yoğun olarak öncelediği imajlarda somutlama yoluyla şair, tasavvufi bir mekânsal zaman çizer. “Yıkılan gök”ün imlediği işitsel ve görsel imaj, bozulan düzendir. Geniş bir tasavvur içinden okunabilecek bu buluş, kozmik düzenin bozulmasına işaret ettiği oranda aile ölçekli bir yıkımı da imler. “Yıkılan gök” imajı yakın göndermesiyle düzenin bozulmasına, ocağın yıkılmasına sebep olan kişiyi işaret eder. “Başımızın üstünde tutak”la hem öleni saygıyla yâd etmek, bozulan düzeni tekrar tesis etmek ve sonrasında korumak böylece aileyi ayakta tutmak hem de olanları metanetle karşılamak, olanlara razı olmak, takdiri ilahiye kıymet vermek anlamlarına gelecek şekilde çoğul katmanlıdır. “Başımızın üstünde tutak ağzında sözü olanı” mısraındaki görsel imajın işaret ettiği, bu zorbalığa karşı hâlâ sözün hükmüne inananlara saygı duyulması gerektiğidir. Çünkü sözün eşit kılan vasfına karşın yazı hiyerarşik bir yapı kurar. Ayrıca “[s]es tabii olanı, yazı yapay olanı temsil eder” (Oğuz, 2018: 136-161). “Ağzında sözü olan” işitsel/görsel imajı dışa vurulmaya hazır fikirlere ve söylem gücüne sahip kişilere aynı anda vurgu yaparak bu öğeler arasında zihinsel yolculukta somutlaştırmayı sağlar. Yine, “Bir çift söz ile şol musalla taşında kalak” mısraında işitsel ve görsel imaj, kişinin bu dünyadan gittiğinde geriye bir çift sözünü bırakması düşüncesi bağlamında kurgulanır.

Abdalların yeryüzünü yurdu, tüm insanlığı ailesi gördüğü inancı sözün eşit kılan vasfını belirgin kılar. Ayrıca şairin savunduğu dünya görüşü dikkate alındığında da “ağzında sözü olan” bir itirazı olan kişiyi ifade eder. Yine, “[b]ir çift söz ile şol musalla taşında kalak” mısraı, işitsel ve görsel imaj birlikteliğinde ölümden sonra kalıcı bir söz bırakmak anlamlarına gelmektedir.

Şiirde aşağıdaki mısralarda olduğu gibi şairle şiir beninin özdeşleştiği imajlara da rastlanır.

*“Yeryüzünü bir bohça gibi birlikte açak*

*Bir uçtan öte uca birlikte sürek toprağı*  
*Gül düşmez ise payımıza gönül alak*  
- Biz insanı candan içre sevmişiz” (DÇ, s. 10)

“Yeryüzünü bir bohça gibi birlikte aç[mak]” ve “[b]ir uçtan öte uca birlikte sür[m]ek toprağı” mısralarında sosyalist Hüseyin Ferhad ile Bâtınî Mahmut Abdal’ın Şeyh Bedrettin’le özdeşleşip Anadolu’da hakça paylaşımın mottosu olan “*yârin yanağından gayri her şeyde her yerde hep beraber*” (Nâzım Hikmet 1997: 246) noktasında buluştuklarını görürüz. “*Gül düşmez ise payımıza gönül alak*” mısraındaki görsel imajın bizi gönderdiği anlam evreni, sevgi nesnesine ulaşip mutlu olamadığımız, sevgiyle anılmadığımız durumlarda emek verip insanların gönüllerini daha açık ifadeyle, sevgisini kazanmak gerektiğidir. Zira “*paya düşen gül*” kismet, miras iken “*gönül almak*” aktif eylem gerektirmektedir. “[G]önül al[m]ak” sözle de gerçekleşebileceğinden aynı zamanda işitsel imajdır ve hoş a giden, dostluk, sevgi içerikli olması yönüyle de “söz”ü önemli kılar. Tasavvufta gönül dünyası “söz”le kurulur “söz”le yaşar. Şairin mensup olduğu ideolojik/siyasi görüş dikkate alındığında “söz” yine kurucu unsurdur çünkü proletarya diktatörlüğünde halk kurucu unsur, onun iletişim ve savunma enstrümanı ise “söz”dür.

*“Tez kolan vurak toygan atlara*  
*Yel olak esek Amik Ovasından*  
*Amik Ovasına bir avuç darı gibi savrulak*  
-Biz insanı candan içre sevmişiz” (DÇ, s. 10)

Yukarıdaki mısralarda savaşa, savunmaya hazırlığın sahnelendiğı görsel imajınasyona rastlarız. Yüz yüze meydan muharebelerinin yapıldığı çağlara özgü olan “at” enstrümanı, zamanına göre hız kıstası “yel” ögesi; hız, zaman, güç kavramlarını çağrıştıran bir imaj olarak kullanılır. Ayrıca kalabalık oluşu imleyen “darı” imajı da bu kompozisyona katılarak çerçeve tamamlanır. Öte yandan “*Yel olak esek Amik Ovasından*” mısraında “yel” işitsel ve dokunsal imajı, genişliği imleyen ovaya yetme mahiyetinde bir derece göstergesi olarak kurgulanır. Şair bu birimde Mahmut Abdal’ın direniş, mücadele, savunma, birlik çağrısını savaş aygıtı “toygan at”, hız mevhumu “yel” ve çokluk ifadesi “darı” imajları üzerinden temellendirmekte ve bu bağlamda kendi “yol arkadaşları”na Mahmut Abdal’ın çağrısını ulaştırmaktadır.

*“Vara namazımız kılınmaya ah oğul  
Gök kefenimiz ola örte üzerimizi  
Örte üzerimizi ucuna çan asılı bir kuru yaprak  
-Biz insanı candan içre sevmişiz” (DÇ, s. 10)*

Bu biçimde kurulmuş dörtlükte “*Vara namazımız kılınmaya*” mısraındaki görsel imajla naaşın ortada olmaması, gömülecek bir vücut bütünlüğünün kalmaması, savaşta parçalanması anlamlarına gelebileceği gibi, lanetlenip cenaze namazı kılınmadan gömülmeyi de ifade edebilir. Fakat “*Gök kefenimiz ola örte üzerimizi/Örte üzerimizi ucuna çan asılı bir kuru yaprak*” dizelerindeki görsel imajlarda açıklığa kavuşturulan, ovada ölüp kurda kuşa yem olmaktır. Kuru bir çan çiçeği ölenin başucuna bir bayrak, bir mezar taşı gibi dikilecektir sadece. Dile getirilmek istenen, sade ve ulvi bir ölümdür. Buradaki, yeryüzüne gömülmek, gökyüzünün altına gömülmek enternasyonalist anlayışın jargonuyla da örtüşmektedir.

*“Bir sülün olak bir kanadımız kırıla,  
Gökkuşağına bulanmış bir güneşli bayrak  
Vara her boynu kırılanımızın başucuna çakıla  
-Biz insanı candan içre sevmişiz” (DÇ, s. 10)*

Bu birimde de şair yine görsel imajlara başvurur. *TDK Türkçe Sözlük*’te “sülün”, “...kuyruğu çok uzun, eti yenilen bir kuş” şeklinde tanımlanırken “sülün gibi” için de “*boyu boslu ve yürüyüşü güzel (kız veya kadın)*” (2005: 1826) açıklaması yer alır. “*Bir sülün olak bir kanadımız kırıla*” mısraında eti için, canı için değil yolundan edilmek için bir kanadı vurulan, uçması, ilerleyişi kesilen[sülünler] insanlar söz konusu edilir. “*Sülün gibi*” ile yürüyüşü, başka bir ifadeyle yolu, eylemi, edası güzel olan insanlar işaret edilir. 12 Eylül’le umudu kırılan insanlar bir kanadı kırılan sülüne benzetilmek istenmiş gibidir. “*Gökkuşağına bulanmış bir güneşli bayrak/Vara her boynu kırılanımızın başucuna çakıla*” mısralarında “*gökkuşağına bulanmış güneşli bayrak*” görsel imajıyla komünizm, enternasyonalist idealler, ilkeler ifade edilmektedir. Bu ideallerin ölmemesi için de “*gökkuşağına bulanmış güneşli bayrak*”ın “*her boynu kırılan[in] başucuna çakıl[ması]*”, onların enternasyonalist idealler uğruna öldüklerinin unutulmaması istenmektedir.

Şiirin her biriminin sonunda tekrarlanan “-[b]iz insanı candan içre sevmişiz” mısraı, görsel ve işitsel imajlar aracılığıyla dile getirmek istenenleri tematik paydada buluşturan semantik bağ, yapıyı oluşturan sentaktik öge durumundadır. Mahmut Abdal’ın tasavvufî hümanizması fonunda şairin enternasyonalist özlemlerinin vurgulandığı coşkulu imajdır.

*“Bir dağın eteklerinde bıraktım keçileri,  
kavalımı dipsiz bir uçuruma”* (DÇ, s. 11)

Burada söz söyleyen kişi bir çobandır. Şair, çocukluk ve ilk gençlik yıllarının yaşam pratiklerinden olan çobanlık çerçevesinde tabiatı da içine alan günlük hayat kompozisyonu çizerek fikrî dünya tahayyülünü ortaya serer. Şair, bir çobanın sesiyle karşımıza çıkar. “Kavalımı dipsiz bir uçuruma [bıraktım]” mısraında hem görsel hem işitsel imaja başvurur. “Kaval” burada çobanın enstrümanıdır. Çobansa sürüyü güdendir. “Bir dağın eteklerine bırak[ılan] keçiler”, kaderine terk edilmiş kitleler; “kaval”, toplumsal hareketlerin önderliğini yapan kişinin propaganda aracı; “dipsiz uçurum”, realitesi olmayan ütöpik düşler için kullanılan imajlardır.

*“zeytin, ekmek; işte<sup>8</sup> göçebe çıkınımız.  
Bir fundalıkta unuttuğumuz çobansız bir davar<sup>9</sup>  
kemirir içimi. Tef çalmak neye yarar?  
Ey acı! Kovalar dolusu acı sağdığımız.”* (DÇ, s. 11)

Pastoral iklimle yaratılan imaj evreninde hem şairin geldiği sosyoekonomik kültür hem dönemsel yaşananlar aynı potada eritilir. Dörtlülükte “zeytin, ekmek, göçebe çıkını”yla görsel imaj yaratılır, hem konargöçerlerin amacının sulh ve huzur içinde geçim olduğu verilmeye çalışılır hem de bir düşüncenin peşinde oradan oraya gidenlerin amaçlarının yine barış içinde bir hayat olduğu sezdirilmeye çalışılır. “Bir fundalıkta unut[ulan] davar”ın ima ettiği kitleler, çobanın, başka deyişle kitleye öncülük edenlerin, sermayesi, gücüdür. Onun için ozanın “kemirir içi[n]i”. “Tef çalmak”la imajlaştırılan ayin yapmak, sevinmek boşunadır çünkü onların payına

<sup>8</sup> Toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime şair tarafından “Aha” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>9</sup> Bu mısra toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) “Bir fundalıkta unuttuğumuz davar” olarak değiştirilmiştir.

“kovalar dolusu acı” düşmüştür. Çekilen acılar “kovalar dolusu” görsel imajıyla somutlaştırılmaya çalışılır.

“Bir dağın eteklerine bıraktım liri,  
harpt<sup>10</sup>, kanunu, sazı<sup>11</sup> onun yanına.  
Kilitledim sözcüklerin çeyiz sandığına  
bize kalan o büyüğü şiiri<sup>12</sup>” (DÇ, s. 11)

“[D]ağın eteklerine liri, harptı, kanunu, sazı bırak[mak]” görsel imajlarıyla şair, mücadele araçlarını mücadelenin anı sayfalarına terk ettiğini, o anıların “yanına [kendilerine] kalan büyüğü şiiri sözcüklerin çeyiz sandığına kilitledi[ğini]” belirtir. Burada artık, sözü söyleyen şiirdeki ses değil şairdir. Bir başka ifadeyle çoban değil bu birimde söz söyleyen, şair, sözü şiir kişisinden geri almıştır. Çeyiz sandığı gelin adaylarının kıymetli eşyalarını katlayıp koyduğu, sakladığı yerdir. Düğünden sonra bir kısmı sandıktan çıkarılacak bir kısmı belki de hep orada kalacaktır. Dörtlükte gelin adayı yerinde olan, devrim arifesindeki düşünce neferidir. Payına düşen “kovalar dolusu acı” hasebiyle devrimden, ütopyadan vazgeçmiştir ya da ona daha zaman vardır. Artık şairde Türkçenin sekiz yüz küsur yıllık poetik serüveni olan “büyük şiir”e[büyüğü şiir’e] (Söğüt, 2004: 24-33) yönelme arzusu vardır. Son mısraın “Ey acı! kovalar dolusu acı sağdığımız.”<sup>13</sup> (DÇ, s. 11) olarak tek başına yazılması bu tespiti güçlendirmektedir.

“Denizin üzerinde bir saban  
sürüyor geceyi. Konakladığımız yer bataklık  
ve kamış içinde. Uzak  
gemilerde gurbet ezanları. Zaman,”<sup>14</sup> (DÇ, s. 12)

Şiirin çoğul okunmasını mümkün kılan kırık dizeli anlatım, zamanda ve yaşantıda bir kesintiye de işaret edeceği için görüntüsel imaj olarak şiir öznesinin

<sup>10</sup> Toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime şair tarafından “arptı” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>11</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime şair tarafından “bağlamayı” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>12</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime grubu şair tarafından “Büyük Şiir”i” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>13</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu mısra şair tarafından çıkarılmıştır.

<sup>14</sup> Alıntının yapıldığı “Sızıntı” şiirinin başlığı şair tarafından toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) “Sabah Yıldızı” olarak değiştirilmiştir.

konusması fonunda şairin kesintiye uğrayan siyasi yaşamını da imler. “Denizin üzerinde bir saban”, “sürüyor geceyi”, “uzak/gemilerde gurbet ezanları. Zaman”, “zaman, takılıp kalıyor yosun yapraklarına” görsel imajlarıyla, geçen zamanın şairde bıraktığı, deniz üzerinde yol alırken saban izine benzer iz bırakan gemi izlenimi yansıtılır. “Uzak/gemilerde gurbet ezanları” özgün işitsel imajıyla sınır komşusu [muhtemelen Hatay’ın sınır komsusu Suriye] bir ülkeden gelen ezan sesi söz konusu edilir. Yine aynı mısradaki işitsel imajla inançsal ortaklığa sahip iki komşu ülkenin farklı ülkelere sahip olduğu vurgulanmak isteniyor olabilir.

“[Zaman] takılıp kalıyor yosun yapraklarına.

Kitaplarda bir od sızıntısı-,

sesler kargış içinde. Sabah Yıldızı

düşüyor bir abdal çadırına.” (DÇ, s. 12)

Zamanın yoğunlaşma olarak tasavvur edildiği ilk mısradaki şairin özgün buluşu olan görsel imajla, zaman suyun üstünde sürüklenirken yosun yapraklarına takılan çer çöp olarak somutluk kazanır. “Kitaplarda od sızıntısı” görsel, işitsel imajı, tabiat unsurlarıyla muhayyilenin canlılık kazandığı mısralarda “sesler kargış içinde” işitsel imajı ve “sabah yıldızı düşüyor bir abdal çadırına” görsel imajına bağlanır.

“Ovalar mavi, koyaklar çivit.

Örenler kül ve duman-

‘ülkemiz barış içinde.’ Ey ozan

yeryüzü çağırıyor seni, var git!” (DÇ, s. 12)

Bu mısralarda Ferhad’ın yoğun olarak görsel imajlara başvurduğunu görürüz. Şehirlerin ve kırsal kesimlerin mutluluğunu “ova, koyak, mavi, çivit” görsel imajlarıyla vermeye çalışır. “Ören” imajıyla tarihe atıfta bulunur ve onu “kül ve duman” olarak resmeder. Yarattığı bu görsel imajlarla kültürlenme sürecinin aydınlanmaya evrildiğini, bu sürece eşlik eden sabahları, bu uğurda sabahlamaların yarattığı umudu, ülkenin barış içinde olduğunu ve aydınlanmadan nasibini almayan eski yapıların enkaz hâlinde olduğunu sezdirmeye çalışır.

*Deniz Çobanları*'nda dördüncü şiir “Yaşlı Büyücü”<sup>15</sup> adıyla yer alır. Hikâye kipinin kullanıldığı şiirde söyleyici ile şairin anlatımda birleştiğine tanık oluruz. Şairin memleketi olan Hatay, Suriye ile sınırı olan bir şehirdir. Şiirde topluluk adına söz alan kişinin, adını andığı coğrafi yerlerle aynıdır.

*“Gün kuşluktı.. Asi Nehri'nin külrengi akıntısından  
kıyıya tırmandı eşeğiyle Suriyeli bir kadın.  
'Nerden geliyorsun' dedik, 'nereye gidiyorsun böyle';  
tırnağıyla üzerini çizdi bir bakır çanın.”* (DÇ, s. 13)

Bir anının anlatımına dayanan bir olayın canlandırıldığı bu dörtlükte sınırları aşmanın zorluğu, sınırların insanlar arasına çektiği hattın ketumluğu, büyüün gizemi, suyun hayat vericiliği ve doğurganlık yönü olan kadın imajları üzerinden kurgulanarak aşılır.

Dörtlükteki “Gün kuşluktı.. Asi Nehri'nin külrengi akıntısından” mısraında nehrin rengi güne yansıtılarak görsel imaj oluşturulur. “Asi Nehri'nin külrengi akıntısından/kıyıya tırmandı eşeğiyle Suriyeli bir kadın” şeklinde de okumaya müsait olan bu mısrada yine görsel imaj söz konusudur. “‘Nerden geliyorsun’ dedik, ‘nereye gidiyorsun böyle’;/tırnağıyla üzerini çizdi bir bakır çanın” mısralarında yaşlı büyücü ile çan arasında bağ kurularak görsel imaja başvurulur. Çan, “[i]çinden sarkan bir tokmağın kenarlarına vurması veya dışarıdan üstüne çekiçe vurulmak suretiyle ses çıkaran, tunç ve pirinç gibi madenlerden yapılmış, ters bir saksı biçimindeki alet, kampana” (Ayverdi, 2011: 211) olarak tanımlanıyor. “Çanın başlangıçta insanları tehlikelerden korumak maksadıyla kullanıldığı sanılmaktadır. Nitekim bazı eski toplumların, yeryüzünü doldurduğuna inanılan kötü ve zararlı cinleri insanlardan uzaklaştırmak için çan çaldıkları bilinmektedir” (Şahin, 1993: 196-197). Bu sebeple muska gibi hayvanlara ya da taşıtlara takılır. Çocuk beşiklerinde uyutma ve eğlendirme, at ve köpek gibi hayvanlarda süs, çobanın güttüğü hayvanlarda haberleşme, balıkçılarda uyarı aracı olarak kullanılan çan Anadolu’da bir iletişim aracı olarak benimsenmiştir (Çalay, 2016: 42-50).

“Yaşlı büyücü”nün tırnağıyla bakır çanın üzerini çizip onu parlatması mistik/simyevi bir atmosfere büründürülerek verilir ve yaratılan görsel imaja canlılık

<sup>15</sup> Hüseyin Ferhad, bu şiiri toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınanır*’a (2015) almamıştır.

kazandırılır. Yaşlı büyücünün tırnağıyla çanın üstünü çizmesi, eşyanın sırrını, derindeki anlamı ortaya çıkarmaya dönük bir girişimi sezdirmektedir. Nitekim “nereden geliyorsun/nereye gidiyorsun” görsel/işitsel imajlarıyla kurgulanan hayat yolu, o sırrın altındadır.

*“Gözlerinden yeşil otlar fışkırıyordu,  
çiçektozları<sup>16</sup> içindeydi ikisi de, açtılar üstelik  
un, bulgur, arpa.. doldurduk ne var ne yoksa  
imece yoluyla birkaç gündelik.” (DÇ, s. 13)*

Yaşlı büyücünün gözleri, yeşil otların fışkırdığı, çiçek tozları içinde kalan bahar toprağıyla eş tutularak görsel imaj oluşturulur. İnsanın tabiata geri dönüşü, tabiatla bütünleşmesi, onun bir parçası olduğu gerçeği akılda tutularak “göz” imajının bileşenleri aracılığıyla düşündürülür. Mısraların devamındaki görsel imajda “aç” olduğu; “imece” usulüyle “un, bulgur, arpa...” gibi “birkaç gündelik” ile “doldur[ulduğu]” söylenerek gözler çıkına benzetilir. Bu sefer “göz” görsel imajı, dikkati, insanın doyurulamayan benine yöneltir.

*“Ayrılırken hepimizin önünde saygıyla başını eğdi;  
bir süt güğümü gibi attı kendini küheylanın tergisine.” (DÇ, s. 13)*

Büyücünün dilenen, yardıma muhtaç, kendisine yapılan asgari yardıma dahi büyük minnet, saygı gösteren biri olduğu, küheylana binerken her an dökülebilen süt güğümü kadar hassas, tedirgin olduğu ifade edilir. “Bir süt güğümü gibi attı kendini küheylanın tergisine” mısraındaki benzetme yollu görsel imajla büyücünün masumiyeti de vurgulanmış gibidir.

*“Küskün bir yıldız gibi aktı içimizden  
Ali Yüce’nin şiirindeki o eski yerine” (DÇ, s. 13)*

Hatay’ı ve sıradan insanını gerçekçi şekilde dile getiren Ali Yüce’ye göndermeyle büyücünün, kimliği olan bir kentle bağlantısına dikkat çekilir,

---

<sup>16</sup> Çalışmada alıntılanan şiir ya da düzyazı şiir bölümlerinin yazımında, şairin kitaplarındaki imlâ esas alınmıştır.

büyücünün işçi/emekçi kadın olduğu belirtilir. Fakat şiirin tek mısralık son biriminde şair, Ali Yüce'nin idealist olmayan şiirine de “*Ali Yüce'ye sorduk: 'Benim şiirimde büyücü yok!' dedi*” (DÇ, s. 13) parantezi açılarak yaşlının, “büyülü” vasfı “büyücü” yerine ikame edilir.

Deniz Çobanları'ndaki beşinci şiir “Bir Kentin Eski Yüzü”<sup>17</sup>dür. Şiir, Yunan şairi Konstantinos Kavafis'ten yapılan şu alıntıyla başlar:

“...*Ne yapalım Antakya yıkıldıysa  
Magnesya'da.*” (DÇ, s. 14)

Mısra, Kavafis'in “Magnesya Savaşı” şiirinden alınmıştır. Fakat Kavafis'in mısraının aslı şu şekildedir: “*N'apalım mahvolduysa Antiokhos/Magnisia'da?*” (Alova-Pirhasan, 2011: 65). Selevkos kralı III. Antiochus, Manisa yöresindeki Magnesia Savaşı'nda Romalılara yenilir. Yapılan barış antlaşmasında Roma'nın öne sürdüğü şartları kabul eder. Sonrasında Selevkos Krallığı askerî ve siyasî açıdan zayıflar (Gürhan, 2010: 349-372). Hüseyin Ferhad, alıntıladığı bölümle ad aktarması üzerinden imaj oluşturur. Zira Antakya, Magnesya Savaşı'ndan zarar gören kentlerden yalnızca biridir.

Şiire konu olan Kavafis'tir. Kavafis İskenderiye, Suriye, Antakya'da bulunmuş ve bu bölgelerle ilgili şiirleri de mevcuttur. Kavafis'in “on dört” şiirinde “*Antakya'nın adı geçmekte*” veya bu şiirlere Antakya “*doğrudan konu edilmektedir*” (Karasu, 2018). Kavafis'ten yüzyıl sonra Hüseyin Ferhad, Kavafis'i Antakya sokaklarında dolaştırır. Söz söyleyen, şiirde Kavafis'i anlatmaktadır.

“*Uçurum gibi uzun yüzünü  
dayadı Antiokheia'nın yaşlı yüzüne.  
Sonra gözlüklerini çıkarmadan  
girdi Aziz Paulus Kilisesine.*” (DÇ, s. 14)

Dörtlükteki “*Uçurum gibi uzun yüz*”, “*Uçurum gibi uzun yüzünü dayadı Antiokheia'nın yaşlı yüzüne*”yle benzetme üzerinden; “*Sonra gözlüklerini*

---

<sup>17</sup> Hüseyin Ferhad, bu şiiri toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınanır*'a (2015) almamıştır.

çıkarmadan/girdi Aziz Paulus 'un Kilisesine''yle ise izlenim üzerinden görsel/sembolik imaj oluşturulur.

*“Damdan dama atlayarak  
dolaştı sokaklarımızı bilge Kavafis  
ve gün ısımadan bindi bir kâğıt yelkenliye  
geçip gitti sessizliğimizden, usul, sessiz.” (DÇ, s. 14)*

Kavafis, zamandan geriye hayalî bir yolculuğa çıkarılarak Antakya sokaklarında dolaştırılmaktadır. Bir zamanlar Antakya’da yaşamış, Antakya üzerine on dört kadar şiiri bulunan (Karasu, 2018) Kavafis’in silüetinin kent üzerinde durduğu, *“damdan dama atlayarak/dolaştı sokaklarımızı bilge Kavafis”, “geçip gitti sessizliğimizden, usul, sessiz”* mısralarındaki görsel/simgesel imajlarla belirtilir.

Şairin ilk kitabı olan *Deniz Çobanları* ’nda Kavafis’in etkisini şairin tercih ettiği anlatımcı şiirde, dize kırmalarında, tarihî izleklere başvurmada da görmekteyiz.

*Deniz Çobanları* ’nda altıncı şiir “Ay Vaktidir”<sup>18</sup> adıyla yer almaktadır. Bu şiirde özne, dramatik hikâyesiyle göçebe bir çingenedir.

*“Başka kimim var kapımı çalacak, seher vakti.”*(DÇ, s.15) mısraı, Fuzuli’nin, *“Ne yanar kimse mana âteş-i dilden özge/Ne açar kimse kapum bâd-ı sabadan gayrı”* (İpekten, 1996: 40) şeklinde yalnızlığı dile getiren beytini güçlü bir tonda çağırıştırır. Şiirin devamında şair, şiir benine görsel imajlar üzerinden şunları dedirtir:

*“Yüreğime dökülen bir tas kalay  
yetmez sırlarımı gizlemeye. Sırtımda dolunay  
yalnızlığımı taşır ardımsıra sanki.” (DÇ, s. 15)*

Paslı kaplar kalaylanarak parlatılır, leke ve tortular[sırlar]ı gizlenir. Yüreğe dökülen bir tas kalay[sevinç], yaraları, yalnızlığı gidermez. Zira gecenin karanlığını[sırları] aydınlatan ve adeta yalnızlığın takipçisi olarak sırtta dolunay[eğreti sevinç] vardır.

*“Bir gece alıp kaçırdı beni bir çingene;*

---

<sup>18</sup> Hüseyin Ferhad, bu şiiri toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınanır*’a (2015) almamıştır.

*ayazdı uçsuz ovalar, yıldızlar kirli ve donuk,  
demir sürgüler çekili, pencereler örtük.  
Bir gece alıp kaçırdı beni bir çingene.  
Üç yaşında beşik kertme, onüçümde evliydim.  
İki çocuk doğurdu bana Ebemkuşağı: Gök ve Yer.  
Daha toprağın kanına bulanmadan süt ve ter  
düştük yola. Üçümüzün üstünde bir göçebe kilim.” (DÇ, s. 15)*

Şiirin ikinci dörtlüğünden itibaren yukarıda verilen son iki birimde şiir beninin hikâyesine tanık oluruz: Ayaz, ıssız bir gece bir çingene tarafından kaçırılan; üç yaşında beşik kerten, on üç yaşında evlendirilen; iki çocuk sahibi olan; daha sütü akmadan iki çocuğuyla yola düşen; diyar diyar dolaşan öznenin hikâyesi. Anlatımcı şiirin bu biriminde de görsel imajların ağırlığını görmekteyiz: “yıldızlar kirli ve donuk[puslu, umutsuz, uğursuz gece], //İki çocuk doğurdu bana Ebemkuşağı[kültürel farklılıkların zenginliği]: Gök ve Yer[erkek ve kız iki çocuk]/Daha toprağın kanına bulanmadan süt ve ter[henüz emzirmeden kesilmeden ve yürümeye geçmeden çocuklar] düştük yola. Üçümüzün üstünde bir göçebe kilim[diyar diyar dolaşmaya yazgılı olmak].”

Ses ve Tabaka<sup>19</sup> (DÇ, s. 16) adlı şiir *Deniz Çobanları*’nda yedinci sırada yer almaktadır. “Ses ve Tabaka”, Ahmet Haşim’in “Bir Günün Sonunda Arzu” (Ahmet Haşim, 2021: 80) şiirinin son beyti olan;

*“Akşam, yine akşam, yine akşam  
Göllerde bu dem bir kamış olsam!”ı hatırlatan “Yağmur, yağmur, yağmur.  
Sonra gene yağmur” mısraıyla başlamaktadır.*

*“Yağmur, yağmur, yağmur. Sonra gene yağmur;  
kara bir çarşafı örtüldü Güneş Ülkesi.  
Herkesin bilmesi gerek diye düşündüm:  
Yüreğimizi kuşatıyor artık yıldızböceklerinin umarsız sesi.” (DÇ, s. 16)*

<sup>19</sup> Hüseyin Ferhad, bu şiiri toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınanır*’a (2015) almamıştır.

“Yağmur”, 27 Mayıs, 12 Mart, 12 Eylül darbelerini imleyecek şekilde kullanılmıştır. Çünkü “kara bir çarşafıla örtül[müştür] Güneş Ülkesi”<sup>20</sup> ve ütopya gerçekleşmeyecektir. Ütopyanın önüne engeller çıkmıştır. Bu durumda şiirin öznesinin “herkesin bilmesini istediği bir gerçek var: Yıldızböceklerinin umarsız sesi yürekleri kuşatmaktadır.” Görsel ve işitsel imajın yüklendiği anlam; yıldızböceklerinin bu karanlık zamanlarda ışık saçan kişiler olduğu fakat sesleri, çabalarının umarsız kaldığıdır.

*“Bir çift öküz, bir saban, bir paslı orak;  
başka birşey bırakmadı bize atalarımız.  
Duvarda asılı bir kırmaçifte; yırtık bir kaftan  
yaralı omuzlarımızdaki tek bohçamız.”* (DÇ, s. 16)

Tarım ve hayvancılığın temel geçim kaynağı olduğu, yoksulluğun hüküm sürdüğü bir geçmişin ifade edildiği bu mısralarda görsel imajlar kullanılır. Çalışmaktan, yoksunluğun yarattığı eksiklikten dolayı omuzlar yaralı olarak nitelendirilir. Metonomik anlatım örneği “omuz”da taşınan yetersiz kazancın benzetildiği “bohça”, yoksul geçmişin küçük mirasıdır.

*“Karşı kıyıda ışıkla oynayan bir darbuka  
ulanarak geçiyor içimizdeki çıplak ovan.  
Kemikli elleriyle yakıyor kavımızı çakmaktaşıyla cellat  
parçalıyor çocukluk uçurtmamızı bir aladoğan.”* (DÇ, s. 16)

“Işıkla oynayan darbuka” imajı renk ve ses unsurlarını birleştirerek görselden işitsele geçiş örneği sergiler. “İçimizdeki çıplak ova”yla somutlaştırılan görsel imaj, algılara açık ruhsal duruma atıfta bulunur.

Dörtlükteki çoğul özne, karşı kıyıda gecenin ışıklarına karışıp kendilerinin duyumsamaya hazır[içimizdeki çıplak ova] ruhuna ulaşan darbuka seslerini işitsel ve

---

<sup>20</sup> Güneş Ülkesi, Tommaso Campanella’nın hapisteyken yazdığı kitabın adıdır. Ütopyayı içeren bu eserde özel mülkiyet yasaktır ve her şey ortaktır. Ayrıntı için kaynakçaya bkz. Campanella, Tommaso (1974).

görsel imajlarla aktarmaktadır. “Işıkla oynayan darbuka sesi” görsel/işitsel imajının çağrışım yönü güçlüdür. Zira bu imajla, 1980 askeri darbesine göndermede bulunulabileceği gibi, darbe sonrası topluma dayatılan popüler kültüre veya eğlence ihtiyacı olan insanın açlığına da işaret edilebilir. İdam cezalarını onaylayan, bu cezaların infazını gerçekleştiren cuntacıların toplum üzerinde kurdukları güçlü baskı ve otorite “kemikli elleriyle yakıyor kavımızı çakmaktaşıyla cellat/parçalıyor çocukluk uçurtmamızı bir aladoğan” mısralarındaki görsel imajlarla verilir.

Son birimde de “-Hani, darağaçlarında unuttuğumuz sırlı tabaka?” (DÇ, s. 16) sorusundaki görsel imaj ile idamların gerekçeleri sorgulanmakta, idamlardan kaynaklı üzüntüye dikkat çekilmektedir. “Darağacı” geleneksel imajı ürün vermeyen, kısır varlığa göndermede bulunarak şairin muhayyilesinde darbeyi ve darbecileri mahkûm eder. Burada anolojiye başvurulur “aşırı yorum”la (Eco, 2011: 65), şairin “sırlı tabaka” imajıyla 1980 darbesinin boğduğu sınıfsal mücadeleyi imlediği sonucuna varılabilir.

*“Eski bir dağ güzelliğiyle açık önünde  
atalarımızın kapamadan gittikleri ardıc kapı.  
Tüm görkemi bir tek mandalın üzerinde,  
topal bir kırkayak gibi durur hâlâ o yapı”<sup>21</sup> (DÇ, s. 17)*

Dörtlükte şiir öznesi, geçmişi, eski bir ev, ardıc kapısı, kapının üzerindeki mandal ile yad etmekte, ona tarihî bir misyon, değer biçerek bugün içerisinde bir anlam yüklemektedir. Ataların kapamadan gittikleri kapı, kültürün sürekliliğine, bugüne aktarımına işaret eden görsel imajdır. İlk mısradaki görsel imaj, çoğul okumalara müsait şekilde kurgulanmıştır. “Atalarımızın kapamadan gittikleri eski bir ardıc kapı, güzelliğiyle [bir] dağ önünde açık” veya “eski bir dağ güzelliğiyle [onun] önünde açık[durmakta] atalarımızın kapamadan gittikleri ardıc kapı” şeklinde okunmaya açıktır. İlkinde ata yadigârı kapı[ev, aile, kültür, toprak, vatan], bozkır bitkisi ardıc aracılığıyla “güzel”leştirilirken, ikincisinde “eski bir dağ güzelliği” üzerinden “ardıc kapı”[ev, aile, kültür, toprak, vatan] tarihsel köklerine bağlanır ve ona değer yüklenir. Yaşam alanı olan ev ve kültürel unsurlar üzerinden görsel imaj tasarlandığına tanık olunur.

<sup>21</sup> Hüseyin Ferhad, alıntının yapıldığı “Tarih Dersi’ne Armağan” adlı bu şiiri toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınır*’a (2015) almamıştır.

*“Gümüş bir çivi, yivinde paslı bir el;  
rüzgâra karşı iner kalkar bir çekiç.  
Yüreğimizi çevirir durmadan bir dikenli tel,  
kayıtsız bir öfke, düşsel bir sevinç.”* (DÇ, s. 17)

Aracın yeni[gümüş bir çivi], aracının/kullanıcının eski(1)[yivinde paslı bir el] olduğu alet, aygıt[çekiç] *“rüzgâra karşı[zaman, akım] in[ip] kalkar”*. *“Yüreği[mizi] çevirir durmadan bir dikenli tel,/kayıtsız bir öfke, düşsel bir sevinç”* mısralarında görsel imajlar, eski mantıkla fakat yeni araçlarla zamanın ruhunu esir almaya çalışan, düşleri, düşünceleri hapsetmeye çalışan darbe mekanizmasını imler.

*“Dor<sup>22</sup> atların toynaklarında nakışsız bir im,  
bir geyik başından yontulmuş Ay-Ana:<sup>23</sup>  
İsa’dan önceydi, günlerden bir gündü diyelim  
bir tepside sundum kesik başımı sultana.”* (DÇ, s. 17)

*“Dor atlar”*, görkemli orduları; *“toynaklarındaki nakışsız im”*, estetik ve akıldan ziyade kaba güçle alınan yolu; *“bir geyik başından yontulmuş Ay-Ana”*, Şamanizm’in doğayla iç içeliğini ve anaerkilliği imleyecek şekilde görsel imajlar olarak kurgulanmıştır. Şair, şiirin bu biriminde mitolojik, dinî ve tarihsel göndermelerde bulunur. Hem Yunan mitolojisinden hem Eski Ahit’ten hem de Roma ve Türk tarihinden birer mitik-destansı ya da efsanevi hikâyeyi çağrıştırmaktadır. Yunan mitolojisindeki aşağıdaki hikâyeye, milattan önceye ait oluşundan dolayı şiirde ima edilen anlatıların başında gelmektedir:

*“Milattan önce dördüncü yılda doğmuş olan milattan sonra birinci yüzyıl Romalı oyun yazarı Seneca, Thyestes adlı bir oyun yazdı ve bu mitin anlatıldığı oyun, Megaere’nın Tantalos’a, oğullarının Thyestes tarafından yenileceğini öngördüğünü söylediği anla başlar. Dram ilerledikçe Thyestes, bayram eden Atreus tarafından uyuşturulur. Thyestes’in kısa içki âlemi Atreus’un kendisine bir kupa dolusu kan sunmasıyla ve oğullarının kesik başlarını bir tepside sunmasıyla bir süre sonra acıya dönüşür.”* (Kershaw, 2018: 354).

Türk tarihindeki bu olaya göndermesi de güçlüdür:

*“Kagan Kağan’ın anlaşılmasız sert tutumu yüzünden devlete bağlı boyların çoğu ayaklanmaya başladı. İsyan eden Kırgızlar 710’da yeniden devlete bağlandıysa da birçok*

<sup>22</sup> Deniz Çobanları’nın (Ferhad, 1982) sonuna eklenen açıklamalar bölümünde “dor” için “görkemli, gösterişli, boylu boslu” notu düşülmüştür.

<sup>23</sup> Deniz Çobanları’nın sonuna eklenen açıklamalar bölümünde “Ay-Na” biçiminde yazılan bu kelime için “Şamanizme göre, ay’ın tanrısallığı (dişi) adı” notu düşülmüştür.

*Türk boyu gidip Çin'e sığındı. Bayırku boyunun isyanının bastırılmasının ardından Kapgan Kağan, Ötüken'e geri dönerken yanına fazla asker almamıştı. Söğüt ormanından geçerken Bayırkular'ın saldırısına uğradı ve öldürüldü. Kesik başı orada bulunan bir Çinli casus tarafından Çin başşehrine götürüldü 716.” (Taşağıl, 2012: 467-474).*

Şiirin üç faklı biriminde üç ayrı şiir beninin söz aldığını söylemek yanlış olmaz. Bu yönüyle şiir, tematik parçalılık arz eder. Şiirde ortak paydayı sezdiren şey, simgeler, remizlerdir denebilir. Bunlar ilk birimde “*ardıç kapı*”, “*mandal*”; ikincisinde “*çivi*”, “*çekiş*”; üçüncüsünde “*dor atların toynakları*”, “*nakişsiz im*”, “*Ay-Ana*” ve “*kesik baş*”tır.

*Deniz Çobanları*’nda dokuzuncu şiir “Yusuf Bey”<sup>24</sup>dir.

*“Kanatları kırık kelekler uçuşurdu*

*kristali kırılmış çakır gözlerinde.*

*-Kıratın sağırsında sağdıç Yusuf bey*

*Köroğlu’nun yalnızlığına sokulurdu.” (DÇ, s. 18)*

Bu metinde şiirin öznesi, Köroğlu’nun babası Yusuf Bey’in hikâyesine eğilmektedir. Bolu Beyi adlı bir derebeyi, yanında çalışan sağdıç Yusuf Bey’in gözlerini mil çektirerek kör eder. “*Kanatları kırık kelekler uçuşurdu*” mısraındaki görsel imaj, yaşama sevinci hırpalanmış kişiyi; “*kristali kırılmış çakır gözlerinde*” mısraındaki görsel imaj, görme tabakası dağlanmış çakır gözleri; “*-Kıratın sağırsında sağdıç Yusuf bey/Köroğlu’nun yalnızlığına sokulurdu*” mısralarındaki görsel imaj da gözleri kör edildikten sonra at üstünde bir başına bırakılan fakat oğlu Ruşen Ali[Köroğlu] tarafından, intikamı alınarak sahipsiz, yalnız bırakılmayan Yusuf Bey’i imlemektedir.

*“Serçe yavruları kanatlanırdı, ferikler*

*kırmızı basmayla örtülü yüreğinde.*

*-‘Tan yeri ağarmadan şafak sökende’*

*Çamlıbel’e kıvılcımlar savrulurdu..” (DÇ, s. 18)*

Mısralarda “*kanatlanan serçe yavruları, ferikler*” görsel imajıyla, genç yiğitlerin yetişmesinin istendiğine; “*kırmızı basmayla örtülü yüreği*” görsel imajıyla,

<sup>24</sup> Hüseyin Ferhad, bu şiiri toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınanır*’a (2015) almamıştır.

eşini bir daha göremeyecek olmanın yarattığı eksiklik duygusuna; “Çamlıbel’e kıvılcımlar sokulurdu” görsel imajıyla biriken öfkeye işaret edilmektedir.

*“Boynuz borular dillenirdi, dilsiz kaval  
günüşiğiyla durulanmış yanık sesinde.  
- ‘İki eğri kılıç bir araya gelende’  
kapalı kurgan kapılar yıkılırdı.”* (DÇ, s. 18)

Boynuzdan yapılan boruların üflenmesi ve dilsiz kavalın çalınması “*dillen*” me olarak düşünülür. Gündüzün güneşli saatlerinde dokunaklı bir ezginin seslendirilmesine eşlik eden kaval sesinin duyguların anlatımındaki etkili gücü, “*boynuz borular dillenirdi, dilsiz kaval/günüşiğiyla durulanmış yanık sesinde*” şeklinde tasarımlanan imaja dönüştürülür. Yukarıdaki işitsel ve görsel imajlarla Köroğlu'nun babasının intikamını almaya hazırlandığı sezdirilmektedir.

*“Aynada gördüklerimiz duru ve aydınlıktı,  
ama ıslak kuleler gibiydi gözlerimiz, şaşkın  
ve karamsar: Doğurgan bildiğimiz topraklar katı  
tarlalar silme ısırgan, ırmaklar taşkın”*<sup>25</sup> (DÇ, s. 19)

“Aynada gördüklerimiz duru ve aydınlıktı” mısraındaki ayna görsel imajıyla zihindeki tasavvurun saf, temiz olduğu fakat nesnenin, ütopyanın gerçekte hayal kırıklığı, öfke yarattığı, “*ama ıslak kuleler gibiydi gözlerimiz, şaşkın/ve karamsar: Doğurgan bildiğimiz topraklar katı/tarlalar silme ısırgan, ırmaklar taşkın*” dokunsal, görsel imajlarla anlatılmıştır.

*“Bu aysız gecede hiç de yalnız değildik belki,  
belki başkaları da vardı susuz  
ve azıksız yola çıkan: Aç bir tilki  
gibiydik, yorgun ve uykusuz.”* (DÇ, s. 19)

---

<sup>25</sup> Hüseyin Ferhad, alıntının yapıldığı “Göçebeler” adlı bu şiiri toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınanır*’a (2015) almamıştır.

Bu mısralardaki görsel imajlarla umutsuz vakitte yola düşenlerin kalabalık oldukları; meraklı, aç ve emek vermekten yorgun oldukları düşündürülmektedir. Bedensel durum için başvuru olan görsel imaj benzetmenin yardımıyla ruhsal durumla köprü kurar.

*“İnsanız biz! İnsanız biz!’Neye yarar  
bu sözü, yüzlerce kez kendimize yinelemek.  
Varsın telörgülerle kuşatılmış bir duvar  
olsun yaşamak, aslanın ağzında ekmek.*

*-İnsanız biz, insanız biz, insanız biz.” (DÇ, s.19)*

Şiirdeki işitsel ve görsel imajlarla hayatın zorluğuna rağmen insanî değerlerden ve ideallerden vazgeçilmediğine işaret edilmektedir. *“Varsın telörgülerle kuşatılmış bir duvar/olsun yaşamak, aslanın ağzında ekmek”* mısralarındaki görsel imajlarda yaşamak tel örgülerle kuşatılmış duvara benzetilerek, zorunlu geçim malzemesine, temel gıda malzemesine ulaşmanın zorluğu da geleneksel ifade olan “ekmek aslanın ağzında”yla somutlaştırılır.

*Deniz Çobanları’nda on birinci şiir “Metafizik”tir.*

*“Seni bir kilise avlusunda dilenmeliyim artık  
haçlara<sup>26</sup> gerilmiş avuçlarımda bir suskun çan.  
-Ben değil miyim şu yıkıntıların üzerine<sup>27</sup>uzanan  
saçlarım darmadağınık.” (DÇ, s. 20)*

Sevgiliyi arayışın, ona kavuşma isteğinin bir mabette dua ritüeliyle somutlaştırıldığı görsel imajda şairin inançlara, o inançlara ait ibadethanelere önyargısız ve eşit mesafeli duruşunu görebiliriz. *“Haçlara gerilmiş avuçlar”* görsel imajı Hazreti İsa’nın inançları yüzünden çarmıha gerilişine telmihte bulunur. *“Haçlara gerilmiş avuçlarımda suskun çan”* işitsel ve görsel imajı Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesiyle Hristiyan dünyada yaşanan sessiz bekleyiş ile şairin aşk çarmıhından

<sup>26</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime şair tarafından “çarmıha” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>27</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime şair tarafından “üzerinde” şeklinde değiştirilmiştir.

kurtuluşu beklemesi arasında analogi kurar. Âşığı inanç lideri katına çıkarması yönüyle orijinal bir imaj söz konusudur.

*“Yıkıntıların üzerine uzanan/saçları darmadağınık”* betimlemesi, aşk derdinden perişanlığı anlatması yönüyle klasik bir imajdır fakat coşkulu bir görsel güce sahiptir.

*“Seni bir tapınağın<sup>28</sup> avlusunda dilenmeliyim artık,  
çıplak ayaklarına sürmeliyim o ilençli yüzümü..<sup>29</sup>  
-Ben değil miyim kemirip duran madde’ye<sup>30</sup> verilmiş tek sözümü  
aklım darmadağınık.”* (DÇ, s. 20)

*“Seni bir cami avlusunda dilenmeliyim artık,  
kirli bir mendil gibi sermeliyim yüreğimi önünde.  
-Ne var içimi kanatan bu ezan seslerinde  
mihrabım darmadağınık.”* (DÇ, s. 20)

Şairin, aşk derdinden -deyim yerindeyse- kendini mabetten mabede vurduğu, sevgilinin derdiyle bir duygusal çarpmıha asılı kaldığı psikolojisi mistik fonda görsel imajlarla gözler önüne serilir.

Bu şiirde üç büyük semavi din; mabetleri, yalvaçları ve ibadete davet araçları üzerinden vurgulanmakta, şiir benini tamamlayan boyutlarıyla ululanmaktadır. Ayrıca madde ile mana arasında bölünen benliğin çıkmazı da görsel ve simgesel imajla dile getirilmektedir.

Hüseyin Yaşar’ın, “Tut” şiiri üzerinden Sezai Karakoç için yaptığı, imaj tasarımıdaki orijinalite ve çeşitlilik, şairin dili kullanma kültürü ve yetkinliği, şiirin kurgulanmasındaki mimari beceri yönünden usta işi izlenimini uyandırdığı tespiti, şairin gelecekteki poetikasını haber veren, şiirinin imaj karakterini belirleyen, gençlik döneminin *“olgun ve donanımlı”* ürünü *“Metafizik”* bağlamında Hüseyin Ferhad için de geçerlidir (2012: 274).

Hüseyin Ferhad’ın ilk kitabı *Deniz Çobanları*’nda *“Metafizik”* şiirinden sonra on ikinci sırada *“Ölülerimiz”* şiiri yer almaktadır.

<sup>28</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime şair tarafından “sinagog” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>29</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelimeden sonraki işaret, nokta ile değiştirilmiştir.

<sup>30</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelimenin baş harfi büyük harf ile değiştirilmiştir.

*“Yalnız değiliz. Yalnız değiliz. Ne biz,  
ne bizi gözetleyen şu yaşlı çınar ağacı.  
Tan rengiyle boyandı postallarımız. Acı  
cigara dumanlarımızın yüzüne basarak yükseliyor.”* (DÇ, s. 21)

İmaj bakımından yoğun bu birimde her mısra zengin çağrışımlarla yüklüdür. İlk mısradaki simgesel/görsel imajda yoğunlaşan anlam, söyleyicinin hem yalnız olduğu hem de bu “*yalnız değiliz*” çoğul sesine bir itirazın mevcudiyetidir. “*Biz ne[nasıl] yalnız değiliz*” şeklindeki bir okumaya da olanak tanımaktadır. İkinci mısrayla birlikte okunabilen bu kırık mısradaki simgesel/görsel imaj, şiirdeki çoğul öznenin yalnızlığı dışarıda bıraktığına işaret eder. Ayrıca, şiirdeki benin, adına söz aldığı kesimin uzun zaman yaşayabilen çınar ağacına benzer şekilde zamanın tanıklığı yaptığını da bize düşündürür. Şiirin birinci biriminin son iki mısraında yine görsel imaja başvurulur:

*“Tan rengiyle boyandı postallarımız. Acı  
cigara dumanlarımızın yüzüne basarak yükseliyor”* (DÇ, s. 21)

Bu mısralarda, uzun zaman öyle dolaşmaktan, öyle düşünmekten “*postal*”ın, hayatın doğal parçası gibi bir hâl aldığı ve bunun bir “acı”ya dönüştüğü, efkârın artırdığı bir “acı” hüviyetine büründüğü dile getirilmektedir.

İkinci dörtlükteki simgesel/görsel/işitsel imajlarla şiirdeki çoğul öznenin emek verip mücadele ettiği yolda yenilgi yaşadığı, faturanın bununla kalmayıp bu durumun öznenin içe kapanmasını getirdiği, onu hassaslaştırdığı, onda hallaç pamuğu gibi bir dağılma yarattığı, çoğul özne elemanlarının kendinden, yolundan, yurdundan kaçtığı ya da bir iç/dış hapis yaşadığı;

*“Çalıştık, dövüştük, yenildik. Ama hepsi bu değil.  
Kendi içine çekildi sesimiz  
pamuklu bir kumaş gibi. Ve kimimiz  
kaçak, kimimiz içerde yatıyor.”* (DÇ, s. 21) mısraları üzerinden verilmektedir.

*“Ay kanatıyor sonbaharı. Güneş avuçlarımızın içinde.  
yolumuzu ateşböcekleri aydınlatıyor artık,*

*toprağa gömdük yıldızları. Şimdilik*

*koltukaltlarında saklıyor onları ölümlerimiz.” (DÇ, s. 21)*

Yukarıdaki üçüncü birim ile son birim olan “*Ölümlerimiz, ölümlerimiz, ölümlerimiz, yeniden öldürülemeyenlerimiz.*” (DÇ, s. 21) mısraıyla, ikinci birimdeki acı, yenilgi, eksiklik dokunsal/görsel imajlarla telafi edilmeye çalışılmaktadır. Ay ışığı, anılardan arta kalan hüznün, hüznün mevsiminde acıyı artıran faktör olarak düşünülmüş; güneş, iradenin kontrolündeki güç olarak tasarlanmış; toplumdaki karanlığı aydınlatanlar, ateşböceği olarak adlandırılmış ve bir zamanlar yolu aydınlatan fakat şimdi ölü olanlar, toprağa gömülü yıldızlar olarak payelendirilmiştir. Benzetme yoluyla oluşturulan imajlara, simge değeri de kazandırılarak duygusal atmosfere fikir yükü katılmıştır. Bu “yıldızlar”ın ardılları olan ölümler de “yıldız”ların adlarını, ideallerini sahiplenerek onların yolunda ölmüşlerdir. Onun için de ölü olsalar bile yok olmamışlardır, ölümsüzleşmişlerdir.

*“Altı kat maviye sarılı Zuhal,*

*yedi kat maviye sarılı Utarit,*

*onaltı kat maviye sarılı Bercis, Merih, Zühre*

*-Ülgen’in yüzüne asılı kaldı.” (DÇ, s. 22)*

Şiirde, “*gökyüzüne, Şamanizm’e göre Gök Tanrı Ülgen*”e (Ferhad, 1982: 76) katlanıp mavileştikten sonra varan, nihayetinde sonsuzlaşan ve orada asılı kalan, onda kendini bulup eriyen yıldızlar dolayimli imaj kurgusuna rastlanır. Bu imajla “*Şamanizm’e göre beş yıldızın Tanrısal adı, Şamanist Türkmenler[in] bu yıldızların, Güneş (Gün-Ata) ile Ay’ın (Ay-Ana) çocukları olduğuna inan[dıkları]*” (Ferhad, 1982: 76) Zuhal, Utarit, Bercis, Merih, Zühre üzerinden ölümsüzleşen çocuklar söz konusu edilir.

*Deniz Çobanları* kitabında on dördüncü şiir olan “Ay, Tan ve Kıvılcım”; “1. Yankı”, “2. Şahmeran”, 3. ““Sonsuz Dönüş”: Nietzsche’nin Zerdüş’tü Anlatıyor”<sup>31</sup>, “4. Kan ve Tuz”, “5. Günbatımı” alt başlıklarından oluşur.

*“O düşsel ülkede kızıoğlan kız*

<sup>31</sup> Hüseyin Ferhad, beş bölümlük bu şiirin sadece 3. bölümünü, *Sonsuz Dönüş* adıyla toplu şiirler kitabına (2015) almıştır.

*bir ylandı Şahmeran.  
Ay batarken gözbebeklerimde  
ipek pulları savrulurdu.” (DÇ, s. 25)*

Efsanedeki yılan olan Şahmeran’a telmihle oluşturulan görsel imaj, yalıtılmış durumda olan kişiyi; “ay batarken gözbebeklerimde” mısraındaki istiareyle kurulan görsel imaj, sabaha doğru, Ay’ın kaybolduğu vakitlerde kişinin tükenişini, savruluşunu imlemektedir. Şair, mitolojik/efsanevî varlık Şahmeran’ın rüyada görülmesini “Ay batarken gözbebeklerimde/ipek pulları savrulurdu” imajıyla görselleştirir.

*“Uykulu toygan atlarımız  
gelirlerdi uzaktan,  
sekerek tek ayaklarının üzerinde.  
Koca davullar vurulurdu.” (DÇ, s. 25)*

Dörtlükte simgeyle kurulan “uykulu toygan at” görsel imajıyla savaş yorgunu askerler, “gelirlerdi uzaktan,/sekerek tek ayaklarının üzerinde” mısraındaki görsel imajla hızlı yol alışı, “koca davullar vurulurdu” mısraındaki görsel, işitsel imajla zafer kutlamaları sezdirilmeye çalışılır.

Zaferle sonlanan bir savaşın tasavvur edildiği dörtlükte şair, gerek Türk kültür ve tarihini gerekse de göçebe kültüre sahip yörük yaşantısını resmeder.

*“Ağzında kenger kökü sakız  
ay ay çiğnerdi tan.  
Gece suskundur. Çok derinde  
abdal çadırları kurulurdu.” (DÇ, s. 26)*

Köyden kente doğru ilerleyen aydınlık olarak tasarlanan “tan” imajı, kaygısız edayı karşılayan “ağzında kenger sakızı çiğnerdi” görsel imajıyla bütünleştirilir ve her gece için tasarlanan “ay ay” görsel imajıyla bir hayal somut düzlemde tatmin edilir. Çünkü şaire göre köyden kente doğru bir hareketle devrim gerçekleşecektir.

Çocukluğuna ait anıları hafızaya geri çağırarak kenger sakızı çiğnemenin ve göçebe abdalların çadır kurmasının etkisini görsel imaj olarak dışa vurur. “Kenger

*kökü sakız çiğnerdi*” imajında yabansıl bir tekrarın, monotonluğun hüküm sürdüğü taşra günlerinin adım adım feraha kavuşturucu ilerleyişi görselleştirilir. “Çiğne[mek]” imajıyla dokunsal boyut devreye sokularak zamanın ritmik ilerleyişi ve Ay’ın rahat hareketleri arasında kurulan bağla gerçekleşecek olanın doğal seyri verilir. Ayrıca, “*gecenin suskunluğu*” işitsel imajı ağırdan ilerleyen bir hareketi imlerken, “*abdal çadırları*” imajı göçebe kır kökenli özneleri görsel kılar.

*“Tef çalıyordu çamın biri  
iki yana sallanarak.  
Kar topu<sup>32</sup> oynuyordu şu geç vakit  
kaygısız birkaç kozalak.”* (DÇ, s. 27)

Bu örnekte kişileştirme şeklinde kurulan görsel imajlara rastlamaktayız. Şair, doğaya insan vasıfları kazandırarak Şamanist inanç evreni yaratır. Doğa-insan tasarımı üzerinden kurgulanan imajlar, zihinsel geriye dönüşle, doğayla bütünleşen insanların çağına göndermede bulunur. “Çam” ve “kozalak” kar altında, rüzgârdaki hareketleri ve çıkardıkları sesler yönüyle kişileştirilir.

*“İki güvercin öpüşüp duruyor  
iki ayrı dalda,  
gölgeleri uzayıp karışıyor  
karşı duvarda.”* (DÇ, s. 27)

Ferhad, yukarıdaki dörtlükte “güvercin” imajıyla barışçıl özneleri, “iki ayrı dal” imajıyla öznelerin kendilerine özgü konumlarını, “gölge” imajıyla öznelerin varlıksal yapılarının, eylemlerinin etkilerini, “karşı duvar” imajıyla öznelerin eylemlerinin yansımalarını alegorik şekilde ifade eder. Görsel ve dokunsal imajlar aracılığıyla barış hayalini aşk ilişkisi bağlamında kurgulayarak mutlu sona ulaştırır ve barış isteyen karşı cinsten insanların eylemlerinin ağırlığını çoğullatır.

*“Usul bir sesle irkildim  
döndüm soluma kimse yok.*

<sup>32</sup> Ferhad, toplu şiirlerde (2015) bu kelime yerine “pingpong”u kullanır.

*Baktım sağ yanımda birileri  
cigara aranmada” (DÇ, s. 27)*

Barış rüyasından “*usul bir sesle irkil[erek]*” uyanışı anlattığı bu mısralarda Hüseyin Ferhad, gerçekleşmemiş barıştan iki tarafı da sorumlu tutar ve efkârı, güçlü olan sağ tarafa yükler. İşitsel ve görsel imajlarla anlatıma canlılık kazandırır. “*Baktım sağ yanımda birileri/cigara aranmada*” mısralarındaki “*cigara*” görsel imajı, efkâr dağıtmak yanında, efkâr aramak/yaratmak anlamlarını da sezdirir. Bir yandan da insanın sağ tarafının sol tarafına göre daha güçlü olmasından ya da sağduyudan dolayı efkâr, kaygılanma o yöne kaydırılır. Ferhad, kalıp davranışlar üzerinden kendine has bir imaj icat ederken zengin çağrışımlara da kapı aralar.

Sürreral atmosferde düşler üzerine inşa edilen imajlarla ilerleyen şiir, sonraki iki birimde farklı bir boyuta evrilir. Bir düşten, düşsel görüntü evreninden uyanmanın yarattığı ürperme şairin ruh hâlini ele verir:

*“İki kafadar ölüydü bunlar  
bir at iskeletinin sırtında,  
verdiğim sigarayı ısırarak  
eridiler karanlıkta.” (DÇ, s. 27)*

“*Bir at iskeletinin sırtında iki kafadar ölü*” mısraında tabut imajı, “*at iskeleti*” olarak hayal edilirken farklı görüşte olan fakat her hâlükârda ölümlü olan insanlar at iskeleti sırtında iki yanda düşünülerek orijinal bir ölüm yolculuğu yaratılır. Sonuçta ikisi de verilen sigarayı ısırarak erirler. O kaygıyla bu dünyadan giderler. Ama aynı zamanda cigara, dağılan ölüm korkusunun da imajı olarak tasarlanır.

*“Dirgen uçlu bir tarak  
takıldı kaldı saçlarımda<sup>33</sup>.  
Bir tanrıtanımaz olarak  
dedim: ‘kalkuvalda<sup>34</sup> kuvalda!<sup>35</sup>’” (DÇ, s. 28)*

<sup>33</sup> Ferhad, toplu şiirlerde (2015) bu kelimeyi, iyelik ekini değiştirerek “saçlarımda” biçiminde kullanır.

<sup>34</sup> Ferhad, toplu şiirlerde (2015) bu kelimeyi “kalkuvalda” biçiminde kullanır.

<sup>35</sup> Ferhad, “De ki: O, Allah’tır, tektir” anlamındaki İhlas Süresi 1. Ayeti olan “Kulhü vallahi ahad”ı (Kur’an, İhlas/112) bir sapma biçimi olarak “kalkuvalda kuvalda/kalkuvalda kualda” şeklinde kullanır.

Korkudan saçların ürpermesi “*dirgen uçlu tarak*” görsel/dokunsal imajıyla verilir.

*“Kırmızı bir akrep*

*ısırdı yüreğimi.*

*Mezarlığın oradan geçiyordum, Karşı-Yaka’dan*<sup>36</sup>

*durdurdu beni bir parmak imi.” (DÇ, s. 28)*

“*Kırmızı bir akrep ısırdı yüreğimi*” mısraında ölüm korkusu imajı, “*kırmızı akrep*”le görselleştirilir. “*Karşı-Yaka*” da görsel imaj boyutuyla ironik şekilde seküler semt üzerinden ölüm korkusuna işaret eder. “*Karşı-Yaka*” semt, mezarlık ve animist dinler açısından ölümler dünyasıyla<sup>37</sup> (Ferhad, 1982: 75) ilgili güçlü çağrışımlar yaratan imaj olarak özgünlük kazanır. “*Kırmızı akrep*” görsel imajı, zamanın geçiciliğini de imleyebileceği için ölüm korkusunu tetikleyen yaş üzerinden ömrün simgesel karşılığı şeklinde kurgulanır. “*Parmak imi*” imajı, görsel bir hareket şeklinde ölümün kıyısını imleyen “*Karşı-Yaka*” ile yolculuk imajı zemininde buluşturulur. Her birey için olan, kendisinden kaçışın mümkün olmadığı ölümü hatırlatması, ona dair uyarıyı somutlaştırması açısından özgün bir buluş olarak şiirde yerini alır. Aynı zamanda “*parmak imi*” hem bir jest olarak hem de mühür, imza, parmak izi yerine kullanımıyla görsel/işitsel imaj olarak Auguste Comte’un “*ölüler canlıları yönetir*” (Timuçin, 1992: 615-631) sözüne göndermede bulunur.

*“Elimin arkasında gece*

*elimin altında gündüz,*

*ölüm buyruğunu vermiş diyorlar Ece*

*alinyazım öyle kararır durur.” (DÇ, s. 29)*

“*El*” görsel imajı hem geceyi perdeleyen/örtten bir dağ hem gündüzü kapsayan gökyüzü olarak tasavvur edilir. Gece ve gündüz uzak ile imkân dâhilinde olmaları yönüyle sarkaca vurulur. Aynı zamanda “*gece*” ve “*gündüz*” imajları karşıladıkları hayat ve ölüm olgularının insana bir uzuvları olan el kadar yakın durduğuna işaret

<sup>36</sup> Ferhad, toplu şiirlerde (2015) bu kelime yerine “öte yakadan”ı kullanır.

<sup>37</sup> Bu ifade *Deniz Çobanları* kitabındaki “Açıklamalar” bölümünde (Ferhad, 1982: 75) “Öte-Dünya” olarak geçer.

eder. Varoluşsal bir sorunsalın ifadesi olan mısralarda, güzellik tanrıçası “Ece” aracılığıyla hayat imajınasyonu sağlanırken “*alinyazı*” kalıp imaj kullanımıyla insanın kaderi söz konusu edilir. “Ölüm, *alinyazısı*[kader], Ece”, gibi soyut kavram ve adlar “gece”, “gündüz” olayları ve “karar[mak]” eylemleriyle somutluk kazanarak görsel boyuta taşınır.

*“Denizin üzerinde bir dut yaprağı  
yaprağın kıyısında üç vapur,  
bir örümcek kemirir ördüğüm her ağı  
deniz öyle çalkanır durur.”* (DÇ, s. 30)

Yukarıdaki parçada “*yaprağın kıyısında üç vapur*” görsel imajıyla yaprak hacim ve ağırlık olarak üç vapurdan büyük şekilde hayal edilerek çarpıcı bir anlatım sağlanır.

*“Yakamozları toplar bir avcı martı,  
-ne ay var gökte ne bir tek yıldız  
yeryüzünü kuşatıyor ışığın saltanatı-  
ayakimlerim öyle oynaşır durur.”* (DÇ, s. 30)

Yakamozları birer küçük balık olarak somutlaştırdıktan sonra martılara toplanan şair muhayyilesi, “ışığı” yeryüzüne hâkim olan bir güç, bir sultan olarak görselleştirir. Gece sahnesinin sinematografik öğelerle yaratıldığı düzlemde şair, şiirsel sinema bireşimine vararak gerçeğe hayal sınırlarında hayat verir. İmajlara somutluk kazandırır.

*“Çömelir balıkçılar yelken yamarlar  
gözler onları gözcü bir balık,  
yüreğimin yıkıntılarına gizlenir bir rüzgâr  
kanatları öyle çırpınır durur.”* (DÇ, s. 30)

“Gözcü balık” görsel imajında kişileştirme yoluyla anlatıma canlılık kazandırılır. Nesnenin özneye bakışıyla ters bir ilişki geometrisi kurulur. Şair, ağ’a takılan balık ile yüreğinin yıkıntılarına gizlenen rüzgâr arasında çırpınma eylemi

üzerinden hayatta kalma telaşı yönüyle ilişki kurarak farklı, alışılmadık bir imaj kurgusu yaratır. Evsiz barksız, yurtsuz ve kimsesiz biri olarak kişilik hüviyetine kavuşturduğu rüzgârı, harabeye benzettiği yüreğine sığınmış biri olarak düşler. Gündelik hayatın işlerliğine koşut gitmeyen şair algısı ve anlayışı balığın gerçekleşecek sonu için duygusal kırılma yaşar ve bu halet-i ruhiye içinde balıkla empatik ilişki kurar. Balığın çırpınışı yürek atışıyla özdeşleşerek hareketli bir görsel imaja dönüşür. Görsel/işitsel/dokunsal öğelerin iç içeliğinde imaj, zengin anlatım olanaklarına kavuşturulur.

*“Yetişin bekçiler ey gece bekçileri  
terkimizde bizimle gelir zaman,  
mızrağımın ucunda boynumun üzeri  
başım öyle sallanır durur.” (DÇ, s. 30)*

“Zaman”, akışkanlığı hasebiyle terkide taşınan bir nesne olarak düşünülerek somutlaştırılır ve görsel imaj sağlanır. “Baş”, şairin muhayyilesinde tarihsel sınırın kaldırıldığı bir zaman içinde kesilip mızrağın ucuna takılmış kurban uzvu olarak görünüm kazanır. Başının dönmesini, sallanmasını savaş atmosferi içinde düşleyen şair, imgeleminin gücünü sıradan bir hareketi estetize ederken belli eder.

“Günbatımı” (DÇ, s. 31) alt başlıklı beşinci şiirin ilk birimi şu şekildedir:

*“Çömelip pınarın başında  
saçlarını tarıyor selvi,  
evini örüyor saçlarında  
çamur karan bir kırlangıç” (DÇ, s. 31)*

Selvi ağacının yere doğru uzanan dallarından sarkan düz, ince yaprakların rüzgârda savruluşu ile kırlangıcın içine gireceği yuvayı çamur kararak yapması Ferhad’ın hayal dünyasında saç imajında birleştirilerek görsel/dokunsal boyutta ifade bulur.

*“Karanlığı bir gece gibi taşıdı sırtında*

*aydınlığı bir muska gibi*”<sup>38</sup>

“Karanlık”, benzetmeli şekilde “yük”le; “aydınlık”, “muska”yla eş düşünülür. “Kara”nın kültürel kodlardaki uğursuzluğu “karanlık”a yüklenerek bir olumsuzlama yaratılır. “Muska”nın da büyü ve nazara karşı koruduğuna dair inanç “aydınlık”a izafe edilerek olumlama sağlanır. Geleneksel “karanlık-aydınlık” imajları, orijinal kullanımla görsel tabloyu oluşturur.

*“...tekdüze nal seslerinden başka ses yoktu,  
Gecenin hızla ihtiyarlıyan ölümcül sesinde..”*<sup>39</sup> (DÇ, s. 36)

Zaman ilerledikçe sokaktan el ayak çekilir, sesler azalır, insanlar uyurlar. Şair, gecenin dinlenme saatlerinde azalan sesleri, kişileştirme yoluyla görsel imaj olarak tasarlar. Ayrıca karanlık gecenin sabaha doğru ilerleyen saatlerinde aydınlanması ile ihtiyarlıktaki beyaz renk saç, sakal arasında bağ kurulduğu, gecenin tükenişinin ve sessizliğinin ölümle ilişkilendirildiğini görüyoruz.

*“Dişlerinin arasındaki sigara ölüsünü tükürdü yere  
Karısını düşündü sonra, evini, bir yaşındaki oğlunu”*<sup>40</sup> (DÇ, s. 37)

İzmariti avcısının ağızındaki ava benzetilen sigaranın, öldürücü etkisi, kurban ve avcı ilişkisinin tersine çevrilmesiyle görsel bir dikkat eşliğinde hafifletilir. Yere tükürülme eylemiyle de öznenin nesneye tahakkümü kesinleştirilerek sigara sağlık kaygısı alanından çıkarılır. Sonraki mısradaki kaygı çağrılarak aile bireylerine karşı sorumluluk hatırlanır/hatırlatılır. Keyif nesnesi sigara, sağlık kaygısı ve aileye karşı sorumluluk sebebiyle avcısının ağızından ölüsü tükürülen kurbana dönüştürülür. Yalın bir aktüel pratiğin ince örülmüş bir imaja görsel ve dokunsal boyutta eriştiği örnek çıkar karşımıza. Kesintiye uğratılmış bir hareketin durağan bir duruma bağlanması şiirin başlığındaki “sürgün” imajına kaygı, hasret, belirsizlik çağrışımlarıyla katkıda bulunur.

<sup>38</sup> Hüseyin Ferhad, alıntının yapıldığı “İnsan Göçebedir” adlı şiiri toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınanır*’a (2015) almamıştır.

<sup>39</sup> Hüseyin Ferhad, bu mısraların alındığı “Haberci” şiirini *Kılıç İpekte Sınanır*’a (2015) almamıştır.

<sup>40</sup> Hüseyin Ferhad, alıntının yapıldığı “Sürgün” adlı şiiri toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınanır*’a (2015) almamıştır.

*“Ayın altına uzandılar. Birer cıgara sardılar  
yıldızları dolayarak külrengi kirpiklerine  
Bu ölü kentte kendilerinden başka kimse yoktu sanki”<sup>41</sup> (DÇ, s. 36)*

Ay ışığı yerine “Ay” kullanılarak ad aktarması şeklinde kullanılan figüratif anlatım imajı görsel kılarken “cıgara” , “yıldız” ve “kent” imajlarıyla da estetik çerçeve tamamlanır. Geceyi gökteki varlıklar ve onların aksi mekân/şehir üzerinden tasarımı olduğu mısralarda Ferhad, yalnızlığı, ıssızlığı, efkârı gözler önüne serer. Şiirin başlığı da kurulan tabiat kompozisyonuyla birleşerek şiirin öznesinin yaşam coğrafyası ve koşullarına göndermede bulunur. Romanların bir bölümü 1990’lara kadar ülkemizde göçebe hayat şeklinde, zanaat işi ürünlerini satarak, müzisyenlik yaparak geçimlerini sağlarken köyden kente göçlerin artması, değişen sosyoekonomik şartlarla birlikte onlar da bazı kent merkezlerine yerleştiler (Önen, 2021: 181-190).

Şiirin yazıldığı yıllar dikkate alındığında 1990 öncesi şartlarının geçerli olduğu görülür. Görsel imaj dokusunda doğa yine yaşam sahnesi olarak fon oluşturur. Kavrulmuş, tozlanmış yüz, “külrengi kirpik” imajıyla; ağlamaktan ıslanan, rimel çekilmiş kirpik, “yıldızları dola[mak]” imajıyla görsel boyut kazanır.

*“Mayın tarlalarını aşıp geldiler,  
başlarını dayadılar penceremizin demirine.  
Uzun tüfekleri vardı. Mermiler  
taşıyordu omuzlarından. Atları yoktu,  
çimen yaprakları yapışmıştı yüzlerine;  
yolcuydular. İşleri varmış görülecek.  
Gözlerinde mor halkalar, soluktu  
renkleri biraz. ‘Tarih biziz’ dediler,  
‘Zaman’ı bıçakla kazımak gerek..’  
Biliyorduk bunları. Su ve ekmek  
koyduk çantalarına, birer tulum  
ayran. Uğurladık şafağa doğru..  
Gittikleri yolda duruyor hala, duru*

---

<sup>41</sup> Hüseyin Ferhad, bu alıntının yapıldığı “Çingene” adlı şiiri toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınanır*’a (2015) almamıştır.

*bir gök ve ezilmiş bir avuç kum.”*<sup>42</sup> (DÇ, s. 39)

Bir söylence (efsane) olarak anlatılan eşkıya ya da kaçak işçiler hikâyesi, aslında şairin yaşadığı dönemde siyasi kaçakların da yaşadıklarına denk düşmesi yönüyle iki katmanlı anıların, düşüncelerin imajlaştırılmasına dayanır. Şairin Suriye sınır hattındaki bir köyde doğup büyüdüğü göz önünde bulundurulduğunda anlatılanın kendi tanıklıklarına dayandığı söylenebilir. “*Mayın, tüfek, mermi, at, yolcu, ‘Tarih’, ‘Zaman’, su, ekmek, ayran, çanta, şafak*” şeklinde haritalandırılan imaj kompozisyonun hangi dönemle, hangi gelişmeler fonunda örtüştüğü daha bir netlik kazanır. 1970’lerin sonuyla 80’lerin başında şairin de politik bir geçmişi olduğu biliniyor. Yolculuk ve onunla bağlantılı öğelerin görsel imaj olarak tasarlandığı şiirde şair, efsaneler kadar yer edici, kalıcı bir anıyı nostaljik bir yolculukla yeniden yaşar ve betimsel anlatımla okura da yaşatır. İşçilerin, tarihin seyrini değiştirip zamana hükmedecekleri inancının “*zaman*” ve “*tarih*” imajlarıyla verildiği mısralarda görsel, işitsel, dokunsal imajlar anlatımı etkili kılar.

*“İki göksel ağacın dallarına bağlanmış Samanyolu’nun ucu*

*sallanıyor başımızın üzerinde.*

*Yerlerinden koparılmış yıldızlar*

*yanıyor gözlerimizin mavisinde.”*<sup>43</sup> (DÇ, s. 41)

Güneş ve Ay’ın “*iki göksel ağaç*” olarak imajlaştırıldığı mısrada “*Samanyolu*” hamak, salıncak olarak resmedilir. Kayan yıldızın “*yerinden koparılmış*” olarak tasarımı, hayatı elinden alınan kişileri de çağırıştırır. Zira “*gözler[in] mavisinde yan[mak]*” imajıyla sonsuza kadar anılarının yaşatılacağı ifade edilerek görsel imaj tablosu tamamlanır. Ölüm ve sonsuzluk, gökyüzüyle bağlantılandırılarak toplumsal kabuller üzerinden görsel, dokunsal tasarıma başvurulur.

*“Gördük ki: Sirtında yeryüzünü taşıyan tanrı*

<sup>42</sup> “Söylence” adlı bu şiir *Kılıç İpekte Sınır*’a (2015) bazı noktalama işaretleri dışında değişiklik yapılmadan alınmıştır.

<sup>43</sup> Alıntının yapıldığı “Haley” adlı bu şiirin sadece 6 numaralı bölümü olan “Bilcümle Türk Dili ile Bizim Haley’i Astılar Kendi İpiyle”, *Kılıç İpekte Sınır*’da (2015) “Ayn-i Zaliha” adıyla yer alır.

*bizim Emekçi dediğimiz o koca dev.  
Otlaklar, bizim kuzu otlattığımız ovalar;  
yurt bizim yurdumuz-yeniden doğduğumuz ev.” (DÇ, s. 44)*

Dörtlükteki dokunsal, görsel imajda çalışan, harcadığı emekle geçimini sağlamaya çalışan insanlar, “*sırtında yeryüzünü taşıyan tanrı*” olarak, kutsallık atfedilerek somutlaştırılır. Karınca, lokomotif, ırgat olarak çağrışımları olabilen bu görsel tasarım, “yurt”un “*yeniden doğduğumuz ev*” olarak betimlenmesiyle tamamlanır. İnsanın aidiyet duygularının ev/aile ve yurt/millet bağlılığıyla ifadesine örnek imajda “yurt”, “*yeniden doğmak*”la birlikte düşünülerek tasarlanır ve yeniden hayat bulmak, varlık bulmak çağrışımlarıyla coşkulu anlatım kazanır.

*“Atlar unuttu doludizgin koşmayı,  
bir uçuruma tırmanmayı keçiler!  
paslandı ayışığında gümüş eyer-  
yaşımız katlanarak kıaldı ömrümüzde.*

*Sen yoksun, sen yoksun artık önümüzde!” (DÇ, s. 50)*

Coşku, hız, gençlik, güç, ilerleme “at” imajıyla; gözü peklik, “*uçuruma tırmanma*” imajıyla; kullanılmayan, terk edilen yaşam aygıtları, enstrümanları “*pas*” imajıyla görünür kılınırken yıl/zaman somutlaştırılarak “*katlan[an]*” bir nesne olarak hayal edilir. Hayatta olmayan kişi gökte kaybolan kuyruklu yıldızla bir düşünülerek yol gösterici olamayacakları yönüne vurguyla görsel boyuta taşınır.

*“Fenikyeli gemiciler gelir giderler yine  
konuşur, koklaşır, özlem gideririz.  
Tuzlanmış balık satarlar bize, buhur, amber ve misk;  
Önlerinde belli belirsiz başımızı eğimiz.” (DÇ, s. 53)*

Denizcilikle uğraşan Fenikelilerin ticarî faaliyetlerinin şimdiki zamanla birleştirilmesiyle kurgulanan imajda şair, Akdeniz havzası kültürlerine olan ilgisini dışa vurmaktadır. Fenikelilerin Akdeniz kültürüne katkılarına, onlardan kalan hayat alışkanlıklarına “*tuzlanmış balık, buhur, amber ve misk*” örnekleriyle somutluk

kazandırır. “Önlerinde belli belirsiz başımızı eğeriz” mısraındaki görsel imajda ise, Fenike medeniyetinin yarattığı değerlere bugün hak ettikleri kıymetin verilmediğine işaret eder.

*“Muttarit nal seslerinden başka seda yoktu gecenin karangu yüreğinde. ‘Tek başımayım,’ dedi. ‘Şol zifir deryada ateş hırsızlarından bir ben kaldım. Zaten kimin umurunda ıstık ve kesret!’ Kelimeler yankılanarak döküldü kör gayyasına umarsızlığın. Bir ümit heybesini taşıdığından habersizdi. Allora, Mohenjo Daro, Ktapsipon.”* [“Haberci”]<sup>44</sup> (KİS<sup>45</sup>, s. 19)

Olumsuzlukların üstesinden gelen, toplumun aydınlanması için ön ayak olan kişi “ateş hırsızı” olarak şairin düşünce evreninde yerini alır. “Zifir derya” ifadesiyle görselleştirilen, geri kalmışlığın, hoşgörüsüzlüğün egemen olduğu coğrafyadır. Bu imaja eşlik eden “ıstık ve kesret”, tasavvufî göndermeleriyle semavi dinler dönemini çağırıştırır. Prometheus söylencesine göndermeyle “ateş hırsızı” tamlaması, toplumu/insanlığı kurtaracak kişiyi “ateş”in yakıcılığı ve “hırsız”ın nesneyi kaçırdığındaki dinamizm üzerinden sağlayan dokunsal imajdır.

*“Gökten üç ayet indi  
ilki onun katli içindi”* (KİS, s. 19)

Ferhad, masallardaki “gökten üç elma indi” ifadesini “ayet”e uyarlayarak görsel imaj oluşturur. Nitekim “gökten üç ayet indi” mısraındaki “üç ayet” imajı Musevilik, Hristiyanlık ve Müslümanlığı temsil eder. “İlki onun katli içindi” mısraında açıklığa kavuşturulan ise ilk semavi din Museviliğin sebep olduğu “ateş hırsızı”nın ölümüdür. Barışçıl olduğunu düşündüğü Pagan inanışlara büyük önem verdiği bilinen şairin, Hindistan–Pakistan menşeyini akılda tuttuğu tasavvufun, semavi dinleri etkilemesine rağmen henüz “yaşatan” boyutuyla içselleştirilmediğine dikkat çeker.

<sup>44</sup> Alıntının yapıldığı “Haberci” adlı bu şiir Hüseyin Ferhad’ın ilk kitabı *Deniz Çobanları*’nda (1982) yer almamasına rağmen toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sinanır*’da (Ferhad, 2015) ilk kitap şiirlerinin sonuna sonradan eklenmiştir. Şair poetik rotasını göstermek amacıyla bir anlamda yol işareti olarak bu şiiri toplama almıştır. *Deniz Çobanları* (Ferhad, 1982) şiirlerinde, daha sonra şiirini yazacağı Asya’yı, pagan dönemi duyurmak ister gibidir.

<sup>45</sup> *Kılıç İpekte Sinanır* (Ferhad, 2015) kitabından yapılacak alıntılar “KİS kısaltması, sayfa numarası” şeklinde verilecektir.

*“Bir akasya yaprağının üzerine uzanmak  
ve bir ağız mızıkasının sesinde  
uyumak isterdim;  
bir cırcırböceği gibi  
açmak gözlerimi sonra  
yıldızlar erirken birer birer  
söylemek, anımsadığım ilk türküyü  
ağaran tanın ilk mavisine.”<sup>46</sup> (DÇ, s. 55)*

Şairin beyhude çırpınışı yönüyle kendini benzettiği “cırcırböceği” imajı, varılmak istenen gelecek olarak hayal edilen “ağaran tanın ilk mavisini”yle güçlü bir kompozisyon oluşturur. Tersine mübalağa olan litotes[olduğundan hafif gösterme] (Eagleton, 2011: 223) ile varlığını, doğadaki varlıkların kusursuz ritminde hafifletme, dinlendirme isteğini görsel ve işitsel kıldığı imajlar bağlamında şairin bir özlem, bir imrenme içinde olduğuna şahit oluruz. Ferhad, “cırcırböceği” imajını, gecenin gündüze evrilen safhasında hayata katılış özlemini dile getirdiği “türkü” imajıyla birleştirerek geleceğe inancını ve beslediği umutları yaz mevsimi unsurlarıyla somut kılar. “İlk mavi” imajı yeni gün, yeni hayatı imler. Ahmet Erhan’a ithafen yazdığı şiirde başka bir dünyanın hayalini kuran bir kuşağın düşlerini okuruz. Ahmet Erhan’la aynı kuşağın mensubu olan Ferhad, gerçekleştirmemiş ütopya hayalinden mutlu tabiat sahnesine uyanmak ister. Şiirde, gerilim yaratan geçmişten onarıcı güce sahip tabiata kaçış, iyimser bir havada verilir.

*“‘Işık biraz daha ılık!’ dedi Goethe  
çekerken gözlerine kadife perdesini o sonlu karanlığın...  
(Bizler olsak, daha düşerken anamızın rahminden yere  
sıkarsız kollarımızda o çocuk gözlü çocukluğunu aydınlığın.)”<sup>47</sup> (DÇ, s. 72)*

Alman şairi Goethe’nin, kültür-uygarlıkta ilerlemeyi kastetmek amacıyla ölüm döşegindeyken söylediği son sözdeki “ılık” görsel imajı Ferhad’ın imgeleminde

<sup>46</sup> 17 bölümden oluşan “İlk Mavi” adlı bu şiirin sadece 2, 4, 7 ve 12. bölümleri *Kılıç İpekte Sınır’a* (Ferhad, 2015) alınmıştır.

<sup>47</sup> Hüseyin Ferhad, “O Sonsuz Aydınlıktan” adlı bu bölümü toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınır’a* (2015) almamıştır.

aydınlık-karanlık, ilerleme-gerileme ikilemini oluşturacak şekilde yer alarak somutluk kazanır. Hayata gözlerini yummayı “*sonlu karanlığın kadife perdesini gözlerine çekmek*” olarak hayal edip görselleştirerek estetize eder. Ana rahminden yere düşmek biçiminde imajlaştırdığı doğmayı şair, yere tohum olarak ekilmek ve varoluşçu felsefecilerin dediği gibi “*dünyaya fırlatılmak*” (Gürsul, 2013: 36) olarak düşünür. “*Aydınlığın çocuk gözlü çocukluğunu kolları[n]da sık[mak]*” imajı bize toplumsal düşünce alışkanlıklarımızın ilerleme nüvelerini en baştan engellediğini hatırlatır. “Doğmak” ve “boğmak” tezatlığıyla canlılık kazanan düşünce eylemlerin görselliğiyle imajlaştırılır.

*Deniz Çobanları*’nda (Ferhad, 1982) ilk şiirden itibaren şiir beninin, yer yer şair öznenin sesini baskın hissettirdiğini söylemek mümkündür. Kitabın girişinde de alıntılanan “*Yüreğimizi çektik kıyıya. yorgun/omuzlarımızda, su ve kanat sesleri./Yüreğimizi çektik kıyıya. Yoksul/Omuzlarımızda tef, klarnet ve davul*” (Ferhad, 1982: 59) mısralarda şiirin öznesi kolektif bir eylemden söz etmekte ve birinci çoğul kişinin ağzından anlatıma başvurmaktadır. 1980 askeri darbesinin kendi kuşağı üzerindeki yıkıcı etkisini vurguladığı mısralarında “*yüreğimizi kıyıya çektik*” diyerek denizden, başka bir ifadeyle ütopya yolculuğundan geri dönüldüğünü, bu yolda “*yorgun omuzlar*”da, “*yoksul omuzlar*”da “*su[safılık]ve kanat[bir düşüncenin peşinde yücelme]sesleri*”, “*tef[âyin], klarnet ve davul[düğün]*” sesleri ve ağırlığı kaldığını belirtmektedir. Zira “*yeni bir dünyanın mümkün*”lüğü yolculuğuna düğün, eğlence coşkusuyla çıkılmıştır. Özne burada gemiyi kıyıya çekmiştir, denizdeki ilk raundu kaybetmiştir fakat düşlerin ve düşüncelerin etkisindedir hâlâ ve martıların kanat seslerinin acı olarak duyurduğu bir süreklilik özlemi içindedir.

Bu kitapta incelenen şiirlerde dikkat çeken husus, şairin görsel imajlara ağırlık vererek şiirini biçimlendirdiği şeklindedir. Ferhad’ın tarih, mitoloji, folklor üzerinde yoğunlaştığı şiirlerinde görsel dikkatinin dışavurumuna şahit oluruz.

#### *VE YÜRÜDÜK GECENİN ATEŞLERİ İÇİNDEN*

Hüseyin Ferhad’ın “*[e]rken kitaplar*” (Söğüt, 2004: 24-33) diye nitelendirdiği ikinci ve son kitabıdır. Bu kitaptaki şiirler de Ferhad’ın ideolojik/politik ve poetik dönüşüm geçirmeden önceki döneminin karakteristik özelliklerini taşır. Şiirler; mesaj kaygısı, hitabet üslubu, konuşma dilinin olanaklarından yararlanma, folklorik unsurlara başvurma yönüyle toplumcu şiir dairesi içinde ele alınabilecek ürünlerdir. Şiirlerde görsel imajların ağırlığı şairin şiirinin coğrafî, tarihî, kültürel, folklorik,

mitolojik içerimlerini betimleme kaygısı taşıdığını gösterir. İlk iki kitabında Ferhad, ileride oluşturacağı poetik anlayışının yönünü çizse de politik söylemin ağır bastığı şiirlerle okur karşısına çıkmaktadır. Bu şiirlerde görsel ve işitsel imajlar yoğun olarak görülür.

*“lacivert uykusundan uyanmalı celâli yoldaşlar<sup>48</sup>  
tan rengiyle yu rüzgârı”* (Ferhad, 1984: 5)<sup>49</sup>

*Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden* (Ferhad, 1984) kitabındaki “ŞİİR, I”<sup>50</sup>de (VYGAİ, s. 5) uykunun koyuluğu ile mavinin koyu tonu olan lacivert arasında benzerlik ilgisi kurularak oluşturulan imajda asi yol arkadaşlarının içinde bulunduğu farkına varmama durumuna dikkat çekilir ve onlardan “rüzgârı” [zamanı] “tan rengiyle yu[maları]” [aydınlatmaları] istenir. Duyular arası aktarmayla duygular etkili kılınp söyleyiş estetize edilir.

*“Lacivert uykusundan uyanmadan calâli yoldaşlar  
tan rengiyle yu rüzgârı:  
Çöm bulutların gölgesine, boynunu kır,<sup>51</sup>  
döv yüreğindeki ham bakırı.  
Şu heybeyi al, şu kısrağa bin,  
aş şu yolu bir gecede.  
Bir simge gizlidir simyacının elindeki her hecede<sup>52</sup>  
saklı uyuyan güvercin.  
Gök bir ses sağanağıdır; bozkır şarkıları  
uçurtma hıştırlarına karışır.”* (VYGAİ, s. 5)

“Çöm bulutların gölgesine, boynunu kır” mısraında bulut ile zaman, kader arasında ilişki kurularak görsel imaj oluşturulur; kadere razı olmak, ram olmak, zamanın ruhuna uygun davranmak gerektiği vurgulanır. Şiirin devamında “döv

<sup>48</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu mısra “Daha uyanmadan ehl-i rûy-ı zemin” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>49</sup> *Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden* (Ferhad, 1984) kitabından yapılacak alıntılar “VYGAİ kısaltması, sayfa numarası” şeklinde verilecektir.

<sup>50</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu şiirin başlığı “Önce Söz Vardı, I” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>51</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu mısra “Eşikte dur, çömel, boynunu kır” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>52</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu mısra “Bir sır gizlidir simyacının fikrindeki her hecede” şeklinde değiştirilmiştir.

*yüreğindeki ham bakırı*” mısraında yürekteki inanç ile kızıl renkli ve kolay dövülen, biçimlenen element “bakır” arasında da aynı simgesel kullanım mevcuttur. Bakırın dövülüp kızılılaşması ve istenilen biçime elverişli hâle gelmesi, metaforik olarak, şiirde kendisine seslenen kişinin savunduğu ideoloji açısından kalbinin, duygularının, düşüncelerinin yoğrulup olgunlaşması demektir.

*“Bir simge gizlidir simyacının elindeki her hecede*

*saklı uyuyan güvercin.*<sup>53</sup>

*Gök bir ses sağanağıdır; bozkır şarkıları*

*uçurtma hıştırlarına karışır.”* (VYGAİ, s. 5)

*“Simyacının elindeki her hece”* ile parmakların imlendiği kanaati oluşmakta, bu vesileyle benzetme dolayımında oluşturulan imaj, “hüner”i çağrıştırmaktadır. Simyanın eski çağlarda büyü ile ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda *“uyuyan saklı güvercin”*in barışa işaret edebileceği söylenebilir. *“Gök”* ve *“bozkır şarkıları”* *“ses sağanağı”* olarak nitelendirilerek benzetme ve duyular arası aktarım aracılığıyla oluşturulan figürasyon, görsel imaja da örnek teşkil etmektedir. Ayrıca *“bozkır şarkıları”* simgesel kullanımla doğadaki seslerin yerine kullanılarak işitsel imaj oluşturulur.

ŞİİR, II<sup>54</sup> (Ferhad, 1984: 6), *“Ey Şair”* diye bir hitapla başlar. Bir meydandaki kalabalığa seslenme atmosferinin yaratılmaya çalışıldığı izleniminin şiirin tamamına yayıldığı bu şiirde şiir kişisi şair özne olarak belirir. Tarihsel koşullar ve şairin hayatına paralel gelişmeler dönemsel olarak değerlendirildiğinde bu metinde şairin hayal dünyasının travmatik yansıması, imajlar aracılığıyla karşımıza çıkar. Gerek askerî darbe öncesi siyasal kamplaşmaların yol açtığı ölümler, acılar gerekse darbe ve sıkıyönetim yıllarının toplumu, bireyi sürüklediği karanlık dünya, şiirde resmedilir.

Şairin anlatıcı konuma geçtiği bu şiir, darbenin parçaladığı benlikle tezat içinde tek parça olarak düzenlenir.

*“Ey Şair”<sup>55</sup>*

*seni hangi yeşil uçurumlara sürüklüyor bu çavlan,*

<sup>53</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu mısra “kös uyuyan bir güvercin” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>54</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu şiirin başlığı “Önce Söz Vardı, 2” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>55</sup> Bu şiirin içeriği ile Ritsos’un “Yeniden Doğuş” (2010: 135) şiirinin adı arasında ilişki kurulabilir.

*bu eriyerek sel sularına karışan sahil?  
Duruşunun kırmızı gölgeleri düşüyor yüzümüze,  
yeryüzüne ışık lifleri fışkırıyor aklından  
yorgun<sup>56</sup> geldin, ama<sup>57</sup> kendinden kaçır gibi değil.  
İşte<sup>58</sup>, tüm göksel tanrılara<sup>59</sup> can verdik:  
Aramızda dolaşıyor şaman<sup>60</sup> tanrısı Yerlik<sup>61</sup>-Han,  
işmar ediyor bize Aphrodite, Oziris, Yaşlı<sup>62</sup> Anu,  
alanlarda<sup>63</sup> ölüm şarkısı<sup>64</sup> söylüyor Zeus.  
(Giyotin sepetine döndü gözlerimiz ağlamaktan  
ömrü<sup>65</sup> yağmalanmış yaslı gençliğimize.)<sup>66</sup>  
Yüreğini<sup>67</sup> deşme ölümlerimizin<sup>68</sup> ey dâvâ güdücüsü, sus,  
'kanımıza<sup>69</sup> kan isteriz' dediler kan verdik  
'canımıza<sup>70</sup> can...' dediler cânan verdik:  
Etten ve kemikten yarattık yokluğun<sup>71</sup> sonsuzluğunu." (VYGAİ, s. 6)*

Haki renk askeri üniformalı darbe ile “yeşil uçurum” arasında bağ kurularak istiare aracılığıyla görsel imaj oluşturulur, toplumun hâlihazırda sürüklendiği/süresiz gelecekte sürükleneceği belirsizlik ve uçurum da mavi renk itibarıyla “çavlan” imajıyla birleştirilir ve böylece ortaya orijinal bir imaj çıkarılır. Aynı zamanda işitsel imaja örnek teşkil eden “çavlan”da görselden işitsel imajlar arası geçiş de söz konusudur. Toplumu zapturapt altına alan cunta, söylemiyle “çavlan” imajının işitsel yönünü, eylemiyle görsel yönünü temsil eder. Aynı şiirde “sahil” imajı umutları, sığınılan güvenli limanı işaret eden görsel imaj olarak tasarlanıp “sel suları” işitsel

<sup>56</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “kerhen” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>57</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “fakat” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>58</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “Aha” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>59</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) “göksel tanrılar”, “semavî ilâhlar” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>60</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “şer” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>61</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “Erlik” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>62</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “ihtiyar” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>63</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “meydanlarda” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>64</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “şarkıları” şeklinde çoğul kullanılmıştır.

<sup>65</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “bahtı” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>66</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu mısralar parantez içine alınmamıştır.

<sup>67</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “yüreğimi” şeklinde değiştirilmiş ve önüne “artık” getirilmiştir.

<sup>68</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime kullanılmamıştır.

<sup>69</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “kana” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>70</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “cana” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>71</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “yokluğun” şeklinde değiştirilmiştir.

imajına bağlanarak tükeniş olan “erime” imajıyla bütünsel bir kompozisyona kavuşturulur. “Kırmızı gölge” ile renk üzerinden oluşturulan görsel imajda ideolojik renk “kırmızı” ile kimliğin görüntüsü, görünüşü, tezahürü olan “gölge” ilişkisi kurularak muhayyile özgür bırakılır. “Işık lifleri” imajıyla görsel duyudan dokunma duyusuna geçiş sağlanır, imaja somutluk ve canlılık kazandırılır.

*“Şiirlerimiz ki, terşilerde kendi kendine eğrilir”<sup>72</sup>*

*Yüreğimize açılan ilik*

*Biz yazdıkça yaşımızla iliklenir”<sup>73</sup> (VYGAİ, s. 7)*

*Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden*’in sonuna eklediği sözlükte Ferhad, “terşi”yi, “el ve ayak hareketleriyle kıl ve yün eğirme aracı” (Ferhad, 1984: 78) şeklinde açıklar. Birer kıl ve yün yumağına benzettiği şiirlerinin eğrilmesinin kendiliğinden olduğunu ve şiir yazdıkça yürek ile yaşının iliklendiğini söyler. Şiir yazma/biçimlendirme eyleminin bir kadının yün eğirme sahnesi olarak hayal edildiği mısralarda şiirin olgunlaşmasının yaşa bağlı olacağı inancı görselleştirilir.

*“karanlıkta bir su damlası gibi parlayan varoşlarımız*

*karşımızda duruyor: Menteşeleriyle çerçevelenen gözlerimin*

*içimize kapamak istediğimiz bir vagon penceresinde:*

*Buz çiçekleri açıyor alnımızı dayadığımız cam köpüklerinde” (VYGAİ, s. 12)*

Bu mısralarda varlığı karanlıkta ancak bir su damlası parlaklığıyla fark edilebilen gecekonduların uzaklığı abartılarak görsel imaj oluşturulur. Varoşların, şiir öznesinin karşısında duran konumu göz eriminde olduğu için “gözleri[n] çerçevelenen menteşeleri” imajıyla vurgulanıp belirgin hâle getirilir. Su, karanlıkta düşen ışığın yansımasıyla parlar. Burada ay ışığında belirginleşen varoş ile içine düşen ışıkla aydınlanan su arasında benzerlik ilişkisi üzerinden tasarım yapılır. Havanın soğukluğu, bu soğukluk karşısındaki dayanılmazlık ve bundan kurtulma isteği “iç[e] kapamak iste[nen] vagon penceresi” imajıyla görselleştirilir ve camın soğuktan donan buharı

<sup>72</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime “iğrilir” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>73</sup> Alıntının yapıldığı “Şiir, III” adlı bu şiirin başlığı toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) “Önce Söz Vardı, 3” şeklinde değiştirilmiştir.

“köpük”e, dayanan alında soğuk camın bıraktığı iz de “buz çiçekleri”ne benzetilerek imaj tamamlanır.

*Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden* kitabındaki “Susmak Bir Direnmedir Kimi Zamanlar” (VYGAİ, s. 13) şiirinin ilk dördlüğünde şiir beni ile şairin aynı kişi olduğu düşünülebilir. Şair, zekâ parıltısı ve ruhsal derinlik göstergesi estetik form olan orijinal tasarımlarında zihinsel işleyişini ve ruhsal durumunu görüntülerle ortaya koyar.

*“Niye yadsır beni gözbebeklerimdeki Dicle  
niye aman vermez ardımdaki iz kovucu  
oysa şöyle bir fısıldasam seslice  
korkudan ölür şu omuzu tüfekli muhbir kolcu”<sup>74</sup> (VYGAİ, s. 13)*

“Göz bebeği” anatomideki anlamıyla “gözde irisin ortasında bulunan, ışığın azlığına veya çokluğuna göre büyüyüp küçülen yuvarlak delik”, mecaz anlamıyla “çok sevilen, önem verilen kimse” anlamlarında kullanılmaktadır (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 793). Şiirde estetik ifade aracı olan imaj kuruluşlarında kelimenin gerçek anlamı dışındaki kullanımları yaygın olduğuna göre burada “göz bebeği Dicle” imajı, sevilen, değer verilen kişi/evlat anlamı dışında, göz rengi ile nehir suyu arasındaki mavi renk ilişkisini de aynı oranda çağrıştırır.

Şairin kızı olan Dicle, babasını, sustuğu için “yadsı[yabili]r” ya da şairin göz bebeği gibi olan Dicle nehri, akan gözyaşlarına benzemiyordur. Burada tevriye aracılığıyla figüratif dil, anlamı çoğul kılmakta, çağrışım zenginliğiyle anlam katmanlandırılarak imaj sağlanmaktadır. İkinci dizedeki “kovucu” [kovcu, koğcu], halk ağzında “[a]rkadan söz söyleyen, çekiştiren kimse, gammaz, nemmam” (Ayverdi, 2011: 699) anlamlarında kullanılmaktadır. 12 Eylül darbesi sonrası arananların yerini söyleyen “iz kovucu”lar şaire ve şiir benine “aman ver[memektedir.]” Ayrıca bu mısralarda şair, bildiği şeyi bilmezden gelerek tacahül-i arif aracılığıyla imaj kurmaktadır.

*“Yeryüzü nasıl böyle küçülür anlamak zor  
nasıl parçalar düş torbamı bir kunduz,*

<sup>74</sup> Alıntının yapıldığı “Susmak Bir Direnmedir Kimi Zamanlar” adlı bu şiir, toplu şiirlere (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

*harmanın altına gömülü bir parça akkor  
nasıl tutuşturur ovaları böyle güpegündüz” (VYGAİ, s. 13)*

“Yeryüzü”nü, boyut değiştiren uzam; “düş”leri, torbadaki nesne; güneşi, “harmanın altına gömülü akkor” şeklinde görüntülerin somut dünyası içinde tasarımılayan şair, muhayyilesi yardımıyla duyguların ifadesini özgün estetik forma büründürür.

Şair, “[y]eryüzü nasıl böyle küçülür anlamak zor” mısraında yeryüzü ve insanlar arasında ad aktarmalı figürasyon yoluyla imaja başvurarak insanın/insanlığın değer yitimi yaşaması, erdemli davranmaması bağlamı oluşturur. Yine, yukarıdaki mısralarda oluşturduğu “kunduzun düş torbasını parçalaması”, “harmanın altına gömülü bir parça akkorun ovaları tutuşturması” özgün görsel imajlarıyla muhayyilesini somutlaştırır.

*“Hayır, kırağı yağar istehlere savrularak  
Ay uykulara dalar turuncu vadilerin ardında,  
Yaşanmış yıllardan daha uzak  
Acılar taşıyım serçelerin bir kanadında” (VYGAİ, s. 13)*

Şair, gece kızılığında kar yağışının kendisine hatırlattığı eski acıları kış tablosu atmosferinde hayal dünyamıza görsel dikkatle sunarken “Ay uykulara dalar turuncu vadilerin ardında” mısraında şahıslandırma yoluyla görsel imaj kurar ve “[y]aşanmış yıllardan daha uzak/[a]cılar taşıyım serçelerin bir kanadında” mısralarında teşbihle sağladığı figüratif dil üzerinden özgün imaj tasarlar.

*“Yalnızlığımdır yurtseverlerin bildik yalnızlığı  
Bir deprem kuşağını içine gömen,  
Ufkum, güneş yörüngesinden yerkürenin yuvarlandığı  
Karanlığın sonuncusudur en.” (VYGAİ, s. 13)*

Şiir beninin “yalnızlığı”nı “[b]ir deprem kuşağını içine gömen”, “ufku”nu “güneş yörüngesinden yerkürenin yuvarlandığı karanlığın sonuncusu” olarak betimleyen şair, benzetme yoluyla oluşturduğu görsel imajlar aracılığıyla muhayyileyi harekete geçirmektedir.

*“Gece devriyeleri gelir barutu ıslaktır tüfeklerinin  
yarasalar fotinlerinin gonçlarını kemirir,  
Usulca sökerim liflerini söyledikleri yiğitlik türkülerinin  
Uzun gölgeleri makiliklere devrilir.” (VYGAİ, s. 13)*

*“Usulca sökerim liflerini söyledikleri yiğitlik türkülerinin” ve “uzun gölgeleri makiliklere devrilir” mısralarında türkülerin liflerini sökmek görsel imajı somutlama yoluyla, gölgenin devrilmesi görsel imajı istiare yoluyla oluşturulur.*

*Erdem Olur Biz İstersek Ölümü* (VYGAİ, s. 14) şiirinde Hüseyin Ferhad’ın şiir kişisi bilge konumunda söz alırken şiirde seslenilen kişiyi uyarır, ona öğütlerde bulunur. Şiirin ilk üç dördlüğünde şiirde söz alan kişinin öğütleri söz konusuyken şiirin son iki dördlüğünde uyarıları dikkat çeker.

Tek bir kişinin kurtuluşa yetmediği, aciz kaldığı fakat ısrarlı ve toplu karşı koyuşla ancak başarılı olunabileceği dile getirilmektedir.

Şairin yarattığı pastoral iklimde yol simgesi etrafında kurulan izlekte görsel imajların yoğunluğu göze çarpar.

*“Tek başına nasıl aşarsın onca yolu  
Tez ayağın kırılır daha sınırı geçmeden  
Bir yeşil ördek olsan, ağulu  
Kendinden başkasını sokamazsın yine sen.”<sup>75</sup> (VYGAİ, s. 14)*

Muhayyilede yalnızlık, “tek başına yol aş[manın]”, “sınırı geçmeden ayağın kırıl[masının]” yarattığı ıssızlıkla somutlaştırılır. İmkânsızlığın/yetersizliğin zarar olarak kişiye dönmesi “ördek” ile “akrep” arasında “ağu” üzerinden yapılan aktarma yoluyla görsel imaja dönüştürülür.

*“İkindi sularında sırtını güne döner Ay  
karlı dağlar uzanır ıssız yüzüne,  
vurulursun, ince gövdeni ovalara sürükler Karaçay  
akrep ölüleri dolar lastik çizmelerine.” (VYGAİ, s. 14)*

---

<sup>75</sup> Alıntının yapıldığı “Erdem Olur Biz İstersek Ölümü” adlı bu şiir, toplu şiirlere (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

Bu mısralarda ikinci vaktiyle beraber havanın yavaş yavaş kararmaya başlaması, şahıslandırma şeklinde “*Ay’ın sırtını güne dönmesi*” olarak zihinde somutluk kazanmaktadır. Vurulup kurda kuşa yem olmak, yaratılan görsel atmosferin ıssız fonunda okura hissettirilmeye çalışılmaktadır. Samandağ-Antakya arasından geçen Karaçay, akarsu anlamı dışında ismindeki “kara” sıfatı aracılığıyla şiirde yaratılan “ıssızlık” atmosferine katkıda bulunur. Olumsuz duygularla oluşturulan tablo, renk ve harekete dayalı görsel imajlarla çizilir.

*“Berk bas ayağını, cesaretinin öncüsü ol  
As yüreğini dağlara bizden er varıp,  
Avcı çukurlarıyla çevrili yürüdüğün sarp yol  
Âh, değilir yüreğin sahte sevdalara kanıp.”* (VYGAİ, s. 14)

Bu mısralarda şair, şiir kişisi sesiyle, muhatabına “biz” adına seslenirken ondan dikkatli olmasını istemektedir. “*As yüreğini dağlara bizden er varıp*” mısraında “yürek” bir düşüncenin bayrağı; “*dağlar*” hedefteki zirve, varılmak istenen menzil; “*asmak*” zirveye, hedefe ulaştırmak olarak düşünülüp imaj, coşku uyandıracak orijinallikte tasarlanmaktadır. Aynı dörtlükte engel ve tuzaklar “*avcı çukurları*”; hareket, eylem de “*yol*” olarak tasarlanıp görsel imaja dönüştürülür.

*“Dur! diyemeyiz sana hiç, ya da başını eğ  
dizlerimizde sağal yok bekle biraz,  
Dünya o bildiğin dünya değil aznavur beğ  
Od olsan düştüğün yer yanmaz.”* (VYGAİ, s. 14)

Yukarıdaki mısralarda görsel imajlar, “*başını eğ[mek]*”, “*dünya[nın] bil[indik] dünya [olmaması]*”, “*od olsa düştüğü yer[in] yanma[ması]*” kalıp ifadeleriyle sağlanır. Konuşma diline yaslanan anlatımda şair, halktan insanın muhayyilesine göre şiir benini konuşturup harekete geçirmektedir.

*“Aklını devşir, yükselen sesimize kulak ver  
yatağı değişir ırmakların biz istersek,  
solumuz papatya tarlası sağımız silme nilüfer  
erdem olur biz istersek ölümü sevmek.”* (VYGAİ, s. 14)

Bu bölümde şair kalıp imajlarla orijinal imajları bir arada kullanır. “*Yatağı değişir ırmakların biz istersek*” ve “*solumuz papatya tarlası sağımız silme nilüfer*” mısralarında zihin evreni görselleştirme yoluyla somutlaştırılırken orijinal imajlara başvurulur fakat “*aklını devşir, yükselen sesimize kulak ver*” mısraında aşınmış ifade üzerinden imaj kurulduğu göze çarpar. “[S]*olumuz papatya tarlası sağımız silme nilüfer*” mısraında “*papatya tarlası*” ve “*nilüfer*”le çevrelenen çoğul öznenin, şairin hayalinde narinlik, saflık, şans ve direnç olarak tasavvur edildiğini söyleyebiliriz.

Ertelenen Bir Yengiden Sonra (VYGAİ, s. 15) şiirindeki ben, pastoral bir havada özlemlerini dile getirip yarının düşlerini kurarken şair görsel imaj ağırlıklı bir şiir kurar.

*“Göğ ovalara kıl çadır kursam  
bir bir toplasam yıldızları,  
tarlalar dizboyu susam  
baksam yücelere sırtüstü yatarak.”*<sup>76</sup> (VYGAİ, s. 15)

Bu dördlükteki “*kıl çadır*” göçebelikle özdeşleşmiş bir ifadedir. Şair bu mısra da “*gök[yüzünü]*” sonsuz bir “*ova*” olarak düşlemekte, kendisini de o sonsuz uzamda “*çadır kur[an]*” bir yörük olarak konumlandırmaktadır. Seyyah tahayyülüyle bozkıra ait özellikleri gökyüzüne kaydırarak etkili bir görsellikte imaj oluşturur. Zira şairin içinde yetiştiği kültür göçebe Avşar Türkmen boyudur/topluluğudur. Geçmişe özlemin sosyokültürel kodlar üzerinden dile getirildiği mısraların devamında şair, yerleşik hayatın ipuçlarıyla üretime sırtını yaslamayı orijinal imajlarla dile getirir: “*tarlalar dizboyu susam/baksam yücelere sırtüstü yatarak.*” Ayrıca “*sırt üstü yat[mak]*” imajında ifadesini bulan, üretim sonrası refah olduğu kadar insanın hakikati olan “sınırlı hayattan sonsuz zamana bakmak” düşüncesidir de. “Toprak” dünyanın, “gökyüzü” zamanın temsili olarak alındığında şair, ruhun yerden yücelere doğru yükselmesini hafifleme olarak hissettirir. Buluş orijinal imajınasyonla, zengin çağrışım evreni olarak karşımıza çıkar.

*“Yeşil koy, pembe körfez, mor koyak. Kesilmiş başları*

---

<sup>76</sup> Alıntının yapıldığı “Ertelenen Bir Yengiden Sonra” adlı bu şiir, toplu şiirlere (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

*koltukaltlarında saklı eşkıyaların dudaklarında kırık bir keman*”<sup>77</sup> (VYGAİ, s. 24)

Renk kompozisyonu ile yarattığı görsel imajda Ferhad, hayal dairesine dokunsal ve işitsel unsurları da katarak zengin bir atmosfer yaratır. “*Kesilmiş başları/ koltukaltlarında saklı eşkıyaların dudaklarında kırık bir keman*” mısralarında yarım kalan bir hayatın hüznü öyküsü “*keman*” imajıyla işitsel, görsel ve dokunsal kılınır. Yeşil, pembe, mor renk çeşitliliğinin çağrıştırdığı yaşam zenginliğine tezat ölümün yarıda kesen yönü, “*kesilmiş baş*” imajıyla verilir.

*“Yürü, yüzüne çarpan kirli bulutları it,  
çekinme eline tütün kesesini tutuşturur yolyorgunu döneşlerden.”*<sup>78</sup> (VYGAİ, s. 25)

Olumsuz söylemleri ve gelişmeleri “*kirli bulut*” olarak algılayan şairin zihni, efkârı, yılgınlığı, “*tütün kesesi*” imajıyla görsel karaktere büründürür. İnandığı yoldan geri dönenleri, “*dönek*” olarak adlandırır ve onları “*yol yorgunu*” olmakla vasıflandırır.

*“Camın üzerinde, ışığa tırmanan bir bal arısıyım;  
yorgun beynime vurdukça penceremin demiri  
yuvarlanıyorum aklımın uşuldayan bayırında.  
Bir tabanca, saksıda bir çiçek, turuncu bir resim  
ve mor lekelerden başka birşey yok bu karanlıklar ormanında.*

*Parçalanmış bir bayrak gibi sallanıyor başım*<sup>79</sup>  
*yüreğime çakılmış bir mızrağın ucunda  
acılar, yenilgiler ve kuşatılmış insan sesleri  
yükseliyor ha bire bu uçurumlar dolambacında.”* (VYGAİ, s. 31)

Şair, metafor aracılığıyla kurduğu “*uçurumlar dolambacı*” imajını, içine düştüğü boşluğu ve o boşlukta dönenip durduğu kısırdöngüyü göstermek için kullanır.

<sup>77</sup> Alıntının yapıldığı “Çayırkuşları” adlı bu şiir, toplu şiirlere (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

<sup>78</sup> Alıntının yapıldığı “İmgelem Atları” adlı bu şiir, toplu şiirlere (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

<sup>79</sup> Bu mısran da dâhil olduğu dörtlük, toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) ilk dörtlükle birleştirilmiştir.

Aradaki camın engel olduğu ışığa beyhude ulaşmaya çalışan “bal arısı”na benzetir kendini. Bal arısının her seferinde cama, pencere demirine çarpıp düşmesi, aşağı yuvarlanması olayını “aklının uğuldayan bayırı”na yuvarlanmak olarak imajlaştırır. “Mor lekeler” olarak algıladığı tabanca, çiçek, resim nesnelerini, duyumlarının, hayatî melekelerinin zayıfladığı düşüncesiyle sıralar. Diğer dördlükte benzetme yoluna başvurur. Başını “parçalanmış bayrak”, bayrak direğini “yüreği[n]e çakılmış mızra[k]” olarak hayal eder. Acılar, yenilgiler, esir alınmış insan sesleriyle kısır döngü dolambaç oluşturur. Karamsar ruh hâli, yorgun zihin dünyası ve beden, yararlı amaçlar için çıkılan yoldan eli boş dönmek “bal arısı”nın beyhude çırpınışıyla görsel imaj karakteri kazanır.

*“Seslerin yankısı kalır batık bir gemide  
parçalanmış toprak bir testi, ısırılmış bir ekmek.  
Bulutlarla yıldızlarla doldurulmuş sonsuz mavide  
yüzme öğrenen Küçük Kara Balık  
tanır Samed Behrengi’nin taşla ezilmiş başını;  
bir sandığa kilitlenmiş Geçmiş’le Gelecek  
okşar yüzyılımızın ağaran saçlarını bir mahzende,  
bir devrimcinin acılarıyla akran yaşını.  
Seslerin yankısı kalır batık bir gemide.” (VYGAİ, s. 33)*

Ferhad, İranlı yazar Samed Behrengi’nin suikast şüphesi taşıyan ölümünden (Ertan, 2011: 164-171) duyduğu acıyı, olaydan artakalan nesneler ve Behrengi’den miras fikirler vasıtasıyla imajlaştırır. Bir limanda başı taşla ezilerek öldürüldükten sonra cesedinin denize atıldığı söylenen Behrengi’nin eserleri ve fikirleri “yankılanan ses”, değerini bilemediği için ülkesi “bat[ık] gemi” olarak tasarlanır. “Bulutlarla, yıldızlarla doldurulmuş sonsuz mavi” imajı gelecek olarak zamanın görsel tasavvurudur. Behrengi’nin bir hikâyesine adını veren kahramanı Küçük Kara Balık’ı, hikâyedeki metaforik anlamından aldığı güçle imajlaştırır.

*“Yurdumuz, sanki aklımızla yüreğimizin sarmaşık duvarı bir huğ” (VYGAİ, s. 46)*

Ferhad, “*huğ*”<sup>80</sup> ve “*sarmaşık duvarı*” imajlarıyla yurdu, akıl ve duygu bağıyla kurulmuş kerpiç ve kamıştan yapılmış bir baraka, bir köy evi olarak tasarımlar. Zira gelecekte sağlam temellere oturtulacak ev/ülke, henüz hayal aşamasında olduğu için şimdilik eğretidir.

“*Mavi karanlığın içinde durdu Pîri Reis,  
durdu su seslerinde muhacir İstanbul*” (VYGAI, s. 48)

“Mavi karanlık” oksimoronunun düalist algısını belirginleştirdiği şairin, denizin gece hâlini, “*mavi karanlık*” şeklinde algıladığını ve İstanbul’u, hem Asya hem Avrupa’ya kıyısı olması yönüyle “*muhacir*” olarak adlandırdığını görüyoruz. *Mavi Karanlık*<sup>81</sup> göndermesiyle kaotik dönemdeki İstanbul’a bir muhacirin gözüyle bakıldığı söylenebilir. Türk denizcisi “Pîri Reis’in İstanbul’a Dönüşü” şair için, İstanbul’un işgalden kurtuluşu, Marmara’nın tekrar bir Türk gölü hâline gelmesidir. Burada “dönüş” imajı pozitif anlamda göndermeye sahiptir.

“*başı sarıklı tayfaların gözbebeklerindeki sis  
ağdı, güneşli alınlarına dayanarak.*” (VYGAI, s. 48)

Duygulanan “*tayfaların*” gözlerinin dolması “*sis*” olarak nitelendirilir ve gözyaşı, buharlaşıp “*alın*”a doğru yükselen “*sis*”e, “*alın*”, “*güneş*” vurmuş dağa benzetilir. Başarıdan duyulan gururla gözün dolması eyleminde gurur, gözden başa doğru yükselen “*sis*” benzetmesiyle yüceltilir.

“*Sonra bir gebe kısrak ya da bir tay  
kalır kımıldılar arasında, bir mermer  
bizle değişir dış dünyayı! Kendi kirişini gerer  
elimizdeki yay.*” (VYGAI, s. 51)

<sup>80</sup> Huğ, “çubuk veya kamıştan yapılmış bağ ve bahçe kulübesi” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 903) demektir.

<sup>81</sup> *Mavi Karanlık*, Vedat Türkali’nin (2014), 1980 öncesi kaotik dönemi aydınlar üzerinden anlattığı, olaylarının mekânı Bodrum olan bir romanının adıdır.

Üzerine atılan toprakla ölünün gömüldüğü yerin tümsek olması, zaman içinde öyle kalması “*gebe kısrak/tay*”la görselleştirilirken yapılı mezar da ad aktarması şeklinde “*mermer*”le imajlaştırılır. “*Bir mermer/bizle değişir dünyayı*” mısraında hayattan geriye mermer taşında kalan ad somutlaştırılır. “*Kendi kirişini gerer/elimizdeki yay*” mısraında da kişinin yaşayarak/yaşlanarak kendi sonuna doğru yol aldığı, ölüm korkusunun bir gerilim psikolojisi yarattığı gerçeği harekete dayalı imajla görselleştirilir. Bir başka okumayla dördlük şöyle de değerlendirilebilir: Hayatın doğurganlığı ve devinimi “*kısrak ve tay*” imajlarıyla, statikliği “*kımltılar arasında kalma*” ve “*mermer*” imajıyla, gerilimi/atılımı da “*kendi kirişini gere[n] yay*” imajıyla görsel şekilde dışa vurulur. “*Bir mermer/ bizle değişir dış dünyayı/kendi kirişini gerer elimizdeki yay*” imajlarıyla dünyada değişimi kendilerinin başlatacakları inancı yanında hareket-durağanlık sarkacında kendilerinin aktif konumuna da vurgu yapar. Metamorfoza uğramış statik olgu bir olgu olan “*mermer*”, “*bizle*”/hareket ve değişim gücüyle dış dünyada/gelecekte “*değişir*”. “*Zaman, değişimi kaçınılmaz kılar*” gerçeğine dikkat çekilir.

*“Gecenin karanlıklar sağıcısı ay  
süt güğümünü boşaltıyor yamaçlardan aşağı,  
yalnızlıklar güdücüsü olan bizler  
kalıyoruz ovada elimizde kırık bir kaşığı.”<sup>82</sup> (VYGAI, s. 55)*

Ferhad, geceye ışık saçması, yamaçları aydınlatması yönüyle “*Ay*”ı, “*karanlıkları sağ[an]*”, “*süt güğümünü yamaçlardan aşağı boşalt[an]*” bir insan olarak kişileştirerek imajlaştırır. Süt-ışık arasında beyaz renk dolayısıyla imaj ilişkisi kurar. “*Yalnızlıklar güdücüsü olan bizler/kalıyoruz ovada elimizde kırık bir kaşığı*” imajı çobanları imler ve Ömer Seyfettin’in “*Kaşığı*” hikâyesine göndermede bulunur. Uzun geniş zaman diliminde yaşanan yalnızlıkları ovada güdülen sürü olarak resmeder. Fakat bu yalnızlıkların bir getirisi olmadığı için de hayvanların kir ve böceklerden arındırılmasında kullanılan araç olan “*kaşığı*”yla somutlaştırılan “*arınma/olgunlaşma beklentisi*” boşuna olacaktır.

*“Gözyaşlarının buğusuyla dolar yelken*

---

<sup>82</sup> Alıntının yapıldığı “*Troya*” adlı bu şiir, toplu şiirlere (Ferhad, 2015) “*Atsız Patroklos*” adıyla alınmıştır.

*kanının akıntısıyla sürüklenir tekne.*

*Kıvrak gagalı güz kuşları sabah alacasından göçerken*

*ışık levhaları atar çivit gecelerine”<sup>83</sup> (VYGAİ, s. 56)*

İlk iki mısrada abartma yoluyla muhayyile harekete geçirilirken üçüncü mısrada izlenim yoluyla, son mısrada da şahıslandırmayla imaj oluşturulur. Gözyaşlarının yarattığı görme kaybı ya da gözyaşı dökerken yaşanan duygusal yoğunluk, kalp atışlarının hızlanması, soluk alışverişteki sıklık ile rüzgâr arasında, ikinci dizede de kanın akmasıyla tekneyi sürükleyen gür su arasında benzerlik ilişkisi kurularak özgün imaj oluşturulduğunu görürüz. Bedendeki tepkilerin şiddetini imajlaştırırken Ferhad, gözyaşlarının buğusuyla yelkenlerin doldurulduğunu, kanın akıntısıyla teknenin sürüklendiğini hayal eder. Göçmen kuşların göçerken geceye ışık levhaları attığını söyler. Şair, görsel ve dokunsal duyulara dayalı imajlarını, bir gidişi/yitişi tekne yolculuğu ve güz mevsiminde kuşların göçüne benzeterek kurar.

*“Ömür geçer devran içinde habersiz*

*en yiğitlerimiz seher delisi,*

*okul olduk kendimize gönlümüzün kulu biziz*

*külümüz yanan yüreğimizin isi.”<sup>84</sup> (VYGAİ, s. 57)*

Ferhad, coşkunluğun ifadesi olan “*seher delisi*” kullanımında metafordan yararlanarak imaj oluşturur. “*Seher*” gibi görsel ve dokunsal bir durumun içinde “*deli*”yi soyutlaştırarak anlatıma canlılık katar. Şair, zihinsel tasavvurunu, “*okul olduk kendimize gönlümüzün kulu biziz*” mısraında tasavvufi düşünce üzerine temellendirdiği imajlarda, kişinin kendini eğitmesini “*okul olduk kendimize*”yle, gönül eliyle hakikat arayıcısı olmayı “*gönlümüzün kulu biziz*”le ortaya koyar. Tasavvufta yanmak, kül olmak yani olgunlaşmak esastır. Olgunlaşma göstergesi olarak da yüreğin Allah sevgisi üzerine kapanması, onun dışında bir şeyi hissetmemesi gerekir. Şair bu olgunlaşma sürecini ve göstergesini “*kül*” ve “*is*” imajlarıyla görselleştirir. Şairin, “*okul*”, “*deli*”, “*kül*” ve “*is*” imajlarında nesneleşen zihinsel algısı, görsel anlatıma verdiği ağırlığı gözler önüne serer. Şiirin başlığının baharın

<sup>83</sup> Alıntının yapıldığı “Vazgeçilmeyen” adlı bu şiir, toplu şiirlere (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

<sup>84</sup> Alıntının yapıldığı “Nevruz” adlı bu şiir, toplu şiirlere (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

başlangıcını imlemesi ile bu mısralardaki düşüncenin içerdiği “yaşarken ölme” arasında kurulan tezat, anlatımda orijinallik sağlar.

*“koynumuzda tanyerine bulanmış sabahın saban demiri,  
soluyan atlarla geçtik Urfa’dan Halep’e.  
Oklanmış bir güvercin kanadı gibi kanlı aklımız  
yeğnitilmiş rüzgârların önünde, yorgun  
bir kuşluk vakti dayandık ‘eşkiya’ Nizip’e.”<sup>85</sup> (VYGAİ, s. 58)*

Şairin, “Türkmenlerin Sonuncusu” olarak gördüğü Şeyh Cüneyd, 15. yüzyılda Güney Anadolu Varsak aşiretleri ve Anadolu’daki Şii isyanlarının önderi sayılan bir Türkmendir (Ferhad, 1984: 78). Ferhad, güneşin, asilerin üstüne doğuşunu ve gökte yavaş yavaş yükselişini “koynumuzda tanyerine bulanmış sabahın saban demiri” şeklindeki algılamayla görselleştirir. Saban, çift süren bir alettir. Yeniyken ve işlediği sürece parlaktır. Ağır ağır ilerleyen hayvanların ardında toprağı sürer. Şair, parlaklığı, ağır ağır yükselişi ve neredeyse yere paralel şekilde doğması yönüyle güneşi Şeyh Cüneyd ve isyancıların “koynu[n]da saban demiri”ne benzeter.

*“Gece çürür soyulur karanlığın kabuğu  
tütün basmayınan taze yaranın kanı durmaz  
hazır önümde bakır tasınan ağı  
içsem murdar ölürüm döksem olmaz!”<sup>86</sup> (VYGAİ, s. 61)*

“Çürü[yen] gece” ve “kabuğu soyul[an] karanlı[k]” imajlarıyla Hüseyin Ferhad, Sokrates’i yargılayan zihniyeti, zamanı geçtiği için çürüyen kabuk ve hakikati de saklı kaldığı kabuğunun altından çıkan bir meyve olarak hayal edip betimler. Benzetmelerini toplumda çokça kullanılan “çürüme” olgusuyla görselleştirir. Cevizin yeşil dış kabuğu zamanla kararıp çürür. Geriye kalın sert kabuğu ve bu kabuğun altındaki lezzetli kısım kalır. Bazen ceviz çetin çıkar ve yenecek kısmı çıkarmak tıpkı hakikati ortaya çıkarmak gibi zor olur.

*“Bizler çiftçiyiz anlamayız kitapların küfünden*

<sup>85</sup> Alıntının yapıldığı “Türkmenlerin Sonuncusu” adlı bu şiir, toplu şiirlere (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

<sup>86</sup> Tek dörtlükten oluşan “Sokrates’e Öykünme” adlı bu şiir, toplu şiirlere (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

*işimizin kuluyuz biraz sâf biraz esnaf  
Devrilir yıllar tükenir ömür çürür ten  
ama tarlalarımız gene de silme yulaf...” (VYGAİ, s. 61)*

Şiirde “işimizin kuluyuz” ifadesindeki mecaza dayalı imaj kurgusuyla, işin rutin işleyişinin insanı makineleştirmesinin betimlendiğini görürüz. Mutlak inançla, karınca misali aralıksız çalışma temposu gözde canlandırılır. Anadolu’daki Ahi teşkilatı, lonca örgütlenmeleri ve tasavvuf tekkelerinin inanç-üretim fonksiyonları “sâf ve esnaf” ifadesiyle imajlaştırılır.

*“Üzerine tünediğimiz bu ardıc sandal  
yüzüyor bir gökçe kentin eşiğinde:  
Tuhaf şey; tüm kapılar açık, pencereler camsız,  
deniz kızları yıkıyor hâlâ bu tanrılarınde”<sup>87</sup> (VYGAİ, s. 61)*

Hristiyanlık ve Müslümanlık gibi iki büyük dinin mensuplarınca kutsal sayılan Ayasofya’nın, kapısız ve pencerelerinin camsız olarak resmedilmesi, kapısının herkese açık olmasına gönderme yapar. Şair, Ayasofya’yı görsel olarak ortak inanç merkezi olarak kurgular.

*“İbni Haldun! bakışarak anlaştığımız soylu Arap;  
ne kara imlem biliriz bizler ne ak im”<sup>88</sup>  
ama sen tutunca ocağa sırlanıyor elimizdeki bakır kap,  
madde’nin yansımalarıyla dolu yüreğim.”<sup>89</sup> (VYGAİ, s. 62)*

Ferhad, İbni Haldun’la düşüncede ortaklaşmalarını bakışmakla imajlaştırır. “Ne ak ne kara okumak” deyimini “im”le somutlaştırarak “ocak, sır, kap ve madde”yle birlikte görsel imaj kompozisyonu oluşturur. “[M]adde’nin yansımaları” imajıyla materyalist fikirleri kasteder. Şair biçimi kap, içeriğini sır/kalay olarak düşünür. İbni Haldun’un Mukaddime eseriyle bugüne bakar.

<sup>87</sup> Tek dördlükten oluşan “Ayasofya” adlı bu şiir, toplu şiirlere (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

<sup>88</sup> “Ne vahiyle ne okuyarak bilgisizlikten kurtulmak” anlamındaki söz (Ferhad, 1984: 78).

<sup>89</sup> Tek dördlükten oluşan “İbni Haldun’a Tuyuğ” adlı bu şiir, toplu şiirlere (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

*“Dalgın, yürürken Ağrı’da Murad Havzası’nda  
ayağıma takılır tarihin tahta bacağı;  
kar çiçekleriyle örtülü bu dağ yamacında  
içimi burkar yere düşürülmüş bir halk sancağı”<sup>90</sup> (VYGAİ, s. 62)*

Şair, tarihin aksayan işleyişini, istenmeyen yöndeki seyrini “yürürken ayağa takılan tahta bacak” imajıyla nesneleştirir. İnsanlık tarihini de bir insanın yürüyüşüyle simgeleştirir. “Kar çiçekleri” imajıyla umudu, “yere düşmüş bir halk sancağı” imajıyla da yıkıntıyı somutlaştırır. Şiirin başlığının imlediği “uyku” ile tarihsel bir aymazlığa işaret eder. Metaforik anlamıyla kullanarak xewabûn/uyku sözcüğünü görsel imaja dönüştürür.

*“Asıldık ak köynekli seher yelinde bir sabah  
Abdal gönlüm görklü Sultan’ım dilimin Pîr’i  
ölüyü diri gördük külüng<sup>91</sup> seslerinde ham demiri  
evvel ebed insan adına lâ ilâhâ illallah!” (VYGAİ, s. 62)*

“Asıldık ak köynekli seher yelinde” imajında şair, idam edilen Pir Sultan’ı, beraberinde isyan edenleri ve daha sonra inaçları uğruna öldürülenleri giydikleri “köyne[ğ]”in beyazlığı, saflığı, masumiyeti üzerinden “ak”lar, bir anlamda onlara iade-i itibarda bulunur. Yirminci yüzyıl Türk şiirinin toplumcu kanadında sıkça değinilen konulardan biri de Pir Sultan Abdal’ın idamıdır. Halkın hafızasında “yüzyıllardır süregelen bu idamın haksızlığı fikri, modern şairlerin de bu konuya yönelmesinde en önemli etkindir; (...) [ş]airlerin çoğunun idamı bitmiş değil de süren bir eylem olarak algılaması, halkın belleğinde Pir Sultan’ın ölmediğine dair efsanenin modern şiirde dönüşüme uğramış hâlidir” (Alpaslan, 2012: 45-82). Masum olduğuna inandığı Pir Sultan, şairin gönlünün Abdal’ı, görklü Sultan’ı, dilinin Pîr’idir. Tasavvufun devir nazariyesine uygun söylenmiş Pir Sultan Abdal’ın mısralarına göndermeyle “ölüyü diri gördük” ve “külüng seslerinde ham demiri” imajlarını kurar. Ak, mavi renklerle kurduğu görsel imajlarla Pir Sultan’a ulviyet kazandırırken seher yeli sesiyle gelip geçiciliği vurgular. Yine, külüng seslerinde gördüğü, duyduğu ham demir ve lâ ilâhâ illallah seslerini sonsuzluk hissi uyandırmak için kullanır.

<sup>90</sup> Şiirin başlığı olan “Xewabûn” Kürtçede uyku anlamına gelen sözcüktür.

<sup>91</sup> Bu kelime toplu şiirler kitabında (Ferhad, 2015) “külünk” olarak yazılmıştır.

*“Ne zaman ırmağa bir gül atsam aynı halkadır suyun üzerinde açılır gider  
Böyle saatlerdi yine bir serçe ötüp durmuştu şu erik dalında”* (VYGAİ, s. 66)

Edip Cansever’in *Gül Dönüyor Avcumda* (2011: 495) ve *Yerçekimli Karanfil* (2013: 91) kitaplarının adına göndermeyle *“Ne zaman ırmağa bir gül atsam aynı halkadır suyun üzerinde açılır gider”* mısraı kurulur. Oluşturulan görsel imajda, başka birine veya topluma yöneltilerek çoğaltılan sevgi, atıldığı ırmağın yüzeyinde oluşturduğu halkalar gibi açan güle benzetilir. Sevginin gücü gülün kırmızılığıyla eşitlenirken artışı, katlanması da halkayla görünür kılınır.

*“Ufka bir yıldız akıyor kirpiklerim düğümleniyor  
Şakaklarıma sivaşan ışının külleriyle”* (SGG, s. 7)

“Yıldız akması” imajıyla görsel kılınan durum, şiirde toplum için lider görülen bir kişinin bu dünyadan göçmesidir. Yıldız-lider bağdaştırmasıyla geleneksel ifadeye başvurulur.

*“Şiir bir çimen yaprağıdır  
Ben bir sığırtmaç”<sup>92</sup>* (SGG, s. 13)

*Çimen Yaprakları* (2019) Amerikan şair Walt Whitman’ın kitabının adıdır. Şair Hüseyin Ferhad’ın şiir beni, bu mısralarda kendini çimen yaprakları karşısındaki bir çobanın konumuna benzetir. Çimen yaprakları hayvanlar tarafından birer besin olarak sindirildikten sonra et ve süt olarak geri döner. Ferhad, şairi, beslendiği kaynakları sindirdikten sonra şiiri ortaya koyabilecek bir özne olarak düşünür. Yeşil renk görseiliği, besleyici yönü dolayısıyla çimen, dirimi simgeler. Ferhad “şiirin doğuşu” alt başlığı ile çimendeki dirim arasında ilişki kurar.

*“Karanlığın nefesidir Şiir  
Yarasanın sesi”* (SGG, s. 13)

<sup>92</sup> Alıntının yapıldığı “Yârim Bir Step Kurdudur” adlı şiirin “Şiirin Yeniden Doğuşu” alt başlığıyla Ritsos’un “Yeniden Doğuş” (2010: 135) şiirinin adı arasında ilişki kurulabilir. Ayrıca bu şiirle Ülkü Tamer’in Şiir İçin Cevaplar (1988: 150-153) şiiri arasında metinlerarasılık açısından ilişki kurulabilir.

Karanlık; siyah renkte yapısında barındırdığı potansiyel ve gizem açısından kolay anlaşılmamayı, tanımlanmamayı, özelliklerin belirlenmesine imkân tanımamayı karşılar. Ferhad, karanlık görsel imajıyla şiirin belirsiz, gizemli karakterine dikkat çeker.

*“Gitme! ay  
boyamaz sokakları böyle  
her zaman.”* (SGG, s. 14)

Ferhad, ayın sokakları aydınlatmasını sokakları boyaması olarak algılar. Beyaz renk ve ışık arasında oluşturduğu görsel ilişki üzerinden tasarımı yaptığı imajda sevdiği insanın gitmesinin yarattığı yıkımla karanlık arasında, onun varlığıyla ay aydınlığı arasında sebep- sonuç denklemi kurar. Sevgilinin gidişi sonsuz karanlık olacaktır zira ay her zaman doğmayacaktır.

*“Kalbim, kuşatılmış yalnızlığım benim!  
Su bulanır dokununca  
ay karalır  
is içinde dağılır ellerim,  
gökyüzü tunca döner yıldızları ayıklanınca  
toprak bakırlaşır.”* (SGG, s. 18)

“Sol Memenin Altındaki” (SGG, s. 18) başlık bu şiir, Nazım Hikmet’in “kararmasın yeter ki/sol memenin altındaki cevahir” (2008: 68-69) mısraına bir anıştırmadır (Özmen, 2019).

Ferhad, kalbini, kuşatılmış bir kale olarak tanımladığı yalnızlıkla bir görür. Yalnızlığı, kalabalıktan kurtuluş olarak gördüğü için kalbinin yaşadığı kalabalık duyguları, varlığının esir alınmasına benzetir. Kuşatılmış kale, savaş görüntülerini çağrıştıran boyutuyla şairin yaşadığı içsel çatışmayı gösterir.

*“kekre bir gülüşsün dudaklarımda  
alevle gözyaşıyla karılmış şarap,  
bir bengisu kaynağısın kimliğimi ararken bulduğum  
kaplan sütü tadında zehir,*

*devlet arması koparılmış bir zafer tacısın  
küle ve tuza banılmış sevda.” (SGG, s.19)*

Ferhad, sevdayı “devlet arması koparılmış zafer tacı” olarak görselleştirirken onun, kural tanımaz, emir dinlemez, sivil yanına vurgu yapar.

*“Seni düşünürken  
Gözlerim uyku tutmaz,  
yıldızlar kayar gecenin eteklerinden  
kibleye. Kumsalda deniz kızları ağlar  
yakamozlar ağar kirpiklerindeki karaltıya,  
kızıl tüllere bürünür sarmal yollar  
ufkun ardı. Seni düşünürken...” (SGG, s. 20)*

Ferhad, özlem ve beklenti içindeki âşık şiir beninin gözüyle geceyi, eteklerinden sevgilinin geleceği yön olan kibleye yıldızların kaydığı bir dağ olarak algılar. Gecenin dağa benzetilmesi koyu renk benzerliği dolayısıyladır. Şiir kişisi sevdiğini düşündüğü zaman onun kirpiklerindeki karaltıya yakamozların ağdığını, sarmal yolların, ufkun kızıl tüllere büründüğünü hayal eder. Ferhad, sevinci yakamozla imajıyla, umudu kızıl tüller imajıyla görünür kılar.

*“Çırpınmayı bile unutmuş bir serçe  
gibi saklarım göğsümde kanatlarımı  
kadınlığın böyle karşıma dikeldikçe  
utanırım seni sevdiğimi söyleyemem.” (SGG, s. 22)*

Şair, kadının dişilliği ve ona duyduğu sevgiyi ifade edememe durumunu, görsel ve dokunsal algılayarak, kanatlarını göğsünde saklayan, çırpınmayı bile unutmuş bir serçeye benzetir. Uzun süre kullanmadığı için uçuş yeteneğini kaybeden kuş, çaresizlikten elleri göğsünde bağlama eylemiyle birlikte düşünülerek şairin muhayyilesinde bir güzel/lik karşısındaki donakalmışlığın resmi olur.

*“Aşkın zorba yasasını buldum sonra  
büyük umutsuzluğu*

*sis kokusunu o dar sokağın  
hayatla ölüm arasındaki aşılmaz uzaklığı  
mücevher kutusunu sabahın  
o arkaik ıglığı...” (SGG, s. 23)*

Ferhad’ın “hayatla ölüm arasındaki aşılmaz uzaklık, sabahın mücevher kutusu” olarak görselleştirdiğı, acının uzun bir zaman gibi algılanması ve sabahın güneşini saklaması umudu saklamasıdır.

*“Ulu nehirler su vermez bana. Vermesin.  
Pıhtılaştı kırbamdaki şarap alnımdaki çiy  
buzlandı soframdaki pekmez ufkumdaki serap  
küflendi ambarımdaki tahıl kalbimdeki hınç  
yosun bağladı kanıma karışan ne vardıysa  
sen dahil.” (SGG, s. 24)*

Şair, insan bedenini ülke olarak tasarımlar. Nehirlerin su vermediğı ülke ve insanı aynı anda düşündürür. “Şarabın ve alındaki çiyin pıhtılaşması, pekmezin ve serabın buzlanması, tahıl ve hıncın küflenmesi, kana karışan her şeyin yosun bağlaması” imajlarıyla geçen uzun zamanı görünür kılar.

*“Gözlerinin buğusuyla öp ağzımdan  
ört üzerimi kanın sıcaklığıyla,  
imgelem atlarımı çayırlara sal  
yüksünler düş ülkemin lacivert surlarını” (SGG, s. 30)*

Şair, aşkla bağlandığı bir kadın adı parantezinde tarihte yaşanmış farklı coğrafyalardaki acılara yakından bakar. “Zala”, Türkmenlerin tarihsel acılarının bir kadın adı üzerinden şiirsel ifadesidir. Şair, sevdiği kişinin ve onun şahsında halkının ağlamasını, üzülmelerini “gözlerin buğusu” şeklindeki görsel imajla ifade eder.

Gözyaşlarının gözde geçici bulanıklık yaratmasını şair, gözyaşlarının buğusu şeklinde anlamlandırır. Yaşlı göz, sevgisizlikten donan yüreğin üzerindeki buğudan tabaka olarak canlandırılır.

“İmgelem atları” imajında şair hayal gücünün sınırsız bırakılması isteğini görsel şekilde nesneleştirir. “Yıksınlar düş ülkemin lacivert burçlarını” mısraında hayal dünyasının sınırları “lacivert burç” imajıyla somutlaştırılır.

*“Sus, sesin yankır kayalıklarda. Şahinler akar ovaya işaret parmağımın arkasından. Suların rengine karışır yarpuz kokusu. Ay tutulur, ay ve güneş tutulur. Karanlığa ve aydınlığa bulanır yıldızların mor korosu. Kargışlar çoğalır lâl bakışlarında. Omuzuma tüner atmacalar ve akbabalar. [...] Kanın bir uğultudur, kanın çığ tutmuş hasretlerin bir uğultusudur. Sus, sesin yankılanır kayalıklarda. Yüreğin çarpıntısı gelir uzak yollardan”* (SGG, s. 32)

Şair uzaktan sevgisini hissettiği şiir beninin yaşadığı kaotik durumu, içine girdiği çıkmazı, çaresiz oluşunu, kötü haberlerinin gelişini “*Ay tutulur, ay ve güneş tutulur. Karanlığa ve aydınlığa bulanır yıldızların mor korosu. Kargışlar çoğalır lâl bakışlarında. Omuzuma tüner atmacalar ve akbabalar.*” şeklindeki görsel imajlarla estetize eder.

*“İpekli bir seccade  
gibi açılır önümde  
kutluğ sabah,  
binlerce mum  
gökyüzüne asılı bir avizede  
yanar  
gibi doğar güneş.”* (SGG, s. 34)

Yukarıdaki şiir somut şiir (görsel şiir/ikonik şiir) örneği olarak değerlendirilebilir. “*Somut şiirde (...) ikonik özellikler öne çıkartılır. Gösterilen şey sadece sunulmaz, aynı zamanda var olur. İkon göstergeyi sunar. Bu yüzden somut şiir resme yakındır.*” (Kavrakoğlu, 2016). Şair bu tarz şiirde “harf sanatçılarının (letterists)” titizliğiyle harfleri kullanır ve şiirini biçimlendirirken mısraya dizimde kullandığı kelimeler, “anlatımı görsel formda şekillendiren sanatsal kelimeler”dir (Drucker, 2014: 205-220).

Somut şiirde “[ş]iiri ortaya koyan malzeme harflerdir. Sesleri sembolize eden harfler, sözlerin ve sözcüklerin sayfa üzerine görüntüye tercüme edilmesini sağlar” (Taşcıoğlu, 2014: 215-224).

“Koncay” şiirinden alıntılanan yukarıdaki örnekte “sabah”ın benzetildiği katlanmış “ipekli bir seccade” mısraında kelimeler alt alta/yan yana basamaklı dizilerek ve “binlerce mum gökyüzüne asılı bir avizede yanar gibi güneş” mısraında kelimeler ışık demeti gibi dağıtılarak somut/görsel şiirin olanaklarıyla tipografik görüntü oluşturulur.

*“Bir nar şerbetidir kederli alnına dökülmüş zülfünün barut kokusuyla karılan.  
Bir gül demetidir yanına anca ölümlerle varılan”* (SGG, s. 38)

Şair, bu kez Türk/Arap-İslam coğrafyasındaki acıları dile getirir. “Nar şerbeti” tamlamasıyla imajlaştırdığı görüntü, dökülen kandır. Nar, rengi ve içinde taşıdığı çok sayıdaki taneyle şiirlerde sıkça başvurulan bir imajdır. Burada, kırımaya uğratılmış topluluk için kullanılmıştır. Narın şerbetinin alına dökülmesi şiirde, bir kişinin kimliğinden dolayı öldürülmesidir.

*“Eğilince, kayar omuzumdan ceketim.*

*Eğilince, yaramı örter rüzgârın yelesi*

*Çimenler fışkırır yüzüne eğilince*

*kanımı köpürtür memelerine yürüyen sütün ürpertisi”* (SGG, s. 42)

“Çimenler fışkırır yüzüne eğilince/kanımı köpürtür memelerine yürüyen sütün ürpertisi” mısralarında “çimenlerin fışkırması” ve “kanının köpürmesi” şeklinde görselleştirdiği imajda şair, sevgilinin yüzüne yaklaşıncaya hissettiği içgüdüsel itkiyi somutlaştırır.

*“Ay büyüüyordu. Kumsalda cinler saklambaç oynuyordu, sen uyuyordun.  
Hamağın sallandıkça ıhlamur kokuyordu, saçların savruldukça yosun.”* (SGG, s. 49).

Necati Cumalı'nın "Ay Büyürken Uyuyamam"<sup>93</sup> (Cumalı, 1986: 5-11) öyküsüne telmihle cinsel arzunun resmedildiği mısralarda şair, sahilin ıssızlığını "cinler saklambaç oynuyordu" imajıyla görsel hüviyete büründürür.

*"Ay büyüyordu. Kaburga kemiğimden yarattığım step kurdu durmasız uluyordu."* (SGG, s. 49)

Cinsel arzu etkisinde Âdem-Havva öyküsünden mülhem yarattığı imajda step kurdu olarak gördüğü sevgiliyi kendinden bir parça olarak yeniden yaratır.

*"Vakt irişir. Söner yeryüzünün tüm ışıkları. Steplerin ıslak uğultusu şehirlerin iç çekişlerine bulanır. (...) Kağıt kuşlar havalanır bulvarlardan. Bakıra çalar yağmur damlaları küflenir. Tanklar geçer avuçlarımdan. Cemseler geçer alnımdaki derin kırışıklardan. (...) Kırılır yalnızlığımın beton kaldırımları. (...) Karalır nesnel hayat, ağarır puslu hayal. Vakt irişir, yine kendi küllerinden doğar Şiir."* (SGG, s. 57)

Ferhad, "Şiirin Yeniden Doğuşu" alt başlığıyla yazdığı şiirde üst başlık "Anka"nın, kendi küllerinden yeniden doğuşu göndermesini şiire uyarlar. Yanan ve kendi küllerinden yeniden doğan mitolojik kuş Anka efsanesini şiir olarak yeniden yaratır. Yeryüzünü, tek bir enerji kaynağından ışık alan yerleşim birimi olarak resmeder. Karanlığa gömülmüş olarak hayal eder. Karamsar bir kehanet içinde olumsuz durumları sıralar.

Yukarıdaki şiirde sentetik bir hayat tablosu içinde kullanan "kağıt kuşlar havalanır bulvarlardan", "bakıra çalar yağmur damlaları", "tanklar geçer avuçlarımdan", "cemseler geçer alnımdaki derin kırışıklardan", "kırılır yalnızlığımın beton kaldırımları", "karalır nesnel hayat" ve "ağarır puslu hayal", doğal hayattan uzaklaşmayı gösteren görsel imajlar olarak tasarlanır. Kof bir özgürlüğü "kâğıt kuşlar", yağmur damlalarını öldüren metalik renk ve küflenmiş bir yiyecek şeklinde algılar. 12 Eylül sonrası sıkıyönetim günlerinin havasını bedeninde hissederek anlatır.

*"Bir yağız attır kalbin, kışner  
flütün bir bülbül çılgılığı"*

<sup>93</sup> Kitap boyunca bir laytmotif olarak tekrarlanan "Ay dolanırdı odasında", hikâye kahramanının kadına duyduğu arzuyu simgeler.

*ateş, öfken ve direncin*  
*bir şal sivruluşudur yüzünde keder*  
*bir dövme*  
*eski rengi buğdayın ve pirincin.*  
*Bu ülke*  
*asıl ismindir senin.” (SGG, s. 58)*

Kalp, atışlarının hızı dolayısıyla ata benzetilirken ülkenin kültürel kodları “bülbul, şal, dövme, buğday ve pirinç” üzerinden sezdirilir. Şair son mısra da şiir öznesinin ismini, ülkenin bütün renklerini barındıran ortak payda yapar.

*“Gece gizler yurdumun ak sargılarını. Yanardağların üzerine dökülen serçeleri göremem.” (SGG, s. 60)*

*“Ayak sesleri gelir gökkuşağının yedinci renginden.”<sup>94</sup> (SGG, s. 60)*

“Daha deniz daha ırmak” (Banarlı, 1983: 18) anlamındaki şiir başlığı sonsuzluk özlemine tarihsel bir kökene bağlayarak şairin tarih ve mitoloji ilgisini ortaya koyar. Ferhad, geceyi, ülkenin beyaz sargı beziyle sarılı yaralarını örten karanlık bir örtü olarak tasarlar. Felaketlerin boyutu ile bunlardan habersiz kalınması arasındaki çelişkiye dikkat çekmek için siyah-beyaz renk tezaadına başvurur. Felaketlerde hayatını kaybeden insanlarından habersiz kalışını Ülkü Tamer’in toplu şiirler kitabına da adını veren “Yanardağın Üstündeki Kuş” (Tamer, 1998: 153) mısraından ilhamla “yanardağların üzerine dökülen serçeler” buluşuyla somutlaştırır. Serçeler olarak imlediği insanlarla masumiyeti, savunmasızlığı dile getirir.

*“Han Bayındır ... soyup atar otların arasına. Türkistan benim neyimdir bilemem.*

*Granit soyadımdır*

*Şafak kula atımdır.*

*Aşiret yıldızım beratımdır.” (SGG, s.60)*

Şair, şeceresine benzettiği “soyad, at, berat”ı, çıkılan merdiven şeklinde basmaklandırarak varlığının zaman içindeki gelişiminin görüntüsel imajı hâline getirir.

---

<sup>94</sup> Oğuz Kağan Destanı’nda da geçen, yukarıdaki alıntının başlığı olan “Takı Taluy Takı Müren” sözündeki “takı”: daha, “taluy”: deniz, “müren”: ırmak anlamında kullanılmıştır (Banarlı, 1983: 18).

*“Işık ve su içinde dağ. Ay eriyip akıyor avuçlarından. Yıldızlar uçuşuyor etrafında, gözleri seçiriyor. Kırbaç ve nal sesleri geliyor susa yoldan, patikalardan. Kül içinde ufuk.”*<sup>95</sup> (SGG, s. 61).

Ferhad, metnin adındaki “Yund” la hem Yund Dağı’nı hem at sürüsünü kast eder. Tevriyeli kullanımla çağrışım zenginliği yaratarak görsel imaj oluşturur. Şair “ışık, su, Ay, yıldız” imajlarıyla görünür hâle getirdiği tabiat manzarasının aydınlık ve berrak atmosferinde kurguladığı “çoban”ı umutlu, müreffeh olarak düşündürür. “Kül içinde ufuk” imajı hem güneşin doğuşunu hem hızlı, kalabalık gelen, tozu dumana katan atlı grupları çağrıştırır.

*“Tarih sınar seni  
oğul, kalbin İsrail surudur  
ulur”* (SGG, s. 63)

Ferhad, ilkbaharın gelişini, tabiatın canlanmasını imleyen şiir adıyla yeni bir hayatın imajını kurar. Nevruz ile kıyamet sonrası yeni hayat arasında benzerlik kurar. O tahayyül içinde seslendirdiği şiir kişisi, zamanın yargıçlığını sevginin diriltici özelliğini öğütler. Tarihi, kişileştirme yoluyla yargıç olarak görsel kılar. “Kalbi” üfleyen değil “ulu”yan yönüyle kurt kılığında “İsrail suru” şeklinde resmeder.

*“Gökyüzünün yırtığını dikeyor çobanlar”* (SGG, s. 65)

Şair, gökyüzünü, yırtığını çobanların diktiği bir kumaş olarak hayal eder. Gökyüzünün mavi rengi ve örten özelliğini yırtılan ve yırtığı dikilen bir nesneye aktarır. Görsel duyuyla imajlaştırdığı “gökyüzü”nü yağmurda yırtılan bir kumaşa, çobanların dikmeye çalıştığı üzerlerindeki yağmurluğa benzettir.

*“Kilisede Kur’an okudum camide İncil  
zenciler gibi yarı çıplak,  
anladım ki ülkem bu topraklardan ibaret değil*

<sup>95</sup> Alıntının yapıldığı “Yund Çobanı” metninin başlığındaki “yunt” veya “yund”, “at sürüsü”, halk ağzında “kısarak” anlamlarında kullanılmaktadır. Bkz. İlhan Ayverdi, Misalli Büyük Türkçe Sözlük, 2011, s.1366.

*kopardım yıldızını eski tolgamın.” (SGG, s. 71)*

Şair, hem yoksul ve çekinmeyen biri olarak inançta evrenselliğin peşinde koştuğunu hem de amaca uygun olmayan işler yapıp aç ve çıplak kaldığını “zenci” imajıyla görselleştirir.

Fakat her iki durumdan sonra ülkesinin sınırlarını aşan bir aidiyet duygusuna sahip olduğunu, eski inanç ve aidiyet sembollerinden vazgeçtiğini “kopardım yıldızını eski tolgamın” mısraındaki görsel imajla netleştirir.

*“Lâle: kül çiçeği. Gül: alevden sedef.*

*Görünmez atlılar geçiyor alnımdaki kırıxıklardan*

*Yürüdükçe, kül ipeğimi alevle nakışlıyor göğsümdeki gergef.” (SGG, s. 73)*

Kırmızı renginden dolayı lalenin kendi ateşiyle küle döndüğünü, gülün alev almış sedef olduğunu düşünür. Kırmızı renk- ateş arasında kurduğu görsel ilişkiyle sanrılar görür ve “Görünmez atlılar geçiyor alnımdaki kırıxıklardan/Yürüdükçe, kül ipeğimi alevle nakışlıyor göğsümdeki gergef.” der. “Alın”ı vadi, “kırıxık”ı geçit, lale desenli ipeği “kül ipeği”, gül desenli ipeği de “alev” olarak imajlaştırır. Alın, kader belirleyen coğrafya özelliğiyle İbni Haldun’a isnat edilen “coğrafya kaderdir” (Okşar, 2018: 1035-1069) sözünden yola çıkılarak imajlaştırılır ve kader çizgileri, hayatın dönüm noktaları kırıxık olarak şairin muhayyilesinde görünüm kazanır. Şair, yeryüzü sathı olarak çizdiği alında kırıxıkları birer vadi, yarık, uçurum olarak düşündürür.

*“Görünmez atlılar geçiyor alnımdaki kırıxıklardan*

*bıyıkları buzlu*

*kirpikleri tirşe*

*nefesleri bakır*

*Görünmez atlılar geçiyor alnımdan*

*omuzlarında Yirminci Yüzyıl*

*yükleri tuz ve sahtiyan.” (SGG, s. 75)*

Şair, Ahmed Arif’in “Otuzüç Kurşun” (Arif, 2006: 91-106 ) şiirinin izinde sınırdaki kaçakçıları pasaportsuz, kimliksiz oluşlarından dolayı “görünmez” olarak

nitelendirir. Yaşlı olmalarını ya da buz tutmalarını “bıyıkları buzlu”, genç ya da hoşnutsuz oluşlarını “tırşe kirpik” imajlarıyla anlatır.

“Sahtiyan” imajıyla şairin görsel olarak algıladığı, kaçakçıların taşıdıkları yükün deri olması yanında güneşte yanmış tenleri ve zedelenmiş onurlarıdır.

*“Antep bir Türkmen kızın gülüşüdür  
gülün soluşudur Maraş” (SGG, s. 76)*

Maraş’ı gülün soluşu olarak adlandırır. Gülün rengini kaybetmesi ile aşiretin kültürel kimliğini yitirmesi arasında paralellik kurar.

*“karanlığı kanatır atların nal izleri” (SGG, s. 79)*

Bu mısradaki Ferhad, “karanlığı” “atların nal izleri[nin] kanat[tığı]” esmer bir ten olarak resmeder. Karanlık ile kara/esmer benzeşimi üzerinden imaj oluşturur. Ayrıca “karanlık” ile gecenin sükûnetini kastederek nal seslerinin bıraktığı etkiyle kaybolan huzuru kanayan ten olarak görselleştirir.

*“Güneşin sürmeli gözlerine çektiğimiz  
toprak değil: kan, reçine ve kil.” (SGG, s. 80)*

Ferhad, bir kadın olarak tasarladığı güneşin, bakıldığında karanlık görünmesini “sürme” imajıyla görselleştirir. Zamanın, geleceğin simgesi yaparak imajlaştırdığı “güneş”e, acıyı imajlaştırdığı “kan”, sentetik katılığı imajlaştırdığı “reçine”, çözülmeyi imajlaştırdığı “kil” den “sürme” yani suret/görünüm kazandırır. Söz konusu görsel imajlar, inşa edilen güzel geleceğin büyük bedellerle sağlandığını da sezdirir.

*“Ağzımda yanık çayır kokusu  
saçlarım yüzüme dökülüyor  
gözlerimi çırmalıyor ‘gaflet’uykusu  
ben iyi bir kaptan değildim zaten, teknem battı, kayboldum  
geceyarısı sularında.” (SGG, s. 87)*

Ferhad, “ben iyi bir kaptan değildim zaten, teknem battı, kayboldum/geceyarısı sularında.” (SGG, s. 87) mısralarında başarılı bir lider, önder olamadığını “kaptan” imajıyla, uğrunda mücadele ettiği düşüncesinin yıkıma uğradığını “teknem battı” imajıyla anlatır.

*“Bir gülün soluğu gibi, bir gülüşün dökülüğü gibi  
dudaklarımızdan  
pıhtılaşmış bir damla gözyaşından başka bir şey kalmadı artık  
aramızda, elveda,  
buz üstündeki işaretler gibi silindi yıllar dağarımdan.”* (SGG, s. 89).

Ferhad, bir zamanlar mücadeleyle, acı ve bedelle geçen geçmişin kendisinde kalıcı bir hatıra bırakmadığını “buz üstündeki işaretler gibi silindi yıllar dağarımdan.” (SGG, s. 89) mısraındaki “buz üstündeki işaretler” benzetmesiyle görsel imaj hâline getirir.

*“Acılarım ki, seninkilerle hemen hemen eşdeğerde  
tartarsın diye nicedir bekletiyorum terazinin bir kefesinde.”* (HÜK, s. 11)

Şair, Hazreti İsa’ya seslenen şiir beni vasıtasıyla Avrupa merkezli Hristiyan dünyanın sadece kendi toplumlarının acılarına odaklanışını, diğer toplumların hak ve adalet arayışlarına duyarsız kalışını ironik tarzdaki anlatımıyla görsel imaja dönüştürür. Şair, “terazinin kefesi”ni adalet merciinin imajı olarak kullanır.

*“Tanrı Türk’ü korusun!” yazıyor duvarda, Marlboro reklam panosunun altında. Gözlerimin içine bakıyor Buffalo Bill. Ağzında cıgara, elinde kemend, şapkasını hafifçe alnına yıkmış. [...] Tanrı seni de korusun Bill. Senin de katkın var bu macera tadında. Fakat biliyor musun evlat, şu Tanrı kelimesini aslıyla değiştireceğim herhalde yakında.”* (HÜK, s. 13)

Duvardaki bir slogan ve onun altındaki panoda reklamı yapılan sigara karesinde, iki nesnenin fiziksel yakınlığa rağmen çağrışımlarının zihinsel algıdaki farklılığı ince bir alayla görsel imaja dönüştürülür.

*“Allah’ın indinde de inayet’ten önce gelir cinayet. Örnek mi? Ohoo!”* (HÜK, s. 15)

Ferhad, sözlükte “*cinayet*” kelimesinin “*inayet*”ten önce yer alması sıralama görüntüsünden esinle “*Allah’ın indinde de inayetten önce gelir cinayet*” zihinsel imajı kurgular. İnanç kaynaklarının yanlış okunup yorumlanmasıyla varılan yanlış amellerin ironisini bu şekilde yapar.

*“Güneş yine işaret parmağımın arkasından doğuyordu. Ki, serinliğini hissettim kasıklarında Nil’in, senin.”* (HÜK, s. 16)

Mübalâgalı anlatımla, işaret parmağını bir dağ gibi tasarlayıp güneşin onun arkasından doğduğunu söyleyerek görsel imajı tamamlar. Ferhad, öngörülerinde haklı çıktığını ya da hedeflerinin zaman tarafından doğrulandığının görüntüsünü “*Güneş yine işaret parmağımın arkasından doğuyordu*” imajıyla çizer.

*“Ben bir soytarıyım bir cüce  
kirpi gibi bir herif.  
Sokak köpekleri popolarından havlar  
kendimi tarif edince.”* (HÜK, s. 17)

Şair, bir yandan hiciv yoluna başvurur bir yünden de şiir öznesinin ağzından ironik bir yaklaşım sergiler. Hem kendi üzerinden anlatımla birilerine eleştiri oklarını yöneltir hem de kendisine yöneltilen eleştirileri tiye alır. Şiir beninin kendini tarifi üzerinden eleştirdiği kişiyi, “*cüce*” ve “*soytarı*”ya benzeterek görsel imaj oluşturur. Sağlam duruş sergilememek ile “*soytarı*”lık, düşüncede kıtlık ile “*cüce*”lik arasında görüntü itibarıyla bir algı oluşturur.

*“Dön, ufka dön yüzünü  
yolların ve mesafelerin ucundan tut,  
bir hevestir gelir geçer aşk dediğin  
a çocuk!”* (HÜK, s. 18)

Şair, yolları ve mesafeleri, aşk denizinde boğulmakta olana atılan ve kurtulmak için ucundan tutulan bir şerit, halat, ip gibi düşünür. Bir somut varlığı başka bir somut varlığa benzeterek görsel imaj oluşturur.

*“Tersine çevirip tarihin akışını  
yine tebdil dolaşırken Türkistan’ı  
önümü kesti Lao adında bir kâşif.  
Yarı türkçe<sup>96</sup> yarı çince<sup>97</sup>  
‘Dinle,’ dedi, ‘iyi dinle hayatının nabzını  
ona göre seç tebanı,  
ülkeni, mesleğini, karını.”* (HÜK, s. 21)

Farklı biçimlerde ve yaklaşımlarla geçmişe yönelindiği “tebdil” imajıyla görselleştirilir. Bu farklı yaklaşım biçimleri içinde öznenin netleşmesine olanak sağlayan ise Leo Tse<sup>98</sup> ile karşılaşması olur. Bunu, “önümü kesti” imajıyla dışa vurur. Ferhad, Lao adı ile Çin, Hint, Türk kısaca Asya, oradan step bilgeliğine kulak verdiğini ayan eder.

*“Kadim insanat çın kesilir  
ay eğnime vurunca  
puhular muhabbetle seslenir  
onları imdadıma çağırmışım gibi.”* (HÜK, s. 22)

“İnsanat” kelimesinde yazıma dayalı görüntüsel imajda şair, hayvanat çağrışımı ile insan güruhundan bahseder. “Kadim”le geçmişe bağladığı insan kalabalığı şairin muhayyilesinde sestten bir beden olarak görünüm kazanır. Şair, bu bölümde modern insanın kent kültürüyle birlikte kendi doğasına yabancılaşmasını (Morris, 1981) konu edinir.

*“Dudaklarımda kelimeler kırılır*

<sup>96</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) “Türkçe”nin baş harfi büyük yazılmıştır.

<sup>97</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) “Çince”nin baş harfi büyük yazılmıştır.

<sup>98</sup> Adı, Lao Zi (Laotsı), Lao Tzu, Lao Tse ya da Laotze olarak da geçen Çinli filozof Laozi, Taoizmin kurucusu sayılır ve *Tao Te Ching (Dao De Çing)* adlı kitabın yazarıdır (Laozi, 2018).

*yürüdükçe nehirler boyunca” (HÜK, s. 22)*

Şair dalıp gitmeyi “*nehirler boyunca yürü*”me imajıyla görsel niteliğe büründürür. Nehrin akışı ile anlamın sırrına erme arasında süreklilik ilişkisi üzerinden kurduğu huzurlu ruh hâli dengesi, şairi geçmişe zihinsel bir bütünlük içinde bağlar.

*“Eskiden, ama çok eskiden,  
tüfek icat olmadan daha,  
zorun Tarih’teki rolünü farkedenden  
çırpı bacaklı bir çocuktan O<sup>99</sup>.” (HÜK, s. 23)*

Kaba güç ve şiddetin başlangıçtan beri belirleyici role sahip olduğunu “*Tarih*” imajıyla görselleştirir. “*Tarih*”, yazımındaki görüntüsel imajla tarih kitabı olarak bir çağrışım sağladığı gibi özel bir yer de kazanır.

*“kefenimi üstümden sıyırıp sana giydirsem  
zifaf haritasını dizlerime sersem  
eğilsem gözlerine kalbini öpsem  
ikimizin üçüncüsü shura kağanı olur  
salgın hastalıklardan arta kalanlara.” (HÜK, s. 24)*

Şair, bu aşktan doğacak çocuğun güzelliğini Nermin Bezmen’in *Kurt Seyt ve Shura* (2014) romanın kadın kahramanından ilhamla “*ikimizin üçüncüsü shura kağanı olur*” imajıyla görsel kılar. Doğacak çocuk için “*ikimizin üçüncüsü*” imajı bu birlikteliğin sadece üremeye dönük olduğuna işaret eder. Çünkü sadece bir nicelik olarak var olacaktır. “*Zifaf haritasını dizlerime sersem*” imajında harita, kadının bedeni olarak bir satır görünümüne ulaşır. Kadının nesne olarak algılanmasının dışavurumu olur.

*“Lao bu tragedyada rol alan oyuncuların akıbetini merak ediyordu, titrek bir sesle sordu. ‘Tamamı kendi yayının kirişiyle boğuldular,’ dedim, ‘fakat mezar taşlarının üzerine tarafımdan birer soru işareti konuldu.” (HÜK, s. 25)*

---

<sup>99</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime küçük harfle yazılmıştır.

“Mezar taşlarının üzerine tarafımdan birer soru işareti konululdu” mısraında bilgiye dayalı şüphe, mezar taşındaki işaretle görsel somutluğa ulaşır. Tarihi belgeler, mezar taşı şeklinde sıfatlandırılarak ölüm kaydı, ölüm künyesi, ölünün başucundaki bekçi anlamlarını içine alacak hayal evrenini oluşturur.

“Evvel zaman içinde, Urumçi’de  
yol üstünde buldum O’nu<sup>100</sup>. Ağlıyordu. Ellerinden tuttum.” (HÜK, s. 26)

Hüseyin Ferhad, tarihsel bir kişiliği, tarihi bir olayı güncele taşıırken “Evvel zaman içinde (...) yol üstünde buldum onu” şeklindeki masal kipiyle anlatır. Zamanda geriye gidişi “yol üstünde buldum” ile görsel şekle büründürür. Şiir öznesinin yolda kalmış, çaresizce yollara düşmüş olma durumunu betimler.

“Bağıra bağıra ağlıyordu,  
Gözyaşları sel olup İli nehrine karışıyordu.” (HÜK, s. 26)

Acıların etkisi, yoğunluğu ve derinliğini abartma yoluyla, yüzden akıp “sel” şeklinde nehre varan “gözyaşı” olarak görselleştirir. Yaşananların, bir insanın/topluluğun acısı olmaktan çıkıp tüm insanlığın acısı olmasını, gözyaşından nehre doğru akışla tasarımlar.

“Bırak inadını. Uzun yollara hazırla aklını. Hayal ülkene dön.” (HÜK, s. 27)

Ferhad, aklı “at” olarak düşünür. Yolculuğa çıkacak olanın taşıyıcı vasıtası “at” ile düşüncenin varacağı noktaya götüren usamlama aracı “akıl” arasında benzerlik ilişkisi kurarak imajını görsel şekle sokar. Hızlı yol almak ile hızlı düşünüp karar vermek arasında kurduğu bağı at-akıl benzetmesiyle sağlar.

“Zifir gözlerini kırpıştırır tan” (HÜK, s. 28)

---

<sup>100</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime küçük harfle ve kesme işareti kullanılmadan yazılmıştır.

Şair, Güneşin uzun bir karanlık zaman diliminden sonra doğacak olmasını, karanlıktan ışığa çıkarken gözlerini kırıştıran insan gibi kişileştirdiği “tan” üzerinden dokunsal ve görsel biçimde hayal eder.

*“Ne zaman seni düşünsem  
ayaklarımın dibinden bir yılan kayar  
atım aksamaya başlar  
Issık-Göl’e bir yıldız akar  
kalbimde köpekler havlar  
Ne zaman seni düşünsem  
solar gecenin rengi. Kız Hawar” (HÜK, s. 29)*

Şair, düşündüğü/düşlediği kişinin kendisinde yarattığı sıkıntılı ruh hâlini, olumsuz duyguları, “yılan, at, Issık-Göl, köpek, gece” gibi canlı varlıklar ve tabiat unsurlarının hareket ve durumlarının tasviri yardımıyla görsel imaja dönüştürür. Şair bu tedirgin edici (“ayaklarımın dibinden bir yılan kayar”), kesintiye uğrayan (“atım aksamaya başlar”), ölüm kokan (“Issık-Göl’e bir yıldız akar”), ıssızlık uyandıran (“kalbimde köpekler havlar”), belirsiz ve umutsuz (“solar gecenin rengi”) duygu ve düşünceler içinde çizdiği tabiat çerçevesi üzerinden imajlarını oluşturur.

*“Lapa lapa kar yağıyordu  
cehennem yekpâre bir beyazlığa bürünüyordu” (HÜK, s. 33)*

Kar ve cehennem imajlarıyla beyaz-kızıl/kara zıtlığı üzerinden günahlıların “ak”landığı hayalinin görselleştirildiği mısralarda şair, bir rüya tablosu oluşturur. Ateşle özdeşleşmiş cehennemin lapa lapa yağan karlarla beyaza bürünmesi şairin, inanç şablonunun ödül (cennet)-ceza (cehennem) ekseninde değer kaydırması yaparak renkler üzerinden sağladığı sürreal anlatımına bir örnek teşkil eder.

*“Cin çarpmışa döndü garib  
kesik kesik soludu, gölgeme bağdaş kurup oturdu,  
uzak ve kekre bir sesle Yasin okudu;  
işaret parmağıyla gönül kapımı tıklatıp kayboldu.” (HÜK, s. 35)*

Birine sığınmanın, ondan yardım istemenin, onda sempati uyandırmanın “*gölgeme bağdaş kurup oturdu*”, “*işaret parmağıyla gönül kapımı tıklatıp kayboldu*” şeklinde tasarımılandığı bu imajlarda şair, “*gölge*”yi güç ve nüfuz, “*işaret parmağı*”nı ilgi, yardım istemek ve bir konuya dikkat çekmek, “*gönül kapısı*”nı sempatik anlayışın ifadesi olarak görselleştirir.

*“Emekliye sevk edilmiş bir halkım ben  
kuyruğunu Devlet’e rehin bırakmış bir tilki.”* (HÜK, s. 36)

Şair, emekli kişinin çalışma hayatını sonlandırıp dinlenmeye çekilmesiyle etkinliği ortadan kaldırılmış kitle arasındaki benzerliği “*Emekliye sevk edilmiş bir halkım ben*”, bulunacağı söylem ve eylemlerin hukukiliği için teminat vermeyi “*kuyruğunu Devlet’e rehin bırakmış bir tilki*” imajlarıyla verir. Görsel imaj olarak kullanılan “*kuyruk*”, tilkinin, kahramanı olduğu masalda sebep olduğu zararın telafisi için kuyruğunu rehin bırakması olayına gönderme yapar.

*“Kısılmıştı bütün cırcırböceklerinin sesi,  
rüzgârın nefesi, ayışığının fitili.”* (HÜK, s. 38)

Dönemin karamsar havasını şair, “*Kısılmıştı (...) ayışığının fitili*” şeklindeki imajla görselleştirir. Şair, imajın kurgusunu, geceyi aydınlatan Ay ışığının soluk olması ile dönemin kasvetli havasında umut olan kişilerin seyreilmesi arasında kurduğu benzerlik ilişkisi üzerine oturtur.

*“Zehirli bir yılanı çıkarıp koynumdan tuttum yüzüne  
benzin döktüm kibrit çaktım sağ gözüne,  
sol gözü zaten kördür ruhla beden ahengine.”* (HÜK, s. 40)

Ferhad, karşısındakini tedirgin eden dönüşümüne “*koynu[n]dan çıkarıp yüzüne tuttu[ğu] zehirli bir yılan*” imajıyla görünüm kazandırır. Şairin, tarihî ve mitolojik konulara yönelip eskil dille pagan dönemi anlattığı şiirleri farklı kesimlerce yadırganır. Sol cenahtan birinin şiirinde yer yer epik söylemle atalarının izini sürmesi, her iki kesimden de şairi bir safta görmeye alışmış kimilerini şaşırtır. Şair karşılaştığı

tepkileri “sağ” ve “sol göz”e yükledikleri üzerinden kurguladığı imajlarla anlatmaya çalışır.

*“Zehirli bir yılanı çıkarıp koynumdan tuttum yüzüne  
benzin döktüm kibrit çaktım sağ gözüne,  
sol gözü zaten kördür ruhla beden ahengine.”* (HÜK, s. 40)

Şairin, “sol gözü zaten kördür ruhla beden ahengine” mısraı, materyalist anlayışın metafiziğe mesafeli yaklaşımındaki katılığın görsel imajı olur. Sağ ideoloji idealizmle, sol ideoloji materyalizmle düşüncesinin felsefi temelini oluşturur. Fakat insanın maddi ve manevi olmak üzere iki yönü mevcuttur. İnsanı yalnızca bir boyutuyla ele almak ona “kör” kalmak olur. Zira insan, ruh (mana) ile beden (madde) uyumundan meydana gelmektedir.

*“Haramilerin yarasını kaşıdın, amazonların apış aralarını. Belânı aradın hep, arabını.”* (HÜK, s. 41) derken şair, insanın ilkel yanını, fotoğrafın negatifi olan “arap” göndermesi ile görselleştirir.

*“karalır al atımın rengi  
ulu Hızır  
al beni bu iki cehennem arasından”* (HÜK, s. 42)

Hazreti Hızır, ak atıyla bilinir. Ak, bahtın ak olmasına da vesiledir. Şiir kişisi ya da “Hızır”ın atının karalması, muradın ufuktan yitmesi, bahtın kararması demek olur. Şair hem bu dünyayı hem öbür tarafı da cehennem olarak algıladığı için “Hızır”a, “al beni bu iki cehennem arasından” der. Ak-kara ve kızıl renkler üzerinden kurguladığı görsel imajda şair, umut ve mutluluk yoksunluğunu, azabı dile getirir.

*“Şu mancınkla fırlat  
eski zamanlara beni”* (HÜK, s. 45)

Hüseyin Ferhad, eski zamanlara yolculuk yapma, eski zamanlarda yaşama isteğini “mancınık” imajıyla somutlaştırır. Bu çağdan bir an önce kopmayı da “fırlat” eylemindeki görsellikte destekler. Savaşta karşı tarafa cephanelik fırlatmak için

kullanılan bir alet olan “*mancınık*”, şairin kullanımıyla zamandan geriye gidişi, bir çeşit ışınlamayı sağlayan büyülu aygıt işlevi üstlenir. Bugünün imkânları, araçlarıyla dönmek geçmişin ruhuna uygun yaşamayı sağlayamayacağı için dönemin üstünlük aracı mancınıkla fırlatılmayı doğru bulur. “*Mancınık*”, aynı zamanda modern zamanın arkaik döneme saldırma mantığını da imleyen görselliktedir.

“*Gözlerin rüzgârdaki mum  
avucumdaki kibrit.*” (HÜK, s. 46)

Şair, rüzgârda avcunda çaktığı kibritle mum yakmanın ve mumu yanık tutmanın zorluğu ile karşısındaki kişinin umutsuzluğu ve acı veren bakışları arasında ilişki kurarak görsel imaj oluşturur. Karşısındaki kişinin korkup titremesi, umutsuzluk veya hâlsizlikten göz ferlerinin sönmesi durumunu şair, “*rüzgârdaki mum*” olarak tanımladığı “*göz*” imajıyla somutlaştırır. Rüzgârdaki mumun alevinin titremesi, sönmesi ile kişinin korkması, gözlerini kırpması arasında görsel açıdan bağ kurulur. “*Gözlerin avcumdaki kibrit*” ile desteklenen imajda korkan, titreyen ya da sevgiyle ışımaya muhtaç gözün dolayısıyla kişinin gerçekleşmeyecek beklentisi de sezdirilir. Beklediği fakat bulamayacağı sevgiden dolayı mutlu olamayacak kişinin karşısındakinde yarattığı acı, rüzgârdaki mum-avuçtaki kibrit imajlarıyla ifade edilir.

“*Ağzımdan kapıp maruzatımın son kelimesini,  
‘Onca mesafe varken ecel köprüsüne  
bu telaşın<sup>101</sup> niye evlad,’ dedi  
tüm nefretini ilave ederek sesine.  
‘çünkü burnunu batırmışsın mürekkep hokkasına  
iffetsiz bir sevginin  
ki dönüşmekte başka birinin hüviyetine  
buzlandıkça imgelemin.*” (HÜK, s. 47)

“*Onca mesafe varken ecel köprüsüne*” mısraında ölüm, bir köprü olarak tasarlanıp somutlaştırılarak görsel şekilde sunulur. Hayattan öbür dünyadaki hayata

---

<sup>101</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime “telâş” biçiminde düzeltme işaretiyle yazılmıştır.

geçiş basamağı olan ölüm, bu ara basamak vasfıyla köprüye benzetilerek somutlaştırılır.

*“çünkü burnunu batırmışsın mürekkep hokkasına  
iffetsiz bir sevginin  
ki dönüşmekte başka birinin hüviyetine  
buzlandıkça imgelemin.” (HÜK, s. 47)*

Şair, mürekkep hokkasına ucu batırılan kelemle iffetsiz olarak nitelendirdiği yazma sevgisini nesneleştirip görselleştirir.

*“İhtir develerini Sanem  
pelerinini yere ser  
çek üstüne karanlığı  
uyu. Sesimizin kanı aksın  
Leylâ'yla Mecnun'un ayak izlerine.” (HÜK, s. 49)*

Şair görsel duyuyula kurguladığı “çek üstüne karanlığı” imajında karanlığı bir yorgan olarak düşünür.

*“Hohlayıp yüzündeki hasret lekelerini silemem.” (HÜK, s. 50)*

Şair, hasret çeken kişinin yüzüne sinen hüznü “hasret lekeleri” olarak görselleştirir. Çektiği hasretten dolayı hüznü yaşayan kişinin yüzü gülmez ve bu hüznü yüzüne yansır. Şair bu aksetmeyi imgeleminde “leke” olarak somutlaştırır.

*“Yolunu ısıtır gözlerimin karanlığı. Yürüme, koş. Konuşma, bağır. (...)  
Mağrur ol kalbim” (HÜK, s. 58)*

Şair, gözü kara oluşunu “gözlerimin karanlığı” şeklinde imajlaştırarak yolu aydınlatma aracı kılar. Cesareti, yolu aydınlatan ışık olarak tasarlar.

*“ışığa tutup kalbimin karanlığını  
seni sordum sırlar müneccimine” (HÜK, s. 60)*

Şiir öznesinin meramı, içinde gizli olan duyguları için “*ışığa tutup kalbimin karanlığını*” imajı kurgulanarak ifadeye görsellik kazandırılır. Bir röntgen filminin ışığa tutulup hastalığın sebebinin tespit edilmeye çalışılması ya da münneccimin içine baktığında geleceği görüp haber verdiği ayna-su benzetmesiyle kurgulanan imajda poetik öznenin muhatabıyla geleceği veya kalbinin gizemli boyutu anlaşılmaya çalışılır.

“*Sır torbamdaki diğer kelimeler bilginiz haricindedir.*” (HÜK, s. 64)

Soyut kavram olan “sır” alışılmamış bağdaştırmalı şekilde “torba” kelimesiyle birlikte kullanılarak görsel somutluğa kavuşturulur. Hafıza yerine kullanılan “torba” ile “sır”ların birikmişliği ima edilir.

“*Kar yağar ve tozar  
gözlerim kızıl çapak tutar  
baka baka yollara. Hooo*” (HÜK, s. 65)

Yol gözlemekten kaynaklı, özlemle ağlayan kişinin kızaran gözlerinin verdiği acı, “*gözleri[n] kızıl çapak tut[ması]*” imajıyla görselleştirilir. Durumun belirsizliği de “*kar yağar ve tozar*” mısraı ile somutlaştırılır.

“*Yüzlerce yıl koltuğumda taşıdım kellemi. Kağan’lar, Fatih’ler yarattım.  
Düşmanlarımın kafa derileriyle süsledim kemerimi.*” (HÜK, s. 71)

Şair, şiir beninin ağzından atalarının arkaik dönemden beri canını ortaya koyup büyük hükümdarlar yetiştirdiğini ve düşmanlarına karşı kazandığı zaferlerle övündüğünü görsel imaj olarak tasarlayıp sunar.

“*ki, bencileyin birinin ilk atası Tarih’in rahminden potansiyel suçlu olarak doğar. Hayata burnunun ucuna konmuş bir at sineğinin arkasından bakar. Herkesin ayağına basar.*” (HÜK, s. 73)

Şiir öznesi, atalarının nasıl bir anlayışta olduklarını, “*burnunun ucuna konmuş at sineği arkasından bakar*” ifadesiyle oluşturduğu görsel imaj şeklinde tasarımlar.

“Burnun ucuna konmuş at sineği” canlıları tedirgin eder. İlk insanların doğadaki tedirgin hâline gönderme yapar. Bu tedirginliğe biraz da kibir eşlik eder. Zira sinek, burnuna konduğu canlının bedenine kıyasla çok küçük kalır.

“Şipşak tırpanını bileyledim. Hırkasının yırtıklarını yamadım, söküklerini diktim. Tırnaklarını kestim, törpüledim. Ne yalan söyleyeyim, emsallerimden bir gün fazla yaşadığım için Azrail’e müteşekkirdim ” (HÜK, s. 74)

Melek Azrail’in, kendisine yapılan hizmetler vasıtasıyla görünür kılındığı imajlarda can alışı “tırpan”la somutlaştırılır. Gençlik ve çimen arasında tazelik bağlamında kurulan ilişki üzerinden Azrail’in genç olan çok insanın canını alması tırpanla çim biçmeye benzetilerek aktarılır.

“Senin günahın benim sevab<sup>102</sup> haneme yazıldıkça, uygarlık güneşinin en hâkikisi kul sınıfının kasıklarının arasından doğandır. Sahib, reislik forundaki yarım buçuk kurukafa işaretini az buluyorsan Pi sayısıyla bir daha çarpalım.” (HÜK, s. 75)

“Uygarlık güneşinin en hâkikisi kul sınıfının kasıklarının arasından doğandır” ifadesinde “uygarlık” hem “güneş” hem de insanlığı aydınlığa götüren “insan” olarak tasarlanır. “Güneş” ışık kaynağı olması yönüyle imaj kuruluşuna kaynaklık etmektedir. Görsel olarak tasarlanan “uygarlık güneşi” ve “reislik forundaki yarım buçuk kurukafa işareti” imajları, şairin eleştirisinde kullandığı metaforlardır.

“Hırsız kılıklı esin perilerim durmasız yaralarımı kaşıyordu.” (HÜK, s. 77)

Hayali bir varlık olan “esin perileri”, “hırsız kılıklı” gibi perişan şekilde düşünülp görsel imaj meydana getirilir. İlhamın azlığı bu şekilde sunulur.

“Gözleri ... çapaklanıyordu. Ona baktıkça boynum acıyordu. Adana’ya

*hâlâ*

<sup>102</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime “sevap” biçiminde yazılmıştır.

yağmur

çi-

se-

li-

yor-

du”

(HÜK, s. 77)

“Adana’ya hâlâ yağmur çiseliyordu” cümlesini şair, görüntüsel olarak sayfaya yağmur serpintisi şeklinde yayarak yağmurun çiselemesi olayının görüntüsel imajı hâline getirir.

“barbarların harita ve metod defterinde  
ne tarafa düşer diyar-ı Kaf?” (HÜK, s. 81)

Şairin modern dünyaya alternatif olarak görüp sığındığı geçmiş olan “barbarlar” çağı, mitolojik anlatılar barındırır. Şair, daha barışçıl ve adil bulduğu bu toplumların inanç dünyasının, düşünce sisteminin kurallarını “harita ve metod defteri” ile günümüzün nesneler dünyasına taşıyarak güncel bir görünüme kavuşturur. Daha çok sayısal işlemler ve çizimler için kullanılan harita metod defterini, sözlü kültür dönemi için kullanarak ona coğrafi bir içerik kazandırır. “Harita ve metod”la nesneleştirdiği koordinat eksenine hayali “diyar-ı Kaf”ı yerleştirerek imaja görsel estetik kazandırır. “Barbarlar”ın Kaf Dağı’na dair algılarını, enlem-boylam ve inanç evreni kapsamındaki ritüellerle çerçevelediği somutlukta sunar.

“Batiya sür atını, gün batısına  
ahras fedailer kasrına  
kalbi vatanına gömülmüş halklar kıtasına

*Ran çağına.” (HÜK, s. 82)*

Varılacak menzile yönelmenin “*at sür[mek]*”le somutlaştırıldığı görsel imajda “*Batı*”, gün batımı olan akşamla sınırlandırılmaktadır. Türklerin Orta Asya’dan Batı’ya/Anadolu’ya göçlerinin, Anadolu’yu yurt edinişlerinin anlatıldığı mısralarda vatan için hizmet eden, canını feda eden adsız kahramanların şehadetgâhları, “*ahras fedailer kasrı*” olarak, “*fedailer*”in gösterişten uzak oluşlarına tezat, şehadetlerini ululayacak şekilde görsel azametle sunulur. Batı Türklerinin yurdu Anadolu, “*kalbi vatanına gömülmüş halklar kıtası*” olarak orijinal bir imajla sıfatlandırılır. Hem sevdalı olduğu vatani için ölen halklar hem hasret kaldığı vatanından uzakta ölen halklar ve Nazım Hikmet Ran, bu “*kasr*” ve “*çağ*” kavramları aracılığıyla imajlaştırılan mekâna/zamana “*at sür*”me sonrası “*gömülmüş*” olarak resmedilir.

*“çingene şalıdır evvelbahar  
savrulur Emirgân’dan Eyüp’e.” (HÜK, s. 83)*

“*Evvelbahar*”, çiçeklerin, yaprakların rengârenk oluşu bakımından çingene şalına benzetilerek görsel imaj kurgusu oluşturulur.

*“Attila dediğin sırnaşık bir bulut  
bir damla gözyaşı pıhtısı,  
çimdikle yağ perilerini İldiko, ağla” (HÜK, s. 84)*

Şair, ölümüne üzüldüğü Attila’yı “*sırnaşık bulut*” imajıyla görselleştirir. Yakayı bırakmayan hüznü olarak “*sırnaşık bulut*”u tasarlar.

*“Soluk yüzlü çocuklar  
ne buldular bu “Kızıl”derili kadında*

*ki gözleri parlar  
şehr-i İstanbul’un hilâl karanlığında” (HÜK, s. 85)*

Yoksul çocuklar, işçi sınıfı mensupları “*soluk yüzlü çocuklar*” olarak görselleştirilirken, işçi sınıfı lideri kadın, o sınıfın ideolojik renk sembollerinden “*kızıl*”la görüntüsel imaj hâline getirilir.

İstanbul, bir insan gibi düşünülür ve iki yakasının iki göz olarak, iki yıldız olarak Ay’ın hilâl şeklinde cılız ışık saçtığı gece ışıması, belirmesi görsel imaj şeklinde kurgulanır. Hilal parantezine alınan yıldız şeklindeki İstanbul, bayrak görüntüsü oluşturarak orijinal bir imaj karakteri kazanır.

“*Horlanayım, Özgürlüğümü ve kılıcımı tefecilere rehin bırakayım.*” (HÜK, s. 87)

“*Özgürlük*” kavramı, tefecilere rehin bırakılacak değerli bir nesne gibi düşünülüp somutlaştırılarak görsel imaja dönüştürülür.

“*Rakamlar labirentinde yolumu şaşırsam, bunalsam*” (HÜK, s. 88)

Rakamların, sayısal işlemlerin karmaşık, içinden çıkılması zor dünyası “*rakamlar labirenti*” imajında “*labirent*”le görsel somutluğa kavuşturulur. Matematiksel işlemlerdeki farklı farklı şekilde sonuca varma yöntemleri, labirentteki karmaşık yollar düzeneğine benzetilir.

“*Uzat iki denizin arasından başını da gör*

*halin ne kadar vahim*

*Frigya*

*kadim sevgilim.*” (HÜK, s. 89)

İç ve Batı Anadolu medeniyeti Frigya’nın kurulduğu toprakların Ege ile Akdeniz arasında doğuya uzanmış şeklindeki görüntüsünü şair, sevgilinin uzamış başı olarak hayal eder. Nazım Hikmet’in, Anadolu için kullandığı “*Dörtnala gelip uzak Asya’dan/bir kısrak başı gibi uzanan*” (Nazım Hikmet, 2008: 612) sıfatını, bu kez tersi yönde başını uzatmış olarak düşündüğü sevgili tasarımına dönüştürür.

“*Mevsim yaprak dökümüydü, güzdü.*

*Makbul olan kırmızı güldü  
tabutların üstüne atılan çiçekler içinde.” (HÜK, s. 93)*

Şair, peş peşe ve toplu ölümleri, “*yaprak dökümü*” imajındaki görsellikte aktarır. 2 Temmuz 1993’teki Madımak Olayları için yazılan bu şiirdeki mevsim, “*güz*” olarak belirtilip bu dünyadan göçle, hüznle eşitlenir.

*“...Hoş, kimliği belliydi: Ön Asya’da kaybolmuş herhangi bir noyanın dişi meleğiydi”*

*“Seçilmişlerdendi O<sup>103</sup>. Kanına libido şırınga edilmişlerdendi<sup>104</sup>. İncirleri erken sütlenmişlerdendi. Buluğ çayırıları ateşe verilmişlerdendi.” (HÜK, s. 97)*

Şair, ergenlik dönemi belirtilerini, kadınlığa geçiş dönemini imajlaştırdığı “*Ön Asya’da kaybolmuş herhangi bir noyanın dişi meleği*”nin, memelerinin erken büyüyüp süt tutmasını “*incirleri[nin] erken sütlen[mesi]*”, cinsel arzusunun doruğunda olmasını “*[b]uluğ çayırıları ateşe verilmişlerden*” benzetmesiyle sunar. İncir, şekil ve süte benzer tatlı özsuyla yönüyle kadın memesine benzetilip dişilikle vasıflandırılırken, yaprağının mahrem yerlerini örtmesi yönüyle Hazreti Havva’ya gönderme içerir. Ayrıca incirdeki süt, su işleviyle gençleştirir (Eliade 2005: 231), kirli su, kötü töz barındırır (Bachelard 2006: 157). Çayır ile insan ömrünün baharı sayılan gençlik arasında “yeşil” renk açısından ilgi kurulur. Çayırın ateşe verilmesi, ergenlikteki cinsel arzusunun kısıktırılması olarak düşünülür (Bachelard, 2007).

*“Gemiler limanlara koşar, trenler garlara. Sokaklar ve fabrikalar kuş sesleriyle dolar.” (HÜK, s. 98)*

Çalışma saatlerinde hayatın her alanında görülen koşuşturma gözlemlerinin şairde bıraktığı izlenimler, hareket unsuruyla görsel imaj tasarımına dönüşür. Şair, “*gemiler*”i “*limanlara*”, “*trenler*”i “*garlara*” “*koşa[n]*” insanlar olarak kişileştirerek imaj kurgusunu oluşturur.

<sup>103</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime küçük harfle yazılmıştır.

<sup>104</sup> Bu cümle, *Kılıç İpekte Sınanır*’a (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

*“Vahada, gözyaşıyla harlanan ayışığında dans ediyordu Gülizar. Klarnet adeta miyavlıyordu, darbuka havlıyordu.” (HÜK, s. 99)*

Yerdeki ay ışığının yanan ateş, yere dökülen gözyaşlarının da bu ateşi harlayan yanıcı madde olarak tasavvuruna dayalı görsel imajda, “*Gülizar*”ın zoraki dansıyla dramatik durumu sezdirilir.

*“Şu mey, şu şarap, şu rayiha  
Şeytan’ın sana teklif ettiği bir fidyeye-i necat  
al. Zaten lime lime dökülür  
neye dokunsa aksak Timur<sup>105</sup>.” (HÜK, s. 100)*

“*Şeytan’ın sana teklif ettiği bir fidyeye-i necat*” mısraında günah ve zaaf “*Şeytan*”la kişileştirilir ve arzu “*mey, şarap, rahiya*”yla görselleştirilir.

Timur’un ordusunun birçok yeri yakıp yıkması “*zaten lime lime dökülür/neye dokunsa aksak Timur*” mısralarına yayılmış görsel imajla verilir. Timur’un bir ayağının “*aksak*” olması, şiirde hükümdarın zaferlerine düşen yıkım gölgesi olarak yer alır.

*“Cemi cümle oturalım  
mengü tuza parmak batıralım  
öfkemizi kınından sıyuralım  
sırtımızı verip ufka.” (HÜK, s. 101)*

“*Öfke*”, istiare yoluyla kınından çıkarılacak bir kılıç olarak, “*ufuk*” da sırt verilecek dayanak olarak düşünülüp harekete dayalı görsel imajın unsuru hâline getirilir.

*“Akdeniz’e ayağımı batırsam  
Orontes nehri taşar” (HÜK, s. 107)*

---

<sup>105</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime “Temur” biçiminde yazılmıştır.

Suriye ve Türkiye'nin komşusu olduğu Akdeniz'deki herhangi bir “ayak” hareketinin iki ülke halkında yaratacağı taşkınlığı şair “Orontes”in “taş[ması]” olarak görsel imaja dönüştürür.

“Nuh’un gemisi su alıyordu. Fareler gemiyi terke hazırlanıyordu.” (HÜK, s. 108)

“Nuh Tufanı” benzetmesiyle şair, yaşanması muhtemel bir olayı görselleştirir. Bir felaketin eşiğinde olunduğunu, bu durumu önceden sezenlerin kendilerini kurtarmaya hazırlandıklarını harekete dayalı öğelerle imaj durumuna getirir. Tufan’da “Nuh’un gemisi”nin kurtulmasındaki hakikat tersine çevrilerek bugüne uyarlanırken yaşanan durumda son güvenilir sığınanın da elden gitmeye başladığı algısının estetik ifadesine dönüşür.

“Alnımın kara yazısını karalamadan önce, Gök Tanrı’ya basiretimi bağlamaması için yalvardım. Ne de olsa bir şamandım.” (HÜK, s. 109)

Alın yazısı da denen kaderin oluşumunu şair, “alın yazısını karalama” şeklinde görsel imaja çevirir. İnsanın iradesi ve fiilleriyle kesinleşeceği düşüncesi, şairi, alın yazısını bir karalama olarak tasavvur etmesine götürür.

“Ohoo, anlaşılan, haritamızın yırtık yerinde tek kare ‘erotik’ enstantane yoktu. Üstelik bunun gözlerinden akan yaşlar yekten küf kokuyordu; kan ve kül” (HÜK, s. 110)

Kayıp geçmiş/hafıza, “haritamızın yırtık yeri” imajıyla; hafızada kayıp döneme ait hiçbir anı/iz yer almaması, yırtık elbise imalı “tek kare ‘erotik’ enstantane yoktu” imajıyla sunulur. Şair bu durumu “harita” ve “erotik enstantane” aracılığıyla görsel imaja dönüştürür.

“Memed

lan Memed

sabah oldu. Uygarlık güneşi yine kul sınıfının kasıklarının arasından doğdu.” (HÜK, s. 111)

Şair, nüfustaki patlamanın ironisi olarak kullandığı toplumdaki ilerlemeyi, “*kul sınıfının kasıklarının arasından doğ[an] uygarlık güneşi*” imaj kurgusuyla sunar. “[G]üneş” olarak nitelendirdiği “uygarlık”ı, “*kul sınıfının doğ[uracağı]*” bir bebek olarak tasavvur eder. Ayrıca “*kul sınıfı*” adlandırması halk tabakası için kullanıldığında uygarlığı yaratacak olanların da o tabakadan insanlar olacağı sonucunu doğurur. Yaşar Kemal’in, *İnce Memed* (2016) romanına adını veren kahramanına hitaben söylenen “sabah oldu”<sup>106</sup> cümlesi de bu imajı tamamlayan öge olarak zamandaki ilerleme paralelinde varılacak yeni merhaleyi imler. “*Sabah, güneş*” simgeleri kullanılarak “uygarlık”ın sağlayacağı aydınlanma “*doğ*”maya bağlanır.

“*Zaten daha evvel de aynı uzaklıkta idi kalbine İsrail’le Suudî Arabistan.*” (HÜK, s. 112)

Şiir beni, muhatabının Semavî dinler ortaya çıktıktan sonra da kendi inancını sürdürdüğünü ifade eder. Şair, şiirdeki muhatabın, Tevrat ve Kur’an’a eşit mesafede duruşunu, “*kalb*”in merkezîliği üzerinden tasarımladığı sevgi/inanç imajıyla somutlaştırır. Çizilen imaj tablosunda “*kalp*”, “*İsrail ile Arabistan*” arasında bir ülke olarak görünüm kazanır. Söz konusu ülkeler üzerinden onların mensup olduğu inançlara yakınlık duymama fizikî mesafeyle imajlaştırılır.

#### HAZER İÇİN BİRKAÇ SARI GÜL<sup>107</sup>

Hüseyin Ferhad’ın ayrı kitap olarak değil toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’ın 2000’deki baskısı içinde yayımlanan ilk kitabıdır[diğeri toplu şiirler kitabının 2007 baskısı içinde yer alan *Gizli Âyinler*’dir ]. “[E]le aldığı konu paralelinde mitik, arkaik söyleyişlerle kurulmuş bir metindir” (Asiltürk, 2013: 236). Yer yer Şamanist inancın izlerine rastlanan kitapta tarihsel yolculuk ve özel adlar büyük yer kaplar.

“*Şirin. Emzirir ve büyütür*

<sup>106</sup> Romandaki, “*Akşam oldu (...) Gün battı (...) Karanlık kavuştu, gene İnce Memed gelmedi.*” (Kemal, 2016: 30) bölümündeki umutsuz bekleyişe metinler arası bir gönderme söz konusudur.

<sup>107</sup> *Hazer İçin Birkaç Sarı Gül*, ayrı kitap olarak değil de ilk kez *Kılıç İpekte Sınanır*’ın 2000 yılındaki basımı içinde yer aldığı için toplu şiirler kitabından (Ferhad, 2015) bu bölümle ilgili yapılacak alıntılar, “HİBSG/KİS kısaltması, sayfa numarası” şeklinde verilecektir.

*çığa benzer bir dağı.*”<sup>108</sup> (HİBSG/KİS, s. 254)

Şirin’e duyulan aşkın büyüklüğü, Ferhad’ın dağı delmesiyle anlatılır. Fakat şair burada aşkı büyüten güzelliği, hasreti, dağın yüksek ve sarp oluşuyla değil, Şirin’in çığa benzettiği dağı emzirip büyütmesi sebebine bağlar. Ferhad’ın aşkını, Şirin’in çocuğu gibi emzirdiği aradaki engel olan dağ büyütür. Bir yönüyle de erken yaşta evlendirilen Şirin’in yaşadığı acı, emzirip büyüttüğü çocuğu gibi algılanarak somutlaştırılır. Renk ve biçime bağlı görsel imajlarla estetik algı oluşturur. Gül-bülbül hikâyesine anıştırmalı anlatımla Şirin, Ferhad’ın enerjisini tüketen, hasretini artıran güle; Ferhad, hayatını feda eden bülbüle benzetilir.

*“Şirin. Okur ve örtünür  
dağdan kopan bir çığlığı.”* (HİBSG/KİS, s. 254)

Görsel imajı yazımla sağlayan Hüseyin Ferhad, Şirin’in tükenişini görüntüsel olarak resmeder. Adı, “*Şirin.*” şeklinde mısra başında noktayla kullanılan anlatımcı şiir öznesi, okurun zihninde çektiği yasla yer edinir. Ayrıca, Şirin’in çığlığı “*oku*”ması/anlamlandırması sonrasında “*örtün*”mesi görsel imajında içe kapanma, yas içine girme, inzivaya çekilme hâli resmedilir. “*Şirin[’in] oku[yup] örtün[düğü] çığ[lık]*”taki beyaz ile kefen arasında kurulan benzerlik ilgisi ölümün görselleştirildiği imaj olarak kurgulanır.

*“harf ve remizlerin arasından  
akan, ama dokununca uluyarak yüzüme sıçrayan  
bir damla gözyaşında  
gördüm halkımın büyük macerasını”* (HİBSG/KİS, s. 257)

Şair, “*harf ve remizler*”le çözmeye çalıştığı “*büyük macera*”sında, halkının süregelen şaman ruhunun acılar çektiğine yaptığı tanıklığı, görsel imaja dönüştürdüğü

<sup>108</sup> Bu şiirin başlığı “Zende-Rud’u Geçerken”dir. Hüseyin Ferhad, mahlası olan “Ferhad”ı, içinden Zende-Rud ırmağı geçen İsfahan’da doğmuş Pers köylüsü halk hikâyesi kahramanı Ferhad’ın adından alır. Hafız-ı Şirazi başta olmak üzere birçok İranlı şaire ilham kaynağı olan Zende-Rud [Zâyende rûd veya Zinderûd], İran mitolojisine göre “yaşayan nehir”, “hayat veren ırmak” demektir. “*Sık kullanımı nedeniyle ‘Zinderûd’ şeklinde de söylenen ve [İsfahan] şehrin[in] ortasından geçen ‘Zâyenderûd’ nehri ‘yaşayan nehir’, (...) doğduğu kaynaklardan ulaştığı yerlere bereket taşıyarak hayat bahşeden saf ve berrak sulardan dolayı birçok şaire ilham kaynağı olmuştur.*” (Gökhan-Erçavuş, 2018: 113-132).

*“akan, ama dokununca uluyarak yüzüme sıçrayan/bir damla gözyaşı”* mısralarında dile getirir. Şair, *“gözyaşı”*’nı *“dokununca uluyarak sıçrayan”*, farkına varılmamış, yaralı bir kurt olarak tasarlar. Değerinin farkına varılmamış, mitolojinin büyülü dünyasındaki zengin Türk halk kültürü, şairde olduğu gibi konunun uzmanları için de acı olarak bilince yansımaktadır. Şiir beninin anlatımıyla şair, halkın mitolojik değerlerinin göz dolduran yönüne dikkat çeker.

*“İki kaşının birleştiği yerde  
mıhlı iki yıldızdan biri Yenisey’dir  
gözlerinden taşan nehir  
belki Yenisey’den de eskidir.”* (HİBSG/KİS, s. 258)

Şair, betimlediği kişinin *“iki yıldız”* şeklinde nitelendirdiği gözlerinden birini *“Yenisey”* diye adlandırır. Ağlayan gözlerden akan yaş için, *“taşan nehir/belki Yenisey”* diyerek söz konusu kişinin acılarındaki yoğunluğu gösterir. Yenisey ırmağı ile kişi arsında kurduğu benzerlik üzerinden coğrafi ve tarihsel bir olaya gönderme yapar.

*“Sümbüle, bir kez olsun metanetle  
Sümbüle, telafisi mümkün bir husumetle  
rahmini öpsem  
Türk dili bir kelime daha kazanır.”* (HİBSG/KİS, s. 259)

*“Öp[me]”*’nin kalem, *“Türk dili”*’nin defter olarak görünüm kazandığı imajda şair, sayfada yazının belirginlik kazanması ile rahmin döl tutmasını zihninde birleştirir ve kadın ile kâğıt arasında, taşıdıklarının kalıcılığı bakımından ilişki kurar. Öpülen kadın teninde dudak izinin kalması sayfadaki bir mühür, bir kelime olarak hayal edilip *“rahmini öpsem/Türk dili bir kelime daha kazanır”* imajına dönüştürülür.

*“ben seni özüm bildimdi  
yazgımı tersten okur”* (HİBSG/KİS, s. 262)

Ferhad, gerek şiir kurucu özne olarak gerekse de şiir öznesiyle özdeşleştiği mısralar vasıtasıyla kendi ben’ini açığa çıkarır. Zira *“[b]ir şairin imajları kendi*

*ben'inin açığa çıkmasıdır” (Wellek-Warren, 2019: 271). Yukarıdaki mısralarda “yazgı”, Arap alfabesinde olduğu gibi tersten okunan bir yazı olarak düşünülüp görsel imaja dönüştürülür. Böylece ölümden doğuma doğru çevrilmiş bir hayat çizgisi resmedilir.*

*“Ne düşer bana şol talandan  
ko adını, ey kalbi göçük  
bir dağ silsilesine nispet uğuldayan” (HİBSG/KİS, s. 264)*

Mısraı kırmadan yapılacak okuma biçiminde “kalp”, “göçük” şeklinde tasarlanan görsel imaj olarak belirir. Yaşanan olaylardan, yıkımlardan kalbin duyduğu derin üzüntü, bir yapının yıkıntısı, göçüğüne benzetilir.

*“Gözleri buğulu ve durgun  
du. Gözlerine tutun  
dum. Buzun çitirtısına  
dökülen kanın hışırtısına” (HİBSG/KİS, s. 265)*

“Dizeyi sözcük bölerek kırma”<sup>109</sup>larla (Durak, 2003: 77-83) yaratılan görüntüsel imaj, “zamanlar arası yolculuk için yapılmış deney” olarak okunabilir (Çıplak, 2004: 84-87).

*“Dilan ki dişi bir papağan  
gibi kusursuz taklit eder Munzur lisanını,  
ne zaman rüyasına yatsam  
kalbime doğrultur silahını” (HİBSG/KİS, s. 266)*

“Papağan” ve “taklit”le özentî içinde olduğunu belirttiği kişiyle empati kurma çabalarında bu duygu durumuna yönelik saldırıyı şair, “kalbime doğrultulmuş silah” imajıyla resmeder. Görselleştirilen imajdaki empati çatışmalarında “kalp”le somutlaştırılan hem “duygudaşlık” hem de bir bütün olarak “kişinin varlığı”dır.

---

<sup>109</sup> Mustafa Durak, “‘Hazer İçin Birkaç Sarı Gül’ Üzerine Saptamalar” (2003: 77-83) adlı yazısında Hüseyin Ferhad’ın alıntılıadığımız örnekteki “dizeyi sözcük bölerek kırma” işlemini işlevsiz bulur. Ayrıntı için kaynakçaya bakılabilir.

*“Kimin şivesiyle seslesem  
alnımın runik yazısını,  
yoksa tuz mu döksem  
kesiklerine kalbimin”* (HİBSG/KİS, s. 270)

Runik alfabe Orta Asya’da Türkler tarafından kullanılmıştır. Şair “*runik alfabe*” görsel imajıyla etnik, coğrafi, kültürel kodlara göndermede bulunur. Alfabe, onun kullanıldığı coğrafya üzerinden kullanıcısının çağrışımına dönüşür.

*“Lafi mı olur şarap ve meyin  
Dadu, Hanbalığ, Pekin  
raksetsin iki dudağınızın arasında  
üç değişkesi bir şehrin”* (HİBSG/KİS, s. 271)

Şair, “*bir şehrin üç değişkesi*” olarak gördüğü “*Dadu, Hanbalığ, Pekin*” adlarının anılmasını “*iki dudak arasında rakse[den]*” kişi şeklindeki görsel imaj tasarımına dönüştürür. Doğu’da yer alan bu şehirler ile oryantal dans arasında köprü kurar.

*“Beliklerinden biri mahfuz  
uçuruma sarkmış diğeri”* (HİBSG/KİS, s. 272)

Ferhad, saç örgülerinden bağlanıp topuz biçimine getirileni “*mahfuz*”, çözülmüş olarak uzun boydan aşağı bırakılanı uzunluk yönüyle “*uçuruma sarkmış*” biçiminde hayal ederek görsel imaj tasarımında bulunur.

*“Son örneğiydi türünün  
halleştiklerimin tümü de  
yine de kimsenin mumu  
kör kalmadı rahlemde”* (HİBSG/KİS, s. 273)

Şair, “*halleştikleri[n]in*”, başka deyişle ilgilendiklerinin, dertleştiklerinin kendisinde bıraktığı etkiyi “*rahle[sin]de kör kalma[yan] mum*” olarak imajlaştırır. Poetik varlık çağrışımlı “*rahle*” imajında “*mum*” arzu, aydınlık ve manevi ışık olarak

görsel işleviyle kullanılır. Şair, karanlığı aydınlatan “mum” imajıyla okuduğu kişilerin, varlığında kapladığı yeri “rahle” olarak adlandırır. “Türünün son örneği” olarak gördüğü “tümü”, içini aydınlattığı için onlarla “haleşmiş”tir.

*“Dinledim ve belleğime kaydettim remizlerin uğultusunu, Kızıl Elma’nın kokusunu, imlâ işaretlerinin ilk kusursuzluğunu” (HİBSG/KİS, s. 275)*

Buradaki “dinledim ve belleğime kaydettim (...) imlâ işaretlerinin ilk kusursuzluğunu” imajında görsel kılınan, teorinin düşüncede kusursuz olmasıdır.

*“Gözlerindeki o siyah parıltı  
nasıl işlenir iğneyle  
kendi derisine bir yılanın,  
nerden bilsin Buseyne” (HİBSG/KİS, s. 277)*

Şair, siyah derisi gözleri gibi parlayan “yılan” görselinin yarattığı şaşkınlıktan hareketle kurguladığı imajda Buseyne’nin, eşyanın tabiatına dair bilgisinin, algısının zayıf olduğunu anlatır.

*“kim bağlar beni direğe  
kurban etmek istesem kendimi  
adı müstear bir toteme” (HİBSG/KİS, s. 278)*

“[A]dı müstear bir toteme” kesilecek “kurban”ın “direğe bağla[nması]” şeklindeki harekete dayalı görsel imajda şair, adları değişen “dişi totemler” için varlığından vazgeçmeye hazır olduğunu belirtir. Kadın ile totem, âşık ile kurban arasında kurulan özdeşime bağlı olarak adanmışlık için aracı olacak kişi sorulur.

*“Beni yılana dönüştür  
sinsi, mağrur bir engereğe,  
cebine ko gurbete götür  
kadim yurdundan daha öteye*

*Dans et, zılgıt çal*

*transa gir. Ulu şaman” (HİBSG/KİS, s. 281)*

“*Ulu şaman*”dan kendisini “*cebine ko[yup] gurbete götür[mesini]*” isteyerek cebe konulacak nispette küçülttüğü varlığını, şamanın “*ulu*”luğuyla anarak nesneleştirir. Ortaya çıkan görsel imajda cebin, hem saklama, koruma, taşıma yönüyle kangurunun yavrusunu taşıdığı kese hem de öznenin sahipliğinde taşınan nesne çağrışımıyla kullanıldığı düşünülmektedir.

*“Senin telaffuz ettiğin harf  
ne Elif’ti, ne de Kaf  
artık Mekke’den bile uzaktır kalbine  
o şehrayîn” (HİBSG/KİS, s. 283)*

“*Mekke*”, Hazreti Muhammed’in ve İslam’ın doğduğu yer olması bakımından şiirde göç edilmiş, geride bırakılmış, uzakta kalmış, özlemle anılan çağrışımlarıyla kalbin mahrum kaldığı şenlik için kullanır. Şair, sevinç ve şenliğin yokluğunu “*Mekke*” ile “*kalp*” arasındaki uzaklık ile görsel imaja dönüştürür.

*“Yusuf Has Hacib öldü  
Kalbimin ortasına gömüldü” (HİBSG/KİS, s. 284)*

Ferhad, İslam kültürünün etkisinde yazılan ilk Türk mesnevisi *Kutadgu Bilig*’in yazarı Yusuf Has Hacib’i “[*k*]albimin ortasına gömüldü” mısraıyla anıtlıştırdığı görsel imajında, onun ölümü sonrası yaşanan büyük kayıp ve üzüntüyü gözler önüne serer.

Aşağıdaki ikonik şiir örneğiyle Ferhad, içki sunma eylemini okurun gözünde somutlaştırır.

*“Dök saki d  
ö  
ö  
ö  
ö  
k” (HİBSG/KİS, s. 284)*

Divan şiirinde adı sıkça geçen “*sâkî*”, “*işret meclisinde içki sunan, içki dağıtan, içki veren ve güzelliğiyle dikkatleri üzerinde toplayan kişi*” dir (Karataş, 2001: 359). Ferhad, “*saki*”nin kadehe içki dökmesini, harfleri içki damlaları şeklinde sayfadan aşağı serpiştirerek görüntüsel olarak göstermeye çalışır. Tekrarlanan kadehleri “*dök saki dök*” buyruğu ve dört harf uzattığı “*ö*” ile sezdirir.

“*Neler yazıyor alnımda*

*oku ve sesle şaman*” (HİBSG/KİS, s. 286)

“*Kam (şaman), şamanistlerin inançlarına göre tanrılarla insanlar arasında aracılık yapma kudretine malik olan ve tanrıların seçtiği kişidir*” (İnan, 1976: 54-55). Şair, “*şaman*”ın gelecekte haber vermesini görsel imaja dönüştürürken kalıp ifade olan “*alın yazısı*”ndan yararlanır. Kaderin insanın alnında yazılı olduğu inancını şair, “*neler yazıyor alnımda*” mısraına dönüştürür.

“*Mağlup bir halkın tarihini*

*aklamak*

*ne*

*mümkün*

*Me*

*ri*” (HİBSG/KİS, s. 287)

Alt alta yazılan, tamlamadan heceye doğru seyrelip dağılan ve o dağımlıklığın içine “*aklamak*” kelimesinin yerleştirildiği mısra da şair, “*mağlup bir halkın tarihini aklamak mümkün [değil]*” kanaatini, söz konusu mısraa “*aklamak*”ı gizleyerek görüntüsel biçimde aktarır. Anlamı “*riayet edilen, gözetilen*” (Nişanyan, 2009: 401) olan “*meri*”nin, “*yürürlükte olan, geçerli*” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1374) anlamlarıyla birlikte değerlendirildiğinde bu mısra da baş harf büyük yazılıp kendisine hitap edilen kişi kılınarak, “*mağlup bir halkın tarihini aklamak*” ifadesiyle galiplerin cari hukuku tezadı için kullanıldığı fark edilir. Hz. Meryem’e göndermeli biçimde de kullanılan, heceleri bölünerek alt alta yazılan ismin çağrışımlarıyla hem Meri’nin kişiliğinde ve kimliğinde yaşanan parçalanmışlığa hem de temsil ettiği inancın/topluluğun dağılmasına dikkat çekilir.

*“Hazal ki bir sarı gül  
kanayan bir çeşm-i bülbül  
gibi yaralarımın dökülüyor  
eşeledikçe gazellerini”* (HİBSG/KİS, s. 288)

*“Sonbaharda kuruyup dökülen ağaç yaprağı”* olan “gazel” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 732) bazı yörelerde “*hazal*” olarak kullanılmaktadır. Şair, kelime anlamından yola çıkarak ismiyle imaj kurguladığı “*Hazal*”ı, “*sarı gül*”, “*kanayan çeşm-i bülbül*” “*gazellerini eşeledikçe yaralardan dökül[en]*” olarak görselleştirir. Sonbahar, aşk acısı, kan çağrışımlarıyla “*Hazal*”ı “acı”nın odağına oturtur.

*“O benim şirk lambamdı, karaldı. Yüreğimdeki ışık lekeleri bu yüzden tenhadır.”* (HİBSG/KİS, s. 289)

Şiirde kullanılan “*şirk lambamdı*”, Güneş’in ışığını yansıtan, geceleyin dünyayı aydınlatan Ay çağrışımlı görsel imaj olarak kurgulanır. Şair, esmer tenli ya da gecelerini renklendirip “ışıklandıran” kadın için yaptığı benzetmeye, “*karaldı*” ve “*yüreğimdeki ışık lekeleri bu yüzden tenhadır*” ifadelerini ekleyerek söz konusu sevincin sönme sebebini açıklar. Kadın, aydınlatan, karalınca aydınlattığı nesnede ışığı azalan bir lamba olarak imaj kurgusunda yer alır.

*“O benim sırsız aynamdı”* (HİBSG/KİS, s. 289)

Ayna, “*arkasına sürülen ince tabaka*” olan “*sır*” sayesinde görüntü sağlar (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1756). Sır döküldüğünde ayna cama dönüşür. Şair, düz, pürüzsüz, gizemi olmayan çağrışımlarıyla kadını sırsız aynaya benzeterek görsel imaj tasarımında bulunur.

*“İcazet dediğiniz nedir ki, gönül  
mim koysun Asya’nın Ön’üne”* (HİBSG/KİS, s. 290)

Şair, kişileştirdiği Ön Asya’yı “*Asya’nın Ön’ü*” biçiminde yazarak görüntü aracılığıyla görsel imaj tasarlar. Ön ve Orta Asya şairin ilgi alanındadır. Şiirlerinin coğrafyasıdır. Fakat şiirini bu coğrafyaya konumlandırmasını eleştirenlere “*icazet*

*dediğiniz nedir ki, gönül mim koysun Asya'nın Ön'üne*" diyerek cevap verir. Ayrıca kadın adı olarak okunmaya açık "*Asya*", mısradaki "*Ön'üne*" "*gönül[ün] mim koy[ması]*" istenmeyen şeklindeki kullanımıyla cinsel çağrışımlı imaj olarak da dikkat çeker.

*"Aral'a Hazer'e sağ  
süt yüklü memelerini  
dua et ve hafifle  
döşëğime girmeden"* (HİBSG/KİS, s. 293)

Buryat dilinde yer tanrısı "*Ülgen*" sıfatıyla birlikte kullanıldığında "*anamız ulu yer*" anlamına gelen şiirin adındaki "*Jixe daida*" ("*uluyer/yağız yer*") (İnan, 1976: 20) birleşik kelimesini şair, yüklediği annelik rolü vasıtasıyla imajlaştırır. Dişi yer tanrısı Ülgen'den, suları çekilen Aral ve Hazer'e yağmur sularının ırmak olup akması dileğini, "*süt yüklü memelerini sağ*"ması şeklindeki harekete dayalı görsel imajla dile getirir. Nehrin, yatağında akması ile kadının erkeğin yatağına girmesi arasında benzerlik ilgisi üzerinden yine harekete dayalı görsel imaj tasarımında bulunur.

*"İçinden nehir geçmeyen  
başka bir şehir söyle  
yıldızları som gümüştten  
bir başka Ulan-Bator*

*orada çiftleşelim seninle"* (HİBSG/KİS, s. 294)

Şair, "*içinden ırmak geçmeyen*" imajıyla betimlediği "*şehir*"in kurak ve çorak olmasına, bombalamaya maruz kalmasını imajlaştırdığı "*yıldızları som gümüştten Ulan-Bator*"un yaşadığı nüfus kaybına çözüm olarak "*çiftleşme*"yi görür. Zira "*Şamanizm kanıtlarını doğada arayan, hayatı önceleyen bir tür step ideolojisidir. Aştan kasıt çoğalmadır: düz ve mecaz anlamda 'çiftleşme'*" (Baki, 2003: 30-64).

*"Dün ikindiyyin küremde  
seni mahzun gördüm  
turkuaz bir aynanın içinde*

*turuncular içinde*

*aklım gitti Begüm” (HİBSG/KİS, s. 295)*

De Bortoli ve Maroto, renkleri sarı, kırmızı, turuncu gibi sıcak ve mavi, yeşil, mor gibi soğuk olarak ikiye ayırıp sıcak olanları harekete geçirme, enerji verme, dinamizmi artırma; soğuk olanları ise sakinlik, güven, rahatlık, uyuşukluk gibi duyguları oluşturmayla vasıflandırır (Özer, 2012: 269-281). Görsel imaj olarak yeniden tasarlanan dünya/“küre”, hayal dünyası/kafayı imler. Rüya sahnesini anlatır. Renklerle betimlenen durum için tezattan yararlanılır. Soğuk ve sakinlik ifade eden “*turkuaz ayna içinde*” ile pasif bilinç, sıcak ve canlılık ifade eden “*turuncular içinde*” ile aktif nesne dile getirilir.

*“Sen kimin cinisin Mansur  
kime sakladın kendini  
tılsım nasıl bozulur  
çözmeden hurufat ilmeğini” (HİBSG/KİS, s. 296)*

Mısralara, Asaf Halet Çelebi’nin “Mansûr” şiirine (Çelebi, 2004: 50) göndermeyle tasavvufî anlayış yedirilir. “[V]ahdet-i vücûd ve fenafillah hâlinin cezbesine kapılarak ‘Ene’l-Hak’ dediği için hicrî dördüncü asrın başlarında idam edilen mutasavvıf bir sûfî” Hallâc-ı Mansûr (Eraydın’dan aktaran: Durmuş, 2015: 343-354), “[birine] kendini saklayan bir cin” olarak nitelendirilir. Hurufilik, “*Kur’an’ın harflerinden birtakım anlam ve yargılar çıkaran bir mezhep*”tir (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 905). Harflere yüklenen anlamlar hurufat ilmeği şeklinde görsel imaj olarak tasarlanır.

*“Durdur akan zamanı  
İki Bin’i bir geç  
tüm Çin’i teslim al  
bir şikeste tebessümünle” (HİBSG/KİS, s. 297)*

Akan suyun tersine akmaması ile geçen zamanın geri gelmemesi arasında kurulan ilişki paralelinde kurgulanan görsel imaj tasarımında geçen zaman akan zaman olarak algılanır.

*“Durdur akan zamanı  
İki Bin’i bir geçe  
tüm Çin’i teslim al  
bir şikeste tebessümünle”* (HİBSG/KİS, s. 297)

Miladi zaman saat kadranındaki rakamlara uyarlanıp milenyum saat başı olan “00”, milenyum sonrası bir yıl da “1” dakika olarak hayal edilerek görsel imaj tasarımına dönüştürülür.

*“Durdur akan zamanı  
İki Bin’i bir geçe  
tüm Çin’i teslim al  
bir şikeste tebessümünle”* (HİBSG/KİS, s. 297)

Tarih kitaplarında yazılan, Çinlilerin Türkleri kızlarıyla evlendirerek, değerli hediyelere boğarak, onlara şirin görünerek yenebildikleri bilgisini şair tersinden okumayla günümüz Uygur Türkleri bağlamında “tüm Çin’i teslim al/şikeste tebessümünle” görsel imajına dönüştürür.

*“Mîr Seyyid Ali’yi seçtim  
bir de Nihâl Çand’ı  
suya ve rüzgâra nakşetsinler için  
Çet Çelpen’in kafatasını”* (HİBSG/KİS, s. 298)

*“Burhanizmin belki de ilk şeyhi diyebileceğimiz kişi Altaylı bir Türk olan Çet-Çelpen’dir. [1906 yılında] Biysk hapisanesinde öldü”* (Gömeç, 1998: 38-50). “[K]afatası”yla somutlaştırılan Çet Çelpen fikirleri ve inancının, ölümsüz kılınması, sonraki kuşaklara aktarılması için “suya”, zamana ve mekâna yayılması için “rüzgâra” “nakşe[dilmesi]” istenir.

*“Kaf dağının önüne yağmur yağıyordu” (HİBSG/KİS, s. 300)*

*“Kaf dağı”, “önüne yağmur yağ[an]” görsel imaj tasarımıyla, mitolojik olmaktan çıkarılıp gerçek bir dağ gibi düşünülür. Türk tarihi ve mitolojisi, “Kaf dağı” ile simgelenerek açığa çıkarılmayışı, belirsiz kalışı ve arada engel oluşu bağlamında yağmurun yağmasıyla somutlaştırılır.*

*“Bir gül ne anlatır  
güller hakkında bir güle  
kırmızı güllere has  
o yahşi tebessümle” (HİBSG/KİS, s. 305)*

Goncanın açıp kırmızı güle dönüşmesini şair, tebessüm olarak değerlendirerek görsel imaja dönüştürür. Gülün yapraklarının kat kat oluşunu gülen yüzün kırışıkları olarak algılar.

*“Rebaba el sürmeden  
de kurulur denklem  
x ekseninde Kâbe  
y ekseninde Ötüken” (HİBSG/KİS, s. 306)*

“Enstrümana başvurulmadan, şiire dökülmeden” bir İslam ve Türk sentezinin mekân ve zaman içinde yaratılabileceği, koordinat düzlemi üzerindeki x ve y eksenleri üzerinde düşlenen Kâbe ve Ötüken’le görsel imaja dönüştürülür. “Rebap”, eşit ve yatay düzlemde İslamî, dikey ve hiyerarşik düzlemde Türkî hakikatlerin “doğru”su olarak çizilir. Yine, uzam için yatay olan x, zaman için de dikey y eksenini kullanılarak flu bir sonsuzlukta akılla kesiştirilen İslam ve Türk merkezîliği ima edilir.

*“fakat Akdeniz niye kirlenir  
senli benli konuşurken  
aşka ve ölüme dair  
arabesk bir hüznle” (HİBSG/KİS, s. 307)*

Şair, “senli benli, hüzünle, aşka ve ölüme dair konuş”malar sonrası gözlerden akan yaşları, toprakta akarak kirlenen ve döküldüğü Akdeniz’i de kirleten ırmak olarak düşleyip görsel imaj tasarımı bulundur.

*“Dağlara yürüsem ne vakit  
çoban ateşleri önümü karartır  
paslı sesiyle bir karga  
en eski yaralarımı kanatır”* (HİBSG/KİS, s. 308)

*Deniz Çobanları* (Ferhad, 1982) kitabına göndermeyle şair, ilk dönem şiirlerinin kendisine ayak bağı olduğunu, “çoban ateşleri önümü karartır” mısraındaki görsel imajla sunar. Şairin, pastoral unsurlarla bezeli ilk kitabı, yolunu aydınlatan çoban ateşi olmaktan ziyade yolunu karartan bir engele dönüşür. Şair, önünü karartan engel olarak betimlediği çoban ateşlerini karanlıkla bir tutar.

*“Onu sesinden bildim. Aşk’tı  
Ayak tıptırtılarını aynaya tuttum  
belleğimi suya ve ateşe”* (HİBSG/KİS, s. 309)

“Ayak tıptırtılarını aynaya tut”makla şiir beni, kendini ve aşkı aynı kareye yerleştirmektedir. Çünkü ayna, karşısında duranı yansıtır. Şair, bu tür bir görsel imaj kurgusuyla “Aşk” dediği kişinin gelişini “aynaya tut”mak suretiyle netliğe kavuşturur. Ayna tutulan nesnenin belirginlik kazanması durumunu şair tersine çevirerek aydınlanan ile aydınlatılanın yerini değiştirir. Ayak seslerine kulak kesilmeyi şair, “ayak tıptırtılarını aynaya tut[mak]” biçimine getirerek algıladığı şeye yakından bakmak ister.

*“Barköl’den daha az  
suda kim b o*

*ğ*

*u*

*l*

*u*

s. 310)

Sığ suda boğulma, tek kelimelik “boğulur”un harflerinin sayfadaki görüntüsüyle somutlaştırılarak görüntüye dayalı görsel imaj oluşturulur.

“Gece beni maraza düşürür

a

balam

Muka

li” (HİBSG/KİS, s. 312)

Mısraın son kelimelerinin satır sonunda alt alta yazılmasıyla yaratılan görüntüsel imajda hem marazi bir ruh hâlinin sayıklamaları ve derinlere dalması hem de gecenin maraza düşürdüğü şiir kişisine lamba/yâren olan *Mukali*’nin varlığı hissettirilir.

“Uzun yağmurlar yağdı

Balasagun’u sel aldı

bahadırlar kısrak yerine

kendi kadınlarını sağdı” (HİBSG/KİS, s. 313)

Yağmur tanelerinin süzülüşü gökten yere sarkmış “uzun” ip gibi algılanır. Uzun süreli yağıp sel baskınına yol açan yağmur, “uzun yağmurlar” şeklinde görsel imajla yeni bir gerçekliğe dönüştürülür.

“Geçtik, geçer gibi bir iğne deliğinden

kem bahtımızın labirentlerinden” (HİBSG/KİS, s. 317)

İplik gibi inceltip iğne deliğinden geçirecek kıvama getirdiği şeklindeki abartmaya dayalı anlatımla dile getirilen sıkıntıların ve geride bırakılan zorlu yaşamın kişiyi çıkmaza soktuğunu şair, “Geçtik, geçer gibi bir iğne deliğinden/kem bahtımızın labirentlerinden” imajıyla görsel duruma getirir.

## SİMURG<sup>110</sup>

Ferhad bu kitapta tasavvufun izlerini sürer. Arap düşünce tarihine şiir penceresinden bakar. Eser boyunca Hakk ve hakikat arayışlarını Simurg hikâyesine dayandırarak anlatır. Soyut düşünceleri kuşlarla sembolize edip somutlaştırarak, hakikat arayıcılarının adına gönderme yaparak anlatır. Simurg, Ferhad’a göre “(...) *Hakk’ı sembolize eder, (...) hakikati arayan Hakk âşıklarını, muttasavvıfları. (...) [B]u mealde ilk kullanan Gazali’dir, İran ve Dünya literatürüne kazandıran ise Ferideddin Attar. Attar’ın Mantıku’t Tayr’ına (‘Kuş Lisanı’) göre, eser sahibinindir, Tanrı insanın, insan Yaradan’ın. Nitekim Tanrı’ya irişen kuşlar, bu mistik uzun yolculukta afet ve kıymdan arta kalan kuşlar, kaç kişi kaldıklarına bakınca sî murg (sî: otuz, murg: kuş) sayısını görürler. Tanrı’nın aynaya benzer yüzünde de kendi akislerini. Temrin bellidir: ‘Ene’l Hakk.’*” (Ferhad, 2015: 321-325). Kitaptaki ilk şiir “Yas Töreni Bitti Çocuğum”dur (Si, s. 9).

*“Güzergâhın belli: Abu Dabi  
Riyad, sonra Mekke,  
Hacerü’l Esvet’e yüz sürmeden  
söz ver geri döneceğine”* (Si, s. 11)

Attar, kendi döneminin paganizm karşıtlarından, tutucu ulemadan dolayı Mekke’ye kaçmıştır (Ferhad, 2015: 322). Şiirde Attar’ın uğrak yerleri, sadece adlarıyla anılarak kuş uçuşu fonda anlatılır. Okurun zihninde bir yol belirir. Görsel olarak tasarımılanan mısralarda şair, günümüz uçak rotası ile kuşlarla zihinde yolculuk arasında bağ kurarak hakikat arayışını tüm zamana yayar.

*“Yemen: çölün eteğine  
serilmiş bir pösteği:  
yüz bin çini kâse  
bir o kadar cırcır böceği”* (Si, s. 13)

<sup>110</sup> *Simurg* (Ferhad, 2004) kitabından yapılacak alıntılar “Si kısaltması, sayfa numarası” şeklinde verilecektir.

Şair, Yemen'e dair gözlem ve izlenimlerini aktarırken benzetmelere dayalı görsel imajlara başvurur. Yemen'i, çölde bir ova oluşu ve görünümüyle “*çölün eteğine/serilmiş bir pösteği*” ve “*yüz bin çini kâse*” olarak algılayıp aktarır.

*“emzir beni, Semire  
yoksa sütün hepten kararır”* (Si, s. 17)

Süt “beyaz kan” olarak da bilinir (Turfanda, 2021). Şiir öznesi, kendisini emzirmemesi durumunda sütünün kararacağı uyarısında bulunduğu Semire'ye, hayat vermek-hayat karartmak pozisyonunda tanrısal rol yükler. Renklerin zıtlığı üzerinden yaratılan görsel imaj, saflık ve çürüme sarmalında annenin hayatî konumuna dikkat çeker.

*“Tıka basa yıldız doldu  
gökyüzü yine bu akşam,  
sanırsın bülbül çilemekte  
mihnetimi Söz'e vursam”* (Si, s. 18)

Şair, “gökyüzü”nü “tık basa yıldız dolu” bir kap olarak algılar. Sonsuzluğuna bu şekilde bir sınır çizerek iradî zemine çektiği, akşam yıldızlarla kaplanan gökyüzünü yakınında duyumsar. Kurgulanan görsel tasarımda gökyüzü siyah bir kap, yıldızlar o kaba doldurulmuş nesneler olarak somutluk kazanır.

*“yaması sökülen kalbimi  
adadım tefe ve santura”* (Si, s. 21)

Yamayla yırtığı/söküğü kapatılan bir nesne olarak hayal edilen “kalp”in onulmaz acılar çektiği, yaralarının kanadığı “yaması sökülen kalbim” görsel imajı tasarımıyla sunulur. Dikişleri sökülen yamayla kumaşın/giysinin yırtığının açığa çıkması gibi şairin, unutma perdesinin kalkmasıyla da yüreği kanar, acıları, yaraları ortaya çıkar.

*“Mısır nasıl da kasvetli  
muhkem ve tekdüze,*

*handiyse barbar kalbim  
sıkıntıdan çatlamak üzere”(Si, s. 24)*

Şiirde “kalp” bir nar olarak düşünülür. Kalp, tanelerinin kırmızı oluşu ve olgunlaşınca kabuğunun çatlaması yönüyle nara benzetilerek görsel imaj tasarlanır. İnsan sıkıldığı zaman çatlayacakmış gibi hisseder. Kalp ile nar arasında, renk ve durum bakımından ilişki kurulur.

*“Yatırdım rüyaların som ipeğine  
sümbülden çözülmüş boynunu,  
Musa dağının alnacından  
uçmağa çağırdım ruhunu” (Si, s. 31)*

Hüseyin Ferhad, derin uykuya dalıp saf, huzurlu bir rüya görmeyi katışıksız olan “som ipeğine” benzeterek görsel imaj tasarlar. İpeğin yumuşaklığı ve saflığı ile ruhun huzur bulması arasında bağ kurar. Mısraın devamında da “Sümbüle” ve “sümbül” özdeşliği kurarak “Sümbüle”nin ince, narin, zayıf boynunu “sümbül”den çözülmüş dal olarak resmeder.

*“Hangi güle dokunsam  
bülbul sesine teşne  
üstüme sıçrar rebaptan  
o şedaraban beste” (Si, s. 33)*

Şair, adını görüntüye dayalı görsel imajla “AMMA’N” şeklinde yazdığı şiirde, “[y]anına getirildiği kelimenin anlamına aşırılık katarak şaşma ve hayranlık anlatan” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 91) “Amma” bağlacına “n” ekleyerek Ürdün’ün başkenti “Amman” ismini türetir. Bu şekilde, hem ilk söylenen söze şerh koyma amaçlı “amma”yı, hem bu şerhlerle ilk söyleneni geçersiz kılan “amma”lardan duyulan bıkkınlık dolayısıyla “aman dileme”yi hem de başkent olan “Amman”ı birlikte düşündürür.

*“Ç atladı<sup>111</sup> tam ortasından  
ruhumun turkuaz aynası  
başladı kanamaya  
boynumdaki diş yarası” (Si, s. 36)*

Şair, kelimeyi “Ç atladı” şeklinde yazarak “*ruhu[nu] turkuaz ayna*” olarak gören şiir öznesinin benlik yarılmasını görüntüsel imajla hâlinde sunar.

Fransızca “*turquoise*” kökenli olup “*Turc (Türk) adından*” gelen “*türkuvaz-turkuaz*” (Ayverdi, 2011: 1276), “*yeşile çalan mavi renkte değerli bir taş, firuze*”, “[*b*]u taşın rengi”, “[*b*]u renkte olan” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 2009) anlamlarına gelmektedir. Şair, “Ç atladı tam ortasından/ruhumun turkuaz aynası” mısraında işitselden görsele kaydırıldığı imajla Şamanist Türk kültür ve inancını, sarsılan, bölünen bilinç ve benlik durumunu aktarır.

*“Kimin nefesiyle üflesem  
fecrin isli lambasına,  
iki misli Arabistan eder  
kalbimin yırtıkları yamansa” (Si, s. 44)*

Şair, güneş doğmadan önceki yarı aydınlık durumu üflendiğinde sönen isli lamba benzetmesiyle görsel imaj olarak tasarlar. Bu anda onarılan duygu dünyasını, yamandığında yüzey olarak “iki Arabistan” büyüklüğüyle izah eder.

*“Uğrunun tekiydi herhal  
nesezsiz bir haramî,  
ezilmiş bir çift üzüm  
gibiydi ama kara gözleri” (Si, s. 46)*

Üzüm tanesi hem biçim olarak hem içinde barındırdığı sıvı yönüyle göze benzer. Yaşla dolan, ağlamaktan kızaran, kirpikleri ıslatan göz, bu kederli hâliyle ezilmiş bir çift üzümü andırır. Üzümün ezilmesiyle yapılan şarabın sarhoş ediciliğiyle

---

<sup>111</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime, “çatlardı” şeklinde harfleri bitişik yazılmıştır.

ağlayan gözün dokunaklı hâli arasında ilişki kurulur. Şair, öznenin, kara gözlü kişinin “ezilmiş” durumuna yönelik benzetmesini görsel imaj tasarımıyla estetize eder.

“Söndür bütün yıldızları  
Ceziretü’l Arab<sup>112</sup>’ı karart,  
gülümü dalından kopar  
mişli zamanlara at” (Si, s. 48)

“Ceziretü’l Arab”[cezîret-ül-Arap] Arabistan yarımadası (Devellioğlu, 2008: 139) olarak bilinen yerdir. Şiirde “Ceziretü’l Arab”, lambalar olarak düşünülen “yıldızları”n söndürülmesiyle karanlıkta kalması istenen bir oda şeklinde hayal edilir. Yine gül de aşkın, sevdanın ateşiyle kalbi aydınlatan bir ışık olarak düşünülür. Şiir öznesi, “gülü[n]ü dalından kopar”makla içindeki ışığı söndürecek ve “mişli zamanlar” dediği bilinmeyen bir geçmişe “at”acaktır. Görsel unsurlarla tasarladığı imajda gece yıldız ışıkları ve gül kokusuyla hayat bulan çöl, şair, içinde bulunduğu ruh hâlinin etkisiyle karanlık bir çehreye büründürerek sevgi ile arasına zaman sınırı koyar.

“Hüseyin bir ayna değil  
ki kırılsın Yezid’e,  
kan dökülsün ister hırkası  
Yezid bir bahane”<sup>113</sup> (Si, s. 51)

İslam peygamberi Hazreti Muhammed’in torunu ve Hazreti Fatma ile Hazreti Ali’nin oğlu olan Hazreti Hüseyin’in yetmiş iki yakınıyla birlikte, Muaviye’nin oğlu Yezid ve taraftarlarınca Kerbela’da şehit edilmesi olayına göndermeyle Ferhad, Yezid’i, suretini Hazreti Hüseyin’de göremeyen biri olarak resmeder. Zira Yezid, İslam’da Kerbela olayı sebebiyle adı olumlu duygularla zikredilmeyen biridir. “İkinci Emevi halifesi Yezid, Peygamber’in torunu Hüseyin’in 680’de ailesi ile birlikte şehit edildiği Kerbela olayının sorumlusudur; adı tüm dindar Müslümanlar tarafından

<sup>112</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınır*’da (Ferhad, 2015) bu isim, “Ceziretü’l-Arab” şeklinde yazılmıştır.

<sup>113</sup> Alıntının yapıldığı “Yine Küfe’de Bir Akşam” adlı bu şiirin başlığı, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınır*’da (2015) “Küfe’de Bir Hüseyin Akşam” şeklinde değiştirilmiştir.

*lanetle anılır*” (Schimmel, 2001: 68). Şaire göre Hazreti Hüseyin, benzersiz olduğu için, aynanın çoğalttığı gibi görüntüleri, suretleri çoğaltmaz. Söz konusu Yezid olunca Hazreti Hüseyin ne ayna olup ona benzer ne de suçlarından dolayı kırılan bir zaaf içine girer. Çünkü *“kan dökülsün ister hırkası/Yezid bir bahane”*. Hazreti Hüseyin’in adanmışlığı ve çıkar gözetmez tavrı *“ayna”* ve *“hırka”* nesneleriyle algılanıp görsel imaj tasarımıyla sunulur. Ayrıca Hazreti Hüseyin, Yezid’in yaptıklarına kırılırsa onun güzelliğinden çatlamış ayna olarak algılanacaktır. Oysa Yezid, yaptıkları sonrası hayat olan aynada yüzü olmayan biridir.

*“Tarıfsız bir herc ü merc  
kan kırmızı bir figan,  
bad-ı saba değilmiş meğer  
durmadan o kapımı çalan”* (Si, s. 60)

Feryat figan içinde, kanlı olan yaralanma veya ölüm, *“kan kırmızı figan”* tasarımına dönüştürülürken görselden işitsele kayan bir algı, imaj kuruluşuna katkıda bulunur. Altüst oluştan, yalnızlıktan dolayı kişinin, içi kanayarak figan etmesi şeklinde algılanabilecek bir durumun ifadesi olabilecek imajda eş duyum söz konusudur. Zira *“kan kırmızı”* görsel algıya, *“figan”* işitsel algıya dayalıdır.

*“Kalbim ki bir barbar  
rüzgâr yeleli bir pagan  
ödeşmek istiyorum kendimle  
müruru zamana uğramadan”* (Si, s. 61)

*“[B]arbar”* ve *“rüzgâr yeleli bir pagan”* olarak nitelendirilip kişileştirilen *“kalbi[n]”* sahibi şiir öznesi aynı zamanda Ferhad’ın kendisidir. Çünkü şairin poetik ve kültürel sözlüğünü oluşturan başat kavramlar *“barbar, pagan, kurt”* tur. Dörtlükte *“kalbi barbar”* ve *“rüzgâr yeleli bir pagan[kurt]”* olarak görsel imaj tasavvuruyla estetik boyuta taşınan kişi *“müruru zamana uğramadan kendi[siy]le ödeşmek”* isteğiyle geçmişine dönme eğilimindedir.

*“Hangi paranteze saklandı kavmin  
sustu kimin el işaretiyle,*

*hâkikatin öbür tarafına sür atını  
bir başka hayal şehre*”(Si, s. 67)

Şiirde “kavmi” “sustu[ran]” güç, “el işareti” olarak resmedilir. Hakkında söz söylenmeyen, tarih sayfalarında yer almayan, geçmişi gizli kalan “kavmi”, “paranteze saklandı” şeklinde görsel imaj hüviyetinde şiirleştiren şair, duruma çözüm olarak, hakikatten hayale geçmeyi, “hâkikatin öbür tarafına sür atını/bir başka hayal şehre” görsel tasarımlı mısralarıyla önerir.

*“Zehrimi yılana verdim  
sesimi puhuya, ata,  
azad ettim kalbimi  
sırtımı dönüp mine’l aşk<sup>114</sup>’a”* (Si, s. 71)

Ölümünden vazgeçip aşka yaslanmayı görsel imaj kurgusuna dönüştürdüğü mısralarda şair, hem aşk yüzünden kalbini, duygularını özgür bıraktığını hem de Arapların meşhur “ah mine’l aşk”[aşk elinden] sözü, Mevlânâ’nın “âh mine’l ışkı ve hâlâtihî/ahraka kalbî bi harârâtihî”<sup>115</sup> beyti[Şeyh Galip’in Tercî-i Bend’inde de geçer], Ferit Edgü’nün *Ah Mine-l Aşk* (1978) adlı ilk şiir kitabı, İskender Pala’nın *Ah mine’l Aşk* (1999) adlı romanından etkilenmeyle duygularının değiştiğini ifade etmektedir.

*“Kimin lehçesiyle ağlasam  
Geceye taşırır ruhumu”* (Si, s. 73)

Mısralarda “gece” ile ruhun ümitsiz kalması, kararması arasında benzerlik ilgisi kurulur. Ruhun bir kap olarak tasavvur edildiği görsel imaj kurgusunda gözyaşı da kaptan taşıp gece denen karanlık denize ulaşan nehir çağrışımlı kullanılır. Dertten ağlayıp kara gözyaşları döken kişi, yatağından taşarak denizden bir geceye akmaktadır.

<sup>114</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) “mine’l-Aşk” şeklinde yazılmıştır.

<sup>115</sup> Şeyh Galip’in Tercî-i Bend’inde de sıkça geçen “Ah aşktan ve aşkın hâllerinden/Gönlümü, hararetleriyle yaktı” anlamındaki “âh mine’l ışkı ve hâlâtihî/ahraka kalbî bi harârâtihî” şeklindeki beyit Mevlânâ’ya aittir (Gölpınarlı, 1953: 2641).

*“Neden boynu büküktür lâlenin  
siyah açmaz güller hiç,  
bağışladım ben cümle Emevileri  
Yezid’le Nasr hariç”* (Si, s. 77)

İstifham, tecahülûarif ve hüsnitalil sanatlarının birlikte kullanıldığı mısralarda “lâlenin” kırmızı yapraklı çiçek kısmının yere doğru bakması “boynu bükük” olarak değerlendirilir. Yas tutmak “neden siyah açmaz güler” sorusuyla görsel olarak ifade edilir. Tabiatta siyah renkli gül olmadığı da bilmezlikten gelinir. “Alevilik bir gözyaşı mezhebidir”, “iki renklidir: yeşil-kızıl” (Ferhad, 2016: 278-331) diyen şair, Kerbela’ya göndermeyle o olayın etkisindeki Kızılbaş Alevilerini lâl/lâle kırmızısıyla simgeler ve yaslı hâllerini “boynu bükük” ve “siyah gül” imajlarıyla aktarır. Emevileri, “Yezid’le Nasır hariç” tutarak, yaptıklarından dolayı affeder

*“son rüyasına yatmadan önce  
ruhumu kendi içine soydum* (Si, s. 78)

Ölümü “son rüya”, bir beden olarak somutlaştırdığı ruhu da “içe doğru soy[ulan]” şeklinde tahayyül eden şair, bu görsel imaj tasarımıyla şiir beni şahsında insanın ölmeden önce içini dökmesini dile getirir.

*“Mavi kıvılcımlar sıçratır  
senin elinden kalem,  
nakkaşlarla hattatlarla ıralanır  
benim de aile silsilem”* (Si, s. 83)

Kılıcın işlenirken ya da sert bir cisme çarparken çıkardığı kıvılcımlarla kalemin yazarken bıraktığı mavi harflerin aynı olarak algılanmasıyla ortaya çıkan görsel imajda şair, tercihini savaştan yana değil barıştan yana yapar. “Mavi kıvılcımlar” kılıçtan alınıp “kalem”e verilir. Özne, soyağacını dayandırdığı ailenin zanaatından ve sanatından bahsederken “nakkaşlık” ve “hattatlık” örneklerini verir. “Ferhad bir Pers köylüsüydü. Nakkaşlık ki köylülere has bir zanaattır. Aştır.” (Duymaz, 2004: 47-52) diyen şair, soyadını “Ferhâd u Şîrîn” hikâyesinin kahramanlarından “Ferhad adındaki mimar”dan (İpekten, 1996: 43) ilhamla almıştır. Hem Türkmenlerin de

yaşadığı bölgeye hem de mahlas olarak seçtiği kişinin mesleğine ve ailesine gönderme yapar.

*“Kendi kanyla yazar  
hattat alın yazısını,  
zifir aynalara taşırmadan  
okur yârinin çıplaklığını”* (Si, s. 85)

“Çok güzel el yazısı yazan” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 858) kişiler için kullanılan “hattat” ismi, şiirde “kendi kanyla alın yazısını yaza[n]” kişi olarak nitelendirilerek görsel imaj kurgusuna dâhil edilir. “Hattat”lığın zor bir sanat olduğu, kişinin, hayatını ortaya koyarak bu unvana sahip olabildiği, söz konusu imajla aktarılır. Mısraların devamında “zifir aynalara taşırmadan” imajıyla, “yârin çıplaklığı”nın korunan mahrem olduğuna işaret edilir.

*“Sürsem aile silsilemi  
Nadir Şah’a dayanır şecerem,  
temennaya durur insanat  
kalbimi çıkarıp göstersem”* (Si, s. 89)

“Nadir Şah, asıl ismiyle Nadir Kuli Bey”, “bir Avşar’dır. Avşarların kadim atalarından” (Ferhad, 2016: 278-331 ) diyen şair, kendi soyunu, Avşar Türkmenlerinin atası olarak gördüğü Nadir Şah’a dayandırır. “Öne doğru eğildikten sonra doğrulurken eli başa götürerek verilen selam” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1948) olan “temenna”, saygıyı işaret eder. Şair, “insanat”ın, atalarından miras kalan moral değerleri saygıdeğer bulduğunu, “temennaya durur insanat/kalbimi çıkarıp göstersem” mısralarıyla görsel tasarımlı imajla ifade eder.

*“Bağdat uyuyordu oysa ben  
yaşadım bizzat Mecnun’u  
bir başka Fuzûli’ye Fuzûli’den  
sürdüm Leyla’k kokusunu”* (Si, s. 93)

“*Leylâ ve Mecnûn, (...) başlangıcı Asurlulara kadar gide[n]*”<sup>116</sup> ve “*Arap yarımadasında yüzyıllar boyunca yaşayan*” (İpekten, 1996: 43) aşk konulu halk hikâyesidir. Hikâyenin, mesnevi şeklindeki en bilinen örneğinin müellifi Bağdatlı Fuzuli’nin, “*Mende Mecnûn’dan füzûn âşıklık isti’dâdı var/Âşık-ı sâdık menem Mecnûn’un ancak adı var*” (İpekten, 1996: 178) mısralarına telmihle şair, şiir beninin ağzından Bağdat’ta kimsenin bilmediği bir “*Mecnun*”luk hâli içinde olduğunu dile getirir. Fuzûli, aşk konusunda kendini Mecnûn’dan daha “*sâdık*” görür. Şair de “gerçek âşık” anlamında kullandığı “*Fuzûli*”ler ile “maşuk”olan “*Leyla*”nın izini sürdüğünü, değişik zamanlarda, farklı kişilerce yazılmış bu aşk hikâyesinin örneklerini araştırdığını “*bir başka Fuzûli’ye Fuzûli’dan/sürdüm Leyla’k kokusunu*” mısraındaki iki anlama gelecek şekilde kurgulanan görüntüsel imajla aktarır. “*Leyla’k*” tasarımıyla hem mesneviye konu olan aşk hikâyesinin maşuk kahramanı “*Leyla*” hem de “*yaprakları karşılıklı bir ağaççık*” olan “*leylak*”ın “*koni durumunda toplanmış, beyaz, eflatun veya pembe renkte, güzel kokulu çiçekleri*” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1306) düşündürülür. Aynı zamanda bir âşıktan diğerine zamanla aktarılan ve çoğaltılan bir duygu, hikâye olarak da anlam kazanır.

“*Barbar kalbimin karanlığı*  
*sığışır bir pirinç tanesine,*  
*karga misalidir abdal*  
*uçar Söz’ün ahengine*” (Si, s. 96)

Şairin modern dönem öncesi, pagan dönem için kullandığı “*barbar*” sıfatı, kişileştirilen “*kalp*” vasıtasıyla yerine kullanıldığı şiir öznesinin “*karanlık*” yönüyle birleşerek “*pirinç tanesi*”nin beyazlığına “*sığış*”tırılır. Renk zıtlığı üzerinden kurgulanan görsel imajda şair, avcı-toplayıcı dönem insanına ait ham duygular, ilkel yönler olan “*barbar kalbin karanlığı*”nın, tarım, üretim ve teknoloji dönem insanının hayatı olan “*pirinç tanesine sığış[arak]*” gizlendiğini göstermeye çalışır. Bir yönüyle de besin kaynağı pirince açlık içgüdüleriyle meyleden insanın ilkel yanına vurgu yapar. Mısraların devamında yiyeceğini kapıp kaçan “*karga*”ya benzetilen “*abdal*” da bu yönüyle “*Söz’ün ahengine uçar.*” Şair, bir mısra kurucu olarak gördüğü “*abdal*”ın, şiirsel düzlemdeki serüveni ve estetik kompozisyonda basit bir öge sayılan ahenkli söz

<sup>116</sup> Ayrıntı için Prof. Dr. Halûk İpekten’in (1996: 43) kaynakçada belirtilen eserine bakılabilir.

söyleme hevesini, yiyecek kııntısı için uçan karganın “uç[ması]”yla özdeşleştirir. Harekete dayalı tasavvurla yaratılan görsel imaj, şairlerin biçim/üslup kaygılarının parodisine dönüşür.

*“Vahideddin ki bir mühür  
müphem bir mürekkep lekesi,  
o kayı’p<sup>117</sup> alfabenin  
yedi deryalara düşen harfi”* (Si, s. 101)

Şair, “bir mühür” fakat “müphem bir mürekkep lekesi” algısıyla tasavvurda bulunduğu görsel imajda, Osmanlı Devletinin son padişahı “Vahideddin”i, gücünü kaybetmiş imparatorluk ve nüfuzunu kaybetmiş bir saltanatla özdeşleştirir. Mürekkebi az olan mührün silik bir iz bırakması benzetmesiyle padişahın zayıflayan otoritesine göndermede bulunur.

*“Vahideddin ki bir mühür  
müphem bir mürekkep lekesi,  
o kayı’p alfabenin  
yedi deryalara düşen harfi”* (Si, s. 101)

Kayı boyundan gelme Batı Türklerinin Anadolu’da kurduğu ve üç kıtaya yayılan imparatorluk serüveni kelime oyunuyla görüntüsel imaja dönüştürülürken, “Kayı” ve “kayıp” olarak iki anlamlı okumaya müsait bir yapıda sunulan kelime ile Osmanlı İmparatorluğu “kayıp alfabe”, padişah “Vahideddin” de o alfabenin “yedi deryalara düşen” harfi olarak betimlenir.

*“Çalmasın kapımı bad-ı sabâ  
avluma girmesin hiçbir atlı,  
yaşamak istiyorum yek başıma  
ben bu rehin hayatı<sup>118</sup>”* (Si, s. 107, 108)

<sup>117</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime “Kayı’p” şeklinde yazılmıştır.

<sup>118</sup> *Simurg*’da (Ferhad, 2004 ) bu mısra, sonraki sayfada yer alan birimin başına eklenerek yazılmıştır.

Şiir öznesinin inzivaya çekildiği mekânda gönüllü “*rehin*” hayatı sürdürmek istediğini şair, görsel imaj tasarımıyla aktarırken, gelen gidenin olmadığı, ıssız, sessiz bir yer tasavvurunda bulunur.

#### GİZLİ ÂYINLER<sup>119</sup>

Hüseyin Ferhad’ın bağımsız basılmamış ikinci kitabıdır. *Gizli Âyinler* toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sınanır*’ın 2007’deki basımı içinde okur karşısına çıkar. Kutsal kitapların dili ve simgeleriyle beşeri ve ilahi aşkın işlendiği şiirlerin yer aldığı dört bölümden oluşur. Kitabın ilk bölümünde on dokuz şiir ve bir zeyl yer alır. “Levh-i Mahfuz” adlı ikinci bölüm şiirleri birden ona kadar rakamlarla numaralandırılmış fakat bölüm sonuna beş şiir eklenmiştir. Bu kitapta “Gizli Âyinler” ve “Ağıt Söylenmeyen E” şeklindeki son iki bölüm şiirleri “bab”ların yerine “Alef, Beyt, Gimel, Dalet, He, Vav, Zayin, Heyt, Teyt, Yod” olarak adlandırılır.

“Kaç sûreti çıkar Aşk’ın  
üst üste koysam Kerem’le Mansur’u,  
kimin hanesine yazılır ‘sevda’  
mânâ libasını silksem lisanımın,  
o hengamede, o dağdağada  
duyulur mu İsrâfil’in sûru” (GÂ/KİS, s. 401)

Beşerî olanla[Kerem] ilahî olanın[Mansur] bir arada düşünülmesi durumunda ortaya çıkacak çoğul aşkı görsel imaj kurgusuyla aktarımında şair, “üst üste koy[ma]” hareketiyle varlığa ilişkin yapısal kavrayış sunarak söz konusu duyguyu okurun zihninde yüceltmeye tabi tutar. Halk hikâyesi kahramanı Kerem ile tasavvufun sembol isimlerinden Mansur’u birer yapı taşı olarak somutlaştırarak insanın manevi dünyasını mecazî ve hakikî aşkla yükselen algı üzerine bina eder.

Dilin anlam evreni, “mânâ libası (...) lisanımın” tamlaması şeklinde somutlaştırılan görsel imajla algılanıp şiirleştirilir. Okur, şiir öznesinin, “kimin hanesine yazılır ‘sevda’/mânâ libasını silksem lisanımın” sorusunun cevabını aramaya

<sup>119</sup> *Gizli Âyinler*, ayrı kitap olarak değil de ilk kez *Kılıç İpekte Sınanır*’ın 2007 yılındaki basımı içinde yer aldığı için toplu şiirler kitabından bu bölümle ilgili alıntılar (Ferhad, 2015) “GÂ/KİS kısaltması, sayfa numarası” şeklinde verilecektir.

ortak kılınarak yapı söküme uğratılan anlatıların anlamsal çözümlemesinde “sevda”nın koyulacağı tarafın insanî mi tanrısal mı olacağı üzerinde düşündürülür.

*“Ne zaman bir güle baksam  
bir karanfilin kanı çekilir,  
abdal olup bir ney’e aksam  
herhangi bir akşam  
herhangi ama zifirî bir akşam  
iç geçirir Haşim’le Ahmet”*(GÂ/KİS, s. 404)

Tanpınar, Dıranas, Arif, Oktay’la ortak “Ahmet” paydasında buluşturulan Haşim, “Bir Günün Sonunda Arzu” ve “Karanfil” (Ahmet Haşim, 2021: 80, 86) şiirleri üzerinden “karanfil”, “gül” ve “akşam” imajlarıyla görsel tasarımın ana unsuru hâline getirilir. “[V]ücutun herhangi bir organının canlılığının azalır gibi olma”sı anlamındaki “canı çekilmek” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 345) deyimini, şiirde “karanfil” için “kanı çekilir” biçiminde kullanılır. Haşim’de kederin sevgiye, sevince galebe geldiği düşüncesi, “karanfil”in gülün rengine ve canlılığına bakıldığında solması olarak tasavvur edilip “Ne zaman bir güle baksam/bir karanfilin kanı çekilir” şekliyle aktarılır.

*“artık ses bayrağın değildir Türkçe  
yurdundur  
yurdun”* (GÂ/KİS, s. 408)

Ferhad, altına yazdığı “yurdundur/yurdun”la vatan sathı üzerinde dalgalanan bayrak izlenimi oluşturduğu Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın kitabına ad olan “Türkçem benim ses bayrağım” (Dağlarca, 1959) mısraını görüntüsel imaj şeklinde yeniden kurgulayarak dilin bağımsızlığını yurdun bağımsızlığıyla eşitler. Bir başka açıdan da Ferhad, Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın Türkçede kalıcı yer edindiğini güçlü şekilde vurgular.

*“Halefî’l-Ahmer  
kim bilir daha kaç sefer  
yoluna düşer gölgem”* (GÂ/KİS, s. 410)

“Abbasilerin ilk döneminde Arap şiirine yeni bir üslup getiren”, “Kûfe’de meşhur şair Halef el-Ahmer ile tanışarak ondan faydalan[an]; 1000 adet urcûze ve kasideyi ezberlemek şartıyla ondan icâzet al[an]” (Karaarslan, 1994: 205-207 ) şair, Ebû Nüvâs’tır. Ferhad, donanım sağlamak, özgünlük yakalamak amacıyla Halef el-Ahmer’in yolundan giden Ebû Nüvâs’ın yerine kendini koyarak bu meşakkatli yolculuğu “Halefî’l-Ahmer/kim bilir daha kaç sefer/yoluna düşer gölgem” mısralarındaki “yoluna düşer gölgem” görsel imajıyla somutlaştırır. Halef el-Ahmer’in izinden gitmeyi “yoluna gölge düşür[mek]” şeklinde tasarlayıp ifade eder.

“Hayta çocuk şimdi seninle  
nasıl konuşulur ki aşktan,  
hâfızana sıvaşmış adeta  
siyah, simsiyah bir hicran” (GÂ/KİS, s. 412)

Şair, ayrılık acısı olan “hicran”ı hafızaya “sıvaşmış”[bulaşmış] “siyah, simsiyah” bir leke olarak düşünüp somutlaştırarak görsel imaj hâlinde sunar. Şair, İbn-i Sina’daki ayrılık duygusunun yoğunluğu, bu konudaki düşüncesinde kararlılığını siyah rengin koyuluğu ile aktarır.

“Kırıktım,-daha da kırıl  
dedim sudaki aksime” (GÂ/KİS, s. 414)

Öznenin benlik algısını, benliği ve personası arasındaki “kırık” ilişkisini mısra kırmayla görüntüsel imaja dönüştüren şair, nesnenin “sudaki aksi”nin “kırıl”mış gibi görünmesi illüzyonu ile kişiliğin yansımaları “ben” arasında benzerlik ilişkisi kurar. Ferhad’ın şiirinde başat imajlardan biri olan “ayna”, bu şiirde suyun ayna olarak kullanılması şeklinde karşımıza çıkar.

“Gözlerin göz değil bir düden  
yüzüme sığar akkor kireci  
sevişirken. Kalbim ki kerhen  
göğsüme sığınmış bir mülteci  
esirger kendinden bile

*böyle selsebil bir sevinci” (GÂ/KİS, s. 415)*

Göz, siyahlığı, kederi ve karşısındakinde uyandırdığı derin anlam yönüyle kuyu olan “düden”e ve parıltısıyla da “*akkor kireci*”ne benzetilerek görsel imaj tasarımında bulunulur. Siyah-beyaz tezatlığına rağmen renk uyumu üzerinden sevginin tinsel ve tensel boyutları birlikte düşündürülür.

*“Ödünç mü aldın gözlerini  
bir kediden, Van’dan,  
ikisi de birbirinden cömert  
ama biri yeter bana, mavi olan  
yum ister diğerini” (GÂ/KİS, s. 417)*

Şair, farklı renkte olan gözleri dolayısıyla Van kedisine benzettiği kişinin mavi olan gözünü, kendisi için “*cömert*” bir kaynak olarak yeterli vasıfta niteler. Hem “*mavi*” yönüyle bir gökyüzü, bir deniz; hem “*cömert*” yönüyle bir ışık, bir su kaynağı şeklinde tasarlayıp görsel imaja dönüştürür.

*“Gül yaprağın’ ne zaman döker  
ise bir harf eksilir Van Gölü,  
savaş boyaları sürünür Lâle’yle Nilây  
iken kırmızı rengini atar Tomris’in gülü” (GÂ/KİS, s. 418)*

Gülün yaprağını döküp solması fonunda yaratılan sonbahar atmosferindeki hüznün ve ölüm çağrışımlarıyla yüklü imaj tasarımında “*Van Gölü*”, coğrafya ve demografik yapı anlamlarıyla yer alır. Eksilen kişi “*harf*” imajıyla bir kişinin hayatı ve yazıdaki karşılığına gönderme yapar. Yazı “*kader*” ve “*metin*” anlamlarıyla kullanılır. Mavi ve su çağrışımlarıyla mutluluk ve sonsuzluk gönderimli olan “*Van Gölü*”nden “*eksil[en] bir harf*” imajının, kaybedilen hayatın, bir yazı parçasından eksilen harf algısıyla kurgulandığı görülür. Lâle Müldür ve Nilây Özer’in yazdıkları şiirlerle “*savaş*”tan kaynaklı ölümlere duyarlı kaldıkları, başka bir deyişle kanadıkları “*savaş boyaları sürünür*” imajıyla, Tomris Uyar’ın da yaşama sevincinin, insan sevgisinin hırpalandığı “*kırmızı rengini atar Tomris’in gülü*” imajıyla aktarılır.

*“Gül yaprağın’ ne zaman döker  
ise bir harf eksilir Van Gölü,  
savaş boyaları sürünür Lâle’yle Nilây  
iken kırmızı rengini atar Tomris’in gülü”* (GÂ/KİS, s. 418)

Mısradaki “gül yaprağın’” biçimindeki yazımla sağlanan görüntüye dayalı görsel imaj, hem “gülün yaprağını” hem de “[onun] gül [olan] yaprağını” çağrıştıracak şekilde kurgulanır.

*“Bütün puhuların sessizliğini devşir ve Basra’ya dök. Şu barbar  
kalbimi göğsümden sök İlayda*

*sök*

*sök”* (GÂ/KİS, s. 422)

Irak ve Orta Doğu’da yaşanan ölümlere sessiz kalınmasından duyulan üzüntü görüntüye dayalı görsel imaj olarak tasarlanır. Göğüs kafesinden sökülen kalpten damlayan veya “İlayda”nın yaralarından akan kan, mısraın parçalı biçimde yazılıp “sök/sök” kelimelerinin damlıyor şeklindeki görüntüsüyle hem sökülen parçayı/parçalanan coğrafyayı hem de damlayan kanı/ölümleri çağrıştıracak şekilde görsel imaj kurgusuna dönüştürülür.

*“Göçüklerini saklar  
gözlerinin altın kafesi,  
nidaya figana dönüşür  
bülbulünün sesi”* (GÂ/KİS, s. 423)

Gurbette, sürgünde olan kişinin gözleri, yurdundan koparılan “bülbul”; altın rengi, kalın çerçeveli olduğu için ya da takan kişinin yüksek statüsünden dolayı gözlüğü de “altın kafes” şeklinde hayal edilir. Kafese benzetilen gözlüğün gözlerdeki kederi gizlemesi, görsel imaj tasarımıyla “göçüklerini saklar/gözlerinin altın kafesi” şeklinde sunulurken bakışlardaki feryad açısından gözler, bülbul olarak hayal edilip aktarılır.

*“Nerede bir ayna kırılrsa*

*sırları kalbime dökülür  
aynaya tutsam ne zamanŞ  
yüzüm yağmura dönüşür” (GÂ/KİS, s. 424)*

Bu şiirde “ayna”, “görünmeyeni görünür kılar, gönlün ve Tanrısal tecellinin imgesi olur” (Okyay, 2016: 56-66). Hakikat, aynada mahfuz sır olarak tasavvur edilir. Aynanın kırıldığında görüntüyü sağlayan tabaka olan sırlarının dökülmesi ile hakikatin sırlarının saçılması arasında benzerlik ilgisi kurulur. Hakikatin sezgisel kavrayışı “kalbe dökülen sır” olarak betimlenir. Öznenin, kendi hakikatiyle yüzleşip ağlaması, arınması, çoğalması “aynaya tut[tuğunda] yüzü[nün] yağmura dönüş[mesi]” imajıyla verilir. Yağmur yağan ayna ekranında görüntünün bulanıklaşması ile hakikat arayışında varlığın belirsiz kalması bir tutulur.

Aynanın kırılmasıyla dökülen sır tabakası aynayı ayna olmaktan çıkarıp sade bir cama dönüştürür ve kırılmış aynadaki parçalı görüntüler birbirine karışır. Aynanın kırılıp görüntüsünün parçalanması ve dökülen sırlarıyla ayna olmaktan çıkması gerçeğinden hareketle ayna-insan özdeşimi üzerinden, kırılan insanla kurulan duygudaşlık dolayısıyla yaşanan duygusal kırılma aktarılır.

*“Evvel zaman içinde  
avare bir mürekkep cini  
ayağ göçürürken Hâkikat’e  
aldı kadim biçimini” (GÂ/KİS, s. 427)*

İnsanın sanatsal yaratımında varlığı inkâr edilemeyen bir olgu olan “ilham”, şiirde kişileştirilen “cin” imajıyla görselleştirilip hakikat kesinliğine kavuşturulur. “İlham”ın; farklı zamanlarda, farklı kişilerde ortaya çıkması, sanatın farklı alanlarında varlık göstermesi “avare” imajıyla, estetik yapının somut varlığına katkıda bulunması “mürekkep” imajıyla, insanın hakikat arayışı ve sunuşunda başvurduğu öge olması “ayağ göçürürken Hâkikat’e” imajıyla, eserin ortaya çıkışındaki rolü “aldı kadim biçimini” imajıyla görsellik kazanır.

*“Esme dedim rüzgâra  
görülecek bir hasretim var,  
aşk-ı mecaz değil*

*ateş-i dilden özge hiç değil  
cinler periler basar içimi  
karaşın bir sombahar.  
Yağma dedim yağmura  
Yüreğim sükût edinceye kadar*

*Ölünceye kadar” (GÂ/KİS, s. 428)*

“Esm[si]” hâlinde “rüzgâr”, “görülecek hasret”e engel olacak ve öznenin “iç[n]i” “cinler periler” ve “karaşın bir sombahar” basacaktır. Karamsarlık ve ruhsal sıkıntı “karaşın” imajıyla, sıkıntının yoğunluğu “sombahar” imajıyla görselleştirilir. Sonbahar, “sombahar”a dönüşecek ve dökülen sarı yapraklarla sarışın görünümü “karaşın” bir hâl alacaktır.

*“Omzuma kon yağmurcuk  
öt, şakı, cıvılda,  
uçarken gördümdü seni  
usul ve yeğnik<sup>120</sup> bir ağıda” (GÂ/KİS, s. 429)*

Ölüm, ağıt yakmak, “yağmurcuk kuşunun ağıda uçuşması” olarak görsel imaj tasarımıyla sunulur. Ölümünden sonra ruhların kuş olup uçtuğu inancı ve bülbül gibi bazı kuşların dertli dertli öttüğü mazmunu çerçevesinde örülen imaj kurgusunda mekânda ve zamanda yer değiştirme kuşun uçuşu hızıyla verilir.

*“İpince bir yağmur  
sağacak çilesinden ipliğini  
buluştuğunda Kış’la Yaz  
soyacağım zıfaf gömleğini” (GÂ/KİS, s. 435)*

“Çile” (yumak) şeklinde tasavvur edilen ve neme doyan buluttan çiseleyen “yağmur”un sürekli bir yağışa dönüşeceği beklentisi görsel imaj tasarımıyla “ipince bir yağmur/sağacak çilesinden ipliğini” şeklinde ifade edilir.

<sup>120</sup> Vurgusu, koyu olmayan italik biçimiyle şaire aittir.

*“Sükût ikrardandır, bre abdal  
kıs fitilini hilâlin,  
iç içe gezinir Tomris’le Cemal  
geceleri bilmez misin” (GÂ/KİS, s. 436)*

Fitilli gaz lambası benzetmesiyle “*hilal*” biçimindeki ay, kısılabilen ışık kaynağı olarak hayal edilip görsel imaj tasarımıyla kullanılır. Gece vakti hilal biçimindeki Ay’ın ışığı cılız olur. Şair, bu ışığı yetersiz geceler ile açıklık kazanmamış söylentiler arasında bağ kurar. Şiir öznesi, söylentinin aslını kurcalamamayı, durumu susarak kabul etmeyi önerir. “*Tomris’le Cemal*”ın “*gezin[mesinin]*” herkesçe “*bil[indiğini]*” fakat “*hilâlin fitilini*” açıp görünerek konuşmanın doğru olmadığını ifade eder.

*“Bir Asena’sındır sen loğusa  
karlı dağlardan kopan çığ,  
Seyhan’ı, Ceyhan’ı emziren bir kısraksındır  
uğuldayan fasılasız uğuldayan bir rüzgârsındır  
bir kadınsındır rüzgâr yeleli  
ama birden o harf kanatlanır yüzünün alfabesinden  
uçar Hüseyin’le Ferhad’a çarpa çarpa*

*Nihayet bir Mohikan’ım ben*

*bir  
Kızıl  
d  
e  
r  
i  
l  
i” (GÂ/KİS, s. 437)*

Cümleden harfe doğru azalan mısra, Kızılderililerin uğradığı kıyımı imleyecek şekilde kurulur. Hem pul pul dökülen deriyi, hem derisi yüzülen Kızılderili’yi hem de damla damla dökülen kanı çağrıştıracak şekilde alt alta harfleri yazılan “*derili*”

sözcüğüyle görüntüye dayalı görsel imaj tasarımı gerçekleştirilir. Ayrıca, mısraın bu kuruluşu, “*birden o harf kanatlanır yüzünün alfabetesinden*” imajının somut görüntüsünü oluşturur. “*Asena*”nın başında ve sonundaki ortak harf olan “a” kaldırıldığında geriye “*sen*” kalır ve şairi bir hakikatin varlığıyla sarsar. O harf “*uçar*” ve aşikâr ettiği, şiirdeki “sen” kişinin bir “*Asena*” oluşu hakikatini “*Hüseyin’le Ferhad’a çarpa çarpa*” anlatır. Kızıl Elma ülküsünü, dişi kurt ile kadının doğurganlığı ve soyu çoğaltması paydasında birleştirerek bir coğrafyaya yayar. Sonra da çizdiği Asena/kadın kimliğiyle ülküyü somutlaştırır.

Beyazlık, hafiflik ve dişiliği tabiata ait varlık ve olayların görsel unsurlarıyla nitelenen kişi “*Asena, çığ, kısrak, rüzgâr, kadın*” olarak resmedilir. Yüzündeki ifadenin “*harf*” olarak “*kanatlan[mış]*” biçimli imajı etrafında kadının “*loğusa, acıyla haykıran, beyaz tenli, süt emziren, inleyen, kır saçlı*” hâlleri dile getirilir. Hem kadın ismi olarak hem dişi kurt yerine kullanımıyla “*Asena*”, Türk mitolojisindeki kurt mitinin yaradılıştaki rolüne ve kadının hayat vericiliğine birlikte gönderme yapar. “[A]ma *birden o harf kanatlanır yüzünün alfabetesinden*” mısraında bir kimlik belirtisi ve gözyaşı olarak da anlamlandırılabilen “*harf*” imajı “*bir Mohikan*” olan “*Hüseyin Ferhad*”ın Şamanist varlığına temas eder.

*“Seyrele seyrele akar Zerafşan  
bir çölden bir başka çöle dökülür,  
memnu haritası koynumda mahfuz Türkistan  
kalbini kilitler yüzüme” (GÂ/KİS, s. 443)*

Farsça “altın saçan” anlamına gelen Zerafşan Irmağı, bir Türkmenistan şehri olan Çarçu’da çöle dökülür (Ferhad, 2016: 79). Ferhad, ırmağın çölde yol alırken yavaş yavaş kurummasını “*seyrele seyrele akar*” biçiminde imajlaştırır. Kızıl Elma ülküsünün “*memnu harita*” olarak anlaşılabilen mısraa Türkistan’ın kırılganlığı “*kalbini kilitler yüzüme*” ile ifade edilir. Irmak/su hayat; çöl de kurutan, yok eden olarak düşünüldüğünde Ferhad, Türkmenlerin yaşadığı tarihsel kırımlara göndermeyle şairin monotonluk içinde tükenişini “*Zerafşan*”la özdeşleştirir. Giderek tükenen Türkmen nüfusu ve şair nüfuzu aynı anda düşündürülür.

*Gaffar*

*“-Âşığım, gönlüm bir yanardağ çığı  
ama yüzüm buzdan bir kerpiç  
elâ gözlerinin yeşim alazlı ışığı  
kararttı yolumu, ötemi seçemem hiç” (GÂ/KİS, s. 444)*

*Ümmühan*

*“-İçin hınzır, deli gönlün derviş değildir  
cırcır böcekleri dadanmış diline  
kirpiklerin buğuluyor ikide bir  
in misin cin misin adın ne” (GÂ/KİS, s. 445)*

“Gönöl”, halk şiirinde sıkça kişileştirilen bir kavramdır. Bazen karşılıksız aşktan muzdarip şair, bazen şairin sevdiği kişidir. Şair, âşık kalbine hitaben söyledikleriyle iç sesini dışa vurup unutma çağrısıyla kendine telkinde bulunabildiği gibi sevdiği kişiye birlikte murat yoculuğuna çıkma davetinde de bulunabilir. Gaffar ve Ümmühan’ın atışmaları üzerinden kurgulanan halk hikâyesi formu içinde duyguların anlatımında imajların ağırlığı geleneksel söyleyişe modern bakışın eklendiğini gösterir. “Âşığım, gönlüm bir yanardağ çığı/ama yüzüm buzdan bir kerpiç” mısralarında benzetmeye başvurulur. Aşk ateşiyle yanan gönöl, patlama sonrası lavları ıg gibi dökülen yanardağa benzetilirken âşığın yüzü sevgilinin güzelliği karşısında şaşkınlıktan donan bir kerpiç şeklinde tasvir edilir. Sevgilinin bakışı, âşığın gözlerinde kararmaya sebep “yeşim alazlı ışık” olarak değerlendirilerek hüsnitalil sanatına başvurulur. Görsel imaj tercihinin halk şiirindeki benzetme ağırlıklı şiir anlatımına yaklaşma ve görsel güzelliğe dayalı geleneksel âşk anlayışına vurgu amaçlı olduğu düşünülebilir.

*“Veyris,*

*Sen ki yıkılmış bir şehirsindir  
tevsirinin aksi bir tasvir,  
karartma gecelerinin sükûtu  
gözlerime sünnet diye çekilir” (GÂ/KİS, s. 450)*

Bayındır/barışçıl kentlerin fizikî, sakinlerinin psikolojik yıkımı “*tevsirinin aksi bir tasvir*”le anlatılır. Savaş altındaki yerleşim birimlerinde saldırılara karşı karartma uygulanması ve orada yaşayanların endişeli bekleyişlerinin normalleşmesi psikolojisi “gözlere sürme çekme”den sapma örneği “*gözlerime sünnet diye çekilir*” imajıyla sunulurken “*sünnet*”, hem “*peygamberin örnek alınan davranışları*” hem “*hadım*” anlamlarını çağrıştıracak şekilde kullanılır. Bu yönüyle şiirin adınının da imlediği gibi Arap Yarımadası/Çölü ekseninde savaşın süreğenliği ve savaş karşısında bireyin tepkisiz bırakılması söz konusu edilir.

*“Türkiye sizin de yurdunuzdur elbet  
hatta kadim Suriye,  
gözlerinizi kaçırmanıza ne hacet  
zaten bir hayal değil misiniz  
pagan yaralarımдан  
Rubü’l-Hali’ye  
da  
ml  
ay  
a  
n...” (GÂ/KİS, s. 453)*

Pagan inanışlardan vazgeçip İslam inancını kabul eden Türkmen aşiretlerin ön Asya’ya, Türkiye ve Suriye’ye dağılıp yerleşmeleri görüntüsel olarak “*damlayan*” biçiminde resmedilir.

*“Ceylan sütünden bir bulut  
Şiraz’ın, Erdebil’in üstünde,  
yaban sesiyle Huzistan  
o murassa bulutu emzirir” (GÂ/KİS, s. 455)*

Ceylan derisinden murassa post, “[c]eylan sütünden bulut” hâlinde hayal edilir. “*Ceylan sütünden bulut*” imajıyla bakire Meryem’in Hazreti İsa’yı doğurması gibi bakire Sümbüle’nin de Şah İsmail’i savaş alanından kaçırıp emzirmesindeki İlahî kudrete (Ferhad, 2002: 147-174) gönderme yapılarak masumiyet ve hayal unsurları ön

plana çıkarılır. “*Ceylan sütü*”ne benzetilen “*bulut*” imajıyla “saf”lık vurgulanır. Kızılbaş Avşarların hanedanı Nadir Şah’ın, asıl ismiyle Nadir Kuli Bey’in bizzat korumaları tarafından öldürülmesi (Ferhad, 2016: 301-302), Sümbüle’nin bakireliğinden kaynaklı saflık, saf bir inanca dayanan bakire Sümbüle’nin aç olan bir yaşındaki İsmail’i doyurma çareleri ararken memelerinin sütle dolması söylencesi, Çaldıran Savaşı sonrası Şah İsmail’in eşinin esir alınmasındaki masumiyet bir arada çağrıştırılır. Mısraların devamındaki “*emziri[le]n] murassa bulut*” imajıyla ser vererek tarihe geçen adların büyüttüğü yas söz konusu edilir. Dörtlükte geçen Erdebil, Şah İsmail’in doğduğu kenttir, Şiraz, Hafız’la sembolleşmiştir. “Nadir Şah İçin Gazel’den Bir Çelenk”, Ferhad’ın “*sokaklarında hâlâ şair hayaletlerinin dolaştığı Erdebil’e, İsfahan’a, Şiraz’a düşsel seferleri[n]in izdüşümüdür*” (Ferhad, 2016: 301). Adları zikredilen kentler bağlamında söylence ile pagan inanışlar birleştirilerek kadının memesindeki bereket ve sütündeki dirimle ödünlenen mezhepsel savaşların yarattığı Türkmen/Alevi trajedilerinin üstü buluttan silgiyle silinir. “*Bulut*”la imajlaştırılan tahtın üstüne/postun kenarına tarihî figürlerin adları süs olarak yerleştirilir. Erdebil, Şiraz ve Huzistan’daki şairlerin, yazdıklarıyla Şii inancını, çöl-Kerbela-yas üçgeninde yaydıklarına işaret edilir.

*“Kim bilir niye geldiniz  
ki sorularınız bu kadar küstah,  
birbirine küsülü mü gözleriniz  
ikisi de birbirinden siyah*

*elsiniz belli ki ‘gibi’siniz”* (GÂ/KİS, s. 459)

Şair, bir arada yaşama kültürü geliştiremediği, yaratacağı yıkımı öngöremediği için iç savaşa yol açan insanların soru(n)larını “*küstah soru*” imajıyla aktarır. Gözü kara, geleceği ön göremeyecek bir şekilde iç savaşa yol açıp göçmen durumuna düşen insanların muhtelif göç sebeplerini, can yakıcı durumlarını, geride bıraktıklarını ve gelecekte yaşamaları muhtemel durumlarını “*birbirine küsülü*” ve “*birbirinden siyah gözler*”; gittikleri yerin yurttaşlarıyla bir tutulmayıp yabancı olarak karşılanmalarını “*elsiniz*” ve “*gibisiniz*” şeklindeki imajlarıyla dile getirir.

*“Nehirlere benzer kavmim*

*Selenga'ya, Aras'a, Fırat'a,  
gümüş bir alyansın içinden akar  
bir huduttan bir hududa” (GÂ/KİS, s. 461)*

Selenga, Aras ve Fırat, dünyadaki sınır aşan sular arasında yer alır. Şair, mensubu bulunduğu Türk kavminin göç ederek ya da fetih yoluyla farklı coğrafyalarda yol almasını Selenga, Aras ve Fırat nehirlerinin akış seyrine benzetir. Hilal altında sınırdan sınıra geçen kavmin yolculuğunu “*gümüş alyansın içinden ak[mak]*” olarak tahayyül eder, görselleştirir.

*“Lâ'l taşı neyine gerek  
aşka tezhip bir damla gözyaşı,  
yarasını ziynet bilen  
fikrine gömülmez mi naaşı” (GÂ/KİS, s. 462)*

Farsça olan “*lal*”, “[*d*]ili tutulmuş, konuşamaz duruma gelmiş, dilsiz”; Arapça olan “*lâ'l*”, “[*p*]arlak kırmızı renkte, billurlaşmış, saydam bir alüminyum oksidi olan değerli bir taş”, “[*b*]u taşın renginde olan”, “[*k*]ırmızı renkli bir çeşit mürekkep” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1296) anlamlarına gelir. “[*A*]şka tezhip bir damla” kanlı “*gözyaşı*” ile lâ'l arasında kırmızı renk ve süs açısından benzerlik ilişkisi kurulur. Bu benzerlik bağlamında aşk acısı dolayısıyla dökülen gözyaşının değeri söz konusu edilir. Ancak, çekilen bu acının kaynağı olan “*yarasını*” “*ziynet bilen*” değerli süs eşyasına da gözyaşına da ihtiyacı olmadığı, fikirleriyle yaşadığı “*fikrine gömülmez mi naaşı*” mısraı ile somutlaştırılan imajda görsellik kazanır.

*“Ben: üçüncü çoğul kişi  
şer lüğatinde müntehir,  
elbet Yasenin, Mayakovski  
alfabemin ilk kızıl harfleridir” (GÂ/KİS, s. 465)*

“[*Ü*]çüncü çoğul kişi” olan “onlar”la işaret edilen, intihar ettikleri için “*şer lüğatinde*” yer alan şairler Yasenin ve Mayakovski'dir. Ferhad, ilk tanıdığı ve etkilendiği bu iki Sovyet şairi, savundukları ideoloji dolayısıyla kızıl-komünist ilişkisi bağlamında “*alfabe[sin]in ilk kızıl harfleri*” imajı olarak tasarlar.

*“Ben siyah bir kuğuydum eskiden, avazım soldu.”* (GÂ/KİS, s. 467)

Türkçede *“ince, uzun narin (boyun)”* (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1247) için *“kuğu gibi”* sıfatı kullanılır. Şiirde esmer veya bahtı kara bir kadın için istiareli olarak *“kuğu”* imajı *“siyah”* renk ve *“sol[an]”* *“avaz”* ilişkisi üzerinden tasarlanır. Kadının eski güzelliğinin kalmaması, kuğunun eski avazının kalmaması olarak hayal edilip görsel imaja dönüştürülür. Sese dayalı olan *“avaz”*ın kısılması, renge dayalı *“sol[ma]”* ya verilerek duyular arası aktarma yapılır.

*“Sağdan sola yazılır*

*bütün dillerde sevda”* (GÂ/KİS, s. 468)

*“Sevda”* başka dillere kaynağı olan Arapçadan geçmiştir. *“Sağdan sola yazılır/ bütün dillerde sevda”*, hem Arap harfleriyle orijinal olarak *“sevda”* kelimesinin yazılmasını hem de *“aşk, tutku, güçlü sevgi”* anlamlarıyla bu duygunun evrenselliğini çağırıştırır. Arapçada kelimelerin sağdan sola yazılması gerçeği, *“sevda”*nın *“geçmişten bugüne kadar gelmesi”* anlamıyla birleştirilerek görsel imaj tasarımıyla sunulur.

*“N’olur esirgeme gözlerini*

*yunayım o mahrem nehirde”* (GÂ/KİS, s. 470)

Gözler, mavi renk ve ihtiva ettiği derinlik itibariyle yunulacak nehre benzetilerek görsel imaj tasarlanır. Kaçırılmayan bir gözde saklı anlamın yakalanması, *“esirgenmeyen, mahrem nehir gibi gözlerde yunmaya”* bağlı olarak hayal edilir.

*“sen Zereşan değil misindir, Ali Şîr*

*çöle d ö*

*k*

*ül*

*e*

*n*

*o nehir”* (GÂ/KİS, s. 473)

Ortaya koyduğu ürünler vasıtasıyla geliştirip yaygınlaştırdığı Türkçeye hayatiyet kazandırması bağlamında Azerî şair Ali Şîr Nevâî, döküldüğü çöle hayat veren “Zerefşan” ırmağına benzetilir. Şiirde “dökülen” kelimesinin harfleri su damlası şeklinde yukarıdan aşağıya dizilerek görüntüye dayalı görsel imaj tasarlanır.

*“Ateşi söndür, hadi  
ayak izlerimi sil,  
rızasız geldiğimiz bu gezegen  
düşlediğimiz Dünya değil” (GÂ/KİS, s. 474)*

Şiir kişinin, istek ve iradesi dışında “geldiği bu gezegen”, “düşlediği Dünya değil”dir. Onun yaşama isteği ve geçmişinin sonlandırılması isteği “ateş” ve “ayak izleri” imajlarıyla görsel somutluğa kavuşturulur.

*“İncelir neden daha bir incelir  
çöle dökülen nehirlerin sesi  
karlı yollar çıplaklığını soyunur  
bahr-i Hazer çivit mavisini” (GÂ/KİS, s. 477)*

Yolların, yağan karla kaplanması, bu kar sularının geçtiği güzergâhtaki toprağı ilkbaharda verimli kılması “yollar[ın] çıplaklığını soyunması”; bunun aksine kendisini besleyen ırmakların kurumaya yüz tutmasıyla su seviyesi düşen Hazer Denizi’nin derinlik kaybetmesi “çivit mavisini soyunması” şeklinde görsel olarak tasarlanır.

*“Siyah bir kar bulutu  
gelir nereye gitsem,  
yıldızların arasına kaçır  
Umay’a dua etsem” (GÂ/KİS, s. 481)*

Renk tezatına dayalı imajda “siyah”, “kar bulutu”nun yoğunluğunu ve potansiyelini göstermek için kullanılır. “Yüklü bir kısmet, potansiyel bereket” şeklinde anlaşılabilen “siyah bir kar bulutu” görsel tasarımında şiir kişisine eşlik eden bu imkân/şans, “Umay’a dua” edildiğinde çok uzaklara “yıldızların arasına kaçır”. Umay, Altaylılarda “[t]arihî kaynaklarda verilen bilgilere ve folklor materyallerinden

*anlaşıldığına göre (...) insan ve hayvan yavrularını ve bütün dişileri koruyan bir dişi Tanrıdır” (İnan, 1976: 23-24). Dua eden kişinin kadın olduğu dolaylı yoldan “Umay” imajıyla aktarılır.*

*“Hani nerde kadim Irak  
nerde kaldı gülşen-i İrem  
menzil bu kadar mı uzak  
nefes almadan sürsem  
atımı en baġdadî sabaha” (GÂ/KİS, s. 485)*

Tevriyeli kullanımla “baġdadî”, “sabah”ın sıfatı şeklinde hem bir mimari terim olarak hem de “Baġdat’a özgü” anlamıyla kullanılarak görsel imaj tasarımı gerçekleştirilir. Savaş sonrası yıkımlar yaşamış Baġdat’ın, travmalar yaşamış ve yardımdan yoksun kalmış insanının kırılmış düşleri ve yalnız bırakılmışlığı şiir öznesinin “nefes almadan atı[n]ı sür[mek istediği] baġdadî sabah” olarak betimlenir.

*“Sencer eğilip kendi kalbine baktı  
taşan kanını gördü Amu Derya’dan  
Talas’a, Çu nehrine ve uzak geleceğe” (GÂ/KİS, s. 486)*

“Amu Derya’dan, Talas’a, Çu nehrine ve uzak geleceğe taşan kan”ın görüldüğü geniş bir havza, bir küre benzetmesiyle Sencer’in kalbi, hem dökülen kanların çalkalandığı, acıların depreştiği bir yer hem de geleceği gösteren büyücü küresi olarak resmedilir. Hayatiyet kazanan öngörülü irade, kalpteki kanla somutlaştırılarak “uzak geleceğe” imajıyla bugüne varacak yansımalarıyla verilir.

*“Oku ve harf cinimi uyandır  
gri pagan uykusundan,  
alnımın runik yazısı  
hüsni hat kıratındadır. Lanet” (GÂ/KİS, s. 487)*

“Pagan” dönemin belirsiz tarihi “gri uyku” imajıyla, geçmişin belirgin dönemleri, o dönem hayatının keskin dönemeçleri ve kader olarak tarih “alnımın runik

yazısı” imajıyla görsel karaktere büründürülerek şiirde estetik yapıya kavuşturulur. Pagan dönem tarihi “*hüsnü hat kıratında*” görülür ve İslamî dönemle kıyaslanır.

*“Karanfil niye kokar hem de kıpkırmızı  
elbet kanatmak için kokar yaralarımızı”* (NBCİ, s. 11 )

“*Kıpkırmızı*” görsel imajı “canlı, etkili, dokunaklı” çağrışımlarıyla “*karanfil*” (acı hatıra) imajının tamamlayıcısı olur. Pekiştirmeli kullanımıyla “*kırmızı*”, “*karanfil kokar*”ın niteleyici vasfını üstlenerek duygusal yoğunluğun bildirimine hizmet eder.

*“Trene diyorum bir şimendifere  
bin ahir zaman içre  
evvel içre  
içre”<sup>121</sup>* (NBCİ, s. 12 )

Şimendiferle bir yere doğru yolculuk ahir zamanın içine doğru yolculuk olarak düşünülüp görüntüsel olarak derinlik yaratılır, içe doğru yolculuk tasarlanır. Masalsı kiple oluşturulan imajda tarihsel yolculuk özlemi, “*bin*” eyleminden sonra boşluk bırakılıp “*ahir zaman içre*”ye sıçrama yapılmasıyla somut olarak duyurulur.

*“sök mührünü fikir haznemin, kilidini kır  
dök eteğindeki taşları”* (NBCİ, s.15 )

Şiir öznesi, hazineye benzettiği fikir dünyasına, seslendiği kişinin girerek “*eteğindeki taşları dök*”mesini ister. Şiirde “*hazne*” olarak tasavvur edilen fikir dünyasının sırları, somutlaştırıldığı “*kilit*” güvence altına alınır. Şair, fikirsiz donanımı, zenginliği “*hazine*”yle, fikirlerin aşikâr edilmemesini “*kilit*”le özdeşleştirip görsel imaj oluşturur.

*“Kirece banılmış bir kara tren  
gibiyim ‘bıldır yağan kardan’ beri”* (NBCİ, s. 19)

<sup>121</sup> Alıntının yapıldığı bu şiirin başlığındaki “Ex Orient Lux”, Cemil Meriç’in *Işık Doğudan Gelir* (1984) eserine de isim olan Latince sözdür.

Âşık Şenlik (1850-1913)'e ait “*Bıldır yağan kardan beter giderim*” (Sever, 2013: 420) mısraındaki “*bıldır*”, “*geçen yıl, bir yıl önce*” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 260) anlamındadır. Şair, şiir beninin, uzun süren karın altında bembeyaz kesilmiş kara trene benzettiği hâli ile kar tüneline yapılan yolculuk görselliğinde hayali yolculuk imajı yaratır. “*Kireç, kara tren, bildir yağan kar*”la oluşturulan tablo, öznenin “*kara*”daki durumundan kefeni anımsatan “*beyaz*”lık atmosferine geçişinin görsel imajına dönüşür.

*“Değil midir ki iksir  
süt dişlerinde gizlidir Türkçenin  
tut eteklerinden Akdeniz’i  
Yozgat’a, Sorgun’a silkele”* (NBCİ, s. 22)

İki buçuk yaşında çıkması tamamlanan ve altı yaş sonrası dökülmeye başlayan süt dişleri, bir kişinin ana dilini öğrendiği, alfabeyi söktüğü döneme denk gelir. Şair bu dönemi dişlerinde zehir saklayan yılan benzetmesiyle Türkçe için kullanır. Yılanın dişlerinden sağılan zehir aynı zamanda panzehir olarak da kullanılmaktadır. Ana dil hem acı ve dert hem mutluluk ve şifa barındırması yönüyle iksir gizlidir. Akdeniz kültürünün mirası özgün Türk kültürünü beslemekte, Türkçede yaşamaktadır. O bakımdan Akdeniz’i Yozgat’a Sorgun’a silkelenen bir örtü olarak düşünür.

*“Ömür bir gölet  
gibi tirşe. Yun. Onar kendini  
çakıl dök, kar serp  
gittiğin yollara. Dön  
miadın doldu  
eskidin. Yollar, şehirler de eskir  
geri dön Ali”* (NBCİ, s. 24)

Hüseyin Ferhad’ın şiirinde başvurduğu renk anlatımları arasında “*tirşe*” nadiren yer alır. “Bakır Kanaviçe” şiirinde “[ö]mür bir gölet gibi tirşe” benzetmesine rastlarız. Gölette uzun süre kalan, yenilenmeyen su yosun rengini alır. İnsan da zaman geçtikçe, yaşı ilerledikçe bedensel açıdan eski formunu, zihinsel açıdan eski gücünü kaybeder. Bakıma, sağaltıma ihtiyaç duyar. Yollar ve şehirlerin eskimesi gibi eskir ve

eski hâline dönüşü de zor olur. Şair, “*tirşe*”, “*yol*” imajları etrafında ördüğü mısralarla yaşlanma olgusunu ele alır.

*“Şaşı bir arkadaşım vardı eskiden  
bir beden büyük benden  
ondan kaptım belki de  
baktığım yere düşmemeyi”* (NBCİ, s. 27)

“Birbirine paralel görme eksenini olmayan (göz ve kimse)” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1851) için kullanılan “*şaşı*”, şiirde şiir beninin “*bir beden büyük*” giysi olarak betimlenen arkadaşının sıfatıyla ve tutarsızlığın, düşünce ile eylemin örtüşmemesinin imajı olarak kullanılır. Ayrıca, şiir kişinin, görünüşüyle, bakışıyla başkalarını yanıltırken bakış açısında, düşüncesinde yanılmamasının ifadesi olarak da kullanılabilir.

*“Puhular gün batarken uyanır  
ovalara düşmesin için gölgeleri  
dağılır koylara, kanyonlara  
Ay’ın som gümüşten zinciri  
kanat seslerinin ardı sıra”* (NBCİ, s. 28)

Puhu, uğursuzluk getirdiğine, ölüm habercisi olduğuna inanılan, bu sebeple insanlar tarafından istenmeyen, zarar verilen bir kuştur. Genellikle gün batımından sonra ortaya çıkar, avlanır. Şiirde, toplum açısından tekin olmayan kişilerin ıssızlıkta, karanlıkta ortaya çıktıkları, insanları gafil avladıkları, iz bırakmamaya çalıştıkları “*puhu*” imajıyla aktarılır. Ortaya çıkan durumun sonradan aydınlatıldığı, “*Ay’ın som gümüşten zinciri*” şeklindeki imajla verilir. Tabiat unsurlarının sosyopsikolojik izdüşümleri çerçevesinde kurgulanan imaj kişi/kişilerin yergisine dönüşür.

*“Gece, Ay’ın ondördü, saat sıfır*

*Fırlatsam diyorum şimdi yerden bir çakıl alıp  
çıplaklığını soyunur herhâlde*

*uzanıp dokunsam yahut*” (NBCİ, s. 29)

Dolunaylı gece saat yirmi dört ile yüzü Ay gibi güzel kadının aynı anda çağrıştırıldığı mısralarda kadının güzelliği karşısında zamanın adeta durması “*saat sıfır*” imajıyla, kadının giyinmesi “*çıplaklığını soyun[ması]*” imajıyla aktarılır. Bedenin çıplaklığı doğal bir hâl olarak değil de kıyafet gibi giyilip soyulan, değiştirilebilen yapay görünüm olarak algılanıp imajlaştırılır.

*“Gece, nasıl da kesif, zifiri*

*Ay’a bansan nafîle*

*neydi raylara dair*

*yollara, denizlere dair*

*ikide bir yinelediğin o cümle:*

*-Yedi cihanı görür insan*

*bir damla gözyaşında bile*”<sup>122</sup> (NBCİ, s. 30)

Şair sıkıntı, umutsuzluk içinde yaşanan zamanı “*Ay’a ban[ıl]sa*” dahi beyazlamayacak bir nesne olarak düşündüğü “*gece*” görsel imaj tasarımıyla anlatır. “*Beyaz renk güneş ışığının rengidir ama şiirlerde böyle olmasından çok ayın ışığının rengi olarak ortaya çıkmaktadır*” (Türkoğlu, 2015: 81). Şair, eğretilmeli renk anlatımlarındaki bu beyaz ışık-güneş/ay genel kabulünden hareketle Ay’ın beyazlığını ışıktan un, kireç gibi beyazla anılan maddelere ya da beyaz renk için kullanılabilen boyaya kaydırır. Böylece gecenin kasvetli havasının dağılmayacak kadar ağır olduğunu vurgular.

*“Saklan diyorum bir cep aynasına saklan*

*sır ol: ıslık ya da fîgan*

*sır ol: umu ya da vesvese*

*hüznüne zerk et yüzünü*

*sır ol: puhu ya da mâr*

*bir kanatlı yılan*

*yüzüme hohla yeryüzünü*” (NBCİ, s. 31)

<sup>122</sup> Vurgusu, koyu olmayan italik biçimiyle şaire aittir.

“Sırta kadem basmak” deyimindeki “kadem[ayak] basmak” eyleminin gerçek anlamı ile camı ayna yapan tabakanın “sırlar odası” algısının birleştirilmesi sonucu aynaya bakmak, “*aynaya saklan*”mak ve yine aynı hayalî dönüştürümle lekeleri silinsin, görüntüyü daha net göstereyim diye “*hohla*”nın “*ayna*”, “*yüz*”; nefes de “*yeryüzü*” olarak düşünülüp görsel imaj tasarımı şeklinde sunulur. Bu tasarım, hakikatin hayale yolculuğu, öznenin nesnede müphemliğe sığınışının anlatımı olarak kullanılır.

*“Kayboldum. Uzak, gri bir yıldızla dönüştüm sonunda. O yaz gecesi, o kış bahçesi, o arka sokak; kim bilir kimin belleğinde şimdi? Harf cinlerim kimin kalp kalesinde mahkûm? İncecik bir gülüş, zerre kadar bir sevinç; koydunsa bul. Havra, kilise, cami: Taşlandım hep, taşlandım ve kovuldum. Sitem, kargış ne fayda.”* (NBCİ, s. 32)

Şiir öznesinin giderek “*kaybol[uşu]*”, sönse dahi ışıklarının dünyaya gelişi birkaç yılı bulduğu için hâlâ parlak görünen yıldızların zamanla sönüp gri bir hâl almasına benzetilir. Bu süreçte anıların giderek unutulması “*yaz gecesi, kış bahçesi, arka sokak*”; ilhamın kaybolması “*harf cinleri[n]in kalp kalesinde mahkûm*” olması; farklı inanç dünyalarınca dışlanma “*taşlandım*” imajlarıyla somutlaştırılır.

*“Alnının her çizgisi bir yar  
bir uçurum silsilesi,  
bir sungurun bulutlara çarpa çarpa  
akan sesi”* (NBCİ, s. 33)

Yaşlanmaya bağlı olarak alında beliren “*çizgi*”lerin, derin yaslardan kaynaklandığı düşüncesi, “*yar*” ve “*uçurum silsilesi*” benzetmesine dayalı görsel imaj tasarımına dönüştürülerek verilir.

*“İki kız çocuğu, parkta, birinin adı Özlem  
-bir sincap niye iner ki şehre-  
diğeri esmer ondan, dul,  
adı kendisinden de esmer: Hasret  
-bir sincap niye iner ki şehre-*

*koydunsa bul gözlerinden başka falez  
zerre kadar sitem” (NBCİ, s. 37)*

“Özlem” ve “Hasret” adlı “iki kız çocuğu”, kent metaforu olarak kullanılan “park”ta hem adlarının işaret ettiği duyguların hem de “sincap” vasıtasıyla kırdan şehre göç eden insanların simgesi olarak kullanılır. Kozmopolit ve kaotik yapısına vurgu amaçlı yaratılan atmosferde İstanbul; kişiler, adları, mekân olarak park, renk olarak “esmer”lik, durum olarak “dul” olma, adın sahibinden esmer olma hâli, kişilerin gözlerindeki derin endişeye rağmen hiç sitem etmemleri vasıtasıyla resmedilir. Köyden kente göçün yarattığı olumsuz tablo şahıs adlarıyla simgeleşen “Özlem”, “Hasret” duygularıyla; “ormandan parka inen sincap” eğretilmesiyle; kara baht ve yoksulluk için “esmer”, sahipsizlik için “dul”, derin endişe için “falez” metaforuyla imajlaştırılarak ortaya konur.

*“Bir Yerli o, kırmızısı hiç solmayan  
bir şifacı, bir ateşgede, bir şaman” (NBCİ, s. 43)*

Kırmızı “yaşam gücü”nü, “başkaldırı”yı sembolize eder (Yücel, 2021: 136). Şiirin başlığı, uysal görünen inatçı duruşlu kişiyi imler. Aykırı, yabanî, muhalif, mücadelecî nitelikli “Yerli”, sağaltım, tapınma, büyü işlevleriyle birlikte anılarak “kırmızı”yla özdeşleştirilir. Mısralarda şifacıların, ateşgedelerin ve şamanların ateşle süregelen ilişkisi “sönmeyen ateş” olarak değerlendirilip müzmin muhalif kimliğinden dolayı “Yerli” olarak nitelendirilen kişi için “solmayan kırmızı” görsel imajına dönüştürülür.

*“Bir çift ‘mahsus mahal’  
içre bir çift hilâl*

*gibi gözlerin. Etrafında gece keleklerinin dönendiği” (NBCİ, s. 46)*

Gözler, bir çift “mahsus mahal”<sup>123</sup> olan karanlık hapisane koğuşu içinde bir çift hilal biçiminde Ay ve etrafında dönenip o ateşte yanmaya mahkûm “kelebekler” olarak resmedilir.

*“Sarı okul defterlerinde  
mi kaldı o Yerli çocuk  
(...)  
Şaşı bakan, göz izi  
yiv açmasın için yüzünde”* (NBCİ, s. 48)

Western filmlerinde “Yerli”lerin mücadelesinin izlendiği yıllara ilişkin anıların çocukluk yıllarında kaldığı “sarı okul defterleri” imajıyla görselleştirilir.

Âşığın, sevdiğini kıskanmasının ifadesi olan “yüzünde göz izi var/sana kim baktı yârim” (Özalp, 2006: 22) mısralarına göndermeyle etki, intiba bırakılmaması, niyetin dışı vurulmaması için birinin yüzüne dikkatlice, keskin bakılmaması “[ş]aşı bakan, göz izi/yiv açmasın için yüzünde” imajıyla sunulur.

*“mim parmağımla dokunsam ne vakit  
Anemas’a çözülür gökkuşağı  
kırmızısı hiç solmayan o fikre”* (NBCİ, s. 49)

“Yaşam gücü”, “kin”, “tutku” ve “erk” için kullanılan bir renk olan kırmızı, “kutsallığı ve kültü”, bugün de “yasağı” ve “başkaldırı”yı temsil eder (Yücel, 2021: 135, 136). Anemas, İstanbul’daki yer altı tutukevidir. Mim parmağı da deneni işaret parmağıyla Anemas’a işaret edilmesi sinkaflı küfür etme isteğini körüklemektedir. Bir gelinlik olarak düşünülen Anemas’ın üzerindeki yedi kat toprak da yedi renkli gökkuşağı olarak tasavvur edilir. Anemas’a temas edilmesi, gelinliğin üzerindeki kuşağın şiddeti dinmeyen arzu için çözülmesi şeklinde imajlaştırılır. Zindana/hapsetmeye yönelik tarihsel öfkenin sinkaflı küfür isteğini tetiklemesi, eril dilin, şiddetini yönlendirdiği kadın ve bakireliğinin simgesi gelinlik/kuşak üzerinden somutlaştırılır.

<sup>123</sup> “Mahsus Mahal”, Ruhi Su’nun Sansaryan Han’da kendisiyle birlikte mahpusken sevdiği kadın Sıdika Umut (Su) için yazıp bestelediği türkünün adıdır (Öz, 2020).

*“Sen İstanbul’san şayet  
o da hilâl dövmeli bir Yerli  
o da bilir ezbere  
kaç suredir Mushaf-ı Şerif  
kırmızısı hiç solmayan kaç ayet”* (NBCİ, s. 51)

Şiirde şekle dayalı “hilal dövmeli bir Yerli” ve renge dayalı “kırmızısı hiç solmayan kaç ayet” imajları göze çarpar. İstanbul’un kozmopolit yapısıyla kültür başkenti olarak ağırlığını hissettirmesi karşısında bir “Yerli” olarak şiir kişisi/şair, Türk-İslam kimliğini gizlediği “hilal dövmeli” sıfatıyla Mushaf-ı Şerif olarak da tabir edilen Kur’an-ı Kerim’i ezbere bildiğini, kutsal kitabın “kırmızısı hiç solmayan” olarak nitelendirdiği “ayet”lerinin etkisini, değerini, geçerliliğini hiç yitirmedini görsel imaj tasarımıyla sunar.

*“Yüzü diyorum onun yüzü  
yeryüzüne dağılan azar azar  
bir leke. Kösnük, yahşi”* (NBCİ, s. 54)

“Erkek ve dişinin birbirine karşı duydukları cinsel istek, şehvet” olan “kösnü”, “[e]ş isteme zamanı gelmiş (hayvan)” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1236) için “kösnük” şeklinde halk arasında sıfat olarak kullanılır. “İyi, güzel, çok güzel” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 2109) anlamındaki “yahşi” de yine halk arasında sıfat olarak kullanılır. Şiirde erotik ve güzel oluşuyla adı ve kötü şöhreti giderek dünyaya yayılan şiir kişisi için “[k]ösnük, yahşi leke” benzetmeli “yüz” imajı tasarlanır. Cinsel ikonaların metalaşan beden ve kimliklerine yönelik eleştiri estetik olarak dışa vurulur.

*“Sahi, kim koydu alelacele  
o runik yıldızı,  
çırılçıplak asılı o resule  
sıçrasın için kırmızısı”* (NBCİ, s. 56)

TDK Türkçe Sözlük’te “run”, “Göktürk yazıtlarında kullanılan yazı türünün harflerinden her biri”, “runik” de “run harfleriyle yazılmış[olan]” (2005: 1665)

şeklinde açıklanmaktadır. Ferhad, “Göktürk”ü “*Gök*” ve “*Türk*” şeklinde iki ayrı kelime olarak “*runik yıldız*” imajına dönüştürürken “*runik*”le Şeyh Bedreddin’in Türk kavmine mensubiyetini “*yıldız*”la da sır oluşunu, ululuğunu imler. Başka bir deyişle Şeyh Bedreddin’i “*gökte kayan yıldız gibi Türk*” olarak ululamaktadır. Kayan yıldız için “*alelacele*” zarfı kullanılırken Şeyh Bedreddin’in idamla yargılanırken bile düşüncelerinden vazgeçmemesi, tasavvufi bir anlayışa sahip olması “*çırılçıplak asılı resul*” imajı şeklinde kurgulanır.

Mahkemede takiye yapmayıp cari hukuka göre yaptığının suç olduğunu fakat aslında yaptıklarının değerleriyle tutarlı olduğunu, doğru şeyler olduğunu beyan ederek idama razı olduğu için de “*çırılçıplak asılı resul*” olarak nitelendirilir.

Kayan yıldızın atmosferde yok olmasını kanamakla eş tutan Ferhad, yıldız tozlarının kan olarak Şeyh Bedreddin’in kanındaki kırmızıya karıştığını ve ikisinin de sonsuzluğa dağıldığını düşünmektedir.

### 3.1.2. İşitsel İmajlar

Şiirde sese dayalı olarak kurgulanan imajlardır. Şairin işitme duyusuyla algıladığı varlıklara ilişkin izlenimlerini poetik-estetik formda dışa vurması olarak eserde yer alır. Şairin dış dünyadan aldığı seslere dayalı olabildiği gibi şiir öznesinin iç sesine, hayali seslere dayalı olarak da kurgulanabilir (Akçay, 2019: 151). Şairin duyduğu rüzgâr, dalga sesi, yaprak hışırtısı, uğultu ya da şiir beninin sessiz konuşmaları bu türe örnek teşkil eden imajlardır.

*“Ovalar mavi, koyaklar çivit  
örenler kül ve duman-  
‘ülkemiz barış içinde.’ Ey ozan  
Yeryüzü çağırıyor seni, var git!”* (DÇ, s. 12)

“*Ey ozan/yeryüzü çağırıyor seni*” mısraındaki seslenmeye dayalı işitsel imajla “*ozan*”dan görev bekleyen bir davanın çağrısı duyulmaktadır.

*“Nöbet durdu kapıda gece kuşları,  
ıslak gözleriyle ilahiler okudu pembe bir buluta  
lir sesleri döküldü tambur seslerine,  
yüreğini sundu ona bir yaralı ut.”* (DÇ, s. 14)

Bu mısralarda “gece kuşları”, “pembe bulut”, “lir”, “tambur”, “ut” imaj/simge biçiminde kullanılan ifadelerdir. Issızlık/karanlık (gece kuşları/yarasa), çocuksu özlem/düş (pembe bulut), Yunan/Helen kültürü (lir), Türk kültürü (tambur), Arap kültürü (ut) işitsel, görsel, dokunsal olarak imajlaştırılır.

On üçüncü sıradaki şiir *Yuğ*’dur. Ferhad’da tarihsel hafıza üzerine inşa edilen poetik tahayyül, kendine uygun dilin entelektüel teçhizatını da oluşturmaktadır. Şiir, Türklerin ölü gömme, yas töreninin adını taşımaktadır. Bir ölümden geriye eksik kalanları çağrıştıran görsel/işitsel imaj, “yuğ” kavramıyla oluşturulur. İslamiyet öncesi Şamanist Türklerin kültürel motifi ile zamandan geriye yolculuk “ölüm/yas töreni” imajıyla sağlanır. Şiirde ilk birim şöyledir:

*“Bir deve adımlıyor ayşafağını,  
usul bir sesle geceyi eksilterek.  
Ne bir yaya, ne bir atlı, ne bir tekerlek  
-sesimiz, ayakseslerine asılı kaldı.”* (DÇ, s. 22)

“Ay şafağını adımlayan deve” görsel imajıyla, “Ay’ın” yeni çıktığı gece saatlerine işaret edilmektedir. “Usul bir sesle geceyi eksilt[mek]” işitsel imajıyla geceden bir zamanı geride bırakmak anlatılmak istenmiş olabilir. “Ne bir yaya, ne bir atlı, ne bir tekerlek/-sesimiz, ayakseslerine asılı kaldı” mısralarındaki işitsel imajdan, ıssız gecede deve sesinden başka sesin işitilmediği, şiirdeki çoğul öznenin sesinin deve sesine karıştığı, öznenin ondan güç aldığı, kendine dayanak yaptığı anlaşılabilir. Bilindiği gibi çöl hayvanı olan “deve”, şiirdeki benin seslendiği coğrafyaya işaret eden bir imaj olarak tasarlanmıştır. Ağır hareketleri, susuzluğa dayanıklılığı, amorf yapısıyla “deve”, geceyi betimleyen unsur, onun gizemli özelliklerini üzerine alan ayna konumuna getirilerek özgün bir imaj oluşturulur.

*“Çobanların karanlığa sağdığı kaval,  
ağzımızdaki türkülere asılı kaldı.  
Umudumuz, gönlümüz, umarsız sevgimiz  
-Ölüm’ün rengine asılı kaldı.”* (DÇ, s. 22)

Bu dördünlüğün ilk iki mısraında işitsel/görsel imaja başvurulmuştur. “Çobanların karanlığa sağdığı kaval,/ağzımızdaki türkülere asılı kaldı” mısralarında

çobanların geceleyin duyulan kaval seslerinin, şiirdeki kolektif benin türkülerine karıştığı, o türkülerde[umut/inanç söylemlerinde] somutlaşıp donduğu söylenmektedir. “Ölümün rengine asılı kaldı” mısraında orijinal bir imaj oluşturularak “umut, gönül, sevgi” ile bütün renkleri kendinde topladığı için renksiz olan beyazın soğurma, yutma aynı zamanda özünü yitirme yönü arasında ilişki kurulmuştur.

*“Bir yağmur damlasına başını soktu çocuklar  
seslendiler birbirlerine:  
‘Beni duyuyor musun ey  
ey beni duyuyor musun?’*

*Balıklar karıştı çocukların seslerine.” (DÇ, s. 23)*

Bu kısa şiirin mısralarında tersinden kurulan bir iletişim organizasyonu söz konusudur. Mübalağa üzerine kurulan “Bir yağmur damlasına başını soktu çocuklar” imajı, çocukların oyun hâline getirdikleri, iletişim kanallarını yok ederek anlaşmaya göndermeyle sağırlar oyununu iletişime tercihi göstermektedir. Çocukların saf dünyasında, oyun evreninde, masalsı öğelerle örülü düşlem dünyasında bir yağmur damlası, oyun arkadaşlarını içine alacak kadar geniştir. Tüketim ve doyumsuzluk çağında çocuklar bir “damla”nın coğrafyasını bölüşerek, orada iletişimsizliğe, iletişimsizliğin yarattığı çatışmalara dil çıkararak “anlaşamamayı, iletişim kuramamayı” oynamaktadırlar. Nitekim “Balıklar karıştı çocukların seslerine” mısraındaki imajla bu anlam ve estetik kuruluş perçinleştirilmiştir. Zira balıklar denizden okyanusa akın edercesine çocukların geniş sularına –damlaya- “karış[mışlardır]”.

*“Dirgen uçlu bir tarak  
takıldı kaldı saçlarımda<sup>124</sup>.  
Bir tanrıtanımaz olarak  
dedim: ‘kulkualda<sup>125</sup> kuvalda!’<sup>126</sup>” (DÇ, s. 28)*

<sup>124</sup> Toplu şiirlerde (Ferhad, 2015) bu kelime, iyelik eki değiştirilerek “saçlarında” biçiminde kullanılır.

<sup>125</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’a (2015) bu kelime “kulkualda” biçiminde alınmıştır.

<sup>126</sup> Bu kelime, toplu şiirlere (Ferhad, 2015) “kualda” biçiminde alınmıştır.

Korkudan dilin tutulması “*kulkuvalda kuvalda*” işitsel imajıyla verilir. Çoğu insanın yaşadığı durum olan ölüm korkusu psikolojisi, ironik olarak mezarlık imajıyla somutlaştırılır ve bu şekilde anlatıma canlılık kazandırılır.

*“Bir serçe yavrusu  
kanatlanıp kondu elime,  
Dedim: ‘Adın nedir?’<sup>127</sup>  
Dedi: ‘Dilini ver dilime.’”* (DÇ, s. 28)

“*Serçe yavrusu*” doğa-insan birlikteliğinde tabiata yabancılaşmamış pagan dönem atmosferinde saf bir varlık olarak şairin hayal evrenine yerleşir. Kişileştirilen bir varlık olarak görsel imaj kurgusuna katkıda bulunurken intak aracılığıyla işitsel ve dokunsal imaja da hizmet eder. Hazreti Süleyman’ın kuşlarla konuşması efsanesine göndermeyle gelecekte haber verme, kehanet “*serçe*” imajının masum çağrışımlarıyla birleştirilir ve diyalogla anlatıma canlılık kazandırılır.

*“‘Geçiyordum uğradım’ dedim  
‘Sizin şu<sup>128</sup> elin sırrı nedir?’  
Üç beş kemik, bir avuç toprak  
dedi: ‘Ölüm sır değildir.’”* (DÇ, s. 28)

“*Elin sırrı*” tamlamasında varlık bulan görsel imaj, kendisini açımlayan bir dörtlüğe yayılarak örülür. Hem dünya hem insan uzvu anlamlarına gelecek şekilde tevriyeli kullanılan “*el*”, diyalogla sağlanan işitsel imaj desteğiyle anlamı katmanlandırır.

*“Ot. Kekik kokusu. Eskiye birşeyler;  
ne yere düşürülen bıçak sesi  
ne çiçek tozlarına karışan ayak sesleri  
-biraz boyun mu eğiyoruz ne?”* (DÇ, s. 48)

<sup>127</sup> *Kılıç İpekte Sinanır*’da (Ferhad, 2015) bu kullanım “Adın ne” ile değiştirilmiştir.

<sup>128</sup> *Kılıç İpekte Sinanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime yerine “bu” kullanılır.

Kır atmosferi tahayyülünde düşünce, “*ot, kekik kokusu, bıçak sesi, çiçek tozları*”yla somut ifade hüviyeti kazanır. Boyun eğme gerekçesi olarak şair, hayata kasteden bıçağın varlığının ispatı olarak yere düşerken çıkardığı sese, hayata kasteden failin kırsal alana kaçışına delil ayak seslerine, geride kalan ota ve kekik kokusuna rağmen yazgıya razı olmak olarak görür. Zira kokusu önceden alınmış olay vuku bulmuş, işitilmiş ve görülmüştür. Görmeme, duymama, bilmeme artık mümkün değildir. Fakat bunlar, bir hak hukuk arayışına yabancı olanların başından geçer. Yine de sonsuza dek susmayacakları inancının işitsel, kokusal, görsel imajlarla aktarımında şair orijinal ve estetik bir hayal kompozisyonu oluşturur.

*“Kanıma bulanır boğazımdaki kördüğüm,  
bize ver sesini Haley  
bir gülümseme yeter”* (DÇ, s. 49)

“Haley”in ölümü/kaybolması olayından dolayı duyulan acı, boğazdaki kör düğüm olarak dokunsal imaj vasfıyla belirginlik kazanır. Ses imajıyla hayat söz konusu edilirken gülümsemeyle pozitif şekilde hayata katılma görünür kılınır. İdeallerin gerçekleşmesi ve kişi anlamları yükleyerek çok katmanlılığıyla çağrışım etkisi artırdığı “Haley” imajı, şairin ölüm ve hayatı bir bütünün parçası, birbirinin yerini alabilen olgular olarak hayal ettiğini gösterir.

*“Ay ulur geceleri hep. Çağırır beni karanlıklara.  
Yaban<sup>129</sup> toprak taşıyamaz dağlı gövdeyi benim.”* (VYGAİ, s. 27)

Ferhad, “Ay”ı, geceleri sürekli “*ulu[yan]*” ve kendisini “*çağır[an]*” bir “kurt” olarak tasavvur eder. “Yaban”, yabancı “*toprak*”ın kendisini taşıyamayacağını söyler. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban* adlı romanının başkahramanına göndermeyi de içeren bir anlatıma başvurarak yalnızlığını ifade eder. Kendini kurt olarak nitelendiren şair, şamanların yurduna dönüş arzusu içindedir. Ferhad, ulumak, çağırmakla sağladığı işitsel imajlara toprağın kendisini taşıyamamasındaki dokunsal boyutu ekleyerek gitme çağrısının gerekçesini ortaya koyar.

<sup>129</sup> Bu kelime toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınır*’daki (Ferhad, 2015) şiirde kullanılmamıştır.

*“ve kuşların sesleriyle dolu bir sessizlik  
ilk şarkısına başlıyor bizimle birlikte” (VYGAI, s. 46)*

Dinginlik “sessizlik” olarak, “kuşlar” özgürlüğün habercisi olarak hayal edilir. İnsanlarla birlikte özgür bir yaşama katılacak olan, özgürlüğün arifesindeki umutlu bekleyiştir. Şairin umutlu ruh hâlinin baskın olduğu mısralarda işitsel imaj, “sessizlikte kuş sesleri” zıtlığıyla sağlanır.

*“Yorgun başımızı dayadık alnına Zaman’ın  
gördük sûretimizi sırlı aynasında,  
dalga seslerini durdurduğumuz deniz değil bu, yanılmış  
tek parmak izi bile yok Musa’nın asâsında”<sup>130</sup> (VYGAI, s. 47)*

Ferhad, proleter sınıfın, emeğine rağmen tarihte iz bırakmadığı, karşıt bir söylemi çürütemediği, bir saldırıyı engelleyemediği, mucizeler yaratamadığı gerçeğini “zaman”, “dalga seslerini durdur[duklarını sandıkları] deniz” ve “Musa’nın asâsında” görünmeyen “parmak izi” imajlarıyla verir. Tarih/zaman, başın dayanacağı, suretin görüleceği “sırlı ayna” şeklinde somut bir nesne olarak düşünülüp görsel kılınırken serencam “sûret”, söylemlerin/gelişmelerin/saldırıların sahnesi “deniz”, mucizeler “Musa’nın asâsı” olarak belirginlik kazanır. Ayrıca “dalga sesi”, karşıt söylemlerin işitsel imajı olarak özgün bir buluş özelliği gösterir.

*“koynumuzda tanyerine bulanmış sabahın saban demiri,  
soluyan atlarla geçtik Urfa’dan Halep’e.  
Oklanmış bir güvercin kanadı gibi kanlı aklımız  
yeğnitilmiş rüzgârların önünde, yorgun  
bir kuşluk vakti dayandık ‘eşkiya’ Nizip’e.” (VYGAI, s. 58)*

Ferhad, “soluyan atlar” işitsel imajını, yorgunluk ve kızgınlık çağrışımlarıyla kullanır. Kıyasıya mücadele sahnesini at, solumak ve hız üzerinden kurgular.

*“Ne zaman ırmağa bir gül atsam aynı halkadır suyun üzerinde açılır gider*

<sup>130</sup> Bu alıntının yapıldığı “Ayna” adlı şiir *Kılıç İpekte Sınanır*’a (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

*Böyle saatlerdi yine bir serçe ötüp durmuştu şu erik dalında” (VYGAİ, s. 66)*

Bir aşk anı, sevgiliyle karşılaşma anı “*serçe ötüşü*” imajıyla işitsel nesneye dönüştürülür. Erik dalı ve serçe, ilkbaharı ve zarıflığı çağrıştıran unsurlar olarak sevgilinin güzelliğine dolaylı tarif olur.

### *SÖYLE GÖLGEN DE GİTSİN*<sup>131</sup>

Hüseyin Ferhad’ın yayımlanmış üçüncü şiir kitabıdır. Şairin poetik serüveninde ikinci dönemin bu kitapla başladığı söylenebilir. “[İ]çerik bağlamında, şairin şiire başladığı dönemlerdeki bakış açısının değiştiğini gösteren bir kitaptır. Tam olarak ‘öz’e dönüş kitabıdır denebilir” (Asiltürk, 2013: 232). Şair, bu kitapla birlikte Türk tarihi ve mitolojisine yönelir. *Söyle Gölgen de Gitsin*, Ferhad’ın bu yöneliminden “dokuz yıl sonra” (Söğüt, 2004: 24-33) ortaya çıkar.

İlk şiir “Şiirin ve Yüreğin Tarihini Yazmayı Deneyenlere”dir (SGG, s. 7).

*“Âh, neredede<sup>132</sup> göğü martılarla dolu limanı aşkın  
Nerede gençliğimi evlâd<sup>133</sup> edinen mahir tanrı<sup>134</sup>?” (SGG, s. 7)*

Hüseyin Ferhad’ın orijinal imaj kuruluşları bu şiirde de göze çarpar. “*Aşkın, göğü martılarla dolu olan limanı, gençliği evlat edinen tanrı*”, okura gençlik döneminin sancılı geçen günlerini düşündürür. Sığınılan bir liman olarak tasavvur edilen aşk, bir kaçış, kurtuluş, varoluşu negatif/pozitif gerçekleştirme olanağı sunar. Dünyanın travmatik etkilerine maruz kalan özne, aşka sığınarak onarıcı süreç yaşar. Aynı zamanda liman, aşkın hapsediciliğine de vurgu yapar. Zira etkisindeki kişi ondan kolay çıkamaz. Dolayısıyla acılı dönem söz konusudur. Böyle olunca da martı çığlıklarıyla göğünün dolu olması kaçınılmazdır. “*Martı*” beyaz yönüyle saflığı da imlediği için zengin çağrışım gücüne sahip bir imajdır. Aşkın saf, katışıksız duygularla yaşanmasına gönderme yapar. Fakat şiirde “*nerede*” diye sorulurken yaşanmamışlığa da işaret edilir. Devamındaki mısradaki “*nerede gençliğimi evlat edinen mahir tanrı*”

<sup>131</sup> *Söyle Gölgen de Gitsin* (Ferhad, 1993) kitabından yapılacak alıntılar “SGG kısaltması, sayfa numarası” şeklinde verilecektir.

<sup>132</sup> Toplu şiirler kitabı olan *Kılıç İpekte Sinanır*’a (Ferhad, 2015) alınan bu şiirde kelime “nerde” olarak değiştirilmiştir.

<sup>133</sup> *Kılıç İpekte Sinanır*’a (Ferhad, 2015) alınan bu şiirde kelime “evlat” olarak değiştirilmiştir.

<sup>134</sup> *Kılıç İpekte Sinanır*’a (Ferhad, 2015) alınan bu şiirde kelime “Tanrı” olarak yazılmıştır.

şeklindeki soru, okuru, zamansal parçalanmışlığa, beden/benlik yönünden bölünmüşlüğe götürür. Yaşanmamış, hasretle aranan bir yitik aşk ve gençlik vardır. “[M]ahir tanrı” imajında ironik kullanımla “Yardanın yarattığına sahip çıkmaması” serzenişi mevcuttur. Yaşamda aşkla birlikte anılan gençliğin heba oluşu liman atmosferinde kurgulanır.

*“Şiir bir çimen yaprağıdır  
Ben bir sığırtmaç”* (SGG, s. 13)

Sığırtmacın kavalı, sesi güttüğü hayvanları uysallaştırır, yönlendirir. Bu işitsel bağla da şair özne ve şiir nesnesi arasındaki hiyerarşik yapıya ve duygusal ilişkiye gönderme yapar.

*“Karanlığın nefesidir Şiir  
Yarasanın sesi”* (SGG, s. 13)

Ferhad, işitsel duyuya hitap eden algıyla oluşturduğu imajda “Şiir”i, insan gibi düşlediği “karanlığın nefesi”, yaşam belirtisi, fısıltısı; “yarasanın sesi” olarak tanımlar. Varlığını sessizlikte gösteren bir canlı olarak görür.

*“Aşkın zorba yarasını buldum sonra  
büyük umutsuzluğu  
sis kokusunu o dar sokağın  
hayatla ölüm arasındaki aşılmaz uzaklığı  
mücevher kutusunu sabahın  
o arkaik çığlığı...”* (SGG, s. 23)

“Arkaik çığlık” olarak işitsel algılanan nesne hem aşk acısı hem umuttur. Aşk da acısı da ilk insandan beri mevcuttur.

*“Sus, sesin yankır kayalıklarda. Şahinler akar ovaya işaret parmağının arkasından. Suların rengine karışır yarpuz kokusu. Ay tutulur, ay ve güneş tutulur. Karanlığa ve aydınlığa bulanır yıldızların mor korosu. Kargışlar çoğalır lâl*

*bakışlarında. Omuzuma tüner atmacalar ve akbabalar. (...) Kanın bir uğultudur, kanın çığ tutmuş hasretlerin bir uğultusudur. Sus, sesin yankılanır kayalıklarda. Yüreğin çarpıntısı gelir uzak yollardan” (SGG, s. 32)*

Ferhad, imajlara şiirsel düzyazılarında da başvurur. Azerilerin acılarını işler bu kez. Yukarıda, “*kayalıklarda yankılanan ses, lal bakışlarda çoğalan kargışlar, çığ tutmuş hasretlerin uğultusu kan, uzak yollardan gelen yürek çarpıntısı*” şeklinde içsel olarak yaşanan fakat dışa vurulmamış ve acı veren meramları duyumsattığı imajları kurgularken işitme duyusundan faydalanır.

*“Eğilince, kayar omuzumdan ceketim.*

*Eğilince, yaramı örter rüzgârın yelesi*

*Çimenler fışkırır yüzüne eğilince*

*kanımı köpürtür memelerine yürüyen sütün ürpertisi” (SGG, s. 42)*

Çimenlerin gür bir su gibi fışkırması, “*memelere yürüyen sütün ürpertisi*” şairin işitsel algıyla imajlaştırdığı dirimi, cinsel arzuyu gözler önüne serer. Şair, “çimen”in yeşili ile gençlik, “süt” ile annelik/doğurganlık arasında ilişki kurar.

*“Ay büyüyordu. Kumsalda cinler saklambaç oynuyordu, sen uyuyordun. Hamağın sallandıkça ihlamur kokuyordu, saçların savruldukça yosun.” (SGG, s. 49)*

Şair, aynı zamanda “*durmasız uluyan step kurdu*”nu dinmeyen arzuyu imleyen işitsel imaj olarak tasarlar.

*“Vakt irişir. Söner yeryüzünün tüm ışıkları. Steplerin ıslak uğultusu şehirlerin iç çekişlerine bulanır. (...) Kağıt kuşlar havalanır bulvarlardan. Bakıra çalar yağmur damlaları küflenir. Tanklar geçer avuçlarımdan. Cemseler geçer alnımdaki derin kırışıklardan. (...) Kırılır yalnızlığımın beton kaldırımları. (...) Karalır nesnel hayat, ağarır puslu hayal. Vakt irişir, yine kendi küllerinden doğar Şiir.” (SGG, s. 57)*

Ferhad, şiirin yeniden yaratım zamanını modern dönem araçlarına kodlar. Ses unsuruyla kurguladığı imajlarda bir örnekliğin öldürdüğü zenginliği nesneleştirir.

Steplerin hayat vadeden fısıltısını şehirlerin hırgürü içinde soğurarak modern zamanı bunalım olarak algılar.

*“Bir yağız attır kalbin, kişner  
flütün bir bülbül çığlığı  
ateş, öfken ve direncin  
bir şal savruluşudur yüzünde keder  
bir dövme  
eski rengi buğdayın ve pirincin.  
Bu ülke  
asıl ismindir senin.”* (SGG, s. 58)

Şair, şiire konu olan kişinin duygu dünyasını güzel bir “at” olarak tanımlar. Kalbin atışlarıyla, atın ayak sesleri ve kişnemesi, soluması arasında bağ kurar. Ses öğeleri üzerinden ülkenin geleceği olarak gördüğü isme dair estetik algı oluşturur. Çaldığı “flütü bülbül çığlığı” olarak aşktan kaynaklı feryat diye niteler.

*“Gece gizler yurdumun ak sargılarını. Yanardağların üzerine dökülen serçeleri göremem.”* (SGG, s. 60).

*“Ayak sesleri gelir gökkuşağının yedinci renginden.”<sup>135</sup>* (SGG, s. 60)

“Gece gizle[nen] ak sargılar” kefen bağlamında ağıtları, “yanardağın üzerine dökülen serçeleri göreme[me]” 12 Eylül döneminde sabaha karşı herkesten habersiz gerçekleştirilen idamları, kısılan sesi vurgulamak için işitsel imaj olarak tasarlanır. Şair, dünyanın inanç, kültür, kimlik zenginliği, mozaigi içinde belirgin kıldığı özgün kimliğe işaret eder. Gökkuşağının renk tayfını bir merdiven olarak algılar ve beklenen kişinin gelmekte olduğunu son basamak “yedinci renk” imajıyla birleştirdiği eli kulağında haberle gösterir.

<sup>135</sup> Oğuz Kağan Destanı’nda da geçen, şiirin başlığındaki “Takı Taluy Takı Müren” sözündeki “takı”: daha, “taluy”: deniz, “müren”: ırmak anlamında kullanılmıştır. Ayrıntı için kaynakçaya bkz. (Banarlı, 1983: 18).

*“Işık ve su içinde dağ. Ay eriyip akıyor avuçlarından. Yıldızlar uçuşuyor etrafında, gözleri seğiriyor. Kırbaç ve nal sesleri geliyor susa yoldan, patikalardan. Kül içinde ufuk.”*<sup>136</sup> (SGG, s. 61)

*“Kırbaç ve nal sesleri geliyor susa yoldan, patikalardan”* ifadelerinde işitsel olarak öfke, hırs içindeki aceleci atlı grupların gelişlerini imajlaştırır. Seslerin *“susa yol”* ve *“patika”*dan gelmesi, atlıların marjinalliğini ve dar bakış açısına sahip olduklarını düşündürür. At, özgürlük temsili ile at çobanlarının mülkiyet hırsını *“susa yol”* ve *“patika”*ya mahkûm eder.

*“Tarih sinar seni  
oğul, kalbin İsrafil surudur  
ulur”* (SGG, s. 63)

İslam inancına göre Kıyamet Günü dört büyük melekten biri olan “İsrafil”, *“suru”*<sup>137</sup> üfleyecek ve ölümler dirilecektir. Şair, *“İsrafil”*in üfleyeceği *“sur”*u, seslendiği kişinin *“kalbi”* olarak adlandırır ve o *“kalbi[n]”* ilk atışını *“ulu[mak]”* şeklinde nitelendirir. Şair, ölümden sonraki hayatın ya da kıştan sonraki baharın ilk anını kalbin kurt gibi *“ulu[ması]”* şeklindeki işitsel imajla nesnel duruma büründürür.

*“Yazgımızı tersten okudu ‘Oğuz’ adlı bir Türkmen  
elif’siz bir kitaptan ve bir çırpıda.”* (SGG, s. 65)

Karacaoğlu’nın isyan eden Türkmen aşiretlerinin aksine aşk temasıyla sesini duyurması ve kabul görmesini şair, *“yazgımızı tersten okudu”* imajıyla işitsel şekilde somutlaştırır. Yine, *“elif’siz bir kitaptan ve bir çırpıda”* mısraında ozanın Arapça ya da genel olarak okuma bilmediği, sözlü kültür taşıyıcısı olduğu, meramını saz çalarak *“bir çırpıda”* söylediği gerçeğini dile getirir.

<sup>136</sup> Alıntının yapıldığı “Yund Çobanları” metninin başlığındaki “Yunt” veya “yund”, “at sürüsü”, halk ağzında “kısarak” anlamlarında kullanılmaktadır. Bkz. İlhan Ayverdi, Misalli Büyük Türkçe Sözlük, 2011, s. 1366.

<sup>137</sup> TDV İslam Ansiklopedisi’nde “sûr”, “ses çıkaran eğri boynuz” olarak tanımlanırken “sûra üfleme” ile ilgili, ilki kıyametin başında, ikincisi canlıların yeniden dirilip Allah’ın huzuruna çıkmasında olmak üzere iki üflemişten bahsedilir. Ayrıntılı bilgi için kaynakçaya bkz. (Bebek, 2009).

*“Parmağımızın izini buldu mucidlere hiç ilenmeden  
elif’siz bir kitaptan ve bir çırpıda.” (SGG, s. 65)*

Şair, Karacaoğlu’nın, sazıyla, halkın kullandığı sözlü ve sade Türkçenin imkânlarıyla kültürel kodlarımızı, kimliğimizi araştırmacılara gerek bırakmadan ortaya koyduğunu ifade ettiği işitsel imajlar kullanır. “ilenmeden” imajında bedduayı, “havale etmeden” olarak anlamlandırır.

*“Kilisede Kur’an okudum camide İncil  
zenciler gibi yarı çıplak,  
anladım ki ülkem bu topraklardan ibaret değil  
kopardım yıldızını eski tolgamın.” (SGG, s. 71)*

Hristiyanların ibadethanesi kilise, kutsal kitabı *İncil*; Müslümanların ibadethanesi cami, kutsal kitabı *Kur’an*’dır. Şair, insanların sinir uçlarına dokunmak pahasına da olsa evrensel bir yaklaşımla verdiği varoluş mücadelesinde toprak ve ideoloji/siyasa açısından aidiyet sorunu yaşadığını kilisede *Kur’an* ve camide *İncil* okuma ifadesiyle işitsel olarak görünür kılar. Teoloji bilgisiyle olgunlaşma sürecinde semavi dinler arasında ayırım yapmadığı ya da ilahi bilgiyle olgunlaşma sürecinde yanlış yol takip ettiği de alt metin olarak okunabilir.

*“Antep bir Türkmen kızın gülüşüdür  
gülün soluşudur Maraş  
Hatay iskân yerim  
Adana mülkümdür elimden zorla alınmış.  
Şu Gâvurdağı’dır  
Dadaloğlu’nun sesi yankır yamaçlarında  
ustamdır  
ellerinden öperim  
dudaklarımda âsi kanının sıcaklığı kalır.” (SGG, s. 76)*

Hüseyin Ferhad, Avşar Türkmenlerinden Hataylı bir şair olarak mensubu olduğu aşiretin sembolü ozan ve yerleşim bölgesi üzerinden aidiyet bağlarını imajlaştırır.

Antep’i işitme duyusuyla bir Türkmen aşiret kızının gülüşü olarak doğal, içten hisseder.

*“şu Gâvurdağı’dır/Dadaloğlu’nun sesi yankır yamaçlarında”* (SGG, s. 76)

Dadaloğlu’nun günümüzde Gâvurdağı ile anıldığını, yaşadıklarının anılarda taze olduğunu işitsel olarak “ses” imajıyla anlatır. Mısradaki yankılayan ses, halkta karşılık bulan mesaj olarak anlam bulur.

*“Bir gln soluşu gibi, bir gülüşün dökülüşü gibi  
dudaklarımızdan  
pıhtılaşmış bir damla gözyaşından başka bir şey kalmadı artık  
aramızda, elveda,  
buz üstündeki işaretler gibi silindi yıllar daęarımдан.”* (SGG, s. 89)

*“Bir gülüşün dökülüşü gibi/dudaklarımızdan [başka bir şey kalmadı artık]”* (SGG, s. 89) mısralarında Ferhad, işitme duyusuyla tasarladığı imajda gülüş, kahkaha ile suyun şırlıtısı arasında benzerlik kurar. Ayrıca suyun kuruması ile gülüşün sararan sonbahar yaprağı gibi yüzden dökülmesini aynı akıbete bağlar.

*“Hey yolcu kelle götürür gibi  
kaçarak nereye gidersin böyle  
ud çalıyor terkindeki açık cırcırböceği  
bak, atının kuyruk telleriyle.”* (SGG, s. 93)

Bu mısralarda şair, yazın kızgın güneşte yapılan atlı yolculuğu mevsimle özdeşleşmiş “cırcırböceği” imajıyla işitsel imaja dönüştürür. Atın sineklerden kendini korumak için yaptığı kuyruğunu sallama hareketini Ferhad, cırcırbceğinin aldığı udun teli olarak tasarımılar.

*HAYAL ÜLKESİNİN KEşFİ*<sup>138</sup>

<sup>138</sup> *Hayal lkesinin Keşfi* (Ferhad, 1995a) kitabından yapılacak alıntılar “HK kısaltması, sayfa numarası” şeklinde verilecektir.

Ferhad'ın dördüncü sırada yayımlanmış şiir kitabıdır. Kitap, adından da anlaşılacağı üzere Ferhad'ın kendini ait hissettiği coğrafyaya dair hayallerinin/imağlarının kitabıdır. Kitap, her biri dokuz şiirden ibaret dokuz baptan oluşur. Ferhad, inanç izleri üzerinden tarihe bugünden bakarak modern hayat eleştirisi yapar.

Kitaptaki ilk şiir dokuz bölümden oluşan “Güneş İşaret Parmağımın Arkasından Doğar”dır. Şiir, Cemil Meriç'in *Işık Doğudan Gelir* (1984) kitabından ilhamla yazılmış ya da adı, Sezen Aksu'nun “Güneş Doğu'dan Yükselir” (1985) şarkısının etkisiyle bulunmuş olabilir. Bu şiirin bölümleri, inançlarına ters düşen eylemleri dolayısıyla modern dünyadaki bireyin/toplumların hicviyesi olarak okunabilir. “Güneş doğudan yükselir” önermesini, şiir adından itibaren Batı eleştirisi ekseninde Doğu yüceltmesi yaparak destekler. Cinsellik fonunda şiddetin ironisini yapar.

*“Melek başıyla işaret ederek bir vahayı,  
'Bak,' dedi, 'yine ters vaziyette bizimkiler  
kürek mahkûmları gibi inlemekteler  
sırf kul sayısını artırmak için...”* (HÜK, s. 9)

Şeytanla meleğin diyalogu şeklinde kurguladığı sahnede Ferhad, insanoğlunun salt üremek amaçlı cinsel birlikteliğini ironik tarzda işitsel ve görsel algılar aracılığıyla belirgin kılar. Mahremiyetten dolayı “ters vaziyet” olarak adlandırdığı cinsel faaliyeti, “kürek mahkûmları”nın yorgunluk belirtisi iniltilerine benzeterek işin mekanikliğine dikkat çeker. Niteliğin önüne geçen nicelik sorunsalı, insanın yaratılış öyküsüne kadar götürülen anlatımla tarihsel ve varoluşsal temele oturtulur. Dörtlükte “vaha” imajı üremedeki çokluğu, bereketi imleyen bir gösterge olarak kullanılırken vahanın etrafının çöl olduğu gerçeği bize hayattaki çoraklığı, kuşatılmışlığı hatırlatır.

*“Tanrı Türk'ü korusun!” yazıyor duvarda, Marlboro reklam panosunun altında. Gözlerimin içine bakıyor Buffalo Bill. Ağzında cıgara, elinde kemend, şapkasını hafifçe alnına yıkmış. (...) Tanrı seni de korusun Bill. Senin de katkın var bu macera tadında. Fakat biliyor musun evlat, şu Tanrı kelimesini aslıyla değiştireceğim herhalde yakında.”* (HÜK, s. 13)

Kızılderili ve buffalo katliamı, western filmlerindeki kovboy görüntüleriyle algı dünyamıza sunulur. Fakat şair, “Tanrı”yı “Tengri” olarak aslına dönüştürme isteğindeki işitsel imajla Şamanist inancın barışçıl anlayışını modern dünyanın kısıyıcı tavrına alternatif olarak sunar.

*“Çat kapı geldin. Hırsız gibi kanıma girdin. Fütursuz çocuk! Var hayrını gör bencileyin bir Şeytan çekicinin.”* (HÜK, s. 14)

*“Ud çal. Şarkılar söyle. Oryantal yap. Artık sen evimde emirlerime amade Afrodizyak bir çengisin.”* (HÜK, s. 14)

Hüseyin Ferhad, Doğu’nun Batı karşısında kendini ezik hissedişini, Batılılarca kabul görme isteğini arzusunun ilkel yönüyle aktarmaya çalışır. “Şeytan çekici” hem şeytan tüylü anlamında cinsel çekiciliğe hem Amerika’nın İncirlik’te konuşlanmış “Çekiç Güç”üne göndermede bulunur. “Çat kapı gel[en]”, “hırsız gibi kanı[n]a giren”, “fütursuz çocuk”, mesnetsiz iddialarla Irak’ı işgal emri veren Bush’u işaret etmektedir.

*“Ud çal. Şarkılar söyle. Oryantal yap. Artık sen evimde emirlerime amade Afrodizyak bir çengisin.”* (HÜK, s. 14)

Batı emperyalizminin Irak özelinde Doğu’yu sömürme amacı doğrultusunda giriştiği savaşlarda kadınların tecavüze uğraması, oryantalist bakış açısıyla Doğu kültürünü “ud, şarkı, oryantal [dans], afrodizyak çengi” olarak algılaması şair tarafından işitsel imaja uğratılarak dışa vurulur.

*“Ben bir soytarıyım bir cüce  
kirpi gibi bir herif.  
Sokak köpekleri popolarından havlar  
kendimi tarif edince.”* (HÜK, s. 17)

İşitsel imaja başvuran şair, şiir öznesinin kendini “soytarı, cüce, kirpi gibi herif” şeklinde nitelendirdiğinde “sokak köpeklerinin popolarıyla havla”dığını belirtir.

Kaba söz olarak söylenen “g..üyle gülmek” deyimini, işsiz güçsüzlerin boş sözleri olarak işitsel imaja çevirdiği “*sokak köpekleri popolarından havlar*” ile değiştirir.

Aynı adla dokuz bölümden oluşan *Hayal Ülkesinin Keşfi*, Hüseyin Ferhad’ın yüzünü doğuya, tarihe, mitolojik zamana, Orta Asya’ya dönüşünün başlangıcı sayılabilir.

*“Tersine çevirip tarihin akışını  
yine tebdil dolaşırken Türkistan’ı  
önümü kesti Lao adında bir kâşif.  
Yarı türkçe<sup>139</sup> yarı çince<sup>140</sup>  
‘Dinle, dedi, ‘iyi dinle hayatının nabzını  
ona göre seç tebanı,  
ülkeni, mesleğini, karını.” (HÜK, s. 21)*

Ferhad, ilerlemesi bakımından suyun akışına benzettiği tarihin, geri döndürülemez vasfını, suyun akışını tersine çevirerek mümkün kılar. Suyun sesi üzerinden eyleminin ses getirici özelliğini imaja yedirir. Lao’nun “*Dinle*” buyruğu ile şair, kurguladığı işitsel imajda Doğu felsefesinin iç sesi dinleme anlayışını ifade eder.

*“Kadim insanat çın kesilir  
ay eğnime vurunca  
puhular muhabbetle seslenir  
onları imdadıma çağırmışım gibi.” (HÜK, s. 22)*

İnsanın iç sesini bastıran gürültü ve kaosu şair, “*kadim insanat çın kesilir*” imajıyla, sesin çınlama boyutuyla verir. Kendi iç sesine kulak vermenin doğu felsefelerindeki olgunlaştırıcı misyonu ile modern hayatın kaotik dünyası arasındaki mesafeyi ruhsal aydınlanma ve benlik ölümünü imajlaştırdığı “*Ay*” ve “*puhu*” vasıtasıyla okura ulaştırır.

*“Evvel zaman içinde, Urumçi’de*

<sup>139</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sinanır*’da (Ferhad, 2015) “Türkçe”nin baş harfi büyük yazılmıştır.

<sup>140</sup> *Kılıç İpekte Sinanır*’da (Ferhad, 2015) “Çince”nin baş harfi büyük yazılmıştır.

*yol üstünde buldum O’nu<sup>141</sup>. Ağlıyordu. Ellerinden tuttum.”* (HÜK, s. 26)

Bu kesitteki şiir beninin bekleyip de bulamadığı yardım ılığını şair, “[a]ğlıyordu” şeklinde işitsel imaja dönüştürür.

*“Bağıra bağıra ağlıyordu,  
Gözyaşları sel olup İli nehrine karışlıyordu.”* (HÜK, s. 26)

Ferhad, yaşanan acı olayda kopan feryad figanı, içten yardım isteme, sesini duyurma isteğini “[b]ağıra bağıra ağlıyordu” ile işitsel imaj olarak örer.

*“Ne zaman seni düşünsem  
...  
kalbimde köpekler havlar”* (HÜK, s. 29)

Şair, sevgiden yana yalnız kalmasını, kalbinin bu duygularla çarpmasını ıssızlıkta tehlikeyi haber verip “havla[yan] köpek” olarak somutlaştırarak işitselleştirir.

*“Tipi. Rüzgâr. Ama ne rüzgâr  
bir kulağımdan girip ötekinden iki misli çıkıyordu.”* (HÜK, s. 34)

Şair, tipi ve rüzgârın yaşattığı korku ve dehşeti, işitsel olarak hissettiğini kurşunun vücuda girdikten sonra oyuk açarak çıkması gibi “bir kulağımdan girip ötekinden iki misli çıkıyordu” mısraı ile ifade eder.

*“uzak ve kekre bir sesle Yasin okudu”* (HÜK, s. 35)

Bu mısrada “uzak ve kekre ses” işitsel imajında görsel ve tatsal duyumdan işitsele kayan algıyla Yasin okuyan kişinin soğuk yanı çağrışdırılır. Ayrıca şair, Kur’an’ın Yasin suresini okuyan kişinin egzotik iklim insanının özelliklerini taşıdığını “uzak ve kekre ses” şeklindeki imaja gizlemiş olabilir.

<sup>141</sup> *Kılıç İpekte Sınadır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime küçük harfle ve kesme işareti kullanılmadan yazılmıştır.

*“Kısılmıştı bütün cırcırböceklerinin sesi,  
rüzgârın nefesi, ayışığının fitili.” (HÜK, s. 38)*

Şaire göre yaz günlerinin cıvıltısı, şenliği baskıya uğrayarak doz kaybetmiştir. Bunu da “[k]ısılmıştı bütün cırcırböceklerinin sesi” imajıyla dile getirir. Hayattaki geri çekilmeyi sese dayalı olarak algılayan şair, bunu işitsel imaja dönüştürürken ses açısından yazla simgeleşmiş cırcırböceğini kullanır.

*“İran’da yine akşam oluyordu. Ay eğilip Şiraz’ı kucaklıyordu, sanki kalbim  
bülbul nidalarıyla çalkanıyordu.” (HÜK, s. 48)*

Şiraz’ın ölümünden duyduğu üzüntüyü “sanki kalbim bülbul nidalarıyla çalkanıyordu” mısraıyla ifade eden şair, sesi, içinde bulunduğu kabın çeperlerine çarparak sarsıntı yaratan bir su gibi hayal eder.

*“Baykuşlar gibi şifreli ötemem, gizlice sana randevu veremem. Hanene  
sürünerek giremem. Hohlayıp yüzündeki hasret lekelerini silemem. Kusurum  
onurumdur Cemile” (HÜK, s. 50)*

Halk arasında baykuşların ölümün habercisi olduğuna inanılır. Şair bu inanca ve ölümün zamanının bilinmemesine istinaden “Baykuşlar gibi şifreli ötemem, gizlice sana randevu veremem” işitsel imajını tasarlar.

*“Çöl sürüngenlerine özgü bir hiddetle kendinle söyleşmekte. Ufalanmış  
kelimelerle gülüşmekte.” (HÜK, s. 52)*

“Kelimeler” nesne olarak düşünülüp “ufalan[ma]” vasfıyla nitelendirilir. Somutlamaya dayalı işitsel imajda şair içinden gülmeyi, sessizce gülmeyi “ufalanmış kelimelerle gülüşmek” biçiminde estetik şekle büründürür.

*“Eğildim, kulağımı dayadım yere  
toprağı dinledim: Nal sesleri açık seçik duyuluyordu  
atalarım beni ziyarete geliyordu  
ruhları tekrar ete ve kemiğe bürünüyordu.” (HÜK, s. 57)*

Şair, hayali sesler üzerine kurduğu işitsel imajda, kulağını yere dayayıp kendisini ziyarete gelen atalarının gelişini açık seçik duyduğu nal seslerinden anladığını belirtir. Tarihe, atalarının zamanına, mekânına poetik yolculuk yapma isteğinde amacına ulaştığını süreci tersine çevirerek anlatır.

“Yolunu ıştır gözlerimin karanlığı. Yürüme, koş. Konuşma, bağır. (...) Mağrur ol kalbim” (HÜK, s. 58)

Kalbini, kişileştirdiği işitsel imajda, seslendiği taraf hâline getirir. Kendi dışında bir kişilik atfederek varlık kazandırdığı duygusal dünyasına hitabı, şairin içsel muhasebesini imajlaştırmasını sağlar.

“ışığa tutup kalbimin karanlığını  
seni sordum sırlar müneccimine” (HÜK, s. 60)

Karşısındaki kişiye yönelik duygularını anlama, tahlil etme çabasını “sırlar müneccimi” imajıyla birleştirdiği “soru sorma” eylemiyle işitsel hüviyete sokar.

“Dün bütün gün yollarda  
hemen herkese hırladım,  
budala bir hasım aradım kendime, bulamadım.” (HÜK, s. 66)

Şair, herkese çatan, geçimsiz şiir kişisini köpek olarak tasarlayıp “herkese hırla[yan]” olarak niteleyerek işitsel imajı oluşturur.

“Rüzgâr ekmeden fırtına biçerim.” (HÜK, s. 72)

“Rüzgâr eken fırtına biçer” sözünün değişime uğratılmasıyla elde edilen işitsel imajda şiir beninin, kötülük yapmadan beter kötülükle karşılaştığı dile getirilir.

“Gemiler limanlara koşar, trenler garlara. Sokaklar ve fabrikalar kuş sesleriyle dolar.” (HÜK, s. 98)

Çalışma mesaisinin başlamasına doğru sokaklarda ve fabrikalarda çalışan insanların sesleri birbirine karışır. Bu ses cümbüşünü şair kuş sesleri olarak işitsel imaja dönüştürür.

*“Vahada, gözyaşıyla harlanan ayışığında dans ediyordu Gülizar. Klarnet adeta miyavlıyordu, darbuka havlıyordu.”* (HÜK, s. 99)

“Gülizar”ın yapmaya zorlandığı, gözyaşına bulanmış dansına eşlik eden “klarnet” ve “darbuka” seslerini inilti gibi algılaması “miyavl[ama] ve havl[ama]” imajlarıyla aktarılır. Tarihsel olan bu onur kırıcı, acı verici sahne işitsel imajlarla yeniden kurulur.

*“Ah nasıl çizilir hayalle hakikâtin hududu  
bir çift lafla”* (HÜK, s. 105)

“Hayal” ve “hakikat”, aralarına bir çift lafla sınır işareti çizilen somut düzlem olarak hayal edilir. İki toprak parçası sınırını belirleyen taş, ağaç ya da sınır taşının işlevini üstlenen “bir çift laf”, hayal-hakikat çatışmasını önleyen set olarak çizilir. İşitsel imaj unsuru olarak kullanılan “bir çift laf”, soyut iki kavramı kendi somut evrenine çeker ve anlamın yükünü üstlenir.

*“Alnındaki serinlik kanının uğultusundan”* (HÜK, s. 106)

Alnın ateşlenmesinin sıkıntıya işaret olması gibi alnın serinliği de sıkıntıdan terlemeye delalet eder. Bu sıkıntı ve terlemenin sebebi “kanın uğultusu” işitsel imajında saklı huzursuzluktur. Kan, sel olup gürültüyle akan gür su ya da şiddetli rüzgâr olarak çağrışım yapar.

*“Şirin. Okur ve örtünür  
dağdan kopan bir çığlığı.”* (HİBSG/KİS, s. 254)

Şair, Ferhad’ın ölüm haberini “Şirin”e ulaşan bir “çığlık” olarak tasarlar. İşitsel duyuya seslenen bu kullanımda “çığ” ve “çığlık” arasında bir ilişki kurar. Gelecek olan felakete başka bir deyişle Ferhad’ın ölüm haberine işaret eder.

*“ben seni özüm bildimdi  
yazgımı tersten okur”* (HİBSG/KİS, s. 262)

Tersten okunan bir kelime, çoğu kez anlamsız ve kulak tırmalayıcı bir sese dönüşür. Şairin “*yazgı[sını] tersten oku[yan] sen*”, yanlış anlayan, yanlış seslendiren kişiye dönüşür. Öz-yabancı/yanlış ikilemi üzerinden kurguladığı imajda şair, hayat çizgisinde buluşmayan, ortaklaşmayan bakışı dillendirir. Bunu, “oku”ma eylemi üzerine temellendirerek bilinçli yapılan yanlışla dikkat çeker.

*“Ne düşer bana şol talandan  
ko adını, ey kalbi göçük  
bir dağ silsilesine nispet uğuldayan”* (HİBSG/KİS, s. 264)

Şiir, mısra kırma işlemine uygun şekilde okunduğunda “kalp”, “*göçük bir dağ silsilesine nispet uğuldayan*” bir varlık olarak işitsel imaja dönüşür. Dağ silsilesinin göçüğündeki ıssızlık, kalpteki huzursuzluk olarak tasarlanıp imaj biçimine getirilir.

*“Gözleri buğulu ve durgun  
du. Gözlerine tutun  
dum. Buzun çitirtısına  
dökülen kanın hıştırtısına”* (HİBSG/KİS, s. 265)

“*Dizeyi sözcük bölerek kırma*”larla (Durak, 2003: 77-83) yaratılan işitsel imaj, ritimde “*‘du ve dum’lar ile davul sesi yansılanma*”sını duyurur (Çıplak, 2004: 84-87).

*“Kimin şivesiyle seslesem  
alnımın runik yazısını,  
yoksa tuz mu döksem  
kesiklerine kalbimin”*(HİBSG/KİS, s. 270)

Şair, yazgı olarak gördüğü etnik kimliğinin kültürel unsurlarının hangi Türk boyu esas alınarak ele alınması gerektiği konusundaki bilinmezliği/belirsizliği, “*kimin şivesiyle seslesem/alnımın runik yazısını*” mısralarındaki işitsel imaj tasarımıyla aktarır. “Şive” imajı “boy”, “seslemek” eylemi biçimindeki imaj, “*dillendirmek/temel almak*” anlamlarıyla tasarlanır. Türklerin dağınık hâlde birçok devlet çatısı altında

bulunmaları, Türkçenin birçok şiveye ayrılmış olması gerçeği karşısında nasıl bir tavır sergilenmesi gerektiğinin muhakemesi söz konusudur.

*“Dinledim ve belleğime kaydettim remizlerin uğultusunu, Kızıl Elma’nın kokusunu, imlâ işaretlerinin ilk kusursuzluğunu”* (HİBSG/KİS, s. 275)

Alışılmamış bağdaştırmayla oluşturulan “*remizlerin uğultusu*” tamlamasında remizlere (sembol), ses unsuru olan “*uğultu*” yakıştırılarak işitsel imaj tasarımı bulunur. Mitolojik sembollerin, dönemin ruhunu taşıdığına duyulan inanç, “*remizler*”in “*uğultu*” ile tasarımlanmasını sağlar.

*“Dinledim ve belleğime kaydettim remizlerin uğultusunu, Kızıl Elma’nın kokusunu, imlâ işaretlerinin ilk kusursuzluğunu”* (HİBSG/KİS, s. 275)

Şair tarafından, görsellik arz eden “*imlâ işaretleri*” ve kokusu hissedilen “*Kızıl Elma*”, işitilen “*remizlerin uğultusu*” ile birlikte işitme duyusuna bağlanarak eşduyum sağlanır.

*“Senin telaffuz ettiğin harf  
ne Elif’ti, ne de Kaf  
artık Mekke’den bile uzaktır kalbine  
o şehrayîn”* (HİBSG/KİS, s. 283)

Şair, “*telaffuz*”la işitsel kıldığı “*Elif*” ve “*Kaf*” imajlarında sırayla *Kur’an* ve mitolojiyi saklar. Arap alfabesinin ilk harfi olmasındaki başlangıç vasfı ve düz çizgi şekli ile Allah’a giden yol çağrışımı “*Elif*”i İslam inancının simgesi yapar. Masal ve efsanelerde geçen “*Kaf [Dağı]*” ise mitolojik özellik taşır.

*“Neler yazıyor alnımda  
oku ve sesle şaman”* (HİBSG/KİS, s. 286)

Şair, kâhinliğini “*neler yazıyor alnımda/oku ve sesle şaman*” şeklindeki mısrada işitsel imaja dönüştürdüğü “*şaman*”ın, geleceği, tahmin edip dile getirmesini

istemektedir. Mısrada şamanların aynı zamanda müzisyen de olduğu gerçeğine gönderme mevcuttur.

*“yüzleşmek istiyorsan kendinle*

*örtün. Mut kapılarını kilitle*

*yatsıyı, sahur dinle” (HİBSG/KİS, s. 299)*

Şiirde, kişinin kendisiyle yüzleşmesi, mutluluğa kapılarını kapatması ve gece boyunca kendi iç sesini dinlemesi koşullarına bağlanarak işitsel imaj tasarımıyla bulunulur. Gecenin başlangıç ve bitiş sınırı “yatsı” ve “sahur” şeklinde çizilir ve kişi dinlediği iki ezan arası ruhani yolculuğa çıkarılır.

*“Bir gül ne anlatır*

*güller hakkında bir güle*

*kırmızı güllere has*

*o yahşi tebessümle” (HİBSG/KİS, s. 305)*

Gül bahçesinde bir goncanın açan goncalara katılıp gül olmasını şair, güzel fakat sıradan bularak kişileştirdiği gül aracılığıyla işitsel imaja dönüştürür. Şair, “gül”lerin “kırmızı” renk ve “yahşi”lik bakımından aynı oluşlarını, “tebessümle” bir şey “anlatır” olması olarak hayal eder.

*“Rebaba el sürmeden*

*de kurulur denklem*

*x ekseninde Kâbe*

*y ekseninde Ötüken” (HİBSG/KİS, s. 306)*

Lirik içerim ve simgesel kullanımlı “rebap”, kültürel argüman göndermesiyle sözlü/mitolojik mirasın taşıyıcısı saza ve söze başvurulmadan da etnik ve dinsel aidiyetlere ilişkin bir perspektifin ortaya koyulabileceğinin işitsel imajı işlevi üstlenir.

*“fakat Akdeniz niye kirlenir*

*senli benli konuşurken*

*aşka ve ölüme dair  
arabesk bir hüznle” (HİBSG/KİS, s. 307)*

Şair, “*senli benli, hüznle, aşka ve ölüme dair konuş[maları]*”, ses yağmuru şeklinde hayal ederek, sel olan ve Akdeniz’i de kirleten işitsel imaja dönüştürür.

*“Yemen: çölün eteğine  
serilmiş bir pösteki:  
yüz bin çini kâse  
bir o kadar cırcır böceği” (Si, s. 13)*

Yemen’e dair algısını şair, “*cırcır böceği*” işitsel imajıyla aktarır. Yaz mevsimindeki kavurucu sıcaklar, çöl gerçeğiyle birleştiğinde akla cırcırböceği sesinin temsil ettiği rehavet, uyuşukluk, tembellik ve gürültü gelir.

*“Tıka basa yıldız doldu  
gökyüzü yine bu akşam,  
sanırsın bülbül çilemekte  
mihnetimi Söz’e vursam” (Si, s. 18)*

Şair, sıkıntısını dile getirmesi durumunda dertli dertli öten bülbül sanılacağını belirttiği işitsel imajda klasik gül-bülbül mazmunundan yararlanır.

*“Hangi güle dokunsam  
bülbül sesine teşne  
üstüme sıçrar rebaptan  
o şedaraban beste” (Si, s. 33)*

Şiirde “*bülbül sesi*” ve “*rebaptan sıçra[yan] beste*” işitsel imajlarıyla oluşturulan atmosfere hâkim olan hüzn ve karamsarlık, içerdiği coğrafi ad dolayımı göndermelerle Arap şehirlerine yaydırılır. Sesin boşlukta dağılıp yayılması ile acının bütün bir coğrafyaya yayılması arasında paralellik kurulur.

*“Sanır mısın ki Hüseyin*

*kumların fısıltısıdır bes,  
yazılan sağdan sola  
iki veya üç hecelik bir nefes” (Si, s. 52)*

Şiir öznesine göre Hazreti Hüseyin, sadece şehit edildiği Kerbela çölünde yası tutulan, o olayla anılan, Arapça yazılıp konuşulan biri değildir. O coğrafyayı, dili ve kültürü aşan geniş bir âlemde yas ve sevgiyle yâd edilen biridir. Arapça “*küçük sevgili*” anlamında “*Hüseyn*” (Devellioğlu, 2008: 392) ve “*Hüseyin*” şeklinde iki ya da üç heceyle seslendirilen fakat insanlara “*nefes*” olan bir şahsiyettir. Yezid’in zıddı olarak örnek bir isimdir. Şiirde Hz. Hüseyin için yeterli gelmeyen sıfatlar, “*kumların fısıltısı*” ve “*yazılan sağdan sola/iki veya üç hecelik nefes*” şeklindeki işitsel imaj kuruluşuyla aktarılır.

*“Mırıldan, kulağıma fısılda  
veda şarkısını puhuların” (Si, s. 56)*

Puhunun da içinde bulunduğu kuş ailesi Baykuş, uğursuzluk getirdiğine inanılan kişiler için benzetme amaçlı kullanılır (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 227, 1631). Ayrıca, halk arasında puhu ve baykuşun ölüm habercisi olduğu inancı mevcuttur. Şiirdeki özneye sesiz ve ani vedanın ifadesi için söylediği “*kulağıma fısılda/veda şarkısını puhuların*” şeklindeki mısralarıyla şair, işitsel imaj tasarımını gerçekleştirir.

*“Hangi paranteze saklandı kavmin  
sustu kimin el işaretiyle,  
hâkikatin öbür tarafına sür atını  
bir başka hayal şehre” (Si, s. 67)*

Şair, “*kavmin*” tarihteki ilerleyişinin durdurulmasını, “*kavmin/sustu kimin el işaretiyle*” işitsel imajına dönüştürerek mısralara döker. “*Kavmin*” dilini, kültürünü konuşması, kendini ifade etmesi, yarına taşımasının engellenmesini, “*sustu*” imajıyla estetik ifadeye büründürür.

*“Zehrimi yılana verdim  
sesimi puhuya, ata,*

*azad ettim kalbimi*  
*sırtımı dönüp mine'l aşk<sup>142</sup>'a*” (Si, s. 71)

İşitsel imaj tasarımıyla ifade edilen mısra da şair, şiir beninin ölümden yana olan yönünü, ölümü önceden duyurduğuna inanılan puhuya ve binicisinin öldüğünü eve boş dönüp kişneyerek veren ata bıraktırdığı sesiyle yaşamdan yana çevirir.

*“Kimin lehçesiyle ağlasam*  
*Geceye taşırır ruhumu”* (Si, s. 73)

Şiir öznesi, empati kurarak derdine ağladıklarının, ruhunu kararttığını ifade etmektedir. İşitsel imaj unsuru olarak “*konuşma tarzı*” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1303) anlamındaki “*lehçe*”, hemdert olmayı, “*ağla[mak]*”, hem derdin ağırlığını hem de gösterilen duyarlılığın ölçüsünü göstermesi açısından imaja güç katmaktadır. “Hâl”ine ağladıkları, “dil”iyle konuştukları, “zaviye”sinden baktıkları şiir öznesinin iç sıkıntısını artırmaktadır.

*“Kendi kaniyla yazar*  
*hattat alın yazısını,*  
*zifir aynalara taşırmadan*  
*okur yârinin çıplaklığını”* (Si, s. 85)

“*Yârin çıplaklığı*” olarak imajlaştırılan sırların ifşa edilmeden öğrenilmesi, derinliği olmayan, Bâtınî olana mesafeli insanlar için kullanılan “*zifir aynalara taşırmadan/okur*” kurgusuyla verilir. Dörtlükte “*okur yârinin çıplaklığını*” şeklinde tasarlanan işitsel imajda hem Tanrı’nın varlığına dair izlerin gizli kalması hem sevgilinin öğrenilen mahremiyetinin aşikâr edilmemesi anlamlarına gelecek şekilde kullanılır.

*“Kalbimi yırt ulu Kayra*  
*(...)*  
*Aynalardan kazı yüzümü*

<sup>142</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınır*’da (Ferhad, 2015) “mine’l-Aşk” şeklinde büyük “A” ile yazılmıştır.

*harflerin belleğinden sil,  
cinler zılgıt çeksin kalbimde  
Mezar-ı Şerif'e mukabil” (Si, s. 90)*

Afganistan’ın dördüncü büyük şehri Mezar-ı Şerif, Hz. Ali’ye ait olduğuna inanılan türbenin de varlığına rağmen savaş ve yoksulluktan dolayı gelişip beklenen bayındırlığa ve kalabalığa sahne olamamaktadır. Şair, bu durumu kalabalık-tenhâlık zıtlığında “*cinler zılgıt çeksin kalbimde/Mezar-ı Şerif’e mukabil*” işitsel imajıyla dile getirir.

*“Çalmasın kapımı bad-ı sabâ  
avluma girmesin hiçbir atlı,  
yaşamak istiyorum yek başıma  
ben bu rehin hayatı<sup>143</sup>” (Si, s. 107-108)*

Adı, Yusuf Has Hacıp’in *Kutadgu Bilig* isimli eserinden mülhem şiirde Fuzuli’nin, “*Ne yanar kimse mana âteş-i dilden özge/Ne açar kimse kapum bâd-ı sabadan gayrı*” (İpekten, 1996: 40) beytine göndermeyle öznenin tercih ettiği yalnızlık ve inziva hâli işitsel imaj tasarımına dönüştürülür. Şiir öznesi, rüzgârın aralık bırakılan kapıyı çalmasını dahi istememektedir. Aynı şekilde, kendisini almaya gelebilecek herhangi bir atlının varlığını da avludan duymak istemeyecek kadar koyu bir yalnızlık ve kapanma isteği içindedir.

*“Kaç sûreti çıkar Aşk’ın  
üst üste koysam Kerem’le Mansur’u,  
kimin hanesine yazılır ‘sevda’  
mânâ libasını silksem lisanımın,  
o hengamede, o dağdağada  
duyulur mu İsrâfil’in sûru” (GÂ/KİS, s. 401)*

Şiirde “*sevda*”ya tutulan kişinin sorgulama hâlindeki çalkantılı iç dünyasında veya insanların mecaz-gerçek aşk arayışında yaşadığı kargaşa ve karmaşa “o

---

<sup>143</sup> Simurg’da (Ferhad, 2004) bu mısra, sonraki sayfada yer alan birimin başına eklenerek yazılmıştır.

*hengâmede, o dağdağada/duyulur mu İsrâfil'in sûru*” işitsel imajıyla algılanıp sunulur. Kıyametin başında ve canlıların yeniden diriltilmesinde çalınan surla (Bebek, 2009: 533-534) karşılaştırma yapılarak sevdaya dair hakikat arayışında yaşanan “*hengame, dağdağa*” bağlamında içsel hesaplaşma içindeki insanın durumu somutlaştırılır.

*“İkra! bir de sûrelerde ara aksini  
Cafer’e değ, Nesimî’ye sokul  
muhalif sûretini kaz ve bul:  
yollara ağ, تنها, sarp yollara  
göçüklerini onarır onların nefesi”* (GÂ/KİS, s. 402)

*Kur’an*’daki “İkra” suresine (*Kur’an*, Alak/597) telmihle, insanın hakikatının sûrelerden düz ve mecaz anlamda okunmaya muhtaç olduğu anlayışına dayalı bir tasarımla işitsel imaj oluşturulur.

*“Ne zaman bir güle baksam  
bir karanfilin kanı çekilir,  
abdal olup bir ney’e aksam  
herhangi bir akşam  
herhangi ama zifîrî bir akşam  
iç geçirir Haşim’le Ahmet”* (GÂ/KİS, s. 404)

Sûfî müziğinin başat enstrümanı olan “ney”, bu şiirde hüznün ve sonsuzluk anlamıyla işitsel imaj olarak tasarlanır. Günün[ömrün] bitmek ve sonsuz bir öbür dünya hayatının başlamak üzere olması arifesinde “*iç geçirir Haşim’le Ahmet*”. Haşim’in “Bir Günün Sonunda Arzu” şiirindeki “*Akşam, yine akşam, yine akşam/Bir sırma kemerdir suya baksam/Akşam, yine akşam, yine akşam/Göllerde bu dem bir kamış olsam!*” (Ahmet Haşim, 2021: 80) mısraları, güneşin batışı fonunda verilen ömrün son demleri anlamıyla hüznün içermektedir. “Ney” sesine kapılıp giden şair ve şiir öznesi, Ahmet Haşim’i ve onun şiirindeki beni iç geçirirken görmektedir.

*“İki yol, İpek ve Baharat*

*nerde kesişir? ve hangi nehir  
hangi nehirle çiftleşir  
onların zıfıf dölşeginde?  
Bildimdi: Hayal ve Hakikat  
kutsal bir denklem hayat  
o denklemin ş harfidir” (GÂ/KİS, s. 406)*

“Hayal”, “hayat” ve “hakikat” üçlölşü “aşk” kelimesini oluşturan harflerin karşılığı olarak okunduğıunda ortadaki “ş” harfi “hayal-hakikat” denkleminin içinde bir olgu olan “hayat”ı imler. Sağır değıl sesli ve yumuşak olan “ş”, “hayat”ın kalıcı iz bırakan yaşantı boyutuna ve kırılğan doğasına karşılık kullanılır. Ne “hakikat” kadar serttir ne de “hayal” kadar yumuşaktır. Denklemdede dengeleyici bileşendir. Harfin seste anlam kazanma boyutuna yoğunlaşmayla kurgulanan işitsel imaj, yazıdan iktidarı alıp söze vermesi açısından “an”a sığdırılan somut aktüel yaşama işaret eder.

*“Cırcırbölceğı temrinlerine karışır  
su ve yaprak hışıltıları,  
saguya, gözyaşına dönölşür  
aşk cinlerimin fisıltıları” (GÂ/KİS, s. 421)*

Cinsel arzu göndermeli şiir başlığı olan “Ay Büyürken Uyuyamam” dikkate alındığında işitsel imaj tasarımı mısralarda doğal seyrine uygun olmayan bir işleyişte “gözyaşına dönölş[en] aşk fisıltıları” duyurulur. Acı çekilen ve gizli yaşanan aşklar “sagu, gözyaşı” ve “fisıltı” imajlarıyla, doğal seyrinde akan hayat “[c]ırcırbölceğı temrinlerine karış[an]/su ve yaprak hışıltıları” imajlarıyla aktarılır.

*“Bütöl puhuların sessizliğini devşir ve Basra’ya dök. Şu barbar  
kalbimi göğsümden sök İlayda  
sök  
sök” (GÂ/KİS, s. 422)*

Sessiz kalınan, habersiz şekildeki ölümler, “puhuların sessizliğı” imajı olarak tasarlanıp kendisiyle tezat anlamdaki “Basra’ya dök[ülen]” bir çağlayan tasavvuruyla sunulur. Böylece hem Basra Körfezi vasıtasıyla çağlayanın denizlere ulaşması gibi

sesin de dünyaya ulaşması hem de suyun kanı temizlemesi istenir. Bu ölümlerden ve ölümler karşısındaki tepkisizlikten duyulan çaresizliğin yakarışı, feryadı “sök/sök” tekrarı biçimindeki işitsel imajla aktarılır.

*“Göçüklerini saklar  
gözlerinin altın kafesi,  
nidaya figana dönüşür  
bülbulünün sesi”* (GÂ/KİS, s. 423)

Şiirde “bülbul”e benzetilen kişinin özlem dolu konuşmaları işitsel imaj tasarımıyla “nidaya figana dönüş[en] bülbulün sesi” olarak verilir.

*“Esme dedim rüzgâra  
görülecek bir hasretim var,  
aşk-ı mecaz değil  
ateş-i dilden özge hiç değil  
cinler periler basar içimi  
karaşın bir sombahar.  
Yağma dedim yağmura  
Yüreğim sükût edinceye kadar*

*Ölünceye kadar”* (GÂ/KİS, s. 428)

Kişileştirilen “rüzgâr” ve “yağmur”a seslenen öznenin iç sıkıntısı, “cinler periler basar içimi” ve “yüreğim sükût edinceye kadar” işitsel imajlarıyla aktarılır.

*“Omzuma kon yağmurcuk  
öt, şakı, cıvılda,  
uçarken gördümdü seni  
usul ve yeğnik<sup>144</sup> bir ağıda”* (GÂ/KİS, s. 429)

<sup>144</sup> Vurgusu, koyu olmayan italik biçimiyle şaire aittir.

Yaşar Kemal'in *Yağmurcuk Kuşu* (1980) romanına göndermeyle tehcirin kederi, babanın evlatlığı tarafından katlinin ağdı, “*yağmurcuk*” kuşu vasıtasıyla işitsel imaja dönüştürülür. Öznenin, “*öt, şakı, cıvılda*” sözleri, “*usul ve yeğnik ağıda*” “*uç[n]*” “*yağmurcuk*”u sevinçte görme isteği olarak somutluk kazanır. Kendisine seslenilen şiir kişinin konuşması, gülmesi, neşelenmesi şair tarafından “*öt[mek]*, *şakı[mak]*, *cıvılda[mak]*” olarak tasarlanıp işitsel unsurlarla aktarılır.

*“Oku! kambur abdal  
kösnük fısıltısını rüzgârın,  
ateşin içrek cönkünü  
yaslı avazını tar’ın”* (GÂ/KİS, s. 433)

Hafif esen “*rüzgârın*”, o rüzgârda usul usul yanan “*ateşin*”, ateş etrafında melodisiyle hüznü uyandıran “*tar’ın*” “*kambur abdal*” olarak nitelen kişi tarafından “*oku[nması]*”, anlamlandırılması istenerek işitsel imaj tasarımı gerçekleştirilir. Birer tabiat unsuru olan “*rüzgâr*”, “*ateş*” ve bir enstrüman olan “*tar*”ın kişileştirilmesi yoluyla kurgulanan imajda kişileştirilen varlıklar olarak öznel ile şiir kişisi arasındaki anlam bildirimi sözlü kaynaktan alınarak sesli kaynağa devredilir. Böylece şair, Şamanizm’in doğaya canlı gözüyle bakan anlayışını şiirde somutlaştırır.

*“Kalbim ki kendine hasım  
güya beni Gülistan’a götürür.  
kafese ko, zindana kapat  
çilesin bülbülüm bir ömür*

***Ah vatanım!***<sup>145</sup>” (GÂ/KİS, s. 434)

Mutlu olmak yerine acıya razı sevgi bağlamında kişileştirilen “*kalbi[n]*”, tevriyeli kullanımlı “*Gülistan’a*” şiir kişisini “*götür[mediği]*” için “*bülbül*” gibi “*kafese ko[yulması]*”, “*zindana kapat[ılması]*” ve “*bir ömür*”, “*bülbül [gibi]* *çile[mesi]*” istenmektedir. Göğüs kafesinde yer alan “kalp” ile “kafesteki bülbül” benzerliğinden hareketle tasarlanan imaj, eklenen işitsel unsur “*çilesin*” vasıtasıyla

<sup>145</sup> Vurgusu, koyu olmayan italik biçimiyle şaire aittir.

kalbin heyecandan hızlanan atışının dertten çileyen bülbül olarak tasavvur edildiği yapıya dönüşür.

*“Bülbülü altın kafese ko  
belki öter o zaman,  
esin perileri çığlık çığlığa  
sökün eder kasrından” (GÂ/KİS, s. 442)*

Ferhad, şairin özgürlüğünden mahrum bırakılması durumunda yaratıcı olacağını “*bülbülü altın kafese koymuşlar ah vatanım demiş*” sözüne göndermeyle ifade eder.

*Gaffar*

*“-Âşığım, gönlüm bir yanardağ çığı  
ama yüzüm buzdan bir kerpiç  
elâ gözlerinin yeşim alazlı ışığı  
kararttı yolumu, ötemi seçemem hiç” (GÂ/KİS, s. 444)*

*Ümmühan*

*“-İçin hınzır, deli gönlün derviş değildir  
cırcır böcekleri dadanmış diline  
kirpiklerin buğulanyor ikide bir  
in misin cin misin adın ne” (GÂ/KİS, s. 445)*

Şair, Ümmühan’ın ağzından Gaffar’ın faydasız, gereksiz ve sürekli konuşmalarını “*cırcır böcekleri*” imajıyla aktarır.

*“Ardı sıra çağırır beni  
geceleyin bir dişi kurt,  
yıldızlar kararır kalkıp gitsem  
fırtına kopar yahut” (GÂ/KİS, s. 460)*

Şair, Göktürklerin Bozkurt Destanı'nda geçen “*yok olma felaketine uğrayan Gök-Türk soyunun, yeniden dirilip çoğalmasında bir Bozkurt'un Anne Kurt olarak vazife görmesi*”ne (Banarlı, 1983: 24) göndermeyle mitolojik unsurlara dayalı imaj kurgusunda bulunur. Destandaki dişi kurdu takip eden çocukla özdeşleştirdiği şiir beni aracılığıyla Göktürklerin yok olma ile “*yok olma felaketinden kurtulup yeniden çoğalma*” ve hâkimiyet kurma ihtimallerini bir arada düşündüğünü “*yıldızlar kararır kalkıp gitsem/fırtına kopar yahut*” imajlarıyla sunar.

*“İncelir neden daha bir incelir  
çöle dökülen nehirlerin sesi  
karlı yollar çıplaklığını soyunur  
bahr-i Hazer çivit mavisini”* (GÂ/KİS, s. 477)

Kurak ve sıcak çölde yol aldığı için debisi düşen Zerefşan Irmağı “*sesinin incilmesi*” şeklindeki işitsel imajla ifade edilir. Türkistan'ın simgesi olarak kullanılan “*çöle dökülen nehirler*”, Orta Asya Türk halklarının dış etkilere bağlı olarak zamanla kültürel erimesinin imajı olarak kullanılır.

*“Kuğular uçar şimale  
hayalin otağında kuğurur,  
ben gurbeti ezberlemeden  
o beni sana doğurur”* (GÂ/KİS, s. 478)

Kuğular, gittikleri güney yarım küreden ilkbaharda havaların ısınmasıyla birlikte kuzey yarım küreye göç eder. Bu göç bir çeşit geri dönüştür. Vuslattır. Şiir öznesinin, kavuşamadığı kişinin büyük bir hasret içinde canlandığı hayali, “*kuğur[an] kuğu*” şeklinde işitsel imaj tasarımına dönüştürülür. Mısraların devamında kuğuların gidip geldiği yolları ezberlemesiyle şiir öznesinin gurbete alışmadan ayrılığı yaşaması, gurbet ve ayrılığa yazgılı olması arasında benzerlik ilişkisi kurulur.

*“Julida. Sen ki bir koşma ayağısın*

*bencileyin gurbete mecbur bir Saka'nın”* (GÂ/KİS, s. 483)

“*Gurbete mecbur*” olarak nitelenen şiir kişisi “*Saka*” ile peşinden sürüklenen “*Julida*” arasında, adlarının sonundaki ortak “*a*” sesinden dolayı halk şiiri nazım şekillerinden koşmanın ayağı ilişkisi kurularak işitsel imaj kurgulanır. Daha çok, sözlü olması dolayısıyla koşmanın ayağını oluşturan uyum, ses olarak belirginlik kazanır. Şiirde de kişilerin macerası, ses üzerinden bir ortak erek olarak verilir.

*“Oku ve harf cinimi uyandır  
gri pagan uykusundan,  
alnımın runik yazısı  
hüsni hat kıratındadır. Lanet ” (GÂ/KİS, s. 487)*

Hüseyin Ferhad’da bir mazmuna dönüşen “*cin*”, nitelemesi “*harf*”le birlikte kişileştirilerek şiir beninin “*alnı[n]ın runik yazısı oku[nduğunda]*” “*uyandır[ılacak]*” bir varlık olarak hayal edilir. İşitsel imaj tasarımlı mısralarda “*harf cini*”nin, “*gri pagan uykusundan*” “*oku[mayla]*” “*uyandır[ılması]*” istenmektedir. Zira pagan dönem sözlü ve büyüselsel karakterlidir.

*“İşit onu. Oku, soğur, ezberle  
nihayet bir cümledir insan  
bir harfler silsilesi, bir mecaz  
bir aşk-ı mecaz” (NBCİ, s. 16)*

Hacı Bektaş-ı Veli’nin “*okunacak en büyük kitap insandır*” (Hacı Bektaş Veli, 2016) sözünden mülhem tasavvufî hümanizmanın izdüşümü mısralarda şair, insanı ses ve harflere sırrı gizlenmiş “*cümle*” bütünlüğünde bir anlamsal yapı olarak tasavvur eder. Sese dayalı algıyla sırrına vakıf olmaya davet edilen insanın, Hurufilik üzerinden ilahî, “*harf*” ve “*cümle*” ile somutlaştırılan imajlar üzerinden mecazî aşkı söz konusu edilir. Tasavvufta “çok söz yalansız olmaz” varsayımıyla “az konuşan” kişi makbul sayılır. Bu ön kabulden hareketle Ferhad da insanı, konuşan değil harflerde “susan/gizlenen anlam” olarak resmeder.

*“Saklan diyorum bir cep aynasına saklan  
sır ol: ıslık ya da figan  
sır ol: umu ya da vesvese*

*hüznüne zerk et yüzünü  
sır ol: puhu ya da mâr  
bir kanatlı yılan  
yüzüme hohla yeryüzünü” (NBCİ, s. 31)*

Şair, “*puhu, mâr, kanatlı yılan*” gibi gizemli bulduğu varlıkları “*ıslık, fîgan, hohla[mak]*” şeklindeki unsurlarla kullanarak şiir öznesinin muhatabından aynadaki “*sır*” olma isteğinin işitsel imaj kurgulu ifadesine dönüştürür. Büyü, gizem, “*sır*” ve “*ayna*” arasında ilişki, Şamanın hayat veren kutsal nefesini bir “*yeryüzü*” olarak “*yüz[e] hohla[ması]*” aracılığıyla kurulur.

*“Alnının her çizgisi bir yar  
bir uçurum silsilesi,  
bir sungurun bulutlara çarpa çarpa  
akan sesi” (NBCİ, s. 33)*

Yas hâli içinde feryat etmek, “[*d*]oğana benzeyen, yırtıcı, avcı kuş” (TDK *Türkçe Sözlük*, 2005: 1819) olan “*sungur*”un yükseklerden uçup çılgılık gibi ses çıkararak ötmesi, avlanması benzetmesine dayalı imajla sunulur.

*“Kurttur, tel kafese kapat  
yine ulur. İkide bir yer değiştiren gölgem  
yüreğimi mesken tutan o Yerli” (NBCİ, s. 50)*

Şair, “*ikide bir yer değiştiren*”, “*yüreğimi mesken tutan o Yerli*” diye tarif ettiği içindeki ben’i özgürlüğe düşkün oluşu bakımından “*tel kafese kapat[ılsa]*” dahi “*ulu[yan] kurt*”a benzetir. Şamanist ruhu göçebe Türk kültürüyle kendi ben’inde birleştirip Türk mitolojisindeki kurt motifiyle somutlaştırır.

*“Bir itiraz: vakte, sehere  
aheste ama masmavi bir fîgan,  
uğuldayan ve uğuldayan  
bir sümbülün teberi*

*aheste ama zilsiyah bir şerare*

*Halil*” (NBCİ, s. 52)

Şiir kişisi Halil ve onun şahsında söz konusu edilenlerin, zamana, geleceğe “itiraz” mahiyetinde ağır fakat umutlu bir şekilde yol aldıkları “*aheste ama masmavi bir figan*”, huzursuz bir gençlik durumu yaşadıkları “*uğuldayan ve uğuldayan/bir sümbülün teberi*” imajıyla işitsel olarak aktarılır.

### 3. 1. 3. Dokunsal İmajlar

Dokunma, tensel his, temas, bedensel algı aracılığıyla oluşturulan imajlardır. Nesnelerin, varlıkların derideki duyumlarının zihin tarafından algılanışları poetik imaja dönüştürülürken dokunsal unsurlar kullanılır. Şairde imaja yol açan maddenin ısı, yoğunluğu, biçimi, bedene uygulanan kuvvet, terleme gibi bedensel tepkiler şeklindeki algılardır.

Ferhad’ın aşağıdaki mısralarında dokunsal-tatsal-görsel imaj tasarımına başvurur.

*“Yüreğimdaki ıslaklık, dudaklarımdaki kuruma  
yeni değil. Biraz lor peyniri”* (DÇ, s. 11)

“Yüreği[n]deki ıslaklık” hüznü ve gözyaşına, “dudakları[n]daki kuruma” sözün bittiği yerde oluşuna gönderme yapar. Islaklık canlılığa, kuruluk ölgünlüğe işaretler. Fakat “yürek” için kullanılan “ıslaklık” gözyaşıdır. Bilindiği gibi “lor”, taze, yumuşak ve tuzsuz beyaz peynirdir (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1315). Şair, “[y]üreğimdaki ıslaklık, dudaklarımdaki kuruma/yeni değil. Biraz lor peyniri” derken “lor peyniri”indeki tatsal, dokunsal, görsel imajlarla tatsız tuzsuz bir durumu da dile getirir. Saf fakat artık tat vermeyen düşleri de ima eder.

*“Uçurum gibi uzun yüzünü  
dayadı Antiokheia’nın yaşlı yüzüne.  
Sonra gözlüklerini çıkarmadan  
girdi Aziz Paulus Kilisesine.”* (DÇ, s. 14)

Kavafis'in yüceliğine atfen kullanılan “*uzun yüz*”, şehrin tarihî kimliğiyle “*daya[mak]*” eylemi üzerinden birleştirilerek dokunsal imaj yaratılmıştır.

*“Denizin üzerinde bir dut yaprağı  
yaprağın kıyısında üç vapur,  
bir örümcek kemirir ördüğüm her ağı  
deniz öyle çalkanır durur.”* (DÇ, s. 30)

“*Bir örümcek kemirir ördüğüm her ağı*” dokunsal/tatsal/görsel imajında örümcek, şairin hayat bağlarını zayıflatan bir yıkıcı unsur işlevi üstlenir.

*“Selviye bağlı bir at,  
ağzında birkaç çivi  
nallarını çakıyor bir nalbant  
elinde koca bir çekiç”* (DÇ, s. 31)

Selvi dalları, yaprakları ve at yelesi, kuyruğu arasında uzunluk ve düzlük açısından kurulan ilişki, selvinin uzun yapısına, atın hızlı oluşuna görsel imaj yönüyle katkıda bulunur. “*Nal, nalbant, çekiç*” imajlarıyla desteklenen görsel/dokunsal/işitsel tablo aktüel çarkın vasıtasıyla tamamlanırken bu gündelik işleyişin şairin tahayyülünde nasıl dönüşüm geçirip estetik boyuta çıkarıldığı hakkında da bize fikir verir.

*“Günüşiğini eliyor bulutlar  
suya düşüyor kanlı sicim,  
bıyıklarını tarıyor rüzgâr  
sirtında uçarı bir sağdıç.”* (DÇ, s. 32)

Burada, süzülen günüşiği, bulut kişileştirmesiyle “*elemek*” eylemi vasıtasıyla imajlaştırılıp görsel/dokunsal kılınır. Kırılma sonrası renk değiştirip suda yansıyan ışıklar “*kanlı sicim*” imajıyla benzetime uğrattılır ve rüzgâr, “*sirtında uçarı bir sağdıç*” betimlemesi ve “*bıyıklarını tarama*” eylemiyle hareketli görsel safhada imaj evrenine çekilir. Şair, tabiat varlıklarını Şamanist inançta olduğu gibi bir ruha sahip olarak düşler ve onlara eylemler aracılığıyla kişilik kazandırır.

*“Kalemimle dokunuyorum rüzgâra,  
üşüyor parmaklarımda mavi im.  
Güneye savruluyor güvercinler  
yüreğime takılıyor kanatları.”* (DÇ, s. 32)

Hava elementinin hareketi olan “rüzgâr”ın, bir cisim olarak hayal edilip “kalem” nesnesinin dokunma alanına sokulmasıyla varlıkların özellikleri arasında bir aktarmaya başvurulduğu görülür. Görme duyusunun alanına çekilen “rüzgâr”, “kalem”le yazı sahasına indirilir. Hareket pozisyonundan durağanlığa geçişte “kalem” imajı yazı/şiir boyutuyla kalıcılığa işaret eder. Geçici olan “rüzgâr”, “kalem”le kalıcılaştır, aynı zamanda “yazı/şiirle zamanın gelip geçiciliğine değinme”ye de göndermede bulunur. “Kalem”le “rüzgâr”a “dokun[ma]” sonrası parmaklarda “mavi im” üşür. Görsel imajdan dokunmaya geçişle “rüzgâr”, devran/felek/gökyüzü çağrışımıyla “mavi” renk alır. Sonsuzlaşır. İfade, kalemiyle ölümsüz olma isteği içeriğini kazanır. Güneye göç eden barış ve özgürlük sembolü “güvercinlerin kanatları” şairin yüreğinin telini sızlatır. Yürek burada bir dokunmayla patlayan bubi düzeneği olarak da hayal edilir. Geniş bir tahayyülün ürünü olan dörtlükte imajlar metinler arası göndermeyle Edip Cansever’in “Umutsuzlar Parkı” şiirindeki şu mısralara da yaslanır: “Biliyorsunuz ya bir ağrısı vardır gitmenin/Nereye, ama nereye olursa gitmenin/Hüzünle karışık bir ağrısı” (Cansever, 2013: 165). Özgün dokunsal imajların ağırlıkta olduğu bu mısralarda şair, ayrılığın yarattığı duygusal yoğunluğu sonbaharda göç olgusuyla dile getirir.

*“Kalemimle dokunuyorum rüzgâra,  
acı bir çılglıkla doluyor içim,  
ağlıyor oynak gözlü bir mermer;  
boşanıyor günbatımının atları.”* (DÇ, s. 32)

“Zamanın gerçekliğini ele alıyorum” anlamında kullandığı “kalemimle dokunuyorum rüzgâra” dokunsal imajında şair, gelişmelerden duyduğu üzüntüyü işitsel imajla birleştirerek dile getirir. Mermer, metamorfoza uğradıktan sonra katılaştıran varlığı işaret eden güçlü bir görsel imaj olarak kurgulanır. Hareket ağırlıklı görsel imajlarda ifadesini bulan aynı anda hem “oynak gözlü” hem “ağlıyor” olmasının yarattığı samimiyetsizlik/tutarsızlık, hızla gelen karanlığı imleyen

“boşanıyor günbatımın atları” imajıyla birleşerek dönemi, nesne ve zamanda somutlaştırır.

“Doğan güne tırmanın ey sarmaşıklar  
çaldığım kamış kavala tırmanın ey  
güz kuşları, bir gözü oltaya takılı kalan gümüş renkli balıklar;  
-Sesiyle bulutlara asılı kaldı Haley.”<sup>146</sup> (DÇ, s. 46)

“Sarmaşıklar[in] doğan güne tırman[ması]” imajında “doğan gün”, dokunsal kılınır ve sarmaşığın dolanacağı bir dayanak, çıkacağı basamak olarak hayal edilir. Aynı şekilde, “kamış kaval”ın sesi de “güz kuşları” ve “balıklar”ın “tırman[acağı]” bir merdiven olarak düşünülür. Duyular arası aktarmayla dokunsal imaj oluşturulur. Sarmaşığın bir bitkiye, bir eve dolanarak uzaması, güneşe kadar uzaması isteğiyle; kuşların çok yükseklerde uçması, balıkların engin maviliklerde yüzmesi de ses gibi boşlukta ilerlemesi isteğiyle orantılandırılarak göğe yükselme/ulvilik kazanma vasıflarında sınırların aşılması boyutuyla somutlaştırılır. “Halley çıplak gözle görülebilen tek kısa periyodlu kuyruklu yıldızdır. Ek olarak, yörüngesini insan ömrü içerisinde tamamlayan çıplak gözle görülen tek kuyruklu yıldızdır. Halley kuyruklu yıldızı İç Güneş Sistemi'ne en son 1986 yılında girmiştir. Hesaplara göre 2061 yılında tekrar görülecektir.” (Kaygısız, 2021). “Sesiyle bulutlara asılı kaldı Haley” mısraında, gerçekleşmesini muhtemel bulduğu bir gelişmeyi tasarladığı imaja “kuyrukyıldızların buz, toz ve gazdan oluşması”na (Ocak, 2015) dair bilgiyi dayanak yapar. Diğer taraftan şair, hayatını sesle simgesel kıldığı kişi olarak imajlaştırdığı “Haley”in, maruz kaldığı durumun görülmesi için sarmaşıklar gibi hakikate doğru çaba göstermek, ağıtının duyulması için de çalınan kavalın sesine kulak vermek gerektiğini dokunsal ve işitsel algılar vasıtasıyla hissettirmeye çalışır.

“-Sahi, böyle uzakta mıydı o yitik<sup>147</sup> cevahir  
yoksa o saltık<sup>148</sup> yalnızlıkta mıydı?  
-Bizler ki ne Mecnun'uz<sup>149</sup> aslında, ne Tahir

<sup>146</sup> Alıntının yapıldığı “Bilcümle Türk Dili İle Bizim Haley’i Astılar Kendi İpi İle” adlı bu şiirin başlığı, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) “Ayn-i Zaliha” olarak değiştirilmiştir.

<sup>147</sup> Bu kelime *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) “siyah” olarak değiştirilmiştir.

<sup>148</sup> Bu kelime *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) “mutlak” olarak değiştirilmiştir.

<sup>149</sup> Bu kelime *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) “Mecnun’uzdur” olarak değiştirilmiştir.

*ama aradığımız<sup>150</sup> aydınlık, o karanlık mıydı? ”<sup>151</sup> (DÇ, s. 47)*

Ferhad, kara sevdayı, kararmış ve gerçekleşmeyen umutları “*yitik cevahir*” şeklinde tasarlar. Nazım Hikmet’in “*kararmasın yeter ki/sol memenin altındaki cevahir*” (Nazım Hikmet, 2018: 68-69) mısraına göndermeyle kullandığı “*cevher*”, “kalp”tir. Toplu şiirlerde “*siyah cevahir*” şeklindeki kullanımı şairin kararmış kalp anlamını da yüklediğini gösterir. Bu imaj aynı zamanda adı aşkla özdeşleşmiş Mecnun ve Tahir’e göndermeyle arınmanın, olgunlaşmanın aşkla da olabileceği ihtimalini söz konusu yapar. “Işık” kavramı etrafında ördüğü imajda aşkı “*cevahir*” olarak simgeleştirmekte, duygularının ifadesinde tarihsel adlardan yararlanmaktadır. “*Yitik cevahir*” imajında dokunsal duyuyla algılanan “*uzak*”lık, “*aydınlık-karanlık*” tezatında görsel mahiyet kazanır.

*“Yeni bir şiire başlıyor şair  
hiç bir zaman bitmeyecek yeni bir şiire,  
kerpetenle sökülmüş tırnaklarıyla  
kazıyor sözcüklerin yüzünü:  
...hüznü aşıyor şiir-hüznü.  
...acıyı aşıyor şiir  
bir suyunun derisini kanatan.<sup>152</sup>  
Cellâdlar iniyor<sup>153</sup> merdivenleri  
basamaklardan ikişer üçer<sup>154</sup> atlayarak,  
cellâdlar yontuyorlar şiiri;  
(bir güherçile yığının benzetmek için)<sup>155</sup>  
yontuyorlar şiiri:  
Dizeler kanyor, sözcükler kırılarak dökülüyor bir nehre,  
hiç bir zaman bitmeyecek bir şiire*

<sup>150</sup> Bu kelime toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınır*’da (Ferhad, 2015) “aradığımız” şeklinde kullanılmıştır.

<sup>151</sup> Bu dördlük *Kılıç İpekte Sınır*’da (Ferhad, 2015) yazımı “KAR A YDIN LIK” şeklindeki adla yer almıştır.

<sup>152</sup> *Kılıç İpekte Sınır*’da (Ferhad, 2015) bu mısra “bir sūfiyi kendi nefesiyle boğan” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>153</sup> *Kılıç İpekte Sınır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime “iniyorlar” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>154</sup> *Kılıç İpekte Sınır*’da (Ferhad, 2015) bu ikileme “üçer beşer” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>155</sup> *Kılıç İpekte Sınır*’da (Ferhad, 2015) parantezi kaldırılmış bu mısra “benzesin için bir pagan tekbire” şeklinde değiştirilmiştir.

*yeni bir şiire başlıyor şair.*”<sup>156</sup> [“Şiir, IV”]<sup>157</sup> (VYGAİ, s. 8)

1984’te basılan kitaptaki bu şiir, Ferhad’ın büyük şiir/büyülü şiir dediği sekiz yüz yıllık şiir geleneğinin devam edeceği inancıyla yazdığı bir şiirdir. Aynı zamanda 12 Eylül dönemi işkence günlerinde sığınılan liman olarak şiirin tasavvur edildiğine de işaret eder. “*Kerpetenle sökülmüş tırnaklarıyla/kazıyor sözcüklerin yüzünü: /hüznü aşıyor şiir-hüznü./acıyı aşıyor şiir/bir suyosununun derisini kanatan*” mısralarında “*sökülmüş tırnak*” imajı savunma aracının elden alınması/umudunun kırılması olarak kurgulanırken şiirin galip geldiği acı ve hüznün, kırılmanlığı imleyen “*suyosununun derisini kanatan*” dokunsal imajıyla nesneleştirilir. Baskı döneminde sansüre uğrayan şiirlerin dizelerinin kırılması “*şiirin yontulması*” olarak düşünülür. Hareket unsuruyla görselleştirilen imaj, şiirin inşa edilen bir nesne olarak algılandığını da gösterir. “*Dizelerin kanaması*” mısraın kişi hüviyetinde tasavvur edildiğini, “*kırılıyor*” olması “*sözcüklerin*” kristal hassasiyetinde düşünüldüğünü, döküldüğü yerin “*nehir*” olmasının zamana işaret ettiğini gösterir. Şaire göre nehrin denize, oradan okyanusa varması gibi şiir de çoğalıp zamana yayılacaktır. Fakat son üç mısraa yayılmış imajları şu şekilde okumak da mümkündür. Şair, sansüre uğradığı için kırılıp ortadan kaldırılmış şiirden farklı olarak “*yeni*” fakat ömrü vefa etmeyeceği için belki de “*hiçbir zaman bitmeyecek bir şiire*” başlamaktadır.

*“Alnımı dağlar bir kızgın süngü  
tuz içinde sökülür savran derim  
eril yüreğimi inceltir zalımın külüngü  
'konuşan' dönektir ben değilim.*”<sup>158</sup> (VYGAİ, s. 9)

İşkence sahnelerinin benzetmelerle somutlaştırıldığı imajlarda dokunsal, görsel, işitsel öğelere başvurulur. Şair, işkencede ateşin yükselmesini alnı dağılayan kızgın süngü, altları kanatılmış ayaklarla tuz üstünde yürütülme sonrası duyulan acıyı derinin sökülmesi, baskılar karşısında verilen tavizler ya da gösterilemeyen tepkileri

<sup>156</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu şiirin son üç mısraı “Dizeler kanıyor, sözcükler kırılarak/dökülüyorbirnehirehiçbitmeyecekbir Şiir’e/yeni bir şiire başlıyor Şair” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>157</sup> Alıntının yapıldığı “Şiir, IV” adlı bu şiirin başlığı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) “Önce Söz Vardı, 4” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>158</sup> Bu bölüm toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’a (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

eril yüreğin inceltilmesi olarak algılar. Bedenin reaksiyonları ile inançların sağlamlığı arasındaki tezat üzerine kurulan mısralarda şair, imajlarını politik duygularla oluşturur. Son mısrada “*konusan*” işitsel imajıyla, işkencede çözülen kişiye işaret edilir. İmajlar, şairin bir işkence sınavından inançlarından dönmeden çıktığı sahne/sınav üzerinden kurgulanır.

*“Kızım! Başını serçe parmağıma koy  
avuçlarımın içindeki kan çiçeklerine uzan ve uyu  
Kül içinde ayakizlerini sürmekten  
yitirdim ben artık bu eski uykuyu”* (VYGAİ, s. 16)

*“1. söz dinlememek, baskı altına alınmamak, zapt edilememek. 2. şımarık davranmak.”* (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 617) anlamlarında kullanılan “*ele avuca sığmamak*” deyiminin, şairin muhayyilesinde yeniden yaratımının ifadesine örnek bir kullanım olarak ilk iki mısraı okuyabiliriz: “*Kızım! Başını serçe parmağıma koy/avuçlarımın içindeki kan çiçeklerine uzan ve uyu.*”

Sevdiği, üstüne titrediği için avcunun içine sığacak kadar küçük, narin olarak betimlediği “*kızı*”, şairin serçe parmağına başını koyar ve avuçların içindeki kan çiçeklerine uzanıp uyursa şair, onun kül içindeki ayak izlerini sürmekten kurtulacaktır zira ayak izlerini sürmekten eski uykuları yitirmiştir. Küçük çocuğun yaramazlıklarını bedensel ve ruhsal hisseden şair, bunu özgün tasarımıyla yeni bir gerçeklik olarak resmeder.

*“Neyine gerek korlar üzerinde yürüyen Türkistanlı şair ataların,  
al, özgürlük bayraklarının oynadığı yüzyılımızın dulu:  
Ülkemiz: Altımızda alını akıtmalı doru tay  
şafakla öpüşmek için giderken konakladığımız Anadolu.”*<sup>159</sup> (VYGAİ, s. 26)

*“[Ö]zgürlük bayraklarının oynadığı yüzyılımızın dulu”* mısraında şair, hem ulusal bağımsızlık savaşları sonrası kaybedilen topraklardan arta kalan hem de hafife aldığı liberal söylemlerin, hareketlerin varlık göstermeye başladığı Anadolu’ya işaret eder. Burada “*özgürlük bayraklarının oynas[tığı] yüzyıl*”la modernizme mesafeli

<sup>159</sup> Alıntının yapıldığı “Su Uykusu” adlı bu şiir, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sinanır*’a (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

yaklaşımını ortaya koyar. Modern ulus devletlerin geçmiş değerlere kayıtsız kalışı, “[n]eyine gerek korlar üzerinde yürüyen Türkistanlı şair ataların” mısraındaki ironik söylemle şaman geleneğinin bugünkü uzantısı olan ozanlık/şairlikten kopukluğuna sitem niteliği arz eder. “Ülkemiz: Altımızda alnı akıtmalı doru tay” mısraı Nazım Hikmet’in “Dörtnala gelip uzak Asya’dan/bir kısrak başı gibi uzanan bu memleket bizim” (Nazım Hikmet, 2008: 612) mısralarına göndermede bulunur. “Ülkemiz: (...) şafakla öpüşmek için giderken konakladığımız Anadolu” ifadesinde “şafakla öpüşmek” imajı aydınlığa kavuşmak ya da şafak kıızıllığı-kan ilişkisiyle ölüme gitmek anlamlarını çağrıştırır. Sol terminolojiyle şiirin dilini, yapısını oluştururken kurduğu imajlar, ülke sevgisini güçlü şekilde hissettirir.

*“Asker  
-Rüzgâr çocukluğumdur benim  
ufuk oyun yerimdir  
sıla gözyaşlarıyla ıslanmaz ki mîrim  
yağalım arada bir” (VYGAI, s. 29)*

Dramatik öğelerle yapısı kurulmuş şiirde Ferhad, “Asker”le “Köylü”nün diyaloglarına içerilmiş benzetmeye dayalı dokunsal, görsel, işitsel imajlar vasıtasıyla “Asker”in özlemine, acısını dillendirir. Gelip geçmiş, geride kalmış, özlem uyandıran “çocukluğu”, “rüzgâr”; “oyun yeri[ni]”, “ufuk” olarak tanımlar. Sılada acı, hasret olmadığı için yağmur gibi gözyaşı dökmeye gerek duymaz bu yüzden. Kore Savaşı’na katılmış bir askerin dramı baba-oğul karşılaşması sahnesi şeklinde hayal edilir.

*“Köylü  
-Tırpanımız köreldi yine  
testere gibi ağzı  
kılcal damarlarımı gererim yivine  
kopmaz yüreğimdeki sızı” (VYGAI, s. 29)*

Ot, ekin vb. şeyleri biçen alet olan “tırpan”, bu dörtlükte acıyı süpürme ilgisiyle kullanılarak görsel imaj efekti sağlar. Şair, köreldiği için ot ve ekin biçmeyen “tırpan”ın “yivine damarları[n]ı ger[meyi]” önererek acının dozunu belirtmeye çalışır. İstiare yoluyla hayallerini estetik şekilde dışa vurur.

*“Kızgın bir sacın üzerinde yürür gibiyim;  
sessiz gökyüzü sesimi taşıyamıyor artık<sup>160</sup>  
kime sorsam, susmak gerek diyor  
kime sorsam, bir türlü anlayamadığım şeyler söylüyor bana<sup>161</sup>  
Dağları seçen bir kartalın kanatlarından düşüyor içime yüreğim<sup>162</sup>”*  
[Uçurumlar Dolambacı, II]<sup>163</sup> (VYGAİ, s. 32)

Hüseyin Ferhad, darbe sonrası içine düştüğü umutsuzluk, belirsizlik, karamsarlık ve bocalamayı kızgın sacın üzerinde yürürken duyduğu acı şeklinde hisseder. İçinde yaşanan ağır atmosferin siyasi söylemi kaldıramadığı gerçeğini *“sessiz kalan gökyüzünün sesini taşıyamaması”* biçiminde imajlaştırır. İçine düştüğü boşluğu, bundan duyduğu kederi *“yüreğinin kartalın kanatlarından içine düş”*mesi olarak algılar. Dokunsal, işitsel, görsel imajlarını benzetme ve kişileştirmeye dayanarak yapar.

*“Omuzlarımızda öpüşüyorken denizle kuşlar  
anlayamadık Yunus ne söyledi Emre’ye  
ki, kanlı köyneğimizin yenlerine sokuluyordu rüzgar.*

*‘Ene’l-Hakk’ dedi bilcümle İnsan  
daha türkçe yazılmıyorken anayurt atlasında Türkiye,  
yeryüzüne göçüyordu dervişler tasavvuftan.”<sup>164</sup> (VYGAİ, s. 45)*

Bu şiirde Anadolu hümanizması *“tasavvuf, Yunus Emre, enelhak”* vasıtasıyla imajlara dönüştürülür. Mutasavvıfların omuzdan öpüşmesi ritüeli, denizle kuşların omuzda öpüşmesi şeklinde görselleştirilerek barış çağrıştırılır. Balık ve mutasavvıf şair anlamlarıyla kullanılan *“Yunus”*, doğa-insan ve isim-cisim bütünlüğünü

<sup>160</sup> Bu mısra, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sinanır*’da (Ferhad, 2015) “kalbim öbür macerasını taşıyamıyor artık” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>161</sup> Bu mısra, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sinanır*’da (Ferhad, 2015) “kime sorsam, Şili’yi, Allende’yi işaret ediyor” şeklinde değiştirilmiştir.

<sup>162</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sinanır*’da (Ferhad, 2015) bu mısra yer almamaktadır.

<sup>163</sup> “Uçurumlar Dolambacı, II” adlı bu şiir, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sinanır*’a (Ferhad, 2015) alınırken büyük oranda değiştirilmiştir.

<sup>164</sup> “Yüce Kalıt” adlı bu şiir, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sinanır*’a (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

imleyecek şekilde “Emre”yle konuşturulur. Şair “*ki kanlı köyneğimizin yenlerine sokuluyordu rüzgâr*” mısraında Anadolu’daki Moğol istilasının etkilerini “*kanlı köynek*”le anlatır. 13. yüzyılda hâkim olan enelhak felsefesinin yedirildiği saf Türkçe ilahilerin yazıldığı Anadolu’nun henüz anayurt olmadığını “*daha türkçe yazılmıyorken anayurt atlasında Türkiye*” diye estetize eder ve dervişlerin ölmeden önce ölme düşüncesini “*yeryüzüne göçüyordu dervişler tasavvuftan*” mısraıyla imajlaştırır.

*“Alnımızın söküük derisini dikiyor bir köşker,  
köşkerin elinde bir ışık testisi.”*<sup>165</sup> (VYGAİ, s. 46)

Şair, alnı, elinde ışık testisi olan köşkerin diktiği bir ayakkabı gibi düşünür. İnsanın alnı adı, onuru, yazgısı kabul edilir. İstiare yoluyla imajlaştırılan ayakkabı, ayaklar altında ezilmiş olması yönüyle lekelenen ada, incinen onura, kötü durumdaki kadere gönderme yapar. Fakat “*elinde ışık tesisi*” olan “*köşker*” bu kara yazgıya ışık düşürür. Adı ve onuru arındırır. Aynı zamanda “*söküük derisi dikilen aln*”, hayatta bir uçurumun kapanmasını da sağlar. Şair, dünya/gelecek tasavvuruna göre yeni bir dünyayı, hayatı inşa etmeyi “*alnın söküük derisini dikmek*”le, işçileri “*köşker*”le ve işçi sınıfının kara yazgısının değiştirilmesini “*ışık testisi*”yle görsel imaja dönüştürür.

*“Uzun tırnaklarımızla geceyi kanatan biziz”* (VYGAİ, s. 46)

Ferhad, geceyi kafa derisi olarak hayal eder zira “*uzun tırnaklarla kanat*”ılandır. Saç, siyah rengiyle klasik edebiyattaki mazmunlarda olduğu gibi imajlaştırılıp geceyle özdeş kılınır. “*Gece*”, karanlıkla ilişkisi yönüyle de aşılması gerektiği için tırnak yordamıyla “*kanat*”ılan deri olarak düşünülür. Şair, işçi-emekçi sınıfının güçlü mücadele aracı olarak imajlaştırdığı “*uzun tırnaklar*”la “*gece*” olarak imajlaştırdığı “*devran*”ı değiştireceği inancı içindedir.

*“Savatlı bir bıçak ucuyla yaralanıyor şafak.  
Bir el sağlıyor keçilerimizi. İğ  
eğiriyor yaşamımızı usulca. Ömrümüzün solgun yaprakları*

<sup>165</sup> Alıntının yapıldığı “Sarmaşık Duvarı” adlı bu şiir, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınır*’a (Ferhad, 2015) başlığı da dâhil hiç değiştirilmeden alınmıştır.

*hâlâ çiğ.*”<sup>166</sup> (VYGAİ, s. 49)

Gümüşün kara renkli nakışla işlenmesi olan “*savat*”ın, renk tezaadı barındıran görsel imaj olarak kullanılması anlatıma canlılık katar. Güneşin doğuşu öncesi ufuktaki kızılıllığı “*şafağın savatlı bir bıçak ucuyla yaralan*”ması olarak algılayan Ferhad, doğadaki değişimleri hayatına uygulayarak, onun öznesi yaparak anlatır. Hem şafak hem gizli “*bir el*” “*sağıyor keçileri*”, “*iğ eğiriyor yaşamı*”. Şair, hayatın döngüsündeki rutinin işleyişi ve işlerin incelikle yapılmasını aynı kareye alır ve geçen ömrün “*hâlâ çiğ*” olduğunu söyleyerek olgunlaşmamış, doyurulmamış bir benliğe işaret eder. Dokunsal, görsel imajların ağırlıklı olduğu şiirde şairin kır ve tabiat kompozisyonu çerçevesinde hayatı algıladığı söylenebilir.

*“Yüreğimin yıkıntılarını onarıyor ölümler;  
ölülerin ölümlerini gömüyor aklım.  
Ay doğuyor. İki avucumun arasında başım  
ve sıkıştırılmış bir yumak keder.”*<sup>167</sup> (VYGAİ, s. 50)

Duygusal çöküntüden kurtulmasını “*yüreğimin yıkıntılarını onarıyor ölümler*” imajıyla, aklın ölüm karşısındaki soğukkanlılığını “*ölülerin ölümlerini gömüyor aklım*” imajıyla görsel, dokunsal kılan şair, yüreğini ev olarak, yası “*ölülerin ölüsü*” olarak somutlaştırır. Yine yası kara renk analogisinden hareketle geceye eşitler ve “*Ay doğ*”ması olayıyla kesinliğe kavuşturur. Başını iki avucu arasına alması ve kederin sıkıştırılmış bir yumak olmasını, gecenin kederi artırdığını göstermek için kullanır.

*“gölgelerimiz düşlerimizin açık kalmış yüzlerini örter  
uyur gibi öyle çekilince el etek.”*<sup>168</sup> (VYGAİ, s. 51)

Şair, “*gölge*”yi bir “*örtü*”, “*düşleri*” de “*yüzleri açık [uyuyan]*” insanlar olarak düşünür. Ferhad’ın ıssızlık, sessizlik atmosferi içindeki bu görsel, dokunsal

<sup>166</sup> Alıntının yapıldığı “İğ” adlı bu şiir, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’a (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

<sup>167</sup> Alıntının yapıldığı “Sonsuzlama” adlı bu şiir, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’a (Ferhad, 2015) “Ölü Öldü” adıyla alınmıştır.

<sup>168</sup> Alıntının yapıldığı “Yinelemeler” adlı bu şiir, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’a (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

algılaması, düşünce/teori açıklarını eylemle kapatmaya çalışan arkadaşları/kuşaktaşlarının yaşadığı gerçeğe örtüşür. Burada başlığın da imlediği duygu, yinelemelerle kendini gösteren rutin ve yanılsamadır. “*Düşler*” çocuklar olarak algılandığı için “*gölge*” şeklinde gelen gece bir ebeveyn duyarlılığıyla üstlerini örter, onları korur. Geceye, uykuya sığınan bir ruh hâlinin çocuksuluğu şiire siner.

*“Hoşçakal ey Zaman Yolcusu ey Eski Çağ  
artık bu kapı sana açık değil.  
Kimsesiz bir sokak kedisi midir hâlâ ölüm  
ki, tekmeler durur onu Azrail.”*<sup>169</sup> (VYGAİ, s. 52)

Hüseyin Ferhad, zamanın, çağın değiştiğini, eskinin geride kaldığını “*açık olmayan kapı*” imajıyla görsel, dokunsal kılar. Ölümü, “*kimsesiz bir sokak kedisi*”ne benzetir. “*Zaman yolcusu*” dediği “*çağ*”ı ve “*Azrail*”i kişileştirir. Yüzüne kapılar kapanan, başka kapıya yönlendirilen “*çağ*” ile tekmelenen, sahipsiz “*kedi*” arasında bağ kurar.

*“Ayışığıyla doldurmuşsun testini Güllü bacı,  
bak, sen yürürken dökülüyor eteklerine.  
Taçyapraklarını doluyor saçlarına fistanındaki iğne  
oyayla işlediğin iğde ağacı.”*<sup>170</sup> (VYGAİ, s. 53)

Ferhad, “*Ayışığı doldurmuşsun testine/dökülüyor eteklerine*” şeklindeki bir imajla su ile ıslık ilişkisini görsel ve dokunsal hâle getirir. Desenindeki iğde ağacının fistanı giyen Güllü bacının saçlarına taçyaprakları doladığını ifade ederek kişileştirmeye başvurur. Testiyle su taşırken kadının fistanının ıslanmasını şair, ay ışığının dökülmesi olarak algılar. Fistandaki iğne ağacının çiçek açtığını hayal eder. Orijinal buluşlarla anlatımda estetik boyutu yakalar.

*“Sevgi değil sevda değil paslı bir firkete*

<sup>169</sup> Alıntı yapılan “Ölüm Bir Sokak Kedisiyse” adlı bu şiir, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’a (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

<sup>170</sup> Alıntı yapılan “Dönüşüm” adlı bu şiir toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’a (Ferhad, 2015) “Uğultulu Ekim” adıyla alınmıştır.

*Da[ğ]lıyor içimi. Alınyazımı dokuyor bir gergef.”<sup>171</sup> (VYGAİ, s. 54)*

Sevdadan dolayı duyulan acı paslı firketenin batarken bıraktığı acıya benzetilerek dokunsal bir imaj oluşturulur. Kader gibi yaşanan “sevda” acısı, “alınyazısını dokuyan gergef” imajıyla görsel bir estetiğe oturtulur. Ruhun duyduğu acı, tendeki acıyla sezdirilmeye çalışılır.

*“koynumuzda tanyerine bulanmış sabahın saban demiri,  
soluyan atlarla geçtik Urfa’dan Halep’e.  
Oklanmış bir güvercin kanadı gibi kanlı aklımız  
yeğnitilmiş rüzgârların önünde, yorgun  
bir kuşluk vakti dayandık ‘eşkiya’ Nizip’e.” (VYGAİ, s. 58)*

Şair, mücadele anındaki zihinsel durumu ve hisleri “oklanmış bir güvercin kanadı gibi kanlı aklımız” mısraındaki “kanlı güvercin kanadı” benzetmesindeki dokunsal, görsel imajla yansıtır. Kanadına ok yiyen güvercinin uçmasındaki imkânsızlıkla yenilen Şeyh Cüneyd ve taraftarlarının toparlanamaması arasında benzerlik kurar.

*“Üzerine tünediğimiz bu ardıc sandal  
yüzüyor bir gökçe kentin eşiğinde:  
Tuhaf şey; tüm kapılar açık, pencereler camsız,  
deniz kızları yıkıyor hâlâ bu tanrılarevinde” (VYGAİ, s. 61)*

“Deniz kızları yıkıyor hâlâ bu tanrılarevinde” mısraında güzellik, saflık, su ve inanç arasında ilişki kurularak dokunsal imaj oluşturulur. Kadın turistlerin Ayasofya’yı ziyareti “deniz kızları” imajının kuruluşuna kaynaklık eder.

*“İşte bir göçten dönüyoruz yine!  
İşte meşe yaprağı yerine elimizi kemiren, tuz yerine kayaları yalayan koyun sürülerimiz.*

---

<sup>171</sup> Alıntı yapılan “Geçmiş Zaman Olur Ki” adlı bu şiir toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’a (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

*Geride kaldı önünde ot kaydattığımız harnup gölgeleri, üzerinde bazlama açtığımız saç.*

*üzerinde yoksulluğumuzu kaydattığımız bakraç;*

*geride kaldı artık göçebe komşuluklarımız.*

*İşte bir göçten dönüyoruz yine, onurumuzu çılgınca savunduğumuz”<sup>172</sup> [Işık Arayıcılarının Türküsü]<sup>173</sup> (VYGAİ, s. 65)*

Değişen toplumsal ve ekonomik şartlara, pratiklere bağlı olarak köyden kente demografik hareketin yaşandığı süreçte yoksulluk temel belirleyendir. Kırsal kesimde yaşanan yoksulluk var olan genel bir duruma, aynı tabaka içindeki bir olguya işaret ederken köyden kente göçle yaşanan yoksullaşma dikey bir karakter arz etmekte ve “onur” a dokunmaktadır. Yayladan köye göç fonunda okuyacağımız köyden kente göçün uzun hikâyesini şair, hayvanların aç ve susuz kalışlarıyla tatsal, kullanılan kap kacakla dokunsal kılar. Dokunma duyusu kullanarak hikâyenin dokunaklılığını sezdirir. Zira her kopuş sancılıdır. Bir yanda yoksulluk paralelinde yayla nostaljisi öbür yanda yoksulluğa, zorlu geçim koşullarına rağmen onurun savunulmasındaki kararlılığı görürüz.

*“Ufka bir yıldız akıyor kirpiklerim düğümleniyor*

*Şakaklarıma sıvaşan ışının külleriyle” (SGG, s. 7)*

Liderin ölümü şiir beninde yaşlılık belirtilerinin baş göstermesine sebep olur. Üzüntüsü, kâbus olur. Çünkü gelişme karşısında kirpiklerinde yaş “düğümleniyor.” Islaklık algısıyla oluşturulan dokunsal imaj, boğulma duygusu yaratmaktadır.

*“Karanlığın nefesidir Şiir*

*yarasanın sesi.” (SGG, s. 13)*

“Karanlığın nefesi” imajıyla dokunsal olarak şiirin ürperticiliği hissettirilir.

*“Kalbim, kuşatılmış yalnızlığım benim!*

<sup>172</sup>

<sup>173</sup> Alıntı yapılan “Işık Arayıcılarının Türküsü” adlı bu şiir, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’a (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

*Su bulanır dokununca  
ay karalır  
is içinde dağılır ellerim,  
gökyüzü tunca döner yıldızları ayıklanınca  
toprak bakırlaşır.” (SGG, s. 18)*

“Sular bulanır dokununca,/ay karalır/is içinde dağılır ellerim,/gökyüzü tunca döner yıldızları ayıklanınca/toprak bakırlaşır” mısralarında Ferhad dokunma duyusuyla algıladığı varlıkları imajlaştırır. Dokunulduğunda bulan su, karalan Ay, is içinde dağılan eli; beyazlık, temizlik, saflık açısından birleştirerek sevginin katışıksız olması gerektiği düşüncesine araç kılar. “gökyüzü tunca döner yıldızları ayıklanınca/toprak bakırlaşır” mısralarında da yine “ayıkla”ma şeklinde dokunma duyusuyla algılanan nesnelerin geçirdiği olumsuz değişim ile sevgisiz kalındığında yaşanan durum arasında paralellik kurar. Ferhad, şiir kişisini, sevgiden yoksun bırakıldığında tabiattan koparılmış, doğası bozulmuş olarak konuşturur.

*“Çıplak ayaklarını dalar çakırdikenleri,  
kanatır yüreğini yaban gece,  
sinsi yalnızlıkların soğuk demiri  
küs gittiğin yollara gömülünce.” (SGG, s. 21)*

Ferhad, yola küs gitmeyi yürek kanaması olarak düşünür. Bu kanamayı da çıplak ayakları dalmasıyla[dağlaması] imajlaştırdığı çakırdikenlerinin, yaban olarak imajlaştırdığı gecenin, sinsi ve soğuk demir gibi hissettiği yalnızlıkların gerçekleştireceğini varsayar. Dokunma duyusuna dayalı imajlarla acı ve yalnızlığı duyumsamayı somutlaştırır.

*“Bilinç denen şey şeffaf bir hançer  
her gece deşerim yarımı” (SGG, s. 22)*

Şair, bilincin yargılamadaki netliğini, kesinliğini “şeffaf hançer” ve “her gece yarayı deşme” imajıyla dokunsal olarak algılar. Şair, bilinci muhakemesinde hassas bir durumu her gece acıyla yeniden yaşar.

*“Ulu nehirler su vermez bana. Vermesin.  
Pıhtılaştı kırbamdaki şarap alnımdaki çiy  
buzlandı soframdaki pekmez ufkumdaki serap  
küflendi ambarımdaki tahıl kalbimdeki hınç  
yosun bağladı kanıma karışan ne vardıysa  
sen dahil.”* (SGG, s. 24)

“Pıhtılaşıma, buzlanma” imajlarıyla nesneler, durumlar dokunsal şekilde algılanır.

*“Gözlerinin buğusuyla öp ağzımdan  
ört üzerimi kanın sıcaklığıyla,  
imgelem atlarımı çayırlara sal  
yüksünler düş ülkemin lacivert surlarını”* (SGG, s. 30)

“Ört üzerimi kanın sıcaklığıyla” dokunsal imajında şair, ölen insanın kanının uluorta akmasının yarattığı çıplaklık, cesedinin açıkta kalmasının hissettirdiği sahipsizlik duygusunu somutlaştırır.

*“Sus, sesin yankır kayalıklarda. Şahinler akar ovaya işaret parmağımın arkasından. Suların rengine karışır yarpuz kokusu. Ay tutulur, ay ve güneş tutulur. Karanlığa ve aydınlığa bulanır yıldızların mor korosu. Kargışlar çoğalır lâl bakışlarında. Omuzuma tüner atmacalar ve akbabalar. (...) Kanın bir uğultudur, kanın çığ tutmuş hasretlerin bir uğultusudur. Sus, sesin yankılanır kayalıklarda. Yüreğin çarpıntısı gelir uzak yollardan”* (SGG, s. 32)

“Omuzuma tüner atmacalar ve akbabalar” ifadesindeki dokunsal imajla şiddet ve yok etme eylemlerinin kara haber olarak kendisine ulaştığını göstermeye çalışır.

*“Yıkılırım, bu sakat bacakla iki yanardağ arasında sıkışır kalırım. Göğsüm ezilir aklıma yuvarlanan kaya parçalarıyla, yüreğim yarılır.”* (SGG, s. 34)

Şair, Kırım Türklerinin yaşadığı dramı da “Konca” adı altında anlatır. “İki yanardağ arasında sıkışıp kalması, göğsünün, aklına yuvarlanan kaya parçalarıyla

*ezilmesi, yüreğinin yarılması” dokunsal imajlarında çekilen acının derinliğini hissettirir. “İki ateş arasında kalmak” deyimini deformasyonla “iki yanardağ arasında sıkışmak” olarak kurgular ve anlatımı daha etkili kılar.*

Aklı bir uçurum olarak görselleştirirken göğüsteki sıkışmayı ve yürekteki acıyı yamaçlardan kopan taşlar şeklinde somutlaştırdığı baskılara bağlar.

*“Ateş olsam ocağında, hârlı. Su olsam mataranda, bengi. Kara bir bulut olsam koynunda terinle ağarsam... Her daim mevcud<sup>174</sup> olsam aklında seninle yaşlansam”* (SGG, s. 36)

Ferhad Kuzeydoğu/Kafkas halklarının yaşadıklarını “Ezo”nun yaşadıkları olarak dile getirir.

*“Ocakta harlı ateş, matarada bengi su, terle ağaran kara bulut” dokunsal imajlarıyla şair, şen ocak, ölümsüzlük, dağılan kesif atmosfer özlemlerini ve hatırd tutulma arzusunu dile getirir. Ateş-su, bulut zıtlığıyla ölüm-dirim diyalektiğini kodladığı imajlarda varoluş çabasını öne çıkarır.*

*“Eğilince, kayar omuzumdan ceketim.*

*Eğilince, yaramı örter rüzgârın yelesi*

*Çimenler fışkırır yüzüne eğilince*

*kanımı köpürtür memelerine yürüyen sütün ürpertisi”* (SGG, s. 42)

Şair bir “at” olarak düşündüğü “rüzgâr”ın, sesini ve serinliğini “yele”ye benzetir. Rüzgârın dokunsal olarak algılanmasıyla kurguladığı imajda Ferhad, rüzgârın serinliğinin yaraya iyi gelmesini, acıyı hafifletmesini, acıyı unutturmasını, ilaçlı sargı bezi yerine koyduğu “yele” ile anlatır.

*“Bir yağız attır kalbin, kışner*

*flütün bir bülbül çılgılığı*

*ateş, öfken ve direncin*

*bir şal savruludur yüzünde keder*

*bir dövme*

<sup>174</sup> Bu kelime toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) “mevcut” olarak yazılmıştır.

*eski rengi buğdayın ve pirincin.*

*Bu ülke*

*asıl ismindir senin.” (SGG, s. 58)*

“Ateş” aydınlık, yakıcılık, kızgınlık yönüyle “öfke” ve “direnç”e; “keder” gelip geçiciliği yönüyle “bir şal savruluşu”na, bazen de kalıcı olması yönüyle “dövme”ye, “buğday ve pirincin” doğal “rengi”ne, hâline benzetilir. Dokunma duyusuna bağlı imajlar üzerinden duygu aktarımında şair, şiir öznesinin hissettiklerini berraklaştırma amacı güder.

*“Tarih sınır seni*

*oğul, kalbin İsrail surudur*

*ulur” (SGG, s. 63)*

Şiirde “İsrail suru”, üfleme eylemi üzerinden ağızla ilişkilendirilerek dokunsal kılınır. Bu şekilde “başlangıçta söz vardı”<sup>175</sup>ya (Kitabı Mukaddes/Yeni Ahit, 1997: 92) göndermede bulunulur. Bir heyecan dolayısıyla hızlı çarpan kalbin hissedilen atışları, kurt “ulu[ması]”na benzetilerek “oğul”a Türk mitolojisindeki “kurt kültü”<sup>176</sup> hatırlatılır.

*“Görünmez atlılar geçiyor alnımdaki kırışıklardan*

*bıyıkları buzlu*

*kirpikleri tirşe*

*nefesleri bakır*

*Görünmez atlılar geçiyor alnımdan*

*omuzlarında Yirminci Yüzyıl*

*yükleri tuz ve sahtiyan.” (SGG, s. 75)*

Şiir beninin “al[ın]daki kırışıklar” imajıyla somutlaştırılan acı hatıralarında yer alan kişiler yorgun, hasta ya da ölmek üzere oluşları yönüyle “bakır nefes” imajıyla dokunsallaştırılır.

<sup>175</sup> Yuhanna İncili’nde geçen ilk söz “Başlangıçta söz vardı” şeklindedir.

<sup>176</sup> Türk mitolojisindeki kurt kültü için kaynakçaya bkz. (Ögel, 1989).

*“[Dadaloğlu] Ustamdır/ellerinden öperim/dudaklarımda âsi kanının sıcaklığı kalır”* (SGG, s. 76) mısralarında Ferhad, Dadaloğlu’nun isyan geleneğini sürdürdüğünü dokunsal imajlarla anlatır. Ustasının *“ellerinden öper”*’ken *“dudaklarında âsi kanının sıcaklığı”*’nı hissetmesi ile Dadaloğlu’nun karşı çıktığı zorlu iskân probleminin devam ettiğini söyler.

*“Etimi ulu kuşlara sun  
güneş gözlerimin çukurlarında sönsün”* (SGG, s. 84)

Şair, öldükten sonra geleneğe uygun olarak cesedinin parçalanıp kartallara yedirilmesi isteğini *“etimi ulu kuşlara sun”* dile getirir. Alıcı kuşları *“ulu kuşlar”*, cesedi *“et”* diye imajlaştırır. Ferhad, ölüm ile güneşin batması arasında kurduğu ilişkiden hareketle hayata gözleri yummayı *“güneş gözlerimin çukurlarında sönsün”* şeklinde dokunsal imaja dönüştürür.

*“(…) Bir gülün soluğu gibi, bir gülüşün dökülüğü gibi  
dudaklarımızdan  
pıhtılaşmış bir damla gözyaşından başka bir şey kalmadı artık  
aramızda, elveda,  
buz üstündeki işaretler gibi silindi yıllar dağarımdan.”* (SGG, s. 89)

Şair, *“pıhtılaşmış bir damla gözyaşından başka bir şey kalmadı artık/aramızda”* mısraında acıyı, pıhtılaşmış kana benzettiği gözyaşı damlasıyla dokunsal imaja dönüştürür. Akışkanlığını kaybeden kanın, hayatî vasfını yitirmeye başlamasına benzer şekilde geçmişin acıları da şairde donmaya yüz tutar.

*“Hey yolcu kelle götürür gibi  
kaçarak nereye gidersin böyle  
ud çalıyor terkindeki âşık circırböceği  
bak, atının kuyruk telleriyle.”* (SGG, s. 93)

Şair, yolcunun aceleyle geçişini *“kelle götür”*mek imajıyla dokunsal imaja dönüştürür. *“Kelle götür”*mek imajını hem yemekte kullanılacak kelleyi kokutmadan bir yere ulaştırmak hem can almak şeklinde çağrışımla kullanır.

*“Hey yolcu kelle götürür gibi  
kaçarak nereye gidersin böyle  
ud çalıyor terkindeki âşık circirböceği  
bak, atının kuyruk telleriyle.”* (SGG, s. 93)

*“Ud çalıyor terkindeki âşık circirböceği/bak, atının kuyruk telleriyle”* (SGG, s.93) mısralarında Ferhad, atlı yolculuğa eşlik eden circirböceği sesini, atın kuyruk sallayarak yürümesini dokunsal imaja dönüştürerek *“circirböceğinin atın kuyruk telleriyle ud çalması”* şeklindeki ifadeye dönüştürür.

*“İyi, sen de ateşe tapın. Ona dokun parmağınla, inançla ve çocukça bir merakla. İçine çek alevin kızıl kokusunu, kekre tadını dumanın. Prensesi ol karanlığın, zifir kâinatın. Aynadaki suretine benze.”* (HÜK, s. 10)

Cinselliğin yedirildiği bu bölümde şair, şiir öznesinin kadından istedikleri aracılığıyla şehveti, *“ateş”*; hazzı, *“alev”*; esrimeyi, *“duman”*; mahrem ilişkinin kadın aktörü olmayı, *“karanlığın, zifiri kâinatın prensesi”* olmak; doğal davranmayı, *“aynadaki surete benze[mek]”* şeklinde imajlaştırır. Ateş, Mecusilerde kutsaldır (Gündüz, 2003: 279-284). Şair, tutkulu yaşanmasını önerdiği cinselliği, inançsal değer mertebesine yükseltir. Büyük bir haz ve doyumla yaşanmasını ister. Bu sebeple cinselliğin işitsel, dokunsal, kokusal, tatsal, görsel duyuların hepsiyle algılanmasını bekler. Çatırdayan ateşin ıssısına, ışığına tapınılmasını; inançla ve çocuksu bir merakla ateşe dokunulmasını; alevin kızıl kokusunun, dumanın kekre tadının içe çekilmesini; zifiri kâinatın, karanlığın prensesi olunmasını ve aynadaki suretin benzeri olarak ortaya çıkılmasını ister.

*“Güneş yine işaret parmağımın arkasından doğuyordu. Ki,*

*serinliğini hissettim kasıklarımın Nil’in, senin.”* (HÜK, s. 16)

Şiirde, *“kasıkları[nın]”* bir su yatağı olduğu tasarımıyla hareketle *“Nil”*e benzetilen *“sen”*in *“serinliği”* dokunsal olarak algılanır. Cinsel birleşmenin dokunsal hazzı su ve bereket arasındaki ilişki kullanılarak anlatılır.

*“Ben bir soytarıyım bir cüce  
kirpi gibi bir herif.  
Sokak köpekleri popolarından havlar  
kendimi tarif edince.” (HÜK, s. 17)*

Şair “kirpi” dikenleri ile eleştirinin dokunduran/inciten boyutu arasında benzerlik ilişkisi kurarak dokunsal imaja başvurur.

*“Tersine çevirip tarihin akışını  
yine tebdil dolaşırken Türkistan’ı  
önümü kesti Lao adında bir kâşif.  
Yarı türkçe<sup>177</sup> yarı çince<sup>178</sup>  
‘Dinle,’ dedi, ‘iyi dinle hayatının nabzını  
ona göre seç tebanı,  
ülkeni, mesleğini, karını.” (HÜK, s. 21)*

“Hayatının nabzı” dokunsal imajında şair, ad aktarması yoluyla hayatiyet arz eden atılımları alımlayıcının soyut algısına sunar. “Teba, ülke, meslek” ve “eş” seçiminin yaşamsal değerini yaşlı bilgenin tanıklığıyla aktarır.

*“Dudaklarımda kelimeler kırılır  
yürüdükçe nehirler boyunca” (HÜK, s. 22)*

Şair, konuşma için istiareli kullanım olan “kelimelerin kabuğunu kırma”yı “dudaklarımda kelimeler kırılır” mısraındaki dokunsal imaj kuruluşuna uygular. Dokunulmamış konular, anlamı derinde olan sözler, özü ele geçirilememiş kelimeler/sohbetler çetin cevize benzetilir. Şair, anlamındaki derinliğe vakıf olduğu sözler, farkına yeni vardığı hakikat için kelime ile ceviz ilişkisi kurarak geleneksel anlayışa yöneldiğini, atalar izinde gittiğini ima eder.

*“kefenimi üstümden sıyrıp sana giydirsem  
zifaf haritasını dizlerime sersem*

<sup>177</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sinanır*’da (Ferhad, 2015) “Türkçe”nin baş harfi büyük yazılmıştır.

<sup>178</sup> *Kılıç İpekte Sinanır*’da (Ferhad, 2015) “Çince”nin baş harfi büyük yazılmıştır.

*eğilsem gözlerine kalbini öpsem  
ikimizin üçüncüsü shura kağanı olur  
salgın hastalıklardan arta kalanlara.” (HÜK, s. 24)*

Ölümsüz olma isteğini şair, “*kefenimi üstümden sıyırıp sana giydirsem*”, cinsel birleşme hâlini “*zıfaf haritasını dizlerime sersem*”, yüzden okunan sevgiye mukabele etme isteğini “*eğilsem gözlerine kalbini öpsem*” dokunsal imajıyla verir. Kefeni bir gelinlik gibi düşünen şair, beyaz renk üzerinden saflığa vurgu yapar. “*Zıfaf haritasını dizlerime sersem*” imajıyla şair çeşitli cinsel hazlara göndermede bulunur.

“*Lao bu tragedyada rol alan oyuncuların akıbetini merak ediyordu, titrek bir sesle sordu. ‘Tamamı kendi yayının kirişiyle boğuldular,’ dedim, ‘fakat mezar taşlarının üzerine tarafımdan birer soru işareti konuldu.’*” (HÜK, s. 25)

Savaştaki kıyımın ve yaşanan dehşetin ölçüsü, “*tamamı kendi yayının kirişiyle boğuldular*” şeklindeki dokunsal imajla gözler önüne serilir.

“*Evvel zaman içinde, Urumçi’de  
yol üstünde buldum O’nu<sup>179</sup>. Ağlıyordu. Ellerinden tuttum.*” (HÜK, s. 26)

Tarihten aldığı hikâye kesitindeki şiir beninin çaresizliğini, çektiği acıları ve onunla kurduğu duygudaşlığı şair, “*Ağlıyordu. Ellerinden tuttum*” sözleriyle dokunsal şekilde imaj hâline getirir.

“*Bağıra bağıra ağlıyordu,  
Gözyaşları sel olup İli nehrine karışıyordu.*” (HÜK, s. 26)

Şair, çekilen acıları, dökülen gözyaşları ile dokunsal imaja dönüştürür. Dokunaklı durum ile gözden yüze dokunarak akan yaş arasında paralellik kurar.

“*Ne zaman seni düşünsem  
ayaklarımın dibinden bir yılan kayar*

---

<sup>179</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime küçük harfle ve kesme işareti kullanılmadan yazılmıştır.

*atım aksamaya başlar  
Issık-Göl'e bir yıldız akar  
kalbimde köpekler havlar  
Ne zaman seni düşünsem  
solar gecenin rengi. Kız Hawar” (HÜK, s. 29)*

Şair, düşündüğü kişi ile ilgili korku, kaygı ve tedirginliğini “*ayaklarımın dibinden bir yılan kayar*” ve işinin, düşüncesinin yolunda gitmediğini “*atım aksamaya başlar*” imajıyla dokunsal olarak somutlaştırır. Yılan; zehirli, soğuk kanlı ve omurgasız oluşu yönüyle tedirgin edici vasfa sahiptir. Şair, düşündüğü kişinin içinde bulunduğu belirsiz durumundan duyduğu tedirginlikle yılanın bu durumu arasında bir köprü kurar.

*“Lapa lapa kar yağıyordu  
cehennem yekpâre bir beyazlığa bürünüyordu” (HÜK, s. 33)*

“*Cehennem*”, ateş ve ısıyı imlemesi bakımından şiirde dokunsal imaj olarak kullanışlı bir kurgudur. Kar soğuğu, cehennem sıcaklığı temsil etmeleri hasebiyle ısı vasıtasıyla dokunma duyusuna seslenir. Bu mısralarda şair, tensel duyumun baskın olduğu algıyla hislerine estetik biçim verir.

*“Tipi. Rüzgâr. Ama ne rüzgâr  
bir kulağımdan girip ötekenden iki misli çıkıyordu.” (HÜK, s. 34)*

“Bir kulağından girip öbür kulağından çıkmak” sözünün anlamsal olarak ters çevrilerek “*rüzgâr*” imajına uyarlandığı dokunsal imajda şair, soğuğun etkisini iliklerinde hissettiğini etkili ve estetik şekilde ifade eder.

*“Kısılmıştı bütün cırcırböceklerinin sesi,  
rüzgârın nefesi, ayışığının fitili.” (HÜK, s. 38)*

Şair, yaz sıcaklığında rüzgârın sağladığı ferahlamayı “*rüzgârın nefesi*” şeklinde dokunsal algıyla imajlaştırır. Nefesin hayat kaynağı, belirtisi olması şairin onu

dönemin kasvetli havasının imajı olarak kullanmasında etkili olur. Zira kısılan nefes boğulmaya yol açar.

*“Zehirli bir yılanı çıkarıp koynumdan tuttum yüzüne  
benzin döktüm kibrit çaktım sağ gözüne,  
sol gözü zaten kördür ruhla beden ahengine.”* (HÜK, s. 40)

Benzinin alev alıp patlamasıyla ışığın harlanması, ortalığın aydınlanması sahnesine benzetmeyle *“sağ göze benzin dökme, kibrit çakma”* imajı, sözü edilen şiir kişinin temsil ettiği kesimin bakışındaki sığılğa ve o sığılğı ortadan kaldırmadaki zorluğa ironik şekilde işaret eder. İmaj, bu kesimin hakikati, aydınlanmayı acıyla ve şokla deneyimlemesinin dokunsal göstereni olur. Ayrıca söz konusu sahneyle imajlaştırılardan murat, bakışta aydınlanma sağlamaktır.

*“Haramilerin yarasını kaşydın, amazonların apış aralarını. Belânı aradın  
hep, arabını.”* (HÜK, s. 41)

Şair, belaya bulaşmayı somutlaştırırken *“Haramilerin yarasını kaşydın, amazonların apış aralarını. Belânı aradın hep, arabını”* ifadelerine başvurur. Haramilere, çıkarlarına dokunmak, yarasına dokunmak kadar acı verir. Arkaik toplumların özel, mahrem alanına girmek hayati risk taşımaktadır. Çıkara/mahreme dokunmanın sakıncalarını dokunmaya dayalı imajlarla etkili kılar.

*“Acı ve gönenç aynı kumaştandır, aşktan.  
Bu nedenle sığındım gözlerine.”* (HÜK, s. 46)

*“Acı ve gönenç”, “kumaş”* imajı aracılığıyla dokunsal olarak somutlaştırılır. İkisinin oluşumu, kaynağı *“aşk”* olarak gösterilirken *“kumaş”*a önemli değer atfedilir. Şair, acı ve gönencin aşktan kaynaklandığına inandığı için muhatabının sıcak yuva, sığınak olarak düşlediği *“gözlerine”* sığınır.

*“ki dönüşmekte sin başka birinin hüviyetine  
buzlandıkça imgelemin.”* (HÜK, s. 47)

Muhayyilenin bulanıklaşmasını şair, dokunsal imajla “*buzlandıkça imgelemin*” şeklinde ifade eder. Yazı yazdıkça, hayal kurdukça, karakter yarattıkça şair, kendisiyle şiir beni ya da anlatı kahramanı arasında özdeşim kuracaktır. Aradaki çizgiyi yitirecektir. Bu da başkasının hüviyetine bürünmesine yol açacaktır. Bundan dolayı da “*muhayyile buzlan*”mış gibi sisli bir hâl alacaktır.

“*İran’da yine akşam oluyordu. Ay eğilip Şiraz’ı kucaklıyordu, sanki kalbim bülbül nidalarıyla çalkanıyordu.*” (HÜK, s. 48)

Şair, Şiraz’ın ölümünü, karanlığa karışmasını “*Ay eğilip Şiraz’ı kucaklıyordu*” imajıyla dokunsallaştırır.

“*uyu. Sesimizin kanı aksın  
Leylâ’yla Mecnun’un ayak izlerine.*” (HÜK, s. 49)

Yukarıdaki mısralarda şair, dokunsal olarak tasarımladığı imajda “*ses*”i, “*kanı ak[an]*” canlı beden şeklinde hayal eder.

“*Hohlayıp yüzündeki hasret lekelerini silemem*” (HÜK, s. 50)

“*Hohlayıp*” nemle yumuşatıldıktan sonra çıkarılan “*lekeler*” gibi somutlaştırdığı “*hasret*”ten kaynaklı hüznü şair, “*hohla*”ma eylemiyle birlikte düşünerek ona dokunsal bir nitelik kazandırır.

“*Dokun ağzının kenarlarına  
ses pıhtısına kan lekelerinin,  
dudaklarındaki parmak izlerimi gör.*” (HÜK, s. 51)

Şair, silinmeye yüz tutmuş “*kan lekelerini*” ya da unutulmaya başlanmış acıların izlerini duyular arası geçişle “*ses pıhtısı*” şeklindeki dokunsal imajla dışsallaştırır. Kanın akışkanlığını kaybedip pıhtılaşmasıyla sesin boğuk çıkması arasında kurulan benzerlik, imajı kurgusunu oluşturur.

“*Kinin, kanı yerde kalan kardeşinin*

*ateşini söndür  
asena memesinden sağdığın kımızla,  
Asya'yı kutsa.” (HÜK, s. 52)*

Şair, yakıcılığı, yok ediciliğiyle ateş şeklinde düşündüğü “kin” duygusunu dokunma duyusuna dayalı olarak imajlaştırır. İntikam gayesi, “kin”i keskin bir duygu hâline getirip onu besleyen kişinin ruhunu sarsar. “Kin” ortadan kalkmazsa ateş gibi yakmaya devam edecektir. Ateş olarak adlandırılan “kin”in barışçıl ve kutsal iksir olarak adlandırılan kurt kanından “kımız”la ortadan kaldırılması istenmektedir. Kurt soyundan gelenlerin kardeş olduğu inancı “kin”i sona erdirecek ateşe dökülen süt işlevi görecektir.

*“Hadi gidelim yıldızlar karalmadan  
ismin ağzımda paralanmadan” (HÜK, s. 53)*

Gecenin bitişini yıldızların karalması olarak imajlaştıran şair, muhatabının adını da kullanılmaktan paralanan nesne olarak algılar. Paralanan nesne dış etkilerle biçim kaybeder, Şair, gündüz olduğunda ismini zikredeceği, tekrarlayacağı kişinin dillere düşerek zor durumda kalacağını dokunsal duyu aracılığıyla estetik biçimde dile getirir.

*“Şehrazad’ın gece yürüyüşüydü O<sup>180</sup>  
tef ve santurla hârlanan<sup>181</sup> bir fasıl  
bir rüzgâr.” (HÜK, s. 59)*

Şair, tef ve santur sesiyle coşkusu arttığı için “hârlanan” olarak tasarladığı eğlenceye, ateş vasfı kazandırarak onun yakıcılığına dikkat çeker. Geçiciliğini de dokunsal algıyla “rüzgâr” imajına yükler.

*“Safkan bir haşeredir O,<sup>182</sup> bir aznavur  
vücudumda tırmanmadığı dağ yoktur.” (HÜK, s. 63)*

<sup>180</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime küçük harfle yazılmıştır.

<sup>181</sup> *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime düzeltme işareti kullanılmadan yazılmıştır.

<sup>182</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime küçük harfle yazılmıştır.

Şair, şiir beninin her açıdan asi, çok “*haşere*” bulduğu ve bu yönlerinden etkilendiği Neyyire’nin bu hâlini, “*vücudumda tırmanmadığı dağ yoktur*” imajıyla dokunsal açıdan somutlaştırır.

*“Kar yağar ve tozar  
gözlerim kızıl çapak tutar  
baka baka yollara. Hooo”* (HÜK, s. 65)

Şair, yol gözlemekten uykusuz kalan, gözleri yanan kişinin durumunu “*gözlerim kızıl çapak tutar*” mısraında “*çapak*” kelimesi aracılığıyla oluşturduğu dokunmaya dayalı imajla dile getirir. “*Kar yağar ve tozar*” ile bu uykusuzluğun ve gözdeki yanmanın tipinin sebep olduğu endişeden kaynaklandığını sezdirir.

*“Tanrı beni baştan yarattı.  
(...)  
Etime bol haşhaş bol vitamin  
kanıma ateş suyu kattı.”* (HÜK, s. 69)

Aşkın, arzusun yakıcılığı ve üreme için taşıdığı potansiyel “*kanıma ateş suyu kattı*” şeklindeki alışılmamış bağdaştırmayla dokunsal imaja dönüştürülür. İnsanın yapısındaki potansiyel güç, ateşi alevlendiren kaynak olarak tasarlanır.

*“Tibetli büyücünün sesi  
hâlâ kulaklarımda-*

*‘Dişi silahşörün öfkesi  
ya karında olur  
ya karnında,’ demişti hazret.”* (HÜK, s. 70)

Öfke, kandaki zehir ya da karında taşınan bebek olarak tasarlanıp dokunsal imaja dönüştürülür. Kadın savaşçının öfkesi, kandaki zehir yönüyle öldürücü, karındaki bebek yönüyle hayat bulan niteliğe kavuşturulur.

*“ki, bencileyin birinin ilk atası Tarih’in rahminden potansiyel suçlu olarak doğar. Hayata burnunun ucuna konmuş bir at sineğinin arkasından bakar. Herkesin ayağına basar.”* (HÜK, s. 73)

Şiir kişisi, ilk atasının nereden geldiğini *“tarihin rahmi”* şeklindeki sıra dışı bağdaştırma ve nasıl bir tutum sergilediğini *“[h]erkesin ayağına basar”* cümlesi şeklinde kurgulanan dokunsal imajla anlatır. Tarihi anne olarak algılar.

*“Fıdye mi istediğin? Açık konuş, kelimeler kırılmasın ağızda. Bedeli ne bana reva gördüğün rehin hayatın?”* (HÜK, s. 76)

Kelimeler ağızda, kristal cam gibi, kırıldıklarında dağılan nesneler şeklinde düşünölüp dokunsal imaja dönüştürölür. Ağızda gevelen, bükölün, doğrudan aktarılmayan sözler, kırıldıktan sonra hükmü kalmayan kristal gibi tasarlanır.

*“Hırsız kılıklı esin perilerim durmasız yaralarımı kaşıyordu.”* (HÜK, s. 77)

İlhamın şiir benini rahatsız eden konularda yaratıcılığa sevk ettiğini şair, *“yaralarımı kaşıyordu”* şeklindeki dokunsal imajla aktarır. İlham aynı zamanda kişinin rahatsız olduğu konu üzerinde düşünmesini de sağlamaktadır.

*“Attila dediğin sırnaşık bir bulut  
bir damla gözyaşı pıhtısı,  
çimdikle yuğ perilerini İldiko, ağla”* (HÜK, s. 84)

“Pıhtı” zamanla yoğunlaşmış, katılaşmaya yüz tutmuştur. “Çimdik” de bir şeyi hatırlatmak amaçlı atılabilir. Şair, eski bir olaya üzüldüğünü, onun için gözyaşı döktüğünü *“gözyaşı pıhtısı”* imajıyla, yası hatırlayıp ağlamak, ağıt yakmak gerektiğini *“çimdikle yuğ perilerini”* imajıyla dokunsal şekilde sunar.

*“Kulaklarını tıka, gözlerini yum; işaret parmağını kanıma batır.”* (HÜK, s. 86)

Kurban edilen hayvanın kanına işaret parmağının bandırılıp uğruna kesildiği kişinin alnına sürölmesi ritüelini şair, *“işaret parmağını kanıma batır”* mısrai

biçiminde dokunsal imaja dönüştürür. “Acımı duymadan, bana bakıp acımadan beni öldür” şeklindeki isteğini, “*kulaklarını tıka, gözlerini yum, işaret parmağını kanıma batır*” imajlarıyla beden üzerinden kurgular.

*“dolaşırken geçenlerde siyasiler cehennemini”* (HÜK, s. 94)

Şair, siyasi arenadaki didişmeleri, çalkantıları, ateşli tartışmaları ve çekişmeleri cehennem benzetmesiyle dokunsal imaj olarak tasarlar. Mecazi olarak “sıcak” ile “cehennem” ateşi arasında kurduğu bağ, siyasi ortamın olumsuzlaması olarak dışa vurulur.

*“Sol elini kalbime koy. Damarlarıma gir eri.”* (HÜK, s. 96)

Sol el, kalp tarafındaki el olması itibariyle sevgiye, kalbin üstüne koyulması istendiği için de sahibinin sevgi yönünden eksik kalıp üşüdüğüne işaret eder. Muhatabın soğuk ve katı olarak düşünülen sol elinin, sevgi ateşinden dolayı sıcak olarak düşünülen şiir öznesinin kalbinin üstüne koyulması ve damarlara eriyik olarak, kan olarak dağılması arzulanmaktadır. “*Kalbe koyulan sol el*”, kar yumağının, buz parçasının dokundurulduğu sıcak suya eriyerek dağılması gibi düşünülür. Bu tarz kurgulama, şiir öznesinin, muhatabının sevgisinden beklediği karşılığın imajı olur.

*“Akdeniz’e ayağımı batırsam  
Orontes nehri taşar”* (HÜK, s. 107)

“Asi” olarak bilinen “Orontes”, Akdeniz’e dökülen bir ırmaktır. Suriye’den doğup Türkiye’nin Hatay ilinden geçerek Suriye’nin de komşusu olduğu Akdeniz’e dökülür. İki ülkenin de hayatında önemli bir role sahiptir. Şair, Akdeniz’deki bir hamlenin iki ülkeyi de belirgin şekilde etkileyeceğini, ırmağın içinden geçtiği yerler kastiyle “*Orontes*” üzerinden anlatır. Şair, bu yöndeki herhangi bir hamlenin önemini ayağının denizde kapladığı yeri abartarak dokunsal imajla aktarır.

*“Süt isterim Azrail’den zehir verir.  
Süt gibi dağılır memelerime zehir.*

*Zehir beni öldürmez*

*zira step kurtları zehirle beslenir.” (HÜK, s. 109)*

Bir annenin, emzirmezse ölecek olan bebeğini hayatta tutmak için ölüm meleği Azrail'den hayat ve dolayısıyla hayat kaynağı süt dilemesinin beyhudeliği ve bu dileğin gerçekleşmemesi sonucu ölen bebekten arta kalan sütün ve eksikliğin zehir şeklinde göğse dağılması step kurduna uyarlanarak dokunsal imaj şeklinde kurgulanır.

*“Memed*

*lan Memed*

*sabah oldu. Uygarlık güneşi yine kul sınıfının kasıklarının arasından doğdu.” (HÜK, s. 111)*

Dokunsal algıya dayalı kurguda “*uygarlık güneşi yine kul sınıfının kasıklarının arasından doğdu*” imajındaki küçümseyici tonun, cinsel göndermenin, çağrışımı “*ancak doğumlarla sağlanan ilerleme*” anlamına tezat şekilde çoğalttığını söyleyebiliriz. Bedensel arzuların ateşle ilişkilendirilerek (Bachelard, 2007) algılanmasına dayalı ifadede cinsel birleşmenin ışık saçmasına dayalı bir kavrama kendini gösterir.

*“Sümbüle, bir kez olsun metanetle*

*Sümbüle, telafisi mümkün bir husumetle*

*rahmini öpsem*

*Türk dili bir kelime daha kazanır.” (HİBSG/KİS, s. 259)*

“*Sümbüle*”, efsaneye göre daha kundakta olan İsmail'i[Şah] savaş meydanından kaçırıp kurtaran, emzirip doyuran bakire kadın olarak anlatılır (Ferhad, 2002: 147-174). Şair, dokunsal imaj hâlinde ördüğü “*rahmini öpsem/Türk dili bir kelime daha kazanır*” mısralarında, “*rahmini öpsem*”le estetize ettiği cinsel ilişki sonrası doğacak Türk çocuğu için “*Türk dili[nin kazanacağı] bir kelime*” ifadesini kullanır. Soy türemesi ile kelime türetme arasında bağ kurar. Bunu, aşk ve cinsellik göndermeli “*öpsem*” imajıyla sağlar.

Ayrıca dokunsal imaj tasarımı şair tarafından, şiir öznesinin arı, kadının çiçek, rahminin çiçek tozu olarak algılandığı da düşünülebilir.

*“bildim: Boynundaki zincir kanını buzlandırır  
bildim: Damağındaki zehir şiveni tatlandırır  
Buhtunnasır’ın putlarını anıştırır  
biatın. Bildim seni Sümbüle, arpa çocuk”* (HİBSG/KİS, s. 259)

Soğuk demir, değdirildiği deriye yapışır adeta kanı dondurur. Şair, vücut ısısının maruz kaldığı bu şok hâlini, esareti kabullenmekte zorlanmanın dokunsal imajı yapar.

Çektiği acı, insanın konuşmasına yansır. Kendini en iyi şekilde ifade imkânı bulduğu ana dili/şivesi, insana yaşadıklarını kültürel bilinç penceresinden bakma olanağı da sunar. Şiirde acıların efsanevi anlatımının Alevî edebiyatını, kültürünü beslediği (Ferhad, 2002: 147-174), “Sümbüle”nin içtiği zehrin şivesini tatlandırması şeklindeki imajla anlatılır. Şair, “Sümbüle”nin içtiği zehrin/yaşadığı acıların şiveli olarak güzel anlatıldığını dokunsal imaj kurgusuyla anlatır.

*“Ateşe tut sonra nehre batır  
hasmın ben değilim Börte”* (HİBSG/KİS, s. 260)

Demir, yüksek ateşte ısıtıldıktan sonra suya batırılarak çelikleştirilir, dayanıklı hâle getirilir. Bu işlemde ilhamla şair, dirençli kılınması için Börte’den kendisini önce “ateşe tut”masını “sonra nehre batır”masını istemektedir. “Ateş” yakıcı durumların, “nehir” serinletme, ferahlatma işleminin dokunsal imajı olarak kullanılır.

*“Kaldır peçeni Emine  
geceye dokun  
suyun eski rengine  
harflerin tenine”* (HİBSG/KİS, s. 261)

Şair, Emine’den, kapatıldığı dünyasından sıyrılıp hayata “dokun”masını ister. Bunu, kötülüğün imajı olarak kullandığı “geceye dokun”, saflığın/doğallığın imajı olarak kullandığı “suyun ilk rengine dokun”, ümmülükten kurtulup okumaya geçme dileğinin imajı olarak kullandığı “harflerin tenine dokun” şeklindeki buyruklarıyla gerçekleştirir.

*“De bes bir koşu geleyim  
eğnini Kâbe’ m bileyim  
yüzümü süreyim teyelleneyim  
el değmemiş her habbene”* (HİBSG/KİS, s. 263)

Şair, sözlü kültürde Sünbülzade Vehbi’ye atfedilen rücu örneği “Mükâfat”<sup>183</sup> şiirine göndermeyle cinselliği dokunsallaştırdığı imajlara başvurur. İbadet ritüeli olarak Kâbe’ye yüz sürme eylemini, kutsallaştırılmış insan bedenine uygular. Şiirde, dua ve ayinle sağlanan rahatlama, hafifleme, “eğnin el değmemiş her habbesine yüz sür”me eylemine kaydırılır.

*“Eyvanda Ay aydınlığında  
yârim Kur’an okurdu  
Ebu Cehl’i benimle eşler  
kalbime mim parmağıyla dokunurdu”* (HİBSG/KİS, s. 269)

Şair, aşkın imana aykırılığını, kurguladığı “yârim (...)/Ebu Cehl’i benimle eşler/kalbime mim parmağıyla dokunurdu” dokunsal imajıyla sunar. Aşk, “Hz. Muhammed’in ve İslâm’ın azılı düşmanlarından biri” (Kapar, 1994: 117-118) olan “Ebû Cehl” ile özdeşleştirilip “mim parmağıyla dokun[ulan]” hakikat olarak somutlaştırılır.

*“Kimin şivesiyle seslesem  
alnımın runik yazısını,  
yoksa tuz mu döksem  
kesiklerine kalbimin”* (HİBSG/KİS, s. 270)

Şair, “yoksa tuz mu döksem/kesiklerine kalbimin” mısralarıyla “kültürel kimliğimi araştırmaktan vazgeçip bu konudan yana yaralı kalple yaşamaya devam mı edeyim” duygusunu dokunsal imaj olarak tasarlar. Tuz, yarayı yakıp acıyı artırır. Göğüs kafesindeki kalp kesik olarak hayal edilir. Bu, hâlin gereğine uygun olmayan anlatımla “acıya acı katmak” imaj tasarımına dönüşür.

<sup>183</sup> Murat Bardakçı, *Osmanlı’da Seks* kitabında Ali Ufkî’nin gazelleri arasında rastlanan bu şiirin Ahmed adlı bir şaire ait olduğunu belirtir (1992: 320-324).

*“Siz benim nemsiniz  
ki kör bir nakkaş özeniyle  
ama muntazaman  
vücut hatlarımı işlemektesiniz”* (HİBSG/KİS, s. 274)

Gözleri görmeyen birinin diğer duyuları daha da hassaslaşır. Kör nakkaş bu yönüyle işini kusursuz yapmaktadır. Fakat nakış, büyük bir özen ve beceri isteyen bir zanaat olduğu için de dikkatli bakış gerektirmektedir. Şair, imaj profilinin el yordamıyla, düzenli olarak çizilmeye çalışılmasını kör nakkaşın gösterdiği özenle vücut hatlarının işlenmesi şeklinde tanımlamaktadır. Dokunma duyusuyla *“kör nakkaşvari vücut hatlarının özenle çizilmesi”* bir başka açıdan da karanlıkta el yordamıyla ve yoğunlaşmış bir dikkatle cinsel ilişki çağrışımı taşımaktadır.

*“Beni yılanı dönüştür  
sinsi, mağrur bir engereğe,  
cebine ko gurbete götür  
kadim yurdundan daha öteye*

*Dans et, zılgıt çal  
transa gir. Ulu şaman”* (HİBSG/KİS, s. 281)

*“Cebine ko gurbete götür”* dokunsal imaj tasarımı *“ceb”*’in sıcaklığı ile *“gurbet”*’in soğukluğu zıtlığında koruyuculuğun yarattığı sıcak duyguya sığınır.

*“Yusuf Has Hacib öldü  
Kalbimin ortasına gömüldü”* (HİBSG/KİS, s. 284)

Şair, Yusuf Has Hacib’in, ölümünden sonra var olmaya devam ettiği, verdiği eserlerle milletin yüreğinde yer ettiği inancını, şiir kişinin anlatımıyla *“kalbimin ortasına gömüldü”* dokunsal imajı şeklinde dile getirir.

*“yüzleşmek istiyorsan kendinle  
örtün. Mut kapılarını kilitle”* (HİBSG/KİS, s. 299)

Şair, şiir kişisi aracılığıyla seslendiği kişinin kendi iç hesaplaşmasını ne şekilde yapması gerektiğini söylerken dokunsal imaja başvurarak “örtün”meyi önerir. Kendi içine kapanmayı “örtün”me olarak düşünür. Örtünün bedeni örtmesini, beden ruhu örtmesi, onun üzerine kapanması şeklinde imaja dönüştürür.

*“güneş doğmadan emzirip  
uçurduğum bir gri buluttan  
kar yağıyor yollara şimdi”* (HİBSG/KİS, s. 302)

Sabaha doğru toplanan bulutların ilerleyen saatlerde kar getirmesini şair, şiire dönüştürürken dokunsal imajlardan yararlanır. Şair, yünleri kabarmış yürüyen koyuna benzettiği için hareket hâlindeki bulutu hafif ve yumuşak olarak algılar. Bulut hem şişirilip uçurulan balona hem de emzirilen kuzuya benzetilir.

*“Rebaba el süirmeden  
de kurulur denklem  
x ekseninde Kâbe  
y ekseninde Ötüken”* (HİBSG/KİS, s. 306)

“Gövdesi Hindistan cevizi kabuğundan yapılmış uzun saplı saz” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1647) olan “rebap”, dörtlükte müzik aleti ve şiiri çağrıştıracak şekilde dokunsal imaj olarak kullanılır. “Enstrümana başvurulmadan, şiire dökülmeden” ortaya çıkacak denklemin mümkün olduğu düşünülür.

*“Dağlara yürüsem ne vakit  
çoban ateşleri önümü karartır  
paslı sesiyle bir karga  
en eski yaralarımı kanatır”* (HİBSG/KİS, s. 308)

Şair, ilk kitabındaki şiirleri ayıklayarak, değiştirerek toplu şiirlere aldığı için kendisini eleştirenlerden duyduğu rahatsızlığı “paslı sesiyle bir karga/en eski yaralarımı kanatır” mısralarındaki dokunsal imaj tasarımıyla aktarır.

*“Çu nehri sukut eder mi, Şemin*

*dokunmadan mim parmağını suyun yinine” (HİBSG/KİS, s. 311)*

“Çu”, “Şemin”in “mim [işaret] parmağını yinine [yüzeyine]”, dokunmasıyla “sukut ed[en]”, seviyesi düşen nehir şeklinde nitelendirilir. Parmağın suya değmesiyle suyun seviyesinin düşeceği, nehrin taşmasının önleneyeceği şeklindeki dokunsal imajla “Şemin’in parmağı”na sihir atfedilir.

*“Uzun yağmurlar yağdı  
Balasagun’u sel aldı  
bahadırlar kısrak yerine  
kendi kadınlarını sağdı” (HİBSG/KİS, s. 313)*

Uzun süren yağmurlar ve akan sellerin eve kapattığı “bahadırlar”ın besin bulamadıkları o dönemde hem kıtlık yaşadıkları, kadın sütünden başka besin bulamadıkları hem de evden çıkamayıp kadınlarla eğlence yaşadıkları, “bahadırlar kısrak yerine/kendi kadınlarını sağdı” şeklinde dokunsal imaja dönüştürülerek aktarılır. Öte yandan kıtlıkta/savaşta çocuğunu yitiren annelerin sütlerinin kadının sağlığı için sağılması olarak da yorumlanabilir.

*“Geçtik, geçer gibi bir iğne deliğinden  
kem bahtımızın labirentlerinden” (HİBSG/KİS, s. 317)*

Hayatın zorlu yollarından, sıkıntılı dönemlerinden geçmelerini şair, dar ve soğuk olan “iğne deliği” benzetmesindeki dokunsal imajıyla çarpıcı ifadeye dönüştürür.

*“Güzergâhın belli: Abu Dabi  
Riyad, sonra Mekke,  
Hacerü’l Esvet’e yüz sürmeden  
söz ver geri döneceğine” (Si, s. 11)*

Kâbe’deki siyah taş Hacerü’l Esvet’e yüz sürmek üzerinden dokunsal imaj oluşturulur. İbadet, saygı ve biat yüz sürmek deyiimiyle somutlaştırılır.

*“Kadeş nasıl tarif edilir  
tarihten ikmale kalmış bir Halk’a,  
hangi kazzaz biçebilir  
gökkuşağından bir harita”* (Si, s. 27)

Şair, rengârenk oluşu ve katı olmayan hâliyle ham ipek olarak hayal ettiği “gökkuşağı”ndan, çizgilerini iplik olarak düşündüğü “bir harita” yapmasının “kazzaz” için zor olduğunu dokunsal imaj tasarımıyla sunar.

*“Hangi güle dokunsam  
bülbul sesine teşne  
üstüme sıçrar rebaptan  
o şedaraban beste”* (Si, s. 33)

“Klasik Türk müziğinde bir şet makam” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1854) olan “şedaraban”da makam, “kendi perdelerinden daha tiz veya pes perdelerde” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1862) [şet] çalınır. Şair, “dokunsam” ve “üstüme sıçrar” dokunsal imajlarıyla tasarladığı dörtlükte gülün su ihtiyacını, gül-bülbul mazmunu şeklinde sunar. Dokunaklı durumu dokunsal imajlarla somutlaştırır. Dokunduğu gülün[maşukun], bülbulün[âşığın] aşk derdiyle inleyen sesine hasret kaldığını, sazdan yükselen nağmelerin acı barındırdığını “şedaraban beste”nin, “[g]övdesi Hindistan cevizi kabuğundan yapılmış uzun saplı saz” olan “rebap”tan “sıçra[dığını]” söyleyerek hüznün hâkim olduğu mısralar meydana getirir.

*“Hangi yollara yürür  
yârini kurda kaptıran,  
neresinden başlar çürümeye  
Bir dişi balaban  
(...)  
Ç atladi<sup>184</sup> tam ortasından  
ruhumun turkuaz aynası  
başladı kanamaya*

<sup>184</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime, “çatladi” şeklinde harfleri bitişik yazılmıştır.

*boynumdaki diş yarası*” (Si, s. 36)

“Kurt”un ısırdığı “[balabanın] boynu[n]daki diş yarası”nın “kanamaya başla[ması]” dokunsal imaj tasarımı hâlinde “turkuaz ayna”<sup>185</sup> nın “çatla[ması]” sonucu şiir beninin “boynu[n]daki diş yarası[nın] kanamaya başla[ması]” olarak düşünölüp imajlaştırılır. “Turkuaz ayna” hem Türkî benlik ve kimlik hem de öznel bellek ve benlik işareti olarak kullanılır. Tanık olunan trajedi karşısında gösterilen duyarlılık ve etnik refleks, yaşanan yabancılaşma sonrası dönülen öz, bir anlamda “ayna benlik” (Tuzgöl, 2018: 41-53) aşaması olur. Poetik ben, anne karnı olarak gördüğü etnik kimliğe dönüşle Lacanyen ayna evresine dönüş yaşar.

*“Parmak uçlarım yanar  
dokunsam hangi güle,  
ben daha kanayamam  
Şiraz’dan eski bir şehre* (Si, s. 39)

Novalis’in “Ağaç, çiçek veren alevden başka bir şey değildir” (akt. Bachelard, 2008: 87) önermesiyle desteklediği tezinde Bachelard, bitkinin dikey görünümü ile lamba alevi, kokusu ile lambanın yaydığı ışık arasında ilişki kurar (Korkmaz, 2011: 121). Ferhad, parmak uçlarının dokunduğu gülden dolayı yandığını, gül ve alev özdeşliği algısıyla dokunsal imaja dönüştürür. Şair, Ferhad ile Şirin gibi aşk hikâyesine mekân olan, İran’ın bilinen şairleriyle anılan Şiraz’ı, bu yönleriyle acının, kanamanın başlangıcı olarak alır.

*“Yedi uzun derviş  
sehpaya uzatır boynunu,  
ipten çözülen rüzgâr  
söndürür gözlerinin mumunu”*<sup>186</sup> (Si, s. 58)

<sup>185</sup> Lacan’ın “ayna benlik” teorisine bağlanabilir. Lacan, bebeğin, annesiyle “ayna evresi” dönemi yaşadığını iddia eder. Ayna evresi, “bebeğin kendine yabancılaşması ve özdeşleşmesinin başladığı dönemdir (...) [b]ebek aynada kendisini ya da kendi aksini görünceye kadar annenin bir uzantısı ya da bir parçası olarak yaşamına devam eder” (Tuzgöl, 2018: 41-53).

<sup>186</sup> Alıntının yapıldığı “Kûfe’de Bir Hüseyin Akşam” adlı bu şiirin başlığı, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) “Yine Kûfe’de Bir Akşam” şeklinde değiştirilmiştir.

“*[S]ehpaya boynunu uzat[an] yedi uzun derviş*”in son nefeslerini vermeleriyle gözlerindeki ışığın sönmesini, bakışlarının kararmasını şair, dokunsal imaj tasarımına dönüştürerek “*ipten çözülen rüzgâr/söndürür gözlerinin mumunu*” şeklinde ifade eder. Gözlerdeki ışığın muma benzetilmesine dayalı algıyla kurulan imajda, idam anında verilen son nefes, “*ipten çözülen rüzgâr*” olarak tahayyül edilir.

“*durduk yerde gözlerinden  
kıvılcımlar sıçrar yüzüme*” (Si, s. 63)

Ferhad, ortada sebep yokken aşırı öfkelenen kişinin karşısında şiir öznesinin utanıp yüzünün kızarmasını dokunsal imaj olarak tasarladığı “*durduk yerde gözlerinden/kıvılcımlar sıçrar yüzüme*” mısralarıyla aktarır. Kıvılcıma benzettiği öfkenin şiddeti ile bu sebepten onuru kırılan kişinin kızaran yüzünün yanması arasında paralellik kurar.

“*Kalbimi yırt ulu Kayra  
(...)  
Aynalardan kazı yüzümü  
harflerin belleğinden sil,  
cinler zılgıt çeksin kalbimde  
Mezar-ı Şerif’e mukabil*” ( Si, s. 90)

Tanrı Kayra Han olarak da bilinen, “[e]vrenin yaratılışı ve dünyanın sonu gibi konulardaki mitlerde başrolü” üstlenen “*Tengere Kaira Han*”a (Eliade, 1999: 231) seslenişle özne, kendisinin görsel olarak “*ayna*”dan, sözel ve yazısal olarak alfabeden “*sil*”inmesini isteyerek hafızaya karşı unutuşu tercih eden yaklaşım sergiler. Duygusal geri çekilmeyi “*kalbimi yırt*” imajıyla, ontolojik olarak yok olma isteğini “*ayna*” ve “*harf*” imajlarıyla dokunsal şekilde tasarımlar.

“*İkra! bir de sûrelerde ara aksini  
Cafer’e değ, Nesimî’ye sokul  
muhalif sûretini kaz ve bul:  
yollara ağ, تنها, sarp yollara  
göçüklerini onarır onların nefesi*” (GÂ/KİS, s. 402)

Bâtınî anlayışın öncüleri “Cafer” ve “Nesimi” dokunsal imajla, yaklaşılmaması, ele alınması gereken kaynaklar olarak önerilir. Kitabî olana değil Bâtınî olana yöneldikleri için muhalif birer sûret olan “Cafer” ve “Nesimî”, “değ”ilmesi ve “sokul”unması istenen, şiir beninin “göçüklerini onar[acak]” kişiler olarak simgesel pozisyonlarıyla şairin zihnindeki tasavvuf kompozisyonunu tamamlar. Allah’ın varlığının, güzelliğinin tecellisi insanı, insan-ı kâmilî aramaya davet, “okunacak en büyük kitap insandır” (Hacı Bektaş Veli, 2016) anlayışının tezahürü mısralarda ibadet, eylem hareketliliğiyle imajlaştırılır.

“Bir âyet:

*İnkâr ettiğin o ateşi tat şimdi!*

*Çık aynadan küçük şeytan*

*çık ortaya, -çık ve kalbime yerleş.*

...şimdi”<sup>187</sup> (GÂ/KİS, s. 403)

İlyas Çelebi, Râcî el-Esmer’den, Câhiliye Araplarının “şeytan”ı “ateşi mesken edinen habis bir ruh” olarak gördüğünü; onun “göklerden haber aşırana mârid, bu hususta fazlasıyla mâhir olanına ifrit” dediğini, “her şairin kendisine ilhamda bulunan bir şeytanının (cin) bulunduğu inan[dığını]” aktarır (Çelebi, 2010: 99-101).

“Ateşi tat”mak, sıcaklığı tende ve acıyı derinden hissetmek şeklinde algılanmaya açık imaj olarak kurgulanır. “[Küçük] şeytan”ın bir cin olarak hayal edildiği mısralarda cinin şişeden çıkması deyimini “küçük şeytan”ın “aynadan çık[ması]” imajına dönüştürülür. Arzu ve aşkın ifadesi olan tatsal ve dokunsal imaj kuruluşu, şeytanın ateşten geldiği inancına dayalı insanın varlığına içkin arzusunun, duygusallığın üzerine temellendirilir. “Ateş” aynı zamanda “Şamanizm’de Tanrı Ülgen’in getirdiği aile ocağıdır” (Okyay, 2016: 56-66). Bu yönüyle şair öznenin

<sup>187</sup> Alıntının yapıldığı “Şeytan Diye Bir Melek” adlı şiirde Yezidîlik inancına gönderme söz konusudur. Yezidîlik inancına göre “[m]eleğin içinde özellikle, tavus kuşu şeklinde tasavvur edilen Tâvus önemlidir. Yezidî kozmolojisine göre Melek Tâvus, Âdem’in yaratılışından sonra Âdem’e secde etmeyi reddeder, ancak bu reddediş onun Tanrı’ya olan bağlılığındandır. Bununla birlikte isyan etmesi Melek Tâvus’u derin bir vicdan azabına sürükler; azabın tesiriyle akan gözyaşları cehennem ateşini söndürür. Tanrı bu samimiyeti karşısında onu affeder ve dünyaya dair her türlü yönetimi kendisine devreder. Bu yaratılış öyküsü, Yezidîliğin gnostik gelenekten kaynaklanan ikinci tanrı (demiorgus) doktrinine kadar uzanır. Gnostik modele göre Tanrı yaratılışla ilgili görevleri ikinci bir tanrıya devredip kendisi mutlak egemenlik alanına çekilir.” (Taşkın, 2013: 525-527).

büyük aile kabul edilen milletin etnik değerlerine dönerken ihmal edilen mitolojik varlığını acıyla fark etmesi de imajda saklıdır.

*“İki yol, İpek ve Baharat*

*nerde kesişir? ve hangi nehir*

*hangi nehirle çiftleşir*

*onların zıf dōşeğinde?*

*Bildimdi: Hayal ve Hakikat*

*kutsal bir denklem hayat*

*o denklemin ş harfidir” (GÂ/KİS, s. 406)*

Tarihî ticaret yollarından olan “İpek” ve “Baharat”, geçtikleri güzergâhlarda bazı nehirlerin birleşip denize akmasına tanıklık eder. Şiirde bu olgu[İpek ve Baharat yolunun kesişim noktasında iki nehrin birleşmesi], dokunsal imaj tasarımıyla “onların zıf dōşeğinde çiftleşmek” olarak adlandırılır. Nehirlerin, aktıkları coğrafyada üretimi artırma özellikleri, “çiftleşme” sonrası çoğalmaya benzetilir.

*“Seninki dahil*

*unuttum ezberimdeki yüzleri,*

*adına Yalnızlık denilen bir fikri*

*özenle emziriyorum işte” (GÂ/KİS, s. 411)*

“Bir duyguyu gönülde yaşatmak” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 249) anlamındaki “beslemek” fiilini metaforik anlamından soyutlayıp bebeğe benzettiği “yalnızlık”ı “emzir[mek]” şeklinde kullanarak dokunsal imaj tasarlayan Ferhad, bu yalnızlık hâlinin kişisel tercih olduğunu aktarır.

*“Sen uyurken kirpiklerine*

*gri yıldızlar çiseliyordu*

*emzikli kadınlara has o rayiha*

*o kösnül su bulutu” (GÂ/KİS, s. 425)*

Uyuyan kişinin yüzündeki ifade “*kirpiklerine çisel[eyen] gri yıldız, emzikli kadınlara has rayiha, kösnül su bulutu*” benzetmeleriyle dokunsal imaj tasarımı şeklinde aktarılır. Uyku sırasında terleme, göz kapaklarının oynaması, titremesi ile yıldızların titrek ışıkları, loğusa dönemi halüsinasyonları, kâbusları ve ter içinde uyanma arasında bağ kurulur.

“*solmasın için o gülün kırmızısı*  
*korkarım ellemeye*” (GÂ/KİS, s. 430)

Şair Hasan Hüseyin Korkmazgil’in “Akarsuya Bırakılan Mektup[*Koçero Vatan Şiiri* içinde]” şiirinin başındaki “*incecikti/gül dalıydı/dokunsam kırılacaktı/dokunmadım/kurudu*” (Korkmazgil, 1993: 118) şeklindeki epigrama göndermeyle koparılınca solması, kuruması gerçeğinden hareketle tasarlanan dokunsal imajda gülün rengi, boya olarak algılanır. “*Gül*” olarak imajlaştırılan kişinin dokunulunca, etkiye maruz bırakılınca duygularının incinmesi, inançlarının zedelenmesi “*kırmızı renginin solması*” olarak tasavvur edilir. İnançları, değerleri sarsılmasın diye eleştirilmekten çekinilen kişi için de kullanılan dokunsal bir imaj olarak değerlendirilebilir.

“*Kusur insana mahsustur, huruç ve çile. Nicedir benim de içimde bir damla ateş soğur*” (GÂ/KİS, s. 438)

“*Kusur, huruç[göç]ve çile*”nin kişiye has değil genel anlamda “*insana mahsus*” hâller olması dolayısıyla şiir beninin teselli olması, rahatlama hissetmesi “*içimde bir damla ateş soğur*” şeklindeki imajla sunulur.

“*Sen ki şairsindir bir katre zehir*  
*bir arşın ipek bir dirhem kül,*  
*ama kırkı çıkmamış bir şair-*  
*ey gönül vay gönül ey vay gönül*” (GÂ/KİS, s. 439)

“Murabba”<sup>188</sup>ına göndermede bulunduğu Ahmed Paşa şahsında Ferhad, şairi naifliği yönüyle “bir katre zehir”<sup>189</sup>, “bir arşın ipek bir dirhem kül”, “ama kırkı çıkmamış bir”i olarak niteler. “Murabba”ındaki nakarat mısra<sup>190</sup> ile Ahmed Paşa’yı anar. Şiirin başlığındaki “İpek Böceğinin Laneti” (GÂ/KİS, s. 439) imajı, ördüğü ipek için değer gören, kozaya mahpus tırtıla göndermeyle âşığın tutulduğu kara sevdaya razı olma durumunu imler.

*“Ateşten mi geçirir Türkçe  
yarasına basmadan önce*

*belleği zayıf şehirleri...*

*Hangi harfle başlardı ismin  
sen Sivas olsaydın şayet”* (GÂ/KİS, s. 440)

Tarihte Timur’un ordusu tarafından yakılan Sivas’ta 1993’te Madımak Otelinin ateşe verilmesi olayına telmihle şair, “belleği zayıf şehirleri” “Türkçenin” “ateş”le sınıyıp “yarasına bas”tığı tuz olarak görür ve bu durumda Sivas’ın “özel”liğini kaybetmesini ve hangi sıfatla anılacağını “baş harf’e yüklediği anlamla imajlaştırır.

*“Sen bir göle soyundun  
susadın o gölden fazla  
tuttun bir daha okudun  
aklında mahfuz tuttuğunu”* (GÂ/KİS, s. 480)

Su, “ateşe göre daha dişil ve daha tekbiçimli unsur, insanoğlunun en gizli, en yalın, en sadeleştirici güçlerini simgeleyen daha kalıcı unsur”dur (Bachelard, 2006:

<sup>188</sup> Ahmed Paşa’nın yazdığı “Murabba”ın son dördlüğü olan “Ahmed’em kim okınur nâmun ile nâme-i ışk/Germdür sözlerümün süzile hengâme-i ışk/Dil elinden biçilübdür boyuma câme-i ışk/ Vay gönül vay bu gönül vay gönül ey vay gönül”ün günümüzdeki karşılığı Ahmet Necdet’in çevirisiyle şu şekildedir: “Ahmed’im ben okunur adımla aşk nâmesi/Sözümün ateşiyle sıcak aşk hengâmesi/Gönülle biçilir boyuma aşk elbisesi/Vay gönül vay bu gönül vay gönül ey vay gönül” (Necdet, 1995: 186-187).

<sup>189</sup> Aynı şiirde Ahmed Paşa “Felekün nûş iderem nişini sağarlar ile”[“Feleğin içirim zehrini kadehler ile”] (Necdet, 1995: 186-187) mısraını da kullanır.

<sup>190</sup> “Vay gönül vay bu gönül vay gönül ey vay gönül” “Murabba”ın her dördlüğüünün son mısraı olarak tekrar eder.

12). Şiir beninin suya girme, serinleme isteği, gölün, varlığını borçlu olduğu suya gereksiniminden fazla gösterilerek yapılan mübalağa ile eril ateş-dişil su arasındaki ilişki (Bachelard, 2006) üzerinden “göle soyun[anın]” niyet sorgulaması yapılır.

*“Ters döndü sanki  
içimde bir hançer,  
gevşetip gümüş kemerini  
eteğini çemredikte”* (GÂ/KİS, s. 482)

“Ayısıt yaradıcı, bereket ve refah sağlayıcı dişi ruhlar zümresine denir” (İnan, 1976: 26). “Kolunu veya paçalarını sıvamak, eteğini toplamak” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 413) anlamında halk arasında “çemremek” kullanılır. “Ayısıt”a benzetilen kadının “gümüş kemerini gevşetip” “eteğini çemre[mesi]” karşısında şiir öznesinin yaşadığı şehvanî durum, “içi[n]de hançer”in “ters dönmesi” şeklinde dokunsal imajla aktarılır.

*“Mumdan bir kalbe sakla  
nen varsa aşka dair  
çünkü âşık silahşorun karşısına  
hasmı gölgesiyle dikilir”* (GÂ/KİS, s. 484)

Mum yumuşak, eriyen ve kırıldığında yeniden yapıştırılabilen yapısıyla “aşka dair” olanların “sakla[ndığı]” koruyucu, hassas kap olarak betimlenir. Aşk, hassas yapı içinde özenle korunması gereken bir duygudur zira “hasmı” varlığının kaba gücüyle değil “gölgesiyle dikilir/âşık silahşorun karşısına.”

*“Karanfil niye kokar hem de kıpkırmızı  
elbet kanatmak için kokar yaralarımızı”* (NBCİ, s. 11)

“Karanfilin kokması” ve “kıpkırmızı” biçimde olması, “yaranın kanatılması”yla ilişkilendirilerek dokunsal imaj yaratılır. Hüsniatılil sanatına dayalı figüratif kurgu, tabiat unsurlarının renk, koku boyutlarıyla insan psikolojisine yansımaları üzerine inşa edilir.

*“Telef olmasın için suyun belleğindeki ateş  
ateşin belleğindeki kutsal bahane,  
kıpkırmızı geçiyorum ülkenden bu kez  
değmeden Ege denizine”* (NBCİ, s. 21)

Alıntının yapıldığı “Adın Oza Değil Senin” şiirinin başlığındaki “Oza”, Rus şair Andrey Voznesenski (1933-2010)’nin kitabına adını verdiği şiir kişisine gönderme yapar. Şiirde bir sevgili olarak resmedilen Oza’nın şairi, Moskova Mimarlık Enstitüsündeki mezuniyetinden hemen önce enstitü binasında çıkan ve bütün tasarımlarını kül eden yangına sembolik bir anlam yükleyerek mimarlık yapmamaya karar verir (Voznesenski, 2014: 3). Kişileştirilen “su” kendisini kurutan “ateş”in, “ateş” de kendisini söndüren “su”yun farkında olarak ve “ateş”, varlığı “kutsal” bir amaca bağlanarak zihinde “soğukluk-sıcaklık” tezadıyla ölüm-hayat denklemi kuracak şekilde imaj kurgusu içinde yer alır. Arzu ve aşk “ateş” olarak, bu aşka verilen karşılık ve arzunun giderilmesi de “su” olarak tasarlanır. Hem Oza’ya duyulan aşkın hem “tasarımları” kül eden yangının “ateş”i hayat iksiri “su”yun potansiyelinde değerlendirilir. Şair, “kıpkırmızı geçiyorum ülkenden bu kez/değmeden Ege denizine” mısralarını şiir benine söyleterek sırlıslıkla âşık olmayı, arzuyla tutuşmayı görsel duyudan dokunsala aktarma biçimindeki “kıpkırmızı geçiyorum ülkenden”le, bu arzunun dinmediğini, aşkın sönmediğini de “değmeden Ege denizine” ile dokunsal imaj biçiminde tasarlayıp aktarır.

*“Aklımı çel çocuk, beni kandır (...)Yüzüme diyorum yüzüme Frida Kahlo’nun nefesini hohla, beni kanatlandır”* (NBCİ, s. 45)

Ressam Frida Kahlo’nun ilham veren, yaratıcı kılan sanatı, “yüz”e “hohla”nın “nefes” imajıyla verilir. Canlı varlıklar için nefes, hayatî önemdedir. Şair, ilham verici ruhu, yüze hohlanan nefes olarak tasavvur eder.

#### **3.1.4. Kokusal İmajlar**

Doğadaki varlıkların koku duyusu yardımıyla algılanması sonucu ortaya çıkan imajlardır. Olumlu ya da olumsuz koku algısıyla oluşturulan imajlar mevcuttur. Bazen sadece koku adlarıyla kurgulanan imajlara rastlamak da mümkündür.

*“Yanık ot kokuyor kıyılar tekmi! çiğ yeşil  
ezilmiş gülkurusu rengindedir deniz,  
zifir saçlarına sokulu beyaz karanfil  
kirpiklerinin sarmaşığına dolanıp kızillaşır benden habersiz”*<sup>191</sup> (VYGAI, s.

16)

Şair, içinde olduğı olumsuz duyguları kokusal, görsel ve dokunsal imajlarla dile getirirken yanık ot kokan, yosun bağlamış kıyı; ezilmiş, kurumuş gül rengine deniz; zifir saç, o saçlara sokulu beyaz karanfil; kirpiklerin sarmaşığına dolanıp kızillaşan beyaz karanfil tasarımlarını kullanır. Kıyı; sonsuzluğun, umudun, mutluluğun simgesi olan denizin mümkün durağıdır. Fakat şair, olumsuz bir tablonun yansıması olan karamsar ve mutsuz ruhsal durumunu aktarırken deniz ve mavi algısını tersine çevirir. Nadas yakımı çağrışımıyla kıyı, yanık ot kokmakta ve deniz, tüm den yosun gibi yeşil renktedir. Öte yandan yeşil renkteki canlılık, kıyının yanmış rengiyle tezat oluşturarak yıkımı gözler önüne sermektedir. Zifir sıfatıyla kullanılan kapkara saç, içinde görölmeye başlanan beyaz tellerle oluşturduğu tezat figürasyonuna hüzün, acı ifadesi beyaz karanfil simgesel anlamını katarak imajda bütünleşmeyi sağlar. Özgün bir buluş olarak *“kirpiklerin sarmaşığına dolanıp kızillaşır.”*

*“Yurdumuzun göçebe seccadesi üzerinde  
günüşığı eliyor güz yağmurları, kil  
ve balçık kokuyor ıslak kırlar ve de  
buğday ve de acı yüklü katırların toynaklarında kan”*<sup>192</sup> (VYGAI, s. 19)

Doğu ile batı arasında bir köprü görevinde geçiş güzergâhı olan Anadolu, *“göçebe seccadesi”* özgün imajıyla görselleşir. Yağışlı sonbahar mevsiminde zaman zaman açan gökyüzünde beliren güneş, şairin muhayyilesinde *“gün ışığı eliyor güz yağmurları”* şeklinde görünüm kazanarak dokunsallaşır. Yağmurdan sonraki toprak kokusuna kır, buğday ve at toynaklarındaki kan kokusu karışır. Koku duyusuna dayalı imajlarla şair, ortamın ağır havasına gönderme yapar. 12 Eylül darbesinin yarattığı

<sup>191</sup> Alıntının yapıldığı “Yitik Bir Genç Kız İçin Kantat” adlı bu şiir, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’a (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

<sup>192</sup> Alıntının yapıldığı “Demir Kanaviçe” adlı bu şiir, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’a (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

atmosferde yaşananlar “güz yağmurları” imajıyla şairin algısında yer alır. Şiirin başlığındaki “Demir Kanaviçe”, sıkıyönetime işaret eden bir simge olarak kullanılır.

*“Gece çürür soyulur karanlığın kabuğu  
tütün basmayınan taze yaranın kanı durmaz  
hazır önümde bakır tasınan ağı  
içsem murdar ölürüm döksem olmaz!” (VYGAİ, s. 61)*

Çürüme ve tütün aracılığıyla koku duyusu harekete geçirilir. Efkârlanmakla acının unutulmayacağı “yaraya tütün basmak” deyiimiyle somutlaştırılır. Şair, Sokrates’in, yargılama sonrası zehir içerek idam kararını uygulaması olayını kendine uyarlar. Hem ilkelerine, ideallerine bağlı kalma, erdemli duruş sergileme hem de ölümü seçme arasındaki ikilemi işler.

*“Bizler çiftçiyiz anlamayız kitapların küfünden  
işimizin kuluyuz biraz sâf biraz esnaf  
Devrilir yıllar tükenir ömür çürür ten  
ama tarlalarımız gene de silme yulaf...”<sup>193</sup> (VYGAİ, s. 61)*

Şair, köylünün hayata bakışını konu edindiği şiirde “kitapların küfü” imajıyla bilgi, kültür, bilim alanında çalışan insanların tecrübesini kokuya dayalı imajla somutlaştırır. Havasız, küf tutmuş, loş sahaf dükkânları ve kütüphaneler mürekkep yalamışların mekânıdır. Kitap kokusu, hamur kokusu hafiftir ve genelde insanlara hoş gelir. Fakat uzun süreli olan, kesif olan küf kokusudur, insana eziyet verir ki o da bilim insanlarının çilesinin göstergesidir.

*“Aşkın zorba yarasını buldum sonra  
büyük umutsuzluğu  
sis kokusunu o dar sokağın  
hayatla ölüm arasındaki aşılmaz uzaklığı  
mücevher kutusunu sabahın  
o arkaik çılgılığı...” (SGG, s. 23)*

<sup>193</sup> “Hacı Bayram-ı Velî’nin İzinden” adlı tek dörütlükten oluşan bu şiir, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’a (Ferhad, 2015) alınmamıştır.

Şairin, “*dar sokağın sis kokusu*” imajıyla algıladığı şey, aşkın zorlu ve belirsiz seyridir. Ferhad, seyrek olarak başvurduğu koku imajıyla aşkın her duyuyla algılanan bir acı olduğunu göstermeye çalışır.

*“Ulu nehirler su vermez bana. Vermesin.  
Pıhtılaştı kırbamdaki şarap alnımdaki çiğ  
buzlandı soframdaki pekmez ufkumdaki serap  
küflendi ambarımdaki tahıl kalbimdeki hınç  
yosun bağladı kanıma karışan ne vardıysa  
sen dahil.”* (SGG, s. 24)

“*Küflenme*”, “*yosun bağlama*” imajlarında bozulma, çürüme olgusu kokuya dayalı algılamalar çerçevesinde verilir.

*“Sus, sesin yankır kayalıklarda. Şahinler akar ovaya işaret parmağımın arkasından. Suların rengine karışır yarpuz kokusu. Ay tutulur, ay ve güneş tutulur. Karanlığa ve aydınlığa bulanır yıldızların mor korosu. Kargışlar çoğalır lâl bakışlarında. Omuzuma tüner atmacalar ve akbabalar. (...) Kanın bir uğultudur, kanın çığ tutmuş hasretlerin bir uğultusudur. Sus, sesin yankılanır kayalıklarda. Yüreğin çarpıntısı gelir uzak yollardan”* (SGG, s. 32)

Şair, zamana, tarihe geçen yerel motifleri koku imajıyla somutlaştırırken “*suların rengine karışır yarpuz kokusu*” anlatımını tercih eder. Saflık, akarak arınma, zamanla gelişim göstermenin temsili olarak “*su*” ile ferahlatıcı, güzel kokusu ve sağlığa faydalarıyla hayatiliğin karşılığı olarak “*yarpuz*” u zaman-bugün bütünselliği içine oturtur.

*“Bir nar şerbetidir kederli alnına dökülmüş zülfünün barut kokusuyla karılan.  
Bir gül demetidir yanına anca ölümlerle varılan”* (SGG, s. 38)

Barut kokusu sinmiş saçlar, alna dökülmüş ve kana bulanmış bir şekilde resmedilir. Arap şiirinde sevgilinin saçları misk kokar. Gül kokar. Fakat bu şiirde gül, yas ifadesi olarak şiirde kullanılır. Tabuta ya da mezara bırakılan gül, sevgi nesnesi, sevgi aracı olmaktan çıkarılıp ölümlle ulaşılan menzile olarak adlandırılır.

*“Ay büyüyordu. Kumsalda cinler saklambaç oynuyordu, sen uyuyordun. Hamağın sallandıkça ıhlamur kokuyordu, saçların savruldukça yosun.”* (SGG, s. 49)

*“Hamağın sallandıkça ıhlamur kokuyordu, saçların savruldukça yosun”* mısraında şair, sevgilinin yanında uzanışından duyduğu hoşnutluğu koku imajlarıyla verir.

*“Vakt irişir. Söner yeryüzünün tüm ışıkları. Steplerin ıslak uğultusu şehirlerin iç çekişlerine bulanır. (...) Kağıt kuşlar havalanır bulvarlardan. Bakıra çalar yağmur damlaları küflenir. Tanklar geçer avuçlarımdan. Cemseler geçer alnımdaki derin kırışıklardan. (...) Kırılır yalnızlığımın beton kaldırımları. (...) Karalır nesnel hayat, ağırır puslu hayal. Vakt irişir, yine kendi küllerinden doğar Şiir.”* (SGG, s. 57)

*“Yağmur damlaları küflenir”* imajında koku duyusuna başvurulur. Şairin imgeleminde *“bakıra çalar[ak]”* metalleşen *“yağmur damları küflen”*ir, çürür. Şair, şiirin modern hayatta itibar kaybetmesini her açıdan duyumsadığını, birden çok duyu imajına başvurarak göstermeye çalışır. Çünkü her açıdan yozlaşan, tükenen bir hayat söz konusudur. Fakat şaire göre bu bir son değildir. Nitekim *“Şiir, yine kendi küllerinden doğa[caktır]”*.

*“Kül ve nefit kokusu yükselir gülleri delirmiş hasbahçelerden.”* (SGG, s. 69)

*“Gülleri delirmiş hasbahçeler”* imajıyla gür ve canlı mekânı/hayatı, *“kül ve nefit kokusu yükselir”* imajıyla yıkıntıyı, harabeyi çağrıştırmak tezat üzerinden oluşturduğu kokuya dayalı algıda şair, durumdan geriye gidişi, ev sembolü bahçe üzerinden dile getirir.

*“Lâle: kül çiçeği. Gül: alevden sedef.*

*Görünmez atlılar geçiyor alnımdaki kırışıklardan*

*Yürüdükçe, kül ipeğini alevle nakışlıyor göğsümdeki gergef.”* (SGG, s. 73)

Ferhad, “37. Enlem”le belli bir coğrafyayı imaj içinde gizler. Bu coğrafyaya dair algılarını *“kül, alev, alın kırışıklıklarından geçen görünmez atlılar, kül ipeğini alevle nakışlayan göğüsteki gergef”* imajlarıyla yazıya döker. Dökülen kan için *“lale”*yi,

kara sevdalar için “göl”ü kullanır. Koku imajlarının sönük birer nesne olarak algılanmasını ister. Zira acılı coğrafyada yaşananlar duyumu ve algıyı köreltmektedir. Bu anlatımda başvurduğu imajlar, söz konusu coğrafyanın yangın ve yıkım içinde olduğunu sezdirir.

*“Antep bir Türkmen kızın gülüşüdür  
gülün soluşudur Maraş” (SGG, s. 76)*

Gölün solup kokusunun da etkisini yitirmesini şair, aşiretin yaşam belirtilerinin yok olması olarak düşünür.

*“Ağzımda yanık çayır kokusu  
saçlarım yüzüme dökülüyor  
gözlerimi çırmalıyor ‘gaflat’ uykusu  
ben iyi bir kaptan değildim zaten, tekne battı, kayboldum  
geceyarısı sularında.” (SGG, s. 87)*

Şair, bir dönem sonunda varılan noktayı, girilen mecrayı “geceyarısı suları” şeklinde imaja dönüştürür. Gençliğinin yaşanmadan geçtiğini, acılarla terbiye edildiğini kokusal olarak hissettiği “Ağzımda yanık çayır kokusu/saçlarım yüzüme dökülüyor/gözlerimi çırmalıyor ‘gaflat’ uykusu” ile imajlaştırır. Uzun “saçların yüze dökül”mesini utançtan yüzünü kapatmanın imajına dönüştürürken uykusuz kalan gözlerin yanmasını yapılan yanlışlardan duyulan acıya bağlar.

*“Bir gülün soluşu gibi, bir gülüşün dökülüğü gibi  
dudaklarımızdan  
pıhtılaşmış bir damla gözyaşından başka bir şey kalmadı artık  
aramızda, elveda,  
buz üstündeki işaretler gibi silindi yıllar dağarımdan.” (SGG, s. 89)*

“Gölün soluşu” ile sağlanan koku imajında geçmişin sadece ölgün anılar bıraktığına inanılır.

*“havayı içine çekmiyor kokluyordu, geceleri daha iyi görüyordu. Lakin bütün Asyalılar gibi kıt gülüyordu”* (HÜK, s. 37)

*“Havayı içine çekmiyor kokluyordu”* ifadesiyle kurulan koku imajında, kurdun kokuyla haber almasına gönderme yapılarak söz konusu kişinin içinde bulunduğu atmosferi solumadığı, ondan bir şeyler anlamaya, öğrenmeye çalıştığı ima edilir. *“Hava”* dönem/atmosfer anlamında kurulan dokunsal imajken idrak anlamı için oluşturulan *“kokluyordu”* eylemiyle birlikte *“koku”* imajına evrilir.

*“Şiraz gül kokuyordu. Gül kokusu genzimi yakıyordu. Nereliydi kimlerdendi sormadım. Gonca iken derilmiş bir güle benziyordu”* (HÜK, s. 48)

Şiraz kentinin göçmenlerle/sürgünlerle dolup taşması, onların dramları karşısında şiir öznesinin yaşadığı üzüntü, şair tarafından kokuya dayalı imaja dönüştürülür. Üzüntüden kişinin burnunun direğinin sızlaması, gül kokusundan genzin yanması biçiminde tasarlanır. Şiraz, kent adı yanında kadın adı olarak da kullanılabildiği için genç yaşta kaçırılan/yudundan edilen azınlık mensubu kızlar için gül benzetmeli imaj olarak kurgulanır.

Adını ünlü İranlı şair Hafız’ın kentinden alan Şiraz, gül-bülbül hikâyesi aracılığıyla aşkın mazmunu olarak dolaşıma girer. Gençken evlendirilmesini şair, *“[g]onca iken derilmiş bir güle benziyordu”* imajıyla koku üzerinden tasarımı yapıp ifade eder. Yaşam dolu, genç, güzel ve alımlı olmasını *“gül kokuyordu”*, *“gül kokusu genzimi yakıyordu”* imajlarıyla verir. Ayrıca *“gül kokusu genzimi yakıyordu”* imajında küçük yaşta evlendirilen Şiraz’ın durumundan duyulan üzüntü gizlidir.

*“İhtir develerini Sanem  
sanki misk ü amber  
taşıyor sanır seni  
bir mil uzaktan rüzgârı koklayıp  
mızrağına abanan harami.”* (HÜK, s. 49)

Şair, *“bir mil uzaktan rüzgârı koklayıp”*la, rüzgârın getireceği sesi anlamaya çalışan kişiyi, uzaktaki varlığı kokusuyla anlamaya çalışan köpek olarak tasarımlar. Koku duyusuyla kurguladığı imajda develerin taşıdığı değerli malların kokusu ile

onların haberini almak anlamındaki “bir şeyin kokusunu almak” arasında benzeşim kurar.

*“çingene şalıdır evvelbahar  
savrulur Emirgân’dan Eyüp’e.” (HÜK, s. 83)*

“[E]vvelbahar” rüzgârlarıyla çeşit çeşit çiçek kokularının “Emirgân”da, “Eyüp”te hissedilmesi, Ahmet Haşim’in “Çingene bizzat bahardır” (2016: 25) sözüne atıfla “savrul[an] çingene şalı” şeklindeki koku imajıyla sunulur. Değişik renk, biçim ve koku kompozisyonuyla Emirgân-Eyüp hattı, “şal” özelinde rengârenk olan çingene giysilerine benzetilir.

*“Mevsim yaprak dökümüydü, güzdü.  
(...)  
Makbul olan kırmızı güldü  
tabutların üstüne atılan çiçekler içinde.” (HÜK, s. 93)*

“Kırmızı gül” sevgiyi, aşkı, kanı temsil etmesi bakımından “hayat kokan” vasfıyla kullanılır. Kırmızı renk görsellikle tali kılınan koku unsuru, kaybedilen hayatlardan geriye kalan acının imajı olarak öne çıkar.

*“Ohoo, anlaşılan, haritamızın yırtık yerinde tek kare ‘erotik’ enstantane yoktu.  
Üstelik bunun gözlerinden akan yaşlar yekten küf kokuyordu; kan ve kül” (HÜK, s. 110)*

Şair, tarihe ve hafızaya kaydedilmemiş geçmişe duyulan acıların, eski olduğunu, ölüm ve yıkıma dair olduğunu “küf”, “kan” ve “kül” simgeleri üzerinden ördüğü koku imajlarıyla aktarır.

*“Dinledim ve belleğime kaydettim remizlerin uğultusunu, Kızıl Elma’nın kokusunu, imlâ işaretlerinin ilk kusursuzluğunu” (HİBSG/KİS, s. 275)*

Kızılelma [veya Kızıl Elma], “[y]eryüzündeki bütün Türkleri birleştirip büyük bir imparatorluk kurmayı amaç olarak alan ülkü”dür (TDK Türkçe Sözlük, 2005:

1177). Şair, “Kızıl Elma” sembolü ile ülküleşen hedefi, tamlamadaki “elma”ya simgesel anlamı dışında somut olan koku özelliği de yükleyerek imaj tasarımında bulunur. “Gizli tutulan bir şeyi sezmek” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 1196) anlamında olan “kokusunu almak”, “kızıl elma” imajında, gerçekleşecek ülküyü sezmek olarak somutlaşır.

“Bir sap hercaî menekşe  
ağzının kenarına ilişir  
dilinden seken zehre  
en gümrah kırmızısını verir” (GÂ/KİS, s. 452)

Şiirin adı olan “Yolunu Şaşırın Kral (el-Melik ed Dillil)”, İmri’ü’l Kays’ın Ankara’da bir kaleye hapsedildiği rivayetine işaret eder. İmri’ü’l Kays’ın aykırı söylemlerinin söylentilerle yayılması “hercaî menekşe” şeklindeki kokuya dayalı imajla sunulur. “Menekşegillerden, mor, sarı, beyaz renkte, menekşeye benzer çiçekleri olan yıllık bir bitki” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 878) “hercai menekşe”, rengârenk oluşu yönüyle muhtelif rivayetler için uygun imaj olarak kullanılır. “Aşırı derecede büyümüş olan (bitki)” (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 807) için kullanılan “gümrah”, imaj olarak, şiirde rivayetlerin yayılma hızını ve coğrafyasını gösterir.

Metin Altıok’un dörtlüğüne göndermeyle<sup>194</sup> (2013: 223-250) İmri’ü’l Kays’ın aşk, erotizm içerikli şiirlerine dikkat çekilir.

#### NİHAYET BİR CÜMLEDİR İNSAN<sup>195</sup>

Hüseyin Ferhad’ın 2021 itibarıyla son şiir kitabıdır. “Ah’lar, Sagular”, “Kurtların Tanrısı Yine Bir Kurttur”, “Zeyl, 1” ve “Zeyl, 2” olmak üzere dört bölümden meydana gelmektedir. “Poetik açıklayıcılık taşıyan bu [son] iki bölüm, şairin tarih anlayışından kültüre bakışına, hayatın mimarisinden insan anlayışına uzanan düşünsel bütünlükteki şiirsel metinlerden oluşuyor. Şairin, varlığı arkaik

<sup>194</sup> Metin Altıok’un *Dörtlükler ve Desenler*’inde (2013: 223-250) yer alan 36. dörtlük şu şekildedir: “Bir sap gelincik iki taş arasında/Bulmuş da boyunu uzatan hızı,/Sallanır durur çiçeğiyle rüzgârda;/Bütün gelinciklerden daha kırmızı.” Ayrıntı için kaynakçaya bakılabilir.

<sup>195</sup> *Nihayet Bir Cümledir İnsan* (Ferhad, 2019) kitabından yapılacak alıntılar “NBCİ kısaltması, sayfa numarası” şeklinde verilecektir.

dönemde doğal, modern çağda ise hayal olan insan tipine olan inancı, şiirini de besleyen kaynakların başında geliyor.” (Erdoğan, 2019).

Haydar Ergülen, *Nihayet Bir Cümledir İnsan* bağlamında ele alıp “şiiriyle düzyazısı (...) birlikte ilerleyen ve yükselen şair” (2019) değerlendirmesinde bulunduğu Ferhad’ın şiiri için, Doğu’ya ilişkin zengin kültürel içerimleri dolayısıyla “kırkyama” (2019) benzetmesini kullanır.

Ferhad, önceki yedi kitabından farklı şekilde bu kitapta şiirinin coğrafyası olarak Anadolu’yu tercih eder. Kitaptaki ilk şiir “Karanfil” adını taşır. “*Melih Cevdet Anday’ın Julius ve Ethel Rosenberg’in idam edilmeleri üzerine yazdığı ‘Anı’ adlı şiiri geliyor ilk elden aklımıza. Sonra başka başka karanfillere yöneliyoruz; Cansever’in ‘elden ele’ karanfili dilden dile düşüyor bu sefer.*” (Erdoğan, 2019).

“Karanfil niye kokar hem de kıpkırmızı  
elbet kanatmak için kokar yaralarımızı” (NBCİ<sup>196</sup>, s. 11 )

Karanfil kırmızı rengiyle kan, ölüm ve yas çağrışımlı “hatıra” için kullanılır. Eşduyumla tasarlanan imajda görsel (kıpkırmızı) ve dokunsal (kanatmak) imaj unsurları, koku imajına ait karanfilin kokmasıyla birlikte kullanılır. “Bir hatıra niye canlı bir şekilde akla gelir: acı geçmişi tazelemek için” şeklinde ifade edilebilecek muhasebe, cenazelerde, mezarlıklarda anmalarda kullanılan “karanfil”in “koku”su üzerinden yapılır.

“Yoo, rüzgâr bana getirir  
mavi gömleğinin terini,  
ne kadar ağlasan, iç geçersen  
beyhude. Göçmen, mülteci, muhacir  
seç şu sıfatlardan birini,  
hepten şenelir evren  
akabinde. Kalbin ki sehven  
yaşamadı mı daha beterini

dedi Nif” (NBCİ, s. 34)

<sup>196</sup> *Nihayet Bir Cümledir İnsan* (Ferhad, 2019) kitabındaki şiirler, toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır* (Ferhad, 2015 ) içinde bugün itibarıyla yer almamaktadır.

“Huzur, barış, sadelik, sadakat, dinginlik ve dürüstlük” gibi “olumlu anlam”lara sahip “mavi”, “uzay boşluğunun ve gökyüzünün rengidir” (Türkoğlu, 2015: 52, 53). Haberi uzaktan alınan “göçmen”in deniz ortasındaki çırpınışı, “rüzgâr bana getirir/mavi gömleğinin terini” mısraı ile koku imajına dönüştürülür. Mısralarda “göçmen”lerin denizde boğulmaları, ruhlarının göğe yükselmesi inancı bağlamında “mavi”; insanî dramlarının göz yaşartması, geniz yakması, durumun haberlerden duyulması bağlamında “rüzgâr[ın] getir[diği] ter” imajıyla aktarılır. Görmeyen, duymayan, hissetmeyen, dokunmayan bir “evren”in duyarsızlığı, rüzgâr, mavi, ter gibi doğa/l unsurlarla insana duyurulur.

### 3.1.5. Tatsal İmajlar

Tatma duyusuna dayalı algılarla şiirde vücut bulan imajlardır. Şairin, nesnelerin izlenimlerini, etkilerini tat duyusu yardımıyla tasarımıyla şiire dönüştürdüğü bu imaj çeşidinde acı, tatlı, ekşi, tuzlu, kekre, tatsız tuzsuz gibi ifadeler sıkça kullanılır. Nesneyle özdeşleşen tatlar, nesne adı anılarak da imaj tasarımında kullanılabilir. “Tatlı” yerine bal”, “acı/kekre “yerine “zehir” kelimeleriyle tatsal imaj kurgulanabilir.

“Ağzında kenger kökü sakız  
ay ay çiğnerdi tan.  
Gece suskundur. Çok derinde  
abdal çadırları kurulurdu” (DÇ, s. 26)

Ferhad, zaman unsuru “tan”ı kişileştirirken, tekrar ve hareket karşılığı olarak kurguladığı “sakız” imajıyla birlikte kullanır ve “çiğner” imajında somutlaşan “yok etmek” eylemine bağlayarak tatsal/dokunsal imaj yaratır.

“Dor atların ağzında bir avuç tuz  
durur öyle yalanır durur.  
Kavak dallarında uyuklar serçe yavruları  
güneş öyle ağır durur.” (DÇ, s. 29)

Köy hayatının bir kesitinden gözlemlerin resmedildiği mısralarda, şairin çocukluk ve ilk gençlik yıllarını geçirdiği memleketini yalın görsel imajlarla birlikte tatsal ve dokunsal imajlarla dikkatlere sunduğuna şahit oluruz.

Güç ve hız göstergesi olarak “*dor atlar*” imajı, “*tuz*”la anlam bulan “*ter*” imajına bağlanarak görsel, tatsal, dokunsal kompozisyon oluşturulur. Amik Ovası’nın kavurucu güneşi altında canlıların suya hasret kalışları şairin hayal âleminde varlığını hissettirir. Dor atlar çok yorulup güç kaybettikleri için sudan ziyade tuza yönelirken güneşin bunaltıcı sıcaklığında serçe yavruları uyuklar. Sıcak karşısında hayvanların refleksleri vasıtasıyla insanların da dâhil olduğu canlı varlıkların korunma mekanizması imajı güçlü kılar.

“*Dor atların ağzında bir avuç kan.*” (DÇ, s. 30)

Atlar savaş aracı olmaktan çıkarılıp savaşan tarafların safında birer özne olarak tasavvur edilir. Bu yönüyle nesneden özneye geçiş yapılır. “*Ağzında bir avuç kan*” imajıyla tatsal/görsel boyutla birlikte hayal edilir. Gemin atın ağzını kanatması dolayısıyla dizginlenemeyen öfke söz konusu edilir.

“*Umutsuzuz. Umutlarımız gibi yitiyor ellerimizle*

*tuttuğumuz karayazgılı çocukluğumuz:*

*Oyuncak bombalarla, içine dinamit lokumu gizlenmiş*

*hamburgerleri kemirerek yokoluyor bir genç kuşak.*”<sup>197</sup> (VYGAI, s. 34)

Umutsuz ruh hâli içinde şair, “*yit[en] çocukluğ[a]*” üzülrken gençliğin tükenişinin “*oyuncak bombalar ve dinamit lokumları gizlenmiş hamburgerleri kemirerek*” olacağını düşünür. Troya Savaşları<sup>198</sup> ve Miken uygarlığına göndermeyle kapitalizmin bireyleri tüketim sürecinde nesneleştirdiği düşüncesi şiirdeki estetik algının temelini oluşturur. İmajları, geçmişi bugünün simgeleri üzerinden yeniden kurma işleviyle kullanır. Milat öncesi bir olayı mekân üzerinden bugünle birleştirir. Anadolu’nun makûs talihindeki hileli mücadeleyi günümüzün tüketim

<sup>197</sup> “Mykene Seferi” adlı bu şiirin alıntılanan bölümünün çıkarıldığı şekli, *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) daha ileriki sıralarda yer almıştır.

<sup>198</sup> Şiirde, “hamburger” üzerinden Troya Savaşları ve mitolojideki rolü dolayısıyla “elma”ya göndermede bulunulur. Bkz. “Söylencelerde ve Masallarda Elma Sembolü” için kaynakça (Akyıldız, 2017: 1043-1060).

emperyalizminin nesneleri olan “oyuncak bomba”, “dinamit lokumu gizlenmiş hamburger” imajlarıyla birleştirerek çarpıcı anlatım yakalar. Tarih, uygarlık ve değer yaratmayla tüketim arasında zıtlık kuran şair muhayyilesi kültürün dejenere olacağı, yok olacağı kaygısını dışa vurur.

*“kekre bir gülüşün dudaklarımda  
alevle gözyaşıyla karılmış şarap,  
bir bengisu kaynağısın kimliğimi ararken bulduğum  
kaplan sütü tadında zehir,  
devlet arması koparılmış bir zafer tacısın  
küle ve tuza banılmış sevda.”* (SGG, s. 19)

Şair, sevdayı eksik yaşamak olarak tanımlar. Gülüşü kekre, şarabı alev ve gözyaşıyla karılmış, sütü zehir, sevdayı küle ve tuza banılmış bir tatla algılar. Sevda, kimliğini ararken ancak şaire bengisu kaynağı olup hayat verir.

*“Görünmez atlılar geçiyor alnımdaki kırışıklardan  
bıyıkları buzlu  
kirpikleri tirşe  
nefesleri bakır  
Görünmez atlılar geçiyor alnımdan  
omuzlarında Yirminci Yüzyıl  
yükleri tuz ve sahtiyan.”* (SGG, s. 75)

Şair, şiir öznesine, geride kalmış bir yüzyılın ağırlığıyla acılı bir yük taşıdığını söyler. Güneşe uzun süre maruz kalan suların tuz oranlarının artması, diplerinde tortu oluşması ile tuzun dili yakan özelliğinden yararlanarak acıyı “tuz”a giydirebilir. Tatsal duygudan yararlanarak olumsuz hisleri ifade eder.

*“Ağzımda yanık çayır kokusu  
saçlarım yüzüme dökülüyor  
gözlerimi çırmalıyor ‘gaflet’ uykusu  
ben iyi bir kaptan değildim zaten, teknem battı, kayboldum  
geceyarısı sularında.”* (SGG, s. 87)

“Çayır” taze, yeşil, dirimselken ağızda yanık tat bırakarak erken kurumayı imleyen imaja dönüşür. Şair, çayır ile gençlik, ağız ile hayat, yanık çayır kokusu/tadı ile acılarla tükeniş arasında bağ kurar.

*“Ziyade severim Hızır’ı bilirsin  
beni o alıştırdı mengü şaraba ve bala,  
lakin yaşıım dört rakamlı sayıları bulur  
ise anca senin sayende bulur lala.”* (HÜK, s. 62)

Hızır ve İlyas peygamberlerin ölümsüzlük iksiri ab-ı hayatı bulma efsanelerine telmihle insanoğlunun ölümsüzlüğü araması ve bulduğu hissini yaşaması “mengü şarap ve bal” aracılığıyla tatsal imaja dönüştürülür.

*“Tanrı beni baştan yarattı.  
(...)  
Etime bol haşhaş bol vitamin  
kanıma ateş suyu kattı.”* (HÜK, s. 69)

Tendeki esrime, canlıdaki libido “haşhaş”ın sarhoş ediciliği, “vitamin”in besleyiciliği ve “su”yun hayat vericiliği aracılığıyla, tatsal imaja dönüştürülür.

*“Yeminliyim gemilerimi yakmağa  
mağrur kalbimin gururuyla oynamağa  
mengü bala tuz katmağa  
ahir zamana kadar”* (HÜK, s. 95)

“Yeminli” olduğunu söylediği “mengü bala tuz katma” mısraında şair, “tuz”un keskin, yakıcı tadından yola çıkarak “mengü bal”la estetize ettiği sonsuz mutluluk içinde olanların tadını kaçırma kararlılığının imajını tasarlar. Bala tuz katılmaz. Ölümsüzlük iksiri taşıyan, hayat kaynağı şeklinde nitelendirilen “bal”, “tuz”un katılmasıyla yenmez olur. Tadı kaçar. Bir sevda hâlininin sevinçle birlikte acıyı da barındırması gerçeği yanında yapılması genel ahlâkça hoş görülmecek davranışlara yönelme arzusu da içeren imajlar “rahatı, dirlik ve düzenliği bozulmak”

(Aksoy, 1988: 545) anlamındaki “ağzının tadı bozulmak (kaçmak)” deyiminin ilk anlamı üzerinden tasarımlanır.

*“Şu mey, şu şarap, şu rayiha  
Şeytan’ın sana teklif ettiği bir fide-i necat  
al. Zaten lime lime dökülür  
neye dokunsa aksak Timur<sup>199</sup>.” (HÜK, s. 100)*

İçki, şarap ve güzel kokunun baştan çıkarıcı vasfının tatsal imajı olarak örülen mısralarda semavi dinlerin ahlâk öğretisi dile getirilir.

*“Cemi cümle oturalım  
mengü tuza parmak batıralım  
öfkemizi kınından sıyıralım  
sırtımızı verip ufka.” (HÜK, s. 101)*

Tuzun yakıcı yönünden yararlanılarak ona “mengü” izafe edilmesi şeklinde tasarlanan tatsal imajda, acı, savaşmanın motivasyonu hâline getirilir. Tuzun dili yakmasına rağmen bedene tat vermesi ile savaşın yıkıma rağmen zafer sevinci yaşatması arasında bağ kurulur.

*“Süt isterim Azrail’den zehir verir.  
Süt gibi dağılır memelerime zehir.  
Zehir beni öldürmez  
zira step kurtları zehirle beslenir.” (HÜK, s. 109)*

“Step kurtları”nın zorlu yaşam koşulları fonunda verilen annelerin çileli, acılı yaşamı, bu süreçten direnç kazanarak çıkması “zira step kurtları zehirle beslenir” imajıyla tatsal karakter kazanır. Ölüm sonrası tekrar dünyaya gelme inancının yedirildiği mısralarda şair, acının motive edici gücü ve annelerin doğurganlık özelliklerini birleştirerek hayat-ölüm döngüsü oluşturur.

---

<sup>199</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) bu kelime “Temur” biçiminde yazılmıştır.

*“Şirin. Okur ve örtünür  
dağdan kopan bir çığlığı.” (HİBSG/KİS, s. 254)*

Tatlı anlamını çağrıştırması yönüyle kullanılan “Şirin”, tatsal imaj olarak kurgulanır. “Dağdan kopan[tatlı] bir çığlı[k]” olarak okunduğunda kar/şeker benzetmesiyle tada yönelik bir algı oluşturulur.

*“Lafı mı olur şarap ve meyin  
Dadu, Hanbalığ, Pekin  
raksetsin iki dudağınızın arasında  
üç değişkesi bir şehrin” (HİBSG/KİS, s. 271)*

“Dadu, Hanbalığ, Pekin” adları dilde “şarap ve mey”le eş kılınarak tat imajı kurgulanır. Kent adlarının söylenişlerindeki şiirsellik, sarhoşluk veren şarap ve mey olarak değerlendirilir. Dillere dair farklı nitelendirmelere rastlamak da mümkündür. Örnek olarak İranlılar Farsçayı “şeker”le eş tutarlar. Bunu gazetede ki köşe yazısında Yağmur Atsız şöyle dile getirir: “Bakınız yeryüzünün en âhengli, en güzel dillerinden birinin yaratıcısı olan Farslar ne demişler: Arabî eser est; Fârsî şeker est; Türki hüner est!” (2014). Ayrıca “Cemâlzâde’nin *Yekî Bûd ve Yekî Nebûd* adlı mecmuasının birinci hikâyesi”nin [“Farsça Şekerdir”, özgün adı: Fârsî Şeker Est] (Hasanalizade, 2013: 45) adıyla paralel okunabilecek Hüseyin Ferhad’ın mısralarında dilin konuşma ve yazmada verdiği zevk ile gıdaların ağızda bıraktığı lezzet arasında benzerlik ilişkisi kurulduğu söylenebilir.

*“Belki de zehir  
mine’l-Aşk’ta değil  
alınmadan gidilen  
memnu bir hevestedir” (HİBSG/KİS, s. 285)*

Tatsal imaja dönüştürülen “zehir”le kastedilen şey, aşk yüzünden, aşktan kaynaklı acı değil, bu dünyadan “alınmadan gidilen” yasak hevesin doğurduğu eksiklik hissinin verdiği acıdır. “Alınma[sı]” hâlinde ölümcül, acı sonuçları olan, “alınma[ması] hâlinde yarattığı boşluk hissiyle acı veren “memnu heves” ile kekre tadı

ve öldürücü etkisi olan zehir arasında ilişki kurularak arzu ile irade arasında bocalayan insanın gerilimi bir ikilem olarak verilir.

*“yüzleşmek istiyorsan kendinle  
(...)  
aşk cinlerini, esin perilerini zehirle  
kalbini bes bana değil  
herkese mühürle”* (HİBSG/KİS, s. 299)

İçsel yolculukla kendini bulma arayışı, libido ve duyguları gemleme, muhayyileyi dondurma ve beşeri aşka yer vermemeye bağlanarak tatsal imaj tasarlanır. “Cin” ve “peri”nin “zehirle[nmesiyle]” “aşk”tan ve “esin”den kurtulunacak, gönül yerine akıl ağırlık kazanacaktır.

*“Uzun yağmurlar yağdı  
Balasagun’u sel aldı  
bahadırlar kısrak yerine  
kendi kadınlarını sağdı”* (HİBSG/KİS, s. 313)

“Bahadırlar”ın “sel” baskını sonrası yaşadığı evden çıkamama ve besin bulamama durumları, “kısrak yerine kendi kadınlarını sağ[mak]” şeklindeki tatsal imaja dönüştürülerek anlatılır. Temel ihtiyaçların karşılanamadığı durumlarda insanların neredeyse ilkel döneme döndüğü düşüncesi, çocuklaşma/kadın sütü aracılığıyla imaj tasarımına dönüştürülür.

*“Zehrime yılana verdim  
sesimi puhuya, ata,  
azad ettim kalbimi  
sırtımı dönüp mine’l aşk<sup>200</sup>’a”* (Si, s. 71)

---

<sup>200</sup> Toplu şiirler kitabı *Kılıç İpekte Sınanır*’da (Ferhad, 2015) “mine’l-Aşk” şeklinde yazılmıştır.

Şair, tatsal imaj kurgusuyla, şiir öznesini, “*zehri[n]i yılana ver[erek]*” yaralayıcı, öldürücü vasfindan kurtarır. Aralarında kurduğu özdeşlik dolayısıyla acı ve zehri kişiyi yaralayan, öldüren varlık olarak görür.

*“Sen ki şairsindir bir katre zehir  
bir arşın ipek bir dirhem kül,  
ama kırkı çıkmamış bir şair-  
ey gönül vay gönül ey vay gönül”* (GÂ/KİS, s. 439)

Şairin felekten çektiği ızdıraplar “*zehir*” içmekle eş tutulup tatsal imaj olarak kurgulanır. Divan ve Halk şiirinde zamandan veya dönemden şikâyet “felek”ten yana dert yanma şeklinde ifade edilir. “*İpek böceğinin laneti*”, böceğin kozayı kendi üstüne örmesi ve yaşa(tıl)masının “*ipek*”e borçlu olmasıdır. Şair de şiirden/hayalden ördüğü dünyada çektiği cefa yönüyle ipek böceğine benzetilir.

Hüseyin Ferhad duyu imajları içinde tatsal imajlara daha seyrek başvurur. Tasarladığı bu tarz imajlarda tatlar çoğunlukla “*tuz*”, “*acı*” ve “*zehir*” şeklinde olumsuz duygular uyandıracak anlamlar yüklenir.

## SONUÇ

Hüseyin Ferhad, zihinsel tasarımının ürünü olan imaj yoğunluklu şiirleriyle poetik ve hayat anlayışını dışa vurur, yoğunlaştığı temalar ve imaj konusundaki tavırla estetik anlayışını ortaya koyar. İmaj dünyasında yeniden yarattığı insan, tarih, mitoloji, kültür ve doğaya yeni bir hüviyet kazandırır. Duyu verileriyle algıladığı dış dünya Ferhad'ın özgün imaj evreninde yeniden hayat bulur. O, yarattığı hayalî dünya ile okuru başka zamana, coğrafyaya, kültüre yolculuğa çıkarır.

Hüseyin Ferhad, imajı şiirin kurucu unsuru hâline getirir. Her şiirinde hatta her mısraında imaja başvurur. İmaj giydirdiği şiirinde biçim-içerik dengesini korur. Estetik anlayışını, dünya görüşünü, algısını, duyu imajları yoğunluklu şiirlerinde ele aldığı temalar aracılığıyla dışa vurur.

Şiirinde görsel, işitsel, dokunsal ağırlıklı imajların yanında koku ve tat imajlarına da önemli ölçüde yer verir. Görsel imajlarda tabiat, geçmiş yaşantılar, paganizm, semavî inançlar, kültürler, kültürlerarası geçişler bazen soyutlamaya dayalı bazen ikonik şiir tarzıyla tasarlanır. Şiirindeki duyu imajlarının belirgin yönü görsel ağırlıklı olmasıdır.

İşitsel imaj kurgusunda tabiat ve insan sesi; tarihten, mitolojiden, kültürden gelen arkaik ses; iç ses ön plana çıkar. Folklorik öge olarak türküler, şarkılar, ilahiler, dualar şairin algı dairesinde yer alır.

Dokunsal imajlarda dış dünyanın yeniden tasarımı beden, arzusun insan-tabiat bütünlüğü kompozisyonu üzerinden algısı şeklinde gerçekleştirilir. Pagan dönem insanının duyu ve algısı göz önünde bulundurularak imaj kurgusuna başvurulur. Ferhad; görerek, işiterek, dokunarak tasarladığı şiirlerinde şiir kişilerinin duyularını, algılarını daima açık tutar.

Koku imajları çiçekler, mekânlar, anılar aracılığıyla tasarlanır. Acı, hüznün, yas “karanfil”; aşk, sevgi, özlem “gül” dolayimli kokuyla verilir.

Tatsal imajlar “bal, tuz, zehir” üzerinden tasarlanır. Ferhad'ın şiiri büyük oranda hüznün, yas barındırır. Şair çoğu yerde “bal”a “tuz” ve “zehir” katarak mutluluğun acıya döndüğünü imajlaştırır.

Hüseyin Ferhad, çoğunlukla klasik yapıda, dörtlüklerle, ilahi kıvamında şiirler yazsa da bazen düzyazı şiirleri de tercih eder. Her iki tarz metinde de arkaik dil; tarih, folklor, mitoloji, inançlar; metaforik/figüratif söyleyiş ortak yön olarak belirir.

Ferhad, çok yönlü okumalarından edindiği birikim ve zengin hayat deneyimlerini, popüler kültür unsurlarıyla yoğurarak zamansal sıçrama ve dilsel yolculukla geçmişe bağlar. Ferhad'ın, dilsel ve tematik özgünlüğü, kuşak şairleri içerisindeki yerini ayırıcı kılar.

İpek ve Baharat yolları üzerinden ilerleyen tarihî ve kültürel serüvenin Türkçe şiirini yazan Hüseyin Ferhad, bu yolculukta kültürler arası karşılaşmaları dilsel zeminde bugüne taşır. *Hazer İçin Birkaç Sarı Gül*, *Gizli Âyinler*'in bir bölümü ve *Söyle Gölgen de Gitsin*'de Kafkasya, Anadolu ve Akdeniz; *Simurg* ve *Gizli Âyinler*'in bir bölümünde ise Maverâünnehir-Medine hattında okuru yolculuğa çıkarır.

Ferhad, popüler kültüre ait tüketim nesnelerini, mitolojik değerlerin kalıcılığına tezat karakteriyle, bazen de tüketim nesnesi olmaktan çıkarak kullanır. Hamasete düşmeden tarihi, güncelin hakikatinden kopmadan mitolojiyi, tekrara düşmeden aynı coğrafyanın kültürünü, estetik anlayıştan taviz vermeden içeriği her yeni kitabında daha da ileriye taşıyarak işler. Geldiği toplumcu gerçekçi anlayışa sahip kesimin ısrarla uzak durduğu temaları işlemekle, Türk mitolojisine yönelmekle ezber bozan bir şair profili ortaya koyar.

İlk iki kitabında Akdeniz ve Yunan kültür havzasıyla sınırlı mitolojik yönelimi üçüncü kitabından itibaren Ön ve Orta Asya'ya, Doğu'ya kayar. Son kitabının kültür coğrafyası ise Anadolu'dur.

Harsla sınırlandırılmış anlamıyla değil daha geniş bir çerçeveye oturtulabilecek bir kültür şiiri yazar. Bunu, Oryantalizme ve modern hayatın yıkıcı, tüketici yanına karşı çıkarak pagan dönemin barışçıl, üretici iklimine dönerek yapar.

Ön ve Orta Asya'ya doğru çıktığı yolculukta bir yandan tarihsel kökenleriyle buluşup kültürel varoluşu gerçekleştirir bir yandan da mistik/mitolojik kazıyla insan hakikatinin izini sürer. Son şiir kitabı *Nihayet Bir Cümledir İnsan*'la birlikte şair, İpek ve Baharat Yolu'ndan dönüp Anadolu yollarına düşer.

Kullandığı coğrafya, kültür karakterli eski kelimelerle kendi sözlüğünü oluşturur. Tema/konu seçimi, algı çerçevesinin genişliği, evrensel tutumu ve şiirindeki kültürel-coğrafi yelpazenin zenginliği bakımından Türk şiirinde farklı anlayışların ortak noktalarını yakalar.

Hüseyin Ferhad, poetik ve politik anlamda değişim ürünü ikinci dönem şiirleriyle eleştirilere de hedef olmuştur. Şairin, poetikasını uzun bir süreçte oluşturabildiği bilinen bir gerçek. Bu yolculukta makas değiştirmek şairin anlayışına, iradesine bağlı olarak değişebilmektedir. Değişen dönüşen şartlarda olgunluğa eren

poetik anlayış sonrası şair böyle bir sonuca varabilir. Şiir serüvenine toplumcu gerçekçi çizgide başlayıp o çizgiyle politik/poetik bağlantılı eylem, söylemlerde bulunması, daha sonra retorik, tematik açıdan farklı estetik kutba yönelerek yolculuğunu sürdürmesi Ferhad'ın poetik tutarlık açısından eleştiri konusu olmasına yol açmıştır.

Toplumcu şiir geleneğinden gelip sol/sosyalist politik pratikte kimlik inşa eden şair öznenin daha önce bu gelenek içinde dokunulmamış hatta bilinçli şekilde mesafeli durulmuş temalar üzerine şiirini temellendirmesi paradoksal bir durum gibi görünebilir. Zira tema/izlek seçimi, tercih edilen şiirsel söylem, şiirin formu şairi bir geleneğe bağlar. Edebiyat tarihinde gelenekler arası geçişlerin örneğine eser bazında rastlansa da poetik dönüşüm ancak zihinsel dönüşümle beraber gerçekleşmektedir. Geldiği toplumcu gerçekçi anlayıştan sonra etnik referanslı poetik tutumun ilgi ve ilgi evrenindeki folklorik/mitolojik şiirsel söylem ve pratik, şairi bilinç olarak ikiye bölen sorunsal gibi dursa da Ferhad, üçüncü kitabından sonra düşlediği poetik limana folklorik/mitolojik karakterli şiirle varma amacı içinde olmuştur. Son altı kitabıyla ortaya çıkan fotoğraf, Ferhad'ın poetik çizgisi açısından tutarlı bir yolculuk olarak değerlendirilmelidir.

## KAYNAKÇA

- Ada, Ahmet (2004). “Hüseyin Ferhad Şiirinin Yapısal Özellikleri”. *Yom Sanat*, Sayı: 17, s. 59-63.
- Ahmet Haşım (2016). “Çingene”. *Bize Göre*. İstanbul: Okur Yazar Derneği Yayınları. s. 25.
- \_\_\_\_\_ (2021). *Bütün Şiirleri*. (19. Baskı). Hazırlayanlar: İnci Enginün-Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Akçay, Ramazan (2019). *Nizâr Kabbâni'nin Şiirlerinde İmge*. Yayımlanmış Doktora Tezi, Ankara: Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksakal, Ali (2020). “Hüseyin Hameş”. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hames-huseyin>. (Erişim Tarihi: 20. 02. 2021)
- Aksan, Doğan (1993). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksoy, Ömer Asım (1988). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, Cilt:2. İstanbul: İnkılâp Yay.
- Aksu, Sezen (1995). “Işık Doğudan Yükselir-Ex Oriente Lux”. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=-8VXr9yfOmw> (Erişim Tarihi: 05. 07. 2021).
- Aktulum, Kubilay (2021). *İmgelem Çözümlemesine Giriş*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Akyıldız Ercan, Cemile (2017). “Söylencelerde ve Masallarda Elma Sembolü”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Eylül, 21(3), s. 1043-1060.
- Alpaslan-Gökalp Gonca (2012). “1940 Sonrası Toplumcu Türk Şiirinde Hacı Bektaş Velî ve Pir Sultan Abdal İmgesi”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* 2012/62, s. 45-53.
- Altıok, Metin (2013). “Dörtlükler ve Desenler”. *Bir Acıya Kiracı-Bütün Şiirleri*. (2. Basım). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. s. 223-250.
- Arif, Ahmed (2006). “Otuzüç Kurşun”. *Hasretinden Prangalar Eskittim*. (56. Basım). İstanbul: Everest Yayınları. s. 91-106.
- Aristoteles (2013). *Poetika-Şiir Sanatı Üstüne*. (9. Baskı). (Çev.: Samih Rifat). İstanbul: Can Yayınları.

- Armağan, Yalçın (2012). “İmge”den “Anlam”a Cahit Zarifoğlu’nun Poetikası. *Divân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*. Cilt: 17, Sayı: 32 (2012/1), s. 57-73.
- \_\_\_\_\_ (2019). *İmgenin İcadı-İkinci Yeni’nin Meşruiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Asiltürk, Bâki (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atabaş, Hüseyin (2009). *Dilin Gizil Gücü-Şiir Sanatına Giriş*. Ankara: Elvan Yayınları.
- Atsız, Yağmur (2014, 10 Aralık). “Türkî Mahşer Est!”. Star gazetesi. <https://www.star.com.tr/yazar/turk-ee-mahser-est-yazi-978732/> (Erişim Tarihi: 10. 07. 2021).
- Aytaç, Gürsel (1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan.
- Ayverdi, İlhan (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Lugatı.
- Bachelard, Gaston (2006). *Su ve Düşler*. (Çev.: Olcay Kunal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Ateşin Tinçözümlemesi*. (Çev.: Nail Bezer). İstanbul: Öteki Yayınevi Kültür.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Mumun Alevi*. (Çev.: Ali Işık Ergüden). İstanbul: İthaki Yayınevi.
- Bahadır, Gürhan (2010). “Kuruluşundan IV. Yüzyıla Kadar Antakya”. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt: 7. Sayı: 13. s. 349-372.
- Bakırcıoğlu, Rasim (2012). *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Baki, Hayati (2003). “Bir Arşın İpek, Bir Dirhem Kül”. Hüseyin Ferhad’la Söyleşi. *Hüseyin Ferhad Şiiri-Hazer İçin Birkaç Sarı Gül Odağında*. Haz.: Hasan Şişli, Ahmet Tüzün, Mustafa Koç, Gülsüm Kurupınar. Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayınları. s. 30-64.
- Banarlı, Nihâd Sami (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I. Destanlar Devrinden Zamânımıza Kadar*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bardakçı, Murat (1992). *Osmanlı’da Seks*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Barry, Debbie Palmer (2010). *Imagery in Literature. Literature in Community*, ENG 125, Introduction to Literature, November 15.
- Baş, Münire Kevser (2015). “‘Algı’dan ‘İmge’ye-Dağlarca Şiirinde İmgeye Giriş-”. *Türk Dili* dergisi Özel Sayı. Sayı: 767-768. s. 421-431.

- Batur, Enis (2014). "Hüseyin Ferhad İçin Ünlem". *Yazının Sınır Boyuna Yolculuklar Edebiyat Üzerine Denemeler* ( 2. Cilt). İstanbul: Sel Yayıncılık. s.76-77.
- Bayar, Nevnihal (2006). *Açıklamalı Yeni Kelimeler Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bayıldiran, Sabit Kemal (2004). "Hüseyin Ferhad'da Üç Dönem". *Yom Sanat*. Sayı: 17, Mart-Nisan. s. 73-83.
- \_\_\_\_\_ (2018). "Kuşak Ne Zaman Terimdir?", *Milenyumda Şiir, 2000'ler Şiiri, Akdemi-Şiir İlişkisi, Kuşak ve Antoloji Tartışmaları*. Hazırlayanlar: Emel Koşar, Hilal Kaplan, Okan Yılmaz. İstanbul: Artshop. s. 89-95.
- Bebek, Adil (2009). "Sûr". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sur--kiyamet> (Erişim Tarihi: 27. 01. 2021).
- Berger, John (2008). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). (14. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bezmen, Nermin (2014). *Kurt Seyt& Shura*. İstanbul: PMR Yayınları.
- Bolat, Salih (2000). "Şiirsel İmge". *Duyusal Düşünceler*. İstanbul: Gendaş. s. 29-34.
- \_\_\_\_\_ (2007). "Türk Şiirinin Poetikası". *İletişim ve Edebiyat*. İstanbul: Varlık Yayınları. s. 251-253.
- \_\_\_\_\_ (2019). "Kendi Kanıyla Şiirler Yazan Hattat: Hüseyin Ferhad". *Hüseyin Ferhad Kitabı*. Hatay: Güney Rüzgârı Yayınları. Haz. Faris Kuseyri. s. 25-35.
- Bülbül, Melik (2017). *İmgesel İletişim*. (2. Baskı). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Campanella, Tommaso (1974). *Güneş Ülkesi-En İyi Devlet Üstüne Sorunlar* (2. Baskı). (Çev.: Vedat Günyol, Haydar Kazgan). İstanbul: Çan Yayınları.
- Cansever, Edip (2011). "Gül Dönüyor Avcumda". *Sonrası Kalır II-Bütün Şiirleri*. (7. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2013). "Umutsuzlar Parkı". *Sonrası Kalır I-Bütün Şiirleri*. (11. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cebeci, Oğuz (2019). *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*. (2. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cengiz, Metin (2018). *İmge Nedir* (3. Baskı). İstanbul: Şiirden Yayıncılık.
- Cevizci, Ahmet (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü* (Geliştirilmiş ve Gözden Geçirilmiş Üçüncü Basım). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cöntürk, Hüseyin (2006). *Çağının Eleştirisi-Birinci Kitap* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cumalı, Necati (1986). *Ay Büyürken Uyuyamam. Öyküler*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

- Çalay, Turhan (2016). “Çanlar Kimin İçin Çalışıyor”. *Şehrengiz Prusa*, Haziran-Temmuz, Sayı: 75, s. 42-50.
- Çelebi, Asaf Halet (2004). *Bütün Şiirleri*. Haz: Selahattin Özpallabıyıklar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çelebi, İlyas (2010). “Şeytan”. TDV İslâm Ansiklopedisi. C. 39, s. 99-101. <https://islamansiklopedisi.org.tr/seytan#1> (Erişim Tarihi: 18.07.2021).
- Çetin, Nurullah (1992). “Şiirde İmaj ve Sembol”. *Türkoloji Dergisi*. X. Cilt, S.1, s.165-168. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Çıplak, Ersun (2004). “Hüseyin Ferhad”. *Yom Sanat*. Sayı: 17, Mart-Nisan, s. 84-87.
- Dağlarca, Fazıl Hüsnü (1959). “Türkçem Benim Ses Bayrağım”-Türk Dil Kurumu Koçaklaması (1951?), [Bütün Şiirleri 24: Türkçem Benim Ses Bayrağım-Türk Dil Kurumu Koçaklaması], İstanbul: Doğan Kitap Yayınları.
- Demir, Fethi (2015). “1980 Sonrası Türk Şiirinin Başlıca Tartışma Alanları”, *International Journal of Languages' Education and Teaching*, Mannheim–GERMANY, Volume 3/1 April 2015 p. 144-163.
- Devellioğlu, Ferit (2008). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. (25. Baskı) Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Drucker, Johanna (2014). “Yazılı Görüntü Sanatı” (Çev.: Melike Taşçıoğlu). *Folklor/Edebiyat*, Cilt: 20, Sayı: 77, 2014/1, s. 205-220.
- Durak, Mustafa (2003). “Hazer İçin Birkaç Sarı Gül’ Üzerine Saptamalar”. *Hüseyin Ferhad Şiiri-Hazer İçin Birkaç Sarı Gül Odağında*. (1. Basım) Haz.: Hasan Şişli, Ahmet Tüzün, Mustafa Koç, Gülsüm Kurupınar. Antalya: Antalya Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları. s.77-83
- Durmuş, Mithat.(2011) “İmge-Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge”. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/3 Summer 2011, p. 745-762 Turkey.
- Durmuş, Gülşah (2015). “Asaf Hâlet Çelebi ve Necip Fazıl Kısakürek’in Mansûr Başlıklı Şiirleri”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 17, Eylül 2015, s. 343-354.
- Duymaz, Cuma (2004). “Dil Bilgisinden İkmale Kalan Her Şair Kırbaçlanmalı ve Arenadan Atılmalıdır”. Hüseyin Ferhad’la söyleşi. *Yom Sanat*, Sayı: 17, Mart-Nisan, s. 47-52.

- Eagleton, Terry (2011). *Şiir Nasıl Okunur*. (Çev.: Kaya Genç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Edebiyat Nasıl Okunur*. (Çev.: Elif Ersavcı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, Umberto (2011). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (5. Basım). (Çev.: Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Edgü, Ferit (1978). *Ah Min-el Aşk*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Eliade, Mircea (1999). *Şamanizm*. (1. Baskı). (Çev.: İsmet Berkan). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Dinler Tarihi*. (Çev.: Mustafa Ünal). Konya: Serhat Kitabevi.
- Elibol, Cankız Gülçin ve Boerescu, Zuhal (2020). “Sanat ve Tasarımda Sinestezi Etkisi: Çoklu Algı Yaratmak”. *Sanat Yazıları*. 2020; (42): 119-140.
- Eliot, T. S. (2007). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. (Çev.: Sevim Kantarcıoğlu). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Eraydın, S. (2001). *Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Erdoğan, Altay Ömer (2019). “Yüzüme Hohla Yeryüzünü!”. *Yenie* dergisi. <http://yenie.net/yuzume-hohla-yeryuzunu/> (Erişim Tarihi: 06. 08. 2021).
- Ergül, Mehmet Selim (2009). *Türk Şiirinde Taşra: 1859-1959*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ergülen, Haydar (2019). “Hüseyin Ferhad: Şiiri, Kavimler Kapısı”. *Hürriyet Sanat*. <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/huseyin-ferhad-siiri-kavimler-kapisi-41368832> (Erişim Tarihi: 26.09.2021).
- Ertan, Gamze Gizem (2011). “Samed-i Behrengî’nin Hikâyeciliği ve İran Çocuk Edebiyatındaki Yeri”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 26/2011. s. 164-171.
- Ferhad, Hüseyin (1982). *Deniz Çobanları*. İstanbul: Yeni Türkü Şiir Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Ve Yürüdük Gecenin Ateşleri İçinden*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Söyle Gölgen de Gitsin*. Ankara: Ekin Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1995a). *Hayal Ülkesinin Keşfi*. Ankara: Ekin Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1995b). *Aşka ve Barbarlara Dair*. Ankara: Ekin Yayınevi.
- \_\_\_\_\_ (1995b). “Şiire Giden Yol: ‘İmge’”. *Aşka ve Barbarlara Dair*. Ankara: Ekin Yayınevi. s.132-134.

- \_\_\_\_\_ (1995c). “Kalbimin Şeceresi Kokoçi’yle Başlar”. *Gösteri*. S. 179, Ekim. s. 36-37.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Hazer İçin Birkaç Sarı Gül (Kılıç İpekte Sinanır 2000 içinde)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Cennet Diye Bir Yer* (2. Baskı). Ankara: Ekin Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2002). “Şah İsmail’in İki Günü”. *Cennet Diye Bir Yer* (2. Baskı). Ankara: Ekin Yayınları. s. 147-174.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Simurg*. Ankara: Ekin Yayınevi.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Beni de Ezberine Al (Kendi Seçtikleri)*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Gizli Âyinler (Kılıç İpekte Sinanır’ın 2008 Basımı içinde)* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2015). *Kılıç İpekte Sinanır*. Toplu Şiirler. (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2015). “Yalnızlığın En Eski Tarifi”. *Kılıç İpekte Sinanır*. Toplu Şiirler. (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.321-325.
- \_\_\_\_\_ (2016). “Etnik Büyü”. *Şark Belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 30-71.
- \_\_\_\_\_ (2016). ““Bir Kırlangıcın Daha Var””. *Şark Belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 83-87.
- \_\_\_\_\_ (2016). “Eleştirinin Ş Harfi”. *Şark Belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 102-112.
- \_\_\_\_\_ (2016). “İkinci Menzil”. *Şark Belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 126-137.
- \_\_\_\_\_ (2016). “İki Parantez Arasında”. *Şark Belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 167-177.
- \_\_\_\_\_ (2016). “Ben ve ‘Ben’”. *Şark Belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 278-331.
- \_\_\_\_\_ (2016). “Hikmet Burcunda Bir Şaman Olarak Görürüm Kendimi”. Hüseyin Ferhad’la söyleşi (Söyleşiyi yapan Mine Söğüt). *Şark Belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 332-341. (*Kitap-lık*, 2004, Şubat, Sayı: 69, s. 24-33)
- \_\_\_\_\_ (2016). “Dil Bilgisinden İkmale Kalan Her Şair Kırbacılanmalı ve Arenadan Atılmalıdır”. *Şark Belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Hüseyin

- Ferhad'la söyleşi (Söyleşiyi yapan: Cuma Duymaz). s. 342-349. (*Yom Sanat*, Sayı: 17, Mart-Nisan, s. 47-52).
- \_\_\_\_\_ (2016). *Şark Belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Nihayet Bir Cümledir İnsan*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fischer, Ernst (1995). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev.: Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Friedman, Norman (2004). “İmge”. *Kitap-lık*. (Çev.: Kemal Atakay). Sayı: 74. Temmuz-Ağustos. s. 80-89.
- Gencan, Tahir Nejat, Ediskun, Haydar ve Dürder, Baha (1974). *Yazın Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gökhan, Asuman ve Erçavuş, Deniz (2018). “Hâfız-ı Şîrâzî ve Âb-ı Hayât”. *Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dergisi*. Bayburt. Sayı: 1, Mart 1-9. s. 113-132.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (1953). “Tercî-i Bent”. *Şeyh Galip-Hayatı, Sanatı, Şiirleri*. İstanbul: Varlık Yayınları. s. 26-41.
- Gömeç, Sadettin (1998). “Şamanizm ve Eski Türk Dini”. *PAÜ. Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 4, s. 38-50.
- Gündüz, Şinasi (2003). “Mecûsîlik”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 28, s. 279-284. <https://islamansiklopedisi.org.tr/mecusilik>. (Erişim Tarihi: 11. 06. 2021).
- Gürsul, Erdal (2013). *Heidegger ve Sartre'da Varoluş-Öz Kavramlarının İlişkisi Açısından Hümanizm Sorunu*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hacı Bektaş Veli (2016). *Okunacak En Büyük Kitap İnsandır*. İstanbul: Yason Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, Orhan (1989). *Felsefe Sözlüğü* (Geliştirilmiş ve Genişletilmiş 7. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Hasanalizade, Aytan (2013). *Seyyid Muhammed Ali Cemâlzâde'nin Hayatı, Eserleri ve Yekî Bûd ve Yekî Nebûd Adlı Eserinin Çevirisi*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İşıldak, R. Suat (2008). “Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem”. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED)* Cilt: 2, Sayı: 1, Haziran, s. 64-69.
- İlhan, Attila (2005). *Elde Var Hüzün*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- İnal, Gülseli (2019). “Delphikon Gramma Kahinimsi Yazı”. *Hüseyin Ferhad Kitabı*. Haz. Faris Kuseyri. Hatay: Güney Rüzgârı Yayınları. s.17-20.
- İnan, Abdulkadir (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İnce, Özdemir (2011). *Şiir ve Gerçeklik* (4. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- İpekten, Halûk (1996). *Fuzûlî Hayatı Sanatı Eserleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İşgüven, Mine Mutlu (1995). “Şiir Dilinde İmge”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt: 12. Sayı: 1-2. Eylül. s.98-133.
- İşler, Ertuğrul (2004). *Andre Gide’i Mitlerle Okumak*. Ankara: Anı yayıncılık.
- Kanter, Beyhan (2020). “2019 Yılında Yayımlanan Şiir Kitaplarından Seçkiler”, *Edebiyat Ortamı Şiir Yıllığı 2020*. Hazırlayan: Ali Sali. Ankara: EOY.
- Kapar, Mehmet Ali (1994). “Ebu Cehl”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ebu-cehl>. (Erişim Tarihi: 09.02.2021).
- Karaarslan, Nasuhi Ünal (1994). “Ebû Nüvâs”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları. Cilt:10, s. 205-207.
- Karabulut, Mustafa (2015). “İmge Kavramı ve Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirlerinde İmge”. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 10/4 Winter 2015*, p 603-618.
- Karabulut, Mustafa ve Sulu, Hatice (2020). Hüseyin Ferhad’ın “Metafizik” Şiiri Üzerine Bir İnceleme. *International Journal of Filologia*, 3 (3), s.1-9.
- Karadeniz, Mustafa (2015). *’nın Şiir Estetiğinde Poetik Sadakat: Poetika ve Şiir Arasındaki Mütakabiliyet*. Yayımlanmış Doktora Tezi, Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karasu, Mehmet (2018, 27 Kasım). “Konuk Yazar: Kavafis Şiirlerindeki Antakya”. Antakya’da Kültür-Sanat. <https://www.antakyagazetesi.com/antakyada-kultur-sanat-95/> (Erişim Tarihi: 05.06.2021)
- Karataş, Turan (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları. s.207-212.
- Kavrakoğlu, Füsun (2016). “Somut Şiir”. <https://kavrakoglu.com/somut-siir/> (Erişim Tarihi: 31. 07. 2021).
- Kaygısız, Dilara (2021). “Halley Kuyruklu Yıldızı”. *Mora Dergisi*. [http://moradergisi.com/haber/halley\\_kuyruklu\\_yildizi-193306.html](http://moradergisi.com/haber/halley_kuyruklu_yildizi-193306.html) (Erişim Tarihi: 04.06.2021)

- Kayıran, Yücel (2016). “Hüseyin Ferhad Analizine Zeyl”. *Şiirimin Çeyrek Yüzyılı-Günümüz Türk Şiiri Üzerine Makaleler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.291-294.
- Kemal, Yaşar (2016). *İnce Memed*. (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kershaw, P. Stephen (2018). *Yunan Mitolojisi Rehber Kitabı-Tanrılar, Canavarlar, Kahramanlar ve Efsanelerin Kökenleri*. (Çev.: Şefik Turan). İstanbul: Salon Yayınları.
- Kıran, Zeynel-(Eziler) ve Kıran, Ayşe (2006). *Dilbilimine Giriş*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kıvılcımlı, Hikmet (1974). *Tarih Tezi*. İstanbul: Tarih ve Devrim Yayınları.
- Kitabı Mukaddes (1997). *Yeni Ahit (İncil)*. Yuhanna. Bap 1. İstanbul: Ohan Matbaacılık.
- Koçak, Orhan (1996). “Güneşte Çözülenler: Anday Şiirinde İmge”. *Melih Cevdet Anday Günleri*. Ankara: Edebiyatçılar Derneği s. 115.
- Korkmaz, Ramazan (2002). *İkaros’un Yeni Yüzü: Cahit Sıtkı Tarancı*. Ankara: Akçağ Yay.
- Korkmaz, Nurseli Gamze (2011). *Gaston Bachelard’ın Psikanalitik Yaklaşımıyla Ahmed Hâşim’in Şiirlerinde Ateş*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korkmazgil, Hasan Hüseyin (1993). “Akarsuya Bırakılan Mektup”. *Koçero Vatan Şiiri/Bütün Şiirleri* 7 (4. Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi. s.118.
- Korte, Hermann (1997). *Bild und Literatur*, Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), Grundzüge der Literaturwissenschaft, DTV, München, s. 256.
- Konstantinos Kavafis (2011). *Bu Kenttir Gidip Gideceğin Yer*. (Çev.: Erdal Alover, Barış Pirhasan). İstanbul: Can Yayınları.
- Kula, Onur Bilge (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramları-II*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kur’an. Kur’an-ı Kerim Tefsiri, Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/sure/96-alak-suresi>. (Erişim Tarihi: 12. 06. 2021).
- Kur’an. Kur’an-ı Kerim Tefsiri. Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/sure/112-ihlas-suresi> (Erişim Tarihi: 27. 07. 2021).
- Kuseyri, Faris (2019). *Hüseyin Ferhad Kitabı*. Hatay: Güney Rüzgârı Yayınları.

- Lakoff G., Turner M. (1989). *More than Cool Reason*, The University of Chicago Press. Chicago.
- Laozi (2018). *Yol ve Erdem*. (Çev.: Doğukan Bal). İstanbul: Maya Kitap-Düşünce.
- Meriç, Cemil (1984). *Işık Doğudan Gelir*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Metin, Ali K. (2015). “80’li Yılların İmgeci Şiirindeki Tıkanmalar”. *Şiirin Adaleti-1980 Sonrası Türk Şiiri Üzerine Eleştiri ve Tahliller* (1.Baskı). İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık Okur Kitaplığı.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *İkonoloji İmaj, Metin, İdeoloji*. (Tercüme: Hüsamettin Arslan). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Morris, Desmond (1981). *İnsanat Bahçesi*. (2. Baskı). İstanbul: Sander Yayınları.
- Nâzım Hikmet (1997). *Benerci Kendini Niçin Öldürdü? –Şiirler 2-*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Kuvâyi Milliye (Şiirler 3)*. 8. Bap. Saat 21-22 Şiirleri. *Bütün Şiirleri* (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2018). “Hapiste Yatacak Olana Bazı Öğütler”. *Henüz Vakit Varken Gülüm* (40. Basım). Haz.: Raşit Çavaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Doğan Kardeş-İlkgençlik.
- Necdet, Ahmet (1995). *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Nişanyan, Sevan (2009). *Sözlerin Soyağacı-Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü* (Genişletilmiş ve Gözden Geçirilmiş 4. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Ocak, Mahir E. (2015). “Kuyruklu yıldız Nedir, Hangi Maddelerden Oluşur?” *TÜBİTAK Bilim Genç*. <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/kuyruklu-yildiz-nedir-hangi-maddelerden-olusur>. (Erişim Tarihi: 04.06.2021).
- Oğuz, Orhan (2018). “Necat Çavuş’un ‘Amerika’ Şiirinde Figüratif Dil ve İmaj”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. Ocak-Haziran. s. 136-161.
- Okşar, Yaşar (2018). “Din ve Coğrafya İlişkisi: Şemsü'd-Din esSemerkandî ve İbn Haldûn’un Yedi İklim Anlayışlarının Karşılaştırmalı Analizi”. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18 (2), 1035-1069.
- Okyay, Cemil (2016). “Mitoloji ve Mistisizm Odağında Hüseyin Ferhad’ın ‘Gizli Ayınler’i”. *Dizelere Tutunmak*. İstanbul: Yasakmeyve Yayınları. s. 56-66.
- Orhanoğlu, Hayrettin (2010). *Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever’in Şiirinde Gerçeküstü İmgeler*. Yayımlanmış Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Ögel, Bahattin (1989). *Türk Mitolojisi*. Cilt:1. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Önen, Selin (2012). “Mevsimlik Tarım İşçiliği ve Çingeneler”. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*. Cilt: 4, No: 2, s. 181-190.
- Öz, Güray (2020, 05 Ocak). “Mahsus Mahal Sansaryan”. Birgün. <https://www.birgun.net/haber/mahsus-mahal-sansaryan-282745> (Erişim Tarihi: 19.06.2021)
- Özalp, N. Ahmet (2006). *Mani Kitabın Açtım*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Özcan, Tarık (2003). “Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya’nın Şiir Dünyasına Uygulanması”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:13, Sayı:1, s.115-136.
- Özdemir, Emin (1981). *Yazı ve Yazınsal Türler*. Ankara: Karacan Yay.
- Özer, Deniz (2012). “Toplumsal Düzenin Oluşmasında Renk ve İletişim”. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. Cilt: 3. Sayı: 6. Aralık. s. 269-281.
- Özmen, Olcay (2019). “Kendi Krallığını Kuran Şair: Hüseyin Ferhad”. Hüseyin Ferhad’la Söyleşi. K24. <https://t24.com.tr/k24/yazi/kendi-kralligini-kuran-sair-huseyin-ferhad,2445> (Erişim Tarihi: 06. 09. 2021)
- Pala, İskender (1999). *Ah Mine’l-Aşk*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Parman, Talat (2018). “Mit, Efsane, Destan, Hikâye, Anlatı, Söz, Söylem...Sahi Neden Anlatıyoruz?”. *Psikomitoloji-İnsanı Öykülerinde Aramak*. (1. Cilt). (2. Baskı). Editörler: M. Bilgin Saydam-Hakan Kızıltan. İstanbul: İthaki Yayınları. s. 157-170.
- Pospelov, Gennadiy N. (1984). *Edebiyat Bilimi I*. (Çev.: Yılmaz Onay). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Pratap, Aastha ve Tyagi, Pratibha (2018). Poetic imagery in the poetry of Dylan Thomas. *International Journal of Advanced Research and Development*, Volume 3, Issue 2, s. 311-315.
- Püsküllüoğlu, Ali (2004). *Türkçedeki Yabancı Sözcükler Sözlüğü*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Ritsos, Yannis (2010). *Her Zaman En Başta Özgürlük-Seçme Şiirler*. (Çev.: Özdemir İnce, Herkül Millas, İoanna Kuçuradi). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Salman, Yurdanur (2004). “İmge, Zor Yakalanır Bir Görselleştirme”. *Kitap-lık* dergisi, Sayı: 74, s. 65-66. İstanbul.

- Santayana, George (2014). *Şiirin Öğeleri ve İşlevi*. (Çev.: Volkan Hacıoğlu). İstanbul: Ve Yayınevi.
- Saraç, Tahsin (1976). *Fransızca-Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul (2009). *İmgelem*. (2.Baskı) (Çev.: Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınevi.
- Sayın, Zeynep (2003). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sazyek, Hakan (2010). “Yeni Türk Edebiyatında Poetika Tarzlarına Bir Örnek: Manzum Ön Sözlük”. *Hece-Türk Şiiri Özel Sayısı*, (2. Baskı). Ankara: Hece Yayınları. Sayı: 53-54-55, s. 359-369.
- Schimmel, Annemarie (2001). *İslamın Mistik Boyutları*. (Çev.: Ergun Kocabıyık). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sever, Mustafa (2013). *Türk Halk Şiiri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Soysal, Ahmet (2004). “İmge”. *Kitap-lık*. Sayı:74, s.78-79.
- Söğüt, Mine (2004). Hüseyin Ferhad’la Söyleşi: “Hikmet Burcunda Bir Şaman Olarak Görürüm Kendimi”, *Kitap-lık*, Şubat, Sayı: 69, s. 24-33.
- Sulaiman, Masagus (2017). Imagery Analysis on Emily Dickinson’s Poetry, *English Community Journal*, 1 (1): 33–40.
- Şahin, M. Süreyya (1993). “Çan”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/can--alet>. (Erişim Tarihi: 03. 06. 2021).
- Şklovski, Viktor (1995). “Bir Teknik Olarak Sanat”, *Yazın Kuramı*. Haz.: Tzevetan Todorov. (Çev.: Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar. s. 66-83.
- Tamer, Ülkü (1998). *Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)*. (1.Baskı). İstanbul Yapı Kredi Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1998). “Şiir İçin Cevaplar”. *Yanardağın Üstündeki Kuş (Toplu Şiirler)*. (1.Baskı). İstanbul Yapı Kredi Yayınları. s.150-153.
- Tarlan, Ali Nihat (1977). *Milli Kültür*. Mart. s.15-16.
- Taşagıl, Ahmet (2012). “Türk”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/turk> (Erişim Tarihi: 03.06.2021).
- Taşcıoğlu, Melike (2014). “Tipografi, Sayfa Tasarımı ve Somut Şiir”. *Folklor/Edebiyat*, Cilt: 20, Sayı: 78, 2014/2, s. 215-224.
- Taşgım, Ahmet (2013). “Yezîdiyye”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/yezidiyye> (Erişim Tarihi: 18. 07. 2021).

- Temir, Ahmet (1986 ). *Moğolların Gizli Tarihi* (2. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Timuçin, Afşar (1992). “Auguste Comte ve Olumculuk”. *Düşünce Tarihi*. İstanbul: BDS Yayınları. s. 615-631.
- Turani, Adnan (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü* (5. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turfanda, Mehmet (2021). “Anne Sütü”. Beslenme-Anne Sütü.  
[https://www.mehmetturfanda.com/tr/anne-sutu\\_a.html](https://www.mehmetturfanda.com/tr/anne-sutu_a.html) (Erişim Tarihi: 22. 02. 2021)
- Tuzgöl, Kâmil (2018). “Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu”. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, Cilt:1, Sayı:1, Ocak, s. 41-53.
- Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe Sözlük* (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkoğlu, Sadık (2015). *Şiir Dilinde Renk Anlatımları-Lamartine, Hugo, Rimbaud ve Verlaine*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Ulağlı, Serhat (2018). *İmgebilim-“Ötekinin” Bilimine Giriş*. İstanbul: Motto Yayınları.
- Ünal, Hayriye (2006). “Heretik Bir Gezgin: Hüseyin Ferhad”. *Hece*, Sayı: 120 (Aralık 2006-4). s. 61-71.
- Ünal, Hülya Deniz (2019). “Hüseyin Ferhad’ın Verilemeyecek Hesabı Olmamıştır Hiçbir Zaman”. Hüseyin Ferhad’la Söyleşi. *Hüseyin Ferhad Kitabı*. Haz. Faris Kuseyri. Hatay: Güney Rüzgârı Yayınları. s. 285-290.
- Voznesenski, Andrey (2014). *Oza*. (Çev.: Ülker İnce). İstanbul: Ve Yayınevi.
- Yalçın, Murat. (Ed.) (2010). “Hüseyin Ferhad”. *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. Cilt I. (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yaşar, Hüseyin (2012). “Sezai Karakoç’un İmge Evreni Bağlamında ‘Tut’ Şiirinin İmgesel Çözümlemesi”. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*. Güz-2012, Cilt:11, Sayı: 42, s. 264-275.
- Yılmaz, Deniz Seda (2013). *Charles Baudelaire’in Kötülük Çiçekleri Adlı Yapıtında Koku İmgesi*. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Yücel, Halime (2021). *İmgeden Yoruma*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Wellek, Rene ve Warren, Austin (2019). *Edebiyat Teorisi*. (5. Baskı). (Çev.: Ö. Faruk Huyugüzel). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Whitman, Walt (2019). *Çimen Yaprakları*. (3. Baskı). (Çev.: Memet Fuat). İstanbul: Sel Yayınları.

Zimmermann, Hans Dieter (2001). *Yazınsal İletişim*. (Çev.: Fatih Tepebaşılı). Konya: Çizgi Kitabevi.

Ziss, Avner (1982). “Estetiğin Temel Kategorisi: İmge”. *Yazko Çeviri*, Mart-Nisan. (Çev.: Yakup Şahan). <http://www.halksahnesi.org/yazilar/imge/imge.htm> (Erişim Tarihi: 28.06.2021).

\_\_\_\_\_ (1984). *Estetik/Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. (Çev.: Yakup Şahan). İstanbul: De Yayınevi.

## GÖRÜŞMELER

Erdoğan, Ali Ekber (11 Haziran, 2021). Hüseyin Ferhad’la Yapılan Görüşme.