



MUNİS FAİK OZANSOY'UN ŞİİRİNDE SEMBOL VE İMGE*

Gülsemin HAZER**

ÖZET

Hisar dergisinin başyazarı ve önemli isimlerinden biri olan Munis Faik Ozansoy, şiir yazmaya 1930'lu yıllarda Galatasaray Lisesi'nde öğrenciyken başlar. Babası şair Faik Ali Ozansoy ve amcası Süleyman Nazif dolayısıyla edebî bir çevrede yetişmiş olan Munis Faik'in şair kimliğinin oluşumunda bu köklü kaynağın önemli bir yeri vardır. Şiir yolculuğunda, bir yandan Yahya Kemal ve Ahmet Haşim estetiğine bağlanan şair, bir yandan da vezne ve kafiyeye bağlı kalarak gelenekle olan bağını korur. İlk şiir kitabı *Büyük Mabedin Eşiğinde* ve daha sonra yayımladığı *Hayal Ettiğim Gibi*'de izlenimci bir anlayışla doğadaki unsurların muhayyilesinde oluşturduğu izlenimleri yansıtan Ozansoy, daha sonra kaleme aldığı şiirlerinde de, dünyayı adeta bir tablo çizer gibi betimlemeyi sürdürür. Bu nedenle şiirlerinde akşamın gölgeli görüntüsü, ışığın eşyayı belirsizleştiren yarı aydınlığı önemli bir yer tutmaktadır. Gerçeğin yerine hayali, rüyayı koyan şair, kullandığı görsel imgelerle bir masal evreni oluşturur. Bu masalsı ve hayali âlemin oluşmasını sağlayan imge ve semboller, şairin dünyayı algılama, duyumsama biçimiyle yakından ilgilidir. Bu nedenle bu çalışmada, şairin sığındığı hayal evrenini dolduran imge ve sembollerin, şiire nasıl yansıdığı ve hangi kaynaktan hareketle üretildiği incelenmeye çalışılmıştır. Ozansoy'un şiirinde yer alan imge ve sembol dünyası çözümlenirken; semboller, özel sembolizm ve kişisel sembolizm alt başlığı altında değerlendirilmiş, imge incelenmesinde de H.Wells'in *Poetic Imagery* adlı çalışmasında yer alan imge tasnifi esas alınmıştır. Ayrıca konuyla ilgili diğer kaynaklardan da yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İmge, sembol, Munis Faik Ozansoy.

SYMBOL AND IMAGE IN MUNİS FAİK OZANSOY'S POEMS

ABSTRACT

Munis Faik Ozansoy is editor and one of the most important name of Hisar magazine. He begins to write poetry when he was a student in Galatasaray highschool in 1930s years. Because of his father poet Faik Ali Ozansoy and his uncle Süleyman Nazif, he grown in a literary environment. Also this well-established source has an important role in formation of the identity of his poet. In his poetry ride, we can say that on the one hand he connected to the aesthetics of Yahya Kemal and

*Bu makale Crosscheck sistemi tarafından taranmış ve bu sistem sonuçlarına göre orijinal bir makale olduğu tespit edilmiştir.

** Yrd. Doç. Dr. Sakarya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, El-mek: ghazer@sakarya.edu.tr

Ahmet Haşim on the other hand he preserved the bonds of tradition adhering to meter and rhythm. He reflected the dream impressions of nature elements in his first poetry book *Büyük Mabedin Eşiğinde* and after published *Hayal Ettiğim Gibi* in his later poetry he continues describe the world as it draws the picture. Thus, the shaded image of the evening and half the brightness of the light which obscure item holds and important place in his poems. The poet puts the imaginary, dream instead of the truth. and he creates a fairy-tale universe using the visual images. Images and symbols which provides formation of this fantastical and imaginary world. These are all closely related with the poet's perception of the world. Therefore, in this study have been examined images and symbols, which are took shelter in the universe of imagination, how is reflected in poetry and from which the motion is produced. In Ozansoy's poetry the world of images and symbols are analyzed. The symbols are evaluated under the sub-heading of symbolism and personal symbolism. The examination of the image based on image classification which is take part in study of H.Well's *Poetic Imagery*. Also utilized from other sources on the subject.

Key Words: Image, symbol, Munis Faik Ozansoy.

Giriş

Munis Faik Ozansoy (D. 4 Nisan 1911, Midilli - Ö. 31 Mart 1975, Paris), 1930'lu yıllarda Galatasaray Lisesi'nde başladığı şiir yolculuğuna *Resimli Şark, Çığır, Millet, Bayrak, Şadırvan*; daha sonra babası Faik Ali'yle çıkardığı *Marmara* ve kurucularından olduğu *Hisar*'da devam eder (Bk. Emiroğlu 2007:44). Munis Faik, şair bir aileye mensuptur. Bir şiirinde “Şair değilim sade/Şair oğlu şairim” (*Bir Daha, s.42*) derken yalnızca babası Faik Ali Ozansoy'un şair kimliğine işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda şair ve tarihçi olan dedesi Said Paşa'yı ve amcası Süleyman Nazif'i de anmış olur.

Ozansoy, 1950'de Ankara'da çıkarılmaya başlanan *Hisar* dergisinin kurucuları arasında yer alır ve derginin başyazarlığını yapar. Hisarcılar olarak anılan şairler, dönemin şiir ve sanat anlayışı üzerinde etkili olmuş ve diğer şiir anlayışlarını eleştirerek yeniliği ‘geçmişe ve geleneğe dönüş’te aramaya çalışmışlardır. “*Topluluğu oluşturan isimler arasında özellikle Munis Faik Ozansoy divan edebiyatı kaynaklarından en fazla beslenen isimlerden (biridir). Ozansoy, divan şiiri zevkiyle yazdığı için 1940'lı yıllarda edebiyat dünyasından dışlanmışsa da aruzla yazmayı sürdürmüştür*” (Emiroğlu 2009:1317).

“*Şiirin dokusunu oluşturan ruh(un), içinde hayat bulduğu toplum(un) şartlarına sıkı sıkıya bağlı*” (Kaplan 1999:5) olduğuna inanan bir şair, şiirinde geleneğe ve millî kimliğe bilerek ve isteyerek yer açacaktır. Ozansoy da benzer bir tavırla, şiirini, eski şiirin ruhuyla doldurur ve o kaynaktan beslenmeye öncelik verir.

Divan şiirimiz ile Halk şiirimizin muhasalasının yarının şiirini yapacağını dile getiren şair, *Yahya Kemal ile Haşim arası bir söyleyişle yazar.* (Emiroğlu 2007: 44) Emiroğlu, Hisar topluluğu üzerine yaptığı çalışmada, topluluk üyelerinin özellikle de Munis Faik Ozansoy'un Yahya Kemal'in "neo-klâsik" ve Ahmet Haşim'in “sembolist” anlayışı etkisinde gelenekçi, ama içerikte modern şiirler yazdıklarını dile getirir. Emiroğlu, Munis Faik'in “Yollar” şiirinin Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" ve "Bahçe" şiirlerini hatırlattığını, ancak şairin kendine özgü söyleyişi yakalayabildiğini de vurgular (2009:1320).

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



Haşim'in şair üzerindeki tesirini *Büyük Mabedin Eşiğinde* ve *Hayal Ettiğim Gibi* şiir kitaplarında açıkça görmek mümkündür. Bu şiirlerde *akşam, akşamın kızılığı, muhayyel âlemler, gölgeler, paslı donuk maddeler, tasarlanan resimler, müphem simalar* ve bütün bu kelime kadrosu etrafında belirlenen imge dünyası, Ozansoy'un şiirinin genel karakteristiğini oluşturmaktadır.

Şiir yoluyla dünyanın katı gerçeğinden kaçan şairin bu arzusuna, semboller ve imgeler eşlik etmektedir. Bu noktadan hareketle, Ozansoy'un gerçeği yeniden tasarlamasına Jacques Ellul'un tanımıyla *yeniden inşa etme(sine)* (1988:26) yarayan imgelem dünyasına bakmak, onun şiir anlayışını çözümlenmeye önemli bir katkı sağlayacaktır. Sembol ve imge dünyasına yapılan yolculuk, şiirleri dolduran benzetmelerin ve imajların, beslendiği kaynağı ne kadar yansıttığını görmeye de imkân verecektir.

1. Kişisel Sembolizm ve Geleneksel Sembolizm

Sembol en genel tanımıyla bir timsâl veya bir şeyin başka bir şeyle temsil edilmesi olarak tanımlanmaktadır. "*Sembolde bir süreklilik ve tekrarlama özelliği de vardır. Karşımıza bir kere metafor olarak çıkan imaj tekrarlandığı zaman sembolleşir*" (Wellek-Warren 1993:253). İmge gibi derin, öznel ve yaratıcı bir anlam taşımaya da sembol kullanımının, şiirdeki anlamın taşınmasına, aktarılmasına yardımcı olduğu ve şiirin anlamını zenginleştirip güçlendirdiği, hatta imgelerin oluşturulmasında rol oynadığı bilinmektedir.

Ozansoy'un şiirinde yer alan sembol kullanımına bakıldığında; *geleneğe bağlı sembolizmle, kişisel/özel sembolizmin* (Abrams-Harpham 2012: 394) sıklıkla bir arada kullanıldığı görülür. Bir başka ifadeyle, onun şiirinde geleneksel sembolizm kişisel sembolizmi besler ve geliştirir.

Şairin, içinde bulunduğu sınırlı dünyanın dışına çıkma isteğinin bir ürünü olan şiir; sembol ve imgelerle alternatif evrenler ve hayatlar kurar. Munis Faik Ozansoy'un duygu dünyasında da var olanın dışına çıkma arzusunu görmek mümkündür. Şair, şiir evrenini oluştururken, yeni ve özgün olana giden yolun gelenekten geçtiğini düşünür ve bunun için daha çok yerli kaynaklardan ve geleneksel sembolizmden yararlanır.

Büyük Mabedin Eşiğinde (1938) ve *Hayal Ettiğim Gibi*'de (1948) şair, dış dünyanın gerçeğinden kaçarak hayale sığınmaktadır. Fakat hayalin tatlı sarhoşluğu uzun sürmez ve gerçek kendini göstermek için direnir. Hayalin süslediği şiirlerde gerçeğin acı veren yüzünü değiştirmek mümkündür. Dünya, "devamlı gurbet ya da şairin keyfince tasarladığı resim" gibi betimlenirken, okuyucunun yabancı olmadığı semboller bir boy gösterirler. *Gümüşten sular, sırçadan evler* gibi *süsleyici imgelere* (Wells 1961:38), kişisel sembolizmin üretimi olan *tılsımlı bir perdeden* yansıyan hayal iklimi katılır. Yazık ki, zaman ilerledikçe ve/veya şair yaş aldıkça, bu *tılsımlı perde* düşecek ve gerçek bütün çıplaklığıyla kendini gösterecektir. Ozansoy, aşağıda yer alan dizelerde, hayal dünyasından kopup gerçeğe geçişe dramatik bir vurgu yapmaktadır:

Rûya mıdır benim de acep gözlerimdeki?
Her şey bu anda öyle güzel, öyle ince ki,
İnsanlar öyle sâf, o kadar hisli, maddesiz..
Keyfimce bir semâ, yine keyfimce bir deniz,
Dünya benim tasarladığım bir resim gibi,

Her şey bu anda tıpkı **hayâl ettiğim gibi**.

(Hayal Ettiğim Gibi, *Hayal Ettiğim Gibi*, s.12)

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



Bitti yıllarca gördüğüm rüya,
Düştü tılsımlı perdeler bir, bir..
Şimdi karşımda belli bir dünya:

(Çocukluğumdaki Dünya, *Hayal Ettiğim Gibi*, s.13)

Yukarıda da ifade edildiği gibi, Klasik Türk şiiri estetiğine bağlı olan şair, özellikle ilk dönem şiirlerinde “gül, bülbül, bahar, hazan, kuş, bahçe, su, akşam, gece, güneş, ay, yıldız, sema” gibi kelimeleri kullanarak eski şiirimizin sembollerinden yararlanır. *Hayal Ettiğim Gibi*’de yer alan “Bahar Rüyası” şiirinde şairin, geleneksel sembolizmden hareketle, kendi kişisel sembolizmini oluşturduğu söylenebilir. Şiirde baharın gelişi, tabiatın canlanışının uyandırdığı coşku, adeta bir rüya tablosu gibi aktarılır:

İşte duydum o sevdiğim kokunu,
Döndü binbir hayâl içinde başım..
Gelenin anladım kim olduğunu,
Ey bahar, ey çocukluk arkadaşım!

(Bahar Rüyası, *Hayal Ettiğim Gibi*, s.16)

Aynı kitapta yer alan “Sihirli Bağçeler” şiirinde de yaşama sevinci; “çiçek, bahçe, ayna, bülbül” kelimeleri etrafında ve yine bir rüya tablosu oluşturacak biçimde betimlenir:

Sihirli bağçeler aksetti gizli aynalara,
Hakikat oldu o efsane devrinin yâdı.
Çiçekli dalların üstünde öttü bülbüller,
Gümüş havuzlara altın şelâleler yağdı.

(Sihirli Bağçeler, *Hayal Ettiğim Gibi*, s.21)

Şiirde yitirilmiş ihtişamlı bir devir, bu görkemin sihrine uygun olarak gizli bir aynaya akseder. Yahya Kemal’in şiir yoluyla maziye yâd edişini hatırlatan bu söyleyiş içinde yer alan bülbül mazmunu da, gül mazmunundan ayrılıp, çiçekli dallara konmuş olarak betimlenmektedir. Şair, bülbülün aşk yolundaki sadakatini, temsili olarak geçmişe hayranlıkla bağlanan insan için kullanırken; geleneksel sembolü, özel bir sembolizm içinde yeniden üretir. Bu nedenle, “sihirli bahçe, gizli ayna ve çiçekli dallar”a; “gümüş havuz, altın şelâle” benzetmeleri eşlik eder.

Ayna, kalbi simgeleyen bir metafor¹ ya da *insana kendini karşılaştırma ve sorgulama fırsatı tanıyan bir karşı görünüm objesi* (Korkmaz 2002:267) olarak tanımlanırken; bu şiirde, şairin özlemle andığı, büyük ve ihtişamlı maziye yansıtan büyümlü bir nesneye dönüşür. Bülbülün güle kavuşamaması gibi şair de, yitirilen geçmişe bir daha kavuşamayacağı için onu sihirli bir bahçede yeniden canlandırma arzusundadır.

Ozansoy, Doğu edebiyatında eşsiz güzelliğiyle ulaşılamayan sevgiliyi temsil eden gül mazmununu da kendi imgelem dünyasında yalnız ve kimsesiz bir âşık gibi betimlemiştir.

¹ Tasavvufta insan-ı kâmilin kalbine ayna denilmektedir. (Bk. Cebecioğlu 2009: 27)

Güller ki bütün mevsim usanmış kanamaktan,
 Güller ki, bakıp yollara, beklerdi hazânı;
 Güller gibi aylarca hayâl ettim, uzaktan,
 Yaprakların altın gibi savrulduğu ânı.

(Hazâna Veda, *Hayal Ettiğim Gibi*, s.23)

Klasik şiirimizde, baharın coşkunu iklimi içinde daima güzel ve gösterişli olan gül, yaşadığı mevsimden usanmış, adeta bülbül gibi kanamakta ve bir bitişi, hatta bir anlamda ölümü çağrıştıran hazanı beklemektedir ve şair, gülün bu usanmış haliyle kendi duruşu arasında bir ortaklık kurar. Şimdi her ikisi için de, yaprakların altın gibi savrulduğu mevsimi bekleme zamanıdır. Şair, dünya hayatının sonluluğunu, ölümsüz bir güzellik gibi sunulan gül motifini kullanarak anlatmaya çalışır. Dolayısıyla, geleneksel anlatının sembollerinden hareketle, ölümlü/ölümsüz zıtlığının ortaya çıkardığı çarpıcı etkiye ulaşılmış olur.

Şairin, sonbaharın çağrıştırdığı hüznü duygusunu ele alışı da geleneksel sembolizm kaynaklıdır. “Ölen Sevgiliye” şiirinde geçen *Sonbahar ağladı mevsim boyu, yaprak yaprak...* (*Hayal Ettiğim Gibi*, s.28) dizelerinde zamanın karşı konulamaz akışı, sonbaharın gelişi, sevgilinin ölümüne bağlanır. Sonbahar hüznüyle seyredilirken; yağın yağmurlar, dökülen yapraklar ölen sevgili için dökülen gözyaşlarını imler. Gerçeği olduğu gibi vermek yerine, hayali bir nedenin üretildiği bu hüznü tablosunda, geleneksel semboller yerlerini alırlar.

Ozansoy, “Ağıt” şiirinde de *boynu bükük lale, sarı gül, yaralı bülbül* sembolleriyle eski şiirimizin mazmunlarını kullanarak ölümün ortaya çıkardığı kederi anlatır:

Lâlenin boynu bükük, gül sarı, bülbül yaralı,
 Çeşme akmaktan utanmış analar ağlayalı...
 Bir hazan akşamı çökmüş bu bahar öğlesine,
 Dem tutar kuşların ölgün sesi tekbir sesine.

(Ağıt, *Kaybolan Dünya*, s.11)

Geleneksel sembolizmin önemli kaynakları arasında yer alan Âdem ile Havva kıssası, “Eski Hikâye” şiirinde bir kez daha hatırlanır.

Bize kalmış değil mi Âdemden,
 Onu cennetten attıran dâva?
 Takma adlarla binbir âlemden
 Gelenin aslı aynıdır: Havvâ.

(Eski Hikâye, *Bir Daha*, s.24)

Şair, kadın-erkek ilişkisini ve aşkı, Âdem ile Hava kıssasından hareketle hiç değişmeyen bir “dava”ya benzetirken, geleneksel sembolizmin dışına çıkar. Kitab-ı Mukaddes’te ilk günah olarak görülen ve cezası cennetten kovuluş² olan hikâyede Âdem, Havva tarafından kandırılmıştır (Bk. Batuk 2006: 79). “Dava” kelimesinin çağrıştırdığı ‘aldatma’ eylemi doğrudan Havva’ya

² İslam kaynaklarından hareketle, Hz. Âdem’in yeryüzüne inişinin kovulma olmadığına ve bir öğrenme süreci olarak değerlendirilmesi gerektiğine işaret eden William Chittick, Hz. Âdem’in Cennet’teyken Allah’ın Cemâl ve Rahmet isimlerinin anlamını bildiğini, ama Celâl ve Gazab isimlerinin anlamını öğrenebilmesi için yeryüzüne inmesi gerektiğini ifade eder (bk. William Chittick, 2008:93).

bağlanır ve Havva, baştan çıkarıcı kadını temsil eder. “Âdem, Havva ve dava” motiflerinin çağrıştırdığı görsel imge, okuyucuyu mitsel bir bahçenin sınırlarında dolaştırır. Bu “mitsel bahçe” (Campbell 2003: 19) yani cennet, hiç değişmeden süregelen “dava”nın doğuş mekânıdır. Bahçenin söylenmemiş ve/ya gölgede kalmış motifleri olan “yılan, ağaç ve yasak meyve” de, “dava” benzetmesinin içinde saklı gibidir. Bir diğer ifadeyle, “dava” kelimesi bir gösterge olarak kabul edildiğinde, bu gösterge yoluyla görüntülenen anlamın çağrıştırdığı resim, diğer unsurları da görünür kılacaktır.

2. İmge (İmaj)

İmge/İmaj, şairin dil aracılığıyla oluşturduğu zihinsel bir tasarım ve/ya kelimelerle yapılan resim olarak tanımlanmaktadır (bk. Abrams- Harpham 2012: 169). Gerçeği yeniden oluşturma çabasında olan şair, bu dilsel tasarımda duyulardan, renklerden, şekillerden, seslerden ve kokulardan yararlanır. Korkmaz imgeyi, *gerçekliğin kaba ve ihlal edici kuşatmasından sıkılan ruhun; sonlu, sınırlı ve iğreti olandan: sonsuz, sınırsız ve aşkın olana açılması* (Korkmaz 2007:274) olarak tanımlar. Bu bağlamda imgesel metnin çağrışımlara açık yapısıyla, görünen ve bilinenin dışına çıkmaya kapı araladığı söylenebilir.

Henry W. Wells, *Poetic Imagery*'de imgeyi, süsleyici (decorative image), batık (sunken image), radikal (radical image), yoğun (intensive image), yaygın/geniş (expansive image), coşkulu (exuberant image) biçiminde alt gruplara ayırarak inceler (Bk. Wells 1961). Wellek-Warren ise, imgenin/İmajın hem edebiyat hem de psikoloji incelemelerinin alanına girdiğini belirterek, bu alanda yalnızca görsel (visual) İmajdan söz edilemeyeceğini, “tat”, “koku” İmajlarının yanında ısı ve basınç İmajları olan [“kinestetik: beden veya organ hareketlerinden doğan İmaj”, “dokunma”, duyu sezgisi (empathic)] İmajlardan da söz etmek gerektiğini dile getirirler (bk. Wellek-Warren 1993:161).

Farklı biçimlerde sınıflandırılmış olsa da, şairin duygularını bilindik/alışıldık ifadelerin ötesine taşıyan imge, aslında Perrine'nin ifadesiyle “duyuyla edinilen deneyimin dil aracılığıyla sunulması (dır)” (aktaran Aksan 1999:30).

Genel bir üretim olarak kabul edilen sembollerden, bireysel bir üretim olan imgeler dünyasına dönüldüğünde Ozansoy'un, şiir evreninde daha çok yoğun, süsleyici ve radikal imgelerin yer aldığı görülür.

Zengin bir çağrışım gücüne sahip olan yaygın- geniş imge (expansive image)³ yerine, Ozansoy'un şiirinde görsellik unsurunun ön planda olduğu, insan–tabiat ve insan–eşya arasındaki ilişkilerden hareketle üretilen imgelerin kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Şair, *Büyük Mabelin Eşiğinde* ve *Hayal Ettiğim Gibi* şiir kitaplarında yer alan şiirlerin çoğunda *yoğun* imgelerle oluşmuş görsel tablolar betimler. Bu şiirlerde *semboller, metaforlar resme ait bir tarzda bir araya gelirler* (bk. Wells 1961:138).

Şair, ay/mehtap gibi sembolleri geleneksel anlatımdan hareketle kendi şiir evrenine yerleştirirken, bu sembolleri resimsel bir imgenin oluşturulmasının önemli bir parçası haline getirir. Dolayısıyla şiirde oluşan *yoğun imge* “geleneksel boyuttaki sembolik söz figürasyonunun kullanılm(ası) ve sembolün (şiir) içinde bireysel deneyimle yeni bir anlam kazan(masını) da sağlar” (Korkmaz 2002:296).

³ Korkmaz, H.W. Wells'in “the expansive imagery” diye tanımladığı bu terimi Ahmet Edip Uysal'ın dilimize “Yaygın-Geniş İmaj” olarak çevirdiğini, ancak yaygın kelimesinin dilimizde en çok bulunan, en çok tanınan ve kullanılan, çoğu kimselere duyulmuş, bilinmiş, öğrenilmiş ve kabullenilmiş olan anlamına geldiğini, bu nedenle terimi tam olarak karşılamadığını ifade eder. Bunun yerine “Expansive imagery”de var olan önlenemez bir yayılma, genişleme ve derinleşme eğilimini “yayılgan/gelegen imge” ifadesiyle karşılamak gerektiğini dile getirir (Bk. Korkmaz 2002:276).

“Davet” şiirinde *gece*, ruha damla damla akan serin bir suya benzetilirken, gecenin ayrılmaz bir parçası olan mehtap, denizlere yansıyan ışığıyla, şiirde betimlenen büyüleyici tablonun esas kahramanlarından biri olur: *Bak sensiz ağlıyor gibi ay.. rengi sapsarı./ Akmakta loş denizlere hicranlı yaşları...* (Davet, *Büyük Mâbedin Eşiğinde*, s.11) dizelerinde gece ve ay sembolleri bir yandan geleneksel boyutunu korurken, bir yandan da şairin dilinde görsel bir imgeye dönüşmüştür. Geceyi aydınlatan ayın sarı rengine eşlik eden hicranlı yaşlar, şiire farklı duyuların girmesini sağlar. Şiirdeki hüznü tablosunu oluşturan yalnızca görsel imgeler değildir. Karanlık gecenin ruha, hicranlı yaşların da loş denizlere akışı, yalnızlığı derinleştirdiği gibi, kederin bütün duyularla hissedilen ve yaşanan bir duygu olmasına da yol açar.

“Akşam ve Gölgeler” şiirinde de, karanlığın çöküşü ve tabiatta oluşan yarı gölgeli tablonun betimlenmesinde *yoğun imge* karşımıza çıkmaktadır:

Yükseldi gölgelerle, günün son vedaları,
 Bir mavi perde kapladı heybetli dağları.
 Hep gölgelerle doldu ufuklar, deniz, koru;
 Yağmakta sanki toz gibi bir gölge yağmuru...
 (...)
 Bir bitmemiş resim gibi evler ve bağçeler,
 Yollar, siyah ve kokulu yollar, uzar gider..

(Akşam ve Gölgeler, *Büyük Mâbedin Eşiğinde*, s.13)

Yavaş yavaş çöken karanlık, eşyanın asıl şeklini siler ve muhayyileyi harekete geçirir. Ozansoy, tıpkı Ahmet Haşim gibi, bu yarı aydınlık ve gölgeli görüntünün doğurduğu melalin peşindedir.⁴ Gökyüzünün sonsuzluğu ve huzuru çağrıştıran mavi rengini, gecenin karanlığı örtmeye başlayınca, mutlu düşler yerini melankolik hülyalara bırakır. Sıradan bir akşam vakti, şeklin değil, düşüncenin süslediği hüznü bir tabloya dönüştür ve bu tabloda, gölge bir toz yağmuru gibi yağarak evleri, bahçeleri bitmemiş bir resim haline getirir. Şairin imgelem dünyasında siyah ve kokulu olarak betimlenen yollar, bu hareketsiz manzaraya diğer duyuların katılmasına da imkân tanır. Dolayısıyla manzaradaki görsel imgeye bir de kokular eşlik etmiş olur.

Ozansoy, özellikle ilk şiir kitabı olan *Büyük Mâbedin Eşiğinde*'de izlenimci bir anlayışla; akşamı, akşamın ortaya çıkardığı belirsizliği, eşyanın yavaş yavaş silinen görüntüsünü, suya yansıyan akşam kıvrımlığını derin bir melal duygusuyla birleştirir. Kitapta yer alan “Sularda Akşam” şiirinde *akşam*, sular üstünde açılmış kırmızı bir güldür ve manzaranın bütün güzelliği sevgilinin gözbebeğinde toplanmıştır. “İçimde Akşam” şiirinde ise bu kez ufuklar, bir kâse kıvrım mey olurlar (*Büyük Mâbedin Eşiğinde* s.17-18). Siyahın ortaya çıkardığı hüznü ve karamsarlığa, aşkı ve arzuları temsil eden kırmızı renk eşlik etmektedir. Bu şiirlere hâkim olan görsel imajlar, çağrışım değeri yönünden zayıf olduğu gibi, onların yeni ve özgün olduklarını söylemek de imkânsızdır. Denilebilir ki, zamanın akışı karşısında çaresiz bir seyirci olan şairin temel hedefi, günün çeşitli zaman dilimlerini görsel imajlardan yararlanarak betimlemektir.

Loş gözlerinin bağçelerinde
 Açmıştı sema rengi çiçekler,
 Güya, o çiçekler üzerinde,

⁴ Kaplan, “Haşim’in mahdut ve kaba realiteyi gösteren gündüzden nefret ettiğini bu nedenle hülyaları geliştiren ve melali doğuran akşam ve gece atmosferini tasvir ettiğine işaret etmektedir (Bk. Kaplan 2006:142).

Titrerdi alevden kelebekler..

(Karanlıkta, *Büyük Mâbedin Eşiğinde*, s.19)

(...)

Akşam kızıl ufuklara daldıkça gözlerin,

Al gülerin melalini hisset derin, derin.

Onlar sarardı, soldu geçen bir bahar ile,

(Mevsimler III, *Büyük Mâbedin Eşiğinde*, s.33)

Her yer mezara döndü, bulutlar birer kefen,

(Mevsimler IV, *Büyük Mâbedin Eşiğinde*, s.36)

Şiirde, akan zaman gün ve mevsim olarak betimlenirken, geleneksel sembolizmden yararlanılarak görsel imajlar oluşturulmuştur. Bu dizelerde geçen “bahçe, bahar, ufuk, gül ” unsurlarının oluşturduğu imaj “sema renkli çiçekler”, “alevden kelebekler” ve “loş gözler”le bütünleşerek, hayali kompozisyonu tamamlar. Bütünü oluşturan unsurlar ise, renkler, şekiller ve onların ortaya çıkardığı hislerdir.

“Göksu” şiirinde tabiata ait her görüntü, maziye hatırlatan bir aktarım nesnesine dönüşür. Şiirde kullanılan imgelerin, mekânın, zamanı aksettiren bir atmosfer haline gelmesini sağladığı söylenebilir. Dolayısıyla böyle bir mekânın seyri, hayalin doğmasına da kapı aralayacaktır. Bu şiirde olduğu gibi, genel olarak şiirlerde görsel niteliği ağır basan *yoğun imgelerin* kullanılmış olması, şairin çok sevdiği akşam vakitlerini, ışık ve gölge oyunları ile süsleyerek hülya dolu bir masal iklimine dönüştürmesine imkân tanımaktadır.

Munis Faik Ozansoy’un varlığı algılayış tarzı, tabiatı ve bütün varlıkları duyumsama biçimi, onun imgelem dünyasını tıpkı Ahmet Haşim’in şiirinde olduğu gibi (Bk. Kaplan 1996:145), akşamın kızıl, sonbaharın sarı renkleriyle, yarı aydınlık, gölgeli görüntülerle ve bütün bu atmosferin ortaya çıkardığı melal duygusuyla doldurmuştur. Şair, evreni döngüsel akış içinde seyrederken; değişen düzeni, varlıklar arası ilişkiyi bir problem olarak ele almaz. Daha çok, günün belli bir anını yakalayarak onu büyülü bir masal iklimi gibi sunma arzusu içindedir. Bu durum, gerçeği izlenimsel bir algıyla duyumsadığının göstergesi sayılabilir. İmgelem biçimini de belirleyen bu etki, “Günün Saatleri”, “Mevsimler”, “Nergis”, “Sihirli Bağçeler”, “Sonbahar Gölgesi”, “Hazana Veda”, “ Körfezde” gibi şiirlerinde de görülür.

Gecenin hüküm sürdüğü “Karanlıkta” şiirinde de imgelem dünyasına yalnızlık duygusu hâkimdir. Şiirde, gece ve yalnızlık duygusu arasında bir bağ kurularak, gecenin bilinmezliği çağrıştıran karanlıktan hareket edilmiştir. Bu müphem karanlıkta her şeyi istediği gibi betimleyebilen şair, sevgilinin loş gözlerinde gökyüzü renginde çiçeklerin açtığını, bu çiçeklerin üzerinde de alevden kelebeklerin titrediğini hayal eder:

Loş gözlerinin bağçelerinde

Açmıştı sema rengi çiçekler,

Güya, o çiçekler üzerinde,

Titrerdi alevden kelebekler.

(Karanlıkta, *Büyük Mâbedin Eşiğinde*, s.19)

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



Mavi çiçekler ve kırmızı kelebekler⁵, şairin sosuz ve sınırsız bir huzur ikliminde, coşkun arzuları yaşamayı düşlediğini çağrıştırmaktadır. Gece, tabiatın ışığını söndürmüş, ama şairin hülya ışığını sonuna kadar açmıştır. Karanlık, yeryüzünü örtünce, sevgilinin mavi gözlerine bakılarak hayale dalınır. “Sema rengi çiçekler”in doldurduğu bahçe imgesini “alevden kelebekler” tamamlar.

“Hayal Ettiğim Gibi” şiirinde, akşamın kızıl renkleriyle yeryüzünü kapladığı bir anı, görsel imgelerle tablolastıran şair, tabiatın gerçek şeklini silen bir düş dünyasına dalar. Şiirde, gerçeğin yerini alacak olan hayal âleminin oluşması için akşam vaktinin eşyayı belli belirsiz gösteren alaca karanlığına sığınmıştır. Çünkü bu yarı aydınlık görüntü, *insanı saf, hisli ve maddesiz* gösterirken; bütün dünya, sema ve deniz muhayyilede tekrar tekrar çizilen bir resim halini alabilir. Şair için mutluluk, düş evreninde biçimlendirdiği bu muhayyel tabloda saklıdır.

Şiirde, yalnızlık duygusu içinde olan şair, dünyayı büyümlü bir masal âlemi gibi görmek isterken “gizli bir el”in varlığını arzular. Bu sihirli el, eşyaya buharlı bir güzellik dağıtır (Hayal Ettiğim Gibi, *Hayal Ettiğim Gibi*, s.12). “Gizli el” metaforu, yalnızlık psikolojisinin bireyde uyandırdığı kaçış duygusunun bir yansıması olarak okunabilir. Dış dünyanın katı gerçeğinden sıkılan ve hayale sığınan insan, masal dünyasına ait bir sembolden yardım alarak, ona yeni bir şekil verir. İçinde bulunduğu zaman ve mekânın ötesine geçmeyi isteyen şair, bu düşsel dünyayı kurarken Jung’un dile getirdiği “kollektif bilinçdışı”ndan (bk. Stevens1999:49) yararlanır. “Gizli el” metaforunun çağrıştırdığı “sihirli değnek” sembolü, masallar dünyasından çıkarak şiirdeki yerini alır, ama şiiri süsleyen bu hayal iklimi dış dünyanın katı gerçeği karşısında varlığını uzun süre koruyamaz.

Bitti yıllarca gördüğüm rüya,
Düştü tılsımlı perdeler bir bir,
Şimdi karşımda belli bir dünya
Ne muamma ne gölge var ne sihir

(Çocukluğumdaki Dünya, *Hayal Ettiğim Gibi*, s.13)

Masalsı bir motif olan “tılsımlı perde”nin inmesiyle gerçeğe karşılaşan şair, tam bir düş kırıklığı içindedir. Muhayyilenin düşler ikliminden çıkarak aklın evrenine geçen insan için bu durumun dramatik bir kopuşu imlediği ileri sürülebilir. Bilinmeyen, sihirli, gölgeli bir âlemde; dokununca ses veren dalların, gümüşten suların, sırçadan evlerin, masal kahramanlarının ve Kafdağı’nda yaşayan devin artık mazide kaldığını düşünen şair, şimdi gerçeği bütün çıplaklığıyla seyretmektedir. Acı veren bu durum, cevabı beklenen yığınla soruyu da beraberinde getirir. İçinde yaşadığı zamana yabancılaşan insan, savaşı, bencilliği, kini ve öfkeyi anlamlandıramayarak sorular sorar.

Ozansoy, bu duygu durumunun ortaya çıkardığı şaşkınlığı *Yakarış* (1959) ve *Yakınma*’da (1968) ele alır. Dünya halini, insanı ve düzeni anlayamayan şairin sorularıyla dolan şiirlerde, Wells’in *radikal imge* olarak adlandırdığı düşüncenin üretimi olan imgeler (bk. Wells 1961:121) yer almaktadır.

Yakınma’dan önce çıkan *Bir Daha* (1959) adlı şiir kitabındaki şiirler, şairin yıllarca keyfince süsleyip değiştirdiği gerçeğe yüzleştiğini göstermektedir. Kitapta yer alan “Sihirli Değnek” şiirinde dünyaya yeni bir şekil veren “sihirli değnek” ve “pembe gözlük” metaforu, gerçeği dönüştüren büyümlü nesnelere imler. Şair, bu esrarlı âlemin kaybolmasının üzüntüsünü diğer şiirlerinde de benzer imajlarla anlatmayı sürdürür. Geçmişte olduğu gibi, şimdi de şiirin gerçeği

⁵ “Mavi; göksel bir dinginliği ve sonsuzluk özlemini, kırmızı; aşkı, tutkuları ve ateşin arzuları, beyaz; sükûneti ve huzuru, siyah; hüznü ve her şeyi yutan kaosu temsil eder.” (Korkmaz 2002:280)

değiştirmesini arzulamaktadır. Gün batarken açılan bir perdeden, akşamın renkleri yansısın ve bir sihirbaz eli eşyada gezinsin, her şeyi sonsuz ve maddesiz bir hale getirsin (Bir Şey Eksik, *Bir Daha*, s.17).

Ozansoy, yitirdiği bu âleme yeniden kavuşma arzusunun “Yollar” şiirinde dile getirirken, dünyadaki mutsuz ve umutsuz varoluşa da işaret etmektedir:

Yine kuşlar, alev kanatlarla,
Uçtular, uçtular o beldelere;
Ve bulutlar, sürülmüş atlarla,
(...)
O ışık, sevgi, neşe beldesine

(Yollar, *Bir Daha*, s.19)

Alev kanatlı kuşların ve bulutların sürülmüş atlarla gittikleri o belde; ışık, sevgi ve neşe beldesidir ve şair için hayali bir âlemi imler. Şiirde yer alan “alev kanatlı kuş” motifi, *mito-poetik*⁶ teknikte okunduğunda, mitolojide geçen Simurg⁷ ya da Anka kuşunu çağrıştırmaktadır. Yuvası Kafdağı'nın tepesi olan bu kuşun kırmızı, altın renkli kanatları, şiirde “alev kanatlar” imgesiyle karşılanmıştır. *Simurg ya da Anka kuşunun insanlara yardım ettiği ve onları zor durumlardan kurtararak, kanatlarına alıp uzak diyarlara götürdüğü masallarda, hikâyelerde anlatılmaktadır* (Batislam 2002:198). Ozansoy da aynı duyguyla, bu alev kanatlı kuşlarla ışık ve sevgi beldesine gitmek ister. Haşim'in “Yollar” şiirinde olduğu gibi *varlığın dışında, ideal, ulvî ve hayalî bir beldeye* (Kaplan 2006:141) gitmek isteyen şairin “alev kanatlı kuş” motifine bir de “at” sembolü eklenir. “At” motifi de *mito-poetik* bir kullanımla Türk mitolojisinde yer alan “uçan at tulpar”⁸ ve Yunan mitolojisinde geçen “pegasus”u çağrıştırmaktadır. Rüzgârdan yaratıldığına inanılan uçan at, beyaz kanatlı bir yardımcı sembolüdür (Karakurt 2011: 36). Bu bağlamda, şiirde bulut ve at birlikteliğiyle ortaya çıkan görsel imgenin, hem özgürlüğü hem de kurtuluşu çağrıştırdığı düşünülebilir. Ancak şiirin devamındaki hüznü bekleyiş hali, Korkmaz'dan ödünçleyerek söyleyelim; şairin *sınırlı ve sonlu olan* karanlık diyardan, *sınırsız ve aşkın olana* (Korkmaz 2007: 274) doğru alev kanatlı kuşlar, bulutlar ve sürülmüş atlar gibi gidemediğini de göstermektedir:

Gittiler, hepsi gittiler oraya...

Ben bu gurbette beklerim... Ve uzar,

Kıvrılır, kaybolur gider yollar,

Sonsuz, âvare, derbeder, yollar...

(Yollar, *Bir Daha*, s.19)

⁶ “Eliot'ın eleştirilerinde geliştirdiği bir teknik olan mito-poetik teknik; felsefesi bakımından Jung'un, mitlerin insan tecrübesinin evrensel kalıplarını temsil ettiklerini savunan bir teori üzerine kurulmuştur.”(Eliot 1983: 11)

⁷ “Şehname'de geçen simurg çeşitli efsanevi kuş türleriyle aynı sayılmıştır. Bunlar arasında özellikle Hümâ, Anka ya da Zümürdüanka, Tuğrul ile Phoenix zikredilebilir. Kafdağı'nın ardında ya da tepesinde yaşadığı varsayılan bu kuş kendini yakarak küllerinden yeniden doğduğu için bir anlamda yeniden doğuşun da simgesidir. Bu, özellikle Phoenix için söylenir. (Bk. Çoruhlu 1995:25)

⁸ Kanatları olan uçan at Tulpar, genelde beyaz ya da kara bir at olarak betimlenir. Tanrı Kудay tarafından yiğitlere yardımcı olması için yaratılmıştır. Manas destanında geçen bu kanatlı atların rüzgârdan hızlı koştuğu söylenir. (Bk. Karakurt 2011:211)

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



Şairi derin bir yalnızlık ve gurbet duygusuna yönelten durum, tek serveti olarak gördüğü “hayal”i yitirmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Yaşamın, hülyayla süslenemeyeceğini anlayan şair, acı gerçeği değiştirememenin trajedisiyle baş başadır. Dünyayı renkli camların ardından seyredip, ona keyfince bir şekil vermek isteyen birey, sihirli ipin elinde olmadığını, varlığın bir sahibi olduğunu duyumsar (*Bir Daha*, s.30). Gerçeği gören ama aslını idrak edemeyen insan, hayalden elini eteğini çekerek derin bir ümitsizliğe ve kötümserliğe sürüklenir.

Ozansoy, zamanın akışını durdurmak, hatıralar ve hayallerle dolu geçmiş zamanda yaşamak ister gibidir. Dünyadaki yolculuğun, geçen zamanın ve zamanın mekâna bıraktığı izlerin bir resim gibi betimlendiği şiirlerde dile gelen imgeler, geçmişin hülyalı günlerini çağrışırlar. Zaman ilerledikçe, rüya ikliminden ayrılanın ıstırabını duymaya başlayan şair, hayattan ve hızla akan zamandan şikâyet etmeye başlar. Geçmişini hatırlatan mekânlara sığınır. *Kaybolan Dünya* (1971)'da yer alan “İçerenköy'den” şiirinde sonbahara uygun altın tüylü bir kuş, bahçelerde düşünür, yapraklar bütün ihtişamıyla yeri kaplarken, dallar yorgun bir şekilde zemine eğilir. Kuşun “altın tüy”leri hem geçmiş zamanın ihtişamını hem de içinde bulunulan anın hüznünü imler. Bütün yaşanmışlıkların oluşturduğu derin tecrübe ise “yorgun dallar” ile sembolize edilmektedir. Şiirde mekân ve mekânı kaplayan her şey, geçmiş zamanın asil ruhunu yansıtmaktadır.

Şair, bütün ömrünü adeta bir masal diyarında geçirmiş olmanın büyüyle, “mavi denizlerde yelken açan bir hayal”in (*Zamanıdır, Bir Daha*, s.14) peşi sıra sürüklenir. Çünkü o hayali beldede “ufuk, mesafe ve sınır olmadığı gibi, zaman da akmaz. Zaman ağaçların üstünde dinlenen bir kuş(tur):

Ufuk, mesafe, sınır yok masal diyârında,
Zaman, ağaçların üstünde dinlenen bir kuş.
Ne kış, ne yaz, ne bahar... Ayrı bir şey iklimi;
Hayât, o mâvi kanatlarla bir devamlı uçuş.

(Sihirli Bahçeler, *Hayal Ettiğim Gibi* , s.21)

“Zamanın kuş”a dönüşmesi, okuyucunun zihninde yeni yorumlamaların pencerelerini açabilecek olan çağrışım değeri yüksek bir imgedir. Başka âlemlere uçup gidebilmenin ve özgürlüğün sembolü olan kuş, hayal beldesinin kuşu olarak kalmalı, şairi acılarla dolu olan bir dünyaya taşımamalıdır. Ozansoy, zamanın akışını yavaşlatma, hayal beldesinde kalma isteğinin bir ürünü olan bu özgün imgeyi üreterek okuyucunun zihninde çok katlı ve/ya iç içe geçmiş görüntülerin doğmasını sağlar.

Yazık ki, zaman akmaya devam eder ve şairi katı gerçekle tanıştırır. Bu çarpışma ve kırılma evresi, şiire duygudan çok düşüncenin üretimi olan *radikal imgeyi* taşır. Wells, *radikal imgenin*, imge değerinin düşük olduğunu belirterek, bu tür imgelerin duygudan çok düşünce kaynaklı olduğuna işaret etmektedir (Wells 1961:121). “Yakınma” ve “Yakarış” şiirleri evren içinde sıkışıp kalmış olan aciz ve çaresiz insanın yakınmalarıyla doludur.

Korkmaz, “radikal imgenin şiirsel metaforu keskin zıtlıkların karşılaştırılmasıyla oluşturduğundan, yoğun düşünsel çatışma durumlarının ifadesi için oldukça uygun bir ortam sağladığının” (2002:294) altını çizmektedir. Radikal imgenin içinde barındırdığı bu temel çatışma durumu Ozansoy'un şiirinde de görülür. Şairin realiteyle karşılaşması sonucunda yaşadığı ruhsal çöküntü, yaşama sevincinin kaybolmasına neden olur. Daha önce pembe gözlüklerin arkasından seyrettiği dünyayı, artık karamsar bir bezginlik içinde görmektedir. Varlığı çevreleyen dört duvar ve gökyüzüyle teması kesen dam, sıkışmışlık duygusu yarattığı için, bu tür bir kuşatılmışlığın olmadığı, suyu ve güneşi bedava olan bir dünya özlemi içine girer.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



Damdan, duvardan usandım,
 Biraz ışık, biraz hava;
 Başka dünyanın yok mu, Tanrım,
 Güneşi, suyu bedâva?
 (Yakarış, s.8)

Yaşadığı mutsuzluktan kurtulmak için Tanrı'ya sığınan şairin, bu evrede kullandığı imgeler Tanrı'nın büyüklüğünü ve insanın acizliğini duyurmaktadır. Önce bir yakarış içinde dünyanın çözülemeyen gizeminden söz ederken, zamanla bu dil yakınmaya evrilir. Ozansoy, bu şiirlerin kaynağını "Yakınma" da yer verdiği sunuş kısmında şöyle ifade etmektedir:

"Yeryuvarlağının hemen her köşesinde insanlar birbiriyle boğuşurken, ben kendi yalnızlığımda, bu Yakınma'larla avunmak istedim.

Yakarış'ı okumuş olanlar belki de benim artık Tanrıya söyleyecek bir sözüm kalmadığını düşünmüşlerdir. Hayır. O'na söyleyeceklerim bu Yakınma'larla da bitmiyor. Ne yapalım? Tanrı-insan ikiliği bizim içyapımızın dokusunda vardır.

Tek taraflı gibi görünse de bu Yakınma aslında, karşılıklı bir konuşmadır. Şu ayrımla ki, taraflardan biri söyler, öteki susar... Birini söyleten de ötekinin susması değil mi?" (Ozansoy 1968:9)

Tanrı'nın, eserinin yok edilmesini serin bir başla seyretmesini anlayamayan şair, "dünyadan, toplumdaki kaçarken veya ona yönelirken duygularından çok düşüncelerinden hareket eden; bu nedenle de şiirinde radikal imgeye fazlasıyla yer veren Fikret'in dünya düzenini sorgulayan düşünce nosyonuna ulaşır" (Korkmaz 2007:142).

"Tevfik Fikret de yakınmış sana Tanrım, benim gibi" diye başlayan şiire, Fikret'ten alınan dizelerle devam edilir:

"Din şehit ister, Gök kurban,
 "Taclar, bayraklar, ordular..
 "Her zaman, her tarafta kan.
 "Buna kimin, ne hakkı var?"

(Yakınma, s.21)

Tarih-i Kadim'den alınan dizeleri kendi ifadesiyle veren şair, dünyadaki savaş ve vahşeti anlayamadığını dile getirerek Fikret'in şiiriyle düşünce ve duygu birliği oluşturur. Fakat "hümanist" bir tavırla insanı evrenin merkezine koyan (Korkmaz 2007:142) anlayışa karşılık, o bu tanrılaştırma halini pek anlayamaz.

Neler değişmezdi Tanrım,
 İstesen dünden bugüne?
 Her nefeste inanırım
 Gücünün büyüklüğüne.
 Sana sensin sebep ancak

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
 Volume 8/9 Summer 2013



Ne sonran var ne de öncen;
Dünya elinde oyuncak,
Yapmak ve yıkmak eğlencen

(*Yakınma*, s.27)

“Sana sensin sebep ancak/Ne sonran var ne de öncen” dizeleri, Bakara suresini hatırlatmaktadır. Söz konusu dizelerde “Allah’ın ezelf ve ebedî hayat sahibi olduğuna ve varlığı için hiçbir sebebe ihtiyacı olmadığına” (Bk. Bakara Sûresi / 255) telmih yapılmıştır. Bu dizelerden hemen sonra gelen bölümde Kur’an-ı Kerim’in ilahi söyleminden uzaklaşan şair, büyük kozmos karşısında şaşırılmış olan insanın diliyle yakınmaya devam eder. Şiirdeki yakınma hali, insanın yaratılışı ve kendisine verilen bilginin sınırlı oluşuyla ilişkilidir.⁹

“Dünya elinde oyuncak./Yapmak ve yıkmak eğlencen” dizeleri ise, her şeyin yalnızca Allah’ın kudret ve iradesiyle gerçekleştiğine (Bakara Sûresi/284) işaret etmektedir. Ancak şiirdeki basit anlatım, anlamın metafizik bir derinlik kazanmasını engeller. “Oyuncak” ve “eğlence” ifadelerinin ortaya çıkardığı imgesel söylem, dolaylı olarak insanın acizliğini de duyurmaktadır:

Bu iken değişmez gerçek,
Nedir kullarının tafrası?
Bana gülünç geliyor pek
İnsanın tanrılaşması!

Ara sıra uyar bizi
Gazabınla, yalvarırım;
Anlayalım acimizi,
Hizaya gelelim, Tanrım!

(*Yakınma*, s.28)

Şirin tamamı, varoluşun sırrını çözemeyen ve/ya çözemeyecek olan insanın, bu durumu idrak etmesi gerektiğinin bir ifadesi olarak da okunabilir. Ozansoy, şiirin devamında acizliğini anlayamayan “kulların” kendini tanrılaştırmasını da gülünç bulmaktadır.

Munis Faik’in imge dünyasında sıklıkla karşılaşılan bir diğer imge de *süsleyici imgelerdir*. Wells, süsleyici imgenin, “sıklıkla kullanılan sembollerden yapıldığını belirterek değerinin düşük olduğuna dikkat çeker. Bu imgenin en önemli özelliği benzetme ilgisi kurulurken bir aykırılıktan hareket edilmesidir. Fakat daha önce kullanılmış sembollerden üretildikleri için hayal gücünü harekete geçirecek bir güce de sahip değillerdir” (Bk. Wells 1961:38-39). Wells’in işaret ettiği özgün ve orijinal olmama durumunu Korkmaz şöyle açıklar:

“Benzetme edatı, benzetme yönünden birinin veya bazen her ikisinin de kullanılmadığı bu tür kalıplaşmış maddî benzeşme unsurları; muhayyilenin tasavvur kudretini göz ardı ettiğinden şiir tekniği bakımından fazla makbul sayılmazlar” (Korkmaz 2002:298).

Munis Faik Ozansoy’un bazı şiirlerinde, *aslında imge özelliğini kaybetmiş ve önceden belirlenmiş bir anlam düzeneğine sembol bağlamında yapılan yüzeysel göndermelerden* (Korkmaz

⁹ “Onlar onun ilminden kendisinin dilediği kadarından başka bir şey kavrayamazlar.” Kuran-ı Kerim, Bakara/255.

2002:299) oluşan benzetmelere rastlanır. Bireyin kuşatılmışlık duygusundan kaçışını arzulayan “Yolculuk” şiirinde yer alan *yayından çıkan ok ya da kuşlar gibi bir ufuktan bir başka ufka uçma* isteğinin dile getirilişinde Korkmaz’ın işaret ettiği; anlamı önceden belirlenmiş, *yüzeysel bir gönderme özelliğine sahip ve artık imge olma özelliğini yitirmiş sembollerden oluşan özgün olmayan benzetmeler* söz konusudur:

Birden nasıl giderse yayından çıkan bir ok,
Kuşlar nasıl uçarsa ufuktan ufuklara

(Yolculuk, *Bir Daha*, s.11)

Okuyucuda benzer bir duygu oluşturan bir başka örnek de, “Bezginlik” şiirinde geçer:

Bütün zevklerini tattım hayatın;
İçkiler tortulu, meyveler buruk;
Bir tat var içimde acıya yakın,
Beden hazlarından kalan: yorgunluk...

(Bezginlik, *Bir Daha*, s.29)

Şair, gençliği “bahar”a, yaşlılığı “hazan”a benzetirken de, hiçbir çağrışım değeri kalmamış sembollerden yararlanmaktadır:

Rabbim ne çabuk geçti otuz yaz,
Ömrün ne yakınlaştı hazânı?
Yüzlerce hazan erse azalmaz
Gönlümdeki nisan heyecânı.

(Otuz Yazın Ardından, *Hayal Ettiğim Gibi*, s.24)

Ayrıca şiirlerde geçen “simsiyah gece”, “mavi deniz”, “pembe şafak”, “siyah bulutlu ufuklar”, “dumanlı akşam”, “sarışın öğle”, “esmer gece”, “gulgûn dudak”, “mor akşamlar” gibi renk sıfatlarının yardımıyla oluşturulmuş görsel imgeler de süsleyici imge olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Munis Faik Ozansoy’un sanat yolculuğunun birinci evresi, “masal ve hayal çağlarının” ikliminde hayat bulmuş şiirlerle doludur. Bu şiirlerde yer alan imge ve semboller düşsel tablolar çizmek için üretilirler. Ancak zamanla yaşadığı çağa yabancılaşan şairin şiirinde görülen hayali, sihirli tablo yerini dış dünyanın katı gerçeğine bırakır.

Şair, *atom çağının masal ve hayal çağının şiirini anlamayacağını* dile getirirken (Ozansoy 1965:7), şiirlerini süsleyen imge üretiminin değişimine de ışık tutmaktadır. Gençlik çağlarının coşkun sesini duyuran ilk dönem şiirlerinde bir düş gezgini gibi kendisini çevreleyen her şeyi renkli bir tuvale çeviren şairin şiiri, zaman ilerledikçe renklerini bir bir yitirir.

Duygu ve düş dünyasından ilhamla kurulan şiiri yitirmiş olan Ozansoy, bu kez hayali çağırın bir sesle imgeler ve semboller dünyasında dolaşmaya başlar. Bu nedenle imgenin merkezine yerleşen rengin, gölgenin ve yarı aydınlığın hayalle buluştuğu görsel tablo, karanlığın ve kötümserliğin hüküm sürdüğü şiirlerde yerini düşüncenin soğukluğuna bırakır.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



Klasik Türk şiirinin hayal dünyasını, kendi şiirinde yeniden yorumlayan şair, kaleme aldığı kimi şiirlerinde yaşadığı dönemin, geçmişle/gelenekle kurulan bu bağı anlamadığını ifade etmiş olmakla birlikte; izlenimci bir anlayışla ışığın eşyayı belirsizleştiren yarı aydınlığında akşamın gölgeli görüntüsünü, güllerin, bülbüllerin ve melalin doldurduğu bir âlemde betimlemeye değer verir.

Munis Faik Ozansoy'un şiir üslubunu kuran sembol ve imgeler geleneğin izinde üretilmiş olmalarına rağmen, yeni ve özgün bir öz taşırlar. Hayale sığınmış olan şairin, duygu dünyasının derinliklerine ışık tutan bu imgeler, okuyucunun zihninde de başka dünyaların kapılarını aralayabilirler.

KAYNAKÇA

- ABRAMS, M.H. - HARPHAM, Geoffrey G. (2012). **A Glossary of Literary Terms**, USA: International Edition.
- AKSAN, Doğan (1999). **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Ankara: Engin Yayınevi.
- BATİSLAM, H. Dilek (2002). "Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hümâ, Anka ve Simurg", **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, S:7, s.185-208.
- BATUK, Cengiz (2006). "Âdem ve Havva'nın Kitabı: Eski Ahit Apokrifasında Âdem ve Havva'nın Hayatı", **Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C:V, S: 10, ss. 51-96.
- CAMPBELL, Joseph (2003). **Batı Mitolojisi**, Çev.: Kudret Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi.
- CEBECİOĞLU, Ethem (2009). **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, İstanbul: Ağaç Yayınları.
- CHITTICK, William (2008). **Varolmanın Boyutları**, Çev.: Turan Koç, İstanbul: İnsan Yayınları.
- ÇORUHLU, Yaşar (1995). **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, İstanbul: Seyran Kitap.
- DİB, (2006). **Kur'an-ı Kerim Meali**, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- ELİOT T.S. (1983). **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Çev.: Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- ELLUL, Jacques (1988). **Sözün Düşüşü**, Çev.: Hüsamettin Aslan, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- EMİROĞLU, Öztürk (2007). **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Hisar Topluluğu**, Ankara: Akçağ Yayınları.
- EMİROĞLU, Öztürk (2009). "Kaynağını Gelenekten Alan Hisarcılar", **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 4 /1-II, pp.1309-1331
- KAPLAN, Ramazan (1999). "Şiir, Şair ve Söze Dair", **Esin Sanat**, S:1, s.5-9.
- KAPLAN, Mehmet (2006). **Şiir Tahlilleri I (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar)**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KARAKURT, Deniz (2011). **Türk Söylence Sözlüğü**, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/do/TurkSoyleceSozlugu.pdf> [ET. 01.07.2013]
- KORKMAZ, Ramazan (2002). **İkaros'un Yeni Yüzü**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013



-
- KORKMAZ, Ramazan (2007). “Servet-i Fünûn Edebiyatı”, (Ed. Ramazan Korkmaz), **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara: Grafiker Yayınları.
- OZANSOY, Munis Faik (1938). **Büyük Mabedin Eşiğinde**, İstanbul: Marmara Neşriyatı.
- OZANSOY, Munis Faik (1948). **Hayal Ettiğim Gibi**, Ankara: Ar Basımevi.
- OZANSOY, Munis Faik (1959). **Bir Daha**, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- OZANSOY, Munis Faik (1959). **Yakarış**, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- OZANSOY, Munis Faik (1965). **Zaman Saati**, Ankara: Hisar Yayınları.
- OZANSOY, Munis Faik (1968). **Yakınma**, Ankara: Hisar Yayınları.
- OZANSOY, Munis Faik (1971). **Kaybolan Dünya**, Ankara: Bilgi Basımevi.
- STEVENS, Anthony (1999), **Jung**, Çev.: Ayda Çayır, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- WELLEK, René-WARREN, Austin (1993). **Edebiyat Teorisi**, İzmir: Akademi Kitabevi.
- WELLS, Henry W. (1961). **Poetic Imagery**, New York: Russell & Russell

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/9 Summer 2013

