



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Nesrin ÇALIK

ŞÜKRÜ ERBAŞ'IN ŞİİRLERİNDE KADIN ALGISI

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Nesrin ÇALIK

ŞÜKRÜ ERBAŞ'IN ŞİİRLERİNDE KADIN ALGISI

Danışman

Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019

T.C.
Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Nesrin ÇALIK'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Süleyman UZKUÇ (İmza)

Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU (İmza)

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Oğuzhan KARABURGU (İmza)

Tez Başlığı: Şükrü Erbaş'ın Şiirlerinde Kadın Algısı

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 29/04/2019

Mezuniyet Tarihi : 30/05/2019

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Şükrü Erbaş’ın Şiirlerinde Kadın Algısı” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

(İmza)

Nesrin ÇALIK





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-SOYADI	Nesrin ÇALIK
Öğrenci Numarası	20165242005
Enstitü Ana Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora
Danışmanın Unvanı, Adı-SOYADI	Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU
Tez Başlığı	Şükrü Erbaş'ın Şiirlerinde Kadın Algısı
Turnitin Ödev Numarası	1103718196

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 174 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 01/04/2019 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç %1

alıntılar dahil %4'tür.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(X) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

01/04/2019

(imzası)

Danışmanın Unvanı-Adı-Soyadı
Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR LİSTESİ	i
ÖZET	ii
SUMMARY	III
ÖN SÖZ	IV
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ŞÜKRÜ ERBAŞ'IN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

1.1 Hayatı	13
1.1.1.Çocukluğu, Gençliği ve Aile Hayatı	13
1.1.2.Üniversite Yılları ve Sonrası.....	15
1.1.3.Emeklilik ve Antalya	16
1.2. Sanatı	17
1.3.Ödülleri.....	22
1.4. Eserleri.....	23
1.4.1. Şiir Kitapları	23
1.4.1.1.Küçük Acılar	23
1.4.1.2. Aykırı Yaşamak.....	24
1.4.1.3. Yolculuk	24
1.4.1.4. Kimliksiz Değişim	24
1.4.1.5. Bütün Mevsimler Güz	25
1.4.1.6. Dicle Üstü Ay Bulanık	25
1.4.1.7. Kül Uzun Sürer.....	25
1.4.1.8. Derin Kesik	26
1.4.1.9. Üç Nokta Beş Harf	26
1.4.1.10. Yalnızlık Heceleri	26
1.4.1.11.Gölge Masalı	27
1.4.1.12.Unutma Defteri.....	27
1.4.1.13.Bağbozumu Şarkıları.....	28
1.4.1.14.Pervane	28

1.4.1.15.Yaşıyoruz Sessizce	28
1.4.1.16.Kuş Uçar Kanat Ağlar	29
1.4.1.17.Otların Uğultusu Altında.....	29
1.4.2. Deneme	29
1.4.2.1. İnsanın Acısını İnsan Alır	29
1.4.2.2. Gülün Sesi Gül Kokar	30
1.4.2.3. Bir Gün Ölümden Önce.....	30
1.4.2.4. Sarkacın Kalbi	30
1.4.2.5. Çekilme Suları.....	31
1.4.3. Söyleşi.....	31
1.4.3.1. Eşik Burcu	31

İKİNCİ BÖLÜM

ŞÜKRÜ ERBAŞ'IN ŞİİR ANLAYIŞI VE ŞİİRLERİNDE KADIN ALGISI

2.1. Şükrü Erbaş'ın Şiire ve Şaire Bakışı	32
2.2. Şükrü Erbaş'ın Şiirlerinde Kadın Algısı.....	37
2.2.1. Kadının Nesnel Görüntüsü.....	37
2.2.1.1. Bir Akşam Alacası Anneler.....	37
2.2.1.2. Adı Aşk Koyulan Sevgililer	51
2.2.1.3. Genelevin Ortasında Kadınlar	62
2.2.1.4. Bir Tüketim Malzemesi Olarak Kadın	69
2.2.1.5. Emeğin Adı: Taşra Kadını.....	74
2.2.1.6. Ölümün Güzelleştirdiği Kadın	78
2.2.2. Cinsellik ve Bir Metafor Olarak Kadının Uzuvarı.....	84
2.2.2.1. Cinsel İlişki Odağında Erotizm	84
2.2.2.2. Gelenekle Modern Arasındaki Bağ: Saç	94
2.2.2.3. Ruhun Eşiği: Kirpikler	99
2.2.2.4. Kadının Dili: Göz.....	104
2.2.2.5. Kırmızı Ağızlar, Gülümseyen Dudaklar ve Dönen Gamzeler	109
2.2.2.6. Erotizm ile Anaçlığın Birleştiği Yer: Göğüs.....	115
2.2.2.7. Kültürün ve Çocuğun İlk Evi: Rahim	118
2.2.2.8. Aşkın Mabedi: Beden.....	124
2.2.2.9. Diğer Beden Uzuvarı.....	128
2.2.3. Sembollerle Ruh Bulan Kadınlar	133
2.2.3.1. Kadının Adı	133

2.2.3.2. Doğanın Kalbi Kadınlar	138
2.2.3.3. Mekanın ve Eşyanın Arasında Duran Kadın.....	142
SONUÇ	151
KAYNAKÇA.....	157
Ö Z G E Ç M İ Ş	166



KISALTMALAR LİSTESİ

AY	: <i>Aykırı Yaşamak</i>
BŞ	: <i>Bağbozumu Şarkıları</i>
BMG	: <i>Bütün Mevsimler Güz</i>
ÇS	: <i>Çekilme Suları</i>
C.	: <i>Cilt</i>
DK	: <i>Derin Kesik</i>
DÜAB	: <i>Dicle Üstü Ay Bulanık</i>
GM	: <i>Gölge Masalı</i>
İAİA	: <i>İnsanın Acısını İnsan Alır</i>
KD	: <i>Kimliksiz Değişim</i>
KA	: <i>Küçük Acılar</i>
KUS	: <i>Kül Uzun Sürer</i>
KUKA	: <i>Kuş Uçar Kanat Ağlar</i>
OUA	: <i>Otların Uğultusu Altında</i>
P	: <i>Pervane</i>
SK	: <i>Sarkacın Kalbi</i>
s.	: <i>Sayfa</i>
S.	: <i>Sayı</i>
ÜNBH	: <i>Üç Nokta Beş Harf</i>
UD	: <i>Unutma Defteri</i>
YH	: <i>Yalnızlık Heceleri</i>
YS	: <i>Yaşyoruz Sessizce</i>
Y	: <i>Yolculuk</i>

ÖZET

Şükrü Erbaş (d.1953-...), günümüz Türk edebiyatının önde gelen şairleri arasında yer almaktadır. İlk şiiri 1978 yılında *Varlık* dergisinde yayınlanan ve bugüne kadar birçok ödülün sahibi olan Şükrü Erbaş, birkaç denemesi dışında yazın hayatına şiir türünde verdiği eserlerle devam etmiştir. Erbaş, eserlerini, halk şiirinin derin köklerine dayandırarak geleneksel bir yapı oluşturmakla birlikte Çağdaş edebiyatla da harmanlamıştır. Bunun yanı sıra tema çeşitliliğini de önemsemiştir. Şiirlere genel olarak bakıldığında toplumsal meseleler, ölüm, yalnızlık, aşk ve ayrılık gözlemlenebilen başlıca temalardır. Fakat bunların hepsinin temel kurgusunda önemli bir yer işgal eden husus, kadındır. Türk edebiyatının en işlevsel temalarından biri olan kadın, gerek nesirde gerek şiirde çok etkili bir yapı arz ederek günümüze kadar yaşama şansı bulmuştur.

Bu minvalde şairin şiirlerinde, anne, sevgili, eş, çocuk, köylü, şehirli gibi görüntüleriyle kadın; aşkın, ayrılığın, özlemin ve ölümün temelini oluşturmuştur. Hayatımızda pek çok yönüyle yer bulan kadının, bu bilgiler ışığında, her halini de sanatçının şiirlerinde görmemizin mümkün olduğu aşikârdır. Tezin temel amacı, Şükrü Erbaş'ın şiirinde kadın olgusunu incelemek, derinleştirmek ve geçmişten günümüze şairin dizelerinde yer bulan bu imajı gözlemleyerek kadının topluma bakan yönünü de ortaya çıkarmaktır.

Anahtar Kelimeler: Şükrü Erbaş, Şiir, Algı, Kadın.

SUMMARY

THE PERCEPTION OF WOMEN IN THE POEMS OF ŞÜKRÜ ERBAŞ

Şükrü Erbaş is one of the prominent poets of modern-day Turkish literature. He who published his first poem in the magazine named “Varlık” in 1978 and has many awards so far, has been continuing his writing life with the profession of poems. Erbaş based his works on the rooted folk poetry and also blended them with contemporary literature. However, he also considered about the variety of the themes. As a general outlook of his poems, social issues, death, loneliness, love and separation are the main themes that can be observed in the first place. However, it is the woman factor who takes place as an important issue in the basic construction of all these concerned themes. The theme of woman, one of the most functional theme in literature, has a chance to survive to the present by offering a very effective structure in both prose and poetry.

In this respect, in the poet's poetry, the image of woman as a mother, beloved, spouse, child or a peasant, has underlied of love, separation, longing and death. In the light of this information, it is clear that it is possible for the woman, who has taken places in many roles in our lives, to see every state in her poems. The main aim of the thesis is to examine, deepen and observing the phenomenon of women in Şükrü Erbaş's poetry which takes its place in his poems from past to the present, so as to reveal the aspect of woman's role in society.

Keywords: Şükrü Erbaş, Poetry, Perception, Woman.

ÖN SÖZ

İnsanlığın ilk çağlarından bugüne kadın, gerek sosyal hayatta gerek bilimsel bağlamda konumlandırılmaya çalışılmıştır. Başlangıçta bir insan yaratabilme yetisi bakımından olağanüstü görülen kadın, bir tanrı gibi nitelendirilmiştir. Yıllar içerisinde kadının tek başına yaratımı sağlamadığının idraki ve erkeğin avlanmaya başlaması sonucunda kadının erklik gösterdiği alanlardaki hâkimiyeti azalmıştır. En nihayetinde kadın, anne olma özelliğinin dışındaki tüm görevlerini erkeğe devretmiştir. Yüzyıllar içerisinde ise kadının rolleri, toplumsal hayattaki yeri, çeşitli olaylar ve koşullar bağlamında her toplulukta farklı misyonlar yüklenerek değişiklik göstermeye devam etmiştir. Bu doğrultuda kadın, sanatın her alanında başta sevgili olarak günümüze kadar çeşitli biçimlerde varlığını göstermiştir. Türk edebiyatında da durum bu hususlardan farklı değildir.

Cumhuriyet dönemine kadar şiirlerde manevi ve hayali unsurların ağır basmasıyla birlikte modern dönemde kadın, her yönüyle sanat ve edebiyata dâhil olmuştur. Şükrü Erbaş'ın da mensubu olduğu 80 kuşağı toplumcu-gerçekçi şiir anlayışı içinde geniş bir konu yelpazesinde ele aldığı şiirlerinin temelinde kadın yer almaktadır. Kadının hem psikolojik hem de toplumsal görüntülerini takip edebildiğimiz dizelerde sanatçının poetikasını izlememiz de mümkündür. Bu noktadan hareketle çalışmamız şairin, 1978 yılında *Varlık*'ta yayımlanan ilk şiirinden itibaren 2019'daki son kitabı *Otların Uğultusu Altında*'ya kadar tüm şiirlerini kapsayacak şekilde, gerek Erbaş'ın kişisel arşivi gerek hakkında yazılan pek çok çalışma ışığında ilerlemiştir.

Tezimiz; giriş, iki ana bölüm, sonuç ve kaynakçadan oluşmaktadır.

“Giriş” iki parçaya bölünmekle birlikte ilk kısım, Şükrü Erbaş'ın şiirlerinde kadın imajına gelene kadar Türk edebiyatı ağırlıklı olmak üzere kadına genel bir bakışı kapsamaktadır. Nitekim “edebiyatta kadın” gibi başlı başına bir çalışma olabilecek konunun derinlemesine işlenmesi elbette ki mümkün değildir. Buradaki amaç, Şükrü Erbaş'tan önce kadının nasıl bir biçimde yer aldığı noktasında bir perspektif yaratmaktır. Girişin ikinci kısmı ise “imaj”ın ne olduğu, sanatsal yaratımlarda meydana geliş şekli ve farklı terimlerle olan ilişkisi gibi konular üzerinde temellendirilmiştir. Şükrü Erbaş'ın şiirinde kadın algısını, imaj kavramı üzerinden incelememiz nedeniyle bu tarz bir yol izlenmiştir.

Tezimizin ana problemi, Şükrü Erbaş'ın mensup olduğu toplumcu gerçekçi çizgi ile bireysel hayatı etrafında “kadın imajı”nın nasıl bir yerde durduğu ve bunun şiirinde nasıl ele alındığıdır. Bu noktada cevabı aranan sorular şunlardır: 1. Şiirlerde kadın hangi rol ve

işlevlerde kullanılmıştır? 2. Şairin poetikasıyla kadın rolleri ne denli uyuşmaktadır? 3. Türk toplum yapısındaki kadının, şairin şiirsel gerçekliğinde nasıl bir yeri vardır?

Bu soruların ışığında ele alınacak olan tezin ilk bölümü, Şükrü Erbaş'ın hayatına, sanatına ve eserlerine ayrılmıştır. Erbaş ile yapılan görüşmelerden ve çeşitli kaynaklardan hareketle hayatına ışık tutulmaya çalışılmış, ardından bugüne kadar yapılan çalışma ve eleştiri yazıları dikkate alınarak sanat hayatına bakılmıştır. Bunun yanı sıra ilk bölüm içerisindeki bir diğer başlık da eserlerini kapsamaktadır. Bu kısımda sanatçının yayınlamış olduğu şiir, deneme ve söyleşi türündeki kitaplarının her biri hakkında genel bilgilere yer verilmiştir.

“Şükrü Erbaş'ın Şiir Anlayışı ve Şiirlerinde Kadın İmajı” adını taşıyan tezin ikinci bölümü ise “Şiir Anlayışı” ile başlamaktadır. Erbaş, düzyazılarında sanattan ve edebiyattan sıklıkla bahseden bir sanatçıdır. Bu yazılardan şairin, hem kendi sanat görüşünü ve poetikasını hem de sanatın farklı dalları ve diğer sanatçılar hakkındaki düşüncelerini tespit etmek mümkündür. Çalışmanın asıl konusunun işlendiği “Şükrü Erbaş'ın Şiirlerinde Kadın İmajı” adını taşıyan ikinci bölüm ise üç kısma ayrılmıştır. Bunlardan ilki “Kadının Nesnel Görüntüsü”dür. Burada “Anne, sevgili, hayat kadını ve taşra kadını” gibi maddeler altında kadının toplumsal rollerine değinilmiştir. Ayrıca tüm bu kadınlara yöneltilen eleştiriler ve toplumun bakışı “Bir Tüketim Malzemesi Olarak Kadın” kısmında irdelenmiştir.

“Cinsellik ve Bir Metafor Olarak Kadın Uzuvarları” adını taşıyan diğer bir bölümde ise “kaş, kirpik, ağız, dudak, gamze, göz, göğüs, rahim” gibi imgesel anlamda kadının güzellemesine de olanak sağlayan beden uzuvlarına açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda şairin erotik bir şekilde kurguladığı şiirlerine de “Cinsel İlişki Odağında Erotizm” bölümünde yer verilmiştir. Çalışmanın son kısmında ise “Sembollerle Ruh Bulan Kadınlar” başlığı altında kadının doğa ve nesnelere, şiirsel imgeler ve metaforlar üzerinden nasıl bir biçimde ele alındığı işlenmiştir. Erbaş'ın pek çok farklı şekilde kurguladığı kadın isimlerine ve hitaplarına ise “Kadının Adı” bölümünde yer verilmiştir.

Sonuç kısmında ise şairin Türk edebiyatındaki yerine değinildikten sonra çalışmanın tüm bölümlerinden hareketle Erbaş'ın şiirlerindeki kadın imajından çıkartılan sonuçlar toparlanmıştır.

Kaynakçada ulaşabildiğimiz, atıfta bulunduğumuz ve çeşitli şekillerde kullandığımız tüm metinler verilmiştir. Şükrü Erbaş'ın özel arşivinden yapılan atıflarda ve kaynakçada gösterim şekillerinde özellikle sayfa numarası olmak üzere künyelerindeki bir takım eksiklikler hem çalışma içerisinde hem de kaynakçada elde edildiği biçimiyle verilmek durumunda kalmıştır.

Şükrü Erbaş'ın şiirlerinde kadın imgesinin yeri, çalışmanın esas problemini teşkil etmekle birlikte, konunun genişliği, imge/imaj hakkındaki çalışmaların azlığı ve yazım aşamasında oluşabilecek teknik sorunların neden olacağı bir takım eksik ve kusurların bulunabileceğini kabul ederek, bu hususların hoşgörüsüyle karşılanmasını ummaktayız.

Türk edebiyatında, özellikle 80 kuşağı içerisinde eserleriyle ve duruşuyla farklı bir yer kaplayan Şükrü Erbaş hakkında hazırlanan bu çalışmayla Türk kültür ve edebiyatına katkı sağlayabildiysek, bu bizi mutlu edecektir.

Tezin konusunu belirlemeden en son ana kadar sonsuz desteği ve yol gösterişiyle saygıdeğer ve sevgili hocam Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU Hanımefendiye; hiçbir sorumu cevapsız bırakmayan Sayın Şükrü ERBAŞ'a; bir takım kaynaklara ulaşma konusundaki yardımıyla sayın Doç. Dr. Oktay YİVLİ hocama; çalışmalarından yararlandığım tüm araştırmacılara ve bu zorlu süreçte desteklerini esirgemeyen aileme sevgi ve minnetle teşekkürlerimi iletiyorum.

Nesrin ÇALIK

Antalya, 2019

GİRİŞ

A. Şiirde Kadın

Kadın, geçmişten günümüze pek çok şekliyle hem dünya hem de Türk edebiyatının temel izleklerinden birini oluşturmaktadır. Bu hususun başlangıcına, anaerkil dönemden itibaren bakılması gerekmektedir. Zira hem Doğu hem de Batı mitolojilerinde genel itibariyle kadın, hayat vericiliğin ve üretimin en üst noktasında yer almıştır. “Ulu Tanrıça, Ana Tanrıça, Doğa Ana” denilen tanrılarla birlikte kadın, toplumda, tarımsal sürecin yaşandığı dönemlerde, soyun devamını da teşkil eden yapılarıyla oldukça değerlidir (Özcan Elçi, 2018: 828). Zamanla erkeğin yaratım sürecindeki yerinin bilincine varması ve avcılığın yeni bir alan açması, kadının toplumdaki hâkimiyetini sarsmıştır. Ardından Antik Yunan’a bakıldığında, kadının sadece doğurganlık özelliği üzerinden sosyal hayatta var olduğu görülmektedir. Bunun dışında yine kadın zayıf, güçsüz ve akıl yönünden kıt olarak tanımlanmıştır. Genel intiba böyle iken didaktik şiirin babası olarak nitelendirilen Hesidios’un şu dizeleri, bu dönemdeki kadına bakışı özetlemektedir:

“Takıp takıştırıp, kı...nı sallayıp
Aklını çelmesin kadının biri
Gözü ambardadır diller dökerken sana
Ha kadına güvenmişsin, ha bir hırsıza...
Vakti gelince bir kadın al,
Kız oğlan kız al ki
Doğru bildiğin yola sokabilesin onu...
Erkek için en büyük nimet, iyi bir karısı olmaktır bu dünyada
En büyük mutsuzluk da kötü karısı olmak
Bir karı boğazından başka şey düşünmez,
Ve erkeği ne kadar güçlü olursa olsun,
Çırasız yakar onu erkenden yıpratır...” (Karaaslan, 2014: 165- 166)

Türk toplumuna bakıldığında, şaman duaları, *Orhon Yazıtları* gibi ilk kaynakların ardından *Dede Korkut Hikayeleri* ve destanlarda kadının sosyal hayattaki yansımalarına ulaşılabilmektedir. Şaman dualarında ve yaratılış mitlerinde geçen pek çok unsur, kadının kutsallığını imlemektedir. Nitekim Ak Ene adıyla bilinen kadınsı özellikler gösteren tanrı tarafından Bay Ülgen’e ilham verilmesi ve dünyanın yaratımı söz konusudur:

“Bir Ak-Ana (Ak-Ene) var idi, yaşardı su içinde,

Ülgen'e şöyle dedi, göründü su yüzünde:

-Yaratmak istiyorsan, sen de bir şeyler Ülgen,

Yaratıcı olarak, şu kutsal sözü öğren!" (Küçük, 2013: 119).

Anadolu coğrafyasında kimlik değişimine uğrayarak kötüleştirilen Al Karısı da tanrısal özellikler gösteren bir kadındır. *Orhon Yazıtları*'nda "Umay gibi annem hatunun devletine, küçük kardeşim Kültigin er adını aldı" (Tekin, 1998: 47) biçiminde bahsedilen Umay'a ve şaman dualarında kadınsı özellikleri olan tanrısal güçlere seslenişlere de bu minvalde rastlanmaktadır. Türk destanlarından Oğuz Kağan'ın Uygur varyantında, Kağan'ın doğumu Gök Tanrı ile özdeşleştirilmiştir. Ayrıca Oğuz'un yaptığı iki evlilikteki kadınlardan biri gökten diğeri ise ağaç kovuğundan gelmiştir (Bars, 2013: 186-188). Destan içerisindeki odak, Oğuz Kağan'ın kahramanlıkları olmakla birlikte kadın "erkek çocuk doğuran anne" imajından öteye gitmemektedir. Nitekim destanın ilerleyen bölümlerinde de kadın, bir aşk ilişkisi içerisinde değil soyun devamını sağlama özelliğiyle var olmuştur (Özmeral, 2006: 28-29).

Dünyadaki mitolojik dönemlerde olduğu gibi Türk toplumlarının dünyayı algılayış biçimleri içerisinde de, kadının yaratımından da etkilenerek doğanın bir anne olarak görülmesi söz konusudur. Anaerkil olarak adlandırılan bu dönem içerisinde kadın, toplayıcılık görevini üstelenerek hem ailesini beslemiş hem de doğurganlık özelliğiyle soyun devamını sağlamıştır. Devlet sistemlerinin gelişmesiyle ise Türklerde yine kadının sosyal ve siyasal hayatta söz hakkının olduğu görülmektedir. Nitekim Orta Asya, Doğu Avrupa ve Anadolu'ya yayılan Türk boyları içerisinde kadın ve erkek "eşit" bir biçimde sorumluluk sahibidir. Kadınlar, erkeklerle birlikte bir tehlike söz konusu olduğunda savaşa katılmaktaydılar (Chemielowska, 1996: 518). Bu noktadan hareketle hem sosyal hem de siyasal olarak kadının toplumla iletişim halinde olduğu söylenebilir.

İslamiyet'in kabulü ardından bir geçiş dönemi eseri olan *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde ise kadına bakış hususunda bir takım bilgilere ulaşılabilmektedir. Dede Korkut, giriş kısmında kadınları "solduran sop", "tolduran top", "ivün tayağı" ve "niçe söyler-isen bayağı" şeklinde kategorize etmiştir (Ergin, 2011: 76-77). Bu ayrımların içerisinde dikkati çeken, evinin dirlik ve düzenine dikkat eden kadınların yeğ tutulmasıdır. Aynı zamanda bu hikâyelerde kadın, "annelik, kahramanlık, sadakat ve misafirperverlik" (Çetinkaya, 2008: 281) gibi meziyetlerle tanımlanmıştır. Türk edebiyatının ilk sözlüğü olma özelliğine sahip olan *Divanü Lügatit-t Türk*'te de conkerdasnı yapısı sebebiyle verilen örneklerde kadınsı unsurlar dışında yine Umay'dan bahsedilmiştir: "Umayka tapınsa oğul bolur" (Küçük, 2013: 119-120).

İslamiyet'in kabulüyle birlikte kültürel olarak yaşanan farklılaşmalar, kadının toplumdaki yerinin değişmesine sebebiyet vermiştir. İslam dini kadını, oldukça değerli görmüş ve önelemiştir. Nitekim din tebliğlerinde bulunan kadınlarla birlikte ticaretle uğraşmanın hatta din uğruna ilk şehit düşenin de bir kadın olduğu bilinmektedir (Hatiboğlu, 1997: 223). Fakat geleneksel bağlamda Arapların kadına bakışı, Türk toplumunu da etkilemiştir. Bu doğrultuda Osmanlı'nın imparatorluğa ulaşan ilerlemesi sırasında kadın, sosyal hayattan ve edebi dünyadan soyutlanmıştır (Çetinkaya, 2008: 281).

Divanlarda ve diğer çalışmalardaki şiirlerde kadının “kötü bir imaj” içerisinde yer aldığı görülmektedir. Buralarda kadın “şeytan, kaşık düşmanı, baykuş, akrep ve yılanı benzetilerek; saçını uzun aklı kısa, nakısatü'l akl 'aklı eksik', ahmak, yalancı, süs ve zevk düşkünü, vefasız, güvenilmez, sadakatsiz, hain, kurnaz, aldatıcı, hilekâr, fettan” (Çetinkaya, 2008: 284) gibi pek çok olumsuz sıfatla anılmıştır. Aynı zamanda Divan edebiyatının sevgilisi, hayalî bir soyutluktur. Genellikle de beşeri aşk, ilahi aşka evrilecek şekilde dizelerde kurgulanmıştır. Bu haliyle sevgili “kolektif bir bilinç”in ürünüdür (Gönel, 2010: 220). Bu doğrultuda sevgili, ulaşılması nerdeyse imkânsız, aşığına acı çektiren, nazlı ve yer yer zalimliğe varan bir yapı arz etmektedir. Kadının bedensel özellikleri ise hemen hemen her şairde aynı şekildedir. Sevgilinin bedensel tasvirlerine bakıldığında üstün özellikleri olduğu görülmektedir: “Sîmîn-beden, yay kaşlı, ok kirpikli, servi boylu, kıl gibi ince belli, yılan saçlı, güzel kokulu vb.” (Kaya, 2000: 243). Kadın veya erkek hatta insan olup olmadığı belirlenemeyen bir varlık gibi pek çok unsuru içerisinde barındıran Divan edebiyatının sevgili tipi, erotizmden ve ruhsal çözümlenmelerden uzak, ortak bir beğeniye yansıtılmakla birlikte uzun yıllar boyunca hâkimiyetini sürdürmüştür (Yıldız, 2006: 54-55).

Halk edebiyatına gelindiğinde ise sevgili, Klasik Türk şiirindeki gibi zalim, kıymet bilmeyen, nazlı gibi tavırlarının yanı sıra fiziksel özellikleriyle de betimlenmiştir. Âşıklar, gördükleri yahut tasavvurlarındaki sevgiliyi, bir nevi toplumsal hayattan soyutlayarak idealize etmişlerdir. Fakat sevgili, Divan edebiyatındaki tahayyülden farklı olarak, adıyla ve daha gerçekçi bir tip halinde ortaya konmuştur. Zira âşıklar, toplumsal hayatla iç içe bir yaşayış sürdürdüklerinden dolayı şiirlere konu edinen kadınlar da bu doğrultuda Klasik şiirden daha somut bir biçimde dizelere yansımışlardır (Saraç-Özdemir, 2015: 114).

Batılılaşmanın bir getirisi olan Tanzimat edebiyatı döneminde ise “sanat toplum için” anlayışı, kadına yer verilmesinin önüne geçmiştir. Yanlış batılılaşmanın yaşattığı problemler ancak roman türündeki eserlerde, kötü yola düşmüş, yabancı kadınlar gibi tipler üzerinden irdelenmiştir. Zira ilk amaç, halkı eğitmektir. Özellikle Tanzimat'ın ilk dönemindeki şiirlerde, kadının maddî dünyadaki varlığı net değildir. Kadın “peri” tahayyülüyle görülmekle birlikte

Divan edebiyatındaki şekliyle ortak hayallerin ürünü gibidir. Bu dönemde kadın hususuna farklı bir yaklaşım olarak Abdülhak Hamit Tarhan görülmektedir (Özmeral, 2006: 33). “Fatma, Nelly, Lucienne” gibi kadın isimlerine şiirlerinde yer veren Tarhan, bu dönem eserlerinde sıkça bulunan “alafranga kadın tehlikesi”ni göz ardı etmiştir. Fatma Hanım’dan sonra evlendiği Nelly Hanım bir İngiliz’dir. Bundan dolayı alacağı eleştiriler pahasına eşini İstanbul’a getirmiştir. Bu aşkın yansımaları ise dizelere şu şekilde aksettirilmiştir: “Bana ey sevgilim güzel Nelli / Bundan olmuştu gönlümün meyli / Ben ne yazsam senin için, eyvah, / Olacaktır o Makber’in zeyli.” (Demircan, 2003: 90). Bunun dışında kadının “vatan, özgürlük, toprak” gibi kavramlarla özdeşleştiği; Namık Kemal’in ise “anne” ile “vatan sevgisini” aynı potada erittiği görülmektedir (Yayla Tosun, 2009: 8).

Servet-i Fünûn dönemi şiirinde ise bireysel temalar ve kaçış psikolojisi kadının işlenmesine imkân vermiştir. Bu dönemdeki kadının ele alınışının anlaşılması için Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin’in eserlerine bakmak gerekmektedir. Tevfik Fikret aşkı ve dolayısıyla kadını, gençlik dönemi aşk şiirlerinde Klasik şiire yakın bir noktadan işlemiştir. Az da olsa bazı şiirlerinde sarışın olan ve modern bir biçimde “kollarını, bacaklarını, saçlarını açıkta bırakan” (Aydın, 2010: 109) bir halde bulunan kadınlar da mevcuttur. Aynı zamanda genel itibariyle şairin şiirlerine bir bakış sergilendiğinde:

“Tevfik Fikret’in şiir evreninde kadın, onun özne tarafından alımlanışına göre farklı anlam ve değer alanını kendinde bulmaktadır. Buna göre sevgilinin varlığında neşe, huzur ve bu unsurlarla beraber tabiatın sakin ve durgun hali dikkat çeker. Valide ve kız kardeş gibi sevgili dışı kadın yapısında ise hemen daima acı çekmek, fedakârlık etmek kavramları ile birlikte gelen çağrışımlar kullanılır. Öte yandan şefkat ise yalnız anneye ait bir unsur olarak görülmektedir.” (Atay, 2017: 706).

Cenap Şahabettin’in sanatında ise kadın, bir “ilham kaynağı”dır. Şiiri “dişi” olarak gören sanatçı, aşka ve tabiata dolayısıyla kadına farklı anlamlar yükleyerek çeşitli imgeler oluşturmuştur (Özcan, 2006: 33). Tevfik Fikret’in şiirlerine nazaran şairde arzu ve şehvet ağır basmaktadır. Psikolojik bir derinlikten söz edilemese de Cenap Şahabettin’in aşk şiirlerinde “romantik ve hassas” bir söyleyişi olduğu söylenebilir (Bulduker, 2011: 386).

Servet-i Fünûn’un bir devamı niteliğinde değerlendirilen Fecr-i Âti döneminde ise Tahsin Nâhid ve Celal Sâhir, eserlerinde sık sık aşk temasını işlediği için eleştirilere maruz kalmıştır. İstanbul’daki adalar onlar için mekânsal olarak etkilidir ve “adadaki çam altlarında geçen birçok aşk şiirleri vardır” (Şen, 2009: 1345). Çağdaş şiirin kurucularından olan Ahmet Haşim ise çocuk yaşta annesini kaybetmenin yaşattığı travmayı eserlerine sık sık yansıtmıştır. Yakup Kadri’nin aktardıkları ışığında Haşim’in kendisini beğenmemesi ve bir kadının

kendisine aşık olacağına dair inancının olmaması da eserlerindeki kadına bakış hakkında bilgi vermektedir. Zira “Çocukluğunda kaybettiği annesine ait hasta, nârin, müşfik ve güzel vasıflara hâiz kadın ve kadınlar Haşim’in ufuklarını doldur” (Kaplan, 1985: 43)muştur. Ayrıca “‘O Belde’ ve ‘Yollar’da, kendilerine karşı büyük bir özlem duyuların kadınların, Haşim’in gayri şuurunda yaşayan annesinin hayâliyle ilgili olduğu söylenebilir.” (Kaplan, 1985: 43). Buna ilaveten şairin şiirlerinde, kadını olumlu bir bakış açısıyla “ilahe” olarak yüceltmesi hayal dünyasının zenginliğiyle; denemelerinde ise bir “ucube”ye çevirmesi aşk hayatındaki problemlerin bir yansımasıyla açıklanabilir (Gülşen, 2013: 292).

“Şiire bir aşkla başla”yan Yahya Kemal Beyatlı’nın eserlerinde kadına ve aşka dair geliştirilen imajlar, Divan ve Cumhuriyet edebiyatlarının ortasında durmaktadır. Cemal Süreya, Yahya Kemal’in sevgilisini “çok diri ve çok dışı” olarak tanımlamıştır. Bu kadın zor ulaşılır, “aristokrat” ve “cana yakın”dır. “Anıların tadı içinde” kavuşmanın ve ayrılığın geçmişte kaldığı bir biçimde şiirlerde yer alan “Sevgili tek adamın sevgilisi değildir, herkes tarafından sevilen özlenen biridir. Bir saltanat güzelliğidir o, geçmiş zamanın parıltısıdır, özüdür.” (Özmeral, 2006: 37).

Nazım Hikmet ise kadının ete kemiğe bürünerek hüviyet kazanmasını yani bireyselleşmesini sağlamıştır. Hayyam’a, geleneksel halk şiirine, anlatmalardaki kadın tipi ve mazmunlarına sıklıkla göndermeler yapan şairin, bu dizelerinde sevgili ile vatan sevgisini imlediği görülmektedir. Garip şiiri temsilcilerinden farklı olarak “ideoloji ve estetik kavrayışı” eserlerinde barındıran Nazım Hikmet’te, kadın, sosyal hayattaki gerçek görüntüleriyle belirmiştir. Nitekim “Laurent Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*’da, Nâzım’ın, bir insana duyulan aşkın insanlığa veya vatana duyulan aşkla aynı nitelikte olduğunu pek çok yazısında belirttiğini söyle”miştir (Sezen, 2013: 97-98). Aynı zamanda Münevver, Piraye ve Vera ile yaşadığı ilişkilerinin yansımalarını da eserlerinde işlemekten kaçınmamıştır. Bununla birlikte Nazım Hikmet’in sevgilisi, “...ortak bir imgenin çoğaltılması değil, öbür kadınlardan farklı olan, giyinişi, oturuşu, kolunu kaldırışı, kaygıları ve beğenileriyle kendine özgü bir ‘insan’ olarak çıkar karşımıza.” (Özmeral, 2006: 39).

Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde ise kadın hususuyla ilk olarak Cahit Sıtkı Tarancı’nın şiirlerinde karşılaşılmaktadır. Nitekim iki döneme ayrılan aşk şiirleri içerisinde sanatçı, “içgüdüsel arzulara, erotizme ve cinselliğe dayanan birinci dönem”inde kadını ele alırken “karamsarlık, kötümserlik ve yalnızlık” duyguları kendisine eşlik etmiştir. “Sadakat, bağlılık ve şefkat duygularının hâkim olduğu” (Bağcı 2012: 106) ikinci döneminde ise şair aşkın ağır bastığı şiirler kaleme almıştır. Necip Fazıl Kısakürek’in ilk dönemlerine bakıldığında ise “Kaldırımlar” ve “Kadın Bacakları” gibi şiirlerinde kadın ve ölümü aynı

potada erittiği görülmektedir (Cengiz, 2002: 83). Aynı zamanda şair, şiirlerinde kadına sevgili ve anne imajlarıyla yer vermekle birlikte ikinci dönemde tasavvufi bir yönelimle kadın algısında değişmeler göstermiştir (Hancıoğlu, 2016: 147).

Garip akımının temsilcileri ise genel itibariyle aşkı, nesnel bir gerçeklikle birlikte toplumsal hayatın bir parçası olarak ele alışlarıyla farklılık yaratmışlardır. Bireyselliğin ağır bastığı ilk dönem şiirlerinde dahi kadın, toplumla içiçedir. Bu minvalde Melih Cevdet Anday, bazı şiirlerinde sevgilinin sosyal statüsüne yer verirken Orhan Veli, aşkı ve “salata”yı aynı şiirin mısralarında buluşturmuştur. Zira bu söylem, akımın bir getirisi olarak aşkın gündelik dille harmanlanabileceğinin de bir göstergesidir (Sazyek, 2016: 200-202). Akımın ikinci evresinde ise özellikle Orhan Veli, sevgiliyi sosyal hayatta var etme çabasına yer yer erotik çağrışımları da eklemiştir. Şair, “Şoförün Karısı”, “Eski Karım” ve “Dedikodu” gibi şiirlerinde hem cinselliği çağrıştıran unsurları hem de çapkınlığı birlikte vermiştir. Nitekim bu devirde erotizme ilk yer veren şair, “Uykusuzluk” adını taşıyan şiiriyle Oktay Rıfat Horozcu’dur (Sazyek, 2016: 222-223). Cemal Süreya ise bu dönemin şiirlerindeki kadını şu şekilde özetlemiştir:

“1940 yıllarındaki şiir devrimi küçük insana eğildiğinden sevgili de halktan seçilmeye başlamıştır. Sevgili artık her şeyiyle somut, yüreğimizde yaşayan bir insandır, herhangi bir kadındır. Toplumsal sınıf değiştirmiştir. Bazen bir şoförün karısıdır, bazen rejide çalışan bir işçidir. Bazen okumuş bir memur kızdır. Bazen de şairin karısıdır. Gerçek bir kadındır, erdemleriyle, kusurlarıyla, güzelliğiyle, çirkinliğiyle.” (Özmeral, 2006: 39)

İkinci Yeni akımı ve sanatçıları, kadın imgesinin şiirlerdeki mevcut durumunu “mitolojik ve cinsel bir obje” olarak konumlandırmıştır. Onlar için baştan sona aşk, “evrensel nitelikli bir din”dir. Bu minvalde Cemal Süreya’da kadın, görsel olarak sergilenmesine oldukça önem verilerek “renkli, hissi ve özgün bir tablo” haline bürünmüştür. Cinsel ilişki izleklerinin de hâkim olduğu şiirlerde kadın ve erotizm, “sapkın” bir öge olarak ele alınmamıştır. İlhan Berk’te ise bu hususta farklılıklar görülmekle birlikte sanatçı “erotik figürü çok yönlü sapkın imgeler halinde sunmayı tercih et”miştir. Edip Cansever, Ece Ayhan ve Turgut Uyar’da “anlık görüntüler” içerisinde kadın çevresinde dönen cinsellik, çok fazla pornografiye dönüştürülmemiştir. Sezai Karakoç’ta ise kadın, klasik bir form içerisinde, ilahi özelliklerin yanı sıra annelik vasıflarıyla var olmuştur (Özcan, 2011: 746-751).

Erbaş’ın mensup olduğu toplumcu gerçekçi anlayışa da bakıldığında kökenleri, 1920’lerde Nazım Hikmet’e dayandırılmaktadır. 1940’larda, “Ahmet Arif, Rıfat Ilgaz, Arif Damar, Hasan Hüseyin, Mehmet Başaran vb.” şairler; 60’larda Nazım Hikmet’in eserlerinin

yeniden basılmaya başlamasıyla Ataol Behramoğlu, Özkan Mert, Süreyya Berfe gibi sanatçılar ve 70’lerde Ahmet Telli ve Veysel Çolak toplumcu gerçekçi şiir anlayışının takipçileri olmuşlardır (Asiltürk, 2017: 330-331). Nazım Hikmet’in, kadını her yönüyle sosyal hayatta var etmesi 80 kuşağında da devam etmiştir. Bu hususta Erbaş’ın şiirlerine bakıldığında da aynı sonuç karşımıza çıkmaktadır. Zira sanatçı da kadını, kendi ideolojisiyle ve toplumsal rolleriyle birleştirdiği şiirler kaleme almıştır. Bu noktada sadece aşk veya manevi bir bağlılıktan söz edilemeyecek köylü, şehirli ve siyasal meselelerin odağındaki kadınlar da dizelerde yerini almıştır.

B. İmaj Nedir?

İmge/İmaj bir sanat yapıtının onu vareden sanatçısı tarafından özgünleştirmesinin yegane yollarından biridir. Bu husus, “imgesiz sanat, sanatsız imge olmaz” sözüyle açıklanabilir. Dış ve iç gerçekliğin bir harmanı olarak görülebilecek olan imaj, zihinsel tasavvurun kağıda dökülerek somutlaşmasıdır denilebilir. Zira bu somutluk, sadece zihni olanın maddi dünyada bir noktada konumlandırılarak anlamlı hale gelmesi şeklinde de yorumlanmamalıdır. Bu durum, sanatçıya maddi ve manevi olarak temas eden her şeyle birlikte sanatsal yaratının ortaya çıkışıdır.

İmge, Latince “image”, “imago” kelimelerinden gelmekle birlikte “zihni anlam” demektir. 14. yüzyılın başlarında “bir aynada yansımak” manasında kullanılmaktadır ve Batı dillerine buradan geçerek terimleşmiştir. Şiir tarihindeki yaygın biçimi ise “image” yahut da “imagery”dir (Can, 2015: 29). İmge hususu Platon ve Aristo’ya kadar dayandırılmaktadır. Mimesis yani taklit üzerine kurgulanan Platon’un “idealar kuramı”na göre hayatın sürdürüldüğü reel dünyadaki her şey ideal bir evrende bulunmaktadır. Bu sebeple üretilen sanata ve sanatsal dile, “taklidin taklidi”dir denilebilir. Bu minvalde sanata dair olumsuz bir bakış açısına sahip olan Platon için “şiir mimesistir ve gerçeklikten iki kat uzaklaşma anlamına gel”mektedir (Cebeci, 2013: 14-15). Aristo ise burada Platon’dan ayrılarak “şairin kullandığı araçlar ve yapı kurma ilkeleriyle ilgilen”miştir (Cebeci, 2013: 17).

Eagleton ise imgenin şiirsel anlamda 17. yüzyılın sonlarında “Akıl Çağı’nda retoriğe karşı hissedilen şüpheden doğdu”ğunu ifade eder. Bu minvalde imgeyi “modern bir hareket” olarak da tanımlayan Eagleton ve Ezra Pound, sanatçıların “somut gerçeklikten” bağıni koparmış gibi görünen ve “ticari-bürokratik” bir hal alan dil sebebiyle “sözcükler ve şeyleri birbirlerine daha sıkı bir biçimde bağlamanın yollarını aramış” olduklarını da eklemiştir (2015: 201). Nurullah Çetin, Eagleton ile bir nevi aynı görüşü paylaşarak imgenin “modern”liğine değinir. Çetin, “soyut görüntü” başlığı altında ele aldığı imgeyi, mazmun ile karşılaştırarak ve ayrımlarından bahsederek ortaya koymuştur. Bu doğrultuda Çetin,

mazmunu “aynı kültürel havayı teneffüs eden, aynı inanca sahip, aynı malzemeyi, aynı sabit kurallar içinde kullanan şairlerin ortak mecazlarıyla örülen ve kalıplaşan bir şey” (Çetin, 2006: 83) olarak ifade etmiştir. İmajı ise “farklı dünya görüşlerine sahip, farklı kültürel havaları soluyan, farklı yapı ve malzemeyle çalışan, modern zamanlarda farklı adacıkların mensubu olan şairlerin bireysel, yeni, özgün mecazlarıyla kurul” (Çetin, 2006: 83) ması biçiminde tanımlamıştır.

Aynı zamanda Eagleton, birbiri içine geçen kavramlardan metafor ve benzetmenin ilk halleriyle, imgenin aynı anlamlara gelmediğini öne sürer. 19. yüzyıla gelindiğinde ise imge bugünkü anlamına yakın bir noktada durmaktadır. Fakat yine de Eagleton da net bir tanım yapmak konusunda çekingen davranır ve imgelem teorisinin karmakarışık bir halde bulunduğunu söyler (2015: 200-202).

İmge, Özkırımlı’ya göre “anlatılmak isteneni daha canlı, daha duyulur biçimde anlatmak için onunla başka şeyler arasında bağlantı kurarak tasarlanan yeni biçimler” dir (Özkırımlı, 1990: 681). Metin Cengiz ise “Kısaca dış dünyanın, varlığın, gerçek ya da gerçek dışı bir şeyin ya da olgunun zihindeki tasarımına ‘imge’ denir.”(2010: 55) tanımıyla birlikte *Şiir ve Felsefe* adlı çalışmasında Heidegger’in *Nedir Bu Felsefe?* eserinden mülhem aklın düşünme, soru sorma ve “yolda olma” temelindeki varlık sorunsalı serüveninde “ilk ve temel” bilgilere erişildiğini; şiirin ise bu noktada “yürek diliyle konuş” arak ve imgelerle düşünerek “görölmeyene doğru bir ışık tut” tuğunu ileri sürer. Doğan Aksan ise imgeyi şu şekilde tanımlamıştır:

“Şairin bir olayı, gözlemlediği bir olayı kendi zihninin süzgecinden geçirerek, aktarmasıdır. Gördüğü bir nesneyi, gördüğü bir kişiyi, gördüğü bir olayı kendi süzgecinden geçirerek aktarması diye kısaca tanımlayabiliriz. Tabii ki bu, doğanın kopyası değildir. Ancak şairin zihninde canlanan bir tasarımdır. Başka bir tanımla, şöyle diyebiliriz: Şairin algıladığı nesnelere, olaylar ve nitelikleri kendi zihninin süzgecinden şiire aktardığı izlenimdir.” (2005: 3).

Türk edebiyatında imge/ımaj terimlerinin varlığı, Adem Can’ın aktardıkları ışığında, Tanzimat öncesinde de Türk aydınının bildiği bir terim olmakla birlikte imaj kelimesi, Tanzimatla birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Bu terim, ilk olarak Rezaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* adlı eserinde görölmekle birlikte Cumhuriyet’e kadar “image”nin telaffuz şekli olan “ımaj” olarak yazılmıştır. 1930’lu yıllarda ise “poetika yazılarında” sıklıkla imaj kelimesi kullanılmıştır. Adem Can, 1950’lilere gelindiğinde terimin “image, imagery, imaj, imge” gibi farklı şekillerde yazılarak ikiliklerin devam ettiğini öne sürmektedir (Can, 2015: 33). Bu bilgilerin izinde imaj teriminin 1950’den sonra yaygınlık kazandığı

söylenbilir. İmgenin yahut da imajın günümüzdeki kullanımını hakkında bir eleştiri getiren Oğuz Demiralp *İmaj Değil, İmge* adını taşıyan yazısında, imaj teriminin günümüz dünyasında sadece “görüntüyü” karşıladığını bu sebeple de imajın asıl derinliğini yansıtmadığı görüşündedir (2004: 75).

Bu haliyle kavramsal karışıklıkların yaşandığı bir alan olan imgenin/imajın, aynı anlama gelecek şekilde kullanıldığı; modern dönemlerde ise imajın “görüntüsel” alana denk geldiği söylenebilir.

İmge/imaj, Türk edebiyatındaki çeşitli şiir anlayışlarına sahip sanatkarlar tarafından farklı biçimlerde ele alınmıştır. Garip akımı, poetikalarında belirttikleri üzere söz sanatlarını, imgeyi ve duyguları, bir nevi boş vererek sosyal hayatı ve günlük konuşma dilini eserlerinde önelemişlerdir. İkinci Yeniler ise imgeyi, şiirin mihenk taşı olarak görmüşlerdir ve kapalı anlamın, soyutlamanın gücünden yararlanarak imgeyi kullanmışlardır (Geçgel, 2007: 43-44).

İmgenin/İmajın ortaya çıktığı zamandan bu yana pek çok terimle aynı anlama gelecek şekilde kullanımı ve farklı disiplinlerin alanında bulunması gibi sebepler terimin genel bir kanıyla kesinleştirilememesine neden olmuştur. Bu minvalde imaj, Rene Wellek ve Austin Warren’e göre psikoloji ve edebiyat araştırmalarının konusudur. Yine bu araştırmacıların ışığında psikoloji bilimi, imajı, “bir duyum veya algının meydana getirdiği bir yaşantının zihinde canlandırılması, hatırlanması” (2012: 161) şeklinde tanımlamıştır. Bu noktadan hareketle psikolojide var olan imajın, etkin olduğu alan; yaşanan bir olayın, bir kişinin yahut bir nesnenin bireyde bırakmış olduğu etkinin kalıntısı veya temsilcisi denilebilir. Yine Rene Wellek ve Austin Warren, şiirdeki imajı ise “duyumların izlerini taşıyan temsilciler” biçiminde tanımlayarak “tasvir” veya “istiare” yoluyla dizelerde var olduğunu öne sürmektedir. Ezra Pound, “tablo hâlinde bir canlandırma olmaktan ziyâde zamânın bir ânındaki fikrî ve hissî bir terkibi sunan bir şey, apayrı fikirlerin birleşmesi” (Wellek-Warren, 2012: 161) şeklinde imaj için bir tanım yapmıştır. Perrine ise imajı, “beş duyuyla edinilen her deneyimin dil aracılığıyla sunulduğunda” (Çetin, 2013: 10) imaj olarak algılanabileceği kanısındadır.

Bu doğrultularda kavramsal olarak imaj, sanatçının eserini oluşturma süreci esnasında estetize etme ve dışsal unsurların şekillendirilmesi hususunda önem arz etmektedir. İmaj, sanatçının duygulanımlarının, dış dünyadan aldığı uyarıların ve nesnelere şekillenmesini sağlayarak şiirin asıl olan yapısını oluşturmaktadır.

Zira yine Durand bilincin, dünya tasavvurunda doğrudan ve dolaylı bir yol izlediğini söyler. Dolaylı bilinç durumunda ise zihinde var olamayan nesne, insan bilincine, imge aracılığıyla “yeniden sunul”maktadır. Durand, imgenin ortaya çıkış sürecinin ifadesinin

ardından sembolün, imgeden doğduğunu öne sürmüştür (2017: 14). İmajın/imgenin meydana getiriliş sürecini ise Nurullah Çetin şu aşamalar altında özetleyerek açıklamıştır:

- “1. Şair dış dünyayı gözlemler,
2. Zekası ve sezgi gücüyle gözlemediği unsurlardan kendine göre bir seçme ve eleme yapar,
3. Bilincinde, şair duyarlığında bunlar arasında değişik ilişkiler ve bağlantılar kurar,
4. İlginç gelebilecek anlamlı, hayret ve hayranlık uyandırıcı soyut bir görüntü oluşturur,
5. Bu özgün görüntüyü etkili, çarpıcı ve vurgulu bir dil dizgesine döker.” (2006: 85)

İmajın sınıflandırılması hususu da birçok akademik çalışmanın konusu olmuştur. Mitchell imajı/imgeyi “Grafik, Optik, Algısal, Zihinsel ve Sözel”olarak sınıflandırarak bunların içerisinde de bir kategorizasyona tabi tutmuştur. Braak ise dilin yapısını esas alarak “Basit-Kapalı İmge, Karşılaştırma İmgeleri Sembol ve Şifre” biçiminde bir ayrıma gitmiştir. Henry Wells imajları; “süsleyici”, “batık”, “şiddetli”, “radikal”, “yoğun”, “geniş-yaygın” ve “çoşkun-zengin” imajlar (Hazer, 2013: 1704) olarak sınıflandırmıştır. Rene Wellek-Augustin Warren ise imajı yediye ayırarak, “Görme, Tatma, Dokunma, İşitme ve Koklama Duyularına Ait İmajlar; Sıcaklık, Soğukluk ve Basınç İmajları; Hareketsizlik (Statik) ve Hareketlilik (Kinetic veya Dinamic) İmajları; Bağlı İmajlar; Serbest İmajlar, Renk İmajları, Sinestetik İmajlar” (Wellek-Warren, 1983: 17) kategorilerinde ifade etmişlerdir. Bachelard ise “Dinamik ve Maddi İmajlar” olarak imajı ikiye ayırmıştır. Bununla birlikte Bachelard imajın “ilgilerine göre, ateş, hava, su, ateş ve toprak” (Çetin, 2013: 14) olmak üzere kategorize etmenin de imkânı olduğunu ifade etmiştir.

İmajın sınıflandırılmasına katkıda bulunan bir diğer akademisyen, Şerif Aktaş’tır. Aktaş, imajı “geleneksel imajlar ve yeni-orijinal imajlar” olmak üzere ikiye ayırmıştır. Oktaf Rifat, bir takım yazılarında, bazı sanatçılar tarafından imgenin/imajın “iç ve dış” şeklinde kabul gördüğünü ileri sürmüştür. Vladimir Prop ise “eril ve dişil imge” şeklinde bir ayrımı gözetmiştir (Özcan, 2003: 120). Tarık Özcan ise *Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya’nın Şiir Dünyasına Uygulaması* adlı çalışmasında da görülebilen tüm bu çalışmaların üzerine kendisi bir sınıflama oluşturmaktan ziyade şu sorularla imaja yaklaşılarak kapsamlı bir ayrımın yapılacağı kanısındadır:

1. İmajın tematik bir değerlendirmeye tabi tutulması
2. Özgün ya da geleneksel olup olmadığının gerekçeleriyle birlikte açıklanması,
3. Zekâya mı (imajın dansı ve ışığı kucaklaması), ruha mı (imajın labirente ve karanlığa girmesi) hitap ettiği ?
4. Statik mi, dinamik mi olduğunun izahı ?

5. Duyular alanından hangisine hitap ettiği,
6. Teşbih, istiare, alışılmamış bağdaştırma, şahıslandırma, ad aktarması, yineleme vb.nden hangisiyle yapıldığı (2003: 120).

Bu hususlar, imajın meydana geliş sürecindeki unsurları netleştirerek terimin daha belirgin bir biçimde anlaşılmasına olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte “Bir şiirsel imge, getirdiği yenilikle dilsel etkinliği bütünüyle sarsar ve bizi, konuşan varlığın köklerine götürür. Çünkü şiirsel imge, kendi dilimizin yeni bir varlığı haline gelir, ifade ettiği şeyle bizi de ifade etmeye başlar, bir başka deyişle imge, aynı zamanda hem bir ifadenin, hem de varlığımızın görünümüdür” (Bachelard, 1996: 14). Bu husus ışığında Melek Çetin, yüksek lisans tezinde birçok araştırmacının imge/imaj hakkındaki görüşlerine yer vermekle birlikte elde ettiği veriler üzerinden imge/imaj teriminin özelliklerini maddeler halinde toparlamıştır:

1. Orijinal olmalı ve estetik gâye taşımalı.
2. Beş duyardan herhangi biriyle ya da birkaçı veyâhut hepsiyle yapılabilmeli.
3. Kullanım alanına göre muhayyilede tufan etkisi yaratarak muhayyileyi tahrik edebilmeli.
4. Aralarında hiçbir ilgi olmayan unsurları birbirine yakınlaştırabilmeli.
5. Eski şiirdeki söz sanatlarının yerine göre birini, birkaçını, hepsini veyâhut hiçbirini bünyesinde barındırmayabilir ya da barındırabilir.
6. Zekaya veyahut ruha etki edebilmeli.
7. Bir dereceden sonra sadece muhayyile ile idrâk edilebilmeli (Çetin, 2013: 16).

İmgenin/imajın, bu bilgiler ışığında vardığı noktada, diğer pek çok terimle aynı anlama gelecek şekilde ve işlevleri birbirine karışacak biçimde kullanımı bir takım problemleri de beraberinde getirmektedir. Gilbert Durand da “düşselliğe ilişkin terimlerin” ortaya çıktıkları zamandan itibaren kullanım alanlarındaki karışıklıktan söz eder. Durand, imge, işaret, alegori, sembol, amblem, mesel, mit, figür, ikon, idol vb. terimlerin birbirleri yerine kullanıldıklarını ifade etmektedir (2017: 13). Bu sebeple imge hususunun net bir biçimde anlaşılması amacıyla beraberinde getirdiği metafor, alegori, sembol, kavramlarına da bir bakış sergilemek gerekmektedir.

Metafor kelimesi Eski Yunancada meta (üzeri-ne) ve phrein (taşımak) sözcüklerinden gelmekle birlikte Cebeci'nin tanımıyla “Bir ‘şey’in bazı yönlerinin bir başka ‘şey’e taşındığı ya da transfer edildiği özgül zihinsel/dilbilimsel süreçleri ifade eder.” (2013: 9-10). Türkçede ise mecaz ve eğreltilme terimleri metaforu karşılama hususunda kullanılmıştır. Felsefik açıdan metafora bakıldığında ise “olaya, duruma, olguya yeni bir anlam yüklemektir (Bilgegil, 1989:154) denilebilir. Hawkes metaforun ve şiirin imgelem hususunda ifade ettiği şeyi “egzersiz” olarak belirterek imgelemin insan dilinde metafor biçiminde ortaya çıktığını

söylemiştir (Cebeci, 2013: 58). Bu noktada metaforun varlığın kendisi olmadığını yalnız varlığı söze taşımada bir araç olduğu da ifade edilebilir.

Alegori ise yer yer imge ile karıştırılmıştır. Fakat bu terim sadece nesne veya olayın sınırları içerisinde barınmaktadır. İmge daha geniş ve evrensel bir perspektif sunarken karşısında bulunan alegori terimi belirli bir zamana ve mekâna bağlı kalınmasına sebep olmaktadır. Bu durum bir örnekle temellendirilecek olursa “gül” doğu ve batıda “yerleşik bir imge” olarak kendisini her devirde yenileyebilme özelliğiyle alegorinin sınırlarını aşarak evreselleşen bir imge halini almıştır. Sembol ise Durand’ın A. Ladande’den aktardıkları ışığında “doğal bir ilişki aracılığıyla mevcut olmayan veya algılanması imkânsız bir şeyi çağrıştıran somut bir işaret” veya Jung’un tanımı olan “İzafi olarak bilinmeyen ve daha açık veya karakteristik bir biçimde isimlendiremediğimiz bir şeyin en iyi figürü” biçiminde tanımlanmıştır (2017: 17).

Yaşadığı zaman ve çevre, değişen toplum koşulları, insani ilişkiler, değerler ve yozlaşmanın kendisinde yarattığı etkileri duyumsayan Erbaş, ele aldığı izlekleri sorunsallaştırarak, çok yönlü, özgün, çarpıcı ve derinlikli imgelerle işlemiştir. İmgeyi şiirine bu denli sirayet ettiren şair, şiiri, “imgelerle düşünce yürütme işidir” şeklinde tanımlayarak bu konudaki görüşünü belirtir. Zira insan ve çevre ilişkisi, sadece somut veya soyut olarak bir açıklama bulmaz, imgesel bir biçimde kavranıp ortaya koyulabilir. İmgeler Erbaş’a göre “içsel bir yaşanmışlığı” içerirler ve sanatçının yaratım gücüyle doğru orantılıdır. Tüm bunlar da sanatçının bilgi, deneyim, yetenek ve duyarlılığıyla alakalıdır. Ayrıca şair, sanatçıların bu hususta dikkatli davranması gerektiğini de ekler. Çünkü imge sanatçıya daha bencil, daha kendine özgü bir dünya sağlamaktadır ki bu durum sanatçıyı yabancılaştırmaktadır. Böyle bir içgüdüsel güce kapılan kişiye hiçbir zaman yetkinliğe ulaşamamaktadır. Bu yüzden sanatçı oluşturduğu imgeyi aklın ve gerçekçi düşüncenin süzgecinden geçirerek denetlemelidir (Erbaş, 2017b: 160)¹

Tüm bu bilgiler ışığında Erbaş’ın şiirinde de Demiralp’in dediği gibi kadının şiirdeki görüntüsü olan imaj ortaya konulmaya çalışılacaktır. Zira bu imaj ele alınırken imgesel olarak kullanılan bitki, eşya, nesne vb. unsurlar da kadın görüntüsünün tam bir biçimde yansıtılması hususunda çalışmada yer almıştır.

¹ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece İAİA kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ŞÜKRÜ ERBAŞ'IN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

1.1 Hayatı

1.1.1.Çocukluğu, Gençliği ve Aile Hayatı

1980 sonrası şiirinin önde gelen isimlerinden biri olan Şükrü Erbaş, 7 Eylül 1953 yılında Yozgat'ta doğmuştur. Çocukluğunu ve ilk gençliğini bu şehirde geçirmiş, ilk ve ortaöğrenimini de yine burada tamamlamıştır. Annesi Lalezar Hanım, babası Doğan Erbaş'tır (Irmak, 2017: 1). Erbaş, çocukluğunu Türk kültür ve coğrafyasındaki pek çok çocuğun yaşadığı bir biçimde geçirdiğini belirtmiştir. Bağ, bahçe, toprak işleriyle erken yaşta tanışarak ve “acılardan, dayaklardan, gözyaşlarından, yalnızlıklardan, masallardan, ağıtlardan, türkülerden, uzakların hiç bitmeyen hayallerinden, yıldızlı göklerden, ay ışığı kandillerinden, elma bahçelerinden, buğday tozlarından sürekli bir gitmek isteğinden” (Irmak, 2017: 1) geçerek yaşantısının yoğrulduğunu ifade etmiştir.

Sanatçı, doğduğu Saray Köyünü, Erzurum-Ankara yolunun geçtiği, ekilen biçilen mahsuller açısından önem arz eden bir taşra olarak nitelmiştir. Şimdilerde sanayiye dayalı bir gelişimin görüldüğü köyde Erbaş'ın yetiştiği zamanlarda üzüm bağları, tarlalar ve bahçeler vardır. (Çalık, 2018a). Erbaş, taşra için “ana rahmim” tabirini kullanır ve ayrıca ekler:

“Ölene dek sürecekle mazlumluğum. Ergenlik sivilcelerim. Aynaların hep başkalarını gösterdiği bir can sıkıntısı. Issızlık çanı. Sevincin bile yaprak döktüğü bir yoksulluk. Kendine bile katı bu yüzden. Rüyası kalbine ceza. Bedeni ayrı hapishane. Hayran ve küçümser. Yine de masum. Uzar gider bu...” (Varlık, 2015: 50).

Erbaş, ailesini tipik bir taşra ailesi olarak nitelendirmektedir. Sanatçının babasıyla ilişkisi çocukluğundan bu yana hep soğuk ve mesafeli bir şekilde ilerlemiştir. Babasını tanımlarken şu ifadeleri kullanmıştır: “...bilmem kaç bin yıllık kültür, babam kılığında, siyah soğuk bir korku yumağı olarak, emir kipinden başka cümle kurmadan eve girip çıkıyordu.” (Varol, 2014: 12). Şairin babasının özellikle şiirinin ilk dönemlerinde oldukça fazla yer aldığı görülmektedir. Fakat ilk gençlikte hissettiği öfke ve sevgisizliğin izlerini taşıyan sanatçı, yaza yaza babasıyla bir nevi hesaplaştığını ifade etmiştir.

Son derece sert ve sinirli bir adam olan baba, iletişim kurmayan, yemeğini ayrı yiyen, yüzünü yatakta yıkayan, giyinmesi adeta bir tören havasında olan tam bir taşra erkeğidir. Şair, evin ilk çocuğu olmanın da getirdiği ağırlıkla babasıyla fazlaca problem yaşamış ve baskılanmıştır (Karaosmanoğlu, 2015: 8). Annesiyle birlikte şiddete de maruz kalan Erbaş, belki de tek şımarabildiği yer olan dedesi ve babaannesiyile oldukça zaman geçirmiştir (Çalık,

2018a). Hatta dedesinin evindeki odalardan birinin tavanında gerçek doğum tarihi olan 7 Eylül 1953'ü görür, nüfus kâğıdında yazan ise 1 Ocak 1954'tür (Karaosmanoğlu, 2015: 5). Yaşadığı bu sıkıntılı ortam, şairi, lise ikide henüz 16 yaşındayken Aralık 1969 yılında evden kaçıp Ankara'ya gitmeye itmiştir. Bu serüven, amca ve dayısının onu bulup geri getirmesiyle sona ermiştir. Fakat Şükrü Erbaş, bir anlaşma çerçevesinde geri dönmeyi kabul etmiştir. İstekleri ise babasının onu dövmemesi, bir kol saati ve 2,5 lira harçlıktır (Erbaş, 2017a: 171-172)².

Şairin annesi ise maruz kaldığı şiddetin, tarlalarda geçen çalışma hayatının, evin ve çocukların yıprattığı bir taşra kadınıdır. Erbaş, annesini tanımlarken doğayla ve hayvanlarla içiçe bir kadın şeklinde nitellemektedir. Zira şaire göre kadının doğayla ilişkili olanında merhamet vardır, korur, kollar ve üretir ki bu hayat görüşünün de annesiyle ilintili olduğunu belirtir. Lalezar Hanım'ın kocası ölmeden satın alınan ineğiyle kurduğu bağ bu minvalde dikkate değerdir. Adı Naciye olan inekle şairin annesi elmalığa konuşarak gider gelir, o izin vermeden su içmez hatta yol üzerindeki tarlalarda bulunan ekinlere bile Lalezar Hanım'dan aldığı uyarıyla dokunmadan geçer. Erbaş'ın beklediği bittabi bir hayvanla illaki böyle bir iletişimin kurulması değildir. Fakat doğa ve hayvanlarla bu denli bir ilişki kuran insanın kötülük etmesini ve herhangi birine kayıtsız kalmasını beklememektedir (Çalık, 2018a).

Şairin ailesinin diğer üyelerini oluşturan kardeşleri aslında on tanedir fakat beşi küçükken ölmüştür. Hatta kendisinden önce doğan kız kardeşinin ölümünün hazin bir hikâyesi vardır. Annesi, kız kardeşini emzirirken memesiyle boğarak öldürmüştür. Bu sebeplerden dolayı şair üç erkek iki kız kardeşiyle büyümüştür. 1956 ve 1960 doğumlu olan kız kardeşleri de ilerleyen yıllarda hayatlarını kaybetmişlerdir. İki erkek kardeşinin biri Yozgat'ta biri de Antalya'da yaşamlarını sürdürmektedirler (Çalık, 2018a).

İlkokul üçe kadar (1965) eğitimini köyde sürdüren sanatçı, okulunu devam ettirmek için ailecek Yozgat merkeze taşınmıştır. Okul zamanı, traktöre yüklenen eşyalarla Yozgat'ta kiralanılan evde Nisan-Mayıs aylarına kadar hayatlarını sürdüren aile, Erbaş'ı burada bir akraba, eş-dostun yanına bırakarak bahçe işleriyle uğraşmak üzere köylerine tekrar taşınmışlardır (Çalık, 2018a).

Şehir merkezi, köyde yaşayan birinin görmediği bir modernliktedir ve sanatçıyı pek çok açıdan etkilemiştir. Merkezin getirilerinden biri olan sinemaya zamanın gençleri gibi Şükrü Erbaş da kayıtsız kalmaz. Sinemanın büyüü onu o kadar etkilemiştir ki bütün Türk filmlerinin afişlerindeki başrollerden ışıkçısına herkesin adını tek tek ezberlemiştir. Çocuk yaşta masallarla, halk hikâyeleriyle hem okuyarak hem de dinleyerek elde ettiği bilinç, görsel

² Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece ÇS kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

bir algıya dönüşmüştür. Şair, bu sosyal ortamın koşullarında lise eğitimini tamamlamıştır (Çalık, 2018a).

Erbaş'ın evliliği de liseden sonra gerçekleşir. Lise ikide evden kaçmasının ardından nişanlanılmasına karar verilen şair, kendisi istediği için evlendiğini ifade etmektedir. Hatice Hanım, ilkokul bitirmiş, dikiş-nakış ve Kur'an öğrenimi için kurslara gitmiş, temizliğe ve düzene oldukça dikkat eden, ideal bir ev kadınıdır. Ali Ağa'nın kızı olan Hatice Hanım'ı, şair, bir gün ailesiyle birlikte evlerine geldiği sırada görür ve "Bana alacağınız kız bu mu? Hemen alın o zaman!" (Çalık, 2018b) der ve Erbaş'ın lise eğitimini bitirmesinin ardından Ekim 1971 yılında kendi tabiriyle "17.75" yaşında Hatice Hanım'la hayatlarını birleştirir (Çalık, 2018b).

1.1.2. Üniversite Yılları ve Sonrası

1971 yılında babasına üniversiteye gitme istediğini dile getiren Erbaş, babasından destek görememiştir. Bunun üzerine Yozgat'ta Toprak Mahsülleri Ofisi'nde memur olarak çalışmaya başlamıştır. İlk üç yıl her seferinde kazandığı halde üniversiteye gidemeyen Erbaş, dördüncü yıl Gazi Eğitim Enstitüsü Sosyal Bilimler Bölümü'ne kayıt yaptırarak iki çocuğu ve eşiyle birlikte Ankara'ya taşınmıştır.

Ankara'nın özellikle ilk yılları Erbaş için oldukça zor ve yorucu geçmiştir. 525 liraya tuttuğu eve ailesini yerleştiren şair, memuriyet hayatına devam ederken bir yandan geceleri üniversitedeki derslerini takip etmiş bir yandan da çeşitli eylem, miting ve gösterilere de katılmıştır. Bu sıralarda yaşanan geçim sıkıntılarında yardımcı olmak amacıyla Hatice Hanım, daktilo kursuna gitmiş, ortaokulu bitirmiş ve çalışmaya başlamıştır. Sanatçı, bu sıkıntılı dönemlerde 6-7 yıl boyunca eşine bir çift çorap dahi alamadığını ifade eder. Tüm bunların yaşandığı yıllarda ortamın siyaseten karışık olmasından dolayı okulun kapatılması ve dergiler, dernekler arası süren koşuşturmalar sebebiyle 1978 yılında üniversiteden mezun olabilmıştır (Çalık, 2018b).

Erbaş, okuduğu mesleğe Edirne'ye bir okula tayininin çıkmasına rağmen başlamamasının sebebini öğretmenliğin kendisine göre olmaması ve Ankara'dan ayrılmak istememesine bağlamaktadır. Çünkü şair için Ankara sadece üniversite okuma hayalinin gerçekleştiği bir yer olmakla kalmamış, sanat alanında da şaire çeşitli imkânlar sağlamıştır. Bu minvalde şairin yazma ediminde mekânsal olarak en büyük pay şüphesiz Ankara'nındır. Erbaş'ın Ankara'sı "iki cadde, üç sokak, beş masadan oluşan şiirli, devrimli, aşklı, kitaplı, hepimizi doğuran bir güzel anne"dir (ÇS, s.151).

Sanat yapan biri için memuriyetin çok dar alanlar sağladığını söyleyen şair, öğle aralarını, işten çıktıktan sonra birkaç saatini kitapçılara dolaşarak ve eserleri için çalışarak

geçirmiştir. Erbaş, tüm bunların yanı sıra 1985-1988’de *Yarın* dergisinin yazı kurulunda görev almış ve 1993-1999’da Edebiyatçılar Derneği yönetiminde bulunmuştur. Edebiyatçılar Derneği’nin ilk altı yılında Genel Sekreterlik, Genel Yönetim Kurulu Üyesi ve Başkan olarak çalışmıştır. Şair bu dönemi için, “Düzenlenen etkinliklerden yayımlanan kitaplara, edebiyata ve edebiyata değer katmış ustalara katkı ve saygıdan, ülkenin kültürel ve siyasal gündemine müdahaleye kadar, son derece etkin ve verimli bir dönem” olduğunu ifade eder (İrtem, 2005: 137). Erbaş, ayrıca PEN Yazarlar Derneği ve İnsan Hakları Derneği üyeliğinde de bulunmuştur (Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi, 2003: 356).

Dergi ve dernek çevreleriyle pek çok şair ve yazarı tanıyan Erbaş, günümüzde de devam ettirdiği şiir okuma ve konuşmalarının ilkinin 1985 yılında gerçekleşmiştir. Ankara Sanat Kurumu’nda yapılan bu ilk konuşmanın ardından özellikle 1990’lardan sonra yurtdışı yoğunluklu olarak yurtiçinde de okuyucu ve sanat çevreleriyle kendisini buluşturan bu etkinlikleri ivme kazanmıştır (Karaosmanoğlu, 2015: 11).

1.1.3.Emeklilik ve Antalya

Çocukların üniversiteyi bitirip kendi işlerine atılmaları şairin emekliliğini istemesine imkan vermiş ve 1998 yılında emekli olmuştur. “Yorgunluklarıma, yazacaklarıma, bencilliklerime, sevmelerime bir bahane; bir pencere denemesi” (Cem, 2005: 16) diye tanımladığı Antalya’ya Hatice Hanım’ın da isteğiyle yerleşmişlerdir. Aslında Ankara hala sanatçının orada yaşadığı yazma çarpınılarıyla, siyasi koşuşturmalarıyla, öğrenci eylemleriyle, daracık memuriyet odalarıyla kendisini onlarca ana rahmiyle büyütmesiyle çokça özlediği bir kenttir. Şair, buradan ayrılmasını Kazancakis’in çarpıcı bir hikâyesiyle özetlemiştir. Kazancakis ilk aşkıyla bir manastırda sevişir ve o sevişmenin hemen sonrasında kızıdan kaçarak ayrılır. Yıllar sonra bu olayı anlattığı Fransız kadının “neden ama” sorusuna, “tam da o sırada balın içinde boğulmuş bir arı gördüm madam” diyerek cevaplamıştır. Erbaş da böyle bir düşünceden hareketle Ankara’dan ayrılışını bağdaştırmıştır (Sezer, 2005: 505).

2000’li yılların başında Antalya’ya yerleşen şair, (Işık, 2006: 1200) Antalya’da otları, ağaçları, yağmuru ve güneşi yeniden keşfettiğini, bir dağın kaç renge gireceğini, bir sokakta kaç çeşit çiçek olabileceğini, denizin on iki ay sürebileceğini bilmediğini ve öğrendiğini ifade etmiştir. Buradaki yaşantısını genel olarak evinde okuyarak, müzik dinleyerek, harfleri ve hayatı paylaştığı birkaç dostuyla görüşerek geçirmektedir. Kısacası Antalya, Erbaş’ın yazın hayatına ve kendisine doğasıyla, yaşantısıyla oldukça etki etmiştir. Bunun yanı sıra Erbaş, yine Antalya’da ikamet ettiği sıralarda, 2002 genel seçimlerinde DEHAP çatısı altında seçime giren Emek-Barış-Demokrasi Platformu’ndan, Antalya milletvekili adayı olmuştur (Altınok,

2008: 17). Seçimlerin hemen ertesinde ise Manavgat 1. Asliye Ceza Mahkemesi'nde seçim kampanyasında Türkçenin dışında dil kullanmaktan, yani Kürtçe konuşmaktan kendisine dava açılmıştır (Ersözlü, 2009: 1).

Hatice Hanım'la yaklaşık 45 yıl sürdürdükleri evlilikleri Hatice Hanım'ın akciğer kanserine yakalanmasının ardından 2015 yılında vefat etmesiyle ebediyete taşınmıştır. Hatice Hanım'ın vefatı, şairi derinden sarsmış ve etkilemiştir. Özellikle 2015 yılından itibaren çıkan eserlerinde, bu derin acı ve hüznün izlekleri takip edilebilmektedir. Bugüne kadar okul, yerel yönetim, kitabevi, dernek, sendika, kültür-sanat kurumu, radyo-televizyon gibi pek çok yapının düzenlediği sayısız etkinliğe katılan şair, yaşantısını Antalya'da sürdürmektedir ve hala çeşitli etkinlikler sebebiyle sık sık seyahat ederek sanat hayatını da devam ettirmektedir (ÇS, s.115).

Kısacası Şükrü Erbaş, ilk gençliğine kadar yaşadığı Yozgat'ın doğal güzellikleri ve imkânsızlıklarıyla birlikte kendini var etme yoluna gitmiştir. Buradaki toplumun kendisine kattığı ve aldığı her şeyi bir yaşama bilgisine dönüştüren şair, hayallerini gerçekleştirmek adına "ikinci ana rahmi" olan Ankara'ya yol almıştır. Tüm zorluklarla birlikte sanat çevrelerinden de beslendiği Ankara'dan ayrılan şair, Antalya'ya taşınarak bambaşka bir hayatın kapılarını aralamıştır. Bu süreçler içerisinde bütün bir yaşamı ve gözlemleri ise eserlerinin dizelerine "harf harf" işlenmiştir.

1.2. Sanatı

Şair Şükrü Erbaş, kendisini dünyayı şiirle anlamaya çalışan, dili, emeği, kültürü, kimliği ve gerçeğiyle küçük düşürülmüş insanlara karşı sevgi duyan, yazarken bencil, yaşarken ise herkese bölünen bir sorumluluğa sahip olan, başkalarının eksikliği ile eksiklik duyan, inceliğin gücüne inanan ve şiir dışındaki her şeyde dünyanın "en sabırsız insanı" olarak tanımlamıştır (ÇS, s.18). Anlaşıldığı üzere sanat, Erbaş'ın hayatının her alanına sirayet etmiştir. Bu açıdan bakıldığında Şükrü Erbaş'ın şiirinde şüphesiz içinde bulunduğu zaman, mekân ve imkânların oldukça etkisi vardır.

Yozgat, çocukluğu ve ilk gençliğinin geçtiği, kültürel ana rahminin oluşmaya başladığı yerdir. Burada dinlediği halk hikâyeleriyle masallarla şair, edebiyatın halka bakan yönüyle tanışmıştır. Bu tanışıklık aslında şairin siyasi kimliğine de sirayet etmiştir. Halk hikâyeleri, zalim ve mazlumu içeren bir şahıs kadrosuna sahiptir. Erbaş'ın söylemiyle bu kültürel hafıza kendisini mazlumun yanında yer almaya itmiştir (Çalık, 2018a). Şiirlerinde yoğunluklu olarak görülen toplumsal konulara duyarlılığını şairin ilk gençliğinde maruz kaldığı halk edebiyatına bağlanabilir. Erbaş'ın kitaplarla tanışması da ilk gençlik dönemlerine

denk düşmektedir. Şair nereden elde ettiğini hatırlamadığı bir sandık dolusu kitap bulmuştur. *Denizler Altında 20.000 Fersah, Tom Sawyer'in Maceraları, 80 Günde Devr-i Âlem, Hz. Ali ve Hayber Kalesi, Kerem ile Aslı, Pollyanna, Pinokyo* gibi pek çok kitap, şairi farklı bir donanıma sürüklemiştir (Karaosmanoğlu, 2015: 7). Erbaş'ın türkülerle olan ilişkisi de çok eskiye dayanmaktadır. Hala büyük bir tutkuyla dinlediği türkülerin, şiirlerindeki etki ve izleri oldukça fazladır. Erbaş'ın bu konu hakkındaki en net cevabı ise “Türküler, masallar, halk hikâyeleri, benim çağdaş edebiyata açılan kapılarımdır.” (Mirik, 2012: 8) cümlesidir.

Erbaş için lise bitene kadar şehir merkezinde yaşadığı deneyimler de kendisini bugüne taşıyan tecrübeler oluşturur. Sinemasıyla, kitapçısıyla taşraya karşı merkez, sanatçının hayal hanesini başka unsurlarla genişletmeye başlamıştır. Ayrıca Büyük Caminin duvarı dibinde yere serilmiş olan kenarları işlemeli anonim kitaplarla karşılaşır. Bu kitaplar 10-15 sayfalık halk hikâyeleri, masallar ve destanlardır. Şair, dinleyerek öğrendiği bu eserleri bu sefer de okuyarak deneyimlemiştir. Bunların yanı sıra ilkokul beşten sonra da Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Sait Faik Abasıyanık gibi çağdaş edebiyatın önde gelen isimlerini okumaya başlamıştır.

Merkezin sanatçıya kattığı bir başka donanım da sinema olur. Bugüne kadar okuyarak veya dinleyerek hayalinde canlandırdığı hikâyeleri, görsel şölenlerle izleme imkânı bulur. Nitekim belirli bir zaman sonra sinemanın geçirdiği değişimler kendisini de rahatsız etmeye başlamıştır. Eskiden ailelerle birlikte gidilerek keyifli bir gezinti imkânı sağlayan sinema, artık pornografinin elindedir. Erbaş, bu konu hakkındaki gözlemlerini ve eleştirilerini bir çocuğun gözünden “Sinema Kapılarında” (1984) adlı şiiriyle ifade etmiştir. Şair, sinemadan başka, yanlış kullanılan televizyon, telefon, internet gibi teknolojinin getirilerine de eserleriyle eleştirilerini dile getirmiştir. Bunun yanı sıra bu çevre içerisinde sanatçı, siyasetle de ilgilenmeye başlamıştır.

70’li, 80’li yılların özellikle siyaseten karışık olan Türkiyesine Erbaş da kayıtsız kalamamıştır. Dışarıda dünyayı ayağa kaldıran 68 kuşağı, içeride mazlumun yanında yer almayı telkin eden halk hikâyeleri, masallar. Erbaş'ın da söylediği gibi “Benim kuşağımın özgürlük bilinciyle, devrim düşüncesiyle adalet duygusuyla, eşitlik talebiyle arzusuyla falan tanışması bunu bir ideolojiye dünya görüşüne dönüştürmesi, bu alt okumalar, ilk yaşantılarla kendiliğinden kaçınılmaz olarak” (Çalık, 2018c) onu bulunduğu siyasal bilince kavuşturmuştur. Kültürel ana rahminin şairi getirdiği yer ve adalet duygusu onu bir şeyler yapmaya itmıştır. Değişip dönüştüremediği düzeni elinde kalan “yazma edimi”yle imlemeye başlamıştır.

Bu yoğun siyaset hayatının ivme kazandığı yer süphesiz Ankara'dır. Ankara, aynı zamanda sanat ve sanatçı çevreleriyle, kitabevleriyle şaire daha farklı kapılar açmıştır. Şairin yazma ediminde mekânsal olarak en büyük paylardan biri Ankara'nındır. Ankara, Erbaş'ın "sosyal-siyasal-kültürel anne"sidir, ana rahmidir. Ayrıca bu şehir, aşkla, yoklukla, devrimle birkaç kitabevinde bıkmadan usunmadan dolanmalarla, mitinglerle, dost meclislerinin rakı sofralarıyla, çocuklarının büyümesiyle, günlük sekiz saatlik bir memuriyet hayatıyla geçen bir ömürdür (İrtem, 2013: 15-16). Yaşanılan bu hayatın etkilerini şiirlerinde izlemek mümkündür. Devrimci ruhunu, topluma karşı duyarlılığını çok yoğun hissettirdiği bir dönem olmuştur Ankara yılları.

Erbaş'ın ilk şiirinin yayımlanması da Ankara'da gerçekleşmiştir. Tarih Şubat 1978'i gösterdiğinde, sanatçının "Sevgi Dostluktur" adlı şiiri *Varlık* dergisinde yer almıştır. Aslında şair, 4-5 yıldır yazdığı halde şiirlerini bir dergiye yollamak konusunda oldukça çekimser davranmıştır. Erbaş, bir arkadaşı tarafından seçilen üç dört şiirini dergiye yollamasıyla macerasının başladığını belirtir (İrtem, 2005: 138-139). İlk kitabı olan *Küçük Acılar* da yine Ankara'da yayınlanmıştır. Eser, kapağında Hayati Misman'ın bir resminden bir ayrıntıyla 1984 yılında Yaba Yayınları'ndan çıkmıştır (ÇS, s.149). Bu girişimlerle birlikte artık yayın hayatına atılan Erbaş, şiir ve yazılarını *Varlık*, *Türkiye Yazıları*, *Oluşum*, *Sesimiz*, *Dönemeç*, *Yaba*, *Ortaklaşa*, *Yarın* gibi dergilerde yayınlamış, *Söz*, *Yeni Politika*, *Özgür Ülke*, *Demokrasi* gibi gazete ve dergilerde de köşe yazıları yazmıştır (Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi, 2003: 356).

Tam anlamıyla düzyazıya yönelişi, şiir yazımından çok sonra da olsa ilk kitaplarından itibaren görülmektedir. *Aykırı Yaşamak*'ta, "Çağırın Çizgi" ve "Tırnaklarımı Yiyorum", *Dicle Üstü Ay Bulanık*'ta, "Ömür Hanımla Güz Konuşmaları", *Kül Uzun Sürer*'de "Adını Aşk Koydum" gibi metinler şiir ve düzyazının Şükrü Erbaş'ın sanat hayatında birlikte yürümesinin örneklerini oluşturmaktadır (Dirlikyapan, 2002: 63).

Emeklilik hayatını sürdürmekte olduğu Antalya'nın ise diğer kentlerden pek bir farkı yoktur. Kenti özel kılan coğrafyasının güzellikleriyle tarihi ve kültürel zenginliğidir. Sedir ağaçları, likya mezarları, antik tiyatro, deniz, çiçekler, dağlar tüm bunlara dönüşme, sanatçıya hayatın ne kadar yoksul olduğunu hissettirmektedir. Antalya şair için ne bir kaçış ne de bir arayıştır (Cem, 2005: 16). Erbaş'ın, Antalya'ya yerleşmesinin ardından şiirindeki doğa hâkimiyeti daha yoğun bir biçimde artış göstermiştir. Şair, doğayı yeniden anlamlandırma sürecine girmiştir. Bunu "kalbim meselesini bu doğaya taşıdı. Buradan yeni bir bütünlük umdu. Şiirimdeki lirizme dağın alçakgönüllülüğü, denizin sessiz bilgeliği eşlik etti diye avunuyorum." (Sezer, 2005: 505) diyerek ifade eder.

Kendi yaşamından izleri şiire taşıyan Erbaş, zamanla başka evlerdeki hal ve durumları da yansıtmaya başlamıştır. İzlediği yolla, küçük insanların hayatlarından yola çıkarak bir bütüne ulaşmayı amaçlamıştır. Bu yöneliş, Erbaş'ın şiirini ve hayat görüşünü etkileyen Behçet Necatigil'i hatırlatmaktadır. Kendisini etkileyen diğer sanatçılar arasında ise Yunus Emre, Karacaoğlan, Hafız, Cervantes, Laurence Sterne, Nazım Hikmet, Kafka, Şolohov, Octaiva Paz, Neruda, Yeseenin, Risos, Kavafis, Seferis baştan sona yüzyıllık şiirimiz, Saik Faik, Ethem Baran, Vüs'at O. Bener, Faruk Duman, İkinci Yeninin tüm şairleri, Metin Altıok, Behçet Aysan, Ahmet Erhan gibi pek çok yerli ve yabancı ismi sayan şair onlar için "hayat bilgisi öğretmenlerim" şeklinde bir tabir kullanır (Salman, 2015: 27). Ayrıca şiirlerinin içerisinde yukarıda sayılan sanatçıların çoğuna yer verdiği görülmektedir (Hızlan, 2013: 17).

Erbaş, döneminin pek çok şairi, yazarı, politik insanı gibi hayata dünyayı değiştirmek umuduyla başladığını ifade eder. Bu minvalde şairin yazmaya başladığı dönemler ilk gençlik yıllarına tekabül etmektedir. Bu dönemler ülkenin siyaseten karmaşık olduğu yıllardır ve edebiyat da ona göre bir yol izlemektedir. Bireysel duygu ve gerçekliklerden ziyade toplumsal koşullar sanatçıya etki etmektedir (ÇS, s. 110).

Günlük yaşam ve şiir bağlantısı beraberinde bir handikapı da getirmektedir. Darbe sonrasında kimi şairler, toplumsal temaları basit, modası geçmiş olarak niteleyerek anlaşılmazlığa yönelirken; kimileri ise hapisanelerdeki koşulları günlük konuşma diliyle yansıtmayı tercih etmişlerdir. Başka bir deyişle kimi şairler toplumsallık adına günlük yaşamda var olan her şeyi sunmaya çalışmışlar ve bunun bir sonucu olarak estetize edilmemiş, imgelere dönüştürülmemiş bir malzeme yığını ile başbaşa kalmışlardır. Kimileri ise günlük yaşamın verilerini doğru algılayamadıkları için şiiri tamamen soyutluk ve imgeler aracılığıyla yaratmaya çalışmışlardır (Gündoğar, 2005). Şükrü Erbaş'ın ise bu iki hususun ortasında durduğu söylenebilir. Seçtiği imgeler olan, "çocuk, eşik, kirpik ve kadın" ve bu imgelere yüklemiş olduğu anlamlar toplumsallığı imgeye dönüştürülebileceğinin örneklerini sunmaktadır. Böylelikle, günlük yaşam Erbaş için sadece küçük insanla da sınırlı kalmamış, toplumda yaşanan sosyal ve siyasal olaylar da şiirinin konusunu oluşturmuştur. Sivas Katliamı, 12 Eylül Darbesi, Kürt Sorunu vb. şiirinin bu yöne bakan pencerelerini oluşturan siyasal olaylardan birkaçıdır (Gündoğar, 2005). Bu doğrultularda ve toplumcu-gerçekçi bir çizgide sanatını yürüten Şükrü Erbaş'ın "Köylüleri Niçin Öldürmeliyiz?" şiiri siyasi açıdan zamanında ve sonralarında da büyük bir yankı uyandırmıştır. Şiir, 1989'da *Bilim ve Sanat* dergisinde yayınlanmış ve 1992'de *Kimliksiz Değişim* adlı şiir kitabında yer almıştır (Atabaş, 1994: 8).

Bu minvalde bireyin ve toplumun yabancılaşma olgusu, yazılarının ve şiirlerinin ana izleklerini oluşturmuştur. Çağdaş yaşamda yalnızlık duygusu içerisinde kişiliği parçalanmış olan birey, içinde ve dışında yaşadığı dünya ile çatışmaktadır. Toplumla bağlarını koparmış ve uyumsuz olan birey, birçok yazarın eserlerindeki karakterleri yaratmıştır. Erbaş da insanı, yabancılaşmayı, yozlaşmayı, sosyal, siyasal, ekonomik ve ahlaksal değişimi sorgulamıştır. Bu sorgulama ve eleştiri yeni bir dünya düzeni arzusunu da beraberinde getirmiştir (Özmen, 2013: 64-65).

Şükrü Erbaş, bütün kitaplarında ölüm, emek, barış, acı, ayrılık, aşk, yalnızlık, çocuk, insan, özgürlük temaları ve sözcükleri ekseninde şiirler ve denemeler yazmaktadır (Salman, 2015: 23) Bu şekilde aynı tema ve konularla her seferinde yeni bir şiir ortaya çıkartmasını “Ben, bir şairin ömrü boyunca tek bir şiiri yazdığına inanırım. Bütün sözcükler döne döne o şiiri kuşatır.”(Salman, 2015: 24) diyerek açıklamaktadır. Şair, bireysellik ve toplumsallık, çocuklar ve kadınlar, küçük evlerdeki küçük insanlar, sokaklar, fabrikalar, sinemalar, anılar gibi farklı kahramanları ve konuları işlemiştir. Erbaş’a göre çocuklar, temizliği, dürüstlüğü, içtenliği ve sevgiyi; kirpikler, insan yüreğine giden yolun eşliğini, aralık duran kapısını, düşünce ve hayalkırıklıklarını temsil eder. Kadınlar ise, anneden eşe, ezilmişlikten duyulması gereken saygıya kadar farklı kişiler farklı anlamlar taşıyan bir kimliğin yansımasıdır (Gündoğar, 2005). İmge ve yalnızlık Erbaş’ın şiirinde bütünleşmektedir. Böylelikle öz anlatılırken şiirin geneli yansıtması gerektiğinin bilincinde olduğunu da hissettirmektedir. Gökçe Sena Kökce, Erbaş’ın sanatındaki “zaman” kavramını irdelediği tez çalışmasında, şairin şiirlerine genel bir bakış sergileyerek şunları söylemiştir:

Şükrü Erbaş’ın şiirleri, dünyayı tanımaya çalışan küçük bir çocuğun bakışları gibi yalın, sevecen ve içten; yaşlı bir bilgenin dünyayı kucaklaması gibi sarıp sarmalayan, insanın ruhuna yol gösteren, zamanı aşmasına rehberlik eden, gönlüne ve zihnine aydınlık sunan şiirlerdir. Erbaş, hayatın her türlü zorluğuna, çıkmazına, dayatmasına ve ezberine karşı her daim şiire tutunmuş ve emeği, adaleti, sevgiyi kısacası insan olmanın gereklerini yaşamının ve şiirinin temeline yerleştirmiştir.” (Kökce, 2017: 32)

Bu noktadan hareketle, Erbaş’ın şiirindeki dilsel unsurlara da göz gezdirilecek olursa, yalın ve özenli bir dili, derinlikli içten ve sıcak bir söyleyişinin olduğu ifade edilebilir. Şair, dilin kullanım olanaklarının ve çağrışım alanlarının sınırlarını genişleterek zenginleştirmiştir. Şiirdeki uyumlu iç ses örüntüsünü ve lirizmi önemsemiştir. Seste, ritimde tekdüzeliğe düşmemek için kimi uzun şiirlerinin bazı bölümlerinde farklı ses yapıları ve söyleyiş biçimleri denemiştir. Şiirlerinin öznesi olarak yoğunluklu olarak Erbaş’ın kendisi yer almaktadır. Fakat bu özne olma bilinci, şairi mutlak kendisine çalıştırmamıştır. Bir şiirinde bir genelev kadını

diğer bir şiirinde bir anne, bir çocuk olarak kendisini var etmiştir. (Özmen, 2013: 67-68)

Sanatçının, sanat hayatında 40. yılına girdiği yakın dönemlerde ise “şiire ve hayata” daha fazla “düştüğü” söylenebilir. Semih Gümüş bu durumu, “Her an Şükrü’den birkaç dize, bir şiir gelebilir önünüze. O sırada ne yaşıyorsa onun bizim hemen göremediğimiz imgesini bir kıvılcım gibi çakan dizeler.” (2018: 16) diyerek açıklamıştır. Bu da şairin topluma ve toplumsal olaylara karşı kayıtsız kalmadığının bir göstergesidir. Aynı zamanda Gümüş, Erbaş’ın, “benzeri az bulunur bir yazma disiplini” (2018: 16) olduğunu ve son yıllarda giderek artan ve şairi ilgiyle takip eden bir okur kitlesi olduğunu da eklemiştir.

Kısaca toparlayacak olursak, Erbaş’ın şiiri, tüm folklorik öğelerle halk şiirinden beslenmektedir. Bunu sadece hece ölçüsüyle şiir yazma şeklinde bir duyuşla değil baştan sona kültürel bir hafızayla algılayarak kullanması, halk şiirinin eserlerine yansımaya farklı bir soluk getirmiştir. Böyle bir arka planda sanatının ilk yıllarında iç dünyasına yaptığı yolculuk ve sorgulamaları, varoluşsal meselelerini toplumsal çevrenin bir karmasında vermiştir. Bu şekilde, toplumcu-gerçekçi bir çizgide yürüyen sanatçının şiirleri yer yer lirik konulara da değinerek örülmüştür. 2000’lerden itibaren ise Erbaş’ın sanatı yeni bir döneme girmiştir. Şiirinin odağını oluşturan insan ve toplumun üzerine doğa ile bir kat daha çıkmıştır (Varlık, 2014: 43-44). Antalya’ya taşınması ve Hatice Hanım’ın vefatıyla birlikte de şairin sanat serüveni yoğunluklu olarak duygu yükü ağır ve doğayla bütünleşmiş şiirlere doğru taşınmıştır.

1.3.Ödülleri

Edebiyat dünyasından biraz uzak durmayı yeğleyen Şükrü Erbaş, bunu “arı kırdı, balı pazarda gerek” (Radikal Kitap, 2013: 28-29) şeklinde yaptığı açıklamayla dile getirmiştir. Şair, bu biçimde hem sanat dünyasında hem de toplumsal hayatta eserleriyle var olmayı arzulamaktadır. Erbaş’ın “bal” olarak tasvir ettiği eserleri, 70’li yıllardan günümüze kadar pek çok ödüle layık görülmüştür. Bugüne kadar aldığı ödüller ise şunlardır;

1. *Yolculuk* adlı eseriyle Ceyhun Atuf Kansu Ödülü (1987).
2. *Dicle Üstü Ay Bulanık* adlı eseriyle Orhon Murat Arıburnu Ödülü (1996).
3. *Üç Nokta Beş Harf* adlı eseriyle Ahmed Arif Şiir Ödülü (2002).
4. Şiire verdiği emekle Homeros Emek Ödülü (2004).
5. *Gölge Masalı* adlı eseriyle Dil Derneği Ömer Asım Aksoy Şiir Ödülü (2005).
6. *Bağbozumu Şarkıları* adlı eseriyle 17. Altın Portakal Şiir Ödülü (2013).
7. *Pervane* adlı eseriyle Dağlarca Şiir Ödülü (2015).
8. Halkevleri Halkın Hakları Sanat Ödülü (2016).

9. *Kuş Uçar Kanat Ağlar* adlı eseriyle Behçet Necatigil Şiir Ödülü (2018).

(<https://www.birgun.net/haber-detay/necatigil-siiodulu-sukru-erbas-in-211096.html>)

10. Sözcüklerle Dans Şiir Festivali, Onur Ödülü (2019).

(<https://www.haberler.com/genclerden-sukru-erbas-a-onur-odulu-11853781-haberi/>)

Ödül, Erbaş'ın nazariyesinde bir sonuçtur. İnsanın ne şairliğini elinden almakta ne de şair etmektedir. Zira yazdığı şiir Necatigil'in sözleriyle “haremini ele güne açmak” tır. Şair, aldığı her bir ödüle sessizce bir sevinç duyduğunu fakat yine de “bülbüle şakıması için ödül verilmesini” (Radikal Kitap, 2013: 28) anlayamadığını ifade etmiştir.

1.4. Eserleri

Şükrü Erbaş'ın 1984 yılında *Küçük Acılar* adlı kitabıyla başlayan eserlerini okuyucuyla buluşturma serüveni 2019 yılında yayınladığı *Otların Uğultusu Altında*'ya değin 17 kitaplık bir eser havzası oluşturmuştur. Uzun bir süre şiirden başka bir türde yazmayı istemeyen şair, bu durumu “şiire kuma getirmemek” olarak yorumlamıştır. Daha sonraları sanatçı, ifade etmek istediklerinin tek bir biçim ile verilmeyeceği kaygısıyla düzyazıya yönelir. Bunun üzerine dergi ve gazetelerde pek çok deneme yayınlamıştır. Şiir dilinden kopmayan düzyazıları daha sonra *Bütün Yazıları* şeklinde çeşitli yayınevlerince toplanmıştır. Erbaş'ın sanat hayatının hasatları olan eserleri ve derlenen röportajları bu kısımda genel itibarıyla ele alınmıştır.

1.4.1. Şiir Kitapları

1.4.1.1. Küçük Acılar

Şükrü Erbaş'ın yayınlanan ilk kitabı olma özelliğine sahip olan *Küçük Acılar*, 1984 yılında Yaba Yayınları'ndan çıkmıştır. Eser, “Gecesevaları”, “İçedönük”, “Acımın İki Yüzü”, “Şiir Ağrısı” adlı bölümlerden oluşmaktadır. “İçedönük” başlığını taşıyan ikinci bölümde, şiir yoğunluğu artmıştır ve zaman zaman halk şiiri biçimleriyle örtüşen dizeler bulunmaktadır. Kitabın üçüncü bölümü olan “Acımın İki Yüzü”nde ise üç şiir yer almaktadır. Bu bölüm “Genelev Mektupları”, “Sinema Kapıları” ve üçlükler halinde yazılan “Şiir Ağrısı”nı kapsamaktadır (Yağcı, 1995). Şairin bu eseri, ağırlıklı olarak farklı konulardaki insanların küçük acılarını, mutluluklarını, sevinçlerini işlemenin yanı sıra yabancılaşma olgusuna da yer veren şiirleri bünyesinde barındırmaktadır (Bilen, 1984: 25-26). İlerleyen yıllarda da adından sıkça söz ettiren “Genelev Mektupları” ve “Sinema Kapıları” şiirleri ise kitabın dikkati çeken diğer hususlarındandır.

1.4.1.2. Aykırı Yaşamak

Yarın Yayınları'ndan 1985 yılında çıkan *Aykırı Yaşamak*, Erbaş'ın, daha önce *Küçük Acılar* adıyla 1984 yılında yayınlanan kitabı ile "Koşaradım" bölümü altında topladığı şiirlerinden oluşmaktadır. Erbaş, dar odalarda geçen sıkıntılı günleri, kiracı sorunlarını, ekonomik, siyasal sıkıntı çeken memurları ve işçileri şiirlerine konu etmiştir. Bu şiirlerin yanı sıra Paul Eluard'ın "Gökyüzü açık da olsa kapalı da/ İnsan sevmedikçe onu göremez" dizeleriyle açılan ikinci bölüm, aşk şiirlerinden oluşmaktadır (Kuseyri, 2013: 177). Birinci bölümdeki yaşanan ortamın insan psikolojisini tahrip eden sesini, ikinci bölümdeki aşk şiirleriyle terennüm ettiren şair, bu yolla ileride yazacağı hem toplumsal yanı hem de aşka dönük yüzü ağır basan şiirlerine bir ön ayak oluşturmuştur.

1.4.1.3. Yolculuk

Erbaş'ın, *Yolculuk*'taki şiirlerinde yerel renkleri, gerçeklikleri ve yurtseverlik izleklerini yoğunlukla kullandığı görülmektedir. Yarın Yayınları'nın Çağdaş Türk Edebiyatı-Şiir Dizisi altında, Temmuz 1986 yılında yayınlanan kitap, 1987 yılında Ceyhun Atuf Kansu Şiir Ödülü'nü de kazanmıştır. *Yolculuk*, Erbaş'ın dördüncü kitabı olan *Kimliksiz Değişim* ile birleştirilerek *İyimser ve Kederli* adıyla Fe Yayınları tarafından 1994 yılında yeniden basılmıştır (Atabaş, 1995).

Yolculuk'taki şiir örgüsü, bir bireyin yaşamdaki aşamalarına koşut olarak çocukluk, ilköğrenlik, gençlik ve erişkinlik dönemleriyle bu dönemlerdeki topluma, toplumsal gelişime dair bireyin bilincine vuranları dile getirmektedir. Ayrıca bir tür ardışık zaman ve mekân belirlemeleri ile toplumsal olguların panoraması ifade edilmeye çalışılmıştır. Kitaba ismini veren "Yolculuk" şiirinde sosyal hayatı anlatan birden çok ses ve kişilik mevcuttur (Yaşar, 1986). Anlatıcı kimlikler içerisinde gördüğümüz anne, baba, emekçi vb. şairin mesajını iletmede aracılık eden özneler şeklinde belirlemektedirler.

1.4.1.4. Kimliksiz Değişim

Kimliksiz Değişim'in ilk basımı Başak Yayınları tarafından 1992 yılında yapılmıştır. Eserin ismi olma özelliğini de taşıyan "Kimliksiz Değişim" şiiri, Petrol-İş Sendikası (Kırkkale Şb)'nin ikincilik ödülünü almıştır. Kendi yaşamından izleri barındıran, bir bakıma şairin kendisini okuyucuya açmasına olanak veren eser, diğer bir yandan da kimliksiz bir değişim yaşayan topluma karşı eleştirilerini dile getirmesini sağlamıştır. Bu eleştirilerin içerisinde, iyi not almak için kopya çeken öğrenciden, komşusunun tarlasını her sene biraz daha törpüleyen uyanık köylüye, küçük bir menfaat için başkalarının felaketlerine seyirci kalanlardan, bilime, sanata ve insani değerlere duyarsız olanlara kadar toplumun her tabakasına karşı şairin

gözlemediği ve duyumsadığı durumlar yer almaktadır (Kuseyri, 2013: 184). Büyük bir yankı uyandıran sonraları da kendisine oldukça sık sorular yöneltilmesine sebep olan “Köylüleri Niçin Öldürmeliyiz?” adlı ironik şiiri de bu kitap içerisinde yer almaktadır. (http://okumaninsonunayolculuk.com/html/alt_sayfa/inceleme/sukru_erbasm_siiirine_kucuk_bir_giris.htm).

1.4.1.5. Bütün Mevsimler Güz

Bütün Mevsimler Güz adlı eser, Promete Yayınları'ndan 1994 yılında çıkmıştır. Balkar'ın da ifade ettiği üzere Erbaş, tek bir mevsime dönüşen yaşama ağıtlar yakmasının yanı sıra yaşamdan umut kesmemektedir (Balkar, 1994: 1-3). Diğer eserlerine göre daha az sözcükle daha çok şey anlatmayı deneyen Erbaş, anlatımdaki akıcılığını da bu yolla geliştirmiştir (Uçkan, 1996: 5). Eser bunların yanı sıra yüzyılın ikinci yarısındaki insanların yaşadıkları doğal ortamlarından soyutlanma çabalarının yarattığı tepkinin yansımalarını barındırmaktadır.

1.4.1.6. Dicle Üstü Ay Bulanık

Erbaş'ın *Dicle Üstü Ay Bulanık* adlı şiir kitabı Nisan 1995'te Ümit Yayıncılık tarafından okuyucuyla buluşturulmuştur. Üç bölümden oluşan bu kitapta toplam yirmi altı şiir yer almaktadır. İlk bölümde aynı tema etrafında yazılmış 15 şiir bulunmaktadır. Kürt halkının trajedisi ve bu trajedinin uzantılarının bulunduğu şiirlerde şair, haksızlıkları, göçleri, ölümleri işlemiştir. İkinci bölümde ise Erbaş'ın bilinen şiirinin sürdürüldüğü gözlemlenmektedir. Üçüncü ve son bölümde ise mensur şiir olarak yazılmış tek bir şiir vardır: “Ömür Hanım'la Güz Konuşmaları”. Kitaptaki tüm şiirlerin 1994 tarihli olması fakat içlerinden sadece “Ömür Hanım'la Güz Konuşmaları”nın, henüz kitaplarının yayımlanmadığı bir zaman olan 1983 tarihini taşıması da dikkat çekmektedir (Yaman, 1995: 12-13). Hüzün, yalnızlık ve umutsuzluğun hâkim olduğu bu şiirde Erbaş, yaşamı sorgulamaktadır.

1.4.1.7. Kül Uzun Sürer

Erbaş'ın bir “içe dönüş” eseri olarak tabir edilen *Kül Uzun Sürer*, aşka ve onun bir sağlaması gibi duran ayrılığa yazılmış bir güzelleme olarak tanımlanabilir. Yaşanılan aşkın esrarını, kadını ve lirik olana eşlik eden insanı izleyebildiğimiz şiirlerde hatırlama-unutma döngüsünü de şiirsel metnin içerisine yerleştirmiştir (Kuseyri, 2013: 196). Eser, 1996 yılında Ümit Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır.

1.4.1.8. Derin Kesik

1999 yılında Ümit Yayıncılık'ın Çoşku Dizisi'nden çıkan *Derin Kesik*, “Süt Kokusu”, “Saklı Su”, Ufuk Karakoç için “Üç Türkü Denemesi”, “Bir Yığın Söz Ettim Görüyor musun?” adlarını taşıyan başlıklardan oluşmaktadır. Şair, ilk kitabı *Küçük Acılar*'dan bu yana sürdürdüğü kişisellik toplumsallığı, toplumsallıkla kişiselliği harmanlama tutumunu sürdürmeye *Derin Kesik*'te de devam etmiştir (Yavaşlı, 1999). Bunun yanı sıra, kuvvetli bir biçimde kendisini hissettiren anne ve baba potrelerinin de takip edilmesi mümkündür. Aşk, şiir ve ölüm bahsini birbiri içerisinde sorgulayan şiirlere, kitabın sonunda üç türkü denemesi de eşlik etmektedir.

1.4.1.9. Üç Nokta Beş Harf

Erbaş'ın 2001 yılında Ümit Yayıncılık'tan çıkmış olan *Üç Nokta Beş Harf*'i ilk kitabından itibaren sürdürdüğü çizgisini devam ettirmiştir. Erbaş'ın şiirindeki ironinin daha belirgin görülmesini sağlayan eserin adı Uzunköprülü Derviş Kemal'in iki dizesinden gelmektedir: “Uslandı zannetme Derviş Kemal'i/ Beş nokta üç harfin budalasındır.” (Yurdakul, 2002). Bu kitabında şair, hem şiirlerdeki otobiyografik özellikleri hem de dolaylılık ve yalınlığa kazandırdığı fiziki boyutla aslında kendisini anlatmaktadır. (Şimşek, 2001; Çolpan, 2001:18; Temizyürek, 2001: 52-53). Ölüm duygusunun yoğun olarak hissedildiği eserde geçmiş ve geleceğe de insanı koyarak bir bakış sergilemesi dikkati çeken diğer bir husustur.

1.4.1.10. Yalnızlık Heceleri

Kimi dergilerde parçaları yayınlanan *Yalnızlık Heceleri*, Ümit Yayıncılık'tan Çoşku Dizisi altında 2003 yılında çıkmıştır. Şiirler Aydoğan Yavaşlı'nın ifade ettiği gibi “küçük insan”ın yalnızlıktan duyduğu karmaşık acıları daha mutlak ve kalıcı hale getirdiği şiirler toplamıdır (Yavaşlı,2003: 12). Bu kitapta şair, şiirinin temel söyleyiş biçimini daha alçak bir sesle okunabilen bir şiir aracılığıyla anlatma özelliğini yeni bir düzeye taşımıştır. 51 şiirden ya da 51 bölümden oluşan tek bir şiir formundaki eserinde Erbaş, yalnızlık ve uzaklık olarak iki ana izlek belirlemiştir. Kitabı oluşturan diğer şiirleri ise Kürt sorunu, F tipi cezaevleri gibi toplumsal sorunların izlerini barındırmaktadır (<https://www.kitapyurdu.com/kitap/yalnizlik-heceleri/52565.html>). Özellikle yalnızlık sadece melankoli ve birey odağındaki bir yapıda değil, evrensel ve lirik bir arka planla yer almaktadır.

1.4.1.11.Gölge Masalı

Düşünsel bir arka planın dikkati çektiği *Gölge Masalı*, Everest Yayınları tarafından 2005 yılında yayımlanmıştır (Selamet, 2005: 8). Şükrü Erbaş'ın kült kavramları denilebilecek, kirpik, iyilik, çocuk, gövde, eşik, تنها kavramları yine varlığını hissettirmektedir. *Gölge Masalı*'ndaki şiirlerin toplamının Erbaş'ın poetik sürecinde geldiği noktayı göstermesi açısından değerli olarak nitelendirilmektedir. Birkaç kitabında olduğu gibi şair bu kitabında da söyleşilerine yer vermiştir (Bolat, 2005: 132-134). Fakat Selamet'in de belirttiği gibi önceki şiir kitaplarına göre hissedilir derecede kirpik sözcüğü ve türevlerinde bir azalma buna nazaran ölüm izleğinin kullanımında belirgin bir artış olmuştur.

1.4.1.12.Unutma Defteri

İlk baskısı 2007 yılında Kanguru Yayınları'ndan çıkan *Unutma Defteri*'nde Erbaş, düzyazı şiirlere³ ağırlık vermiştir. Semih Poroy'un çizimlerine de yer verilmiştir (Telli, 2007: 22). Erbaş bu çizimler hakkında:

“Dosyayı gönderdim, içinden seçtiği on iki şiire çizimler yaptı. Şiiri çizgiyle yeniden yazdı demek daha doğru sanırım. Sözcüklerin yaptığı çağrışım alanını, çizginin çağrışım alanıyla bir daha boyutlandırmaktı düşündüğüm. Gerçekliği iki ayrı alanın algısıyla ve diliyle yeniden kurmaktı. Kitapta otuz üç şiir var. Çizimlerle, şiir sayısı kırk beş oldu demek yanlış olmasa gerek” (Çakır, 2007: 4) der.

Kitap, dört bölümden oluşmaktadır: Noktalar, Eşikler, İki Zaman, Suya Su Demek. Noktalar bölümü düzyazı şiir biçimindeki 30 metinden oluşmaktadır. Eşikler adını taşıyan ikinci bölüm kısa sade ama yoğun dizelerden oluşan Haiku⁴ tarzında şiirlerin bir toplamı olmuştur.

Kitabın üçüncü bölümünü oluşturan İki Zaman'da ise şair Ankara ve Antalya'yı yazmıştır. Son bölümde ise Erbaş ile yapılan iki söyleşiye yer verilmiştir. Bu söyleşilerden

³ Şiir ile hikâye arasındaki türlerden biri olan mensur şiir, *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde “Şeklen nesri andıran yani vezinsiz, kafiyesiz olarak düzyazı gibi yazılan ancak şiirsel unsurlarla ‘iç kafiye/seci, iç ahenk, şairane benzetmeler, duygu yüklü ifadeler vb.’ beslenen; şiirle nesir arasında nesirden ziyade şiire yakın duran kısa metinlere verilen ad.” olarak tanımlanmıştır (Çıkla, 2009: 56). Erbaş ise şiir ve hikâye arasında kullandığı bu form üzerine Necatigil'in 1995 yılında İstanbul Teknik Okulunda, “Şiirimizde Hikâye” başlıklı konuşmasını işaret ederek Necatigil'in söylediği “Şimdilik edebiyat kitaplarımızda yok ama ileride şiir-hikâye arasında bir türe de yer verileceğini umuyorum” sözlerinin kendisini “ıştıttı”ğımı ve rahatlat”tığımı ifade etmiştir. Geçmişte de “şiir-deneme-öykü” harmanıyla düzyazı şiirler yazdığını fakat bundan sonra daha “cesur davrandığını da eklemiştir. Nitekim şair için aslolan “dert”in en iyi ve etkili şekilde anlatılması ve şiirsel dilin korunmasıdır (Koçakoğlu, 2018: 331-332).

⁴ “Haiku, dünyadaki en kısa şiir biçimi olarak bilinmektedir. Haiku, haika (şakalı dizi şiir) adı verilen şiir türünün oluşumu içinde önem kazanan hokkudan (şakalı şiirin başlangıç dizesi) bağımsız bir biçim olarak Japon edebiyatında yer etmiştir. Haiku, üç dizeden oluşan ve beş-yedi-beş (go-shichi-go) haku olmak üzere toplam on yedi haku ölçüsüne göre yazılan bir şiir biçimidir” (Tekmen, 2010: 152).

ilki Tezer Cem tarafından “Her Şeyi Tutkuya Çeviren Gecikmeyim Ben” başlığıyla yer almış diğer söyleşi ise Emel İrtem tarafından gerçekleştirilmiş “Bir Dilin Yetersizliğinden Çok Kötü Kullanımından Söz Etmek Daha Doğru Olur” adı altındadır (Ay, 2009: 98). Genel olarak söyleşilerde Erbaş’ın şiirinin kaynakları, sanattaki duruşu, güncel sorunlar, yazar örgütlenmeleri ve dergicilik, şair medya ilişkisi gibi hususlara değinilmiştir.

1.4.1.13.Bağbozumu Şarkıları

Şükrü Erbaş’ın Altın Portakal Şiir Ödülü’nü kazanmasını sağlayan *Bağbozumu Şarkıları* adını taşıyan kitabı, 2012 yılında Kırmızı Kedi Yayınevince yayımlanmıştır. Ayrıca *Bağbozumu Şarkıları Odağında Şükrü Erbaş Şiiri* adı altında kitaptaki şiirler üzerinden 17. Altın Portakal Şiir Ödülü 2013 Sempozyum’u düzenlenmiş ve bildiriler de kitap olarak yine Kırmızı Kedi Yayınevi tarafından basılmıştır. Eserde yaşam/ölüm karşıtlığına odaklanan veya çevresinde dolaşan şiirlerin yoğunlukta olduğu görülmektedir (Bayat-Oruçoğlu, 2013: 103). Bugüne kadar şiirinin kaynaklarından biri olarak gösterdiği halk türkülerinin ve doğanın zengin bir biçimde yer aldığı *Bağbozumu Şarkıları*’nda (Ay, 2013: 257) kadın da önemli bir yer tutmaktadır.

1.4.1.14.Pervane

2015 yılında Kırmızı Kedi Yayınevi tarafından yayımlanan *Pervane* ile Şükrü Erbaş, 2015 Dağlarca Şiir Ödülü’nü kazanmıştır. Eserde toplumsal konular, yoğunlukla işlenmiş ve birey-toplum, devlet-iktidar çatışmaları ön plana çıkmıştır (Karaosmanoğlu, 2015: 203). Aynı zamanda şairin duygu yüklü şiirlerini sosyal olaylarla bağdaştırması da dikkati çekmektedir.

1.4.1.15.Yaşıyoruz Sessizce

2016 yılında Kırmızı Kedi Yayınevince yayımlanan *Yaşıyoruz Sessizce*, Şükrü Erbaş’ın 45 yıllık hayat arkadaşı olan Hatice Hanım’ın ölümünün ve hatıralarının izlerini, ilk dizesinden son dizesine kadar hissettirmektedir. Baştan sona bir ağıt olarak nitelendirilebilecek eser, Hatice Hanım’ın özverisini gösteren bir cümlesiyle açılmaktadır: “Babanız içerde şiir yazıyor diye çocuklarımı sessiz ağlattım ben.” Eşine karşı tüm seslenişlerini barındırdığı kitabında Erbaş, doğayı ve hatıraları da yaşadığı acıyla harmanlayarak kimi zaman bir isyana varan sesini aşk, yalnızlık ve ölüm izleklerinde birleştirmiştir.

1.4.1.16. Kuş Uçar Kanat Ağlar

Şairin *Kuş Uçar Kanat Ağlar* eseri, Ocak 2018’de Kırmızı Kedi Yayınevi’nden çıkmıştır. Erbaş’a Behçet Necatigil Şiir Ödülü’nü kazandıran eser yine Hatice Hanım’ın hatırasından pek çok iz taşımaktadır. Eserin tamamı şiir hikâyelerden oluşmaktadır. Şair, neredeyse yazın hayatının başından beri yazdığı bu türle, bireysel ve toplumsal temaları lirik bir söyleyişle aynı potada eritmiştir.

(http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/941412/Sukru_Erbas_tan__Kus_Ucar_Kanat_Aglar_.html)

(<https://www.evrensel.net/haber/343838/ortak-acimizi-kendi-acimiz-sanip-gidecegiz-bu-dunyadan>)

1.4.1.17. Otların Uğultusu Altında

Kırmızı Kedi Yayınevi tarafından 2019 yılında okuyucuyla buluşan *Otların Uğultusu Altında*, Şükrü Erbaş’ın son kitabı olma özelliğine sahip olmakla birlikte yine ölüm izleğinin ve toplumsal temaların doğa ile içiçe bir biçimde işlediği eseridir. Şiirlerin yanı sıra Neşet Ertaş, İnce Mehmed ve Sennur Sezer adına yazılan eserleri de barındıran kitapta, halk şiirinin ve türkülerin izleri de bulunmaktadır.

1.4.2. Deneme

Şükrü Erbaş’ın şiirsel bir üslupla kaleme aldığı denemeleri yaşam, ölüm, aşk, yalnızlık gibi temalardan, güncel toplumsal konulara kadar pek çok hususu içerisinde barındıran bir yapıya sahiptir. Genel olarak kitapların içerisinde bazen şiirler ve resimler bazen de çeşitli yerlerde daha önceleri yayınlanmış olan söyleşilerin olduğu görülmektedir. Denemelerin en son yayımlanmış hali Kırmızı Kedi Yayınevi tarafından 2014 yılında *Bütün Yazıları 1 ve 2* olmak üzere iki cilt halinde yayınlanmıştır.

1.4.2.1. İnsanın Acısını İnsan Alır

Erbaş’ın *İnsanın Acısını İnsan Alır* kitabı, şairane üslubuyla son dönem Türkiye’sini irdelerken, sevmeden zamana, kadına bakıştan, siyasal çıkmazlara, demokrasi mücadelesinden yalnızlığa, yaşama sevincinden karamsarlığa, ölümden umuda pek çok konuyu da kapsamaktadır (Doğan, 1996). Kitapta yer alan yirmi dokuz lirik yazının ardından ikinci bölümde Erbaş’la farklı tarihlerde yapılmış söyleşiler yer almaktadır. Bu söyleşilerde şairin, şiir yazmasının sebepleri, ileride yapacağı çalışmaları, şiirleri hakkında merak edilenleri ve “Köylüleri Niçin Öldürmeliyiz?” şiiri hakkındaki açıklamaları bulunmaktadır. Özellikle aşk ve sevginin yaşamdaki yerinin ne denli önemli olduğunu imleyen şairin bu

kitabı Ümit Yayıncılık tarafından 1995 yılında yayımlanmıştır.

1.4.2.2. Gülün Sesi Gül Kokar

Şairin yayımlanmış yazılarının bir derlemesi olan *Gülün Sesi Gül Kokar*, Ümit Yayıncılık'tan 1998'de okuyucuyla buluşmuştur. Kitabın ilk bölümünde Erbaş, yazmak, şiir, düşünce özgürlüğü, tarih bilinci, edebiyat ödülleri, eleştiri gibi konulardaki düşüncelerine yer vermiştir (Yavaşlı, 1998). “Kitaplardan Esen” adını taşıyan ikinci bölümde ise Nazım Hikmet'in şiirinden Ali Balkız'ın hikayeciliğine kadar kendisine de kaynaklık eden veya onu etkileyen yirmi iki sanatçının sanat dünyaları ve eserleri hakkında yazıları mevcuttur. Bu yazılar, Erbaş'ın dikkatli ve derinlemesine okumalar yapan bir okuyucu olduğunu da göstermektedir.

1.4.2.3. Bir Gün Ölümden Önce

Şiirsel üslubunu düz yazılarına da aktaran şairin, kendini, kadınları, memuriyet hayatına bakışı, yaşamın farklı evrelerini, evleri, sokakları, ölümü, yalnızlığı (Koryürek, 1999: 43-44) işlediği denemeleriyle oluşturduğu *Bir Gün Ölümden Önce* adlı kitabı, 1999 yılında Ümit Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır.

1.4.2.4. Sarkacın Kalbi

İlk basımı Ümit Yayıncılık'ın aracılığıyla 2002'de yapılan *Sarkacın Kalbi*'nde şairin hem düzyazıları hem de şiirleri mevcuttur. Kitapta otuz bir metin yer almaktadır. Bunların yalnızca sekiz tanesi şiir, geri kalanı ise düzyazıdır. Bazen bir eleştiri metni olarak da nitelendirilebilecek olan yazılarda F tipi cezaevlerinden, ölüm oruçlarına, “hayata dönüş operasyonu”ndan barış düşüncesine, Mehmet Özer'in yargılanan fotoğraflarından çeşitli devlet kurumlarının ve derneklerin ünlü Atatürk sözlerine, neden şiir okuduğumuzdan şiirin güncelle olan ilişkisine, hem edebiyat içi konuları hem de ülkenin güncel sorunlarını konu edinmektedir (Dirlikyapan, 2002: 63-64).

Sarkacın Kalbi, bu şekilde bir konu çeşitliliğine sahip olmasının yanında göndermeler açısından da oldukça zengindir. Nebahat Altıok, Behçet Aysan, Enver Gökçe ve Ahmet Telli hakkında yazılan yazıların yanı sıra, Nazım Hikmet, Adorno, Kafka, Orhan Veli, Octavio Paz, Rilke, Cemal Süreya, Abbas Sayar ve Hasan Ali Toptaş gibi pek çok edebiyatçıya da göndermelerde bulunmaktadır.

1.4.2.5. Çekilme Suları

2009 yılında Kanguru Yayınları tarafından yayımlanan *Çekilme Suları* mizah, yazar örgütleri, şiir, politika, dil ve kültür gibi konulara değinmektedir. Eserde şairin, Edip Cansever, Fikret Otyam, Hasan Ali Toptaş, Cevat Çapan ve Kul Ahmet'e dair yazdığı yazılar da bulunmaktadır.

1.4.3. Söyleşi

1.4.3.1. Eşik Burcu

Erbaş'ın yazma serüvenine başladığı günden beri çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlanan söyleşi ve röportajları Kırmızı Kedi Yayınevi tarafından 2010 yılında *Eşik Burcu*'nda toplanmıştır. Erbaş'ın kendi yaşamına, sanata ve topluma bakışına erişme imkanı sağlayan bu söyleşiler, şairin tüm sanat hayatına dair bilgileri de içermesi açısından oldukça önemlidir.

İKİNCİ BÖLÜM

ŞÜKRÜ ERBAŞ'IN ŞİİR ANLAYIŞI VE ŞİİRLERİNDE KADIN ALGISI

2.1. Şükrü Erbaş'ın Şiire ve Şaire Bakışı

Şiirin geçmişten günümüze pek çok tanımı yapılmıştır. Fakat hiçbir zaman tam anlamıyla genel geçer tek bir tanım, otoritelerce kabul görerek yürürlüğe konulmamıştır. Hal böyleyken bu durum, şiirin tanımlanamayan yanıyla da açıklanabilir. Erbaş da bu durumun bilincindedir ki kendisi yıllar geçtikçe şiir konusunda konuşmakta zorlandığını ifade eder (ÇS, s.147). Erbaş, yıllarca sadece şiire çalışmış ona “kuma getirmemiş” bir şair olarak yaptığı şiir tanımlamaları, bu minvalde dikkate değerdir.

Şairin şiirin tanımı hakkında gerek verdiği röportajlarda gerekse yazdığı denemelerde pek çok görüş ve düşüncesinin yer aldığını söylemek mümkündür. Kendisine yöneltilen “şiir nedir?” sorusuna verdiği cevap bunlardan biridir:

“Çok şairane bulunmazsa... Acı, acı, acı... Yaratmanın tanrısal hazzı. Bir uçuruma harfler atıp yankısını beklemek. Dilin odağında örgütlenmiş incelik. Hiçbir gizlisinin olmadığı yer insanın. Her şeyin, bir yağmur damlasının bile aşk kadar, zaman kadar, ölüm kadar anlam kazandığı bir bilgi. Hayalin gerçeklikten daha gerçek olduğu büyü. Ekmekle ve kadınla sıra yarışı yapan çocuk. Güzel huzursuzluk. Mutsuzluğun verimi. Dünyayı karşısına alıp kendine konuşmak. Aşkın ve ölümün üçü. Uzar gider bu. Tanrının insan olduğu bir dünya mucizesi.” (ÇS, s.19)

Şiirin amacı ise dünyamıza açıklık getirerek onunla ilgili her şeyi “yeni derinliklerle apaçık” kılmaktır (İAİA, s.161). Erbaş, şiiri insanın yaşadığı mutsuzluk ve yalnızlığına karşılık bir “tutunma çırpınışı”, “dünyaya, sözcüklerle katlanma gerekçeleri yaratması”, “dünyayı yaşanır kılma eylemi”, “insanın kendi kalbinin bile dışına çıkma girişimi”, “kalabalığa gönderilen bir yalnızlık elçisi”, “uzun denklem”, “harflerden taşan ikinci hayat” ve “bir tedirginlik sanatı” olarak tanımlamıştır (ÇS, s.201-202).

Şairin diğer bir şiir tanımı ise yine *İnsanın Acısını İnsan Alır* kitabında toplanan denemelerinde gizlidir. Şair şiiri:

“Kendi tahtını bile dağıtan bir tanrıdır, hiçbir tanrıya eğilmeyen. Susar gibi görüldüğü an, en kesin konuştuğu andır. Herkesin düş gücüne göre çağrışımlar imler. Bu yüzden akıl almaz bir hazinedir, eşiklerden geçene. Kendini ele verir gibi görüldüğü yerde, incelikle geri çekilen bir büyük nazdır. Kesinlik onun alanının dışındadır. Ondan yola çıkılarak bir doğruya varılabilir ama onun doğru olmak gibi bir sorunu yoktur. Duvarları ve çatıları camlardan oluşan bir özge yapıdır, her yanından bin güzellik şakıyan. Başkalarının sözcükleriyle konuşur ama başkalarının söylediklerini söylemez. Sürekli

bir yenilik olduğu için herkesin kanıksadığı bir eski gibi ortak bir tanımı yoktur. Binlerce parçadan oluşmuş bir kusursuz bütündür. Durduğu yeri, hayata karşı tavrını, derdini ve istediklerini, söylediklerinden çok gizledikleriyle duyurur bize. En yüksek sesle konuştuğunda bile inceliği elden bırakmaz. Aşkın, acının ve başkaldırının ilk ve en güzel sesi olmuştur her zaman. Bu yüzden sevinçten çok hüzne yakışan bir yapısı vardır.” (İAİA, s.35) şeklinde ifade ederek bir noktada sabitlemeden tanımı özgür bırakma yoluna gitmiştir.

Şiir, sanatçıya göre yalnızca estetik haz veren, bireysel duygularını dışa vurduğu bir yaratım değildir. Şiiri, iç dökmek ya da narsist bir tavır sergilemek sebebiyle de kullanmaz (Özmen, 2013: 68). Erbaş’a göre şiirin kaynağı yaşamdır, her şey yaşamdan süzülerek sanat eserinin içerisinde varolmaktadır (İAİA, s.159).

Sanatçının yazılarında tanımlamaların yanı sıra şiirin insana kattıkları hakkında da düşüncelerine rastlanmaktadır. Bu minvalde şair, şiirin insana zerk ettiği en önemli yetinin geleneksel toplumun, gerçek hayatta hiçbir yeri olmayan, bir eğlence olarak görülen “hayal kurma” olduğunu öne sürmektedir. Bunun dışında şiir, anlamayı, sevmeyi, karşı çıkmayı, sessizliğe saygıyı, ufukların ardını, geleceği, soru sormayı, kendi gözümüzün ve kalbimizin büyüsünü, sınırların saçmalığını, alın çizgisinin derinliğini, inceliğin gücünü, suskunluğun “gizli dili”ni ve “gecenin ışığı”nı öğretmektedir. Bu haliyle şiir, insanın ve doğanın tüm imkanlarını sunmaktadır. İnsanın yaptığı iş her ne olursa olsun şiir okuyan bir kişi, Erbaş’a göre çok daha başarılı, üstün, duyarlı ve mutsuz olacaktır. Bu mutsuzluk hali ise bireyin hayatını güzelleştirmesi ve geliştirmesi açısından “verimli bir mutsuzluk”tur (ÇS, s.228).

Şair ise toplumun bir üyesi olmasının yanı sıra, kişilik yapısı, dünyaya bakışı, duygu ve düşünce birikimi ve düzeyi ile son derece duyarlı ve topluma karşı sorumluluk sahibidir. Bu sorumluluk şairin kendi kendine yüklediği birşeydir. Bu yapısı ile de sürekli dünyayı sorgulayan, kendisiyle ve çevresiyle çatışan, karşı koyan, ne kadar uyumlu görünse de uyumsuz ve aykırı bir kişidir (İAİA, s. 150).

Erbaş’ın şairi, bir “taş işçisi”dir. Gerçekliği yola çıkararak onu yıkar. Üzerindeki yerleşik örtüyü parçalar ve sonra o gerçekliği yeniden inşa etmeye başlar. Bu noktada şair kendi perdesini aralayan bir tiyatro oyuncusudur. Erbaş, şairin bir “saç örgüsü” gibi şiirini ördüğünü söyler. Ama tüm bu örgünün bağlandığı yerlerin şairin düşünsel ve duygusal dünyası olduğunu da ekler (İAİA, s.141). Sanatçı aynı zamanda şairi bir “duygu avcısı” olarak nitelemiştir. Çünkü şair, hayatın her dikkatinden, aralık kapılardan, kirpik uçlarından, kapı pervazlarından süzülen her bir ayrıntıyı kendi maddi ve manevi hafızasına doldurur. Bu haliyle şair, aynı zamanda bir “görme ustası”dır da. Erbaş’ın nazarında o, hayatın en kolay ayarttığı kişidir. Çünkü eşikte ve ufukta, yüzlerce yeni serüven ve ayrıntı sürekli şairin gözüne takılır ve şair de bunlara kapılıp gider. Aynı zamanda şair, dünyayı sesin süzgecinden geçiren,

dilin suyuyla yıkayan, anlamı sesin kantarında tartan bir “attar”dır. Bir hece için bir dizeyi harcayan bir hovardadır ve: “Geceyi gündüze eşitleyendir. Sevinci hüzne bakar, hüznü sevince... O bir aşk dervişidir, aşkı diri tutmak için lokma lokma yüreğini yiyen. / Dini dünyadır onun, ayini şiir.” (İAİA, s. 142)

Şairin kim olduğunu bu şekilde farklı tanımlamalarla imleyen sanatçı, kimlerin birer öngörü olarak düşünerek şiir yazamayacağı konusunda ise çok net belirttiği maddeleri vardır; “1-Sipariş üzerine, 2-Birilerini bir konuda bilgilendirmek için, 3- Ün, para ve saygınlık kazanmak için, 4-Evrensel olmak için.” (İAİA, s.177). Çünkü modern dönemde artık kimsenin önüne birer ayak koyup da şiir söylenmesi istenen şairler yoktur. Diğer bir yandan şiirin pek tabii bilgilendirme işlevi olduğu fakat sırf o konu üzerine illaki şiir yazılacak şeklinde bir görüşle şiirin ortaya konulması söz konusu değildir. Eğer konu varsa da bu, haber niteliğinde değil şiirsel imgeyle harmanlanmış bir bilgidir. En açık ifadesiyle de bu tarz şiirler, şairin bile yazılma sürecinde nasıl imleyeceğini önceden bilmediği psikolojik bir süreçten geçerek şekil almış şiirlerdir. Ün, para ve saygınlık konusunda, bir “çocukluk hastalığı” benzetmesinde bulunur. Evrensellik konusunda ise sanatın en genel ilkelerinden biri olduğunu fakat öznel durumları, bireysel bir söyleyişle ama o durumun çerçevesini kırarak evrensele ulaştırılması gerektiğini öne sürer (İAİA, s.177-179).

Erbaş, yazma edimi için şiir ya da deneme yazarak kendisine bir “yaşama alanı” açtığını öne sürer. Çünkü şair, ancak bu yolla var olamadığı yerlerde yaşayabileceği veya var olmak istemediği alanlardan uzaklaşabileceği bir alan yaratabilmektedir. Zira bir “karşı dünya taslağı”nı ancak bu şekilde edinebilmektedir (İAİA, s.68). Yazma edimi üzerine ise” bir anlama çarpınışı”, “donmuş bir akıl” ve “kalbi sözcük sözcük çözme çabası”; başta şairin kendisini ve insanı bilinmezgin gizine ve özgürlüğüne kavuşturması olarak yorumlamıştır. “Yazmanın insanın kendisine ve dünyaya ilişkin her şeyi ancak yazmayla bilebiliriz” der (ÇS, s.147).

Şair, bir sanat yapıtının ortaya çıkış noktasının ise çatışma olduğunu öne sürmektedir. “Bireysel ya da toplumsal düzlemde, nedenleri ne olursa olsun, sanat yapıtı var olan gerçekliğe bir itiraz, bir müdahale bir reddiyedir.” (ÇS, s. 39) der. Ve bunun sadece politik olana, genel kalıplaşmış olan gelenek görenek ve yaşam tarzına karşı olması da gerekmemektedir. İnsanın kendi benliğindeki bir kabul edemeyiş de aynı etkiyi yaratmaktadır. Bu koşullar altında “uyum” yaratıcılık için bir ölümü tanımlar. Psikoloji de insana barışçıl bir ruh halini ve düzeni telkin etmektedir. Fakat Erbaş’a göre “normalin sanatı olmaz” sanat böyle bir düzen sağlamaya çalışan psikoloji karşısında “canım sıkılıyor” diyenlerin alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Eğer insanın hayatla ve kendisiyle kasıtlı ya da kasıtsız bir çatışma

yaratıp bulunduğu huzursuz ruh hali olmasaydı sanat, insanlık tarihinde ilk nüvelendiği haliyle kalırdı (ÇS, s. 39-40).

Şükrü Erbaş, sanat yapıtının üretiminin nedenlerini iki başlık altında toplamıştır. Sanat dünyayı dönüştürükten ya trajediyi ya da mizahı kullanır. Ki bunlardan trajediyi önceleyen şairin trajediye bakışı da dikkat çekicidir. Yaşanılan acının, kaosun, kötülüğün tabiri caizse ayyuka çıkartılması ve bir bilinç haline dönüştürülerek “katlanabilir kılma” edimidir (ÇS, s.74).

Şairi yazmaya iten durumlar ise, “adalet duygusunu yitirmiş bir toplum”, dünyaya ve kendine “yabancılaşmış insan”, kendine ve her şeye “düşman” olmuş insan, kendisine ezen güce bağlanan bir “yaşama isteği”, yoksullukla mayalanmış bir “cehalet”tir. Erbaş, bunlarla olan ilişkisinin daha da şiddetlenerek devam ettiğini söylemektedir (ÇS, s.31).

Erbaş, sanatçının yazmaya başlarken bir kaynağı olduğunu ifade eder. Bu kaynak şairi söz söylemeye götüren bir neden, bir sonuç, bir süreç bir durumdur. Herkese göre bu kaynak değişkenlik göstermektedir. Hatta bir şairin, yazarın, her bir şiirine başlarken yaşadığı da bu husustur. Bu, şiirin “ilk kaynağı”dır. Daha sonra şiir, kendi gerçekliği içerisinde, düşünsel ve duygusal dünyasıyla bir devinime girmektedir. Ve artık ortaya çıkan dizeler, ilk kaynaktaki haliyle değildir. Pek çok süreçten geçmiş olan şiir, ilk kaynağı sadece aktarmakla ya da yinelemekle yükümlü değildir (İAİA, s.141).

Şiirin yazılma süreci Erbaş’ın nazarında sancılı ve sıkıntılı bir dönemdir. Çünkü bu zamanlarda söylenecek en uygun sözlerin seçilmesi, ölçü, uyak, ses, ritim, anlam ve duygunun şairin en mükemmeline ulaşmasına değin uğraşılması gerekmekte olan stresli bir süreçtir. Şairin ise böylesine zorlu bir süreçte mutluluğundan söz etmek Erbaş’a göre zordur. Ona göre “şiir ve mutluluk” arasındaki uyumlu ilişki ancak hazırlanan şiirin ya da kitabın bitip okur ile paylaşıldığı dönemdir. Zira şair, artık bir süreliğine üzerindeki yükü bırakmıştır ki bu da aslında tam anlamıyla bir mutluluk sayılamaz. Bu sefer başlayan süreç ise ortaya koyulan sanat eserin ‘keşke’ ve ‘acaba’ları olmaktadır (İAİA, s.150-152). Yani Erbaş’ın şiir ve mutluluk arasındaki bağı okur ve eserin arasındaki bağdan geçmektedir denilebilir.

“Neden büyük şiir yazılmıyor?” sorusuna Erbaş’ın cevabı ‘zamanı ömrümüze eşitledik’ olmuştur. Bizler yaşarken gelişen şeylere karşın bizim geleceğe ilişkin bir “dünya tasarımı”nın olmayışı, kendi yaşadığımız zaman dışındaki zaman ve hayatlara karşın kayıtsızlığımız sebebiyle şair, bu tarz düşüncelere gark olmuştur (ÇS, s.134-135).

Erbaş, yazarın sorumluluklarına dikkat çekerken Jean Paul Satre’nin bu konu hakkında söylediklerini destekleyerek kendi görüşünü öne sürmüştür. Bu bilgiler ışığında yazarın sorumluluklarının ilkinin mutlak, koşulsuz bir özgürlüğe sahip olması, toplumsal sorunlara

kayıtsız kalmamasıdır. Şair bir de her gerçek yazarın aslında bir “devrimci” olduğunu ne adına olursa olsun her türlü yasak, baskı ve zorlamaların onun yaratıcılığına bağışlanamaz bir engel teşkil ettiklerini öne sürer.

Yazının ve yazarın gücünün kaynağı olarak da şair, insanların göre göre, duya duya sürekli maruz kaldığı gerçekliğe artık duyarsız kaldığını yahut da bu gerçekliğin aşındığını bu sebeple de artık göremediğini fakat yeni bir biçimlendirmeye, yeni bir duyuşla şekillendirilen gerçekliğin yeni bir boyutla daha çarpıcı ve kalıcı olarak algılanıp değerlendirileceğini düşünmektedir. Bu görüşüne ek olarak da Satre’nin bir sözünü ilave eder; “Siyahlar eziliyor, demedikçe siyahların ezilmesi bir şey demek değildir. O ana kadar kimse, belki siyahların kendileri de farkında değildir. Bir tek sözdür ona bu anlamı kazandıran.” (İAİA, s. 148)

Çeviri hususunda ise sanatçı, tüm dünya dilleri arasındaki duvarları yıkarak insanlara farklı evrenler, duyuşlar ve görüşler katan bir mucize olarak yorumlamıştır. Bu görüşüne ek olarak çeviri ne kadar başarılı olursa olsun, o kültüre ne kadar nüfuz ederse etsin kendi dili içindeki deviniminden illaki bir şeyler kaybedeceğini de imlemiştir. Çünkü sanat eserinde yer alan bazı unsurlar mutlak yazıldığı dilin içerisinde tam anlamını ve yaratmak istediği etkiyi okuyucuya geçirebilir (ÇS, s.62).

Erbaş, yazar örgütlerini, aldığı çeşitli görevlerle yakından tanımış bir kişi olarak bu örgütlerin sadece edebiyat içi sorunlarla ilgilenmek, edebiyat etkinlikleri düzenlemek gibi görevlerle kendilerini sınırlamamaları gerektiğini savunmaktadır. Ona göre örgütlerin temel görevi düşüncüyü ifade etme özgürlüğünün önünde her türlü engelle mücadele etmektedir. (ÇS, s.106-107).

Günümüzde en hızlı şekilde bilgiyi elde edebilmeyi, bizi küreselleştiren internet yanlısın doğrudan daha çabuk yayılmasını, kötü kullanılan ve insanı iletişimsizliğe sürükleyen “bir zamane çaresizliği” olarak nitelendirmektedir (Salman, 2015: 8). Şairin gözünde, şiirin internetle ilişkisi ise eğer internet, okuyucuyu daha iyi bir esere götürdüğü gün bir değer kazanacaktır.

2.2. Şükrü Erbaş'ın Şiirlerinde Kadın Algısı

Erbaş'ın şiirlerinde pek çok farklı yön ve biçimleriyle yer eden kadınlar, bu bölüm içerisinde üç ana başlık altında irdelenecektir. Kadının toplumsal rollerinin, beden uzuvlarının hangi imgeler ile birlikte şiirlerde yer aldığı, cinsellik açısından nasıl bir bakış sergilendiği, hangi çağrışımların odağında durduğu, eşya, nesne, bitki ve hayvanlar gibi maddi unsurlarla nasıl bir ilişki içerisinde olduğu Erbaş'ın eserleri çerçevesinde ele alınacaktır.

2.2.1. Kadının Nesnel Görüntüsü

Toplumcu gerçekçi dünya görüşüne sahip olan Erbaş, kadına da bu doğrultuda bir bakış sergilemiştir denilebilir. Zira duygusal ve yaşantısal olarak hissiyatlarını anne, sevgili, hayat kadını, modern ve taşra kadını vb. hususlarla aşk, özlem, sevgi, ayrılık, şefkat gibi duygular içerisinde ele alan şair, bunun yanı sıra toplumsal eleştirileri de yine kadının sosyal hayattaki rolleri üzerinden işlemiştir. Bu bölüm başlığı altında şiirsel verilerin ışığında yukarıda sayılan konular derinleştirilerek ortaya konulacaktır.

2.2.1.1. Bir Akşam Alacası Anneler

Anne, bir çocuğun ilk evidir. Barınma, beslenme gibi temel ihtiyaçların yanında sevgi, şevkat, güven vb. pek çok duygunun da ilk hissedildiği husus annedir. Bu haliyle anne, çocuğun ilk yaşantılarını oluşturmakta ve ömrünün sonuna kadar da hayatına tesir etmektedir. Sanatçılar da, eserlerini meydana getirirken kendi hayatlarına dokunan olaylardan, insanlardan ve ruh hallerinden ilham almaktadırlar. O halde, herkes için kaçınılmaz bir durum olan çocukluğun ve bu evrede yaşananların, sanatçılar için sonsuz bir hazine olduğu söylenebilir. Bu nedendir ki çoğu sanatçının hayatında derin bir yer kaplayan anneye, ortaya koyulan eserlerde çeşitli yönleriyle ve sosyal hayattaki konumlandırılmalarıyla yer verildiğini görülmektedir.

Klasik Türk şiirinde anne, bazen şiirlerin öznesi olarak bazen de bir teşbih niteliğinde kullanılmıştır. Tanzimatla birlikte ise anne imajı, daha etkin bir biçimde sanat yapıtlarında yer almıştır. İlerleyen zamanlarda da rağbet gören anne temasını, yoğun bir şekilde kullanan yazarlar arasında Ahmet Haşim, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Kutsi Tecer, Nâzım Hikmet Ran, Necip Fazıl Kısakürek, Arif Nihat Asya, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Gülten Akin, Sezai Karakoç, Hilmi Yavuz, Atol Behramoğlu gibi sanatçılar bulunmaktadır (Yayla Tosun, 2009: 2-3). Cumhuriyet dönemi şiirinde yer alan anne, yine geleneksel bir imajda olmanın yanı sıra rol-model alınan ve eğitimci özelliğiyle de dikkati çeken bir yapı arz etmektedir. Modern Türk edebiyatıyla birlikte ise anneler, eserlere yansırken daha somut bir

hale bürünmüştür (Çavdar, 2016: 103-104).

Şükrü Erbaş da anne imajına ağırlık veren sanatçılardan birisi olmuştur. Erbaş'ın eserlerinde “anne”nin nasıl bir yer kapladığını görmek için öncelikle iki kadının irdelenmesi gerekmektedir; annesi Lalezar Hanım ve çocuklarının annesi Hatice Hanım.

Şairin annesi Lalezar Hanım, şiirlerde taşralı, çiftçi ve dindar bir kadın imajı çizmektedir. Vefatına dek tarlalarda çalışmış, beş çocuk doğurmuş, hayvan bakmış, sert bir kocayla uğraşmış olan Lalezar Hanım, özveri ve emek timsalidir (Çalık, 2018a). *Kuş Uçar Kanat Ağlar* adlı eserdeki “Şu Yüzüğü Hatice’ye Verin” şiirinde Lalezar Hanım’a dair pek çok bilgi bulunmaktadır. Bu şiire göre Lalezar Hanım, “akasya ağacı”na sarılan, “gülhatmi”leri öpen, “domateslerle konuş”an ve “delice kuşları”na türküler söyleyen doğayla içiçe bir kadındır. Bu şekilde doğayla bağ kuran anne, bir kayısı ağacı kurduğunda ise ürpererek bahçenin dört bir yanında “üzerlik” yakarak olumsuz durumları engellemeye çalışmıştır. Böyle bir hayat bilgisine sahip bir annenin çocukları da dolayısıyla bu durumdan etkilenmiştir ki Erbaş'ın da doğaya bu kadar yakın bir yerden şiirlerini kaleme almasında annesinin etkisi olduğu söylenebilir. Aynı zamanda bu anne, ev işleriyle uğraşan, “yemeni” takan, “yayık çalka”layan, gurbette olan çocuklarını özleyen tipik bir taşra kadınıdır. Fakat onu bu standartlardan ayıran bir nokta vardır; o, çocuklarına okumuş insan hikayeleri anlatır. Bu durum, Erbaş'ın dünyasındaki annenin eğitici ve öğretici özelliğini göstermektedir (Erbaş, 2018: 28-30)⁵.

Lalezar Hanımla birlikte bir annenin, sevdiklerinin ölümünden sonraki ruh hali de kavranılabilir. Özellikle taşradaki sağlık hizmetlerinin elverişsizliği ve bu husustaki bilgisizlik pek çok çocuğun ölümüne sebebiyet vermektedir. Erbaş'ın bir kardeşi, henüz bebekken annesinin emzirmesi sırasında nefessiz kalarak vefat etmiştir (Çalık, 2018a). Şair, bu olaya “Serap’ın Sesi” şiiriyle değinmiştir; “Serap’ın sesinde, üç aylık çocuğunu memesiyle boğan annenin saklanmasıdaki dehşet var.”(Erbaş, 2001: 35)⁶ Diğer bir çocuk ölümü de *Kuş Uçar Kanat Ağlar* kitabında bulunmaktadır. Bu sefer şairin, annenin ruh halini bedensel bir çöküş şeklinde vermesi dikkati çekmektedir. Zira anne, kızı öldüğünde kör olur, yatar ve bir daha kalkamaz (KUKA, s. 28-30).

Lalezar Hanım’ı derinden etkileyen bir diğer ölüm de eşininkidir. Erbaş, bu durumun farkındalığıyla annesini şu şekilde tanımlamıştır:

“Annem bir top ağaç bozkırın altında
Kendi rüzgârıyla ırgalanıp duran

⁵ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece KUKA kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

⁶ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece ÜNBH kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

Çok oldu babam öleli...” (Erbaş, 1994: 10)⁷

Anne, burada yalnız, kasvetli bir psikolojidedir. Uçsuz bucaksız bir bozkırdaki ağaç tanımlaması, yaşlanan ve yalnızlaşan bir kadını temsil etmektedir. Bu durumu güçlendiren diğer ifade, annenin artık kendi rüzgarıyla ırgalanmasıdır. “Derin Kesik” şiirinde de eşinin ölümüyle “mezarlığı yatak odasına taşıya”rak yalnızlaşan bir anne görülmektedir (Erbaş, 1999: 24)⁸.

Gurbette olan çocuklara duyulan özlem ve bekleyiş de yine Lalezar Hanım üzerinden okunabilir. Zira anne, ömrünü “yollara bakarak” uzatmaktadır (DK, s.24). Bir diğer şiirinde de şair, annesinin bu bekleyişinden duyduğu üzüntüyü şu şekilde dile getirmiştir:

“Yola değil, suya değil, göğe değil
Ah benim kirpik kirpik eşiklere gömülen annem...
Adamlar kopup ana rahminden gurbeti kurdular.” (DK, s.57)

Buradaki “yol”, “su” ve “gök” ulaşım aracı olarak görülmekte ve annenin bunlarla çocuklarına ulaşmayı hedeflemesini değil, “kirpik kirpik eşiklere gömüle”rek onların gelmelerini beklemesi sembolize edilmektedir.

Dindar bir anne olarak eserlerde bulunan tek kadın Lalezar Hanım’dır. Bu hususta olumlu yahut olumsuz bir yorum geliştirmeyen şairin, şiirlerinde sadece annenin yaptığı ibadetin gözlemine ve ibadet sebebine yer vermiştir. Bu ibadetlerin iki sebebi vardır; biri babanın günahları diğeri ise kendi ölümüne hazırlık. *Derin Kesik* kitabında “Annem, babamın günahları için bir namaz yumağı hâlâ...” (DK, s. 35-36) dizesi babanın günahları için yapılan ibadetin en belirgin örneğidir. Diğer bir şiirde ise babanın ölümü ardından anne, babanın mezarından daha derine düşer, duramaz hacca gider ve dualar eder (KUKA, s. 28-30). Yani anne, ölen babanın hayatı boyunca işlediği günahlar için ahirette yaşadığı veya yaşayacağı azabı düşünerek onun için hala dua ve namaza devam etmektedir. Bu durumun diğer bir örneği ise *Yalnızlık Heceleri* kitabındadır:

“Annem kadınlar mezarı
Uzun bir erkekten geriye kalan
Ay ışığında namaza soyunuyor
Bahçelerin ilk harfi gün ağarmadan” (Erbaş, 2003: 49)⁹

⁷ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece BMG kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

⁸ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece DK kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

⁹ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece YH kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

Alıntılarının farklı bir boyutuna bakılacak olursa yapılan ibadetin dua ve namazdan ibaret olduğu görülmektedir.

Yaşı kemale ermiş, artık ölümü kucaklamaya hazırlanan ve bunu ibadetleriyle gerçekleştiren anne, “kendi ölümünü düşün”erek ağlamaktadır (BMG, s.55). Ayrıca sürekli genç kızlığındaki hatıraları anlatmaya başlamış yani geçmişine dönmüştür (KUKA, s. 28-30). Bununla beraber namaza devam ederek kendi “ölüm hazırlığı”nı gerçekleştirmektedir: “Babam Tahtalı Köprü’nün ayakları dibinde öldü / Annem bahçelerden namazlara ölüm hazırlığı” (Erbaş, 2012: 47)¹⁰.

Buraya kadar mümkün olduğu kadar kronolojik bir gözle bakarak önce babanın ölmesi ve annenin baba için duaları, daha sonra kendi için yaptığı ibadetleri şiirlerde yer almıştır. Ve en nihayetinde annenin vefat ettiği *Kuş Uçar Kanat Ağlar*’da anlaşılmaktadır: “Annem bütün dualarını tanrısına teslim etti.” (KUKA, s. 28-30).

Yapılan dinsel tüm hazırlık, annenin ölümüyle birlikte tanrıya ulaştırılmıştır. Bu noktada Erbaş’ın edilgen bir tavır takınması söz konusudur. “Annenin tanrısı” ifadesi şairin inançlara olan saygısını işaret etmekle birlikte tanrı ve inanç algısı hakkında da bilgi vermektedir.

Ele alınan şiirlerle bir kadının anne olmasından ölene kadarki süreci gözler önüne serilmektedir. *Kuş Uçar Kanat Ağlar*’a kadar şairin annesinin yaşantısından ve kişiliğinden izleri takip etmekle birlikte bu eserdeki bir şiirde, Lalezar Hanım’ın “şu yüzüğü Hatice’ye verin” demesiyle bu serüvenin bittiği anlaşılmaktadır. Bu yüzük, şairi vareden anne ile çocuklarını vareden annenin ölümlerinin simgesel olarak birleşmesine olanak sağlamıştır (KUKA, s. 28-30; Çalık, 2018b).

Sanatçının hayatında yoldaşlığı, emeği ve sevgisiyle büyük bir yer kaplayan diğer bir anne, eşi Hatice Hanım’dır. Şükrü Erbaş ile Hatice Hanım, erken yaşta evlenmiş ve çocuk sahibi olmuşlardır. Sanatçı, 45 yıllık evliliklerini standart kavgaların olabildiği, normal bir aile hayatı olarak tanımlamaktadır. Fakat şair, Hatice Erbaş’ın evlilikleri boyunca gösterdiği gayret, sabır ve emeği her defasında dile getirmiştir (Çalık, 2018b).

Erbaş, Hatice Hanım’ı “sonsuz bir anne” (Erbaş, 2016: 66)¹¹ olarak tanımlamıştır. Özellikle “Buradan Dağlara” şiiri, “bir küçük anne” şeklinde tabir ederek tazeliğini ve toyluğunu imlediği Hatice Hanım’ın, çocuklarının doğumundan evliliklerine kadar giden süreçteki “anne”liğinin izlenebilmesi açısından oldukça dikkat çekicidir:

¹⁰ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece BŞ kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

¹¹ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece YS kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

“Bir uzak şehirde bir küçük anne, gamzelerinin beşiğinde iki çocuk büyütür. Daha uzak bir şehirde bir küçük kız, belikleriyle bir oğlanı düğümler çözer, düğümler çözer.

...

Kız bir düğün alayı olur oğlan topuklardan kâküllere bir şarkıcı. Sevmek büyür, büyür...başka hayatlara kadar büyür...

...

Küçük anne güzelleşir, güzelleşir... Oğlan artık bir emek pervanesidir, gözyaşı çalgıcısıdır, dünya acısıdır. Buradan dağlara bakarım. Gün, eteklerini toplayıp giderken bir küçük anne gelir. Yatağındaki boşluğa bakar. Tülbentlerini açar, katlar. Kıraltları düzeltir. Kitapları toplar. Çocukları sorar. Gözyaşımı kurular. ‘Göğsümdeki çiçeklerin dili yok, unutma.’ Evine gülümser. Alın çizgilerimi düzeltir. Sonsuzluğun ağzıyla öper. Yalnızlığı alır. Yalnızlığı verir. ‘Ölümler, yaşayanlarda yaşar, bunu hiç unutma.’” (KUKA, s.12-13)

Bu şiir-hikaye aynı zamanda Hatice Hanım’ın ideal bir ev kadını olarak günlük yaptığı işleri de yansıtmaktadır. Şair, kendisiyle yapılan röportajda da eşinin son derece titiz ve düzenli olduğunu belirtmiştir (Çalık, 2018a). Aynı zamanda bir eş olarak çocuklarının hayatının yanı sıra kocasının hayatını da düzenlemiştir. Bu düzenin ve desteğin sadece maddi bir unsur olarak yapılmadığı, manevi bir yönünün de olduğu hissedilmektedir. *Yaşıyoruz Sessizce*’nin epigrafi bu durumu özetler niteliktedir; “Babanız içerde şiir yazıyor diye çocuklarımı sessiz ağlattım ben.” Hatice Hanım’a ait bu cümle, aslında sanatçı bir eşe sahip olmanın ağırlığını da ifade etmektedir.

Hatice Hanım, ideal bir ev kadını ve anne olmanın yanı sıra kendisini geliştiren bir kadındır. Erken yaşta evlenmenin, gurbete gitmenin, çocukların ve geçim sıkıntılarının arasında, liseyi bitirmiş ve çalışmaya da başlamıştır (Çalık, 2018a). Burada dikkati çeken unsur, çocukları okurken kendisi de okumaya başlayan ve liseyi bitiren bir annedir. Annenin çocuklarına karşı bir eğitimci olduğu düşünülecek olursa “Ölüm Yok Dünyada!” şiirinde geçen dizeler bu durumu farklı bir boyuta taşımaktadır:

“Kırpıkların açıldı—

Kömür kokularıyla dolu yalnızlıklar

Şekerli sudan yapılmış iki çocuk ağdı

Ölümün sokaklardan taşıdığı bir şehir

Çocuklarının ders çalıştırdığı bir gül anne

Girdi içeri.” (YS, s. 12)

Hatice Hanım çocuklarıyla birlikte büyümüştür. Eğitimci karakterini bilhassa kendini de eğiterek ortaya koymuş; onların geçtiği yolları, kendisi de onlarla birlikte deneyimlemiştir.

Yaşıyoruz Sessizce adını taşıyan eser, Hatice Hanım'ın ölümünden sonra kaleme alınmış olmakla birlikte baştan sona bir ağıt özelliği taşımaktadır. Hatice Hanım'ın anneliği ve kişiliği hakkında yoğun bilgilere ulaşabilme imkanı sağlayan eserdeki tüm şiirler onun içindir. Şiirlerin bazıları evlilikleri süresince yaşanan hatıraları, bazıları Hatice Hanım'ın hastalık sürecini, bazıları da ölümü ve sonrasını konu edinmekle birlikte, 45 yıl beraber geçirilen bir ömrün panoramasıdır.

Özellikle ağır bir hastalık yaşayarak vefat eden bir annenin ve bunun çevresinde sevdiklerinin psikolojisinin irdelenebildiği şiirlerde Erbaş, Hatice Hanım'ı “yalnızlığın annesi” olarak nitelemiştir (YS, s. 49). Bu ifade sanatçının çocuklarına hayat veren Hatice Hanım'ın vefatıyla birlikte bu sefer de yalnızlığı doğurmasından kaynaklanmaktadır. Hatice Hanım'ın ölümüyle derinden etkilenen sadece şair olmamıştır. Çocukları da aynı acıyı paylaşmaktadır. Bu durum “Sonsuzun Uçları” şiirine şu şekilde yansımıştır:

“Geldiler Hatice
İçimize baktık uzun uzun
Sana geldik
Tek tek odaları kokladılar
Bizimle ağladın sen de
Sonra yine ikimiz kaldık.” (YS, s. 45)

Hatice Hanım'ın sağlığında söylediği sözler olduğunu düşündüren dizeleri barındıran şiirde ise, bir annenin torunlarının kendisini hatırlayana kadar yaşamasını temenni edecek ve çocuklarının üzülmelerini düşünecek kadar ölümü aşan bir bakışa ve güce sahip olduğunu göstermektedir:

“-Ciwan beni hatırlayana kadar yaşasaydım.
-Ölecekmişim gibi ağlayıp durma öyle.
-Tedaviyi neden kestiler ki?
-Ölürsem çocuklarımı üzme.
-İyi ki seninle yaşadım dünyayı...” (YS, s.16)

Aynı bakış açısıyla Erbaş, diğer bir şiirinde eşiyile bir diyaloga girmiştir. Hatice Hanım'ın bu konuşmalar esnasında sorduğu soru dikkat çekicidir; “Çocuklar geldiler mi hiç?” (YS, s. 45). Şair, eşinin çocuklarına olan o büyük sevgisini gördüğü için muhtemelen öldükten sonra da merak ettiği sorulardan birinin bu olduğu düşüncesiyle hareket etmiştir.

Bazı şiirlerde Hatice Hanım'ın annesi de işlenmiştir. Taşralı ve yaşlı bir kadın görüntüsünde olan Hatice Hanım'ın annesi, Lalezar Hanım'dan çok da farklı değildir. Şükrü Erbaş, kayınvalidesini sır tutan, yaşlandıkça masumlaşan bir kadın olarak nitelemiştir; Hatice

Hanım'ın anne ile babasının “zeytinyağı” ve “peynir”le onları ziyarete gelmelerinden dem vermiştir (YS, s.11, s.13). Hatice Hanım'ın ölümünden sonrayı konu edinen “Bir de Çocuklar” şiirinde ise bu anne, ölümün kederiyle boğuşan ev halkını toparlamaya çalışır. “Sardunyalar”, “top kadifeler” ve “gülhatmiler” Hatice Hanım'ın ölümüyle yalnızlığa ve bakımsızlığa bırakılmıştır. Bu kasvetten evin ve bahçenin nasiplenmemesini isteyen anne, biraz da azarlar bir tonda “Evlerin yalnız eşyalardan yapılmadığını.” (YS, s. 38) söyler. Şiirin devamındaki dizelerde ise anne dertleşilen ve kısmen de sitem edilen bir kadın olarak yer almıştır:

“Sesimi gözyaşımınla yıkayarak
 Gidip toprağına fısıldayacağım
 Söylediklerinden ötesini yaşadı kızın
 Su değil kalbinin iklimini verdi çiçeklere
 İsminden isimler ekledi öpe koklaya
 Kediler köpekler saka kuşları
 Ezilmiş bir salyangozun acısı
 Çınarları sabah duasına çeviren serçeler
 Bizden önce de sahibiydi evimizin.
 ...
 Hayatla büyülenip son soluğunu
 Ölümü de ekledi kızın evimize.” (YS, s. 38)

Erbaş'ın kayınvalidesinin söylediklerine karşın düşüncelerin dile getirildiği dizelerde, Hatice Hanım'ın modern bir kadın görüntüsü altında doğa ve hayvanlarla ne denli içiçe geçen bir hayat bilgisinin olduğu idrakine varılır. Şair, doğayla ilişkisi olan bir kadından korkulmaması gerektiğini ve böyle kadınların merhamet, şefkat gibi duyguları bardındığını söyler. Ayrıca böyle kadınlar korur, kollar, diriltir ve üretirler. Bu üretim, sanatçının nazariyesinde sadece doğurganlıkla değil bitkiler ve hayvanlarla da bağdaştırılır (Çalık, 2018b). Bu husus, Freud'un düşünceleriyle aynı doğrultudadır. Freud, erkek çocuğun anneye olan bağınyı Oedipus Kompleksi kapsamında değerlendirmiştir (Yıldız, 2014: 14-15). Erbaş'ın babasıyla olan ilişkisi gözetilerek annesinin davranış ve yaşayış biçimine yaklaşması sebebiyle bu durumu, kadınları değerlendirmede bir ölçüt olarak görmesi muhtemeldir. Zira şairin annesi Lalezar Hanım, doğayla içiçe bir kadın profilyken karısı da aynı doğrultuda bir yapı arz etmektedir. Şairin kadın-doğa ilişkisi hakkında söyledikleri sadece karısı üzerinden değil tüm kadınları değerlendirirken doğa ile yakınlıklarına baktığını göstermektedir.

Erbaş, şiirlerinde sadece kendi çevresindeki anne profilini değil, toplumun çeşitli tabakalarındaki anneleri de kapsayan şiirler kaleme almıştır. Bu noktadan hareketle ülkemizdeki kadınların yaşadığı sorunların ve problemlerin sanatçının şiirleri üzerinden izlenebilmesi mümkün kılınmıştır. Özellikle Anadolu’lu diğer bir deyişle taşralı denilebilecek kadınların inançları doğrultusunda ortaya koydukları “kaderci” bakış açıları dikkat çekicidir.

Bu kadınlar, kızlarının kendi kaderlerini yaşamalarından belirli bir korku ve endişe duymaktadır. Zira kendi yaşadığı küçük dünyada daha farklı bir dünyanın mümkün olamayacağını düşünmektedirler. Erbaş, doğrudan kadınların dilinden bunu söylemese de o kızlara/kadınlara, kendi dilinden seslenir; “Bu ağır oyaları bu hayal zamanlara sizler işlediniz. Işık ipliğinizdi, iğne parmaklarınız. Kalbiniz taşranızdan büyüktü, erkendi. Sonra o annenizden geçen yenilgi. Benim gittiğim, kızınızda sürecektir hayıftır.” (Erbaş, 2005: 31)¹². Bu haliyle şairin kendisinin de anneden kıza geçen bu kadere inandığı bir noktaya kadar söylenebilir. Fakat bu dinsel bir inanç doğrultusundan ziyade yaşanan coğrafyanın imkansızlıklarından kaynaklanan bir yorumdur.

Bir diğer örneği teşkil eden “Ünlem” şiirinde de “Sen anneni büyüdün” (ÜNBH, s.18) ve “Kâkülünde annesi halkanan kızlar” (BŞ, s. 27) şeklinde ifadeler bu düşüncüyü desteklemektedir. Bunun bir diğer anlamı olarak da çocuklarının ailelerini birer rol-model almaları kişiliklerini anne ve babalarına göre şekillendirilmelerinin üzerinde durmakta da fayda vardır. Bunların yanı sıra şair, sadece annelerin ve babaların çocuğun kaderi üzerinde etkisi olduğunu düşünmediğini diğer bir şiirinde işlemiştir. Zira bu şiirin adı da “Yazgı”dır.

Çok küçük yaşta anne olmuş, çocuk-gelin diye tabir edebileceği bu “erken anne” çocuğunun önlüğünü “alın çizgisi”yle yıkar, gözyaşlarıyla kurular ve çantasını parmaklarıyla öperek hazırlar. Anne, tarlaları, “gaz lambasının isisi”ni, “babanın kasveti”ni, kardeşlerini de bu çantaya koyar. Çünkü bildiği, gördüğü budur. Ve çocuk ancak bu yolla diğer hayatları da öğrenecektir yani hareket noktası yine ailesi olacaktır. Bunun yanı sıra şiirin sonuna doğru görülen durum, Erbaş’ın isyanıdır. Sanatçı, annenin ve çocuğunun kaderinin bu şekilde olmasının sebebini “kan pıhtısı kasabalar”a bağlamaktadır. Şairin bu yolla genelde yaşanan coğrafyanın bireylerin ve ailelerin kaderini belirlemesine değinmiş, özelde ise taşra, kasaba, köy şeklinde tanımlayabileceği mekanların olumsuz baskı ve kısıtlamalarına değinerek insanların hayatını ne denli etkileyebileceğini de gözler önüne sermiştir. Bu duruma bir tepki niteliğindeki ve cinsiyet ayrımına dair söyleyiş ise “Kötü Çocukluk İyi Yalnızlık” şiirinde bulunmaktadır: “Hiçbir annenin, yanıtını değiştirmede iflah olmaz sorudur bugün de: ‘Kızlar neden hep kenara çekilerek yaşar?’ Yaprakların, köklerine yaş döktüğü bir zamandı.”

¹² Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece GM kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

(ÜNBH, s.19).

Erbaş'ın şiirinde sosyo-ekonomik, sosyo-psikolojik olarak aile ve aile özelindeki anne de irdelenebilmektedir. Geçim derdinin büyük bir sorun olduğu toplumun çoğu tabakalarında çalışmayan anneler mevcuttur. Bu tabloda çalışan bir baba ve eşinin aldığı ücreti en doğru yolla harcayıp kıt kanaat geçinerek çocuklarının ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan anneler bulunmaktadır. Bu durumdaki annelerin psikolojilerini şair şu şekilde yansıtmıştır:

“Akşamı göğüsleyemez o yalnız
İncinir evlerin gölgelerinde
Evine boş dönen baba
Anne dağılır odalarda yılgın” (Erbaş, 1985: 57)¹³

Bunun bir diğer örneği olarak çalışan anneler de şiirlerde yerini almıştır. Özellikle modern zamanlardaki annelerin yaşadığı maddi ve manevi ikilemin yarattığı çeşitli sorunlar hala varlığını sürdürmektedir. Çalışan anneler, bir bakıcıya, kreşe vb. bir yere bıraktıkları çocuklarına karşı bir vicdan azabı duymakta ve gün boyu özlem çekmektedirler:

“Suda halkalar gibi yayıldı
Gün boyu yüreğimde yüzü
Ve sözü kulaklarımda kızımın
Üzgün bir gülümsemeyle
Ayrılırken sabah
Söylediği...” (AY, s.107)

Bu şekilde yaşantılarını sürdüren kadınların farklı bir boyutu olan tarlalarda çalışan anneler ise “bir ter yumağı”, “emek ışığı” ve “sabah duygusu” olarak nitelendirilmektedir. “Ses” adını taşıyan şiirde yer alan bu tabirler, aslında emekçi annelerin sabahın en erken saatlerinde kalkışlarını, güneşin altında çalışmalarını ifade etmektedir. Ki bu anne, ailesine de seslenerek onların da bu üretime katılmalarını ve ümitsizliğe kapılmamaları ister: “Kalın parmaklarıyla sesleniyor insanın en eski sözü: Bahçeden utan! Kalk. Yeni değil çaresizliğimiz. Üzümler toplanacak.” (Erbaş, 2007: 157)¹⁴.

Şair, çalışan ve ev kadını olan annelere bakışını yansıtmının yanı sıra çocukları çalışan annelerin durumundan duyduğu elemi de dile getirmiştir. Bilindiği üzere çocuk işçiler sadece Türkiye'nin değil tüm toplumların ortak problemlerinden biridir. Özellikle sanayi, inşaat gibi

¹³ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece AY kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

¹⁴ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece UD kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

işlerde çalışan çocuklar hem fiziksel hem de psikolojik olarak ağır hasarlar alabilmektedir. Bu durumu gözlemleyen şair:

“Evine dönüyor sanayinin küçük ustası

Ceplerinde küf, gözlerinde kor...

Bu saatten sonra uyuyan çocuğu

Sabah hangi anne uyandırabilir?..” (BMG, s.21) diyerek çocuk işçinin annesini de unutmamıştır.

Annenin bu durumda yaşayabileceği zorlukların ve üzüntünün de tahayyül edilmesine olanak sağlamıştır. Bu durumun işlendiği bir diğer şiir *Otların Uğultusu Altında* adını taşıyan eserde bulunmaktadır. Yine bir annenin sanayiye çalışmaya yolladığı oğlunu, nasıl zor bir biçimde “kan uykulardan” öpmenin ve koklamanın merhametiyle uyandırdığını anlatan şair, buradaki çocuğu “Mazot kokularından bir akşamsefasıdır.” (Erbaş, 2019: 27)¹⁵ dizeleriyle bir annenin ağzından tanımlamıştır. Akşamsefası çiçeğinin bu minvalde kullanımı, çocuğun annesi tarafından sadece akşamları görülebilmemesinden mülhemdir.

Toplumsal olarak yaşanan siyasal olayları, anne-çocuk ikilemiyle veren sanatçı bunu yer yer bir eleştiri mahiyetine taşımıştır. Çünkü yaşanan olaylar, anneleri oğulsuz, kadınları erkeksiz bırakmıştır (AY, s.69). Anneleri ve çocukları polisler götürmüştür (DK, s.17). Anneler, “iki gözü iki çocuk devleti sus” maktadırlar (ÜNBH, s.24). Anneler, çocuklarını devletten sormaktadırlar (KUS, s.26). Tüm bunların yanı sıra toplumun bir kısmının anneleri ise “ne karakol, ne hapishane bil”mektedir (ÜNBH, s. 29). Şair, bu şekilde sesini siyaset eleştirisiyle yer yer yükselttiği dizelerde bazen de cezaevindeki annelerden dem vurmıştır:

“Metris’in avlusuna yağan uzun karı

Tam yedi yıl, yedi dünyasız yıl

Örterek bütün mevsimlerin en güzel yerini

Yağan o uzun dalgınlığı

Süpürdü aysız gecelerde bir kadın

Uzaktan uzağa, kimseler görmeden

Çözerek hasretin aynasında dolaşık saçlarını

Tutup çocuklarının küçücük ellerinden...” (Erbaş, 1989: 11)¹⁶

Aynı zamanda yine bir toplumsal eleştiri olarak sanatçının, *Dicle Üstü Ay Bulanık* kitabı, özellikle doğu insanını ve onların çektiği sıkıntıları kendi nazarında dile getirdiği eseri

¹⁵ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece OUA kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

¹⁶ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece KD kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

olmuştur. Buradaki anneler, “bir acı ömürle bilge” (Erbaş, 1998: 11)¹⁷ kadınlardır. Şairin bu anneleri “bilge” şeklinde nitelendirebileceği kadar zorlu yaşama serüveninde olmaları dikkat çekicidir.

Toplum içerisinde çeşitli kimlik ve rollerde olan annelerin çektiği her türlü sıkıntıyı canında hissettiği anlaşılan Erbaş’ın bir dizesi coğrafyada görülen tüm annelere dair bir temenniye barındırmaktadır; “İşisa yeniden annelerin yüreği”(Erbaş, 1986: 22)¹⁸.

Genel manada annenin işlendiği dizelerde babanın bulunması söz konusudur. Annenin karşısında babanın yer alması, eşler arasındaki ilişkiyi ve anne olarak kadınların psikolojik durumunun daha iyi bir biçimde ifade edilmesi açısından önem arz ettiğini düşündürmektedir. Şairin ortaya koyduğu bu durum bir karşılaştırmadan ziyade toplumdaki kadın-erkek meselelerine ışık tutmaktadır. Çünkü şairin burada vermek istediği husus, erkeğin kadın üzerinde yarattığı yansımalarıdır. “Yutkunma” şiiri bu noktadan hareketle ele alınacak olursa durum netlik kazanacaktır:

“Anne bir korku masalıdır nice dir
Anne bir öfke masalı
Anne bir ölüm-
Baba yirmi yıldır aynalara bakmıyor
Baba yirmi yıldır bir meydan ateşi
Baba yirmi yıldır bütün harfleri tüketti.” (Erbaş, 2015: 23)¹⁹

Annelerin korku masalı olmasının sebebi, babanın yıllarca aynalara bakamayacak kadar korkunç olması, babanın yirmi yıldır bir meydan ateşi gibi öfke dolu olması anneyi bir öfke masalına çevirmiştir. Yani en başa dönülecek olursa anne, babanın yansımalarını barındırmaktadır.

Başka bir anne baba karşıtlığında ise anne “gam yüklü”, baba “bir boşluk fotoğrafı” şeklinde tanımlanmıştır (KUKA, s.40). Bu husus, kadının üzerine aldığı tüm sosyo-kültürel yükleri yansıtmakla birlikte psikolojik olarak toplumdaki babanın sorumluluğunun ne kadar az olabileceğini ifade etmektedir. “Tanrım, Gerçekten” şiirinde de aynı perspektifin bulunması mümkündür. Buradaki anne, “tırnaklarını toprağa geçir”erek yaşama ve çalışmaya bağlılığı temsil ederken; baba, “bulutlara çekilmiş yağmur”(P, s. 21)dur. Yine aynı doğrultudaki “Ağustos” şiirindeki dizeler, bu düşünceyi destekler niteliktedir; “Baba çocuktan çocuğa büyür. Anne kandil. Çocuk her kadında yalnız.”(UD, s.153).

¹⁷ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece DÜAB kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

¹⁸ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece Y kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

¹⁹ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece P kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

Babanın anne karşısında yer aldığı dizeler, Freudyen bir bakışla yorumlanabilir. Şairin dünyasında baba sert, geleneksel ve çocuklarından oldukça uzak, susan bir adamdır. Anne ise emektar, merhametli, doğayla bütünleşmiş bir kadındır. Bu iki zıt kutuptan biri olan baba, öfke ve azametiyle şairi kendisinden uzaklaştırmış ve annenin koruyucu şefkatine çekilmesine sebep olmuştur. Ki genel anlamda şiirlere bakıldığında anne olarak kadınların yahut da diğer toplumsal rollerdeki kadınların konuşmalarına yer verilmiş fakat şairin kendisi dışında herhangi bir baba yahut da erkek figürünün diyalogu görülmemiştir. Babanın sadece dışarıdan bir gözle betimlenmesi şairin “susan bir baba” ile yetişmiş olmasından kaynaklanması muhtemeldir. Zira Erbaş, yıllar boyu yazarak babasına karşı duyduğu üzüntü ve öfkeyi hafiflettiğini söyler (Çalık, 2018b). Bu durum Odipus Kompleksi’ne örnek teşkil eden hikayenin sonuyla uyum sağlamaktadır. Annesine sahip olup babası Kral Laios’un tahtına oturarak babasına karşı hayatından çaldıklarının intikamını alan Odipus gibi Erbaş da yaza yaza babasıyla bir nevi hesaplamış ve onu affetmiştir (Yıldız, 2014: 13-14).

Erbaş’ın annelerin psikolojisine dayanan diğer şiirlerinde; sevda türkülerini dinlerken kadınların çocuklarının saçlarını okşayarak sessizce ağlamaları (BMG, s. 26), yaşama telaşlarını, çocuklarını beklerken “terleyen yürekleri” (ÜNBH, s.21), bir oğlana aşık olan kızının sevgilisiyle kavgalarının, ayrılmalarının acısını hissederek, eski aşklarını hatırlayarak giriştikleri “gizli ağıt”ları da gözlemlenmektedir (BMG, s.24).

Şiirlerde bir çocuk gözünden anneye bakış da izlenir. Bu minvalde anneler genel anlamda siliktirler, sesleri “öksüz çocuğa” benzer. Bir genelev kadınının annesi, sevgisini göstermeye korkan zayıf bir kadındır (Erbaş, 1984: 44)²⁰. Sinema kapılarında gezinen çocuğun annesi ise zayıf elli ve ölü gözlüdür (KA, s.50). Aynı zamanda çocuk “annem ezik durmamalı” (KA, s.57) diyerek aslında annenin çizdiği bu görüntüden hoşnut olmadığını bildiren bir serzenişte bulunmaktadır. Ama annenin bu durumunun aslında babadan kaynaklandığı belli edilecek şekilde aksettirilmiştir. Çünkü baba, aileyi korkuyla besleyen karanlık bir adamdır. Erbaş, babanın baskın, annenin ise silik bir tip olduğu bu tarz aile tablolarındaki çocukların akibetinin de iyi olmadığını vurgulamaktadır. Nitekim şiirleri dile getiren çocuklardan biri sinema kapılarındadır, diğer ise bir genelevdedir (KA, s.44, s.50). Bir çocuğun annesine bakışında görülen en farklı husus “Çalışan Bir Annenin Sabahı” adlı şiirde dikkati çeker. Küçük Pınar, annesini bir “akşamsefası” olarak görmektedir (AY, s. 107). Akşamsefası çiçeği, adından da anlaşılacağı üzere akşam üstlerine doğru açmakta ve sabahları kapanmaktadır. Bu şekilde bir benzetmenin yapılmasının sebebi ise küçük kızın annesini gördüğü vakitlerin işe gittiği sabah saatlerinin ve işten döndüğü akşamüzerlerinin olmasıdır.

²⁰ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece KA kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

Kadının hayat vericiliği ona anne sıfatını vermiştir. Erbaş, bu bilgiyi çok farklı kapılara çıkacak şekilde kullanarak bir perspektif yaratmıştır. Bir genelev kadınına “Günahlarımızın annesi.” (UD, s. 150) şeklinde tanımlaması bunun en açık örneklerinden biridir. “Herşeyin Annesi” şiirine bakıldığında ise:

“Çocukların gözlerinde kaybolan boncuklar
Her gece açılan mezarı bir erkeğin
İki küçük kasa şimdi, duruyor önünde
Kadın değil de annesi her şeyin...
Nasıl bakarsa Tanrı dünyasına
Öyle bir uzaklıktan bakıyor portakallara.” (GM, s. 15)

Burada “kadın değil de herşeyin annesi” diyerek kadının yaratım ve hayat verici gücüne değinen şair, aslında kadının bu yaratım gücüyle illaki bir çocuk doğurarak ulaşabileceğini değil, yetiştirdiği mahsüllerle de sağlayabileceğini ifade etmektedir. Öyle ki şiirin ilerleyen dizelerinde kadının portakallara bakışıyla tanrının dünyaya bakışı şeklinde verilen diyalektik bakış bu durumu kanıtlar niteliktedir.

Anne imgesi yer yer başka unsurlara benzetilmiştir. Bu noktalarda hem şiirsel ifadenin güçlendiği hem de şairin anneyi benzediği unsurlardaki doğaya ait özellikler görülmektedir. “Yalnızca Çocuk” şiirinde anne “bir akşam alacası”na benzetilmiştir (BMG, s.18). Güneşin batmakta olduğu vakitlerde gökyüzü pembe, turuncu, mor, mavi vb. pek çok renkle bir alaca yaratmaktadır. Aslında annelerde içlerinde, çocukluklarıyla bir kız çocuğunu, aşklarıyla bir sevgiliyi, çocuklarıyla bir anneyi barındırarak bir alaca oluşturmaktadırlar. Burada şairin kadını her yönüyle bir bütün olarak algıladığı söylenebilir. “Büyük Payda” şiirindeki “Rüzgâr annemizin memesi” (KUKA, s.31) ifadesi de yine doğadan ilhamla annenin bütünleştiği bir yapı arz etmektedir. Rüzgar, getirdiği hava ile insanların soluğunu beslemektedir. Bu sebeple bebeğini sütüyle besleyen annenin memesine benzetilmiştir.

Anne başka bir şiirde ise “yağmur”a teşbih edilmiştir. Hatta o kadardır ki “yağmur annem” (UD, s. 162) şeklinde bir ifadeye varmıştır. Yağmurun bir bereket sembolü olması ışığında, doğaya can vermesi anneye benzetilmesindeki en güçlü yönünü teşkil etmektedir. “Ölüm İyiliği” şiirinde ise anne bir “güz hatmisi”ne benzetilmiştir (GM, s.5). Güz hatmisi, çaylarda ve yemeklerde kullanılmasının yanı sıra soğuk algınlığı gibi hastalıklarda hatta güzellik adına dahi kullanılan oldukça faydalı bir bitkidir. Annenin de ailesi için kimi zaman bir aşçı, doktor, öğretmen vb. pek çok rolü üstlendiği düşünüldüğünde bu benzetme, net bir biçimde aydınlanacaktır.

Erbaş, doğa unsurları dışında anneyi, yalnızlık, aşk, pişmanlık, hüznün, göz ve Ankara gibi birtakım unsurlara benzetmiştir. Bunun en çarpıcı örneği “aşk”tır. Aşkın insan üzerindeki değiştirici ve dönüştürücü özelliği malumdur. Aşık olma haliyle yeni bir insana geçişin kapısı aralanmaktadır. Bu noktada aşkla birlikte bambaşka bir insana dönüşen adeta “yeniden doğan” insanın annesinin aşk olarak görülmesi bu bağlamda kaçınılmazdır. Şair, “Ve aşk bizi doğuran annemizdir.”(DK, s.9) diyerek kastettiğinin bu şekilde bir bakış olduğunu hissettirmektedir. Aşkla aynı doğrultuda görülebilecek sevgilinin gözlerinin “ömrü onaran bir anne” benzetilmesi, annenin çocukları için maddi ve manevi yönüyle desteğini ifade etmektedir (Erbaş, 2004: 31)²¹.

Pişmanlık, hüznün ve yalnızlığın anneye özdeşleştirildiği dizelerde ise yine annenin besleyici, destekleyici ve merhametli olma gibi özelliklerinin imlendiği görülmektedir. Zira pişmanlık “sütü ne kadar acı olursa olsun” (DK, s.4) insanlara yaptıkları hatalardan ders çıkartmalarını sağlayan güzel bir annedir; hüznün ve yalnızlık ise insanı olgunlaştıran ve ilhama ulaştıran bir “anne” dir (BMG, s.15;UD, s. 156).

Ankara'nın ise Şükrü Erbaş için önemi büyük olmakla birlikte “Ankara Sisler İçinde” şiirinde “beni emziren anne” (KUS, s. 20) olarak tabir etmesi, burada annenin besleme yönüne dikkat çekmektedir. Ayrıca şair bu dizeyle Ankara'yı, sosyal, siyasal ve kültürel olarak bir “anne” olarak gördüğünü ve bu kanallarla beslenerek düşünsel olgunluğa varmasındaki yol göstericiliğini ifade etmeyi amaçlamıştır.

Sonuç olarak Erbaş'ın anne algısında, annesi ve eşi geniş yer kaplamıştır. Lalezar Hanım ve Hatice Hanım'ın “anne” yönüyle bu denli şiirlere girmesi hem şairin hayatının hem de hayata bakışının anlaşılmasında bir netlik sağlamıştır. Şairin annesi, taşralı emektar bir kadın imajındayken; eşi, kendini geliştiren ve daha modern bir kadındır. Her iki anne ve şiirlerde geçen diğer annelerle birlikte sevgi, merhamet, özveri gibi anneye bütünleşen kavramların görülmesine olanak sağlamış hem de annelerin yaşadıkları telaş, korku ve acı gibi yaşamın zorluklarıyla yüzleştikleri noktalardaki ruh hallerine yer verilebilmiştir.

Bunun yanı sıra toplumsal eleştiriyle sesin yer yer yükseldiği yerlerde ve duygusal yoğunluğun olduğu kısımlarda da anneyi görmek mümkündür. Bazen şairin kendi sesinden bazen bir çocuğun gözünden bazen de annenin ağzından ortaya koyulan şiirlerde anne, emektar, cefakar, özverilidir. Yalnız Erbaş'ın anneye bakışı sadece bunlarla sınırlı değildir. Bir diğer yandan anneyi birtakım unsurlarla bütünleştirerek annenin yaratım gücünü imlemiştir. Özellikle şair, “bir akşam alacası” biçiminde tanımladığı anneleri, genel manada anneye bakışını sergilediği kilit nokta olarak Erbaş'ın “anne”sinin toplumda var olmasından

²¹ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece KUS kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

ölene kadarki tüm halleri barındırdığını söylenebilir.

2.2.1.2. Adı Aşk Koyulan Sevgililer

İnsanlıkla yaşıt olan aşk ve bu aşkın muhatabı sevgili, edebî eserlerin bilhassa şiirin en temel konularından birini oluşturmaktadır. Aşkın sanat yaratımlarında en yaygın kullanılan şekli ise bir sevgiliye duyulanıdır. Erbaş'ın şiirlerinde yoğun olarak işlenen temalardan birini de aşk ihtiva etmektedir. Nurullah Çetin, aşkın şiirlerde işlenişini, “Yüzeysel, Romantik ve Yüceltilmiş Aşk” (2006: 60-65) olmak üzere kategorize etmiştir. Sanatçının şiirlerinde geçen aşk teması tüm bu bölümlere giren bir çeşitlilik arz etmektedir. Şair için aşk, “asfalt ovalarda” üzerini harflerle örttüğü bir “Züleyha masalı” (İrtem, 2013: 16)dır. Burada “Züleyha masalı” olarak tanımlanan aşk, aslında şairin kendisini Züleyha'nın yerine koyarak güzelliği seven, ona hayran olan, bu duygularla sevgiliyi ve aşkı yorumlayan şairin kalemini; asfalt ovalar tabiri ise modern zamanlarda böyle yüce bir duygunun yaşanmasını imlemektedir. Aynı zamanda bu tabirde, gelenek ve modernite yanyanadır ve birbirini tamamlamaktadır. Sanatçının şiirlerinde yer verdiği sevgili de tam olarak böyle bir noktada durmaktadır:

“Geceyi bölük bölük eden adamların ıssızlığa yaslanıp simsiyah bir hırsıyla beklediği mucizeydi. Hastalar başlarını onun yüzünden bir yastığa koyarak iyilik bulurlardı. Bir hercai ıslıktı gençlerin dilinde, sık sık kesilen. Çarpıp çıkılan kapıların ardında kalan, önünde umulandı. Yollar onunla uzar, onunla kısalırdı. Askerlerin gece nöbetlerinde çıkarıp çıkarıp baktığı resmiydi ayrılığın. Yaşlı kadınların kendilerini sevdiği mağrur ve uzak bir aynaydı. Bütün sarhoşlar bütün içkilerini onun kirpiklerinden içerdi. Yağmuru sevdiren, rüzgârı güzelleştiren, bulutlara rengini veren biricik olanaktı. Yoksulluk bile acısını onunla unuturdu. İpe giden adamların ölümden önceki son soluğuydu. O olmasaydı kimse daha iyi yaşamak için ömrünü ortaya koymazdı. Cellatlar iyi olma şansını onunla bulabilirdi. Bütün hapishanelerin zulasındaki tek özgürlüktü. Memurlar ancak onunla duyardı yaşama sevincini. İnsanın gerçeğini değiştirebilen, durduğu yerde uçurum uçurum gezdiren tek baş dönmesiydi.” (KUS, s.101)

Şiirin başlığının da yansıttığı üzere şair, “Adını Aşk Koydu”ğu sevgiliyi adeta Divan edebiyatındaki aşğın gözünden tasvir etmiştir. Şiirde aşkın vuku bulması ve bunun üzerine sevgiliye duyulan aşkın ve sevgilinın çevreyle bağdaştırılması söz konusudur. Bütün bir dünya, evren ve yaşam, sevgilinın hareketlerine göre şekillenmektedir. Yaşlıların, çocukların, adamların, askerlerin, sarhoşların, idam mahkumlarının, cellatların, mahpusların, memurların ve yaşlı kadınların umudu olan sevgili, bir yandan da bu insanların kendilerini yeniden sevebilmelerini, düzeltmelerini sağlamaktadır. Ayrıca bu sevgili, insanları umuda, sevgiye, iyiliğe ve yaşama sevincine gark eden bir kişiliktir. Buradaki sevgili, sanatçının topluma bakışını da yansıtmaktadır. Erbaş, sevgilisini sever ona aşık olur ama o öyle bir sevgilidir ki

toplumun her kesimine, güzel olan duygu ve davranışları taşıyan kişidir. Bu da şairin toplumcu-gerçekçi akım çerçevesinde belirlediği hayat görüşünün bir yansımasıdır. Bir diğer taraftan gelenekçi bir gözle sevgiliye bakışın ortaya konulduğu söylenebilir.

Erbaş'ın sevgiliyi konumlandığı bir diğer nokta ise toplumsal sorumluluk güdüsü ve sevgiliye duyulan aşktır. Bir başka deyişle toplumsal olaylara bir dayanak olarak kendisiyle aynı çizgide olan diğer sanatçılar gibi aşkı toplumsal mevzularla harmanlamıştır. Erbaş, onurunu “devletin dehşetinden koruyabilmek için” (KUS, s.123), yoksulluğun perişan ettiği bir halkı başının üzerinde tutabilmek için, ölüm orucundaki çocuklara “bir gün daha ömür olabilmek için” (KUS, s.123), Kürt köylerinde yaşanan sürgünün “bir adım dönüşü olabilmek için” (KUS, s.123), çocukların “gelecek düşlerini korumak için” (KUS, s.123), aşksız yaşayan kadınların “gövdelerindeki son ışığı söndür”(KUS, s.123)memesi için sevgilisini sevdiğini ifade eder. Şair, toplumda gözlemediği olay ve sorunları -yoksulluk, ölüm orucu, sürgün, çocuklar, kadınlar- sevgiliyi sevme sebebi olarak görmüştür. Şiirin son dizeleri ise sevişme esnasındaki hazla birlikte çıkartılan seslerin bu kadar fazla hatta “binlerce” olmasının nedeni Erbaş'ın sevgiliyi “bütün bir ülkeyle sevdiği” (KUS, s.123) içindir. Yani şairin sevgiliyi sevme amacı, toplumsal sorunlarla başa çıkabilmek ve bir çözüm bulabilmektir.

Bir diğer şiirde, sanatçı yine toplum ve sevgiliyi aynı potada eritmiştir. Sevgiliyi “öp”mek üzerinden halkın mutluluğunun sağlanmasını, yoksulluğun “verdiği acılardan” utanmasını ve “her türlü korkunun kanadı”(Y, s.21)nın kırılmasını arzu etmektedir. “Bumerang” adını taşıyan şiirde de yine sevgilinin yüzünde bir gülüşe dolayısıyla gamzelenmeye yol açan sözler “yoksulluk”la özdeşleştirilmiştir. Bu dizelerde şairin poetikasını izlemek mümkündür. Sevgilinin gülüşünü sağlayan şairane sözler, aslında halkın yoksulluğundan gelmektedir (BŞ, s. 37).

Şairin, bir yaşam biçimi haline getirdiği sosyalist realist görüşünü aktardığı “İlk Harf” şiiri, halk anlatmalarındaki bir zalim ve mazlumun olmasından yola çıkarak bugüne kadar yoğrulduğu gelenekle mazlumun yanında yer almayı tercih ettiğini desteklemektedir (Çalık, 2018b). Zira Erbaş'ın şiirinin odağında duran toplum, toplumdaki mazlumlar ve bu insanların yanında durma bilinci; sevgiliye aşk üzerine söylenen sözlerin, sevgilinin ayağına serilen has bahçenin “düşünmeden bil”inecek kadar bilinçaltına zerk edilen toplumsal bellek ve geleneğin olduğunu ifade etmektedir:

“Sevgilim, bütün sözlerimi
Mazlumların rüyasından seçtim ben.
Budur, düşünmeden bildiğim
Budur, ayaklarına serdiğim has bahçe...” (BŞ, s. 36)

Sevgili, sadece toplumsal, geleneksel bir harmanın ortasında ve bunların aşka temellendirilmiş biçimiyle ortaya konulmamıştır. Şairin poetik bakışını sergilemede de araçsallaştırdığı sevgili, aşk şiirleri denilebilecek bazı şiirlerde safi bir aşık gözünden de ele alınmıştır. Bu şiirlerin başında sevgilinin kişilik özelliklerinin ve şair tarafından neden sevildiğinin bir açıklaması olarak nitelendirilebilecek “Cam ile Taş” gelmektedir. Sevgili, şefkatli ve utangaçtır. Şairin çaresiz kaldığı yahut da kalabalıktan boğulduğu zamanlarda sanatçıya rahatlama alanı yaratan, az ama öz konuşan, yalnızlığı gideren, bekleyişi, heyecanı ve özlemi arttıran bir kişidir (Erbaş, 2002: 23-25)²². Sevgilide mevcut olan yahut sevgiliyi sevmeye etken olan özellikler yaşanan bir ilişkiyi de temsil etmektedir. Şiir, başlangıçta bir sevgi veya çekimle başlayan ilişkinin, birlikte zaman geçirildikçe birbirlerinin farklı yönlerini görerek derinleşen ve sevgili profilini bahsolunan şekilde meydana getiren bir süreci de sergilemektedir. Bir nevi sevginin “serçe parmağındaki lekedir yerim” (SK, s. 23) denilecek kadar bir boyut değiştirmesi söz konusudur.

Sevgilinin tanımlanması noktasında “Kalbim, Uzun Menzirim” adlı şiir, içerisinde barındırdığı pek çok unsurla sevgilinin şairde ifade ettiklerinin tasavvur edilmesine iyi bir örnek teşkil etmektedir. Erbaş’ın sevgilisi, suyun “dördüncü hali”dir yani eşsizdir. “Ağzında esen” diyerek söylediği sözlerden sorumlu tuttuğudur. Duygu durumunu olumlayan biri olarak “hüznünü düzelten”dir. Şairin geçmişini “parmağıyla okuyan”dır. Onun yolunu bekleyen ve onu karşılayandır. Şairin göğündeki “tek kanattır” (KUS, s.94-96). Bu haliyle sevgili tek ve biriciktir.

Şiirin öznesi olan sevgili diğer bir şiirde “bütün arzuların esen” olarak tanımlanmıştır (BŞ, s.23). “Uyudum, sen oldum, soyundum dünyayı.” (BŞ, s.12) ve “Uyandım dünyanın bütün uykularını.” (P, s. 34) dizelerinde ise sevgili, Erbaş’ın tüm dünyadan ve dünyevi unsurlardan soyutlanmasını sağlayan yegane unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra sevgili, şaire yaşadığı günü sevdiren ve nesnelere dünyasını anlamlandırandır. Bu açıdan şairin “Ey sabahın sevinci mutluluğun imgesi” (AY, s.85) olarak nitelendirdiği sevgili her yönüyle şairin hayatına tesir eden bir kişi olarak tanımlanmıştır.

Ele alınan eserlerde Erbaş’ın sevgilisinin zamanla ilişkisi de dikkati çeker. Zira sevgili zamanın akışını da yöneten bir yapı arz etmektedir. Sevgilinin ömrü, aşkın ömründe “bir sonsuzluk” kadar yer tutmaktadır. “Dünyanın bütün zamanları”(BŞ, s.13) sevgilide durmaktadır. Ki bu dizeler, zamanın ve yaşantının sevgiliye endekslendiğini göstermektedir. Bu durum “Tanrının Beşiği” şiirinde bambaşka bir boyuta taşınır. Şair, kendisine hayat verenin sevgili olduğunu imler. Ardından bu durum, daha da genişletilerek sevgiliye duyulan

²² Eserden bundan sonra yapılacak alıntılarda sadece SK kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

aşkın sonsuzluğa uzanmasına kadar dayandırılır (BŞ, s.50). Başka bir şiirde ise tüm zamanların şairin canına yürümesi, sevgiliyi sevmekten geçmektedir (BŞ, s. 25). Sevgili, sadece zamanın sonsuzluğu açısından değil sonluluğu olan ölümle de ilintilidir. “Sabahın sahibi” olan sevgili “ölüm”ün ta kendisidir (P, s. 34). Yani hem sonsuzluk hem son hem de taze zamanlar kısacası tüm zamanlar, sevgiliyle ilişkilendirilmiştir. Zaman, “Sen bir deniz kıyısında gonca zamandın/ Ben eski şarkılardan eskiydim kimsesizdim” (BŞ, s. 20) dizeleriyle sevgilinin tanımlanmasına da bir dayanak olmuştur. Zira buradaki “gonca zaman” öznenin genç bir kişi olduğunu veya henüz olgunlaşmadığını ifade etmekle birlikte “eski şarkılar” olarak kendini tanımlayan şairle bir zıtlık oluşturmaktadır.

Şükrü Erbaş, sevgili olarak bahsettiği kadınlara karşı sadece güzelliğinden haz duyulan ve aşkın vücut bulmasına olanak sağlayan kişiler olarak bakmamaktadır. “Şehrazat”, “Hayal Hanım”, “Yavrum”, “Sevgilim” gibi pek çok şekilde doğrudan hitap ettiği kadınları, dert ortağı, yol arkadaşı olarak görerek bazı yerlerde hayata dair bakışını, sorgulamalarını, çıkarımlarını ifade etmiştir. Hatta “Beni anla, Ömür Hanım...” (UD, s. 191) diyerek hem kadınsılaştırdığı yaşamın hem de sevgilinin kendisini “anla”masını istemektedir. Çünkü Erbaş, kadını, sadece sevilen güzelliğinden nemalanılan bir varlık olarak görmemiştir. Sevgili hem bedenen hem de manevi bir çekim ile birlikte aşkın ve birlikteliğin yaşandığı kişidir hem de her türlü konunun muhatabı olabilecek bir arkadaştır. Konuşma havasında verilen bu bölümler, ölüm, toplumsal hayat vb. gibi insanlar için özel ve önemli noktalar, sevgili olarak görülen kadınlara nasıl bir bakış açısıyla yaklaşıldığını göstermektedir. Bu minvaldeki şiirler, geleneği bozan bir şairi de barındırmaktadır. Yüzyıllardır bir masal anlatıcısı olarak görülen Şehrazat bu sefer soruların muhatabı olmuştur. Bu durum sanatçının kadına verdiği önemin de bir göstergesidir. Bilenen o ki Şehrazat, aslında pek çok geç kadının ölümüne sebebiyet veren hükümdarın bu zulmünü durdurmak amacıyla kendini feda eden zamanının çok ötesinde bir kadındır (Onaran, 1992:5-6). Erbaş, bu güçlü kadın imajını fark etmiş olacaktır ki karşısına muhatap almış ve kadın ölümlerini önleyen bilge kadına hayatın kilit noktaları olan soruları yönelmiştir:

“Akşamlar, Şehrazat, dünyanın her yerine aynı kederle mi iner?” (KUKA, s. 80)

“Kim inandırdı bizi Şehrazat, yaşamın ölümden büyük olduğuna?” (KUKA, s.80)

“Sevdiğimiz kadınlar bizim neyimizi sever Şehrazat?” (KUKA, s.81)

“İnsan konuşmadan da anlaşılacak ister. Sevdiğimiz insanlardan bunu beklemek çok mu Şehrazat?” (KUKA, s.81)

“Sonsuzluk, Şehrazat, ölümden sonra mı başlar, yaşayalım diye bize verilen şu hayat mıdır?” (KUKA, s. 82)

Erbaş, sevgiliye çeşitli konular üzerinde düşüncelerini açıklama ve kanıtlama yoluna gitmiştir. Bunlardan biri hissedilen, arzu duyulan ya da özlemi çekilen şeylerin dünya ve tanrı gibi büyük güçlere nazaran ancak “bir yasemin kokusu kadar” geçiçi olmasıdır. Bu düşüncesini de *Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum* adlı Kütayha yöresine ait bir türkünün içerisinde geçen “Dünya dedikleri bir gölgeliktir” sözüne bir gönderme ile güçlendirmiştir. (<http://defteriniz.com/ben-kendimi-gulun-dibinde-buldum-tif-turku-notasi-ve-sozleri/13040/>) Şiire göre şair “sevgilim” diyerek “çırpın”makta, sevgili ise “huzur”u öncelemektedir. Fakat en nihayetinde şaire göre her şey geçiçidir (P, s. 18).

Şairin sevgiliyle paylaştığı konulardan biri de ölümdür. Her ne kadar kabul edilse de edilmese de ölümün kaçınılmaz olduğunu ifade eden şair, “Bedeni öğreniyor bir gün ölümü.” (P, s. 37) diyerek bu hayat bilgisini de sevgiliyle paylaşmıştır. Yine ölüm ve bununla ilintili olarak zaman, özneye varılan “sonsuzluk” çırpınılan “gerçek” olarak sunulmuştur. Modern zamanların en büyük problemlerinden biri olan insanın küreselleşen dünyanın içerisinde yalnızlaşması da yine sevgiliye anlatılmıştır. *Bağbozumu Şarkıları*’ndaki “Zaman sayılmıyor sevgilim” (BŞ, s. 45) ifadesi zaman unsurunu sevgiliyle bağdaştıran bir noktadan ayıran, yaşanan zamana bir eleştiridir. Nitekim artık hayat, “Kaf dağının ardına çekil”miş, “kimse kendinden bir yere git”(BŞ, s. 45)memekte, sessizce kendi kabuğunda yaşamaya devam etmektedir.

Yine hayata dair çıkarımların yer aldığı şiirlerde şair, “sevgilim” ifadesinin kullanımıyla birlikte insanların nasıl bir acı yaşadığının, hangi yollardan geçtiğinin önemli olmadığını çünkü insanın kendisini “seveceği bir dünya bul”abildiğini söylemiştir (BŞ, s.47). İnsanın kendi ile yüzleşmesi ise “İnsan ruhunun pazarı, sevgilim/ İnsan ruhuna kurulmuş yine...”(BŞ, s. 43) şeklinde ifade edilmiştir.

Şiirlerde sevgiliyle yaşanan ilişkinin üzerine yapılan konuşmalar da yer tutmaktadır. Bir tartışma sonrası atmosferini taşıyan şiir, bu durumun bir örneğidir: “Sevgilim, nerede menevişli sözlerim diyordun ya” diye sevgilinin sorusunu tekrarlayan şair kendisine çok sert sözlerin edildiğinden dem vurmaktadır. Meneviş anlamsal olarak renkli hareli bir görüntüye karşılık gelmektedir (Türkçe Sözlük, 2011: 1652). Yani sevgilinin sesi rengarenk bir yapıdadır ve her zaman hoş sözlerin duyulduğu biri değil acı verici şeyler de söyleyebilen bir kişidir. Nitekim ardından gelen dize de bu düşüncüyü kanıtlar niteliktedir; “Acının gözeneklerinden geçiriyorum seni.” (P, s.22).

Bu doğrultuda ele alınabilecek en yoğun ve çarpıcı şiirlerin başında ise “Ömür Hanımla Güz Konuşmaları” gelmektedir. Şair, verilen tüm alıntılardaki, ölüm, insanın halleri ve ilişkileri gibi hayata dair pek çok detayı “Ömür Hanım”la imgeleşmiş olan zaman yahut

hayat denilebilecek şiirin öznesine tüm şiir boyunca “cevabını bildiği” soruları yöneltmiştir (DÜAB, s.47-61). Bu durum sanatçının sanki kilit soruları yeniden sesli bir biçimde dile getirerek hayatı algılama noktasında yapılan bir göz geçirme edasındadır. Kavrayışı arttırmak için kurgulanan şiirdeki özne 45 yıllık hayat arkadaşı olan Hatice Hanım’la yapılan bir sohbeti de andırmaktadır.

Şair, sevgili konumundaki kadınlara sadece hitap edip sorularını ve duygularını ifade etmekle kalmamıştır. Onların konuşmalarına da yer vererek hissettiklerinin anlaşılmasına olanak sağlamıştır. Sevgili, uzun bir ayrılık sonrasında şairin tekrar karşısına gelmiştir ve “Beni sevmediğini söyleyebilir misin,” (UD, s. 149) demiştir. Bu izleğin takip edilebildiği diğer şiirlerde ise kadınlar, kendilerini anlatmaktadır. Sevgili, kendini “deniz ecesi”, “denizin yası” olarak tanımlar (GM, s.100). Bir başka şiirde sevgili kendisi var olmasa yaşanamayacak durumları anlatır ve bu anlatış, şair tarafından doğrudan anlatım yoluyla aktarılır:

“Ben olmasaydım, dedi,
Gülüşümün güzelliğini yaşayamazdın
Biliyorum verdiğim mutluluğun değerini
Ne anlama geldiğini senin için
Günlerinin güze dönen hayal çizgisinden
İki güneş ırmağı gibi akan gözlerimin...” (KD, s. 52)

Zira şiirin devamında sevgili sadece kendini yüceltmekle kalmaz sevdiği kişiye dair düşüncelerini de açıklar. Aşığına verdiği değeri, onunla birlikte gülüşünün daha da güzelleştiğini söyleyerek aslında hayata bakışını etkilediğinden dem vurur. Bu şekilde bir uyumu sağladıklarında ise “iki ayrı tende bir can” gibi olabildiklerini ifade eder (KD, s. 52).

Aşk teması altında irdelenebilen konulardan biri de yasak aşk olarak nitelendirilebilecek birkaç şiirdir. Buradaki özneler ya dışarıdan bir gözle aktarış yahut da bir gizlilik edasında kurgulanmıştır. Aşka dair şiirlerin sadece şairin hayatında yaşanmış olması veya muhtemel ilişkilerinden kaynaklandığını söylemek doğru olmayacaktır. Zira şiirlerin sanatçının hayatta yaşadıklarıyla birlikte kurmaca bir dünyanın harmanı olması söz konusudur. Fakat kendisinin de ifade ettiği üzere “Benim hayatımda böyle bir kaç tane beni duvara çarpan benim de duvara çarptığım bir iki aşk arkadaşlığı sevgililik” yaşanmıştır (Çalık, 2018c). Bunun bir yansıması olan dizeler, toplumsal yapının da bir getirisi olarak böylesi bir ilişkinin gizli tutulmasından duyulan ızdırabın bir göstergesidir:

“Bana verdiğin mutluluğu
Paylaşacak kimsem yok

Sevincimi içimde
 Ve yalnız taşıyorum.
 (Biliyorsun ya
 Susarak yaşamak zorundayım seni)” (AY, s.88)

Kimliksiz Değişim kitabındaki bir şiirde ise bu şekilde bir duygulanıma sebep olan sevgili “duygu çıkmazı” olarak tanımlanmış ve şiirin öznesi olan aşık, sevgilinin ömründen “usulcacık ve saygılı” bir biçimde çekilme isteğini belirtmiştir. Burada yaşanmış olan bir ilişkinin kötü bir sonla bitmesinin korkusu ya da toplumsal baskı sonucu bitirilmesi gerekmesinden dolayı kimsenin daha fazla üzülp yıpranmadan her iki kişinin de sadece “kederli” ve “iyimser” (KD, s.48) bir biçimde hatırlayacağı ölçüde anılar ile kalması umut edilmiştir.

Bir diğer şiirde yasak olarak görülen kadını, sanatçı “bilerek yanıldığım”, “zayıflığım” şeklinde tanımlamıştır. Şair, bu kadından “yalan bile olsa, yanlış bile, suç bile” sayılsa yanına, yakınına oturmasını istemektedir. Bu dizelerde yine toplumsal baskı şairin düşüncelerini sarmıştır. Çünkü şair, yıllarca ömrünü “ayıp” ve “yasak”larla “yoksul düş”ürmüştür. Hem içinden geldiği gibi davranmanın veryansını hem de “bir kadını gün ışığında sevmek tutkusu” ikilemi içerisinde artık kadının yakınına oturmasını arzu etmektedir. Bu dizelerde dikkati çeken diğer bir husus ise “Essin teninden dişiliğin o bin yıllık/ İnsanı baştan çıkaran Havva rüzgârı” (KD, s.174-175) dizeleridir. Buradaki özne, yeryüzündeki ilk kadın olan ve erkeğini kandırarak cennetten kovulmasına sebebiyet veren Havva ile özdeşleştirilmiştir. Fakat şair, bu durumdan şikayetçi değildir; kendisi bu cezbe kapılmak istemektedir.

“Alyans” şiirinde ise bir ilişki şeklinde değil sadece bir beğeni ve bir şeylerin yaşanmasına engel olan husustan bahsedilmiştir. Şair beğenilen kadının bedensel özelliklerini tek tek sıralamıştır. Bunun dışarıdan bir bakış olduğu bellidir ki öznenin ruhsal yönüne herhangi bir yorum getirilmemiştir. Fakat sadece dışarıdan bakılan kadına yaklaşılmasının bir sebebi vardır ki bu da bir “kusur” olarak nitelendirilmiştir. Bu kusur “sol elindeki alyans” (BMG, s.34)tır.

Şiirlerde bir kadının aşkına cevap verilmemesi veya bir ilişkinin başlayamaması üzerine karşılık bulamamadan doğan bunalım haline de yer verilmiştir. “Çok Değil Ki” şiirinde sevilen kadınla yaşanması arzu edilen durumlar ve kadının bedensel öğeleriyle harmanlanan istekler dile getirilmiştir. Şiire adını veren “Çok Değil Ki” kelimeleriyle bu arzu ve isteklerin aslında basit şeyler olduğu ifade edilmek istenmiş fakat gerçekleşemediğine de küçük bir serzenişte bulunulmuştur. Bu şiirde sevgili olunmak istenen kadının hallerinin ve fiziğinin sadelik, uyum, huzur gibi halleri sağlamada yeterli olması, mutlu bir hayat için kafi

görülmüştür. Bu açıdan Erbaş'ın sevgili öznesi, inceliği içerisinde barındıran sade ve zamanın her haline uyum sağlamayı bilen bir kadındır (AY, s.83-84). Bir diğer şiirde ise sevgilinin gelmesinin, şairin hayatında yaratacağı tesirler gözler önüne serilmiştir:

“Gelsen şu olurdu:
 Evim dünya olurdu
 İncelik dil bulurdu
 Saygı çocuklaşırdı
 Beden murat kesilirdi
 Kalabalık çiçek açardı
 Pişmanlık utanırdı
 Eşyalara su yürürdü
 Acı değer kazanırdı
 Ölüm sahipsiz kalırdı
 Güzel anı olurdu
 Aşka yakışırdı
 Şiir usulca susardı
 Yaşamak büyür büyürdü...” (YH, s.88)

“Yalnızlık Heceleri”nde Erbaş'ın şiirinde sıklıkla geçen imgeler sıralanmıştır: “Sararmış deniz. Kirpik uğultusu. Eşikte bir harf. Odalarda göllenen yol. Geceler bilgisi. Acı ten. Ayaklanmış yalnızlık. Susmanın halleri. Sonrasız aşk. Ayrılık bilgisi. Issız ayna. Mutsuz çocuklar sabahı. Işık hecesi...” (YH, s. 17). Dizelerin ardından ise şair, kadının söylediklerini doğrudan anlatımla aktarır: “Bana dokunsaydın, dedi, bunları başka söyledin...” (YH, s. 17). Bu durum aslında sevgili öznesindeki kadının, sanatçının sanatında da etkili olabileceğini göstermektedir.

“Cümle” şiirinde ise şair, aşk veya sevgi duyulan kadın için yaptıklarını anlatmıştır. Sanatçı “sessizlikten harfler oy”muştur. Bunun sebebi olarak da “sesi bil”mesini, kendisini saklamasını yani şairi “sus”masını ve bu yolla kendisini “gör”mesini istemiştir. Şair “çocukluktan cümleler kur”muştur. Yani kadına geçmişini belki de travmalarını anlatmıştır. Fakat kadın ona “kitaplar dolusu suç bul”muştur. Bu da bahsedilen geçmişten şairin vurulduğunu göstermektedir. Ortak bir noktanın bulunmamasıyla birlikte şiirin ilerleyen dizelerinde “gece” ve “gündüz” gibi zıt oldukları, hüznün duygusunun yoğunluğu içerisinde verilmiştir (ÜNBNH, s.36).

Sevgiliye duyulan özlemin ise bir ayrılık sonrasında değil aşkın ve sevginin yaşandığı zamanlarda hissedilmesi söz konusudur. Bu durum özlem, üzüntü ya da hüznün nazarından değil bekleyişin sabırsızlığı ve coşkusuyla verilmiştir. Bu özlem, sevgilinin uzaklaşmasının

hemen ardından başlamaktadır. “Rüzgarımı Özlüyorum” adlı şiirde sevgili, aşığını bırakıp gittiğinde verdiği esenlik kısa sürmüş gibi gelmekte dünya da onu terketmekte ve yapayalnız hissettirmektedir (AY, s.89). Şiirin devamında ve diğer bazı şiirlerde ise artık sevgilinin gidişinden ziyade bekleyişin özlemi görülmektedir. Özlem “şimdi gelsen” diye tekrarlanan hayallerle şiirin öznesinin gelişine kadarki süreçteki boşluğun gelince yapılabilecek yahut da hissedilebilecek hususlar ile doldurulmuştur. Zira şiir, “bir daha hiç mi hiç/ gitmesen” (AY, s.95) temennisiyle sona ermektedir. Burada “gitmesen” kelimesinin bir alt satıra taşınması, bu gitmeme eyleminin ne kadar istendiğini özellikle belirtmek için böyle bir yol izlenmiş görüntüsü vermektedir.

Bekleyişin işkencesinin başlamasıyla şiirin öznesi, hiçbir yere sığamamakta, sevgilinin araması uzadıkça unutulma korkusu yaşamakta ve kalbinin direnci tükenmektedir (AY, s.89). Nitekim bu sancılı zamanlar, bir türlü bitmemekte hatta sevgilinin gelişinin yaklaşmasıyla daha da çekilmez bir hale gelmektedir. Fakat gelişin yarattığı “pembe”lik gidişle birlikte şairi yine aynı sıkıntılara gark etmektedir (AY, s.92). Bekleyişin bir başka boyutu ise şairin “sözünü taşıran” sevgili için “bekleyişin ocağına hevesler attım” diyerek bu durumu daha da alevlendirdiğini belirtmektedir ve şair, bu yolla sevgiliye daha hızlı bir şekilde kavuşabileceğini düşünmektedir. Zira sanatçı, sevgilinin bir an önce yanına gelmesi için “kuş kanadı”nı tanrıya “elçi” yollayarak ilahi güçlerden de yardım alma yoluna başvurmuştur (P, s.54).

“Senin bana gelişin günler içinde
Bir su serinliğidir olsa olsa
İnce kırılışlarla güneşin altın kanatlarından
Ağustos topraklarına dökülen
İçtikçe susuzluğumu artırır gülüşün...” (Y, s. 53)

Alıntılanan şiirde ise sevgilinin gelişi “su” ile özdeşleştirilmiştir. Bu susuzluk durumunun daha da belirgin kılınması için “güneş” ve “ağustos” kelimeleri kullanılmıştır. Sevgili aşığın içindeki özlem ateşini gelişiyile “dindiren”dir fakat “gülüşü”yle yine bu “susuzluk” halinin şiddetlenmesine sebep olmaktadır.

Sevgilinin geliş anında ise “eşyalar”, “günler”, “yükselen sıkıntı suları” gibi şairi boğan, karmaşaya sürükleyen unsurlar “geri çekil”mektedir. Sevgili bu haliyle şaire yaşadığını hissettirmektedir ve hayata, insanlara olan bakışını olumlu bir yönde değiştirmektedir. Hatta bu geliş, şaire tanrısal güçler de ihsan etmiştir. Nitekim şairin içindeki “keder”, “gülümseyen ve bağışlayan” bir iyiliğe dönüşmektedir (AY, s.65). Bu, Allah’ın sıfatlarından biri olan “esirgeyen ve bağışlayan” (Duran, 2007: 15) tabirini akla getirmekte ve

şairin sevgili gelince geçirdiği metamorfozu imlemektedir. Sevgilinin gelişinin şairin hayatında ne denli bir etki ve yere sahip olduğunu gösteren dizelerin en geniş özeti ise “Gelişin hayata bağlıyor beni” (AY, s.65) cümlesi olmuştur.

Erbaş, sevgili üzerinden ayrılık konusunu da işlemiştir. Zira Erbaş, aşkı anlamının “günahı ve ayrılığı sevmek.”(Koçakoğlu, 2012: 65) olduğunu belirtmiştir. Ayrılık, şiirlerde aşkın değişmez ve mutlak bir sonucu düşüncesiyle ortaya konmuştur. Böceklerle yani doğaya seslenen şair, onlardan ağlamamalarını ister. Çünkü “Âşıklar da, yıldızlar da / Ayrılmak zorunda birbirlerinden.” (BŞ, s. 49). Bir diğer şiirde de yine bu düşüncüyü destekleyen dizeler bulunmaktadır: “Bütün zamanlarda / Ayrılık aşkın önünde yürür.” (YH, s. 57).

Şair, bazı şiirlerinde ayrılık sinyallerinin verildiği zamanın kavrayışına değinmiştir. Bu kavrayış sevgilinin davranışları üzerinden şekillenmiştir. “Ayrılık burcuna girince/ Hep uzağa bakarak mı konuşur insan?” (KUS, s.119) dizeleri ayrılığın alanına girince insanların hep uzağa bakarak konuşması, sanatçının gözlemi nazarında yapmış olduğu bir çıkarımdır. “Gözleri ayrılığın mezilinde iki damla yol” (Y, s.42) dizelerinde bu defa ayrılığa giden davranışlar, gözler üzerinden okunmuştur. Bir diğer şiirde ise sevgilinin duruşunun “bir ayrılık resmi çiz”mesi ve susuşu ayrılığın yaklaştığının göstergesi olmuştur. Bu noktada Erbaş, bu gidişatı önlemeye çalışmış ve gitmenin, üzülmenin hiçbir şeyin çözümü olamayacağını dizelere dökmüştür (AY, s.61). Ayrılık anında gelindiğinde ise sevgili susar, söylenecekleri dinlemez, bir akşamüzeri gider (AY, s.91). Bunun üzerine ise şair sıcak-soğuk, heves-düş kırıklığı, bekleyiş-bitiş gibi zıt ve karmaşık duygular içerisinde “kaskastı” kesilmiştir. Tüm bunlar sevgilinin sanatçıda bıraktığı izlerdir.

Ayrılık konusunun hakim olduğu şiirlerde ilişkinin sonlanmasının hemen ardından ve daha sonrasında hissedilen duygular göze çarpmaktadır. Ayrılığın “yoksul bahçe”ye ulaşmasının ardından gökyüzü “boyasız”laşmış yani renklerini kaybetmiştir (P, s.50). Murat yani arzular, sevgilinin ağzında, “hevesli sözler” sözünde, aşkın ateşi ve rüzgarı göğsünde kalmıştır (P, s.61). Sevgili, şairi “yalnızlığa batır”mış, “güzelliğini bitir”miş, “taş olup göğsüne otur”muş ve gitmiştir (DK, s.65). “Züleyha Masalı” şiirinde ise “kırk ayrılıkla” sevilen sevgili “Yusuf kuyusunda” sözleriyle birlikte şairi bir nevi yüzüstü bırakmıştır. Sevgilinin sesi de kendisiyle birlikte uzaklaşmaya başlamıştır (BŞ, s.14). Sevgilinin sesinden geriye kalan sadece “değişme”, “sen böyle güzelsin” dediği cümleleri olmuştur (Y, s.54). Şairin penceresi, sözleri, günü ve gecesi, ömrü, iyiliği ve kötülüğü yani her şeyi sevgiliye göre ayarlanmış ve ondan ilhamla oluşturulmuştur. Sevgilinin merkezde olmasıyla yaratılan bu dünya, onun gidişiyle birlikte büyük bir boşluk ve geleceğe dair bir kaygıya dönüşmüştür. Zira şiirin ilerleyen mısralarında şair “Ben çok yoksul kalacağım” diyerek bu durumu

özetlemiştir (KUS, s. 199-120).

Ayrılık sonrasında artık şiirlerde sevgili değil bıraktığı hissiyat ve anılar yer bulmaktadır. Bu yoğun anların yaşandığı zamanlar ise akşam ve gece vakitleridir. Ayrılık acısı çeken özne, yaşanılanların sonucunu “üzgün hikaye” olarak nitelendirmekte ve bunu “fitili yanmış bir gece”de düşünmektedir (P, s. 50). Acı ve üzüntü “Soğumuş Gül” şiirinde “üryan gece”de hissedilmektedir (GM, s. 121). Nitekim bir başka şiirde sevgilinin “vazgeçen ağzı” akşamüstüyle boyanmıştır (DK, s.56).

Vazgeçip giden sevgilinin şaire bıraktığı boşluk ise kimi zaman bir kabullenişe kimi zaman da bir öfkeye dönüşmüştür. Gidişi kabullenememenin yüzeye öfke duygusuyla yansımaları, şairin olmasını istediği sevgili profilini çizmesine sebebiyet vermiştir:

“Gözlerini kapalı çizdim görmesinler diye kimseyi
Madem görmeyecekler bundan sonra beni.
Astım saçlarından odamın boşluğuna...” (DK, s.56)

Kabullenişin daha naif olduğu dizelerde ise aşkın yaşandığı zamanlarda yazılan şiirlerin geri alınamayacağından çünkü bunun aşkın “inkarı” olacağından dem vurulmuştur (DK, s. 60). Bu naifliğin sürdürüldüğü başka bir şiirde ise sevgili ayrılmış da olursa şair tarafından korunmaya devam edecektir. Zira Erbaş’a göre “sevmek” biraz da budur (Y, s. 54).

Ayrılık acısının azaltılması ve gidişin şairde yaratabileceği olumsuz hususlar ise sevgilinin “güzelliğini”n inanılan her şeye bölüştürülerek ve seslenilip susulan durumlarda sevgili yüceltilerek önlemiştir (DK, s.27). Bu aslında Atila İlhan’ın dediği gibi “ayrılığın sevdaya dahil olduğu”nun özümsemesi sonucunda varılan bir nokta olmuştur. Yani kabullenme yoluyla hem yaşantı ayrılık sonrasında devam edebilmiş hem de acı en aza indirgenebilmiştir.

Özetle Erbaş, sevgiliyi, yer yer yücelterek ve neredeyse hayatının merkezi olan bir konumda pek çok imgelemlerle nitelemiştir. Sevgilinin sanatçının hayatında ne denli yer kapladığı, ne gibi anlamlara geldiği, her aşğın hissettiği kalbi duygularla ifade edilmiştir. Sevgili, bazı şiirlerde Halk ve Divan edebiyatındaki sevgili çizgisinde tutulmuş bazı şiirlerde ise daha modern bir görüntüyle vücut bulmuştur. Ayrıca sevgili, sosyal konularla da harmanlanmıştır. Bu da şairin, toplumcu gerçekçi yanının aşk olgusunda da bir sorumluluk bilinciyle iç içe geçtiği göstermektedir. Şair, çizdiği sevgili görüntüsünü zaman ve hayattan uzak tutmamış, her an ve durumun içerisinde barındırarak hayatın her alanındaki etkisinden de söz etmiştir. Bununla birlikte sevgili, dertleşilen ve hayata dair çıkarımlar üzerine konuşulabilen bir kadın olarak görülmüştür. Aynı zamanda sevgililere hitap edilen noktaların

yanı sıra bu kadınların da duyguları ve kendilerini ifade etmeleri doğrudan bir anlatımla verilmiştir.

Ayrılık ise aşkın bir sonucu olarak özümsemiştir. Ayrılık öncesinde ve ayrılma anında sevgilinin tutumu, hareketleri ve duygu durumuna değinilmiştir. Ayrılık sonrasında ise saf dışı bırakılan sevgilinin, aşğın havsalasındaki hayal, hatıra ve duyguları konu edilmiştir. Erbaş, “Ayrılık da sevdaya dahil” düsturuyla bazen bu duygunun kabulünü bazen de inkar içerisindeki öfkesini dizelere dökmüştür. Bu noktalarda sevgili, bazı dizelerde aşğın içinde bulunduğu duygudan tamamen uzaklaştırılırken bazılarında ise tüm bu yaşanan şeylerin gidişine bağlanmasıyla olayların ve durumların ortasında kalmıştır.

En nihayetinde sanatçı, izlediği tüm bu yollarla şiirlerindeki sevgili öznesini, davranışları, hayatta kapladığı alan, görüntüsü bağlamında özlem, kavuşma, ayrılık, aşk ve toplumsal olaylar açısından ifade etmiştir.

2.2.1.3. Genelevin Ortasında Kadınlar

Fuhuş ve bu minvalde kadının bedeninin metalaştırılarak kullanılması çok eski dönemlere kadar dayanmaktadır. Genel anlamda fuhuş “bir kadının evlilik dışında meslek edinerek veya başta para olmak üzere herhangi bir karşılık gözeterek vücudunu bir erkeğin cinsi tatminine sunması” (Tümer, 1996: 209)dır. Fuhuşun, çok tanrılı dinlerde “kutsal fuhuş” ve sosyal hayatta meslek olarak yapılan “ücretli fuhuş” diye bir ayrımı bulunmaktadır. Kutsal fuhuş denilen hadise, genellikle “bereket”in sağlanması amacıyla tapınaklarda görevli olan kadınların ve “istekli erkeklerin” birleşmesiyle gerçekleşmektedir. Mezopotamya’da, Samiler’de, Suriye, Mısır ve Filistin’de, Hamurabi Kanunları’nda, Frig ve Lidya devletlerinde, Hindistan’da kutsal fuhuş şeklinde; yine Ön Asya, Eski Yunanistan’da, Samiler ve Hindistan’da kutsallığın yanı sıra ücret karşılığında fahişeliğe de rastlanmaktadır (Tümer, 1996: 209-210). Kısacası fuhuş ve fahişelik antik dönemlere kadar inen bir tarihe sahiptir.

Tüm ilahi dinlerde ise kadın erkek fark gözetmeksizin fuhuşun her çeşidi yasaklanmıştır. Tarihsel süreçte, ilahi dinlerin güç kazanmasıyla birlikte batıda, kilise ve devlet elinden çeşitli yasak ve düzenlemelerin yapıldığı görülmektedir (Bozkurt, 1996: 211). 1900lü yıllarda yine devletler, fuhuşu yasalarla kontrol altında tutmaya çalışmıştır. Bu yıllarda özellikle batıda -Fransa, Rusya, İngiltere ve İtalya- ekonomik koşulların zorluğu sebebiyle birçok kadın, maddi kazanç sağlamak amacıyla fuhuş yapmıştır. Bu şekilde toplumda yaygınlık kazanan fuhuş, edebî eserlerin bir konusu olarak da yerini almıştır (Köşeli, 2014: 416). 2000’li yıllara gelindiğinde ise fahişelik, dünyadaki ülkelerin yüzde 49’unda yasal; yüzde 39’unda ise yasa dışıdır. Geri kalan yüzde 12’lik kısımda ise fuhuş sınırlı koşullar (bazı

eyaletler gibi) içerisinde yasallaştırılmıştır (<https://dusunbil.com/fahiseligin-tarihi/>).

19. yüzyılın ikinci yarısına kadar Müslüman toplumlarda kesinlikle hoş karşılanmayan fuhuş, bu suçu işleyenlere ağır cezaların verilmesine sebep olmuştur. Başlarda sadece Müslüman olmayan kadınlarla ilişkilendirilen kavram, 20. yüzyılın ortalarında doğru ise Arap ve Osmanlı sanatçıları tarafından eserlerin temalarından birini oluşturmuştur. Fahişeliğin Türk edebiyatında ilk işlendiği zamanlar, Batılılaşmanın bir getirisi olan Tanzimat dönemidir. Bu duruma sosyolojik açıdan bakıldığında ise temelinde Sanayi Devrimi yatmaktadır. Kent yaşamının rağbet kazanmasıyla birlikte, toplumsal tabakalar arasındaki dengeler değişmiş, yaşam şehre kaymış ve alt tabakalar çaresiz kalarak her türlü yola başvurmuştur (Aytekin, 2003: 20-22). Eserlerde de sosyal durumlarından ötürü fuhuşa yönelen kadınlar, genel itibarıyla “düşkün kadın” yönüyle ele alınmıştır. Bu dönemde Ahmet Mithat daha sonra Namık Kemal, eserlerinde bu kadınlara yer vermiştir (Köşeli, 2014: 416-417). O güne kadar özellikle Divan edebiyatında sadece görüntüsel olarak betimlenen idealize kadın, Namık Kemal’in *İntibah* eserindeki Mehpeyker ile birlikte bir değişime uğramıştır. “Kibar bir fahişe” olan Mehpeyker, sadece dış görüntüsüyle değil iç dünyası, çatışmaları ve davranışlarıyla tanımlanarak ilk defa ruh ve beden bütünlüğü içerisinde bir eserde yer almıştır. Türk edebiyatının ilerleyen yıllarında bu tarz kadınlara farklı bir yorumlama Orhan Veli’nin “Tahattur” adlı şiiriyle gerçekleşmiştir. Burada “vesikalı” diye adlandırılan bir hayat kadınına aşık olan onun yüzünden “bıçak yarası” alan bir adamın bakış açısı mevcuttur (Nemutlu, 2009: 56).

Erbaş’a gelindiğinde ise hayat kadınları, ele almak istediği konulardan biridir. Şairin, bu minvalde “sacayağı” şeklinde yazmak istediği üç konu olmuştur: “Sinema Kapılarında” bir çocuk, genelevde bir hayat kadını ve gazino gibi eğlence yerlerindeki bir adam. Bu konulardan ilk ikisini tamamlayabilen Erbaş, üçüncü ayak olan “gazinodaki adam”ı bir türlü yazamadığını fakat kısa bir biçimde *Küçük Acılar*’da yer verdiğini ifade eder (Çalık, 2018b). Yayımlandığı zaman oldukça ses getiren bir şiir olan “Genelev Mektupları”, sanatçının fahişelik gibi konuları en yoğun ve detaylı bir biçimde işlediği eseridir. Erbaş’ın hayat kadını ele alışı, direkt şiirin öznesinin kendi bakış açısından, olayların ve ruh halinin verilmesi şeklinde olmuştur. Şair, kendini okuyucu ve hayat kadını arasından çekmiş; bir nevi başbaşa bırakmıştır. Okuyucuyla bir sohbet havası içerisinde olan hayat kadını, çocukluğundan başlayarak tüm hikayesini anlatır. Bu yaşantı içerisinde ruhunun ve bedeninin geçirdiği metamorfozu, yaşadığı olayları, hayatında barınan insanları, müşterilerini, ailesini ve toplumun bu yaşantının neresinde olduğundan söz eder.

Genelev kadını, çocukluğundan ve gençliğinden bir boşluk gibi bahseder. Sanki bu evreler onun hayatında hiç yaşanmamıştır. Bu durumun altında yatan sebep ise babasının “karanlık bir adam” olması ve tüm aileyi “korkularla besle” (KA, s.44) mesidir. Anne ise bu tabloda oldukça siliktir. Bu zamanlardan kadının hatırında kalanlar kendi kendine yarattığı küçük dünyanın hissiyatları ve hayalleridir. Gençlik zamanlarındaki, tabiri caizse “kötü yola düşmeden” önceki görüntüsünü tasvir edişi ise masum ve saf bir hava içerisindedir:

“Salınca tarakları tel tel
Düşler ülkesinden sevgiler ülkesinden
Yağmur serinliğinde, incecik
Yumuşacık bir el
Bulutlardan yüreğime kayardı.
Gözlerim kaçamak bakışlarda
Kırpıklarım kırık
Boynum bir çocuğun pembe ağzında
Ürperdikçe uzardı.” (KA, s.44)

Bu dizelerde saçlar, sergilemekten ve “salın”maktan geri durulmayan; gözler ise utanma emareleri gösteren bir edadadır. Boynuna kabul ettiği kendi yaşlarında olduğu belli olan erkeğin öpücükleri dahi belirli bir masumiyet çerçevesindedir. Şiirin bu bölümleri dışında genelev kadınının kendisine dair iyi bir şeyler söyleyerek kendini ifade ettiği görülmemektedir.

Nitekim artık geneleve düşen kadının saçları “güzelliğini çoktan yitirmiş”tir ve ancak “bir utancı perdele”mektedir (KA, s.35). Yani saçlar artık güzelliğinden duyulan hoşnutlukla sergilenen bir yapı arz etmekten çok, çıplaklığı kapatmaya çalışan “perde”ler olmuştur. Hayat kadını, bu şekilde genelevin eşiğinden girdikten sonra yıllar içerisinde tüm vücuduna “yabancılaş”mıştır:

“Tenime yabancılaştım, etime
Göğsüme kollarıma kalçalarıma
Bacaklarıma yabancılaştım.” (KA, s.35)

Burada kadının, “et” kelimesini kullanması, bedenini bir “sermaye”, “et” parçası olarak görenlerin kadında bıraktığı bir iz olarak okunabilir. Kendisi de artık bu durumu kabullenmiş gibidir. Şiirin bu bölümünün son kısmında genelev kadını, “acıma sevincime insan yanıma” (KA, s.35) diyerek yabancılaşma mevzusunu, toplumdaki ve insani değerlerden soyutlanmaya kadar vardırırmıştır:

“Evlerde sabahlar nasıldı
Unuttum
Evlerde akşamlar nasıldı.” (KA, s.43)

Toplumdan bu denli bir uzaklaşış aslında yaptığı işin bir getirisidir. Kadının dışarıya çıktığı nadir anlar ise “doktor” a gidişleridir. O zamanlarda biraz alışveriş yapabildiği izlenen hayat kadını, toplumdan hala umudunu kesmeyen bir psikolojiye bürünmüştür. Böylece “normal” olma skalasını toplumsal normlarla ilişkilendirmiştir. Nitekim kadın, “yün”, “şiş” ve “tığ” almaktadır. Bu durum, “evcimen bir ev kadını gibi” (KA, s.36) bir teşbih ile ifade edilmiştir. Normal olmak, bu şekilde bir duruma indirgenmiştir ve kadın ancak bu yolla sevinmekte ve umutlanmaktadır. Genelev kadınının, “normal” bir kadın olmak için düşündükleri aslında toplumsal olarak kadına biçilmiş davranışlardır. Bu rol içerisinde davranışlar sergileyen kadın, aslında topluma yaklaşma arzusu içerisinde.

Kadının sosyalleşmesinin sınırlı oluşu, onu dışarıya çıkmaktan geri tutmasa da dizelerde karamsarlıkla karşılanmaktadır. Zira kadın, yine toplumla bütünleşmek adına bir umutla “giysiler” almaktadır. Fakat peşi sıra gelen dizelerde değindiği aslında bu giysilerin gereksiz ve “ilk gençlikten kalma” bir alışkanlık olduğudur. Ona “bir dantel külot” ve “bir gecelik” (KA, s.36) fazla bilebilir. Son zamanlarda bu çıplaklık daha da artmış artık “sutyeni de çıkar”mıştır (KA, s.36). Artık sutyen kullanmaması giderek metalaşan bedenine karşı duyduğu utancın azaldığını, çıplaklığın normalleştiğini göstermektedir. Fakat külotun “dantel”li olması içerisindeki kadınsılığının ve inceliğinin nesneleşmiş halidir.

Genelev kadını, III. bölümde artık genelevin içindedir. Bu sefer, “perdesiz”, “penceresiz”, “çift yataklı”, “karanlık yatak odaları” olan mekandan dışarıya bir bakış sergiler. Genelevi, bir “bakkal dükkanı”na, gelenleri ise bakkala alışverişe gelen müşterilere benzetir. Bakkallardaki ürünler: “konserve kutuları”, “sabun kalıpları”, “yağ paketleri” sıralanmış bir biçimdedir ve müşteri “etiketi” görememenin güvensizliğiyle “malın ederinden” (KA, s.37) korkarak içeri girmektedir. Genelev müşterileri de aynı davranış sergiler. Fakat buradaki mallar, bakkallardan farklı olarak kadın bedenleridir. Müşterilerin duyduğu endişe ise alacağı zevktir. Kadın, kendisine nasıl bir gözle bakıldığının farkındalığı içerisinde.

Ayrıca şiirin öznesi, gelen “müşterileri” ve onların davranışlarını da analiz etmekten geri durmamıştır. “Yaşlı” müşteriler yaşlarının getirisiyle kendilerine “güvenerek”, “hoyrat davranışlar” göstermektedirler. “Ayva sarı” çocuklar ise “ürkek”tirler. Nitekim davranışlar ne kadar farklı olursa olsun sonuç aynıdır; “Düşer üstüme.” (KA, s.37). Bu durum kadının ruhunun derinliklerine o kadar etki etmiştir ki: “Yüreğimde yüz gurbeti taşısam da/

Kalçalarımında bir erkeği taşımasam.” ve “Yüzümde bir erkek yüzü taşımasam.” (KA, s.38) diyeceği bir boyuta varmıştır.

“Genelev Mektupları”nın bazı dizelerinde ele alınan kadının, bu işe başladığından beri yaşadığı bir aşk ilişkisi anlatılır. Daha çok kadının duyduğu hayranlık ve platonik bir aşkı andıran bu ilişkideki erkek, “bıçkın bıyıklı”, “ıslak saçlı” bir tip olarak tanımlanmış bir müşteridir. Bir zaman sürekli olarak kadının yanına geldiği belli olan bu erkeğin, kadın için geliş sebepleri ya “açlığını gider”mesi ya bilmeden “sevgiyi öğrenmesi” ya da “hayata yenil”mesidir. Fakat adam, her ne şekilde gelirse gelsin kadının düşünüyü “gerçeğe” gerçeğini “düşe” ve acısını “kuşkulu bir kararsız sevince” çevirmektedir. Bu erkek, kadın için düşününce “ısındığı” bir anı olarak kalmıştır ve “gülüş”ü ona rahatlama alanı sağlamaya devam etmektedir. Bir daha onu görmek için ömrünü “adak sun”acağı kadar derin bağ kurması da dikkati çekmektedir (KA, s.41). Genelev kadınının aşkı, aslında bu hayatı yaşayan kadınların içlerinde hala bu tarz duyguların yeşermekte olduğunu göstermektedir.

Şiirin bir diğer bölümünde ise genelev kadının bugüne kadar arzu ettiği, gerçekleşmesini istediği hayallerine yer verilmiştir. Kadının, yaşadığı karanlık, dar odalar düşünülürken hayallerinin tüm bunların tam zıddı olması kaçınılmazdır. O, “gün ışığı” ve “geniş odalar”ı arzu etmektedir. “Sıcacık“ yataklar içerisinde “mavi bir erkek” tarafından “yumuşacık öpüşlerle”, “pembe uykuları” uyumak ve uyandırılmak istemektedir. Bu tabloda hakim olan gün ışığının aydınlığı, pembe ve mavi gibi sıcak tonlar, kadının kavuşmak istediği huzuru simgelemektedir. Nitekim bu isteklere karşın arzuladığı “mavi erkek”in yerine “binlerce erkek” kadının üzerine “harlı soluklarıyla düş”müşlerdir (KA, s.38). “Harlı” kelimesinin sıcaklığı ifade etmekten dizelerin devamında kadının yüzünün “don”duğunu söylemesi dikkate değerdir. Bu şekilde kullanılan pek çok zıtlıkla, anlatım kuvvetlendirilmiş ve kadının yaşadıklarının hissiyatı daha derin bir biçimde aksettirilmeye çalışılmıştır.

Şiirin sonlarına doğru ise eski zaman anılarından sıyrılmaya çalışan kadın, şimdilerdeki hayatından dem vurmaktadır. Kadın, kendisini oldukça “yalnız” hissetmekte ve “ölüm korkusu”na dair düşünceler geliştirmektedir. Son zamanlarda “garipsi” huy ve duygular edinmiş olan kadın, her gece ışıkları kapatarak bir “mum” yakıp mumun alevini “ömrü”ne benzeterek kendi ölümünü düşlemektedir. Mum alevi ve alevin etrafına bıraktığı gölgeyle bir nevi transa geçen kadın, yine o hayalini kurduğu “mavi bir erkek”in başında olduğu, “geniş odalarda pembe” bir renkle ve bu mutlulukla ölmek istemektedir (KA, s.45). Bu renkler, kadınların kadın gibi olmadığı, erkeklerin erkek gibi olmadığı sadece cinselliğe indirgenmiş biz düzen içinde yaşayan bir insanın “mavi” ve “pembe” gibi cinsiyetçi renklerle toplumda kabul gören bir kadına dönüşmek istediğini; idealize ettiği erkeğin de bu noktada

durmasını hayal ettiğini göstermektedir. Fakat mumun sönmesiyle kadın, yine acımasız gerçekleriyle başbaşa kalmaktadır.

Genelev kadınının, “uyku”, “akşam” ve “gülme” gibi nokta zaman, durum ve duygular hakkında yorumları da şiirin birkaç bölümüne tesir etmiştir. Uyku, kadının “zehirli suları”, “en rezil korkuları”dır. Yaşadığı hayatın kendisinde bıraktığı izler bir kenara kadın, “onca erkek”in tüm ağırlığını, sıkıntısını bedeninde “tonlarca ağırlık”ta hissetmekte ve kendisi için “batık bir gemi” ifadesini kullanmaktadır. Kendisini bu şekilde tanımlaması aslında ruhen “batık bir gemi” gibi bedenine yüklenen ağırlıklarla giderek dibe çekilmesini anlatan bir imge oluşturmuştur. Fakat bu ruh hali, bitmez tükenmezdir çünkü geminin yani bedeninin battığı su “dipsiz”dir. Bu yaşantıdan kurtulmak ise imkansızdır zira çabalayıp su yüzüne çıksa da içinde bulunduğu deniz “kıyısız”dır. Böyle bir durumdaki “yorgunluk”ta uyku pek mümkün değildir çünkü yatak “ten çözü”dür (KA, s.40).

Akşamı tanımlamak içinse sadece “akşam” deyip susmanın yeterli olacağını söyledikten sonra bir alternatif olarak “yorgun bir gövdeyi cam kırıklarında uyut”ma (KA, s.39) tanımını yapmıştır. Akşam ve uyku bu minvalde çekilmez zamanlardır. Aslında bu zamanlar, insanın kendine ve hayatına dair derin düşüncelere daldığı anlardır. Genelev kadınına bu anları yaşamak, kendisiyle ve yaşadığı hayatla yüzleşmek ağır gelmektedir. Gülme ise adeta kadının taktığı bir maskedir. Çok güldüğünü fakat ardını bilenler için aslında bu gülüşlerin “bir ağıt”, “yaprak dökme”, “incecik kırılan cam”, “kendi kıyılarını döven su sesi” (KA, s.42) gibi kavramlara karşılık geldiğini ifade etmektedir. Genelev kadının kendi gülmesini, akşamını ve uykusunu tanımladığı dizelerde cam, su ve suya ait kavramların kullanımı bir arınmaya ve duruluğa ulaşma isteğini ele vermektedir. Aynı zamanda bu kısımlarda “Akşam...”, “Gülme mi?” gibi kullandığı sözler, kadının sanki şairle bir röportaj halinde olduğunu göstermektedir. Zira Erbaş, bu şiiri yazmak amacıyla gözlem yapmak için geneleve gittiğini ve kadınlarla konuştuğunu söyler (Çalık, 2018b). Hal böyle iken şairin bu havayı da korumak istemesi aşıkardır. Şiirin son bölümünde genelev kadını tüm bakışını şaire yöneltmektedir. Şair kadının yanına “ürkek adımlar”la gelmiş ve “karanlık kıyıları”nda durmuştur. Genelev kadını, kendi ruhundaki karanlık kısımda bulunan her şeyi “kaba”, “kara” ve “kalın örtüler”le baskılamıştır. Burada kötü hususların üzerinin “örtü” ile örtülmesi yine genelev kadının kadınsılığını imlemektedir. Kadının nazariyyesinde şair, tüm bu örtüleri “kaldıran çocuk” olarak tanımlanmıştır. Fakat şair, her ne kadar onu “kısacık” konuşarak “bu ucuz ten pazarını” yazdığını sansa da: “Herkesin gerçeği kendine acı /Herkesin acısı kendine biricik.”tir (KA, s.47). Erbaş, şiirin bu kısmında kadının ağzından dizeleri aksettirerek onu ve bu hayatı yaşayan kadınları yeterince anlatamadığını daha doğrusu

anlatamayacağını söylemiştir. Şairin kendisi de farkındadır ki iyi veya kötü her ne yaşanırsa yaşansın sadece bunu deneyimleyen kişinin ruhunda derinden hissedilecektir; başkalarınca yeterince anlayılamayacaktır.

Hayat kadınlarının ele alındığı bir diğer şiir ise “Gülümseme” dir. Şiirde baştan sona bir genelev kadının betimlemesi yapılmaktadır. Buradaki kadının, “Genelevin ortasında ülkesiz bir bayrak.” “Memeleri dizlerine değdi degecek.” “Ağzının kıyısında çok eski bir kırmızı.”(UD, s.105) şeklinde tasvir edilmesi, onun yaşlı biri olduğunu düşündürmektedir. Dizelerin devamında ise sigarayı tüm benliğiyle içtiği, bulunduğu ortamdan dolayı güneş yüzü görmediği anlaşılmaktadır.

İlerleyen kısımlarda ise kadının durduğu toplumsal çizgi üzerinden çeşitli tasvirler yapılmıştır. Genelev, özellikle genç erkekler için ilk cinsel deneyimin yaşandığı yerdir. Ergenliğe girişiyse birlikte erkeğin hissetmeye başladığı bu “tutku” hali, çevreleri ya da kendi istekleriyle genelev gibi mekanlara giderek “ihtiyaçlarını” gidermekten ibarettir. Bu durumu en iyi bilen ise genelevde çalışan kadınlardır. Bu bilinçle, bir bakıma günah çıkarmanın da yapıldığı mekanlar olan genelev, bir kutsiyete büründürülmüş ve buradaki kadınlar, “Gülümseme” şiirindeki kadın özelinde “günahlarımızın annesi” ve “Hepimizin erken tutkularından bir gülümseme.” (UD, s. 150) olarak tanımlanmıştır.

Bu tanımlamaların ardından kadınla bir konuşma içerisine giren şair, “yirmi beş yıl önce” onların şiirini yazdığından bahsederek “Genelev Mektupları”na bir göndermede bulunmuştur. Bunun üzerine kadın ve Erbaş gülümsemiştir. Erbaş’ın yirmi beş yıl önce çeşitli gözlemlerle bu kadınların hayatlarına ve ruhlarına inmeye çalıştığı “Genelev Mektupları”nın sonu, bir nevi bu şiirle olmuştur. Zira yirmi beş yıl önceki kadın, “herkesin acısı kendisine biricik,” diyerek hissettiği şeylerin başka bir gözden tam anlamıyla yansıyamayacağını bilincindedir. “Gülümseme” şiirinde ise hem kadın hem de şair artık o bilgiğe ulaşmıştır. Şiir nihayete erdirilirken ise şair, “Azizem uzanıp ağzımı öpüyor.”(UD, s. 150) der. “Azize” tanımlaması genelev kadının, insanları tanıyan yanına bir güzelleme olarak tanımlanabilir. Nitekim bu kadının gözleri “Herkesin gideceği yeri gören bir bağışlama”dır (UD, s. 150). Aynı zamanda “Azize” kelimesi antik çağlardaki fahişelerin kutsiyetiyle de bağdaştırılabilir.

Genel anlamda Erbaş’ın nazariyyesinde genelev kadını, zorlu hayat şartlarıyla yoğrulmuş ve bundan kurtulamayıp “hayatın kadını” olmuştur. Bu bakış Tanzimat döneminde ele alınan “kötü yola düşmüş” kadın imajından çok da farklı değildir. Fakat burada “kibar bir fahişe”yi ya da Orhan Veli’nin “vesikali yarı”ni değil çırılçıplak ortaya konmuş bir ruh ve beden görülmektedir. Erbaş’ın hayat kadını, her ne kadar toplumun dışında “karanlık oda”lara hapsedilse de bir şekilde topluma karışmayı içten içe istemektedir. Yer yer hayal ve

umutların yükselişiyile yer yer de yaşadığı travmaların aşağı çekmeleriyle hayat kadını, aslında her insanın ruhunda bulunan çatışmaları yaşamaktadır. Bu kadın için zor olan asıl durum, “beden”inin metalaştırılmasıdır. Tüm bunların içerisinde Erbaş’ın yapmaya çalıştığı ise kendi benliğini ve görüşlerini olabildiğince en aza indirgeyerek kadının müşterilerine, hayatına ve yaşadıklarına bakışını verebilmektir. Bu atmosferi yaratmak adına ise renklerden ve ortamlardan faydalanarak bir zıtlık yaratmıştır. Nitekim şairi etkileyen bir konu olarak düşünülebilecek hayat kadınları, ilk şiir kitabı olan *Küçük Acılar*’dan yirmi beş yıl sonra *Unutma Defteri*’nde yine yer alarak onları anmaya ve kutsallaştırmaya giden bir yolda ilerlemesine sebep olmuştur.

2.2.1.4. Bir Tüketim Malzemesi Olarak Kadın

Kadın, Erbaş’ın nazariyesinde bütünlüklü bir yapı arz etmektedir. Bu yapının ve düşüncelerin içerisinde kadın, her haliyle ve yönüyle eserlerde ortaya konmuştur. Fakat yer yer kadınların bir takım özelliklerinin –anne, sevgili, çocuk, eş vb.- öne çıkartılması söz konusudur. Bu husus bir ayırım teşkil etmekten ya da idealize bir kadın tanımı yapmaktan ziyade şairin gözlemlerinin şiirlerine bir yansımasıdır. Nitekim sanatçı, her kadının mükemmel olduğunu savunmaktansa eleştirilecekse yerden yere de vurulacağını, yüceltilecekse en yükseğe de çıkarılabileceğini ifade etmektedir. Bu durumu “Gurbetçi Nazım”, “Aşık Nazım”, “Devrimci Nazım” gibi ayırma gidilmesi üzerinden örneklemiştir. Ki böyle bir ayırımın ne sanatçılar ne de kadın meselesi üzerinden bir kategorizasyona sokulmaması gerektiği inancındadır (Çalık, 2018b). Bu doğrultuda verdiği eserlerde kadının sadece övülen değil yerilen hususları da yer almıştır. Aynı zamanda toplumsal yapının ve erkeklerin kadına bakışındaki yüzeysellik de eleştirilmiştir. Erbaş’ın tasavvurunda “diyalektik akıl bu şekilde yürümelidir”dir (Çalık, 2018b).

Kadına yönelik eleştirilerin yer aldığı şiirlerde, modern dönem ve modernize kadın tipi ağırlıklı olarak işlenmiştir. Bauman tarafından “akışkan modern” olarak tanımlanan bu çağ, “tüketim odaklı bir ekonomi”nin getirisi olarak sürekli devinen davranış, giyim tarzı gibi “moda” olan durumların çabucak sönen özellikleri üzerine temellenmiştir (Okutan, 2016: 230-231). Toplumların sosyal ve kültürel yapıları nazarında beden ve güzelliğe dair belirlenen bakış açıları da toplumun içerisindeki her bir bireyin bu doğrultuda kendilerini şekillendirmesine sebebiyet vermiştir. Modern toplumlarda bedenin gençliğini, zindeliğini ve yüzün güzelliğini, altın oranını sağlayan insanlar güzel olarak nitelendirmektedir. Yani beden, “toplumsal gerçekliğin mikro kosmosu”dur. İşte bu noktada kullanılan kozmetik ve bakım ürünleri, plastik cerrahi vb. pek çok alan birer sektör olacak şekilde büyüme göstermiştir

(Okutan, 2016: 230-231).

Kadınların sürekli olarak “kıyafet”leri ve “makyaj”ı hayatlarının merkezlerinde tutarak “güzellik”in mutlak sağlandığı noktalar olarak görmeleri; bunu toplumsal beğeni odağında şekillendirmeleri, şairin eleştirisinin temelini oluşturmuştur. Erbaş, bu hususta kadınların takı, kıyafet, makyaj vb. ürünleri satın almalarına, kullanmalarına karşı değildir (Çalık, 2018b). Tüm bu unsurlarla kendisini dolduran fakat ruhsal ve kültürel doyuma ulaşamayan kadınları eleştirmektedir. Bu durumu ise bir şiirinde şu şekilde özetlemiştir: “-Evlendik evleneli şekerim, okuyamıyorum / Zaman kalmıyor ki işten, hem kitaplar da çok pahalı...” (AY, s.75)

Toplumun ruhi boşluklarını doldurmak için bu şekilde bir yol alışlarını ise “yanlış aynalara yönel”mek olarak nitelendirir. İnsanlar bu boşluğu doldurabilmek için “bulvar tuzakları” olan “zayıf yan”larını kullanarak dükkanlardan bol bol alışveriş yapmaktadırlar. Yapılan bu alışverişlerle “evlerini, kendilerini...” süslemektedirler. Fakat unuttukları bir şey vardır. Bu şaşaa ve debdebe içerisinde “yüreğlerimiz” kaybolmuştur (AY, s.58). İşte şairin asıl yönelttiği eleştiri budur. İnsanların “eksiklerini” tüketimle ve süsle kapatmaya çalışmalarıdır. Moda denilen mevzu burada ortaya çıkmaktadır. Zira Erbaş gizli gizli “birbirimize bakarak” bu alışverişlerin yapıldığını söyler. Süsler, boyalar, takılar ancak insanın dışını süslemektedir. Fakat asıl olan ruh ve yürek bu tüketim ürünleri arasında kaybolmuştur. Bu tüketim çılgınlığının diğer bir eleştirisi ise mısralara şu şekilde yansımıştır:

“Kadınlar porselen yüz ve ruj satın alıyorlar
Kadınlar durmadan bir şeyler satın alıyorlar
Solgun dudaklarını bırakıp sırnaşık tezgâhlara
Kırpık saç boya yedi renkli kokular
Gün boyu mağazalarda devinen bir telaş
Yıpranan yerlerini yeniliyor kadınlar
Üstlerinde aldanışın uçuk sarısı
Bir eksiği taşıyorlar çarşılardan evlere
Senin renkler arasına sözcüklerle çektiğin
O görünmez ince derin çizgide.” (Y, s.31-32)

“Kimliksiz Değişim” şiirinde ise bir kadının giydiği kıyafetler üzerinden yapılan yorumlamalar yer almıştır. Kadına bakış aşağıdan yukarıya doğru bir göz süzüş şeklinde dizelere dökülmüştür. Her gün aynı saatlerde sokaktan geçen bu kadın, önce “uzun bir yırtmaçla görün”ür (KD, s. 35). Bu yırtmacın aralığından farkedilen bacak detayları dışında görünebilecek olan beden, sanatçının ve diğer erkeklerin dikkatini celbeder. Kadının vücudunun ve kollarının “ince giysiler” içerisindeki hareketlerini Erbaş’ın “biz” diye

nitelediği kişilerin ve şairin gözleri, sürekli takip etmektedir. Ardından bu “gözler” yukarı doğru çıktıkça kadının bluzun üstüne “hiçbir şeyi tutmayan” yani görevini yerine getirmeyen geniş bir kemere takılır (KD, s. 35). Şair, bu kemerin takılma sebebini, kadının belinin inceliğini göstermek ya da kalçalarını süslemek olduğunu ileri sürmüştür. Şiirin devamında, sanatçıya göre kadın “çantasıyla ayakkabısının uyuşan renginde” hayata dair bir şeylerin uyumunu aramaktadır. Ayrıca saçları, yürüyüşü ve giysileriyle her gün yeni bir biçime giren bu kadın, “Sürekli bir değişimin simgesi” dir (KD, s. 35). Kadına dair yapılan gözlemlerin odağında şair, aslında kadının iç dünyasına bir bakış sergilemeye çalışmakta ve dış-ıç algısı içerisinde neden böyle giyinip davrandığını bulmak istemektedir. Yapılan tüm çıkarımlar, kadının kendi kişiliğinin arayışı içerisinde olduğunu ve bu yüzden böyle bir görünüm ve tavır takınışa bulunduğu varmaktadır. Fakat kadın “bir türlü kimliğini bulama”maktadır (KD, s. 35).

Erbaş’ın sinemayla tanışması, Yozgat merkeze taşınmasıyla gerçekleşmiştir. Beyaz perde, şairi, afişleriyle ve rengarenk görüntüleriyle oldukça etkilemiştir. Bu tanışıklık erişkin bir birey olduktan sonra da sinemaya yakın durmasını ve bu alana ait gözlemlerini şiirlerine yansıtmasını sağlamıştır. Baştan sona sinemayı ve sinema önündeki bir çocuğu anlattığı “Sinema Kapılarında” şiiri bu ilginin en iyi örneğidir. Erbaş tarafından sinema ve televizyon, içerdiği pornografi ve idealize hayatlar açısından eleştirilmiştir. *Küçük Acılar* kitabında şair gittiği “filmlerin çoğunda” insanların “geçim derdi” ve erkeklerin “iş derdi” olmadığını gözlemlemiştir. Kadınlar ise bu çark içerisinde “rahat mı rahat”tır. Kadınların tek derdi “sevmek” ve “güzellik”tir (KA, s.55). Sanatçı, kurguladığı bu mısralarla sinemanın, idealize yaşam biçimini vermesine ve sanki tüm toplumun hayatı böyleymiş ya da böyle olmalıymış gibi aksettirilmesine bir eleştiri yöneltmiştir:

“Evlerin geçim derdi yoktu
Gittiğim filmlerin çoğunda
Erkeklerin iş derdi..
Kadınlar rahat mı rahat
Bütün ilişkilerinde
Sevmek tek sorunlarıydı
Güzellik bir de.” (KA, s.55)

Türkiye’de 1972 yılında *Parçala Behçet*’le başlayan pornografik filmler, sinemayı etkisi altına almıştır (Girgin, 2017: 80). Erbaş da bu dönemlere şahitlik eden biri olarak, bu zamanları “on beş dakikada üç film” şeklinde ifade eder. Aileler, artık sinemaya gidememektedir, pornografi tüm sektörü ele geçirmiştir (Çalık, 2018a). Sadece erkeklerin

gidebildiği sinemaların afişleri de bu pornografiyi yansıtmaktadır: “Göğüsleri caddeye sarkmış bir sinema afişi / Tutup bir adamı en zayıf yerinden içeri alıyor” (Y, s.31-32).

Yolculuk'ta yer alan şiirin dizelerinden de anlaşılacağı üzere artık kadın ve kadının cinselliği, açık bir biçimde toplumsal hayatın sürdüğü “cadde”lerde sergilenmeye başlamıştır. Bu değişim sadece sinema ile kalmamış: “Kırmızı noktalı filmler, 0900'lü telefon hatları tanıtımları, Tutti Frutti ve Colpo Grosso gibi çıplak kızların dans ettiği soyunmalı yarışma programlarıyla Türk televizyonlarında erotik yayınlar dönemi başlamıştır” (Kejanlıoğlu, 2001: 332-333). Erbaş da bu zamanın gözlemlerini şu şekilde dile getirmiştir:

“Bütün dertlerimize hazır çareleri var
Peygamberi 900'lü telefonlar
Yeni bir dinin ayininde
Kutsuyoruz birlikte yeni tanrılarımızı.” (BMG, s. 50)

Eril bir söylem üzerinde yükselen eleştiride şair, kendisini ve tüm erkekleri katarak bu dizelerin söyleyicisi olmuştur. Fakat din unsuru da oldukça dikkat çekicidir. Şair, cinselliğin ve bu minvaldeki arzuların bireyi ele geçirmesini bir din gibi yorumlamıştır. Ve bu yeni dinin peygamberi “900'lü telefonlar”dır. Peygamberin Allah ile insanlar arasında bir elçi olduğu bilgisi dahilinde buradaki telefon da kişi ile iletişime geçilecek kadın arasında bir elçi görevindedir. Yani telefon artık insanların peygamberidir. Ayrıca erişilecek kişinin bir kadın olması onu bir tanrı gibi imlendiğinin işaretidir. Bu kadın tanrı, aslında cinselliğin tanrısıdır ve aralarında geçecek olan erotik konuşmalar ise “yeni bir din ayini”ni oluşturmaktadır. Tüm bu veriler ışığında şairin modern zamanlarda erkeğin tanrısı olarak “kutsadığı” erotik ve “yeni tanrı” bu hatların ucundaki kadınlar olmuştur.

Televizyondaki durum da sinemadan farklı değildir. Toplum, “kıyısız bir zenginliğin büyüünde”, “bilet” almaktadır. Geleceğini ne kadar zenginleşeceğini öğrenmek için “fal” baktırmaktadır. Bu sırada erkekler, kadın “bacak”larına bakmaktadır. Tüm bunların toplumun üzerinde bir “sis” etkisi yarattığını ifade eden Erbaş, bu “sis” içerisinde kendilerine ne empoze edildiğini bilmeyen yahut göremeyen toplumun, sistemin çarklarını döndürmek için “biri”lerinin cebini doldurduğunu ve “gemi”lerini kurtardığını söylemiştir. Fakat bu sistem içinde bulunan toplum ise “kıyısız” bir “deniz” (BMG, s.58)de kalmıştır. Bu şiirin son dizelerinde geçen “iki reklam arasında bol hayal..” ifadesi ise yine televizyonda verilen filmlerin, dizilerin topluma idealize bir hayat hayali sunduğunu imlemektedir (BMG, s.58).

Gazetelerde ise yine pornografi ve kadın bedeni göze çarpmaktadır. “Her sabah” bakılan bu gazetelerde erkeklerin “kasıkları”na “yüzlerce bacak” bakmakta, ağızlarının

üzerinde ise “bir çift kadın göğsü” bulunmaktadır (BMG, s.50). Kadın tüm medya kanallarından cinsel bir obale olarak sunulmaktadır. Ve bu cinsellik, kadının erotik bölgeleri olan “bacak” ve göğüs” üzerinden verilmektedir.

Bir başka şiirde ise medya üzerinden değil konser havasının hakim olduğu bir mekan atmosferine diyalektik bir bakışla eleştiri yapılmıştır. Buradaki şarkıcı bir kadındır ve bedeni sanatının önüne geçmiştir. Zira “memeleri sesinden yüksek çık”makta ve bacakları “bir şarkıyı ustaca bitir”(DK, s.15) mektedir. Kadını dinleyen kalabalık ise aslında kadından farklı değildir. Bu kalabalık “her şeyi kasıklarıyla dinle”mektedir. Böyle bir ortamda şarkıcı, sanat üzerine konuşmakta, otoritelerce izin olursa ülkeyi yurt dışında “temsil etmek” isteğini dile getirmektedir (DK, s.15). Yine göğüs ve bacak üzerinden kadının kendi bedeninin metalaştırılması ve buna karşılık ise dinleyicilerinin de bu görselliği arzulamaları şiirin genel havasına zerk edilmiştir. Bu durumu “acı” ile karşılayan şair, şiirin devamında “Ruhi Su’yu” yanına alarak oradan uzaklaşmıştır (DK, s.15).

Bunun dışında Erbaş, taşra erkeklerinin kadına bakışını da eleştiren şiirler kaleme almıştır. Zira Erbaş’a göre bu erkekler “dindarlık” kisvesi altına, “ahiret korkusu” içerisinde “on bir ay gökyüzünden bereket beklerler.” (KD, s.32). Hasatın yapılmasının hemen ardından ise “yılda bir kez” “şehre” yani eğlence mekanlarına giderler (KD, s.32). Şair bu durumun taşrada çok yaygın olduğunu söyler. Bu erkekler, payvonlara giderek herhangi bir cinsel birliktelik de yaşamaksızın fazla miktarda da para ödeyerek geri dönmektedirler. Sanatçıya göre bu durum başka bir boşluğu doldurmaktadır. Payvonlarda bulunan kadınlar, bu işi profesyonellikle yaparak müşterilere erotik bir biçimde davranarak, güzel sözlerle ve birkaç dokunuşla onları hoş tutarlar. Fakat erkek, evdeki eşinden böyle şeyler beklemez. Eş, bu erkeklerin nazarında payvondaki kadın gibi sözler söyleyemez ki söylerse “namussuz” olur. Erkek eğer karısı bu şekilde davranışlar sergilerse “namussuz ahlaksız oldun, der fakat gidip namussuz ahlaksız gördüğü pavyon kadınlarından şevkat ister” (Çalık, 2018b). İşte Erbaş, bu bakış açısıyla erkeklerin bu tarz yerlere giderek tatmine ulaştıklarını öne sürmüştür.

Şair, eleştirisini modern adamlara da yöneltmiştir. Elindekileri yitirmekten korkan, altında bulunanları kendi ezildiği için “daha büyük bir hazla ez”en bir yöneticiyi eleştirdiği dizelerinde, bu yöneticiyi “Kuşkulu güvensiz tedirgin bir kadın gibi” (KD, s.37) şeklinde bir benzetmeye tabi tutması dikkat çekicidir. Bu dizeler, bir erkeği “kadın gibi” olmakla alaya alan cinsel bir söylem üzerinden okunabilir. Ayrıca bu adam bir o kadar da sert ve “buz” gibi sese sahiptir. Bu nedenle de memurlar arasında “Karısını severkenki sözleri ve yüzü...” (KD, s.37) merak konusu haline gelmiştir.

Erkeklerin kadına bakışındaki sığıktan oldukça rahatsız olan şair, “Bir kadını

topuklarından öpmediniz bir kez.” (ÜNBH, s. 29) diyerek onların incelikten uzaklığını gözler önüne serer. Çünkü erkekler, hırslarından “yataklara” ne kaldıysa kadınlarını o kadar sevmişlerdir (ÜNBH, s.47). Ayrıca erkeklerin şu bakışı yine sadece cinsellikle yüzeyselleşmiş bir yapı arz etmektedir; “Hoyrat ve sıkılğan gideriz kadınlara/ Kadınlardan geliriz bir eksiklik cümlesi” (P, s. 70).

Bu konuya farklı bir yorum ise *Pervane* adını taşıyan şiir kitabında gizlidir. Erbaş, kadınların arzu, istek ve hayallerini hem manevi anlamda hem de cinsel anlamda ötelenmesini üzerinde durmuştur. Kadınlar, özellikle cinsel bir arzu duyduklarında “hafif kadın”, kirli düşünceli “namussuz” bir kadın gibi ifadelere varacak şekilde yaftalanmaktadırlar. Bu durum şu dizelerle şiire girmiştir: “Ve biz kadınlarımızı arzularından tavanlara astık” (P, s. 52).

“Zamane” annelerine de bir bakış sergileyen Erbaş, doğal bir durum olan annelerin bebeklerini emzirmelerine üşenmelerinden dem vurarak bu kadınların “tembel ve mecbur” olarak kendilerini tanımladıklarını ifade etmiştir. Şiir, doğrudan bir aktarımla annenin ağzından dökülen sözlerden oluşturulmuştur:

“Bir anneyim zamanede tembel ve mecbur
Kurutup göğsünde köpüren sütü
Çocuğunu biberonla emziren..” (BMG, s.27)

Erbaş, özetle kadının yer aldığı eleştirilerini çok yönlü bir bakışla ele almıştır. En yoğun eleştiriyi ise modern zamanlarda kendilerini sadece takı, boya ve kıyafetlerle süsleyip ruhsal dünyalarını arka planda bırakan kadınlara getirmiştir. Bunun dışında sinema, televizyon, telefon, gazete vb. kaynaklar üzerinden kadının bedeninin metalaştırılarak bir pornografi unsuru olarak aksettirilmesine karşı çıkmıştır. Bu tarz mecralarda özellikle kadınlar üzerinden verilen idealize görüntü, davranış ve yaşantıların gerçek olmayışından da dem vurmuştur. Ayrıca ister taşrada olsun ister şehirde kadına bakışın sadece görüntüsel bir boyutta kalmasını tenkit etmiştir. Erkeklerin, kadını bu yüzeyselleşmeyle sevmesinin hoşnutsuzluğunu da dile getiren şair, aslında tüm bu sorunların sebebini toplumdaki kadınların ve erkeklerin “yanlış büyüme”sinden (P, s.67) kaynaklandığını ileri sürmüştür.

2.2.1.5. Emegin Adı: Taşra Kadını

Erbaş için hayata katkı sağlayan, aileleri için şehirde ve taşrada çalışan kadın imajı genel bir görüntü ihtiva etmektedir. Burada yine taşra kadını, Lalezar Hanım ve merkez kadını, Hatice Hanım üzerinden okunabilmektedir. Sanatçının, özellikle taşralı kadınlar üzerinden emektar kadınları ve onların yaşadıkları sıkıntıları işlemesi dikkati çekmektedir.

Yozgat'ta ilk gençlik yıllarına kadar yaşayan şair, toplumun kazançlarını tarımla sağladığını gözlemlemiştir. Ailesi de tarımla uğraşan sanatçı, genellikle en çok emek harcayanların kadınlar olduğunu ifade etmiştir (Çalık, 2018a).

Taşradaki bu kadınlar, “bahçe”, “sarmaşık”, “toz yumağı” “kuyu” “elma ağaçları”, “ince çılğalar, “tepelere” içerisindeki bir köy atmosferinde verilmiştir. Bu ortamda “sonsuz bir can sıkıntısı” içerisinde bulunan kadınlar, ellerindeki “masal azığı” ile tarlalara gitmektedir. “Masal azığı” tabiri taşradaki kadınların bildiği, nesilden nesile geçen çocuklara uzun kış gecelerinde anlatılan halk anlatmalarını imlemekle birlikte bu kadınların umutlarını ve hayallerini de temsil etmektedir. Topyekun böyle bir ortamın havasında kadınlar, “bir emek cümlesi” olarak tanımlanmaktadır (BŞ, s.47). Bu atmosfer, bir diğer şiirde “Pınar, tozlu yol, bitkin ağaçlar, Can sıkıntısından ağır bir güneş” biçiminde köy ise bir “bıkkınlık” şeklinde betimlenmiştir. Buradaki kadın ise hayalsizlikten “bir top bez” haliyle dizelere yansımıştır (YH, s. 28).

“Bahçemizde Nar Ağacı Yoktu” şiirinde de yine aynı hava hakimdir: “hayalet değirmen”, “nazlı buğday başakları”, “dua”, bekleyiş”, “Terli bir gökyüzü, can sıkıntısı, ağır zaman” (BŞ, s. 26). Dizelerdeki “terli gökyüzü” tarlalarda sıcaklığın en sıkıntı verdiği zamanlardaki çalışmayı tanımlamakta ve ağır bir hava sezilmektedir. Buradaki kadınların “etekleri yaz bahçesidir” zira bu kadınlar, tüm yaz boyunca bahçelerde çalışarak bir yıllık erzaklarını elde etmeye çalışmaktadırlar. “Bekleyiş” ise pek çok köy halkının yaşadığı bir durumdur. İnsanlar, şehre taşınmaya başladıkça köyde kalanların bekleyişi artmaktadır. Bu bekleyişin diğer bir yansımasını barındıran dizelerde “İçinde uzak şehirlerden bir ılık yankı” taşıyan kadın, “hasreti” ve “tavukları” yemlemektedir. Gurbette olanlara özlemin hissedilmesinin yanı sıra kadın, gündelik işlerini de bu üzüntü ve bekleyişin gölgesinde sürdürmeye çalışmaktadır (BMG, s.12).

Emektar bir taşra kadının çalışma anının izlenebildiği “Baş Dönmesi” şiirinde oldukça sıcak bir günde terler içerisinde çalışan bir kadın bulunmaktadır. Bu kadın, serinlik bulmak için “yemenisini” çözer. Tasvir edilen zaman ise “domatesler”, “biberler”, “mısırlar” arasında hasatın yapıldığı bir gündür. Fakat bir anda şair bu hareketin içerisinde gözlemini kadının düşüncelerine, iç dünyasına yöneltmiştir. Bu tasvirde, “ev küçük”, “adam hayal” “çocuk damla”dır. Kadının çalışması ne kadar hararetili ve hızlıysa, evin betimlemesi ise o kadar yavaş ve eriyik bir zamanı imlemiştir. Bu nefessiz bırakacak kadar sıcak bir havada ev, adam ve çocuk adeta erimiştir (P, s. 44). Pitoresk bir açıdan bakılacak olursa şiir, Dali'nin “Anıların

Direnci”²³ tablosunu akla getirmektedir.

Bir başka şiirde, köylü bir kadının, yüzünün, ellerinin, gözlerinin, saçlarının ve bedeninin betimlemesi yapıldıktan sonra bu sefer tarlada çalışan bir kadına değil de “çuval” taşıyan bir kadına yer verildiği görülmektedir. Çok yoksul ve kaderin ezdiği biri olarak tabir edilen kadın, çuvalları hızlı hızlı taşımaya devam etmektedir. Bu yoğun çalışma esnasında etrafına “yağmur geliyor” haberini verir. Fakat bu öyle bir söyleyiştir ki sesinin gittiği evlerde de kendisinin yaşadığı kadar bir panik havası eser. Kadın bu sefer, olanca gücüyle hatta “saçlarıyla” çuvalları taşımaya başlar. Yani kadın, yağmurun gelişini fark etmesiyle birlikte çalışmasına ivme kazandırır. Ailesinin geçimini, erzağını ya da ısınmasını sağlayacağı maddeleri içeren çuvallara sarılışı aslında başka kaygıların onun bu davranışına sebep olduğunu göstermektedir (P, s.57).

Emektar bir kadının sürekli didinip çalışmasını ise bir annenin sözleri üzerinden veren Erbaş, kadının çocuklarına yılmamayı öğütlerken kendisinin de nasıl bir özveri içinde olduğunu gösterir. Zira buradaki emektar anne “çaresizli”klerinin yeni olmadığını, “bahçeden utan”malarını ve “üzüm”lerin toplanması gerektiğini söylemiştir (UD, s. 157). Bir kadının doğum yapmasının da işin gücün arasında bir yerde gerçekleştiğini ifade etmek için şair, “tarazlı sular”, “söğütler” içerisinde “yorgunluğun şirasından” çocuğunu doğurduğu ifade etmiştir (GM, s. 41).

Erbaş’ın annesinin her dizeye sızdığı emektar taşralı kadın görüntüsüne bir de babaannesi eklenmektedir. Yaşlanmış ve durmadan “dualar okuyan” bu kadının aktardıkları ışığında, babaanne, hayatını yıllarca alkol kullanan bir adam, dayak ve beş çocuk içerisinde pek çok tarla işiyle de uğraşarak geçirmiş ve yaşını kemale erdirmiştir (BMG, s.40-41).

Doğrudan Yozgat kadınının anlatıldığı bir diğer şiirde ise, kadınlar “bir eski zaman resmi”(Y, s.118) olarak tanımlanmıştır. Yozgat kadını, “Odalar dolusu ağırlı”ğı olan erkekleriyle, iş ve konuşmanın koşturması içerisinde Anadolu kadının adeta bir yansımasıdır (Y, s.118). Şairin diğer birkaç şiirinde farklı bölgelerin kadınlarının da lokal olarak ele aldığı görülmektedir. “Zamandan Süzülen Bir Zaman” şiirinde Nev Yunani bir söyleyişle Ege’nin yaşlı kadınları işlenmiştir. Burada Yorgo Seferis ve Pavlidis’e yapılan göndermeler, aslında Ege’deki bir anın yaşanıldığını güçlendirmek için kullanılmıştır. Bu kadınlar, zeytin ve üzüm ile uğraşmakta ve çalışmaktadır. Erkekler ise sadece “günün kapısını kapat”ırlar:

“Birden, Seferis’in Üç Kırmızı Güvercin’i doldurdu bahçeyi. Bütün odalarda Pavlidis söylüyordu. Yaşlı

²³ Resim için bkz. (<https://www.istanbulsanatevi.com/tag/salvador-dali-anilarin-direnci-tablosu/>).

kadınlar denizi çeke çeke eşiklere getirdiler. Bir ellerinde zeytinlerin sütü, bir ellerinde şarap salkımları, erkekler günün kapısını kapattı.” (GM, s.14)

“İyimserlik” şiirinde ise Akdeniz’den bir sahne göze çarpmaktadır. Kadın, günün getirdiği tüm çalışmayı tamamlayarak yorgun bir biçimde “portakal bahçesinden çık”ar. Buradaki emektar kadının gövdesinden “gün üç kez” geçmiştir. Yorgunluk yüzünde “yaprak yaprak gölgelen”mektedir. Bunca emek ve zahmetin sebebi ise “uzak evlere turuncu bir kış hazırla”ma amacıdır. Zira kadın, gurbette olanlara yakınlarına erzak yapmaktadır (UD, s. 170).

Bu şekilde köylerde, tarlalarda ve çocuklarıyla ömrünü geçiren kadınların bir gençliği yok mudur sorusuna Erbaş, en başından bu düzenin nasıl başladığını anlatan bir şiirle cevap vermiştir. Öncelikle genç ve sorunlu bir aile hayatı olan taşralı bir kız, ve “ayva sarı tüyleri”yle dünyası “cep aynası” olan bir genç erkek vardır. Kız saçlarıyla bahçe duvarını aşar ve genç oğlanla bir gençlik aşkı yaşarlar. Bu ilişki bir evlilikle taçlanır. Fakat ilerleyen yıllarda kızın “bedenini çocuklar kaplar” sevdiği adamla ise tek konuşmaları “ekinler” “tavuklar” ve “komşular” olur. Bu düzenin içerisinde erkek, babasından gördüğünü uygulayarak bir sertliğe bürünür. Kadın ise üzüntülerin, çalışmaların verdiği yorgunlukla birlikte içe kapanmıştır. İşte bu noktada şair şiirini, erkeğin erkliğini gösteren bir sözle noktalar: “Ocağı yakın!” (KUKA, s. 40-42).

Erbaş için emektar kadın imajı sadece bir işte ya da tarlada çalışmaktan ibaret değildir. Evinde yine aynı özveriye sahip olarak çocuklarıyla, eşiyile, hayata dair tüm sıkıntılarla bıkmadan usanmadan ilgilenen ve çabalayan kadınları da bu bakışla ele alır. Bu kadınların başında şüphesiz eşi Hatice Hanım gelmektedir. “Karım” diye hitap ettiği şiirlerinde Hatice Hanım, “bir mihnet ağacı” (BMG, s.31) olarak tanımlanmıştır. Sıkıntı, üzüntü gibi anlamlara gelen mihnet kelimesi ile ağaç kelimesinin yanyana gelişi dikkati celb eder. Zira hayat arkadaşlıkları boyunca evin tüm çilesini çeken bir kadın olarak gördüğü eşini, ağaç gibi kökleri sağlam bir bitkiyle özdeşleştirmiştir. Ayrıca ağacın ilk insanların barınma, korunma ve yiyecek gibi pek çok ihtiyacını karşılaması sebebiyle kadın ile ilişkilendirilmesi de bir diğer dikkattir.

Başka bir şiirde ise direkt olarak “Hatice’ye” diye bir not bulunmaktadır. Bu şiirde Hatice Hanım için Erbaş, “Kadınım benim/ Tenha gezen evliyam.” (DK, s.26) şeklinde bir hitapta bulunarak onun hayat bilgisini yüceltmıştır. Şiirin devamında ise Erbaş, kendisinin “dağıldı”ğını fakat onu toparlayanın eşi olduğunu vurgulamıştır. Buradaki dağılma “harf harf”, toplanma ise “cümle” şeklinde bir söyleyişle zenginleştirilmiştir. Erbaş için Hatice Hanım sadece bir eş değildir. Aynı zamanda kendisine yol gösteren, hayata farklı

pencerelerden bakmasını sağlayan bir yol göstericidir:

“Güzelliğin geçici olmadığını senden öğrendim
 Emeğin aşktan büyük bir hazine olduğunu senden
 ...
 Sevmenin, dünyayı sevmek olduğunu senden öğrendim.” (YS, s. 9)

Erbaş’ın emektar kadınlara bakışı, en genel itibariyle taşradaki kadınlara yoğunlaşmıştır denilebilir. Anadolu’nun çeşitli yerlerinde yaşayan bu kadınlar, çoğunlukla tarlalarda oldukça zor şartlarda çalışmaktadırlar. Şair, kadınların buldukları ortamların betimlemelerine fazlaca yer vermiştir. Bunun sebebi olarak çalışma ortamlarının en gerçekçi şekilde okuyucunun zihninde canlanmasını istemesi gösterilebilir. Kadınların ruh halini de izleyebildiğimiz şiirlerde kadınlar, hayatın kendilerine yaşattıkları içerisinde yorgun ve mutsuzdurlar. Onları ayakta tutan şey ise çocukları ve uzakta yaşayan sevdikleridir.

2.2.1.6. Ölümün Güzelleştirdiği Kadın

Ölüm, doğumla sahip olunan bir hayatın sonucu olarak insanın yaşadığı evreler içerisinde bir yerlerde insanı bulan doğal bir süreçtir. Edebiyat ve sanat, insanı ve insana dair olayları konu edinmekle birlikte tematik açıdan en çok kullanılanlardan biri ölüm olmuştur. Genel itibariyle Erbaş’ın şiirlerinde de, ölüm sorgulamalarına, toplumsal olaylardan kaynaklanan ölümlere bakışa, aile ve yakınların kayıplarından duyulan üzüntüye yer verildiği görülmektedir. Fakat sanatçının 2015 yılında kanserden kaybettiği eşinin ölümü, bir nevi şiirinin ve şiir anlayışının akışını değiştiren bir yön ihtiva etmiştir. Hatice Hanım’ın ölümü, Erbaş’ı çok derinden etkilemiştir. Baştan sona eşinin ölümü üzerine yazdığı bir ağıt niteliğinde olan *Yaşıyoruz Sessizce* bu eserlerin ilkidir. Daha sonrasında gelen *Kuş Uçar Kanat Ağlar* ve *Otların Uğultusu Altında*’da eşinin ölümünün etkilerinin sürdüğü izlenmektedir. Bu şiirlerde, Hatice Hanım’a dair hatıraların, hastalık sürecinin, ölümünün ve sonrasında şairde bıraktığı izler görülmektedir.

Yaşıyoruz Sessizce’deki şiirlerde, Hatice Hanım’ın yaşantısı panoramik bir görüntü içerisinde verilmiştir. Eserin, vefatın gerçekleşmesinden sonra kaleme alındığı düşünüldüğünde Hatice Hanım’a dair hiçbir detayın atlanmaması ve unutulmaması için yazılmış şiirler gibi bir izlenim vermektedir. Ölüm, maddi olarak tüm hayatı alıp gittiğinde geride kalanlar için sığınıp tutunabilecekleri tek şey hatıralar olur. Bu da Erbaş’ın, eşiyle 45 yıl birlikte geçirdikleri ömürlerinden hatırında kalanları yazmasını destekleyen bir düşüncedir. Zira şair, “Sen evden çıktın ya, kırk beş yıl çıkmıyor işte...” (KUKA, s. 44-45) mısralarıyla bu

durumu özetlemiştir. “Ölüm Yok Dünyada!” şiiri “kirpiklerin açıldı, kapandı” cümlesinin tekrarıyla Hatice Hanım’a dair anıların anlatıldığı bir şiirdir. Buradaki “açılıp, kapan”ma film sahneleri gibi olayların parça parça verilmesine olanak sağlamıştır. Evliliklerinin başlangıcından itibaren Yozgat’tan Ankara’ya taşınma, çocukların doğması, Hatice Hanım’ın okumaya ve çalışmaya başlaması, ailelerin onları ziyarete gelmesi, gurbetin ve ekonomik sıkıntıların içinde boğulma, torunlarla geçirilen vakitler, hastalık süreci gibi hayatlarına dair pek çok detayın gizli olduğu mısralarda şair, olayları bir film şeridinde oturtarak her detayı akıldan geçirmeye ve bunları dizelere dökmeye çalışmıştır (YS, s.10-16).

Yer yer bazı şiirlerde şairin ve eşinin, gençliklerine dönüşleriyle birlikte o zamanki davranışları da görülmektedir; “Sen sakindin, ben kötü bir telaştım. Sen güzeldin, ben katıydım. Sen kalbine tutunmuştun, ben öfkemi seviyordum. Dünya bir kibir fotoğrafıydı.” (KUKA, s.43-44).

Aynı zamanda Hatice Hanım’ın özellikle son zamanlarında söylediği sözlere de yer verilmiştir. Doğrudan bir anlatımla ortaya konulan cümlelerde şairin hiçbir oynama yapmadığı bellidir. Ayrıca bu sözler farklı zamanlarda söylenmiş gibi parça parça aktarılmıştır:

- İçme şunu, beni ortada bırakacaksın.
- Biraz toparlanayım da Karadeniz’e gidelim.
- Gittiğin yerde bir gece kal. Ben iyiyim. Yazık sana.
- Gelmiyorlar diye söylenip durma insanlara.” (YS, s. 79)

Hatice Hanım’ın ölümünü ise “Akrep de yelkovan da iki kaşının arasında durdu.” (KUKA,s. 43-44) diye tabir eden Erbaş, ölümün gerçekleşmesi üzerine Hatice Hanım’ın tüm varlığının şehre yayıldığını düşünmektedir. Nitekim Hatice Hanım, şairin yılladır şiirlerinde bir imge olarak kullandığı “eşik”in en büyüğü olan hayat ile ölüm eşliğinden atlamıştır. Bunu kabullenemeyen şair, “İkimiz de eşikteyiz. İçeri de ıssız, dışarı da. Sen geçtim sanıyorsun, ben kaldım. Bir uzun can çekişme.” (YS, s.74) der ve asıl acının geride kalmak olduğunu belirtir. Çünkü ölen kişinin artık dünyevi acıları çekmemesi, kalanın ise “yaşayanda her gün yeniden öl”mesi ve “ağlamadan kimseyi seve”memesi söz konusudur (YS, s.74). Hatice Hanım ise bambaşka bir “kalabalık” içerisinde kalmıştır. Bu durum şairin belleğinde tüm şehri “ev içine” döndürmüştür. Şairin bu an içindeki hali ise şu şekildedir; “Ben titreyerek baktım ardından. Kötü bir yalnızlık seni incitmesin diye avuçlarındaki hayat çizgisinden sessizce öptüm.” (KUKA, s. 44-45)

Ebedi hayata en sevdiklerinden birini uğurlayan Erbaş için ölüm bazen kabul edilemez bir hal almıştır. Şair, eşiyile çok küçük bir yaşta evlenmiştir ve bu küçük kadının büyüüp,

tüm bir aileyi çekip çevirdiğine, insanları sevgiyle ve içtenlikle kucakladığına ve öldüğüne inanmamaktadır (KUKA, s. 44-45).

Bu kabullenememe duygusu bir suçluluğa da varmıştır. Uzun ve sancılı bir hastalık süreci geçiren Hatice Hanım'ın her anında yanında olmaya özen gösteren Erbaş, “Üç yıldır ölüyorsun Hatice” (YS, s.28) mısralarıyla bu durumu özetlemektedir. Şair, bu dönemi kendi hareketleriyle özdeşleştirerek vermiştir. Bu hareketler -yataktan kalkma, odadan odaya geçme, su içme, gezmeye gitme- her an Hatice Hanım'ı ölüme bir adım yaklaştıran zamanın akışını simgelemektedir. Erbaş'ın ızdırabı da bu olmuştur; zamanı durduramamanın acizliği. Şiir, tamamen zaman ve mekan üzerine kurgulanmıştır. Yapılan hareketler zamanın hızla ilerleyişini, geriye dönüşlerle anıların hatırlatılıp bir anda “ölüyorsun” denilmesi ise zamanın göz açıp kapayıncaya kadar geçtiğini vurgulamaktadır. Tüm bunların içerisinde zaman algısı karmaşık bir örüntüye bürünmüştür. Bilinç akışıyla zihnin farklı boyutlarında bir salınım hissi yaratan şiirde, acının yoğunluğu da hissedilmektedir. Bütün zamanların sonunda, hayat karmaşası içerisinde birlikte vardıkları noktada Erbaş, sanki anca rahata erecekleri vakit daha doğrusu Hatice Hanım “tam kendini sevecek” (YS, s. 30-31) ken hayat gözlerini yummuştur. Bu durumu şair, “İçimizden birisini göklerin ardına gönderdik.” (OUA, s.12) dizeleriyle de ifade etmiştir. Erbaş'ın eşini defnettikten sonraki psikolojisi ise “Hepimiz kendimizi gömdük geliyoruz.” cümlesiyle açılan şiirde görülmektedir. Zira şairin bu mısralar içerisinde kendisini de dahil ederek yaşayanlara ve tanrıya serzenişi mevcuttur:

“Yakamızda birer gözyaşı fotoğrafı
Avuçlarımızda ölümden soğuk bir dua
Toprağın merhametine inanarak korkuyla
Birbirimizin omuzları üstünden
Mezarlığın dışındaki hayata bakarak
İçimizde dünyadan yapılmış bir keder
Bizi yaşamakla cezalandırmış bir tanrı
Gömdük kendimizi geliyoruz.” (OUA, s.15)

Erbaş, eşinin ölümüyle birlikte sürekli mezarlığına gitmektedir. “Islık Çalan Odalarda” şiirinde şair, bu durumu tam tersi olarak göstermektedir. Aslında mezarlığa gittiğinde evde Hatice Hanım'ı yalnız bırakmaktadır. Çünkü o, hatıralarının, eşyalarının ve hala ruhunun bulunduğu evden çıkmamıştır. Burada ölümü kabullenmeyen bir ruh hali mevcuttur. Aynı zamanda Erbaş, eve döndükten sonra da sık sık odalarla konuşmaktadır. Yine geçmişe dönük aralarında geçen konuşmaların da hatırlandığı bu dizelerde, Hatice Hanım'ın topluma bakışına da şahit olunmaktadır (YS, s.17-18).

“Kırmızı Bahçe” şiirinde ise Erbaş, eşinin mezarına gitmediği zamanlarda onu yalnız bıraktığı düşüncesindedir. Yine gençlik zamanlarındaki anılara dönülmektedir. Yaşlılık sularına girdiğini düşünen şair, eşi için; “Seni unutacak ömrüm kalmadı” (YS, s. 33-34) diyerek sürekli kendine bu anıları hatırlatma gereği duymaktadır.

Mezara gidişlerin yıllar içinde ilk seneye göre azaldığı *Kuş Uçar Kanat Ağlar* adlı eserdeki “Solgun Bir Gül” şiirinden anlaşılmaktadır. Yıllar geçtikçe şairin eşini kaybetme acısı bir nebze de olsa dinmiş fakat farklı boyutta acılara dönüşmüştür: “Yılda birkaç gün olsun geliyorum. Otların altında da kalsa, burada soluk alan zaman benim zamanım. İnsanlık öyle uzak ki, orada da burada da bir yerleşik yabancısın. Bunun acısını da yeni öğreniyorum.” (KUKA, s.21). Erbaş’ın eşini “bir yerleşik yabancı” olarak tabir etmesi artık geri gelmeyeceğini fakat onun oraya da ait olmadığını ikilemini yansıtmaktadır.

Şair, eşinin dönmeyeceğinin idrakine varmıştır. Zira ölüm, tam bir yokluk halidir. Artık bunu kabullenen şair, “sesin yok”, “yüzün yok”, “uzağın yok”, “yakının yok” (KUKA, s.51) diyerek bu yokluğun derinliğini canında hissetmiştir. Hatice Hanım, artık başka bir boyuttadır ve Erbaş ona ulaşma arzusundadır. Ama Hatice Hanım’a giden “yol harami”, “kandil” kör, “kuşlar acı”(YS, s. 48) dır. Yani ulaşmak imkansız gibidir. Artık Hatice Hanım “Dünya hükmünden azade Leyla”dır ve bir “Tanrı masalı”dır (YS, s. 48). Ölümün ve ölümlerin sonsuzluğu içerisinde Hatice Hanım’a ulaşılmasının tek bir yolu vardır; şairin ölümü. Şair, bunu intihar gibi bir düşünce içinde değil kendi zamanını bekleyerek bir sabır içerisinde istemektedir. Zira tanrı “zamanın sahibi” şair için “dünya bitti” dediği zaman eşine kavuşmayı ve yeni hayatlarına başlamayı arzulamaktadır:

“Gövdem bir yaşama acısı, geleceğim yanına
Taşa, toprağa, ota, böceğe
Karışa dönüşe yeniden başlayacağız hayata.” (KUKA, s. 51)

Erbaş, yine aynı düşünceyle bir diğer şiirinde eşinin kendisinde bıraktığı tüm anıları alarak yanına gideceğini ve ayrılığın “o zaman tamam olaca”ğını (YS, s. 78); bir başka şiirinde de “bir gün ben de / senin kış bahçende” (YS, s. 77) diyerek yine Hatice Hanım’a duyduğu kavuşma isteğini dile getirmiştir. Vuslat arzusuna dönen ölüm acısı *Yaşıyoruz Sessizce*’deki her şiirin birkaç mısrasında yerini almıştır. “Sonsuzun Uçları” şiirinde şair, Hatice Hanım’a onu çok özlediğini belirterek “Ben gelene kadar çürüme ne olur.”(YS, s.63) der. Şiirin devamında ise aksettirilen Hatice Hanım’ın değil de şairin kendisinin öldüğüdür. Asıl yalnız kalan eşi değil de kendisidir:

“Ölümü de dünyada yaşıyormuş insan
Gövdem kalbimin darağacı
Şahgölüm... uzun sürmeyecek yalnızlığım.” (YS, s. 63)

Hatıralar ise şair ile birlikte yaşamaktadır. Hatice Hanım’ın hatıraları şairin nazariyesinde; “Hatıran bütün pencerelerin baktığı yol/ Hatıran insan olmanın sonsuz harfleri.” (KUKA, s. 51) dir. Bu yüzden Hatice Hanım, Erbaş’ın kendi varlığında “ölene kadar” (YS, s. 60) ve bedeni “bitene kadar tüte”rek (YS, s. 64) bu dünyada yaşamaya devam edecektir. Ölüm ile birlikte beden artık ilerlemesini durdurur. Fakat şair buna inanmamaktadır çünkü şaire göre ölümler yaşanır. Bunun sebebi ise eşinin zamanının ve ruhunun kendi bedeninde yaşamaya devam etmesidir.

Erbaş, ölüm acısına dayanma yolları bulmuştur ve şiirlerinde de buna yer vermiştir. Bu sığınak, bir sanatçı için yazmak olmuştur:

“Ben de öyle yapıyorum
Harflerden binlerce Hatice yaratıp
Tek tek dokunuyorum hepsine
Büyüyorum, büyüyorum”(YS, s. 53)

Şiirin devamında ise şair, “Nasılsa ölüm var değil mi” (YS, s. 53) diyerek yine kendi ölümüne bir gönderme yapmıştır. Burada kendine bir destek olarak Hatayi’yi ve onun dizelerini gösteren Erbaş, yaşamaya devam etmek için bir yol bulmuş gibidir ve hayata Hatayi ile birlikte gülümserler (YS, s. 53). Bir diğer şiirde ise şair, “Ömür Hanım” olarak tanımladığı eşinin bulunmadığı her türlü “zaman, söz, rüya”yı ona karşı “Bir unutma suçu” (OUA, s.22) olarak tanımlamıştır.

Şair Hatice Hanımla sık sık dertleşmekte ve hayata dair görüşlerini o vefat ettikten sonra neler yaşandığını anlatmaktadır. Bu noktada şairi derinden sarsan hususlardan biri “vefasızlık” olmuştur. Çocuklar gitmiştir, artık çok uzaktadırlar. Bu “unutuşu” kabullenemeyen şair, eşinin ne denli yüce gönüllü ve bağışlayıcı olduğunu söyleyerek kendisinin bu şekilde bir davranış sergileyememesinden dem vurmıştır. Bu yüzden onlara alınmaması için hatta Hatice Hanım’ın “Yüreğindeki o sabırlı merhamet/ soğumasın diye...” (YS, s. 22-23) çocuklarının yerine de eşiyile konuştuğunu ifade etmiştir. Tüm konuşmalarını ve yazdıklarını, eşi mezarında yalnız kalmasın diye olduğunu ifade eden şair, her seferinde Hatice Hanım’ın ne denli merhametli biri olduğunu söylemiştir. Aynı zamanda Hatice Hanım daha önce kendisine “iyi ki seninle yaşadım dünyayı” demiştir. Erbaş, bu sözlerin cevabını yine şiirinin içinde vermiştir; “Ömür Hanım, iyi ki ben de seninle yaşadım dünyayı.” (YS, s.

67). “Sonsuzun Uçları” şiirinde ise eşinin yerine başka birinin koyamamanın acısını anlatmıştır. Bunu bir veryansınla ifade eden şair “Neden kimse sana benzemiyor Hatice?” (KUKA, s.43) der.

Ölümün bir de unutmaya korkusu vardır. Ölen kişiyle alakalı olayların durumların davranışların vs. unutulmak istenmemesi söz konusudur. Sıklıkla şiirlerde bunun da dile geldiği görülmektedir. “İster ölüm olsun ister ayrılık /İnsan unutmaya mu var olduğu bedeni.” (YS, s. 46) diyerek bu unutulmanın gerçekleşmeyeceğini söylemiştir.

Yaşıyoruz Sessizce eserinde bir de türkü denemeleri bulunmaktadır. Ölüm temasının hakim olduğunu bu şiirlerde Anadolu üslubunun izleri sezilir. “Toprak Türküsü” adını taşıyan şiirde Hatice Hanım’ın ölümünün acısına dayanamayan Erbaş, bunu şu dizelerle dile getirmiştir: “Açsam mezarını alıp getirsem / Yattığı yerlere toprak olduğum.” (YS, s. 39)

Hatice Hanım’ın ölümü ardından dikkat edilirse yazdığı her şiirde yoğun bir biçimde ondan bir parça mevcuttur. Bunun bilincinde olan şair, eşinin dünyada var olan her şeyi “alıp götürdü”ğünü ve ağzında eşinin “mezarından başka harf kalmadı”(YS, s.69)ğını söyler. Çünkü bu keder içerisinde yaşamak oldukça zordur. Erbaş, ne zaman yaşamak hevesiyle bir hareket gösterse her şey onu ve onun ölümünü hatırlatmakta ve şair bu yolla “yalnızlık” içerisine düşmektedir. Her gün aynı durumu yaşadığını düşünen şair “İnsan bir kere ölmüyormuş meğer...” (YS, s. 69) dizeleriyle her gün hatırladığı ölümüyle birlikte sanki karısını tekrar tekrar toprağa gömmektedir.

Erbaş eşiyle olan evliliklerini mükemmel, sorunsuz bir hayat şeklinde tanımlamamaktadır. Yaşadıkları, herkesin hayatında olduğu kadar sıkıntıların, zorlukların ve kavgaların olduğu bir ömürdür. Ki Erbaş, bu tarz sorunlar olmasa o evlilikte bir sıkıntı olduğunu düşünmektedir (Çalık, 2018a). Fakat Hatice Hanım’ın ölümüyle birlikte “Üzüldüğüm bütün sözlerini unuttum Hatice. Seni üzdüğüm bütün sözlerimi insanın olmadığı zamanlara gömdüm. Bulanık fotoğraflarını kaldırdım.” (KUKA, s. 70) diyerek şair, uzlaşmanın sağlandığını hissettirir. Nitekim ölüm, her şeyin temize çekildiği bir alandır. Bu noktada yıllarca yaşanmış üzüntülerin ve sorunların dile getirilmesi artık yersizdir. Bunun yerine kaybedilen kişiyi güzel hatıralarıyla anmak geride kalan kişilere de bir rahatlama alanı sağlamaktadır.

Hatice Hanım’ın ölümünden sonra Erbaş’ın yoğun olarak kullandığı ölüm teması, şiirlerinin neredeyse hepsine zuhur etmiştir. Şiirler, bir kadının ölümünün bir adamın hayatında ne gibi sarsıntılara yol açabileceğini göstermektedir. Ölüm, şiirlerde bazen bir öfke bazen bir kabulleniş bazen bir inkar bazen de bir karamsarlık havasında verilmiştir. Ölüm-zaman, ölüm-hatıralar, ölüm-ölüm sonrası gibi pek çok ikileme şair, acısını dindirmeye

çalışan şiirler ortaya koymuştur. Bir insanın derinden bağlı olduğu birini kaybetmesinin ardından yaşayabileceği neredeyse tüm duyguların barındığı şiirlerin sonu hep kavuşma arzusuna vardırılmıştır. Nitekim yoğun bir biçimde, vefat edenin ardında kalan insanın acısının bir türlü azalmadığı ancak boyut değiştirdiği; bu şekilde yaşamının ne denli zor olabileceği şair tarafından ifade edilmiştir.

2.2.2. Cinsellik ve Bir Metafor Olarak Kadının Uzuvarları

Sanatçının şiirlerinde kadının her bir beden uzvu, güzellemelelere tabi tutulmuştur. Bunun yanı sıra çeşitli duyguların yansıtılmasına da vesile olmuştur. Şair saç, kirpik, göz, dudak ve rahim gibi bazı beden bölümlerini daha yoğun bir biçimde işlemiştir. Bu doğrultuda amaçlananın parçadan bütüne bir yol çizmek olduğu söylenebilir. Ayrıca kadın cinselliğinin işlenmesi de yine şairin kadını her haliyle eserlerinin konusu haline getirmesine olanak sağlamaktadır. Bu noktalar üzerine kurgulanan bölümlerle Erbaş'ın sanatının önemli bir kısmı aydınlatılmaya çalışılmıştır.

2.2.2.1. Cinsel İlişki Odağında Erotizm

Türk edebiyatına ve bu bağlamda Türk toplumuna bakıldığında cinselliğin günümüzde de bir “tabu” olarak görülmesi söz konusudur. Nitekim erotizm, salt ve hayvani bir dürtüyle üremeyi sağlamak amacıyla değil cinsel arzu ve tutkuların gerçekleştiği bir haz vurgusuna sahip olduğundan dolayı edebiyatın ana izleklerinden birini oluşturur. *Türkçe Sözlük*'te erotizm, Fransızca “érotisme” den gelmekle birlikte “Cinsel duygu ve isteklerine çok düşkün olma durumu, kösnüllük, erosçuluk, şehvaniyet”(2011: 812) anlamlarına karşılık gelmektedir. Türklerin ilk ürünlerine bakıldığında, İslamiyet'e geçiş döneminin bir eseri, olan *Divanü Lügati't Türk*'te yer alan çoğu örnekte, cinsellikle alakalı kelimeler geçmektedir fakat doğrudan şiir yazını içerisindeki veriler, cinsel ilişkiyi imleyecek herhangi bir durumdan uzaktır. İslamiyet'in kabulünden önceki anlatılarda kahramanlar, aşk bağlamında kadın-erkek ilişkileri içinde görülmektedir ancak yine cinsellikten uzak bir yapı ihtiva etmektedir (Geçgel, 2006).

Divan edebiyatına gelindiğinde ise aşk, tüm bir sahayı etkisi altında tutmaktadır. İlahi aşkla maddi aşkın kol kola yürüdüğü bu dönemde ilahi olanın ağır basması söz konusudur. Gazellerin konusu aşktır ki bu aşk, maddi sevgiliye karşı tensel zevklerin üzerinden yaratılan mazmunların mevcudiyetidir. Mesnevilerin bir kısmında ise ilahi bir aşkın anlatımının yanı sıra “ten zevki ve cinsi cazibe” (Pala, 2012: 38-39) ön planda tutulmuştur. Mevlana'nın *Mesnevi*'sinde erotiklikle işlenmiş öyküler bulunmakla birlikte Divan edebiyatında “hamamiye” adı verilen şiirler de hamamlarda görülmüş “mahbûb”ları konu edinen eserlerdir.

Ayrıca hamam-nâmeler, insanı cinsel yönden en etkin biçimde anlatmaktadır (Pala, 2012: 187). Halk edebiyatında ise kadın, soyut hayallerinin yanı sıra ulaşılabilecek bir noktadadır. Şairler, sevgiliyi öpmek, sarılmak, birlikte uyumak gibi cinsel arzularını açıkça dile getirmişlerdir (Ecevit, 2013: 167-168).

Tanzimat ise erotizm bağlamında yanlış bir duraktır. Batılılaşmanın bir sonucu olarak kadın-erkek ilişkilerinde de farklılaşmaların görüldüğü bu dönemin ilk dönemecini temsil eden Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal gibi sanatçılar sanatın toplum için olduğunu ve halkı eğitmekte bir araç olduğunun savunuculuğuyla cinselliği eserlerinin konusu haline getirmemişlerdir (Ecevit, 2013: 167-168). Nitekim İkinci Meşrutiyetin ilanı, düşünce özgürlüğünün önünü açarak Şehabettin Süleyman gibi sanatçıların kadınının yanı sıra cinselliğiyle özellikle “eşcinsellik” hususunda ele almasına yol açmıştır. Milli edebiyat döneminde ise sanatçılar şiirlerinde sevgiliyi diğer kuşaklara göre daha gerçekçi bir biçimde aktarmışlardır. Cumhuriyet dönemine gelindiğindeyse “Akımın Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon gibi temsilcileri sevgilinin saçlarını, dudaklarını, öpüp okşamaktan, belini sarmaktan serbestçe söz eden uçarı bir şehvetle yüklü şiirler yazmışlardır” (Geçgel, 2006).

Erbaş’ın şiirlerindeki erotizme geçmeden önceki son durak ise Cemal Süreya’dır. Genel itibariyle erotiklik denilince de bu konu hakkında yapılan çalışmalarda ilk olarak Cemal Süreya’nın adı görülmektedir. Süreya, çeşitli yazıları içerisinde kendi şiirini erotik şiir olarak tanımlayan bir sanatçıdır. Bu doğrultuda:

“...ilk eserlerinden sonra, ‘insanî öze, yeni söyleyişlere, diplerde belirginleşen tarih içindeki uygarlıklara ve varoluşlara’ yönelmiş, ‘insanın kurtuluş ve mutluluğunu, erotik ve Freud’a yönelik ilişkilerde’ aramıştır. Bütün şiir kitaplarında çok bergin, çarpıcı ve abartılı bir biçimde bütün boyutlarıyla dişilik yönü vurgulanmış kadın dünyası ortaya konmuştur.”(Çalışkan, 2010: 181)

Erbaş, kadının cinselliğinin şiirler içerisinde yer alması konusunda kadın bedeninin “tüller perdeler” arkasına çekerek ayıp-günah ekseninde işlenemeyeceğinden dem vurmıştır. Nitekim “topuğundan saç teline” kadar işlediği kadını bu şekilde ele almamanın kendi varlığını ayıplamak olduğu düşüncesindedir. Fakat şairin çizmek istediği duruş, kadını cinsel bir objeye dönüştürmeden “pornografik bir kepezeliğe indirgmeden” (Çalık, 2018b) işleyebilmektir. Zira “erotik edebiyatta kalıcı olabilmenin koşulu, gerçekliğin sanatsal bir biçimde sunulabilmesidir.” (Geçgel, 2006). Şairin bu minvalde eserleri incelendiğinde cinselliğin bireysel, toplumsal ve psikolojik katmanlarının bulunduğu görülmektedir.

Orta Asya'ya değin uzanan dönemlerde evlilik, Türk topluluklarında hangi dine mensup olunursa olsun gerçekleştirilen bir ritüeldir (Mandaloğlu, 2013: 142). Toplumun eski zamanlarına değin süren evlilik kurumu, Anadolu'da çeşitli maddi kaygılar, neslin devamının sağlanması gibi hususların yanı sıra cinsel ilişkinin yaşanması için de mensup olunması gereken bir kurumdur. Bu haliyle cinsel ilişki, dinin de bir getirisi ile sadece "karı-koca" arasında gerçekleşebilmektedir. Çiftler arasında evlilik olmadan yaşanan herhangi bir yakınlık özellikle kızların toplum nazarında oldukça kötü bir pozisyona düşmelerine sebebiyet vermiştir (Özkan-Gültepe, 2017: 27).

Erbaş da Anadolu coğrafyası içinde ilk gençlik yıllarına kadar yaşamış ve toplumun bu baskısını hissetmiştir. Şair, ergenlik dönemlerinde hiçbir biçimde karşı cinsle konuşmadığını ancak bir ayna aracılığıyla beğenilen kızın yüzüne bir ışık düşürerek ona karşı hislerini dile getirebildiğini ifade eder (Çalık, 2018c). İşte bu kompozisyon içerisinde şairin şiirlerinde cinsel ilişkinin mutlak suretle "evlilik"le olabilmesi o zamanların ağırlığı altında *Yolculuk* adlı eserinde ele alınmıştır:

"Sevgi bir düş gülyüdü bitişik avlularda
Sessizce serpilen, bunalmış ve utangaç
Evlilikle koklanırdı ancak ve solardı daha ilk yaz. (Y, s.10)

Sosyal hayatın baskısının izlendiği diğer bir şiir, *Bağbozumu Şarkıları*'ındadır. Şiir, "Sevgilim, çemberciğim, arapbülbulüm" dizeleriyle açılmaktadır. Kullanılan kuşların, yaşadıkları bölgeler olan Karadeniz ve Akdeniz'i imlemesi imkansız bir aşkı işaret etmektedir. Devamında ise şairin "sevişirken" neden ağladığı kadın özne tarafından sorulmaktadır. Bu minvalde verilen cevap dikkati çekmektedir:

"Bahçemizde nar ağacı yoktu bizim
Senin ağzın yoktu gövdemiz tarazlanırken
Arzular kaşımızda başlar kirpiğimizde biterdi
Ağlamıyordum
Ben geçmişimi senin geleceğini seviyordum..." (BŞ, s. 27)

Erbaş'ın yaşadığı Anadolu coğrafyasının kapalı, geleneğe ve ahlaksal hususlara oldukça bağlı olan toplum atmosferi, şairin ve diğer delikanlıların "arzu"larını yaşamalarına imkan vermemektedir. Dikkat edilirse düşünce dünyasında özgür olan gençliğin bu hali kaşta başlamaktadır fakat toplumun baskısı onların "kirpik"lerini indirmelerine sebebiyet vermiştir. Bu haliyle şair, durumu kabullenmiş bir biçimde olduğundan dolayı ağlamıyordu. Fakat

erişkinliğin de getirdiği özgürlükle cinsel bir ilişki yaşandığı esnada bu yaşantı, hafızada tekrar canlanmış ve şair, o ilk gençliğin imkansızlığına geri dönmüştür. Bu durumla birlikte kadının varlığının o zamanlarda hayatında yer almaması üzüntünün temel sebebinin teşkil etmektedir. Zamanın bu şekilde algılanması ise “gövdemiz tarazlanırken” durumundan hareketlidir. Zira gövdenin tarazlanması, bir erkeğin erişkinliğe ulaşırken vücudunun kimi bölgesindeki kılların çıktığı zamanı imlemektedir. Hal böyle iken şairin gençlik zamanlarını yaşanan an ile harmanlamasının söz konusu olması ise son dizelerle aydınlanmaktadır.

Sevgili, sadece duygusal anlamda değil tensel arzuların vücut bulduğu bir bütündür. Erbaş, “Dokunmak ne zaman sevmenin dili olduysa / Halka halka yankılandı parmaklarımda sesin” (KD, s.45) dizeleriyle bu hususa değinerek tensel dokunuşu aşkın bir göstergesi olarak aksettirmiştir. Bir diğer şiirde ise şiirin öznesi olan erkek, kadına “Teri kurudu çarşafların” (KUS, s.107) demesinin ardından kadın “köpük köpük” bir çoşkuyla dönerek “ -En büyük hazinesi gövdedir aşkın.” (KUS, s.107) cevabını vermiştir. Erbaş, sadece bir erkeğin gözünden değil cinsel ilişkinin ardından yapılan kısa bir diyalogta kadının ağzından bu sözlerin dökülmesine imkan vermiştir. Aslında şair bu yolla kadınların da bu durum üzerine karşı cinsle eşit bir biçimde düşüncelerini paylaşmasını doğal bir biçimde ortaya koymuştur. Bu kompozisyon içinde kadının “zamanın ötesini göster” (KUS, s.107)en sesi, insanlıkla yaşıt olan bedenlerin bu ilişkisinin evrenselliğe ulaşan boyutunun bir simgesidir. Zira şair dokunmayı bu şekilde bir hissiyatla dile getirirken sosyalist realist dünya görüşünü de cinsel ilişkinin tam ortasına yerleştirmiştir: “Sevişirken binlerce başka sesle kıvranıyorsam/ Sevgilim, seni bütün bir ülkeyle sevdiğim için...” (KUS, s.123).

Cinselliğin arzulanması noktasında ise “Korku” adını taşıyan şiir “Seni istedim” (UD, s. 164) dizeleriyle açılmaktadır. Kadına dair bu istek dile getirildikten sonra “hüzün”, “sevinç”, “yalnızlık” ve “korku” gibi duyguların bazılarının reddi bazılarının hakkında geliştirilen düşüncelerin yanı sıra “zaman”, “insanlar”, “eşyalar” gibi unsurların tümü sanki arzu nesnesinin akıldan uzaklaştırılması için sıralanmıştır. Ardından gecenin “çıplaklığı”, “Kasıklarım topuklarının oyuğu” gibi düşüncelerin zihne zuhur etmesiyle buna karşı koyamayan şair, “Ağzım yasaklarını istedi.”(UD, s. 164) der. Bunun ardından ölüm, su, yatak, kedi, köpek gibi unsurlara dikkatini yöneltmeye çalışan sanatçı yine bunda başarılı olamayarak şiir hikayeyi “Seni bir daha istedim...” (UD, s. 164) ifadeleriyle bitirmiştir.

Daha önceden yaşanan bir cinsel ilişkinin tekrardan hatırlanmasını simgeleyen “Bilsen unutmuşum nicedir” mısralarıyla başlayan şiirde kadının saçlarının tende bıraktığı ürperti ve öpüşü kadına arzu duyulmasının yolunu açmıştır. Ardından ise ilişki esnasındaki erotik unsurlar gözler önüne serilmiştir:

“Çok değil ki, çok değil ki diz çöküp
 Göğsünün köpüren pınarlarından
 İçeyim istemişim hayatın can suyunu
 Ağzının pembe ufuklarında soluklanarak.” (AY, s.82-83)

Nitekim şiirin devamında şair, ancak bu yolla “ten”inin ve “can”ının yani ruhunun barışacağını hatta yaşamayı “ilikleri”nde duyabileceğini ifade etmiştir. Ayrıca ilişki esnasındaki iki bedenin birbiriyle olan uyumu bir “mutluluk” sebebi olarak görülmüştür.

Erbaş’ın bir hatıra yahut anımsama dışında tam anlamıyla bir cinsel ilişkinin yaşandığı anı işlediği şiirler de eserlerde yer almıştır. Bir “havuz” içerisinde çıplaklığı ve erotik hareketleri betimlenen kadının “göğüsleri” suya gömülmüş; kalçaları ise “halkalar” çizmektedir. Bu haliyle kadın, adamı hazza çağırılmaktadır. Adam ise kendini beğenmiş ve bir böbürlenme içerisinde başında “bulutlardan mavi bir hale” ile tanrısallığı çağrıştırmaktadır. Bu dizelerin devamında adam “Elindeki bardağa gözlerini ekle”yerek “Kadının üzerine dök”er. Bu durum adamın kadını baştan aşağı tüm vücuduna zerk edecek derecede süzüşünün bir tasviridir. Bir görsellik şölenine dönen ve arzunun kademe kademe arttığı bu anlar “Havuz taşacak birazdan” uyarısı ve adamın “Tenin çıplak rüzgârıyla sarhoş” bir halde oluşuyla hat safhaya ulaşmıştır. Şiirin son dizesi ise “Yeni bir gök buldu bulut kendine / Adam havuza giriyor...” (BMG, s.13)dur. Adamın havuza girişinden sonrasında kullanılan üç nokta ile şiirin sonlandırılışı aslında bunun bir son olmadığını göstermektedir. Nitekim asıl yaşanacak olan cinsel ilişki bundan sonra başlamaktadır.

Erbaş’ın cinselliği ve kadını “pornografik bir kepezeliğe indirgememek”ten kastı tam olarak bu husustur. Nitekim erotizm insanların algılarında bir takım boşluklar yaratmayı amaçlar. Zira cinsel unsurlar eğer “estetik bir heyecana dayanmazsa, hayasızlık, bayağılık, açık saçıklık, müstehcen yazı haline gelerek yozlaşabilir”(Karaalioğlu, 1975: 110-111)mektedir.

Cinsel ilişkinin doğrudan yaşandığı anlar ise şairin şiirlerinde oldukça yer kaplamaktadır. “İşima” adını taşıyan şiirde adam ve kadın birer “oyuncu” olarak şiirin sahnesinde belirirler. Adam, “bozkır, atlas, gölge, sarı zaman, özgür, acı, mutlu, yalnız gövde” gibi unsurlarla hareketsizlik bildirirken; kız “kirpik, söz, ışık, masmavi ağız, nar, türkü, kanatlı” kelimeleriyle bir hareketlilik yansıtmaktadır (Bayat-Oruçoğlu, 2013:94). Bu atmosfer içerisinde “heves”, kana “ten ateşini düşür”müştür. Bu noktadan sonrası ise cinsel ilişkinin yaşandığı anları imlemektedir. Şiirin devamında gelen “İki deniz bir uçuruma akıyor, korkarak, cesur.”(BŞ, s.11) ifadesindeki “deniz” iki bedenin birleşmesini, “uçurum” ise kadının cinsel organını temsil etmektedir. Fakat ilişkinin yaşanıp bittikten sonra adamın

“acıyla mutlu” kızın ise “korkuyla kanatlı” olduğu görülmektedir. Bu durum aslında kız nazarında bundan sonrasının ne olacağı tedirginliği yahut toplumu önceleyen düşünce yapısını yansıtmaktadır. Ama dizelerin devamında “ölüm” gelip “Aşktan başka gerçeklik yok. Her şey dünyada olur. Sevincinizi sevin.”(BŞ, s.11) bilgeliğiyle konuşarak tüm tabuların yıkılmasını en nihayetinde “ölüm” olduğunu hatırlatmaktadır. Birleşmenin sonunda bedenler birbirinden ayrılırken “gün” doğmakta fakat “soğuk”luk da hissedilmektedir (BŞ, s.11).

“Kan Ter İçinde” şiirinde ise kadının “ağzı”, “dudakları”, “gözleri” ve “kirpiği” teşbih edilirken hazzın yükseldiği göze çarpmaktadır. Bu haliyle şair “Bir kapı önüdeyim, girsem suç gitsem ayaz” (KUS, s.99) ifadesini kullanırken buradaki “kapı” ile asıl kastedilen husus kadının bedeniyle cinsel bir ilişkinin başlayıp başlamaması konusundaki şairin karmaşasıdır. Nitekim kadın, adamın bedenine “parmaklarının ucu”yla dokunurken adamın “tüm geçmişi”nin harekete geçmesi yine yaşadığı ikilemi yansıtmaktadır.

“Titriyor tüm geçmişim parmaklarının ucunda.
İstekle esrik biri, biri korkuyu emziriyor
İnip inip kalkıyor göğüslerin ufkumda.
Oturuyorum dizlerinin dibine kan ter içinde”(KUS, s.99)

En nihayetinde ise cinsel birleşmenin yaşandığı anlarda adamın, kadının göğüslerinden birini “istekle esrik” yani sarhoş ve kendinden geçmiş bir biçimde diğer göğsü ise “korkuyu emzir”mekte olarak tanımlaması, içinde barındırdığı ikilemi gözler önüne sermektedir. Cinsel ilişkinin yaşanmasının ardından ise şiirin öznesi olan adam, kadının dizlerinin dibine oturur. Bu durum kadının yüceltilişinin bir timsalidir. Zira şair, “Bu alçak dünyada ne kadar yüksersen / O kadar mutluyum.” (KUS, s.99) diyerek bu durumu daha açık bir hale getirmiştir. Erbaş, şiirin son kısmında ise bir cinsiyet ayırımına girmeksizin “Her zaman sözden gidilmez ki sevginin ülkesine / Gövdeden söze gelerek de büyür insan” (KUS, s.99) diyerek yine gövdenin, aşkın ve ilhamın karşısındaki önemini vurgulamıştır.

“İnanmak” şiirinde ise mekan olarak belirlenmiş olan tren “Ter içinde bir trendi. Arzu ve korkuydu.”(UD, s. 160) dizeleriyle tamamıyla cinselliğe bulanmış bir yapı içerisindedir. Şiirin kurgusunu oluşturan kısa kısa cümleler adeta birer fotoğraf gibi “an”ları yansıtmaktadır. “Kız” ve “adam” olarak belirlenen özneler, bu parça parça görüntüler içerisinde erotikliği ve heyecanı “susmak, çoğalmak, ısırarak, akmak” fiileriyle gerçekleştirmişlerdir. Trenin arzu nesnesiyle bütünlüğü cinsel ilişkinin sonunda da sürdürülmüştür: “Bütün zamanlar bir zamana aktı. Tren iki kişilik bir sabaha vardı.” (UD, s. 160).

Bağbozumu Şarkıları'ndaki bir başka şiirde ise “bir denizin bir denize taşın” (BŞ, s.18)ması iki bedenin bütünleşmesini imlemektedir. Devamını teşkil eden dizelerde ise “adamin tiftiklenmiş pamuklar gibi çoğal”ması cinsel ilişkide erkeğin durumunu işaret etmektedir. Bu an yalnızlığın kalabalık olması durumuyla çoğalmı güçlendirmiştir. Aynı zamanda kadın “Ağzın gözlerinden önce ışıyacak” dizeleriyle aksettirilmiştir. Cinsel ilişkinin yaşanmasının ardından ise hissedilen rahatlama, genişleme tüm bir “dünya” ile özdeşleştirilmiştir: “Evin dünya artık...” (BŞ, s.18)

“Hece Kapısı” adını taşıyan şiirde “Kan Ter İçinde” şiirindeki “Bir kapı önüdeyim, girsem suç gitsem ayaz” (KUS, s.99) dizelerindeki anlam yükünü teşkil eden unsurlar bulunmaktadır. Şiirin konuşanı “Bir hece kapısından geçtim ki sonsuzluk / Ağzınla topuklarının arasında değilse nerededir?” (BŞ, s. 28) dizeleriyle metafizik bir mekanda olduğunu imlemektedir. Bu mekanı kendisi için kullandığı “mezar taşları, günah çanı, eğilme, hayıf duygusu, yıkık manastır” şeklindeki ifadelerle “ölüm”le temellendirerek bir “araf” görüntüsü oluşturarak yapmıştır. Bir diğer yandan ise kadın, “Kedi, çınar, hüsnüyusuf, ardıç, köknar, katran ağacı, özgürlük, şarkı, gülümseme, zülüf...” gibi kelimelerle “yaşam”ı çağrıştırmaktadır. Bu haliyle “ağızla topuklar” arasındaki “hece kapısı” kadının cinsel organını imlemektedir. Zira kadın yaşamın ta kendisi, şiirin öznesi olan adam ise cinsel ilişkinin yaşanmasıyla birlikte kendisini başka bir boyuta geçirecek olan kadının cinsel organı olan “araf”tan duyguları yaşayarak zamanın “sonsuz” olduğu yer olan “ölüm”e erişmiştir (Bayat-Oruçoğlu, 2013: 97). Ayrıca bu dizeler, ilk çağ düşünürlerinin Eros’u güzele ulaşmada bir araç olarak görmelerini de imlemektedir. Nitekim “Güzelde yaratıcı isteği ne ise, ölümsüzlüğe duyulan istek de aynı şeydir. Bir başka deyişle; insanı ölümsüz kılan şey, sevgidir, yani Eros’tur. Ölümsüzlüğe ise iki yoldan varılır. Beden ve Ruh. Güzel bedenlere, güzel kadınlara yönelenler aynı zamanda da ölümsüzlüğe kavuşmuş sayılırlar.” (İnce, 1996: 108-109).

Şair bir diğer şiirinde de yine cinsel ilişkiyi ölümle bağdaştırmıştır. Fakat kadın yine canlı yani yaşayan insandır. Buradaki ölüm imgesi, kadınla yaşanan ilişki sonrasını işaret eder:

“Bir tek söz söylemeden
Ağzıyla sabaha çıkardı beni
Üstüm başım kirpik saç topuk dil
Şimdi daha çok konuşuyorum ölümlle...” (BŞ, s.7-8)

Bu izlek üzerinden değerlendirilebilecek şiir *Pervane* adını taşıyan eserde bulunmaktadır. Kadın “Hayatın ve ölümün sahibi” (P, s. 47) olarak nitelendirilmiştir. Bu

durum kadının bedeniyle ve verdiği hazla “hayatı” fakat boşalımın yaşanmasıyla ise “ölümün” yani şiirin öznesi olan adamın temsili bir biçimde metamorfoz geçirmesini ifade etmektedir. Diğer şiirlerden farklı olarak burada adam, kadının “Kasıklarının gamzeli sularından...” (P, s. 47) yeniden “doğ”maktadır.

“O Düş Gecesinden” şiirinde ise “Doyumun en esrik noktasında titrek” (AY, s. 86) mısralarıyla aktarılan cinsel ilişkinin en yoğun anında her iki bedenin birbiri içerisinde eriyecek derecede bir bütünlenme yaşadığından bahs olunmaktadır. “Kanat vurdu kanımdan sevginin can kuşu” (AY, s. 86) derken hazzın insan vücudundaki fizyolojik tepkimesine bir göndermede bulunularak yaşanan anlar şu şekilde dizelere yansımıştır:

“Yorulup kondukça ince kıvrımlarına
Mutluluğa yumuldu her sefer kirpiklerin.
Aynasında uyumun gülümseyen aylası” (AY, s. 86)

Şiirin öznesi takribi dizelerin ışığı altında, bu “uyumlu” ilişkinin hayalini herkesten saklayarak “günlerce” bu anı zihninde canlandırarak “tanımsız duygular” içerisinde bir süre daha deneyimlemeye devam etmiştir. Erbaş, bu tarz yaşantıların insanın derinliklerinde izler bırakıp unutulamayacağına kanaatine vardığı dizeler de kaleme almıştır. Kadına her dokunuş eğer kadın kendine yönelip bedenine kulak verirse yeniden canlanacak hatıralar olarak tende saklanmaya devam edecektir. Şair bu durumu, şu dizeler aracılığıyla gözler önüne sermiştir:

“Dinle memelerini
Ağzımı duyacaksın.
Sonra bir ayna ser
Ayaklarının altına
Kalçalarıyla hohla adımları
İçindeki zamanım.
Hiçbir şey bitmez insanda
Acı güzellik hiç
Kaç eski sevişme
Benim de bedenim.” (YH, s. 79)

İbrahim Şahin’in Tanpınar’la ilgili çalışmasında, sanatçının eserlerinde “uzaklaştırarak görme”nin esas olduğunu ifade etmiştir. Hatta “Tanpınar romanlarındaki aşkların ayrılıkla bitmesinin sebebi, uzaklaştırarak görme hazzından dolaydır.” (2012: 77). Bu durum “arzu nesnesi” ile “gören”in mesafesi arttıkça “Tanpınar’ın üslubunun “güzelleş”mesine olanak sağlamıştır. Şahin, skopofiliyi yani “bakmanın hazzı”nı her türlü sanat dalıyla uğraşan

sanatkarlar tarafından iki şekilde kullanıldığını söyler (2012: 79). “İçe ve dışa yönelik” ikiye ayrılan bu durumdan, Erbaş’ın dışa dönük baktığı yer olan kadın bedeni üzerinden arzu duygusunun şiddetlenmesi ve dizelere dökülüşü, anlamı kuvvetlendiren bir unsurdur. Şair, dizelerde herhangi bir eylemde bulunmadan kendisini uzaklaştırarak kadının “topuklarından soyunma”sını, “kalçaların”nın ardından “omuzlarını” açmasını izlemektedir. Bu esnada kadının “Elleri en olmadık yerlerine değ”mektedir. Şair, şiirin bu noktasında kadar “dışa dönük” yaptığı gözlemi, artık kendisinde yarattıklarını görmek için “içe” çevirerek hissiyatlarını ortaya koymuştur:

“Binlerce tel geriliyor, görünmez ince
Sinir uçlarımdan, can damarlarımdan
Binlerce ince telde geriliyor terli gövdem.
Değmeden tanımadan tadını çıplaklığın
Karanlık bir delhizde, kamçılanmış
Bir tanımsız heyecanı yaşıyorum.” (KA, s.43)

Şairin bu durumu, “arzu nesnesini” kendisinden uzak bir noktaya koyarak “bakmanın hazzını” yaşarken vücudundaki tepkimelere içeriden bir bakış sergilemesinden ileri gelmektedir. Görsel haz, o denli şiddetli bir hal yaratmıştır ki şair, kadını izlerken “dudaklarını” kanatacak derecede kendinden geçmiş bir an yaşamıştır. Bu gözlemin ardından kadının yatağa girmesi ile cinsel ilişkinin yaşanması, şairin “düşlerine yeniden kan gelmesi”ne olanak sağlamıştır.

Diğer bir şiirinde “Ağzımda har kuyuları gövdenin” (BŞ, s.12) dizeleriyle de şair, kadının cinselliği çağrıştıran organlarını alenen belirtmek yerine “har kuyuları” ifadesini kullanmıştır. “Sinema Kapıları” şiirinde ise durumu aksettiren özne, “Eğilip en ayıp yerleri ile / Beni öpüyor, beni seviyor, beni tüketiyor.” (KA, s.51) diyerek birleşme anı içerisinde kadının cinselliğini imleyen organları “ayıp yerler” olarak tanımlanmıştır.

Erotizm öncelikle kişiye, zamana, düşünce yapısına ve beğenilere göre cinselliğin algılanması olarak değerlendirilmelidir. İnsan bedeninden yansıyan görünümünün yaşamın ayrı bir tat vermesi olarak da görülebilir. Sanatçı modelinden yansıttığı görünümle erotizm anlayışını ortaya koyar. Burada en belirgin davranış, çıplak olmaktır. Zira “çıplak olma” bu hale kavuşulmasından itibaren “utanma” gibi duyguları harekete geçirmektedir. “Resmin ulaştığı bir görme biçimi olan “nü” ise seyredilmek üzere ortaya konmuştur. Çıplak vücudun “nü” olabilmesi için sanatsal işlevin yüklenerek bir nesne görüntüsü kazandırılması gerekmektedir (İnce, 1996: 113-114). Bu doğrultuda şairin şiirlerindeki çıplaklık “nü” kavramıyla açıklanabilir. Bir kadının aynada kendi görüntüsünü izlemesinin konu edindiği

dizeler, şairin bu tondaki şiirlerinin iyi bir örneğini teşkil etmektedir:

“Omuzları bulutlar içinde bir çift dolunaydı
Bütün biçimlerini sevdi, yakıştırdı kendine...

Sonra verip ağzını aynalara, emerek dilini
Parmaklarını boynundan kasıklarına indirdi...
Tutuştı bir kuytu ormanın titreyen otları
Sonra uzak bir ev, terli bir yatak, bir gece treni
Umutsuzca baktı perdelerden dışarı...

Ay kırık, puhu dilsiz, odalar cehennem
Bugün de bir beden yangınında yağmursuz ve yıkıktı...” (BMG, s. 29)

Cinsel ilişki izlekleri, sadece dizelerde değil şiirlerin başlıklarından da yürütülmüştür. “O Düş Gecesinden” (AY, s. 86) yaşanan ilişkinin anılarını yansıtırken “Kan Ter İçinde” (KUS, s.99) başlığı cinsel ilişki anını imlemektedir. Şairin kalbini, şiirin adını da barındıran “Kanatları Terli Bir Kumru” (BMG, s.28)ya teşbih etmesi aslında bir kuşun uzun bir uçuştan sonraki tatlı yorgunluğunu; kendi nazarında ise yaşanan heyecanlı anların sonrasındaki durumunu aksettirmektedir. “Hece Kapısı”(BŞ, s.28) ise kadın bedeninin geçidini karşılamaktadır.

Genel itibariyle şair, kadını bir cinsel obje olarak görmek yerine karşılıklı haz duyulmaya dayalı cinsel ilişki içerisinde vererek ifade etmiştir. Kadın bedeninin arzulanması, cinsel ilişki sırasında her iki öznenin de yaşadıkları ve hissettikleri, şiirlerin konusu haline gelmiştir. Ayrıca geçmişte yaşandığı anlaşılan durumlar ise hatıralar olarak ele alınmış ve cinsel ilişkinin akılda kalan kısımlarıyla mısralara aksettirilmiştir. Erbaş’ın aynı zamanda kendini şiirlerin bir öznesi olmaktan çıkartıp bir anlatıcı kimliğine bürünmesi ve geri çekilerek kadın bedenine bakması hazzın yükselmesini sağlamıştır. Şiirlerin başlıklarıyla da erotizmin yer aldığı eserlerde söylenen, anlatılan durumlar bu şekilde bir mahiyete sahipken alt metinde her zaman kadının ve kadın bedeninin yüceltilmesi söz konusudur.

2.2.2.2. Gelenekle Modern Arasındaki Bağ: Saç

Kadın güzelliğinin en önemli noktalarından biri olan saç, Erbaş'ın Şiirlerinde de sevgilinin özelliklerinin betimlenmesi hususunda s'ıkça kullanılmıştır. Saç denilince akla Divan Şairlerinin "gisu, muy, peręem vb." adlarla kurguladıkları mazmunlardaki sevgilinin saçının yılan Şeklinde olması gelmektedir. Zira t'ıpkı bir Medusa gibi sevgilinin saçı, bakan herkesi büyülemekte ve acı ęektirmektedir. Divan edebiyatının zengin imaj havuzunda sevgilinin saçı, daima aşıklarının kalplerinin takıldığı tellerden oluşur. Bu haliyle t'ıpkı bir kement gibi insanları tutan saçlar, onları kendine bağlamaktadır (Şahin, 2011:1853). Halk edebiyatında da durum bundan ęok farklı olmamakla birlikte sevgilinin saçı bir y'ılandır (Akgöynük, 2012: 85). Bununla birlikte hem Divan hem de Halk edebiyatında saçlar, Şekil, renk, koku gibi pek ęok yönden zengin teşbihlere tabi tutulmuştur.

Batılılaşmanın medeniyetsel değişim ve dönüşümlere imkan verdiği Tanzimatla birlikte ise kadının, d'ıç görüntüsünden ęok, imkan olunan lęde, ruhsal ęzmlmelerine ve sosyal statüsüne yer verilmiştir. Servet-i Fünûn döneminde de aynı yol takip edilmiştir. Kadınların değişimi, kıyafetlerin yanı sıra tüm bedenlerinde hissedilmektedir. Hal böyle olunca özellikle romanlarda yapılan betimlemelerde kadınların saçları, artık maşlah, yaşmak gibi örtüler altından yavaş yavaş görülmeye başlamış ve boyalı, bazen ęięeklerle bazen p'ırlantalarla süslü olarak artık batılılaşmanın bir sembolü haline gelmiştir (Gahramanlı, 2012: 240, 246-247). Cumhuriyet döneminde sosyal hayatta var olma amacıyla "dişiliğini" bastıran kadın ise "koyu renk tayyr, kısa ve toplu saç ve makyajsız bir yüz" (Geçgel Bakacak, 2009: 634) ile toplumsal hayata katılır. Bu açılardan bakıldığı zaman saç, sosyal statünün bir göstergesi olarak okunabilir. İkinci Yenicilere gelindiğinde ise durum değişmiştir. zellike Cemal Süreya'nın Şiirlerinde saçlar, erotiklik bağlamında bir bedeni bütünlemek amacıyla kullanılmıştır (Karadeniz-Duran Oto, 2017:33).

Şükrü Erbaş'ın Şiirlerinde ise "saç, kakl, peręem, zlf" Şeklinde pek ęok ifadeyle yer edinen saç, kullanımları açısından geleneksel bir noktada durmanın yanı sıra bunlar üzerinden geliştirilen imgeler ise ęaędař bir yapı arzetmektedir. Saç, gürlüğü ve devinimi açısından Şair için "ormanların uğultusu" (BŞ, s.41) gibidir. Rüzgar da bu gürlüğü arttırma, "ęoęaltma" işleminde yardımcı bir unsurdur: "Usul bir rzgr ęoęaltıyor saçlarını / rperiyorsun;" (KUS, s. 25). Uzunluğu ve akıp giden bir yapıyı ihtiva etmesi bakımından saçlar, Şairin Şiirlerinde genellikle "su" ile imlenmiştir: "Saçları dağ suları sırtının düz lğnde / Akıyor kıvranıyor dönüyor yanarak" (KA, s.51). Bunun bir diğer rneği *Bütün Mevsimler Gz* adlı kitaptadır: "Akar gülüşünün rzgrlarıyla savrularak / Saçların iki ırmak göğsünün yamacında." (BMG, s.34). Bu dizelerde Divan yahut Halk edebiyatında kadının saçlarını iki yana ayrılmış bir

şekilde tasvir edilmesinin izleri de görülmektedir. Bir diğer şiirde ise yaprakların dökülüşü ile saçların salınışı bağdaştırılarak “Yapraklar değil saçların dökülüyor üstüme” (BŞ, s.19) şeklinde yaratılan imaj, bir hareket unsuru olarak algılabılır. Aynı coşkunun hissedildiği *Yaşıyoruz Sessizce*’de hareket yine saçlarla sağlanmıştır: “Saçların ağzımda düğün-dernek” (YS, s. 28-29). Fakat şiirin devamını oluşturan dizelerde bu hareketin çok keskin bir biçimde bir nevi bıçak gibi kesilmesi söz konusudur: “Birden ölüyorsun.” (YS, s. 28-29).

Sevgilinin saçının yastıktaki görüntüsü ise tam bir “bağbozumu” olarak nitelendirilmiştir. Saçlarını toplayan yahut düzenli tutan bir kadının görüntüsü tahayyül edildiğinde her insanın rahatlatma alanı olan yatağa girdikten sonra yaşadığı ruhsal çözülme saçlara da yansır. Bu görüntü, Erbaş’ın nazar-ı dikkatinde bir bağbozumunu simgelemektedir. Nitekim bağbozumu artık hasat vaktinin geldiğini de muştulamaktadır: “Bir bağbozumu şarkısı saçların yastıkta” (BŞ, s.13). Buradaki şarkı ifadesinin kullanımı üzüm bağlarının hasat vaktinde işçilerin çalışırken söylediği şarkılara bir gönderme gibidir. İşte saçlar, bir bağbozumu olarak insan bağının hasadı olan aşkın şarkısıdır. Bir kadının bir coşkunluk timsali olarak hareketleri içerisinde saçının ağzına takılması şair için “bir bulut türküsü”(BŞ, s.11) dür. Nitekim son iki alıntıda saçların türkü ve şarkıyla özdeşleştirildiği görülmektedir. Saçların kadınla birlikte hareket eden yapısı genel bir görüntü içerisinde estetik bir hal almaktadır. Erbaş da bu görüntüdeki müzikaliteyi imleyerek saçları birer notaya dönüştürerek şiirlerine konu edinmiştir. Yastık-yatak ve saç bağıntısının hakim olduğu bir diğer şiirde de ancak kadın ışıklar kapalıyken kendi kabuğuna çekilmektedir ve yalnızlığı sadece “lambalar yan”ınca anlaşılabilir. Bu halde olan bir kadının saçları “bütün yastıklarda aç”(P, s.12)maktadır.

Şair, güneşi yani yeni bir günün doğuşunu “Sonra o altın zaman saçlarından doğan” (KUS, s.11) dizeleriyle saçlarla bağdaştırmış ve saçları bir ufuk çizgisi olarak nitelendirmiştir. Saçların gün ışığını yansıtmasıyla birlikte saç tellerinde bir takım renklerin oluşması malumdur. Sanatçı da hem böyle bir bilgiyle hem de yine hareketi sağlayan unsur olarak gördüğü “uzun saçlar”a “hareleri örter mi, çoğaltır mı bilinmezdi.” (DK, s. 33) şeklinde iki yönlü bir işlev yüklemiştir. Yine sevgilinin saçları, alıntılardan da anlaşılacağı üzere geleneksel bağlamdan kopmayarak “uzun” olan boyutuyla ele alınmıştır. Hatice Hanım’ın hastalığı hasebiyle saçlarını kestirmek zorunda kalışının anlatıldığı “Serçelerin Duası” şiirinde ise güneş, diğer şiirlerde olduğu gibi saçlara ışığını yansıtmasıyla değil doğrudan saçın kendisi “bir eski güneş” olarak geçmiştir:

“İlaç kokuları içinde bir eski güneş

Yataklarda bulutlanan bir eski güneş

....

Kesik saçlarından filizlenen bir eski güneş” (P, s. 10)

Kadının genel görüntüsünün yarattığı etkilerin anlatıldığı “Yazıyorsun Ya...” şiirinde ise saçlar, tıpkı Divan edebiyatındaki sevgilinin saçının görülmesinin ardından ona aşık olanların kalplerinin saç tellerine takılması hususu gibi bir söyleyişle ortaya konulmuştur: “Sonra ardından saçları indi uykularımıza. Saçları boyundan uzundu. İncecik bir duaydı. Sonsuzluk çarpıntısıydı. Soluğumuza kırmızı düğümler atıyordu.” (KUKA, s. 17). Fakat modern şiirin çağrışımlarıyla harmalanan Erbaş’ın dizelerinde artık saçlar terkeden sevgiliyi cezalandırmanın bir yolu olarak yorumlanmıştır: “Astım saçlarından odamın boşluğuna...” (DK, s. 56). Sevgiliye olan özlem de yine saçlarla ifade edilmiştir: “Dört yıldır canımdan uzuyor saçları / Sonra yalnızlık” (YH, s.19).

Şiirlerde kadınların saçlarını kullanış şekli onların ruh hali hakkında bilgiler vermektedir. Bir genelev kadınına göre saçları “... o eski güzelliğini / Çoktan yitir” (KA, s.35) miştir. Artık kadın saçlarını sadece “utancı perde”lemek amacıyla kullanmaktadır. “Gölge Masalı” adını taşıyan eserdeki şiirde ise gece, derinleştiği ve insanı düşüncelere gark ettiği vakitlerde “Kadının saçlarına hatıralar takıyor”(GM, s.21) dur. Artık modern dönemde saçlara aşıkların kalbi değil “hatıraları” takılmaktadır. Şair, bir diğer şiirinde bir genç kızın pencere önündeki kederli duruşunu değiştirip dönüştürmek istemektedir:

“Saçları uzun olsaydı ve tel tel
Düşseydi yüzünden omuzlarına
Gizler miydi kederini yoksa duruşu
Daha bir dokunaklı mı olurdu
Gözleri camlarda çiseleyen o kızın...” (BMG, s.11)

Fakat dizelerde görüldüğü üzere bundan emin olunmamakla birlikte kederli duruşun daha da artabileceği olasılığı da düşünülmektedir. Burada aslında saçların insanın dış görüntüsündeki ve duygularını yansıttığındaki önemi de anlaşılmaktadır. Divan ve Halk edebiyatında hem tasavvufi hem de gerçek manada sevgilinin yüzünü örtmesinden dolayı çeşitli yaratımlara sahip olan saç, şairin “Saçların saklar omuzlarındaki yükü” (AY, s.53) dizelerinde kadının hayatta yüklendiği sıkıntılarını saklama işlevinde kullanılmıştır. Erbaş, aynı zamanda “saçlarını giyinsem” (BŞ, s.15) mısralarıyla saçları bir giysi olarak görmüş ve kadının bedeniyle bütüleşmesinde bir araç olarak yorumlamıştır.

Saçın bir güzellik unsuru olarak yer aldığı şiirlerde dikkati çeken diğer bir husus, saçların “ince” ve “tel tel” olma özelliklerinin kullanılmasıdır. Bu haliyle saçın güzelliği ince veya tel tel oluşundan gelmektedir: “Yar saçı kadar ince”(AY, s.55) diye saçı tasvir eden dizeler, bu durumun belirgin örneklerindedir. Yine genelev kadının eskiden güzel olan saçları “tel tel”dir (KA, s.35). Bunun dışında incelik, “Yüzü altmış yıldır dolunay / İnceliği saçının teline dek işlemiş” (BMG, s. 40) biçiminde yaşlı bir kadının hal tercümesinde kullanılmıştır. Aynı zamanda saçların “kesret”i yani çokluğu ihtiva ettiği göz önünde bulundurulduğunda saç teli vahdeti temsil etmektedir. Tasavvufi görüşün dışında azlık çokluk bağlamında ele alındığında saç, geneli; saç teli ise özeli daha doğru bir söyleyişle mikro bir kavramı karşılamaktadır. Bu açıdan bakıldığında şair, yazma ediminin sonucunu “bir tel saç”a bağlamıştır: “Bir tel saç imiş / Yirmi dokuz harf çırpındığım.” (GM, s.54).

Sevgilinin hatırasının canlandığı anlarda ise önce “gözler”, “kirpikler”, “saçlar” (AY, s. 93-94) ve sonrasında ise saç telleri şairin aklından geçmektedir. Tüm bedensel öğeler içerisinde şairin “ısınma” ve “avunma” ihtiyacını saç telleri sağlamaktadır. Hatırlama sıralanışında da genelden özele ve yine saç tellerine giden bir yapıdadır. Bir başka şiirde ise sanatçının “biz” denilerek kendi de dahil ettiği grup içerisinde bir kadın tarafından düşüncesele anlamda sarsılmaları, saç telleri üzerinden vermiştir: “Saçlarını tel tel çözüp kirpiklerimizden, bizi o güne getiren tüm değerlerimizi masanın üzerine döküp kalkmıştı.” (DK, s. 34).

Kakül, perçem gibi saçın belirli bir kısmını tanımlayan kelimelerin kullanımı Divan ve Halk edebiyatına uzanan geleneksel bir yapı ihtiva etmektedir. Bu dönemlerdeki kadınların giyim kuşamına bakıldığı zaman hemen hepsinin saçlarını kapattıkları çeşitli türlerde örtüler kullandıkları görülmektedir. Modernleşme süreci de dahil olmak üzere yüzyıllarca en fazla bir zülûfün, perçemin ya da kakülün görülebileceği ölçüde açık bırakılabilen saçlar, şairlerin de görebildikleri kadarıyla bir takım hayaller geliştirmelerini sağlamıştır. Yani bu şekilde saçın belirli kısımları için belirli kelimelerin ortaya çıkışının ve kullanımının saçın tamamının görülememesinden kaynaklı olduğu öne sürülebilir. Modern zamanlarda ise bu tarz tasavvurlar, gelenekselliğin sürdürüldüğü şiirlerde görülmektedir. Bu açıdan sanatçının şiirlerinde sıkça kullanılan bu kelimelerin modern ve gelenek arasında duran yapısı, bu tarz söyleyişlere imkan vermiştir:

“Kâkülleri ırgalandıkça ağızımızdan topuklarımıza bütün sevda masalları yürüyordu.

...

Kâküller ana rahmine çekiliyordu. Kâküller çekilmiyordu da, güzellik gövdemizde taş a dönüyordu.” (KUKA, s. 17)

Dizelerdeki kaküllerin salınmış kişileri, “sevda masalları”na yani geleneğe sürüklemektedir. Şiirin devamındaki “ana rahmi” ise aslolan halk kültürüne dönüşü simgelemektedir. Yine geleneksel bir söyleyişin hakim olduğu diğer bir şiirde kadının kendisinden ziyade saçının hareketleri zamanın bir nevi yöneticisidir: “Kâküllerinin gölgesi büyüyünce inerti dünyamıza akşam. O yorulunca gelirdi. Uykunun vakti; o uyanınca başlardı dünya telaşı.” (KUS, s. 16). Aynı durumun görülebildiği başka bir şiirde kadının kaküllerinde bir “ılıman iklim” mevcut olmakla birlikte kaküller rüzgarın yardımıyla birinci çoğul öznelere avuçlarına dolar. Şair ise “kâküllerin her bir teliyle canımı topuklarına bağladım.” (KUKA, s. 61) diyerek aşıkane bir tavır takınır. Bir diğer şiirde ise sevgilinin kaküllerini gören tüm aşklar artık kendilerinde bir eksiklik “yoksul”luk görmeye başlamışlardır (ÜNBH, s. 24). Genel itibariyle bakıldığında aşkların sevgilinin mahallesindeki rüzgarın yardımıyla onun kokusunu yahut ondan haber almalarını sağlaması gibi durumlar daha farklı bir tondan ortaya konulmuştur.

Erbaş’ın, şairlik istidadının sevgilinin kakül veya perçeminden geçtiğine dair de birkaç dizesi bulunmaktadır: “Senin kâküllerin, benim harflerim / O da bir çınlama geçti neyleyim.” (P, s.31). Biten bir aşkın “çınlama” şeklinde tabir edildiği dizelerde sevgili, kendisine aşık edebilmek için kaküllerini; şair ise bir aşık olarak sevgisini anlatabilmek için harflerini kullanmıştır. Bir başka şiirde ise; “Senin küçük ağzın yoktu o sokaklarda. Perçemin canımdan harfler çekmiyordu. Gözlerinin yüzünden taşıdığı ben değildim.”(UD, s.178) dizelerindeki perçemin şairin canından “harfler çek”mesi durumu, onun yazma ediminin, eserlerini oluşturmasının bu aşktan sonra sevilen kişi baz alınarak gerçekleştiğini göstermektedir.

Ayrıca şair terk eden yahut da bir ayrılık hali yaşandığı belli olan özneyi kendi tekrardan oluştururken “Örttüm kâküllerimle alnının üşümesini.” (DK, s. 56) der ve bir delice kuşun uçuş şeklini anlatırken kanat çırpışlarında aldığı pozisyonu “Hayal kanyla boyalı bir delice kuşu / Kanatlarını perçem diye yüzüne tutardı” (P, s. 13) şeklinde aksettirirken aslında kakül ve perçemin kullanım noktalarındaki bilgisini de sergiler. Bu iki kelime arasındaki küçük nüanslar olmakla birlikte hemen hemen aynı anlamı ihtiva etmektedirler.

Bir kadının kederli görüntüsünü saklayamadığı sığınağı yataktır. Ve bu ortamda kadının görüntüsünü şair yine kaküllerini önceleyerek tasvir etmiştir: “Kâkülleri dudaklarına gözyaşı gölleri indiriyordu.” (KUKA, s. 40-42)

Zülûf kelimesinin kullanımı diğer kelimelere göre az da olsa burada oluşturulan tahayyüller dikkat çekicidir. Şaire göre “Bahçe değil zülûflerinden bir salıncaktı”r (P, s. 35). Zülûflerin şakaklardan sarkma bilgisi, neden böyle bir salıncak teşbihini kullandığının açık bir göstergesidir. Ayrıca zülûfler sadece yeryüzüyle değil, göklerle de ilgidir. Zira insan “miraca

çık”mak isterse mutlak yol “zülfler” (YS, s. 33-34)dir. Anılan dizelerdeki kutsiyet bir başka şiirde İbrahim Bakır’ın “Gam Gasavet Keder” şiirindeki bir dize üzerinden kurgulanmasıyla daha da yoğunlaşır: “Yâr zülfünde arş-ı rahman eğlenir.” (YS, s. 71) (<http://www.turkuler.com/ozan/ibrahimbakir.asp>). Sevgilinin saçına yüklenen bu Tanrı katındaki mevkii ve bu dizelerin ardından gelen Hatice Hanım’ın mezarının üzerindeki çiçeklenmenin aslında Tanrının ta kendisi olması, bağlantının farklı bir boyuta taşındığını göstermektedir.

Erbaş’ın şiirinde saç, diğer tüm bedensel unsurlar gibi duyguların tasavvurunda kullanılmıştır. Bunun yanı sıra güneş, su gibi kavramlarla zenginleştirilen saçların, uzunluğu ve ince telleriyle ilgili çeşitli teşbihlerde bulunulmuştur. Fakat şairin saç üzerine geliştirdiği imajlarda dikkati çeken asıl husus, gelenekle modern arasındaki bir bağ olarak saç kullanmasıdır. Nitekim hem çağdaş imajlar hem de Divan ve Halk edebiyatındaki sevgilinin saç karşısındaki aşıkların psikolojik duruşları, Erbaş’ın şiirlerinde harmanlanmıştır. Nitekim şair “Türküler, halk hikayeleri ve masallar benim çağdaş edebiyata açılan kapılarımdır” (Cem, 2005: 16) dediği poetikasının bir kısmını oluşturan sözler üzerinden bakıldığında da saç üzerinden geliştirilen tasvirler, bu durumun iyi birer örneklerini oluşturmaktadır. Tanzimant’tan bu yana sosyal statü göstergesi olan saçlar, Erbaş’ın şiirinde güzelliğin ve aşkın birer göstergesi olarak yerini almıştır denilebilir.

2.2.2.3. Ruhun Eşiği: Kirpikler

Kirpik imgesi, Erbaş’ın şiirinin mihenk taşlarından. Aslında şairin kirpiğe yüklediği anlam ve şiirlerinin en önde gelen imgelerinden biri yapan husus, kirpikleri, insanın ve insan ruhunun eşiği olarak görmesidir (Çalık, 2018c). Bu yolla Erbaş toplumcu-gerçekçi yapısıyla örtüşen duruşunu, insan ruhuna da indirger. Şairin şiirlerinde kirpik imgesinin en belirgin iki unsuru vardır; insanın eşiği oluşu ve bir kadının güzel kıvrımlı kirpiklerinin ilhamı. Sanatçı için kirpik, o denli dikkate değerdir ki bir kadın betimlemesini yaparken ya da baştan aşağı kadını bir göz gezdirişle tanımlamaya başladığında “kirpik”inden “topuk”(P, s. 34)una diyerek “harf harf” işlemektedir. Şair, kirpiklerle olan bu durumunu şu şekilde açıklamıştır:

“Kirpikler... Bana çok sorulan bir soru. Şiirimdeki yerine bakınca ben de hak veriyorum bu kadar sorulmasına. Geçmişin hangi karanlıklarından süzülüp gelir, bilemiyorum. Belki yüzlerce değişik durumda kullandım. ‘İnsan kalbine giden yolun eşiği’ dedim. Ya durdurur, ya alır insanı derinlerine. Hep bir hüzün imgesi olarak durur. Harfsiz, sessiz cümlelerdir. Belki de insanın en içten, en çocuk, en kırılğan yeridir. Dünyanın bütün ağırlığını çekiyorlarmış gibi gelir bana. Yüzümüz yere kirpiklerinden düşer, gökyüzüne onlarla dokunuruz. Başka ne söyleyeyim. Dilimin anahtarıdır kirpikler; bunu biliyorum.” (Çaba, 2004: 102)

Şiirlerde kirpik imgesiyle alakalı asıl durum, şiirin öznesinin duygularını maksettirilirken kirpiklerin aldığı ya da yansıttığı şekillerin o insanın ifadesini ortaya koymada nasıl bir etki yarattığıdır. Kirpikler, şiirlerde su, çiçek, bitki, doğa olayları ve duygularla özdeşleştirilerek verilmiştir. Bu işleniş, hem kirpiğin şairin imge dünyasında edindiği yerini hem de kadın güzellmelerinin vardığı boyutu göstermektedir. “Kız, kirpikleriyle sonsuzluk veriyor sulara.” (BŞ, s. 11) dizelerinde şiirin öznesinin muhtemel olarak ağlamasından yola çıkılarak bu ağlamanın nedenlerindeki düşüncelerin ağırlığı ile gözyaşındaki su, sonsuzluğa dönüşmektedir.

Kirpikler, bazen de çeşitli çiçek ve bitkilerle bağdaştırılmıştır. Kirpiğin yapısına benzeyen “çamlık” (Y, s.33) bunlardan biridir. Kirpiklerin açılma hareketi ise “ceviz ağaçları mı ırgalanıyordu” (KUS, s. 34) kadının kirpikleri mi “yerden bulutlara kalkıyordu” (KUS, s. 34) şeklinde anlaşılmayacak bir büyü içerisinde verilmiştir. Kirpiklerin hareketi ise “Kirpiklerinin her açılıp kapanmasında bin ağaç çiçekleniyor, bin ağaç yaprak döküyordu. Bir kuş gelmiş bir çalıda eğleniyor diyordu oğlan.” (KUKA, s.40-42) dizeleriyle verilmiştir. Burada kirpiklerin açılışı “bin ağacın çiçeklen”mesi, kapanması ise “bin ağacın yaprak dök”mesi şeklindedir. Yani şair, gözleri görebilmeyi çiçeklere, onlardan mahrum kalmayı ise yaprak dökmeye bağlamıştır. Oğlanın söylediği sözün ise iki anlama gelecek şekilde kullanılması da dikkat çekicidir. Kuş göze, çalı ise kirpiklere benzetilmiştir. Ve kızın gözü, her hareketiyle oğlanla eğlenmektedir. Bir diğer yandan ise kız bir kuş, oğlan ise bir çalıdır. Bu da şiirin öznesi olan oğlana muzip ve aşık bir hava takındırmaktadır. Bir diğer şiirde Erbaş, “kirpiksiz gülüm”(YS, s. 67) diyerek eşinin gördüğü tedaviden dolayı oldukça güzel ve kıvrımlı olan kirpiklerinin dökülmesi sebebiyle böyle bir yakıştırmada bulunmuş olması muhtemeldir.

Kirpik, sanatçının verdiği genel görüntü itibarıyla kıvrımlı ve uzundur. Şiirin öznesinin kirpikleri “bir uzaklığı ölç”(KUS, s.11) ebilecek kadar uzundur. Bu durum mesafenin yanı sıra bir de uzak noktalara bakan gözleri de ifade etmektedir. Kirpikler, bazı şiirlerde de nesnelere bütünleşen bir şekilde nesnelere dünyasından benzetmelerle şiirlerde yer etmiştir. Kirpikler bir “kement” olarak şairi yakalayan ya da bu kement özelliğiyle sevgilinin gözlerine ulaşmasını engelleyen bir yapıda bulunmaktadır. Şair asıl olarak bunu arzu etmektedir:

“Geçsem kirpiklerinin
Canıma kement kıvrımlarından
Geçsem ve dursam
Derin hülyasında gözlerinin
Sevinse azıcık içimdeki ihtiyar.” (BMG, s.35)

Yine bir başka şiirde kaşlar, kemente benzetilmiş ve gözler bu minvalde kaşların kemendiyle “gölge”lenmiştir. Bu gözler ise “İki uzun, iki derin ırmak”tır (KD, s.51). Fakat hem gözlere hem de kaşlara bu atmosferi sağlayan “Buğular içinde akıp giden” aralıklı kirpiklerdir ki şair “Bozma sakın aralığını kirpiklerinin.” (KD, s.51) diyerek bu görüntüden hoşnutluğunu dile getirmiştir.

Kirpik, bir diğer şiirde “iki ağızlı bıçak” (ÜNBH, s.45)a teşbih edilmiştir. Nitekim eski edebiyattaki “ok” benzetmesiyle de ilintili olarak yaralayıcı özelliği olan kirpikler, şairin imge dünyasında birbirine değdiği yani kapandığı zaman iki ağızlı bir bıçak biçimde gözlere erişimi engellemektedirler. Bir anneye yönelttiği sözleri barındıran şiirinde ise Erbaş; “Çölümü ben yarattım, biliyorum. / Şimdi kirpiklerinden bıçaklar iniyor.” (DK, s.52) diyerek yine kirpikleri bıçak ile bağdaştırmıştır.

Zira Erbaş, gözlerle olan kontağın kendisi için çok önemli olduğunu ve mutlak suretle bir insanın ruhunun gözlerden okunduğunu ifade eder (Çalık, 2018a). Bu da aslında şairin neden gözlerin kapanmasından bu denli bir huzursuzluk duyduğunu göstermektedir. Ayrıca bir aşık olarak şair, sevgilinin gözleriyle olan kontağını da kaybetmek istememektedir. Sevgilinin bir “kirpik gölü” yaratacak kadar ağlaması aklından çıkmayan şaire, şiirin öznesi şu şekilde bir cümle kurmuştur:

“İki kaşının arasındaki mührü gösterdi

‘İnsanın ruhu görülebilir mi?’

Harfler kirpiklerinden dökülüyordu.” (BŞ, s. 52)

Bu dizelerde yine yüz ifadesinin ve gözlerin insanın ruhunu gösterebileceğini aksettiren dizelerde kirpikler, asıl konuşmacı haline bürünmüştür.

“Kapılar Bizden Önce” şiirinde ise toplumdaki kadın ve erkek özgürlüğünün eşitsizliği kaş ve kirpik üzerinden verilmiştir. Nitekim toplumdaki erkeklerin kaşları “bulutlara değ”mekte; kızların kirpikleri ise “kilitlere düğümlü” (P, s. 59)dür.

Kirpiğin yanı sıra kaşın, doğa olayları ve günün belirli saatlerindeki yüze vuran yansımalarının gözlemleriyle şiirlerde yer edinmesi de söz konusudur. Kadının kaşları “kaş değil gökkuşağı”(KUS, s. 34) dır. Gün ışığının kaşlara vurmasıyla pek çok rengi barındırabilen kaşları, şair “gökkuşağı” ile bağdaştırmıştır. Zira kaşlar, aldığı şekillerle duygusal ifade de önemli bir husustur. Bu açıdan çeşitli duygu yüklerini taşıyan kaşlar, bir gökkuşağıdır. “... bir hayal karınca kirpiklerinin sabahına yürüyor. Zaman avuçlarının içinde.” (UD, s. 182) dizelerinde ise zaman algısı kirpiklerle anlatılmıştır. Daha doğru bir söyleyişle kadının kirpiklerini açışı sabahın geldiğinin habercisidir. Bu nedenle zaman, kadının

“avuçlarının içinde”dir. Nitekim akşam da onun elindedir. Çünkü kirpikleri “yüzüne düşünce akşam oluyordu”(KUKA, s. 62-63).

Yüze kirpiklerin düşüşünün bir başka yorumu ise şairin *Kül Uzun Sürer* eserinde saklıdır. Sevgilinin üzüntü içerisinde olduğundan dolayı kirpiklerinin yüzüne düştüğü hissedilen dizelerde bu durum, şairde “aysız bir gece kadar kırıcıydı” (KUS, s. 41) diyeceği kadar bir etki yaratmıştır. Aynı zamanda sevinç de keder de sevgilinin elindedir ve onun hareketlerine bağlıdır. Eğer kirpikleri “bulutlara değ”erse ancak o zaman dünyaya “iyilikler yürü”(KUS, s. 41) r. “Kan Ter İçinde” şiirinde ise sevgili kirpiğini indirdiğinde şair “upuzun bir güz” (KUS, s.15) ile karşılaşmaktadır. Sevgili, dünyadaki doğa olaylarını o denli kontrol altında tutabilmektedir ki “bir susuşu”yla güneşler batmaktadır. Buradaki güneşler, göz olarak düşünülebilir nitekim bu susuşla “kaşlar çekil”(DK, s.48) meye başlamıştır. Ve bu sebeple “iyi zamanlar bit”(DK, s.48) miştir. Şiirin öznesi olan sevgilinin gidişi ise “kırılmış kirpik tufanı”(DK, s. 18) şeklinde bir doğa olayıyla betimlenmiştir. Şairin bazı şiirlerinde ise kirpiklerde sürekli güneş ve rüzgar boncukları olduğundan dem vurulmaktadır. “Kirpikleri keder boncuğu bir eski güneş.”(P, s. 10) dizeleri bu durumun bir örneğini teşkil etmektedir. Bir diğer şiirde ise “Kirpiklerinde binlerce güneş boncuğu”(UD, s. 152) şeklinde bir tasvir yapılmıştır. Güneşin bu biçimde bir yakıştırılmayla kullanılması, ışık hüzmelerinin kirpiklere vurduğunda yarattığı yansımaların birer boncuk şeklinde algılanmasına dayandırılabilir. Ayrıca “boncuk” şeklinde görülmesi kirpiklerde bulunan gözyaşlarına ışığın vurması sonucunda küçük birer güneş görüntüsü vermeleri de bu doğrultuda düşünülebilir. Bir diğer şiirde ise *Gül ile Bülbül* hikayesine bir göndermede bulunarak bu hikaye üzerinden ilginç bir tasarım yapılmıştır. “Kirpiklerinde rüzgârlı boncuklar, omuz başındaki turnaya gülümsedi. Turna, bülbülün mekânı güldür diye diye yeri göğü aşka çeviriyordu...” (KUKA, s. 16) mısralarından da anlaşılacağı üzere göz bir güle, kirpikler ise bu gülün dikenlerine benzetilmiştir. Hem *Gül ile Bülbül* hikayesi hem de kirpiklerin aşığı yaralayan imajı, daha modern bir görüntü halinde şiire aksettirilmiştir. Ayrıca turna kuşu edebiyatta güzel kadının da temsilcisidir (Elçin, 1997: 70).

Şair nazarında duyguları yansıtmaktan bakımından oldukça önemli olan kirpikler, sevdiği kişinin onun aşkına karşılık vereceği cevabı da saklamaktadır: “Kirpiğin kaşına sitem ediyor / Hevesli sözlerim sözünde kaldı” (P, s.61)

Genç bir delikanlının ideal sevgili tanımını yaparken kullandığı tanım ise “Kaşlarını yıkmadan sevmeli beni.”(KA, s.57) dir. Kaşları yıkma, çatmak anlamında yani sinirli bir bakışı karşılanmaktadır. Bu nedenle genç, kendisine kötü bir nazarla bakmayan daha doğrusu şefkatle bakan bir sevgili arzu etmektedir. Bir başka şiirde ise sevgilinin hoş bir biçimde

bakması daha doğrusu bakışının yumuşaklığıyla kaşının aldığı şekil, şairin dikkatinden kaçmamış ve yaşadığı tüm cefa, sevgilinin kaşının “gönül bilir eğrisi” sayesinde “Şükür çektiğim bu güzel acıya” (DK, s. 25) diyeceği kadar sineye çekilebilir bir hal almıştır.

“O Düş Gecesinden” adlı şiirde bir sevişme sahnesi anlatılmakla birlikte kirpikler de bu ambiyansı yansıtmakta kullanılmıştır. Kadının kirpikleri, sevişmenin her doruk noktası yaşandığında “yumul”maktadır. Başka bir şiirde ise kirpikler birer “arzu sürmesi”(UD, s. 152) ne benzetilerek bir erotiklik yaratılmıştır. Buraya kadar kötü duygular yaşandığında kirpikler için “kapanma” eylemi kullanılırken mutluluk halinde ise “yumulma” kelimesinin kullanılması dikkat çekicidir: “Mutluluğa yumuldu her sefer kirpiklerin” (AY, s. 87).

Zaman algısı da yine kirpikler üzerinden verilmiştir. “Eğme kirpiklerini” şeklinde tekrarlarla zamanı ve zamanla değişen durumları anlatan şair, bir ilişkinin başlangıcından bitişine kadar olan süreci bu şekilde vermiştir:

“Eğme kirpiklerini gönlüm dolaşıyor.”

“Eğme kirpiklerini ayrılık yaklaşıyor.”

“Eğme kirpiklerini yüreğim üşüyor.”

“Eğme kirpiklerini gözlerin geçiyor.”

“Eğ ki kirpiklerini ayrılık başlıyor.” (AY, s.90)

Erbaş, şiirlerine konu olan kadınların duygu durumlarını da kirpikler üzerinden vermiştir. “Kirpiklerin kırıla kırıla bitmişti çoktan.”(KUS, s. 38) ifadesi bunun bir örneğidir. Şair, burada kadının hayatında çektiği sıkıntılardan dolayı yaşadığı kalp kırıklıklarını ve bunun sonucunda artık ruhunun öldüğünü kirpikler üzerinden anlatmıştır. Aynı şekilde sanatçı, yaşlı bir kadını tasvir ederken kadının tüm yaşantısına bir göndermede bulunarak kederlerinin “kirpiklerinde düğümlü”(KA, s.17) olduğunu ifade etmiştir. “Dağ Masalı” şiirinde ise “Bir kadının aşka batmış kirpiklerinden yüce”(GM, s.19) mısralarında kirpiklerin “aşka batmış” şekilde betimlenmesi aslında insanın aşık olunca dünyaya farklı bakması ve bunun sonucunda aşk içerisinde yaşanan acının da sevincin de tüm vücuda sirayet etmesine bir gönderme olarak okunabilir.

Kıvrımlılıkları, uzunlukları ve duyguları yansıtışları bakımından kirpikler, kadınların güzellik unsurlarından biridir. Şükrü Erbaş’ın sanatında gözlerden ruha ulaşılmanın yegane yolu olan kirpikler acı, hüznün, mutluluk gibi pek çok duyguyu da bünyelerinde barındırmaktadır. Kirpiklerin geçtiği dizelerde klasik söyleyişlerin bulunmasının yanı sıra şairin poetikasını oluşturan söylemleri taşıyan bireysel imgeler üzerinden de kirpiklerin ele alındığı görülmektedir. Aynı zamanda kirpiklerin yanı sıra kaşlar da yüzde oluşan ve verilmek

istenen duyguyu yansıtmakta birbirini tamamlayacak şekilde olmaları açısından şiirlerde yer almıştır. Şairin şiirlerinde renklerin, bitkilerin, doğanın kirpiklerden ve kaşlardan izlenmesinin yanı sıra kirpikler, kadının bütünlüğünü sağlamada ve ruhsal çözümlenmelerinde önemli bir araç olmuştur.

2.2.2.4. Kadının Dili: Göz

Gözler, özellikle duyguların aktarılması bakımından önemli bir iletişim aracıdır. İç dünya insanlar tarafından saklanmaya çalışılsa dahi gözler, ruhu yansıtan noktalar olarak bireyi ele vermektedir. Bu yüzden sanatçılar insanı anlamada aldatıcı olmayan gözlere özellikle yönelmiş gibidirler. Sadece bu açılardan değil çeşitli durumların ifadesinde de yine gözler kullanılmıştır. Divan ve Halk edebiyatlarında, sevgilinin bedensel güzellemesinde “ağız, dudak, ben, boy, kaş, kirpik, yüz, yanak vb.”nin yanında en yaygın olarak görülen unsurlardan biri de gözdür. Bu edebi dönemlerde “çeşm” mazmunu şeklinde bulunan göz, genellikle aşığı yaralayan, ona acı çektiren bakışlar atması sebebiyle “hûnî” yani kan dökücüdür (Poyraz, 2014: 225). Tanzimant edebiyatında yine “çeşm”in eserlerde sıkça görülmesinin yanı sıra “göz” kelimesi de kullanılmıştır. Fakat Cumhuriyet’ten sonra çeşm yerini göze bırakmıştır. Göz, Garip şiiriyle “oyunsuluk” kazanırken; İkinci Yeni’nin sürrealizme yakın duran tavrıyla bütünleşerek farklı manalara gelecek biçimde kurgulanmıştır (Korkmaz, 2012: 1778-1779). Erbaş’ın şiirlerinde kullandığı göz imgesi de bu bağlamda düşünülebilir. Nitekim şair de gözü, klasik imajlardan arındırarak ve kendi sesini katarak yeni bir yorumlamayla şiirlerinde işlemiştir.

Gözün tanımlanması noktasında ilginç imajlar geliştiren sanatçı, göz ile “iklimi” bağdaştırmıştır. İklimin kullanımı gözün yansıttığı duyguların aynen mevsimler gibi dönüşümünü göstermektedir. Zira “Gözlerin iklimini yitirmiş iki bulut” (AY, s.61) derken şair, kadının gözlerini “bulut”a teşbih etmiş ve iklimini yitirmesinden dem vurmıştır. Bu dizeler, aslında duygularını ya da ruhunu yitirmiş bir kadını temsil etmektedir. Ruhun en iyi okunduğu yerin gözler olduğu düşüncesinden yola çıkarak ruhunu yitirmiş bir kadını, şair ancak gözlerinden yol çıkarak anlatabileceğini düşünmüş olması muhtemeldir. Bir başka şiirde ise “Gözleri iklimini bilmediğim bir ülke”(KA, s. 51) dizeleri şairin ilk defa bu şekilde bir gözle yahut bakışla karşılaştığının bir göstergesidir. Bu tanıdık gelmeyen veya kendisinin henüz gizini çözemediği gözleri bu minvalde, “iklimini bilmediğim bir ülke” ifadesiyle vermiştir.

Bütün Mevsimler Güz'de ise gözler, "... üşümüş dağ başlarında / Yalnızlıklar tutuşturan bir çift çoban ateşi." (BMG, s.34)dir. Gözlerin bir dağ başında yanan çoban ateşine benzetilmesi, yalnızlık duygusunun şiddetini arttırmaktadır. Fakat şairin asıl vermek istediği mesaj gözlerin yalnızlıkları yakması yani kadının gözlerinin şairin yalnızlığını azaltmasıdır. Yine aynı eserdeki bir başka şiirde gözler "... yemyeşil bir çift yol" (BMG, s.37) olarak nitelendirilmiştir. Genel manada gözler için "yol" kelimesinin kullanımı onlardaki derinliği vurgulamaktadır. "Kan Ter İçinde" şiirinde ise "iki dağ suyu" ile teşbih olunan gözler, temizliğin ve duruluğun timsalidir. Dizelerin devamında ise kadının gülüşüyle birlikte gözler tıpkı çoşkulu akan sular gibi "köpüklen"mektedir (KUS, s.15). Sanatçının gözün yanı sıra gözbebeği için de farklı bir benzetmede bulunduğu görülmektedir. Gözler "püsenler" yani buğular, sisler içerisindedir ve bu buğulu gözlerin içinde şairin "zeytin" diye tabir ettiği gözbebekleri bulunmaktadır (KUS, s. 11). Zeytinin siyahlığını ve genelde kara gözler için "zeytin gözlü" yakıştırmasının kullanımı düşünüldüğünde normalin çok da dışında olmayan bir imaj olarak değerlendirilebilir. Püsen bir başka şiirde de gözler için kullanılmıştır: "Önceleri bir yeşil püsendi gözleri." (DK, s.33). Şiirin devamında ise "Nasıl bir geceden nasıl bir sabaha çıkardı ki fiske fiske bakardı yüzümüze." (DK, s.33) dizeleriyle bu gözlerin bakışı da betimlenmiştir. Fiske parmaklarla vurulan küçük bir tokattır. Bu doğrultuda kadının bakışının "fiske fiske" olarak nitelendirilmesi dikkat çekmektedir.

Erbaş, gözleri güneş ve güneş ışığıyla birlikte de kullanmıştır. Şiirin öznesinin gözleri o kadar parlaktır ki şair, "Gün ışığı ile gözlerin arasında bir ayırım yoktu." (KUS, s. 34) demiştir. Bir başka şiirde ise "iki güneş ırmağı" (KD, s. 52) olarak tanımlanan gözler, güneşin ışıklarıyla denk tutulmuştur. "Gözlerin Dünya" şiirinde ise gözler, "...yağmur sonrası, rüzgârla yunmuş güneş" (KUS, s.31) şeklinde betimlenmiştir. Yağmur ve rüzgar burada kadının ağlayışını temsil etmektedir. Fakat yine de bu gözler güneş olma özelliğinden mahrum bırakılmamıştır. Dünyadan görülebilen en parlak yıldızın güneş oluşu böyle bir kullanımı sağlamıştır.

Unutma Defteri'nde geçen "Mum çiçekleri gözlerinden salıyor kokusunu." (UD, s. 182) dizelerinde mum çiçeği şekil itibariyle gözü andırması açısından gözle denk tutulmuştur. Bu çiçek, mumsu yapraklarıyla dokunulduğu zaman kokusunu salan bir çiçektir. Bunun dışında görme duygusunu sağlayan organın koku yayması açısından duyudan duyuya da bir aktarım söz konusudur. Bir başka aktarım da *Bütün Mevsimler Güz* kitabında saklıdır. Şair, bir kızın kederini anlatma noktasında gözleri "camlarda çisele"(BMG, s.11)mekte olma durumuyla özdeşleştirerek vermiştir.

Bunların dışında gözler, “kanatlı yılanlar, burgaçlanan su” (KUS, s.29)ya da teşbih edilmiştir. Suyun burgaçlanması yani girdap halini yaratması gözlerdeki derinliği imlemektedir. Ayrıca “kanatlı yılanlar” ifadesi ise mitolojik bir gönderme olarak okunabilir. Zira dünya mitolojilerinde görülen ejderha ve Türk mitolojisinde bulunan Şahmeran kanatlı yılan örneklerini teşkil eder (Sivri-Akbaba, 2018: 58). Şairin bu kullanımı da gözlerin ateşli oluşunu yani ihtirasını ve insanları etkisi altına almasını temsil etmektedir. Şiirin devamında da girdabın ve yılanın tehlikesinden dem vurularak gözlerin Divan edebiyatındaki aşğa acı çektirme özelliğine benzeyen bir durum yaratılmıştır. Çünkü kirpikler dahi bu girdabın önünde duramamakta, gözlerin “geçtiği” bir bakıma baktığı her yerde yılan zehri tadında da bir etki bırakmaktadır (KUS, s.29). Gözlerin etki alanı sadece insanlarla sınırlı değildir. Aynı zamanda gözler doğaya da hükmetmektedir. Nitekim “Bozkırın ortasında binlerce küçük ırmak” (KUS, s.30) da: “Avuçlarında yıldızlar ve kimsesiz kavaklar” (KUS, s.30) da ancak sevgilinin gözlerini “çoğaltmak” için akmakta ve hareket etmektedir.

Erbaş’ın şiirlerinde, göz, bazen de zulüm gören insanların sığınacakları bir yer olarak merhamet timsalidir: “Cümle mazlumların ülkesi gözlerin” (KUS, s.31). Bu noktada gözler tek başına çalışmamaktadır, gövde de “iyilik dağıtma” işleminin başladığı yer olarak gösterilmiştir. Şair, şiirin son dizelerinde ise artık gözlerin tamamen öznel olarak kendisi için neler ifade ettiğinden bahsetmeye başlar. Kadının gözleri şair için “Elimden tutan yaz, ömrümü onaran anne” (KUS, s.31) gibi ona yardımcı olan hayatı yaşanabilir bir yer haline getirmek için tıpkı bir “anne” gibi uğraşan bir yapı arz etmektedirler.

“Gözlerin Dünya” şiirinin adından da anlaşılacağı üzere baştan sona tüm şiir, kadının gözlerini anlatmaktadır. Başlığın anlamsal özelliğine bakılacak olursa şiir, genelden özele giden bir yapı arz etmektedir. Şair, gözlerin kendinde ve diğer insanlarda yarattığı duygulanımları şiirinin konusu edinmiştir. Onun gözleri “umut ve yıkım”ın her ikisini de bünyesinde barındırarak “bak”maktadır. “Ayancık’a akşam” onun gözlerinden “in”mektedir. “Kapı önlerinde yaşlı kadınlar” onun gözlerinde “bir nefes ışıklar” (KUS, s.28). Şair, bir çocuğun acı çekmesinin, yaşadığı durumun yarattığı “yangının”, “közünü ve rüzgarını” (KUS, s.29) yani bu acının şiddetlenme sebebi olarak yine kadının gözlerini görmüştür. “Tenha adamlar” (KUS, s.29) yoksullukla boğuşmakta, “Köroğlu Beli’nde ağır kamyon şoförleri” (KUS, s.30) yoğun karın getirdiği sıkıntılar içerisinde ailelerine kavuşmaya uğraşmakta, “Sakarya Caddesi’nde çıraklar” (KUS, s.30) güne başlamaya çalışmaktadır. Fakat bunların tüm ortak özelliği kadının gözlerinin onlara dayanma gücü vermesidir. Yani bir yoksul adam zengin “vitrinlere” bakarken, şoförler sıkıntılı zamanlarında büyük tepeleri aşarken, çıraklar güne başlama nedeni ararken her defasında kadının gözleriyle bir çıkar yol bulmaktadır. Hatta

o kadardır ki kadının gözlerinin olmadığı “hapisler yenik”(KUS, s.31) tir.

Mübalağanın baştan sona kendini hissettirdiği şiirde aslında şair, bir sevgilinin gözlerinin kendinde ve etrafında yaratabileceği etkileri rindane bir tavırla verirken klasik imajlardan çok modern dünyayı baz almıştır. Bunun yanı sıra aslında gözlerin insan psikolojisi üzerindeki etkilerine de yer vermiştir.

“Armağan” şiiri ise gözlerle bambaşka bir fonksiyon kazandırmıştır. Şair, sevgilinin gözlerini şifalı, onarıcı ve hayat verici olarak görmüş ve bu sebeple ihtiyacı olanlara “armağan” etmeyi temenni etmiştir. Erbaş, öncelikle bu gözleri “dağlardaki çocuklara” hediye etmek istemiştir. Bunun gerekçesi olarak ise kendilerini “sevmeleri”ni göstermiştir. Burada hediye edeceği gözler, coğrafyaya da uygundur. Nitekim gözler, “çayır çimen kokusu”, “rüzgarlar”, “ocaklar”, “yıldızlar” ve “bozkır” sözcükleriyle bu gözler tarif edilmektedir. Şiirin devamında ise bu sefer şair, gözleri “kentlerdeki” çocuklara vereceğini söyler. Şair, kenti, kendi nasıl görmek istiyorsa çocuklara da onu göstermek ister. Zira Erbaş, çocukların bakışlarını değiştirerek hayatlarını daha iyi yaşamalarını sağlama amacı gütmektedir. Buradaki gözler ise “onurlu ve uzak”, “hilesiz ve çıplak” olmalıdır. Çünkü buradaki çocukların kentin bireysel yaşantısından uzaklaşarak “başkalarını sevmeleri” gerekmektedir. Şiirin son kısmında bu sefer “evlerdeki çocuklar” hedefidir. Bu çocukların ise “odalar”, “perdeler” ve “eşikler” arasında sıkışmış olan “ömürlerini” sevmeleri arzu edilmektedir (DK, s.39-41).

Erbaş, sevgisini karşısındaki özneye geçirebilmek adına “Gözlerin ömrümün göğü olsun”(AY, s.83) der. Bu söyleyiş aslında şairin her şeye sevgilinin gözlerinden bakmayı yahut tüm dünyasını sevgilinin kapsamasını istediğini göstermektedir. Fakat gözler, aşkın hissedilmesine olanak sağladığı gibi ayrılığın izlerini de içinde barındırabilir. Şair, bu bilinçle aşkı ve ayrılığı gözlerin içerisine yerleştirmiştir: “Gözleri aşkın ve ayrılığın anayurduyd.” (KUS, s.16). Şair, *Yolculuk* kitabında ise gözleri “...ayrılığın mezilinde iki damla yol” (Y, s.42) olarak tanımlamıştır. Burada ayrılık, bir menzil olarak görülürken bu gidiş rotasındaki gözler “iki damla yol” ile ilişkilendirilerek ayrılık esnasındaki ağlama ya da hüznle bağdaştırılmıştır. “Gözlerinin yüzünden taşıdığı ben değildim.” (UD, s. 178) mısralarında ise karşılık bulamayan bir aşk görülmektedir. Fakat ayrılığın, öfke duygusunu en zirvede yaşattığı zamanlarda yazıldığı anlaşılan dizelerde istenmeyen bir yüzleşme söz konusudur. Bu acıyla karşılaşılmanın başarısızlığı ise, “Gözlerini kapalı çizdim görmesinler diye kimseyi / Madem görmeyecekler bundan sonra beni.” (DK, s. 56) ifadeleriyle dile getirilmiştir.

“Ayrılık Soloları” adını taşıyan şiirde ise şair, artık ayrılığın gerçekleştiğini ve gözlerin eskiden hissettirdiklerini bir hatıra tadında okuyucuya sunmuştur:

“Bir zamanlar dalga dalga boğulduğum
Deniz dipleri gözlerin
Bir kış akşamı kadar kimsesiz şimdi.” (KUS, s. 40)

Başka bir hatırlamanın ve sevgilinin bıraktığı boşluğun aktarıldığı dizelerde de aynı duygu hakimdir: Yalnızlık. Nitekim şiirin öznesinin başlangıçta “yedi kat ela” (YH, s.19) gözleri varken ayrılığın yaşanmasının ardından “yalnızlık” hükmünü sürmeye başlamıştır. “Bir Gün Bu Sözler De” şiirinde ise anıların yok oluşu maddi unsurlara bağlanmıştır. “Senin o gözlerinin gamzelenildiği”(P, s. 35) diyerek sevgilinin gülüşünün hatırlandığı anlar artık sadece hayallerde kalmıştır. Zira bu anın yaşandığı “çay bahçesi” artık yoktur.

Erbaş, gözleme önem veren bir sanatçı olarak insanların gözlerinin anlattığı şeyleri duruş ve tavırlarından daha çok önemseydiğini belirtir (Çalık, 2018c). Bu sebeple *Kül Uzun Sürer* kitabındaki bir şiirinde, “çok acı çek”tiğini düşündüğü kadının ilk olarak gözlerine bakar ve buradaki “keder” ile “gece”yi görür (KUS, s.54). Bunun üzerine ise “Ölümü aşka çeviriyor olmalı...” (KUS, s.54) şeklinde bir yorum geliştirir. “Cam ile Taş” şiirinde ise sevgiliye “Gözlerinle dilin arasına gerili uçurumu seviyorum.”(SK, s.23) der. Aslında bu durum her insanda mevcuttur. Gözlerin anlattıkları ile dilin konuştukları arasındaki fark insanda bir nevi gerginlik yaratmaktadır. Şair, bu durumu, şiirinde sevgiliyi bir sevme unsuru olarak aksettirmiştir. Hatice Hanım’ın gözlerini ise hastalığının son demlerinde her şeyi bilmenin farkındalığında ve “yaşama çılgılığı” (YS, s. 30-31) atarak ölüme karşı durmaya çalışma noktasında betimlenmiştir.

Sanatçı, kadınların gözlerini genel olarak ruhlarını görmek maksadıyla kullanmıştır. Bu gözlerde bazen aşk, bazen merhamet bazen de ayrılığı görmüştür. Şair, aynı zamanda gözleri, sevgilinin dış görünüşünü tanımlamada bir unsur olarak kullanmıştır. Fakat göz imgesi, klasik kullanımlara yakın durmakla birlikte oldukça farklı imajların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Renkler, doğa, hava olayları, mevsimler, mitolojik hayvanlar vb. pek çok unsur, şairin gözleri teşbih etmesi noktasında farklı anlam boyutlarıyla şiirlerde yerini bulmuştur. Toplumcu gerçekçi kimliğini sevgilinin gözleriyle dahi yansıtan Erbaş, toplumdaki tüm düşkünlere, mahpuslara, yoksullara, çocuklara, çalışma hayatındaki insanlara ve yaşlı kadınlara bu gözler sayesinde yardımcı olmayı arzulamıştır. Tüm insanlığın yanı sıra Erbaş, göz adına kurduğu tüm imajlarla “kadının dili” olmaya çalışmıştır.

2.2.2.5. Kırmızı Ağızlar, Gülümseyen Dudaklar ve Dönen Gamzeler

Kadının şiirin öznesi olduğu zamandan itibaren “dudak ve ağız” tasvirlerin odağında olmuştur. Türk edebiyatında özellikle Divan ve Halk edebiyatı dönemlerinde dudak ve ağız, kadın güzelliğinin betimlemelerinde en çok kullanılan öğelerden biridir. Erbaş’ın kadın betimlemelerinde de oldukça yer tutmaktadır. Şairin Halk edebiyatına yakınlığının ışığında, dudak ve ağız hakkında geliştirdiği imajlar, halk şairlerinin yaptığı tasvirlerle benzer yönler ihtiva etmektedir. Divan edebiyatında da Halk edebiyatında da sevgilinin ağzı “küçük”tür ve rengi “kırmızı”dır. Şairin bazı dizelerinde de bu tarz benzetmelere rastlanmaktadır.

“Harita” şiirinde öznenin ağzı “küçük ağız” (UD, s. 178); bir diğer şiirde ise bu küçüklüğün boyutu “ağzı kuş yuvası” (KA, s.51) şeklinde tasvir edilmiştir. “Annemden Sana Kadar” adını taşıyan şiirde ise ağız, güzel kokuların bulunduğu “rahiya bahçe”sindeki bir “tomurcuk” (GM, s.38)a benzetilmiştir. Yine aynı şiirde ağız, “Bulut mavi yağmur kuşlarının cümlesi”(GM, s.38-39) şeklinde bir betimlemeyle aksettirilmiştir. Yağmur kuşları genel yapıları itibariyle çok küçük ve narin olmakla birlikte sesleri güzel ve incedir (https://www.turkcebilgi.com/yagmur_kusu). Bu yönleriyle sevgilinin ağzı bir “yağmur kuşu”na teşbih olunmuştur.

Kırmızı, dudak için kullanılan geleneksel bir renk olmakla birlikte Erbaş’ın dünyasında daha çağdaş bir yapıya bürünmüştür. Ağız, “kırmızı bir zaman” (KUS, s.99)a teşbih edilmiştir. Kadının erotik sözler söylemesi bakımından düşünüldüğünde zaman da bu minvalde dudak “kırmızı”laşacaktır. Yine bu izlek üzerinden “Dünyanın bütün gülleri ağzında açıyordu” (BŞ, s. 44) dizeleri de gülün genellikle kırmızı renkli olanının şiirlerde kullanımıyla ilişkilendirilebilir. Ayrıca gülün hem hoş kokulu hem de dikenli bir yapısının olduğu göz önüne alındığında kadının ağzından iyi veya kötü sözlerin çıkması, dizelerdeki gibi bir imajla ortaya konmasını sağlamıştır.

Ele alınan dizelerdeki imajın devamı niteliğinde bir başka şiirde yine şiirin öznesi, ne söylese söylesin ağzı “bir buğulu kırmızı gül”(BMG, s.34) dür. Şiirin devamında ise konuşma sırasında hareket halinde olan dudak ve ağızdan çıkmaya hazırlanan sözler öncelikle kadının “yaprak yaprak ağzının yuvasında.” (BMG, s.34) açmaktadır. Anlaşılacağı üzere gül, şekil ve renk bakımından dudaktan ziyade ağız ve ağız içine benzetilmektedir. Bir başka şiirde ise “Konuşuyorsun, kanatlı bir karanfil dudakların.” (KUS, s.99) mısraları, yapısı itibariyle dudağın karanfile teşbihini göstermektedir. Buradaki “kanatlı” ifadesi dudağın konuşurkenki hareketleriyle özdeşleştirilmiştir. Bu hareketin görüldüğü “Yürüdükçe yolları gelincik tarlasına çeviren.”(KUS, s.96) şeklindeki betimlemede de sevgilinin konuşması “yürümek” fiiliyle karşılanmıştır. “Gelincik” çiçeğinin kullanımı da yine ağzın kırmızılığıyla

ilgilidir. “Nar içi bir ağızdan/Şıralı topuklara/Al yeşil pervanesin” (P, s. 19) dizelerinde ise ağız, “nar içi”nin kırmızısına benzetilirken “şıralı topuklar”ın kullanımı bir renk kontrastı yaratmıştır. Bu örneklerin dışında “Buğusunu güzel sözlerin emdiği uzun bir günbatımıydı ağızı”(KUS, s.100) dizelerinde de “günbatımı” ifadesi kırmızı rengini çağrıştırmaktadır.

Şairin kadın ağızını betimlediği dizelerinde farklı renklerin de barındığı görülmektedir. “Ağzımın üstünde bir gökkuşağı ağızın” (P, s. 32) şeklinde kurgulanan mısradaki ağız “gökkuşağı” ile bir tutulmuştur. Fakat dikkati çeken husus, öznenin ağızının üzerindeyken yani bir öpüşme hali yaşanırken kadının dudağının rengarek bir görüntüye bürünmesidir. Kadına kısıtlı imkanlarla bakmayı reddeden şairin onun dudağına dair geliştirdiği benzetmelerde de farklı bir duruş sergilemesi söz konusudur. Bu duruma örnek teşkil eden “Sarı zamanda masmavi bir ağız.” (BŞ, s. 11) dizelerinde kadının ağızı, güneşli bir günde “masmavi” bir gökyüzüne öykündürülmüştür. Bir başka şiirde ise bugüne kadar tehlikeli, büyülü kadın gözleri için kullanılan “cezayirmenekşe”sini şair, ağız için kullanmıştır: “Bir cezayirmenekşesiydi ağızı.” (DK, s.20). Zira sevgilinin ağızından çıkan sözler iyi veya kötü fark etmeksizin aşığı her türlü yola sevk edebilecek bir tehlike arz eder. Bu tehlike durumu, bir başka şiirde sevgilinin susuşuyla ifade edilmiştir. Kadın, sustukça sesi çeliğe su verildiğinde nasıl “menevişlen”leniyorsa o şekilde kuvvetlenerek daha fazla acıtmaktadır. Bu sebeple ağızdan çıkan sözler de oldukça can yakmaktadır. Ama şair, sevgilinin ağızından çıkan “her sevinci, her azabı seviyorum.” (ÜNBH, s.24) diyerek aşıkane bir tavır takınır. Şairin bu denli aşık bir adam pozisyonunda olduğu “Ağzın ömrüm. Ağzın öptükçe derin” (KUS, s.99) dizelerinde ağız, aşığın ömrüyle denk tutulacak bir noktaya yükseltilmiştir.

Erbaş’ın yaptığı dudak tanımlamalarından biri de “Ağzın gözlerinin cümlesi. Sözlerin hece hece soyunan dünya.”(UD, s. 154) dır. Mısralardan anlaşılacağı üzere şair için gözler, duygu ve düşüncenin asıl okunması gereken yerlerdir. Bu minvalde ağız, gözlerin cümlesi; ağızdan çıkan sözler ise “hece hece soyunan dünya”dır. Sözlerin bu şekilde tabir edilmesi ise şiirin öznesinin konuştuğunda şairin dünyayı anlamlandırması ve anlaması sebebiyle olduğunu düşündürmektedir.

Şair, sevgilinin ağızını ve dudağını, şekil ve rengin yanı sıra başka hususlar açısından da ele almıştır. Ağız, “Bir uzun ayaklanma ölüme karşı” (KUS, s.96) şeklinde tanımlanarak ölümsüzlük bahşeden bir yapıya sokulmuştur. “Annemden Sana Kadar” şiiri ise baştan sona sevgilinin ağızı ile ilişkilendiren unsurları barındırmaktadır. Bu doğrultuda “yaprak heceleri” dizesi örnek teşkil edebilir. Dudak, narinliği yahut söylediği sözlerin inceliği bakımından adeta bir “yaprak” gibidir. Sevgili, ağladığı zaman “kışkırtı”cı olan ağız, öperken ise “dokunaklı” olmaktadır. Ayrıca ağız, “meydan toplantısı”yla, “Okul önlerinde aynalar

taraklar”la, “Ağır kamyon şoförlerinin yirmi dört saati”yle, mezarlığa gülümseyen “ihtiyarlar” (GM, s.38-39)la ilişkilendirilerek hayatın her anına dokunan bir incelik şeklinde aksettirilmiştir. Şiirin devamında bulunan “Ağzındı/ Tanrı keşfetti kendini” (GM, s.38-39) mısraları ise mevcut durumu bambaşka bir kanala yöneltmiştir. Bu durum aslında Allah’ın Hz. Muhammed’in nurunu yarattıktan sonra tüm dünyayı onun uğruna kurmasına benzemektedir. Nitekim Hz. Adem yaratıldığı zaman başını arşa kaldırdığını ve burada “Allah’dan başka ilah yoktur, Muhammed onun resulüdür” (Duran, 2007: 16) cümlesini gördüğünü söylemiştir. Yani Allah, Hz. Muhammed’i yarattıktan sonra ilahlığını bir kez daha belirtmiştir. Erbaş’ın dizelerinde ise tanrı, kadının ağzını yarattıktan sonra onun güzelliği karşısında tanrı olduğunu bir kez daha “keşfet”miştir. Şiirin adını da teşkil eden “Annemden sana kadar” mısrasında ise Odius Kompleksi’nin izlerine rastlanmaktadır.

Sevgilinin ağzı, sadece görüntüsünün çağrıştırdıkları itibariyle değil şairde bıraktığı izlenim ve duygular açısından da şiirlere yansımıştır. Ağzın “büyüsü” şairin gövdesinde “uçurumlar aç”(KUS, 125-126)maktadır. Bir diğer şiirde ise kadın ağzıyla şairin gövdesine “gökyüzünü”(GM, s.51) işlemiştir. Şiirlerin öznelininin ağzı, bu özellikleriyle şaire oldukça etki etmektedir. Ayrılık zamanlarının yaklaştığını ve bunun kaçınılmaz bir son olduğunu şair, sevgilisinin “azalan ağzı” ile öğrendiğini söyler: “Azalan ağzınla öğrendim her şeyin bir ömrü olduğunu.”(KUS, s. 116-117). Sevgilinin ağzından çıkan sözler aşğın hayatını şekillendirecek bir öneme sahiptir. Bu açıdan pek çok zorlu yolu aşıp gelen aşğın “muradı” yani arzuladıkları sevgilinin “ağzında”dır. Fakat şairin “efendi”si ona istediğini vermemektedir. Bu nedenle şairin “muradı” sevgilinin “ağzında kal”ır (P, s.61). Sevgilinin artık tam anlamıyla ayrılığının netleştiği yani artık bu ilişkiden “vazgeç”tiği yine “ağız” ile bildirilmiştir. Şair, “vazgeçen ağzı”, “Akşamüstüyle boyadım”(DK, s. 56) diyerek bu durumu kabullenemediğini akşamüstlerinin karamsar rengiyle belirtmiştir. Erbaş, Hatice Hanım’ın ölümü üzerine yazdığı şiirlerden birinde de eşi için “Ağız dil vermezim” (YS, s. 50) diyerek artık kendisiyle iletişime geçememesinin acısını ifade etmiştir.

Erbaş’ın şiirlerinde ağız ve dudağı, şiirin öznesinin dudağının şekli ve rengi, konuşması açısından ele alındığı görülmektedir. Fakat bu konu hakkındaki bir diğer dikkat de öpüştür. “Ağzım gözüm köpük köpük dudakların”(P, s. 33) diyerek öptüğü sevgiliyi, kaybettiği zaman da yine dudaklardan yola çıkarak vedasını gerçekleştirir. Şair, sevgilinin dudağına “puhu kuşlarının avazını yerleştir”(DK, s. 56) diğini söyler. Puhu, Türkiye’de görülen bir baykuş türü olmakla birlikte geceleri harekete geçen ve acı acı öten bir kuş türüdür. Muhtemeldir ki kuşun bu acı ötüşünden nemalanan Erbaş, sevgilinin kendisine söylediği can yakıcı sözleri söyleyen sesini puhu kuşuna benzeterek onun dudaklarına

yerleştirmiş ve öpmüştür. şairin sevgiliyi öpme isteği ise şu dizelerle aktarılmıştır:

“Düşün istemiştim yüzünün sabahından
Ömrümün akşamına bir düş inceliğinde
Öpüşün, dudağında çiçeklenen çiy taneleri.” (AY, s.84)

Öpmenin gerçekteştiği anın yansımalarını barındıran şiirde ise atmosfer kar yağışının yaşandığı bir zamandır. Fakat şair kadının dudaklarını mı yoksa karı mı öptüğünü ayırt edememektedir. Çünkü kadının dudakları “...sevginin incecik/gülümseyen yumuşaklığı”(AY, s.86)na benzemektedir.

şairin “Kocaman Bir Çocuğu Öpüyorsun” şiirinde “Sen bende neleri öpüyorsun bir bilsen”(KUS, s. 92) diye başlayarak tüm saydığı şeyler aslında bugüne kadar kendisinde iz bırakan anılar, yaşadığı travmatik olaylar ve duygulanımlarıdır. Bu da aslında sevgilinin “öpme” eylemiyle şaire yaptığı dokunuşların her seferinde farklı bir alana temas ettiğini göstermektedir. Erbaş “Siyah bir su gibi yollara akan yalnızlığı öpüyorsun” (KUS, s. 92) derken aslında sevgilinin yalnızlığı giderdiğini; “Bir çocuğun düşlerine inen tokadı öpüyorsun”(KUS, s. 92) dizelerinde ise sevgilinin şairin çocukluk anılarına dokunduğunu; “Sen bende gittikçe kararan bir halkı öpüyorsun”(KUS, s. 92) derken ise şairin bugüne kadar toplumsal olaylara karşı canında duyduğu üzüntüyü sevgilinin aldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca “Uzanıp dudağımdaki titremeyi öpüyorsun.”(KUS, s.93) dizelerinde de şairin ağlamaklı olduğunda onu sakinleştiren bir dokunuş olarak öpme görölmektedir. şiirin devamında da her insanın hayatında bir kez kendisine yönelttiği bir soru olan “İstediğim hayatı mı, yanlış bir hayatı mı yaşadım?” düşüncesini imleyen “yanlış bir ömür tortusu” olarak içinde kalan bu soruyu sevgilinin öperek sakinleştirdiğini söylemektedir.

Dudak ve ağzın ele alındığı diğer yönleri ise gülme ve bunun sonucunda oluşan gamzedir. Sevgilinin gülüşü o kadar tesirlidir ki şairin “dağılmış orduları toparlar, sonra yeni bir yenilgiye sürerdi.”(KUS, s.100) diyeceği kadar bir etki alanı sağlamıştır. Kadın, bir diğer şiirde gülüşünün yarattığı etkinin oldukça farkındadır ve şöyle söyler:

“Ben olmasaydım, dedi,
Gülüşümün güzelliğini yaşayamazdım
Biliyorum verdiğim mutluluğun değerini
Ne anlama geldiğini senin için
Günlerinin güze dönen hayal çizgisinden
İki güneş ırmağı gibi akan gözlerimin...” (KD, s. 52)

Şairin doğrudan anlatımla ortaya koyduğu dizelerin devamında ise kadın, bu etki alanını arttırmak için gülüşünü daha fazla “güzelleştir”diğinden bahseder.

Şair için sevgilinin gülüşü o kadar önemlidir ki yaşadığı gecenin karanlığı onun “içten gülüşü”(AY, s.83)yle “ışı”yarak aydınlanmaktadır. Ayrılık sularına girildiğinde ise kadının gülüşü artık “keder”li bir biçimde hatırlanarak “acılaş”maktadır (DK, s.52).

Kadın gülüşü, şair için sadece sevgili gibi yoğun duyguları yaşadığı kadınlar adına önemseydiği bir durum değildir. Erbaş, kadınların gülümsemeyenleri için “Akışsız ırmağa benzer kadının gülmeyeni”(KD, s. 37) der. Bunun yanı sıra “Köpüksüz denize” ve “uçuşsuz turnaya”(KD, s. 37) benzeterek eksikliği dile getirir. Çünkü kadın onun havsalasında gülmeli, “İşveyi, nazı” yapmayı ve “bir incecik sözü”(KD, s. 37) söylemeyi de bilmelidir. Şair, aslında kadınların mutlu olmalarını arzu etmekte ve bu mutluluğu hareketleriyle göstermelerini beklemektedir.

Erbaş’ın “Çirkin bir kadın gülüşü gibi”(KD, s.7) benzetmesi de şiirlerde yerini almıştır. Bu durum kendisini “çirkin” bulan kadınlara bir göndermedir. Zira şair, bu kadınlara dahi ince dikkatini göstermiştir. Çünkü kendini veya “ağzını” çirkin bulan kadınlar, yalnız kaldıklarında dahi “Gülmeye utanıyor”(KA, s.29) dur. Erbaş’a göre “Bu da bir acıdır.” (KA, s.29). *Küçük Acılar*’da yer alan bu dizeler, kitaba bu adın verilmesini de açıklamaktadır. Şair, için bir kadının ağzı çirkin diye kendi kendine kaldığında dahi gülememesini anlık küçük bir acı olarak görür fakat “bu da bir acı”dır.

Gamze kelimesi, “göz süzüş” anlamına gelmekle birlikte Divan edebiyatı sahasındaki şairlerce sevgilinin bakışlarının betimlenmesi için kullanılan bir tabirdir (Pala, 2012: 162). Fakat günümüzde daha çok “kimi insanların yanaklarında, çenelerinde doğal olarak bulunan ya da güldükleri zaman ortaya çıkan küçük çukur”(Türkçe Sözlük, 2011: 902) şeklinde bilinmekte ve kullanılmaktadır. Erbaş da şiirlerinde “gamze”ye gülümsemekle ortaya çıkan çukur anlamıyla yer vermiştir. Şiirlerde, en net betimlenen gamze Belgin Doruk’undur. Bir sinema filminde görüldüğü anlaşılan aktiristin gamzeleri “perdeden köpük köpük taş”maktadır (KUKA, s. 61).

Şair, gamzeyi bir girdap hareketiyle özdeşleştirerek tabir etmiştir. Yani gamzenin oluşumunda hep bir dönüş hali mevcuttur. Bu hareket neredeyse tüm dizelerde “baş dönmesi” ile karşılanmıştır: “O ebruli baş dönmesi gamzelerinde tüten.”(KUS, s.96) dizelerinde gamze bir dönüşle oluşmakla birlikte bir de bu oluşum, şairde baş dönmesi yaratmaktadır. “Gülüşünün engininden bir baş dönmesiydim artık.” (KUS, s. 116-117) mısralarında da görüleceği üzere “gamze” gülme eylemiyle yüzde oluşan bir durumdur. Bu duruma farklı bir bakış açıdan bakıldığında da gamzenin şair tarafından görülmesiyle kendisinin başını

döndürecek kadar onu etkisi altına almaktadır. Şair, gamzeyi bir de “göllen”mek olarak tabir etmiştir. Bir çukur görüntüsü sergileyen gamze, dizelerin geri kalanında, “İçinde topuklar döner, saçlar titrer, sesler köpürür.”(YH, s.46) şeklinde bir yapıda bulunmaktadır. Yani gamze ortaya çıkana kadarki gülümseme “ses köpür”mesi, vücudun yine gülümseme esnasındaki hareketleri “saç titre”mesi ve “topuk dön”üşü gibi unsurlarla anlatılmış ve tüm bunların gamzenin içerisinde barınarak bir “göllen”me oluşturduğu gözler önüne serilmiştir. Gamzenin içerisinde barındırdığı şeylerden biri de “orman”dır. Bu dizelerde “al yeşil şıvga” olarak nitelendirilen şiirin öznesi, “ormanı gamzeleriyle doldurmuş güneşe uzanı”r (KUKA, s.17).

“Bir baş dönmesi kanatlı gamzeler” (BŞ, s.7-8) dizelerinden de anlaşılacağı üzere gamzeler hareketlidir çünkü gülümseme eylemiyle oluşmuştur. Bu hareket ise gülümsemenin “kanatlı” oluşuyla anlatılmış ve bunun sonucunda bir “baş dönmesi”ne benzeyen bir dönüşle gamzenin ortaya çıkması söz konusudur. Şiirin devamında ise gamze, “dünyayı doğuran bir dünya ürpertisi” (BŞ, s.7-8) şeklinde tanımlanmıştır. Gamze, bu haliyle yarattığı çukur ile bir yuvarlağı andırmaktadır. Bu açıdan “dünya” ile benzer görülmüştür. Yani sevgilinin gülüşüyle kanatlanmış -hareketlenen- yüzde “baş dönmesi” oluşmakta ve bu da gamzeyi meydana getirmektedir. Bu şekliyle gamze, “dünyayı doğur”makta; dolayısıyla kadının yüzü dünyayı doğurmaktadır. Bu durum insandan kadına giden ve onun yaratıcılığını imleyen bir yapı arz etmektedir. Zira insan, tasavvufi düşünce içerisinde hem makro hem de mikro kosmozu kendisinde barındırmaktadır. Ve dünya özelinden evren insanın ta kendisidir. Hal böyle iken kadın yaratıcılığıyla dünyayı gamzesinden doğurmaktadır. Yine aynı izleğin de bulunduğu gamzenin poetikası sayılabilecek dizeler, şairin son kitabı olma özelliğini taşıyan *Otların Uğultusu Altında*’dadır. Tanrının dünyadaki “çiçekler”in hepsini kadının gamzelerinde yaratması yine bir mikro kosmosu işaret etmektedir. Sanatçı, bu şiir içerisinde hem kendisi için gamzenin ifade ve ihtiva ettiği özellikleri hem de şiirin öznesine bir iltifat niteliğindeki sözleri bir arada barındırmıştır:

“Başka bahçelere gönül indirmemiş tanrı
Dünyanın bütün çiçekleri gamzelerinde açıyor.

Gamze ışık. Gamze koku. Gamze şarkı.

Gamze su. Gamze yaprak. Gamze arzu.

Rüzgarın baş dönmesi.

Denizin gülüşü.

Toprağın uykusu.

Sevmenin bütün halleri gamze.

İyi ki başka bahçelere gönül indirmemiş tanrı.” (OUA, s. 30)

Erbaş, kadın görüntüsünün en yoğun betimleme aracı olan dudaktan çok ‐ağız‐ kelimesini kullanmıştır. Bu minvalde yarattığı imajlarda geleneksellikten çok da uzaklaşmayarak dudağın ve ağzın rengi için kırmızı ve tonlarını, şekli içinse ‐küçük‐ kelimesini ele almıştır. Fakat sadece görüntüsel açılardan değil kadının dudaklarından çıkan sözlerin, dudağın aldığı şeklin kendisinde oluşturduğu etkiyi de işlemiştir. Bunların yanı sıra dudağın özellikle gülümseme ve bunun sonucunda ortaya çıkan gamzesini de şiiirlerinin konusu haline getirmiştir. Kadın gülümsemesi şair için bir dikkat arz etmektedir ve bu dikkat güzel bir kadından çirkin bir kadına hatta gülemeyen bir kadına kadar varmıştır. Gamzeler ise gülümsemenin bir getirisi olarak ortaya çıkmaktadır ve bu haliyle şairde bir ‐baş dönmesi‐ oluşturmaktadır. Tüm bu tasvirlerle bakıldığında küçük ince ve kırmızı ağızlı, hoş bir gülümsemenin yarattığı etkiyi ayrılık, öfke halinde de yaratabilen, gamzeli bir kadın görüntüsü ortaya çıkmaktadır.

2.2.2.6. Erotizm ile Anaçlığın Birleştiği Yer: Göğüs

Kadın göğsü, şairin şiiirlerinde iki işleviyle yer almıştır. Bunlardan ilki anneliği ve dolayısıyla beslenmeyi imleyen göğüs; diğeri ise erotik bir arzu nesnesi olarak göğüstür. Kadının göğsünün bir beslenme aracı olarak görüldüğü şiiirlerin başında *Yaşıyoruz Sessizce* adlı eserdeki şiiir gelmektedir. Şair eşi için ‐Göğüslerin iki dolunay uykunun göklerinde‐ (YS, s. 33-34) dizeleriyle geceleri her annenin yaptığı gibi çocuklarını emziren bir kadın görüntüsü yaratmıştır. Dolunay ise şekil itibariyle göğüse benzemektedir. Bu imge, ‐ayın ikiye bölünmesi‐ gibi bir peygamber mucizesini de andırmaktadır. Şiiirin devamında ise ‐Bu çocuk neden bu kadar ağlıyor‐ sözleriyle babanın bu durumdaki konumunu da gözler önüne sermiştir.

‐Büyük Payda‐ şiiirinde ise anne ‐memesi‐, ‐rüzgar‐a teşbih olunmuştur (KUKA, s.31). Rüzgar içerdiği hava ile insanın soluğunu besleyen bir anne memesiyle özdeşleştirilmiştir. ‐Aşk Ayrılıkla Emzire Emzire‐ (KUS, s.38) sanatçının bir şiiirinin başlığı olmakla birlikte buradaki ‐emzirme‐ kelimesi beslenmeyi karşılayacak şekilde kullanılmıştır. Şair, göğüs ve sütün geçtiği bazı dizelerde, hem bir erotiklik hem de anne memesi anlamına gelecek şekilde renklerden faydalanmıştır. ‐Eşikler‐ şiiirinde ‐Göğsünden yürüyen süt...‐(UD, s.189) dizelerinden sonra sütün tanımlaması yapılmıştır. Göğüs bir erkek için ‐kırmızı arzu‐dur. Aynı zamanda göğüs ve süt ‐uykusuz rüya‐dır. Bu haliyle hem bebek için hem de yetişkin bir erkek için göğüs, arzu nesnesine dönüşmektedir.

Erbaş'ın, göğsü anne ve çocuk arasındaki psikolojik boyuttaki bağlılıkla harmanlayarak kültürel bir çıkarımda da bulunmuştur. Şair, “Annelerinin memelerinden, bir yere gitmeyen yolları, pıhtılaşmış arzuları, eşyaların kasvetini, baba sesinin soğukluğunu emerek büyüyen çocuklarla...” (P, s.67) diyerek aslında Lacan'ın düşüncesini destekleyen bir tavır takınmıştır. Lacan;

“Çocuğun anneye bütünleşme arzusunun, anne için annesinin eksikliği, ‘fallus’u olmak arzusu olarak değerlendirir. Bu dönemde henüz simgeselleştirmenin olmadığı ve üstelik fallusun da kültürel bir simge olduğu düşünülürse bu formülasyon bilmececi bir nitelik kazanır.”(<http://libidodergisi.com/edebilerde-kadin-ve-kadin-temasinin-islenmesi-uzerine-psikanalitik-bir-inceleme/>)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Lacan, çocuğun doğumdan sonra da hala annesinin bir parçası olma isteğinin sürdüğünü söyleyerek bu durumun kültürel bir bağlılığa dönüştüğünü ifade eder. Erbaş da bu söylemi “annelerinin memelerinden bir yere gitmeyen yollar” gibi bir tanımlamayla şiirinin konusu haline getirmiştir. Şairin şiirlerinde kadın göğsü, toplumsal bir eleştiri olarak da yer almıştır. *Yolculuk* adlı kitabında Erbaş, bu eleştiriyi, “Küçük adamlar”, “hızlı şoförler” ve “payvon fedailer” arasında kadınların maddi manevi her yönüyle kullanımlarını “Sağılmış memelerinden o kadınların...” (Y, s.45) şeklinde bir ifade ile dile getirmiştir.

Erkeğin, kadın bedeninde bir haz yeri olarak gördüğü kadın göğsü ise şiirlerde farklı kelimeler üzerinden yapılan imgelerle hayat bulmuştur. Göğüslerin rengi açısından “ak” (YS, s. 71) kullanılmıştır. Şair, göğüsleri, görüntü ve şekil açısından bir şiirinde, “Göğüslerin Müşküle bağlarından / Bir çift naz salkımı avuçlarımda tanelenen”(BŞ, s.12) şeklinde nitelendirirken bir diğer şiirinde ise “Göğüsleri bağbozumlarından bir salkım şıra”(BŞ, s. 44) olarak tanımlamıştır. Bu dizelerde göğüs, şekli ve bereket timsali olması açısından üzümle bağdaştırılmıştır. “Büyü” adlı şiirde ise göğüs kelimesi “has bahçe”(P, s. 32) ile karşılanmıştır. Şekil açısından göğsün tanımlanmaya devam edildiği şiirlerde ters bir algı yaratılarak bu sefer bir gök cismi olan ay ve onun ışığı “göğsünde bir murat mahyasıydı.” (BŞ, s. 41) denilerek bir “mahya”ya benzetilmiştir. Bilindiği üzere mahya Ramazan aylarında camilerin minarelerine takılan ve üzerinde çeşitli kutsiyet barındıran sözlerin bulunduğu yazılardır. Bu açıdan bakıldığında göğüsler birer minareye, arasındaki bağ ise mahyaya benzetilerek bir nevi kutsal bir hava sağlanmıştır.

İki göğsün arasındaki boşluk da şairin bir diğer dikkatidir. Bu mesafe “Sonra göğüslerinin o mağrur uçurumu” (KUS, s.11) şeklinde tabir edilmiş ve bir diğer şiirde göğüslerin arasından sızan “sular” ise “Deltalar oluşturuyor iç denizlerine.” (KUS, s.25)

dizeleriyle farklı bir tamamlanış oluşturulmuştur. Zira okuyucunun zihninde suyun gittiği noktalar da tamamlanarak bir kadın bedeni görüntüsü şekillenmiştir.

Erotizmin yüksek perdelere çıktığı dizelerde ise kadının izlenmesi söz konusudur. Buradaki kadın “Umarsız Narcissus”tur. Çünkü gerçekten kendisini beğenen ve kendisine bakıldığına umursamayan bir durumdadır. Bu kadın, Narcissus’un gölde kendisine baktığı gibi “aynada” “göğüs”lerini seyreder. Ardından bir nevi beğenisini arttırmak amacıyla göğüs “uçlarına dokun”ur, “okşa”r ve “kaldır”ır (BMG, s. 39). Kadının bu görüntüsü dışında bir sevişmenin yaşandığı belli olan bir sonranın ardından Erbaş, göğüslerini öptüğü kadına kendisini hatırlatmak için, “Dinle memelerini/ Ağzımı duyacaksın.” (YH, s. 40) der. Ayrılığın yahut hiç kavuşamamanın anlatıldığı dizelerde ise şair, “Ateşim rüzgârım göğsünde kaldı” (P, s.61) diyerek şehvet ve arzusunu dile getirir. Fakat burada göğsün bedenin üst kısmı olarak algılanabileceği de unutulmamalıdır.

Cinsellik barındıran göğüse “Kuş Yuvalarını Kuyu Ağızlarını” adlı şiirde de rastlanmaktadır. Şair, burada kadının göğüsünün ucunda “Ay ışığından ürpertiler alan / Bir çift terli yüzük olmak”(KUS, s. 23) isteğini dile getirmektedir. Zira şair tüm vücuduyla kadının göğüs uçlarında var olmak istemektedir. Bunu da “Ağzımla, gözlerimle, avuçlarımla” diyerek desteklemiştir. Mısraların devamında ise “Derin bir gecede, kuş yuvalarını /Kuyu ağızlarını ısıtır gibi...”(KUS, s. 23) ifadesiyle göğüsleri şekil itibariyle “kuş yuvası”na ve “kuyu”ya teşbih ettiği görülmektedir. “Kanatları Terli Kumru” şiirinde de yine şekil itibariyle “dolunay”a imlenen göğüsler bulunmaktadır. Fakat buradaki göğüsler dolunayın “perdelere sızan” ışığı gibi “yarı açık” bir yakadan görünmektedir. Bu görüntü içerisinde bir çıplaklık söz konusu değildir. Şair, bu halde bulunan kadının “sol memesinin üstüne” kulağını koyarak aslında göğse dair bir cinsel hazdan ziyade kadının “yüreğinin ülkesini” görmeyi amaçlamaktadır. En nihayetinde ise bu dokunuş bir hazza yol açmış ve şair “doğruluyorum titreyerek”(BMG, s.37) diyerek bu durumu belirtmiştir. Bu cinsel arzu ve istek, bir diğer şiirde iyice belirginleşmiştir:

“Çok değil ki, çok değil ki diz çöküp
Göğsünün köpüren pınarlarından
İçeyim istemiştin hayatın can suyunu
Ağzının pembe ufuklarında soluklanarak.
Bir dem barışık olsun can ile ten demiştin
Bir dem iliklerimde duyayım yaşamayı
Uyumun mutluluğunu sende bularak.” (AY, s.84)

Bu dizelerde bir cinsel ilişki isteği dile getirilmekle birlikte göğüs ön plana çıkarılmıştır. Kadın göğsü insana “can suyu” bağışlayan bir yapıda düşünülmüştür. Ağaçlar, ilk dikildiği zaman “can suyu” denilen bir ilk su veriliş durumu mevcuttur. Aynı şekilde bir bebek ilk doğduğunda da “can suyu” olarak anne sütü içmektedir. Erbaş da bu durumu hayatı yeniden tatmak için bir yol olarak düşünerek kadın göğsünden “hayatın can suyunu” içmek istemiştir. Burada yine göğüs hem arzu hem de besleyici özelliğiyle iki anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Bir diğer dikkat de kadın ile bütünleşme hemdem olma durumunun göğüslerden “köpüren pınarların” içilmesiyle bağdaştırılmasıdır.

Şair, genel olarak kadın göğsünü hem besleyici hem de bir arzu unsuru olarak şiirinin konusu haline getirmiştir. Üzüm, dolunay, kuyu, kuş yuvası gibi pek çok şekilde tanımladığı göğsü; renk açısından da aklığa benzetmiştir. Sanatçı, toplumsal bir eleştiri ve yorum olarak da kadın göğsünü kullanmıştır. Yoğun olarak ele alınan nokta ise cinsellikle göğsün bağdaştığı noktalar olmuştur.

2.2.2.7. Kültürün ve Çocuğun İlk Evi: Rahim

Şükrü Erbaş’ın şiirlerinde ve yazılarında “rahim” tabiriyle sıkça karşılaşılmaktadır. Şair kimdir? sorusu için “ana rahmi” ifadesini kullanan sanatçı şu şekilde bir tanımlamada bulunmuştur: “Şair, yazar, kendine yani bir ana rahmi yaratan kişidir. Ona var oluş acısı veren her şey, bu ana rahminde hayatı yücelten bir simya ile başka bir dünya tasavvuruna dönüşür. Yoksa edebiyat olmaz ortada.” (Varlık, 2014: 48). Bu noktada “rahim” imgesinin şairin şiirinin temel izleklerinden biri olduğu söylenebilir. Nitekim bu durum tek yönlü bir yapıda değildir. Erbaş’a göre insanın iki ana rahmi vardır. Birincisi insanın fizyolojik ihtiyaçlarını karşılayarak dünyaya gelmesini sağlayan gerçek ana rahmi; ikincisi ise insanı insan yapan, mensup olduğu toplumun bir parçası haline getiren ve bireysel psikolojiyi etkileyen kültürel ana rahmidir (Çalık, 2018a). Sanatçının verdiği eserlerde rahim, bu iki yönüyle ele alınmıştır.

Rahimden bir gerçeklik çerçevesinde bahsolunan şiirlerde, bir kadın “yorgunluğun şirasından”(GM, s. 41) çocuğunu doğurur. Şairin bizzat kendi annesinden bahsedildiğini düşündüren şiirlerde ise ana rahminden kopuş söz konusudur. “Adamlar kopup ana rahminden gurbeti kurdular.”(DK, s.57) mısralarında Lalezar Hanım, “adamlar” diye şairin bahsettiği çocuklarını doğurarak aslında onlardan bir nevi ayrılmıştır. Şair, bu ayrılışın şiddetini yansıtmak amaçlı “kop”ma kelimesini kullanmıştır. *Bağbozumu Şarkıları*’nda geçen “Ey igde kokulu ana rahmi”(BŞ, s.40) dizelerinde yine anne rahmine bir gönderme bulunmaktadır. İgde, hoş kokulu çiçeklere sahip bir ağaç olmakla birlikte özellikle İç Anadolu’da yetişmektedir (<https://bilgihanem.com/igde-agaci-nedir/>). Bu da sanatçının yetiştiği

coğrafyayı ve Lalezar Hanım'ı imlediğinin bir göstergesidir.

“Ölüm, Güz ve Kapı” şiirinde ise yine ana rahminden kopma söz konusudur. Kadın, oğlunu doğurduktan sonra rahminde bir boşluk bıraktığını ifade eder (DÜAB, s.15). Bu noktadan hareketle aslında annenin de çocuğunu doğurduktan sonra bir boşluk hissettiği söylenebilir. Yani çocuk güvenli ortamından tekinsiz dünyaya gelirken anne ise çocuğunu kendi bedenindeki güvenli ortamından ayırma tedirginliğindedir. Nitekim şiirin devamında ölen çocuk bu sefer annenin “yürek”inde bir boşluk yaratmıştır. Anne rahminin bu koruyucu özelliğinin yanı sıra bebeğin her türlü fizyolojik ihtiyacını karşılaması da söz konusudur. Kıt olan imkanlar dahilinde de olsa rahim yoluyla bebek, hayati işlevlerini idame ettirebilmektedir. Şair, bu bilinç çerçevesinde “Ana rahminin onurlu yoksulluğunu çoktan yitirdi”(P, s.63) şeklindeki dizeleri kaleme almıştır. Aynı zamanda bu dizelerde kültürel rahmin izleri de görülmektedir. Zira şair, her şeyin emek üzere kazanıldığı bir taşrada büyümüştür. Dolayısıyla zaruri ihtiyaçların karşılanması açısından dahi ekonomik anlamda zorluklar yaşanmaktadır. Şair bu durumu “onurlu yoksulluk” olarak nitelendirmiş ve bunun “yitir”ilmesinden dem vurarak sosyolojik bir eleştiriyi de dile getirmiştir.

Bu alıntıların dışındaki “ana rahmi” tanımlamaları daha çok bu kopmanın ardından bir daha dönülemeyeceğini fakat gidecek başka bir yerin bulunmayışını anlatmaktadır:

“Ah kutsal ana rahmi... İnsan nereye gidebilir ki...” (YH, s. 35)

“Ana rahmimdi gittiğim her yer
Dünya diye avundum.” (GM, s.54)

Şair, bu dizelerle insanın her nereye giderse gitsin olduğu insandan kaçamadığını göstermektedir. Ana rahmine doğrudan “kutsal” olarak hitap edilmesi de bu noktada dikkat çekicidir. Aynı zamanda Freud’un bebeğin anne rahminden ayrılması ve oraya tekrar dönmek için arzu duyması ve bu sırada dünyaya adapte olmaya çalışması savı da bu dizeler üzerinden okunabilir.

Kültürel ana rahmi olarak ise şiirlerde Ankara kullanılmıştır: “Yirmi yaşımız siyah beyaz bir zaman Ankara henüz ana rahmimiz olmamış” (YS, s. 28-29). Çünkü Ankara, sosyal, siyasal ve kültürel bakımdan şaire pek çok şey katarak onu günümüze taşıyan, besleyen bir kaynak olmuştur. Zira Erbaş, “Tören ve Beşik” şiirinde Ankara’dan “sonsuz ana rahmim” (UD, s. 202) diye bahsetmiştir. Bu minvalde şair, şiirin devamını teşkil eden dizelerde, ilk ana rahminden Ankara’ya “çocuk” olarak gelmiştir. Fakat yine “çocuk gittiği”ni yani oradan ayrıldığını ifade eder. Bu söyleyiş aslında ruhen hala ilk rahimden bir şeyler taşıdığını

imlemektedir.

Rahim dolayısıyla doğurma hadisesi, tanrının bir tecellisi olarak kadınlara bahş edilmiş olan bir yaratımdır. Dünyadaki kralları da en büyük suçluları da doğuran bir kadındır. “Bir kadın bütün tanrıları doğuruyor..” (KUKA, s. 24) mısralarında da görüldüğü üzere kadın tanrıların üstünde bir yere konulmuştur. Nitekim yaratma yetisi kadındadır ve tanrıları bile o doğurmaktadır. Özellikle Yunan mitolojisine bakıldığında yaratım süreci, “Ana Tanrıça” olan Gaia ile başlamıştır. Sonrasında tüm tanrılar, tanrıçalardan yahut ölümlü kadınlar tarafından dünyaya getirilmiştir (Özcan Elçi, 2018: 830). Bu minvalde kadının anaerkil dönem diye adlandırılan dönemde büyük bir kudretinin olması yine bu yaratıcılığın mütevellittir. Şiirin devamında ise “Bir çocuk bütün kadınları seviyor” (KUKA, s. 24) mısrası gelmektedir. Her kadındaki anne potansiyeli ve şefkati düşünüldüğü zaman çocuğun tüm kadınları sevmesi kaçınılmazdır.

Eski Türk inancına bakıldığı zaman, insan ruhunun bedenden ayrıldıktan sonra dahi hala canlı kaldığı ve yeryüzünde dolandığı bu yolla doğayla bütünleştiği için tüm doğanın da canlı bir varlık olarak algılanması söz konusudur. Animizm diğer bir deyişle ruhçuluk denilen bu kavram en eski inanışlardan biri olmakla birlikte “Türk doğacılığının sembolü Şamanizm’dir”(http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_inanc_sistemleri.pdf).

Bu inanç çerçevesinde de doğa, canlılığını devam ettirmektedir. Erbaş’ın *Unutma Defteri* adını taşıyan eserinde geçen bir şiir, şairin eski Türk inançlarındaki bu hususları benimsediğini göstermektedir: “...Doğa damla damla doğruyor bizi. / Güneş tanrım. Yağmur annem. Toprak ömrüm. Bir su damlasından sonsuzluk veren hayat... Bir su damlasına kur mezarımı.” (UD, s. 162).

Kadının doğurma özelliği sanatçının bakışında yalnızca bir çocuktan ibaret değildir. Kadın, hayatındaki pek çok şeyi çoğaltır; şairin “Sevgilim / Önce ölümden, sonra senden doğdum ben.”(BŞ, s. 40) diyerek kastetmesi muhtemel olan şey “önce ölümden” yani hayata geldiği andan itibaren ölme ihtimali ortaya çıkması ve aslında bunun bir ölümden doğuş olmasıdır. Fakat bu hayattan keyif almasını sağlayan unsur ise sevgilidir. “...sonra senden doğdum”(BŞ, s. 40) demesinin sebebinin de bu olması olasıdır.

“Gamzelerinden doğurmuştu sanki bizi; o sustukça biz bulutlanıyorduk. Koca bir kentin birbirine girip birbirinden çıktığı duygusuz bir vakitte, تنها evlerin o kısık sesiyle, hepimizin tanrısını yerinden etmişti: ‘Benim tanrım kimseyi yaratmamıştı; kendini bile.’” (DK, s. 34)

Derin Kesik adlı eserden yapılan alıntıda bahsedilen ve kadınsı özellikler taşıyan özne, kişileri “gamzelerinden doğur”maktadır. Şekil itibariyle gamzenin rahmi andırmasını; aynı

zamanda ancak gülünce yüzde çıkan bu çukurla aslında kadın güldüğü zaman doğduklarını kastetmektedir. Zira şiirin devamı da bu görüşü destekler niteliktedir. Kadının bunun dışında Tanrı söylemleri de dikkat çekicidir zira kadının Tanrısı kendi de dahil olmak üzere kimseyi yaratmamıştır. Kadının kendindeki yaratıcılık gücünü farketmesi ve şairin kendilerini yarattığını söylemesi bu tarz bir düşünceyi desteklemektedir. Fakat İslami inançta da “O doğurmamış ve doğrulmamıştır” (Oral, 2018: 568). Bu doğrultuda kadının inançlı biri olduğu da düşünülebilir.

Şair, kendi yaratması olan yazma edimini de bir doğum hadisesi olarak vermiştir. Fakat bunu yaparken şiirin öznesini bu doğuma sebep olarak göstermiştir: “Senden doğuyor eşik ve gölge” (GM, s.47). Ardından sevgilinin kendinde yarattığı duygu ve imajlara da yer vermiştir; “Gözyaşı narı, kandil, harfsiz cümle...” (GM, s.47). Erbaş, bir diğer şiirinde ise eserlerinin ortaya çıkış sürecini çeşitli durumlara bağlayarak “doğurdu”ğunu söylemiştir:

“Ne sözcükler göverdi elimi değdiğim yerden
Ne dilimden ezgiler döküldü durup dururken
Onları ben bir bir doğurdum
İnancın ağır yükü
Ve bunlu baskısıyla acıların
Çırpınan yüreğimden kıvrınan beynimden...” (Y, s.38)

Bir cinsel ilişkinin yaşandığını düşünülebilecek *Pervane* kitabında bulunan dizelerde ise şair, Hz. İsa gibi tekrar doğumunu kadının “kasıklarının gamzeli sularından...”(P, s. 47) olduğunu ifade etmiştir. Hatice Hanım’a dair yazılan şiirlerden birinde ise şair, “Beni onurundan doğuran kadın” (YS, s. 81) şeklinde bir tanımlamaya gitmiştir.

Kadına has bir özellik olarak nitelendirilen doğurma, Erbaş’ın şiirlerinde dişiliğini korumakla beraber farklı hususlar için de kullanılmıştır. “Yağmur değil ben çekiliyorum / Yeraltı sularının rahmine” (BŞ, s. 7). Dünyaya kadınsı bir özellik bahşedilerek “yeraltı”, dünya denilen kadının rahmini oluşturmaktadır. Ayrıca yağmur, erkeksi bir durum olarak düşünülürse bereketi sağlayan bir unsur olarak erkek menisiyle eş değer görülebilir. Böylelikle yeryüzünü dölleyen bir yapı arz eder. Dünyanın kadınsılığının sürdürüldüğü diğer şiirlerde ise dünya “Aşk bir gövdeden doğur”(BŞ, s.9-10) maktadır ve şair dünyaya seslenerek, “Sen koydun bu kalbi bu güzelliğin önüne / Ayrılığa bırakma beni / Ölüm bir gün nasıl olsa sürecek hükmünü...” (BŞ, s.9-10) demektedir. Sanatçı, yaratıcı olarak gördüğü dünyaya bu şekilde bir hitapta bulunarak aslında sonun belli olduğu kaderciliği gözeterek temennilerini dile getirmektedir.

Dünyanın tesadüfi bir şekilde oluşmadığını düşündüren dizelerde ise “Dünyayı doğuran bir dünya ürpertisi”(BŞ, s.8) şeklinde bir ifade kullanılmıştır. Bu da dünyanın da bir şekilde doğrulduğunu göstermektedir. Aşk ise direkt olarak “anne”likle özdeşleştirilmiştir; “Ve aşk bizi doğuran annemizdir.” (DK, s.7). Burada anneliğin işlevleri gözetilecek olursa bu minvalde aşk, yaşattığı çeşitli durumlarla tıpkı bir anne gibi hayatı acısıyla tatlısıyla öğreten ve farklı bakış açılarıyla bakmayı sağlayan bir yapı arz etmektedir.

“Yaşamayı kimse bağışlamaz bize
Biz onu ölümün ana rahminden
Aşka dönmüş bir beden arzusuyla
Harf harf yaratarak çeker alırız.” (BŞ, s.32)

Ölüm ve rahmin birleştiği noktalarda felsefi bir bakış açısı da görülmektedir. Zira ölüm, yaşamla birliktedir. Erbaş’ın tasvvurunda insanlar “yaşamayı”, “ölümün ana rahminden” alır. Fakat bu, ancak “harf harf yaratarak” gerçekleştirilecek bir şeydir; yani yazarak. Şair yazmayı bir yaşantıya dönüştürme olarak görmektedir. Ölümün, ana rahmi olarak kullanımı ise insanı yaşamaya iten bir başlangıç noktası olarak görülmesidir. Nitekim insan, bir gün öleceği bilinciyle ahir ömrüne pek çok şeyi sığdırmak için çabalamaktadır. Sanatçının çabası ise bu noktada yazmaktır. “Çan” şiirinde de yine zaman-ölüm-doğum meselelerine değinilmiştir: “Zaman ölümün eviymiş. İnsan kendinden doğurmuş kendini. Öğreniriz...” (UD, s. 180).

“Varoluş” adını taşıyan şiirde ise doğum hadisesiyle yine şairin gerçekleştirdiği bir husus olarak karşılaşılmaktadır. Burada Erbaş, “Ey zamanlar anası”(UD, s. 169) şeklinde hitap ettiği şiirin öznesinden “kalabalığı” doğurduğunu söylemektedir. Nitekim şiirin devamında da “Sensin, aşkla ölüm arasında tek bağım...”(UD, s. 169) diyen şairin, zamanı bir köprü olarak gördüğü söylenebilir. Bu minvalde aşkın yaşanmasına izin veren zamandır.

“Kalbim
Doğurdun beni
Ölümlü mühürlü dünyasın.” (P, s. 20)

Dünya, mutlak ölümlü birlikte varılan bir husustur. Ölüm, hayatın karşısında diyalektik bir biçimde durmaktadır. Şair, bu idrakte birlikte asıl doğumun insanın duygulanımlarıyla olduğunu kendi kalbi üzerinden vermiştir. Aynı zamanda Erbaş, ölümü de bir “rahim” olarak düşünmüştür. Tüm dünya ve onunla birlikte yaşananların hepsi “ölümün rahminde” (YS, s.17-18)dir. Bu dizeleri, Hatice Hanım’ın ağzından bir söyleyişle veren

Erbaş, toplumsal eleştiri sesini yükselterek “bu çocuklar nasıl yaşayacak bu ülkede.” (YS, s.17-18) sorusunu yöneltmiştir.

“Can Sıkıntısının Üzerinden” şiirinde bahsolunan “ana rahmi” aslında şairin kültürel rahim dediği kısma girmektedir. Çünkü Anadolu insanı, genel olarak arzu ve hayallerini ister cinsel bağlamda olsun isterse hayata dair farklı beklentiler kurma üzerine olsun her zaman belirli bir baskı ve toplumsal denetim çerçevesinde eyleme dönüştürebilmiştir. Bu da şairin nazariyesinde kültürel rahimde “soğumuş arzu”(P, s. 58) olarak görülmüştür. Devamındaki dizelerde ise “Ey çeki taşı zaman yüzümüzde halkalanan”(P, s. 58) şeklindeki kullanım da dikkati celb etmektedir. Zira “çeki taşı” eskiden ağırlıkların denklenmesi için kullanılan bir ağırlıktır. Zaman ise aynen bir çeki taşı gibi insanın yüzüne ağırlık yaparak pek çok çizginin oluşumuna yani yaşlılığa sebebiyet vermektedir.

Şair, “Otlar Benden Yüce” şiirinde canının “pervanesi” olarak “açlık ve aşk”ı göstermiştir. Buradaki açlık hususu şiirin devamındaki “bedenler döndürürüm” ifadesiyle birleştirilerek düşünüldüğünde cinsel bir doyumunu imlemektedir. Zira “Bir kadın doğurdu/ Sonra bir kadın daha / Hazdan yapıldım.” (P, s. 40) diyerek şair her kadının kendisinde yarattığı cinsel doyumunu kendisinin doğrulmasıyla eş tutmuştur ve her yeniden doğuşunda “hazdan yapıldığını” ifade etmiştir.

Erbaş’ın şiirlerinin okunduğunda üslupsal olarak anlaşılmasına dahi olanak sağlayan imgelerden biri rahimdir. Genel itibarıyla kültürel ve gerçek ana rahmi, şiirlerde birbirine karışmış bir biçimde görülmektedir. Bazı şiirlerde bu ayrımlar net bir biçimde verilmiş olsa da birkaç şiirde gerçek ana rahmi olarak bahsedilen yerlerde, rahmin kültürel boyutuna da değinilmiştir. Bunun dışında doğrudan rahim olarak geçmese de “doğurma” hadisesiyle rahmin temel işlevinden söz edilmiştir. Bu sadece bir kadının bir çocuk dünyaya getirmesi açısından değil; kadının hayattaki duygu ve durumları da yaratması ve çeşitlendirmesinin kaynağı olarak görülmüştür. Ayrıca yine doğurma, şairin yazma edimini temsil etmek üzere kullanılmıştır. Yağmur, aşk, zaman, dünya ve ölüm gibi kavramlar da doğurganlıklarıyla şiirlerdeki yerini almıştır. Yani şair, duyguların ve ilişkilerin yaratımlarını da kadını bir özellik katarak şiirlerine aksettirmiştir.

2.2.2.8. Aşkın Mabedi: Beden

Antik çağlarda beden, “tanrı ve tanrıçaların mükemmelliği”ni imlerken, Platon beden için “ruhun mezarı”, St. Paul ise “Kutsal Ruh’un mabedi” şeklinde tanımlamalarda bulunmuşlardır. Ortaçağ’a gelindiğinde ise kilisenin beden algısı “maddi dünyaya ait ölümlü bir nesne” (Öğüt, 2012)dir. Kilisenin bu uzun süren hakimiyeti boyunca beden ve bedensel tatminler cezaya tabi tutulmuş ve katı kuralların kisvesi altına girmiştir. Rönesans döneminde ise sanat kadar beden de aydınlanması söz konusu olmuş ve yine beden güzelliği öncelenmiştir. Modern dönemin bedeni ise tıpkı bir saat gibi mekanikleşmiş bir makinedir:

“Modern liberal özerk “birey” algısının yaratılmasında bu tür içe kapanmış bir beden algısının önemli olduğunu yeniden söylemek gerekir. Modern siyasal öznenin yaratılmasında beden-akıl tamamlayıcılığından filizlenen ‘insan’ öznesi, rasyonelleşen akıl ve bireyselleşen bedenin birlikteliğinden doğabiliyordu.” (Köse, 2009: 71)

Erbaş için kadın bedeni ise tıpkı antik dönemlerdeki kutsiyeti taşıyan bir yapı arz etmektedir. Erbaş’ın şiirlerinde parça parça neredeyse tüm beden uzuvları üzerine çeşitli biçimlerde imajların yaratıldığı görülmektedir. Fakat şair, tüm bir beden ve teni de ihtiva eden dizeler kaleme almıştır. Bir şiirinde kendisini “simli bir cümle” olarak tanımlayan şair, “Hayal Hanım” diye hitap ettiği şiirin öznesine “Kirpiğinden topuğuna harf harf işlenmiş”(P, s.34) olduğunu söyler. Hayalleri bir kadınla ve yazdıklarını da bir kadın bedeniyle bütünleyen sanatçı, baştan aşağı anlamındaki hareketi kirpikten topuğa şeklinde sık kullandığı bir ifade edişle gözler önüne sermiştir. Ayrıca şair, burada olduğu gibi birkaç beden uzvu üzerinden tüm bir bedeni imlemiştir: “...boynundan topuklarına yazdığım.”(BŞ, s.32), “Ağzından topuğuna dışarılar pervanesi”(ÜNBH, 31), “Göğsünden topuklarına”(P, s.56), “kulak memelerinden topuğuna” (P, s.12). Bir diğer şiirinde ise kadın bedenini “ılık ince” (KD, s.24) olarak tanımlamıştır.

Bedenin, “gövde” ya da “ten” kelimesiyle karşılanmış olan mısralarda genel itibariyle ışık yansımaları kullanılmıştır: “Gövden altın güneşlerle ibrişim yumağı” (YS, s. 30-31). Güneş ışıkları altın rengiyle karşılanırken bu ışık altındaki ten, bir “ibrişim yumağı”dır. İbrişim, “kalınca bükülmüş ipek iplik”(Türkçe Sözlük, 2011: 1138) türüdür. Kadın teni bu minvalde ipekle, güneş ışıkları ise altın renkle karşılanarak bir kontrast yaratılmıştır. “Çıkar gelirim; esmerliğine senin / Günışığı giyinmiş o sıcacık tenine.” (AY, s. 94) dizelerinde ise güneş ışıklarından yanan bir ten görüntüsü hakimdir. Güneş dışında ayın yaydığı ışık altındaki ten de şairin gözlemi sonucunda “Sulardan yükselen bir türkü gövden / Bozkır kadar dokunaklı /Ayın altında.”(KUS, s.54) dizeleriyle ortaya konmuştur.

Tüm bir bedenın teşbihi noktasında “söğüt” ağacının kullanımı dikkati çekmektedir. Bu kullanımın iki yönlü olduğu öne sürülebilir. Zira söğüt, Türk kültüründe, yalnız, meyvesiz, gölge veren ve ulu ağaçlardan biri olması bakımından tanrısal özellikler taşıyan kutsal bir ağaçtır. Ayrıca bu kutsal ağaçlar, hayat ağacı da denilen yaşamla ölüm arasındaki bir köprü görevindedir (Gürsoy, 2012: 45). Ayrıca görüntüsel bağlamda söğüt ağacının uzun, ince ve sarkık dallara sahip yapısı bir kadın vücuduna uygundur. Erbaş da “Soyulmuş söğüt dalı” (AY, s.87) dizeleriyle bunu imlemektedir. Söğütlerin yapısı itibariyle kurgulanan diğer bir beden tasviri ise şöyledir:

“Almış yağmuru omuzlarına
O incecik söğüt dalı
Kim bilir hangi sevincin rüzgârıyla
Uçuyordu öyle
Saçları kendinden bin metre geride...” (KD, s.16)

Doğadan insana bir aktarımın ağır bastığı dizelerde şair, rüzgarın her şey üzerinde hareket sağlayan gücünü “sevinç”le, kadın vücudunu ise “söğüt dalı” ile özdeşleştirmiştir. Rüzgarın söğüt dalları üzerindeki hakimiyeti kadın saçlarına devinmiş ve bir beden teşbihi yapılmıştır.

Erbaş, başka bir şiirinde direkt olarak “Bir salkımsöğüde benzetiyorum seni” (Y, s.52) diyerek şiirin öznesini muhatap almıştır. Buradaki söğüt teşbihinin oluşumu ise diğer örneklerinden farklıdır. Zira söğüte benzetilen kadın şaire “çok uzak” yani imkansız bir aşk görünümündedir. Bu haliyle şairin yalnızlığını çoğaltmakta olan özne, “yalnızlığın ufuklarını bütünleyen”(Y, s.52) bir yapıdadır. Söğüt ağacının sulak mekanlarda özellikle nehir kenarlarında yetişerek suya eğilen dalları göz önünde bulundurulduğunda şairin kendisini bir “ırmak”a benzetmesi şairin erişmek istediği yakınlığı göstermektedir. Fakat böyle bir uyum içerisinde görünen şair ve özne buna ulaşamamışlardır ki şair “Düşmüyor bir gün olsun / Sularına gölgen...” (Y, s.52) dizeleriyle bu durumu aksettirmiştir. Söğüt dışında, “sarmaşık gülleri” (P, s.12) de beden teşbihinde kullanılmıştır.

Bir diğer şiirde ise sanatçı, kadının bedenini çizerken “salkımsöğütler”i kullanır. Fakat sanatçı, buradaki söğüdün “duruşunu” hiçbir rüzgarın bozamayacağı bir sağlamlıkta kurgulamıştır (DK, s. 56). Burada bir de ilk insanın yaratımındaki odun parçalarından bir iskelet yapılarak ardından karılan balçıkla melekler tarafından bedeninin oluşturulması anlatısı söz konusudur. Erbaş, bu olayı kendi kadınının yaratımının anlatımında kullanmıştır.

Bedenin kutsiyeti bakımından şair, şiirlerinde ilk insanlar olan Hz. Adem ve Hz. Havva'ya çeşitli göndermelerde bulunmuştur. “Sevmenin Tanrı soluğuyuz ikimiz de / Gövdemiz dünyanın ilk atlası.” (YS, s. 30-31) dizeleriyle Erbaş kendini ve eşini yaratılan ilk insanlara öykündürmüştür. Aynı zamanda insanın bir mikro kozmos olması düşüncesinden hareketle bedenini “dünyanın ilk atlası” benzetmesi de yerinde olmuştur.

Aykırı bir aşkın gözlemlendiği bir diğer şiirde şair, kadının “yalan”, “yanlış”, “suç bile” olsa kendisine dokunmasını istemektedir. Bu farkındalıkla kendisini Adem yerine koyan şair, şiirin öznesinin bedeninin cennetten kovulmaya sebep çeldiricisi olarak görmektedir: “Essin teninden dişiliğin o bin yıllık / İnsanı baştan çıkarın Havva rüzgârı” (KD, s.37). Burada dikkati celb eden husus, şairin kandırılmasını kendisinin istemesidir. Havva rüzgarı diyerek ise kadının doğasında ilk insandan beri bulunan “baştan çıkarıcı” özelliği imlenmiştir. Aynı zamanda Gürbüz Deniz, cennetten kovulmaya neden olan nesnenin bir “elma” olmadığını, zira bunun metaforik bir anlam ihtiva ettiğini; asıl kovulma hadisesinin temelini kadın ve erkeğe yasaklanan cinsel birleşim olduğunu ileri sürmüştür (2011: 100-102). Bu düşünceden hareketle yasak aşkı ve beden temasını arzulayan şair, cennetten kovulmaya sebep olabilecek bu durumun tüm suçunu da tamamen kendine yükleme amacı gütmüştür.

“Bir mihrap mumu ak göğsün üstünde
Ağzının burcundan ayaklarının ucuna
Ayetler indirdi sabahlara kadar
Bütün sevda sözlerinden dünyanın” (BŞ, s. 38)

“Şehrazat” adını taşıyan şiirde ise Şehrazat’ın sabaha kadar binbir gece süren masallarını anlatmasına bir öykünme gözlemlenmektedir. “Mihrâp camilerde, mescidlerde yönelinen taraftaki duvarda bulunan ve imamlık edene ayrılmış olan oyuk, girintili bölümüdür” (Develioğlu, 2010: 751). Eskiden elektriğin olmadığı zamanlarda ibadetlerin yapılacağı zamanlarda mihrap mumu denilen mumlar yakılmaktaydı (Kaya, 2015:118). Bu yolla sevgilinin bedeni, bir ibadethaneye hatta ibadethanenin en kutsal yeri olan mihraba benzetilmiştir. Ve buradaki mihrap mumu, ibadet edilmesi yaraşır olan sevgiliye ve onun vücuduna sabahlara kadar ayetler indirmiştir. Fakat bu ayetler kutsal kitapların herhangi birinden değil dünyanın bütün sevgi sözlerinden oluşmaktadır.

Eski dönemlerde gecenin aydınlatılması hususunda elzem olan kandiller de şairin şiirlerinde yerini almıştır. “Ocağı Yakın!” şiirinde kadının vücudu, bir kandille teşbih edilmiştir: “Kadın fitilinden yanan bir kandildi.” (KUKA, s. 40). Kandil yani kadın bedeni “fitilinden yan”makta olarak tabir edilirken kullanılan fitil, kadının ruhunu temsil ederek

yaşadığı üzüntülerin bir sonucu olarak içinde bulunduğu kederi hissettirmektedir. Bir diğer şiirde ise kandil, çıplak bir kadın vücudunu aydınlatma göreviyle yer almıştır. Bedenin üzerine gelen mum damlaları ise “mühür” ve “yıldız”dır:

“Başucunda bir şarap kandili
Mumdan mühürler çıplaklığının hazinesinde
Dökündüm sabahtan sonra da yıldızlarını...” (BŞ, s.13)

Sevgilinin bedeni masum ve utangaç bir yapıdadır. Özellikle bu masumiyetin toplumsal eleştiriyiyle birleştiği “Sevgilim bu ülke senin gövden kadar masum olsaydı / Bir tek anne oğlunu devletten sormazdı...”(KUS, s.26) mısraları bu hususun dikkat çekici bir örneğidir. Utangaçlık noktasında ise denizde bulunan kadının, çocuksu bir utangaçlıkla “sularla” çıplaklığını örtmesi söz konusudur (YS, s. 30-31). *Sarkacın Kalbi* adlı eserde bulunan şiirin dizelerinde ise öznenin “kalbinde” oluşan duygulanım sebebiyle utanan kadının bu duygusu, tüm bedenine “utangaç karınca” vasıtasıyla yayılmaktadır: “Kalbinden gövdene yürüyen utangaç karıncayı seviyorum.” (SK, s. 24).

Şair bir diğer şiirde, sevgiliyi felsefi açıdan yorumlamıştır. Erbaş, sevgilinin “göğsünden topuklarına” yani baştan aşağı gerçekliği ve sonsuzluğu onun bedeni üzerinden belirtmiştir. Bunun sonucunda ise “Bizden başka can evi yok Tanrının”(P, s.56) diyerek Hallac-ı Mansur söyleminin daha yumuşak bir anlamını ihtiva etmiştir. Nitekim Allah’ın en güzel tecellisinin insan oluşu hususu dikkate alındığında tanrının “Bizden başka zamanı / Bizden başka ölümü” (P, s.56) olmaması net bir anlam kazanabilir. Ayrıca şairin inançsal ve düşüncesele dünyasına bakıldığında hümanist bir yapıda olduğundan insanı, tanrı seviyesinde yakın bir konuma yücelttiği izlenebilir.

Beden, Erbaş’ın sadece ruhsal dünyasında değil maddi dünyasındaki hareketlerinde de etkilidir. İstanbul’un şaire yakın tıpkı “evi” gibi gelmesinin sebebi şiirin öznesinin “gövde” ve “sözleri”dir (KUS, s.46). Bir diğer şiirinde ise şair, gövdesiyle “bütün söylediklerini doğrula”yan kadının bedeninde “Uçsuz bucaksız çıplaklığında yaşadım dünyanın sınırlarını.” (KUS, s. 39) der. Ayrıca kadının bedeni, şaire göre o kadar özel ve değerlidir ki sonsuzlukla bağdaştırılmıştır: “İkinci bir sonsuzluk avuçlarımda gövden.” (P, s. 32)

Kadın bedeni, şairin bütünlüklü bir yapı içerisinde ele aldığı şiirlerinde hep bir yüceltme ve kutsiyet içerisindedir. Kandil, mum gibi bedeni imleyen nesnelere de benzetme unsuru olarak kullanımıyla da bu kutsallık çok yönlü bir biçimde hissettirilmiştir. Bununla birlikte bir bedene sahip olan ilk insanlar Adem ve Havva’nın şiirlere konu edinmesi de vücudun çağlar öncesindeki ilk tanrısallığına erişmesine olanak sağlamıştır. Beden için ışık

yansımaları ve söğüt, sarmaşık gülü gibi bitkilerle çeşitli teşbihler yapılmıştır. Tüm yaratılan imajların ortak noktası ise aşktır. Şairin insanın gözündeki ışığı, iyiliği gördüğü sürece herkese karşı saygı ve sevgisini esirgemediğini (Çalık, 2018c) göz önünde bulundurmakla birlikte aşk ve sevgi şairin kadın bedenini yüceltmesine olanak sağlamıştır.

2.2.2.9. Diğer Beden Uzuvarı

Şükrü Erbaş kadına, yüzünden bacağına, kulak memesinden ayağına, omuzundan eline kadar pek çok beden uzuvuyla şiirlerinde yer vermiştir. Çoğu şairin eserlerindeki genel kullanım biçimlerinin yanı sıra bu uzuvlar, farklı mahiyetlerde de aşkın taşkınlığı noktalarında kendilerini göstermişlerdir. Şairin bu unsurları ayrı ayrı olarak ele alması parçadan bütüne giderek tüm bir bedeni ve ruhu kapsamaya çalışmasından ileri gelmektedir. Bu husustaki en kapsamlı olan kadın yüzü, “güzel”(AY, s. 86) ve “ince” (UD, s. 178)dir.

Teşbih noktasında yüz, bütün bir gökyüzünün tecellisi bağlamında “Bir gök damlası” (BŞ, s.14)dir. Yine aynı eserdeki “Kırmızı bir bulut yüzün” (BŞ, s.19) dizeleri ise gün batımının kızılığına bir göndermedir. Kadının masumiyeti ve henüz hayatında problemler yaşamaması, tıpkı bir “göl”ün, gökyüzünün berraklığı dışında bir “bulut” dahi yansıtmaması durumuna benzetilmiştir: “Yüzün bulut görmemiş bir göldü.” (KUS, s. 113). Şair, *Bütün Mevsimler Güz*'de ise öznenin yüzünü “... Polatlı ovasında / Ekinlere vurmuş sabah güneşi”(BMG, s.25)ne teşbih etmiştir. Kadının yüzü “güneş”le bir tutularak bu ekinlerin yanı sıra “Dünyaları uykusundan uyandıran.”(BMG, s.25) bir işlevsellikle aktarılmıştır. “Akdeniz” ise şairin tahayyülünde “Ayaklanan bir kadın yüzü”(YH, s. 82) dür. Dikkat edilirse sanatçı, kadının yüzünü, genellikle doğayı yansıtarak güzelliğine güzellik katan bir unsur olarak kullanmıştır. Şair, bir başka şiirinde ise kendi bedenini ve tenini “su” olarak tanımlamıştır. Fakat bunu kendi güzelliğini bildirmek adına değil “kadının yüzünü yansıtan” (AY, s.84) bir su olmanın mutluluğu içerisinde bulunmaktan ötürü kurgulamış gibidir.

Kuş Uçar Kanat Ağlar adını taşıyan eserde ise modern bir teknoloji olan “sinema perdesi”(KUKA, s. 61) kadının yüzüyle bir tutulmuştur. Burada kadının izlediği filmi gelip “tutkuyla” şaire anlatırken yüzünün sinemadaki filmi yansıtacak şekillere bürünmesi bir eleştiri ile bağlanmıştır. Zira kadın “bir şehrin ışıklı kadınlarını” heyecan içinde aksettirirken şair buna karşılık “taşra kasabalarının çaresizliğini”(KUKA, s. 62-63) anlatmaktadır. Şiir hikayenin devamında, tüm sinemaların kapanmasının ardından kadının yüzü, “bütün sinemalar” olmuştur. Bu durum şairin tüm dikkatini, tamamıyla kadına verdiğini göstermektedir. Artık dünya ile bağlarını koparan şair, bu dizelerle tüm filmleri ve hayata dair her şeyi, kadının yüzünden izlemesini imlemiştir. Hatice Hanım'ın olduğu tahmin edilen şiirin

öznesi için şair “Senin ince yüzüne üç şehir vardı.”(UD, s. 178) derken insanın gördüğü şehirlerin yüzünde yine bir yansıma yaratması söz konusudur. Bu yaklaşımla dizelere bakıldığında bu üç şehrin Yozgat, Ankara ve Antalya olduğu söylenebilir.

Şair, kadının yüzünü hayata tutunmada bir araç ve teselli olarak görmüştür. Nitekim “Yüzün de olmasaydı” diye başlayan dizelerde Erbaş, “günleri”nin ve “ömrü”nün neye benzeyeceğini dahi kestirememektedir. Kendisini “Karanlık bir mahzende soluk bir resim” şeklinde tanımlayan şair, eğer öznenin yüzü olmasaydı “Rutubet, toz ve küf kokuları içinde” (Y, s.143) eskiyeceğini ifade etmiştir. “Çözüm” şiirinde ise ilk bakışta kadının yüzünü “uzak tut”masını isteyen sanatçı, “Dünya geçiyor olanca görkemiyle / Göremiyorum” (AY, s.79) diye serzenişte bulunurken bu uzaklık aslında onun dünyadan “tat alamama”sına sebebiyet verdiği için şair “yüzünü yakın tut biraz” (AY, s.79) şeklinde bir istekle son bulmuştur. Duyguların aksettirilmesi minvalinde önem taşıyan yüz, *Aykırı Yaşamak*’ta “yağmura gömülü”(AY, s.59) yani gözyaşları içerisinde tasvir edilirken *Kül Uzun Sürer* isimli eserde kadının yüzü, ayrılık sularına girildiğinin bir habercisi olarak “...doygun bir aşkın soğukluğunda” (KUS, s. 116-117)dır.

Ayrılık acısının yoğun olarak hissedildiği “Heves Türküsü” şiirinde ise “Turnanın kanadı yüzünde kaldı” (P, s.61) dizeleri, Halk edebiyatında sıklıkla kullanılan turna motifi açısından dikkati çekmektedir. Turna, “leylek büyüklüğünde, uzun bacaklı, zarif boyunlu, parlak, duru güzel gözlü göçmen bir su kuşu” olmakla birlikte “Türk cemiyetinde kanat, kemik veya tüylerinin şamanlık, alplık, hâkimiyet, kuvvet, cesaret, kız-güzellik, uğur, bereket, niyet ve süs unsuru olarak kullanıldı” (Elçin, 1997: 63)dığı bilinmektedir. Turnanın halk şairlerince en yoğun biçimiyle sevgilinin güzelliğini betimlemenin yanı sıra yardan haber alma açısından da bir araçtır. Erbaş da sevgiliye dair muradını ona bir turna kuşu ile iletmiştir. Bunun sonucunda aldığı haber olumsuzdur ki turnanın “kanadı” sevgilinin “yüzünde” kalır.

Sevgilinin gözünden akan “her damla” şaire göre “bir hayat”tır (ÜNBH, s. 50-52). Hem yaşanılanları hem de kadının her bir zerresinin ehemmiyetini gösteren bu kelimeler, Erbaş’a göre sevgilinin “yüzüne düşmeyen” bir “sabah”ken, şairin tüm bir ömrü “akşamdır” (AY, s.82-83). Öznenin gülüşü ise yüzünde ayın etrafında oluşan halelerin diğer bir adı olan “ayla” (AY, s.84) şeklindedir. Bu dizelerde “gümüş” ve “ayla”nın kullanılması da sevgilinin yüzünün “ay”a benzetilmesinin sezdirilmesine olanak sağlamıştır. Ayın özellikle dolunay hali de yüz hususunda şiirlerde yerini almıştır. Yaşlı bir kadının yüzü “altmış yıldır dolunay” (BMG, s. 30) dizeleriyle tabir edilmiştir. Dolunayın farklı bir kullanım noktası olarak ise yanaklar görülmektedir. Teşhise tabi tutulan dolunay, gökyüzündeki görevinden feragat edip

sevgilinin “al yanaklarında ter”(KUKA, s.40-42)lemektedir.

Yüz ile ilintili bir biçimde şiirlerde “alın”da belirli bir yer kaplamaktadır. Ekseriyetle “Sarmaşık” şiiri bu konunun iyi bir örneğini teşkil etmektedir. Zira kadının alını, “ülke” (P, s.12) olarak görülmüştür. Bu ülke hem “su” hem de “çöl”ün bir arada bulunduğu masalsi bir *Leyla ile Mecnun* hikayesi diyarıdır:

“Senin alının ülkesinde
Su vardı, çöl başucundaydı
İshak kuşu bir Leyla avazıydı” (P, s.12)

Bir diğer şiirde alın yine ülkeye benzetilmiştir fakat burası “gücenik” bir ülkedir. Zira bir biçimde kırılan kadının bu halinin devamını istemeyen şair, onu incitmeden “öperek” bir bir nebze de olsun teselli buldurmaya çalışmıştır (AY, s. 59). Alının bir ülkeden ziyade “akıl almaz bir düzlük”(KUS, s. 113) şeklinde betimlendiği “Dünyaya Teslim Olmak” adını taşıyan şiir hikayede, bu alanın genişliği “...bir ufkunda gün batarken bir ufkundan ay doğan.” (KUS, s. 113) denilecek kadar bir bölge ihtiva etmektedir. Kadının alını, sadece bir alandan ziyade “dört mevsime ufuk” (ÜNBH, s. 50-52) da olmuştur. Dört mevsimin altında barınması, öfke, mutluluk, keder vb. duygu durumlarının da bir ifadesidir.

Yüze dahil olarak alınabilecek “kulak memeleri” de şiirlerde yerini almıştır. *Unutma Defteri*’nde zamansal anlamda bir teşbihin söz konusu olduğu “Zamana iki nokta kulak memelerin.” (UD, s. 152) dizeleri kulak memelerini anlatırken; *Kül Uzun Sürer*’de “Bağ yaprakları arasında bir çift üzüm salkımıydı kulakların.” (KUS, s. 113) denilerek saçlar, bağ yapraklarıyla, kulaklar ise üzüm salkımlarıyla yansıtılmıştır.

Kadının bedeninden aşağı doğru bir bakış sergilendiğinde göze çarpan diğer bir beden bölgesi, boyundur. Sevgilinin boyundan “bir süt ırmağı ak” (BŞ, s. 44)maktadır. Aynı zamanda şair, “Boynun bütün günahların göç yolu.”(UD, s. 152) mısralarıyla kadının boyunun cezbediciliğinin cinsel bir hazzı uyandırması sebebiyle “günahla” bağdaştırmıştır. Bilindiği üzere “göç yolları” oldukça uzun mesafeleri ihtiva etmektedir. Şair, sevgilinin boynunun uzunluğunu bildirmek için bu ifadeyi özellikle kullanmış gibi bir hava içerisinde. Daha da aşağı inildiğinde ise omuzlarla karşılaşmaktadır. *Bütün Mevsimler Güz* ve *Bağbozumu Şarkıları* adını taşıyan eserlerde omuzlar “bulutlar içinde bir çift dolunay”(BMG, s. 29) ve “iki ay göllenmiş”(BŞ, s. 44) biçimiyle yuvarlak şekillerinden mülhem bir betimlemeye tabii tutulmuşlardır. Kadının karnı ise teninin güneş altındaki görüntüsünden hareketle “buğday tarlaları” (BŞ, s. 44)yla tasavvur edilmiştir. Gecenin yoğun duyguları harekete geçirdiği zamanlarda ayrılık acısı çeken mutsuz bir kadını, ay, “ayrılığın

ağzıyla” “iki omuzundan” (KD, s.152) öperek acısını daha da arttırmaktadır.

Genel itibariyle şiirlerde geçen “el parmakları” ise tazeliği bildirmek amacıyla “bütün baharlardan ince” ve “yeşil” (KUKA, s.40-42) dir. Aynı zamanda kadınların parmakları, “ölümün üzerinden” uzanacak kadar “uzun” (P, s. 15)dur. Kadınların elleri ise gözlerinden önce konuşmakta ve yine “uzun” (YH, s.69) dur. Şaire göre bir kadının “masa” üzerinde duran elleri, sudan mülhem “binlerce göl”ü(KUS, s.122) çağrıştırmaktadır. El ve parmakların uzunluğu *Derin Kesik*’te öyle bir hal almıştır ki hem hareketleri hem de boyutlarıyla “on ayrı hayale on uzun yol” (DK, s. 148) olmuştur. Aynı zamanda bu ellerin verdiği izlenim kimsenin konuşmasına izin vermeyecek biçimdedir. Zira eller, “...kimseyi sözün eşliğinden içeri geçirmezdi.” (DK, s. 148). Bu görüntüleriyle adeta konuşuyormuşçasına bir havada olan ellerin parmakları ise kadının “sesinden önce”(BŞ, s.19) şairin içine akmaktadır. Bu yapılarının yanı sıra eller, şairin gözyaşlarını silen birer “mendil”(P, s.61) olarak merhametin de simgesidir. Erbaş, kadınların anne olarak bir emek imgesi oluşlarını ise bir kadının “İnce bileklerinde iki çocuk” (YS, s. 33) taşıması özelinde tüm kadınlara mal etmiştir. Bu duruma ilaveten örgüler ören elleri ise “...yedi renkli yumaklarda / Düğün eden serçe kuşları” (YS, s.34)yla aksettirmiştir.

“Taşın Çiçeklenmesi” adını taşıyan şiirde ise parmaklar “kandiller”(P, s. 29)e öykülmüştür. Divan edebiyatında çeşitli mazmunların içerisinde yer alan kandil, Erbaş’ın şiirinde kadının parmakları için kullanılmıştır.

Kadının bilgeliğine yine parmaklarından giden şair, onun ruhunun inceliğini “denizi yağmurdan korumaya çalışan / çocukluğu.” (ÜNBH, s. 50-52) olarak nitelendirmiştir. Ayrıca “Korku” şiirinde zaman, kadının parmaklarıyla eşitlenmiştir. Bu zaman dilimi oldukça “büyük”tür. “Bütün yanlışları hükümsüz kıl”(GM, s.129)makta ve “Bütün doğruları acı...” (GM, s.129)ya dönüştürmektedir. Zira felsefi bir söylemin ağır bastığı dizelerde gerçeklerin acı oluşu durumu kadının elleriyle şairi salt ve katıksız gerçeğe götürdüğünü göstermektedir. Şair kendisini tüm bir evren içerisindeki yerini, sevgilinin “serçe parmağındaki leke” (ÜNBH, s. 50-52)ye indirgemektedir. Dizelerin devamında ise toplumun kalabalığının hengamesinden bir kaçış yahut bir sığınma yeri olarak bu lekeyi öncelediği anlaşılmaktadır. Nitekim şair bunun bir “hayal” olduğunu düşünmekte fakat “gerçeğe değdiği yer” şeklinde ifade ettiği bilinmez bir aralığı da vurgulamaktadır (ÜNBH, s. 50-52). Sevgilinin ellerine dair kurulan tek hayal bu değildir. Erbaş, sevgilinin “Avuçlarının ince çizgilerinde”(AY, s.82-83) de “uzun” bir yürüyüş düşlemektedir. Aynı zamanda şair, soyut bağlamda kalbine yani ruhuna sevgili tarafından dokunulmasını istemektedir. Bu durumun gerçekleşmesi adına ise sevgilinin “hayal elleri”(KD, s.174-175)nin kullanılmasını uygun bulmuştur. Bu görüntüler içinde “Kuş

Yuvalarını / Kuyu Ağızlarını” isimli şiirdeki gurbetin, kadının “tırnaklarının ucundan başla” (KUS, s. 105)ması da dikkati çekmektedir. Nitekim sevgililer bir sarılmanın ardından ayrılırken önce bedenleri sonra elleri, en son da parmak uçları birbirinden uzaklaşır. Bu minvalde dizelere bakıldığında şair, sevgiliye son dokunulan yer olan tırnak uçlarının ayrılmasıyla derhal sevgiliyi özlemeye başlamaktadır.

Şükrü Erbaş’ın şiirlerinde geçen kadınların, ele alınan bir diğer uzvu bacaklarıdır. “İki nehir” (KUS, s. 105) olarak tasavvur edilen bacaklar, kadının değil de şairin “gövde”sinden kopmaktadır. Bu durum, şairin tehlikeli sulara olduğunu imlemekle birlikte peşi sıra gelen “Kıyısında baldıran otları biten” (KUS, s. 105) dizeleri, tehlikenin zehirli bir hal içerisinde olduğunun göstergesidir. Bacakların nehir oluşu ve etrafındaki zehirli otlar, şiirin öznesi konumundaki şairin “uzun susuzluk” halinde kalmasına sebebiyet vermiştir. Zira bacaklar, “Her şeyi bir uzaklığa yerleştirerek ak” (KUS, s. 105)maktadır. Dizelerdeki “akma” kelimesi “yürüme” ile eş tutulacak olursa *Unutma Defteri*’ndeki “Bir köpük denizine akıyor bacakların” (UD, s. 152) mısraları da aydınlanacaktır. Sevgilinin aynadan yansiyarak görünen bacakları ise “İki beyaz ırmak” (BŞ, s.12)tır.

Şair, sevgilinin bacaklarının beyazlığını aksettiren bu benzetmelerin yanı sıra “ayak bileklerini” de bu tabloya dahil etmiştir: “Gökyüzü ayak bileklerinde halka halka bir beyazlıktı.” (KUKA, s. 62-63). Dizelerin ışığında tüm bir gökyüzünün, sevgilinin ayak bilekleriyle denk tutulduğu da söylenebilir. Aynı zamanda bir diğer şiirde bacaklardan yola çıkılarak kadının cinsel organının imlendiği şu dizeler de dikkati çekmektedir: “Ne akrebi var ne yelkovanı / Bacakları arasındaki saatin.” (KUS, 125-126).

Erbaş, toplumdaki ayak yıkayan kadın görüntüsünü ise parçalamıştır. Onun şiirinde kadın, şairin bahçenin kuyusundan “ağzıyla” taşıdığı “gümüş sularla”(UD, s. 152) ayağı yıkanan bir varlık halini almıştır. Kadının attığı “adımlar” ise sanatçının tahayyülünde “...ancak kuşların kanat vuruşuyla açıklanabil”(KUS, s. 113)miştir. Onun yürüyüşü esnasında ise “kalabalık”, dönüp kendisine bir daha bakmaktadır (ÜNBH, s. 50-52). Kadın, bu haliyle çevrenin dikkatini çeken bir yapı içerisinde. Sanatçının sevgiliye olan yakınlığı ise kendisi için oldukça ehemmiyet taşımaktadır. Bu yakınlığı sağlayacak yegane unsur ise “ayak”larıdır. Fakat sevgilinin “gelişi”yle “gidişi” şaire göre o kadar “kısa sür”mektedir ki, “Ne çekiyorsam ayaklarından çekiyorum.”(KUS, s.96) dizeleriyle tüm suçu kavuşmanın önünde bir engel olarak gördüğü ayaklara yüklemiştir.

Şair, şiirlerinde kadının pek çok fiziksel özelliği üzerinden imajlar geliştirmiştir. Bunlardan en yoğun olanları yüz, alın, boyun, omuz, eller, parmaklar, bacaklar ve ayaklardır. Her bir uzuv için bambaşka görüntüler yaratan Erbaş, kadının yüzü için doğa unsurları ve

yansımları kullanmıştır. Narcissus'un gölde yüzünü görüp kendisine hayran olmasından mülhem yansımlar şairin şiirlerinde kadına duyulan aşkın hayranlığını yansıtmaktadır. Eller ve parmaklar ise uzunluğu, inceliği bakımından pek çok teşbihe tabi tutulmuştur. Bacaklar ve ayaklar ise yine doğadan ilhamla dizelerde yer almıştır.

2.2.3. Sembollerle Ruh Bulan Kadınlar

Erbaş, şiirlerinin kurgusunda, doğa ve hayvanlarla birlikte mekan ve eşyaları da kadının tasviri noktasında kullanmıştır. Bu minvalde şiirin öznesi olan kadınların isimleri ve şairin kendi oluşturduğu seslenişleri de dikkati çekmektedir. Şiirlerdeki kadınların aydınlatılmasına yardım edecek olan sanatçının kurguladığı bu tür sembollerinin irdelemesi, bu başlık altında yapılacaktır.

2.2.3.1. Kadının Adı

İnsanlar genellikle sevdikleri kişilere hitap ederken onları özel hissettirecek kelimelerle seslenmişlerdir. Hususiyetle kadınlar için kullanılan bu “özel seslenişler”, karşılık alınamayan bir aşkın veryansını, kavuşamamanın verdiği acıyı, aşkın yürekte taşıyıp dile döküldüğü noktalardaki coşkunu ya da güzellik karşısındaki aciziyeti bildirebilirler. Duyguların dili olan ve imgelerin kendilerini “Ben buradayım.” diye en net gösterebildikleri yer olan şiir içerisinde sevgiliye karşı duyulan her türlü hissiyatın konsantre ve yoğun biçimi olarak seslenişler önemli yer tutar. Aşkı diğer duygular gibi canında hisseden Erbaş da şiirlerindeki kadın öznelere karşı bu durumlarını hitabetlerle var etmektedir.

Şair, kadını Divan edebiyatının mazmunlarında kullanılan en bariz imgeler olan “Gözyaşıyla, şiirle, şarkıyla, şarapla, mumla...” “Bütün bir dünya” olarak tanımlamaktadır. Şiirin devamında ise “Üç nokta beş harf düştüğüm güzellik.” şeklinde kadına dair bir hitap bulunmaktadır. Bu tabir şairin *Üç Nokta Beş Harf* adlı kitabının başındaki “Uslandı sanma Derviş Kemal'i / Beş nokta üç harfin budalasıdır.” dizelerini barındıran Uzunköprülü Kemal'e ait epigrafta geçmektedir. Bu husus, Arap harfleriyle aşk (عشق) kelimesinin yazılışında kullanılan şin ve kaf harflerindeki beş noktaya ve kelimenin bütününü oluşturan üç harfe delalettir. Şair ise bunu dönüştürerek aşkın budalalığından “yazının budalalağı”na evirmiştir. Kadına sesleniş noktasında kullanılırken de şair aşktan ziyade bütün bir yazma edimiyle “aşk”a düştüğünü ve aşkı ifade ettiğini imlemektedir.

Şair, duygular ile kadın arasında bir bağıntı kurarak çeşitli hitap biçimleri yakalamıştır. Aşk ile birlikte hem iyi hem de kötü duyguların hissedilmesi söz konusudur. Erbaş bu durumu bir seslenişe dönüştürerek “Tenimde düğümlenen duygu çıkmazım.”(KD, s.183) olarak yorumlamıştır. Sevgiliye karşı olan duygularının karmaşıklığını bu şekilde dile

getiren şair, diğer şiirlerinde ise lokal olarak duygulardan hitaplara varmıştır. “Ey sabahın sevinci mutluluğun imgesi / Solgun umutlarıma düşen taze çiy tanesi.” (AY, s.84) dizeleriyse her yeni doğan günün insan için yeni umutlara olanak sağlamasından yola çıkılarak kadını, “sabah sevinci”, “taze çiy tanesi” gibi kelimelerle ifade etmiştir. Şiirlerin genelinde kadın imgelerle tanımlanırken bu dizelerle birlikte “mutluluğun imgesi” doğrudan kadının varlığıyla denk tutulmuştur. Umudun aşk için öneminin farkındalığında olan şair, sevgiliye “Sen ey umudumun ıssız sevgilisi” (AY, s.93) dizeleriyle seslenir. Fakat umudun, insanı yanlış beklentiler içine sokarak yanıltabileceğini de şair “Yanılmış duygularımın yalan çocuğu...” (AY, s.93) hitabıyla gözler önüne sermiştir. Bir başka şiirde ise sanatçı, yanılığın bilincine ulaşmış ve bu durumu kabullenmiştir. Bu şekilde bir farkındalıkla “Otur yanı başıma bilerek yanıldığım” (KD, s.174-175) diyerek kadının tanımlanması noktasına da değinen bir hitap ortaya koymuştur. Şair, yalnızca kendi duygularına değil kadının yaşantısından ilhamla da isimlendirmelerde bulunmuştur. Korkularıyla mücadele eden bir kadını Erbaş, “Korkularıyla sevişen kadını...”(KUKA, s.50) şeklinde tanımlamıştır.

Erbaş’ın çeşitli duygudurumlarını yansıttığı hitaplarında diyalektik bir anlayış da hakimdir. Şair için sevgili, hem acısının “sahibi”dir hem de “dünyayı düzelteni” (P, s. 32)dir. *Kimliksiz Değişim*’de yer alan mısralarda ise aşık için en zayıf nokta olan sevgilinin imlendiği “Zayıflığım benim” (KD, s.174-175) söyleyişiyse birlikte hemen ardındaki dizelerde çocuksu mutluluğun bir imgesi olan “...bayramlık sevincim” (KD, s.174-175) hitabı gelmektedir. Şairin imge dünyasında sevgili, kadını özelliklerinin yanı sıra kanatlar altına alınan ve şefkat gösterilen bir çocuktur: “Çocuğum benim, dalsızım...” (KD, s.183). *Kül Uzun Sürer*’de de bu tarz bir hitap mevcuttur: “Çocuğum benim, çocuğum benim, çocuğum” (KUS, s.99).

Erbaş, duygularının ölümle harmanlanması sonucunda Hatice Hanım için “Soluğu canımdan çekilen kadını...”(YS, s. 43) ve ölüm acısının gözyaşına dokunduğu zamanların bir nişanesi olarak “Gözyaşımın sahibi” hitaplarında bulunmuştur. Aynı zamanda eşinin şefkatini ve merhametini imlediği şiirlerinden birinde “Ey sözüme merhametler bağışlayan kadın” (KUKA, s. 51) diyerek Hatice Hanım’a seslenmiştir.

Erbaş, aşka seslenişte klasik bir söyleyiş olarak *Bağbozumu Şarkıları*’nda ve *Pervane* adlı eserinde, “Sevgilim” (BŞ, s. 27, 30, 36, 37, 40, 45, 47, 49 ; P, s. 11, 14, 32, 56) kelimesini sıklıkla kullanmıştır. Şairin şiirinin en önemli imgelerinden biri olan kirpik de kadının adı mahiyetinde “kirpik kandili”(P, s. 50) ve “kirpik boncuğum”(BŞ, s.12) biçimleriyle dizelerde yerini almıştır. Aynı zamanda geleneksel öğelerle harmanlanmış “kâkül düğünüm, humar gözüm, topuk gülüm, nar evim, uykulu şarabım, ay bahçem...”(P, s. 18) ve “sürmelim” (P, s. 18) gibi adlandırmalar da sevgiliye atfedilmiştir.

Duyumsanan aşkın sınırsızlığı ise “Yollarımın sahibi”(YS, s. 60) ve ““mihrap sırrım”” (BŞ, s.32) hitaplarıyla karşılık bulmuştur. “Mihrap sırrım” ifadesi, şair tarafından tırnak içine alınarak özellikle vurgulanmıştır. Bu husus, akıllara Osman Hamdi Bey’in “Yaradılış” bilinen adıyla “Mihrab”²⁴ adlı tablosunu getirmektedir.

Nitekim bu resimde bir kadın, mihrapta bir rahlenin üzerine oturmuş ve etrafında pek çok dağınık kitabın olduğu bir yorumla çizilmiştir. Kadının ayaklarının altında olan eserler arasında “Kur’an, Zend-i Avesta” ve “Sakiya Muni” olduğu düşünülen kutsal kitaplar bulunmaktadır. Osman Hamdi Bey’in torunu bu durumu “Osman Hamdi bu tabloda kadınlığı annelik olarak dinin, dogmanın üzerinde bir yere koymak istiyor.” (<https://hthayat.haberturk.com/yasam/roportajlar/haber/1021379-osman-hamdinin-kadini-yucelttigi-mihrab-nerede>) diyerek yorumlamıştır. Erbaş’ın mihrap sırrını da bu minvalde düşünerek kadını kutsal bir mekana koyarak tüm dini olguların üstünde tuttuğu söylenebilir.

Bunun dışında pek çok şiir kitabında metaforik biçimleriyle birkaç ismin mevcudiyeti söz konusudur. Bunların başında gelen “Ömür Hanım” (ÜNBH, s.35; YS, s. 9, 67, 51, 63, 74, 77; KUKA, s. 51; OUA, s.22, 41) şairin pek çok şiirinde yer etmiştir. İsmi ilk defa duyulduğu “Ömür Hanım’la Güz Konuşmaları”nda hem bir ömür olarak geçen zamanı, yaşlılığın sularına girilmesini, hem ömrü bir kadın olarak görerek hayata dair çıkarımların yapılmasını hem de şairin 45 yıl gibi neredeyse bir ömür geçirdiği eşi Hatice Hanım adına kullanımı söz konusudur. Yine Erbaş’ın şiirinin pek çok yerinde geçen “Hayal Hanım” (P, s. 10, 31, 34; KD, s.183; OUA, s. 25) ve “Hayal evim” (BŞ, s.12) kadına bir ad olmakla birlikte şairin hayal dünyasını da karşılayan bir yapı ihtiva etmektedir. *Aykırı Yaşamak* kitabında ise yine bu minvalde “Ümit Hanım” (AY, s.71) adı görülmektedir.

Şiirlerde başta Hatice Hanım’ın (YS, s.15, 19, 22, 29, 30, 43, 45 53, 61, 70, 76) isminin kullanımının yanı sıra Pınar (AY, s.107), Serap (ÜNBH, s.33) Sennur (OUA, s.73), Elisabeth (YS, s.53), Despina (YS, s. 55), Gülten Akın gibi kadın adlarına da yer verilmiştir. Bu isimler içerisinde Pınar, küçük bir kızı karşılamaktadır.

Züleyha, Leyla ve Şehrazat gibi halk edebiyatının önde gelen kadın karakterlerinin isimleri de şiirlerde yerini almıştır. Leyla, ağırlıklı olarak Divan edebiyatında olmakla birlikte halk edebiyatında da sıklıkla ele alınan Leyla ile Mecnun hikâyesinin baş karakterlerinden biridir. Leyla hikâyenin başında beşerî bir aşkın ifadesiyken sonlara doğru “ilahi aşk”a evrilmiştir (Akdemir, 2009: 3). Erbaş ise eşini “Dünya hükmünden azade Leyla’m” (YS, s. 48) şeklinde bir adlandırmaya tabi tutarak onun beşer halinden ilahi boyuta geçişini yansıtmıştır. Nitekim şiirin devamında da “Tanrı masahısın” demesi bu durumu kanıtlar

²⁴ Resim için bkz. (<https://hthayat.haberturk.com/yasam/roportajlar/haber/1021379-osman-hamdinin-kadini-yucelttigi-mihrab-nerede>)

niteliktedir ki Hatice Hanım artık “bir eski rüya” halini almıştır. Şiirde geçen “çöl”, “harami”, “kum” gibi sözcüklerle şair, Leyla ve Mecnun hikâyesinin geçtiği mekâna göndermelerde bulunarak Leyla isminin kullanım alanı hikaye çerçevesinde tutmuştur. *Yaşıyoruz Sessizce*’nin sayfaları arasında yer alan bu şiir, kullanılan kelimelerle birlikte masalsi bir hava yaratılarak Leyla adının yer verilmesi şairin kadınlar için kullandığı imgelerde, geleneği yasıttığının güçlü bir kanıtıdır. Bir diğer şiirde ise “Şimdi evlerin birinde eşyalar Leyla’sı” (ÜNBNH, s.43) diye bir çocuktan bahseden şair daha modern bir söylem yakalamıştır.

Binbirgece Masalları’nın cesareti ve bilgeliğiyle feminist direnişi sağlayan “Şehrazat” (BŞ, s.38) da şairin kadın öznelere ve *Bağbozumu Şarkıları*’ndaki bir şiirine verdiği isimlerden olmuştur. İlk olarak eski bir Mısır hikâyesinde daha sonra Tevrat, İncil ve Kur’an gibi kutsal kitaplarda yer alan Yusuf ile Züleyha, yine Halk ve Divan edebiyatı sanatçıları tarafından sıklıkla işlenmiştir. Tüm anlatımlarda Hz. Yusuf’un güzelliğine aşık olan “Züleyha”(BŞ, s.14) hem başlık olarak hem de şiirin öznesi olarak yerini almıştır. Fakat şairin şiirinde Züleyha, aşkının peşinden koşan değil, aşkı için kuyulara düşen şairin yegane sevgilisidir.

Erbaş, eşini, şiirini besleyen kaynaklardan biri olarak gördüğü, Türk edebiyatının da mihenk taşlarından olan, Yunus Emre’nin “kızı”(YS, s. 23) olarak adlandırmıştır. Şair bu şekilde Hatice Hanım’ı doğmuş olduğu Anadolu topraklarıyla özdeşleştirmiştir. Ayrıca şairin *Derin Kesik* adını taşıyan eserinde “Hatice’ye” diye eşine atfettiği şiirindeki “Kadınım benim / Tenha gezen evliyam.” (DK, s.142) mısralarıyla yine halk inanışlarından ve kültüründen beslendiğini göstermektedir. Zira Anadolu’daki evliya inanışına bakılacak olursa bu kişiler yalnız gezen, halkın bereketini sağlayan kişilerdir. Bir başka şiirde ise “Ey ay ışığı şarkıcısı” (BŞ, s. 38) hitabıyla karşılaşılmaktadır. Bu dizelerde ise Yunanlıların Selene, Romalıların Luna dediği ay tanrıçasının izleri bulunmaktadır. Allah’ın sıfatlarından biri olan “ey göklerin ve yerlerin sahibi” (BŞ, s.18) de sevgiliye verilen isimlerden biridir. Ayrıca tanrısallığın direkt olarak kadına atfedildiği dizelerde “Güzelliğin Tanrısı” (YS, s. 44) hitabı yer almaktadır.

Erbaş, şiirlerinde bitki ve çiçek türlerini de sevgilinin adı noktasında kullanmıştır. “Cezayir menekşe”si, “cam güzeli” (KUKA, s. 50) gibi çiçeklerin yanı sıra lale, gül gibi edebiyatta sıkça yer verilen çiçekleri, kullanım alanlarının dışına sürüklemiştir: “ters lale”, “zeytin acısı” (BŞ, s. 35), “Kırpiksiz gülüm.” (YS, s. 67) “Şahgülüm” (YS, s. 57). Özellikle gülün aldığı formlar dikkati çekmektedir. Her iki söyleyiş de Hatice Hanım’ı karşılanmaktadır. Şair, şahgülüm derken eşini tüm güllerin “padişahı” ilan ederken, hastalık dolayısıyla kırpikleri dahi dökülen eşine “kırpiksiz gülüm” yakıştırmasında bulunmuştur. Erbaş, bir başka şiirde sevgilinin, insanın en temel ihtiyaçlarıyla denk tutacak bir hitapta bulunmuştur:

“-Suyum, unum, buğdayım-” (ÜNBH, s.9). Bütün bir doğayı kadında var eden şair, “Al yeşil soluğum”(YS, s.9) ve “Çimenli korum”(P, s.54) ifadeleriyle de anlatımını zenginleştirmiştir. Kadına “yaz tarlam” (ÜNBH, s.20) diyerek onun bolluğunu bereketini yüceltirken yine aynı şiirde pek çok rengi içerisinde barındırdığı için “basma entarım” (ÜNBH, s.20) şeklinde seslenmiştir.

Çiçeklerle birlikte bir takım kuşların da kadın için kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan ilki “ishak avazı”(P, s. 50) dır. İshak kuşu bilinen adıyla baykuş, türünün en küçük örneğidir. Gece yarısı ötmeye başlayan bu kuş, halk arasındaki bir inanış içerisinde sevgilisini kaybetmişine inanılmakta ve öterek onu aramaya çalışmaktadır. Aynı zamanda bu kuş evlerin çevresinde öterse o eve uğursuzluk veya ölüm getireceğine de inanılmaktadır (<https://www.insanokur.org/pepuk-guguk-kusu-efsanesi/>). Şair de bir ayrılığın habercisi olarak gördüğü sevgiliyi “ishak kuşu” adıyla anmaktadır. “Sevgilim, çemberciğim, arapbülbulüm” (BŞ, s. 27) dizelerinde görülen kuşlardan Çembercik (Saka Kuşu) Karadeniz’de Zonguldak Ereğli dolaylarında, Arapbülbulü ise Mersin, Hatay gibi Akdeniz kentlerinde bu ötücü kuşlara verilen adlardır (Çalık, 2018a). Şair, bu kuşları bilinçli bir şekilde sevgiliyi ifade etme noktasında kullanmış gibidir. Zira Akdeniz ve Karadeniz kıyılarını kuşlar yoluyla birleştirme yoluna gitmiştir.

Şair bunların yanı sıra ay, güneş ve dolayısıyla ışığı kadının adı yapmıştır. Bir şiirinde şair, özneye doğrudan “Ay ışığı” (P, s. 50) şeklinde hitap ederken diğer bir şiirde ayın suya yansımalarını ihtiva eden yakamoza öykünerek “Ay Gölü.”(ÜNBH, s.35) demiştir. Ayın hilal haline binaen ise sevgiliye “Ay beşiğim”(BŞ, s.13) diye hitap eden şair, şiirin devamı niteliğindeki dizelerde “şirin uykum, güneş hecem”(BŞ, s.13) diyerek ay-uyku-güneş döngüsünü sevgilinin tüm zamanlar içerisindeki hakimiyetiyle imlemiştir. Bu duruma örnek teşkil eden diğer dizeler ise şu şekildedir: “Günaydın sabah sevinci, uykulu gamze, kuyuların rüyası... Günaydın zamanın tanrısı, ağzımda harflenen sonsuzluk, yürüdüğüm gökyüzü... Günaydın bulut türküsü, el çırpın ağaçlar...” (BŞ, s.15).

Sevgilinin zaman algısının tam ortasında durduğu ve zamanı yönettiği dizeler bununla da sınırlı değildir. “Zamanın evi, dünyanın elifi.” (P, s. 11), “...sabahın sahibi” (P, s. 34) ve “Hayatın ve ölümün sahibi.” (P, s. 47) gibi hem sevgilinin adını teşkil eden hem de onun tanrısallığını simgeleyen pek çok tabir şiirlerde yerini almıştır. Işık da kadın için kullanılan hususlardandır. *Bağbozumu Şarkıları*’ndaki “ışık hecem” (BŞ, s.32) ve “Işık burcum” (BŞ, s.50) bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Burada kullanılan “burç” ifadesi, “Ayrılık burcum...”(YS, s. 64) ve “Canımın burcu.”(YS, s. 67) biçimleriyle de dizelerde geçmektedir. Erbaş’ın kullandığı burç hadisesi, Behçet Necatigil’in “şiir burçları” dediği husustan

ilhamladır. Necatigil, her şairin sanatını icra etmesinden başlayarak “Gurbet, Hasret ve Hikmet Burçları”na girdiğini ifade eder (Reyhanoğulları, 2013: 2194). Bu tabirler bir nevi Mevlana’nın “hamdım, piştım, yandım” düsturuyla benzerlik taşımaktadır. Erbaş, şiirlerindeki kadın özneler için ışık, ayrılık ve can burçları şeklinde isimlendirmeler yaparak hem ilişkinin dönemlerini hem de kurgulanan öznenin kendisi için ifade ettiği duyguları ortaya koymuştur.

Şair, sözünün ve yazma ediminin var olmasını, ilhamını sevgiliye bağlamış bir hal içerisinde. “Harfim, hecem, cümlem”(YS, s. 78) diyerek seslendiği sevgiliyi bütün bir sanatı olarak görmektedir. Yine bu noktadan hareketle şair, *Pervane* adlı eserinde “...söz evim” (P, s.11), “...mineli sözüm” (P, s.14) ve “Sözümü taşıranım” (P, s.54) şeklinde şiirlerinin öznelerine hitaplarda bulunurken; *Yaşıyoruz Sessizce*’de “sözümün sahibi” (YS, s. 9), “Dünya sözüm, can evim” (YS, s. 46), ve “Yeryüzü şarkım, sürmeli pencere” (YS, s. 69) gibi seslenişlerle sevgilinin mahiyetini belirlemiştir.

Sonuç olarak, kadını tanımlama ve şiirlerdeki varlığını belirginleştirmede pek çok farklı işleve sahip adlar dizelerde bulunmaktadır. Gerçek isimlerin yanı sıra Halk ve Divan edebiyatının önemli eserlerinde yer alan kadın şahsiyetlerin adları da şiirlerde yer almıştır. Doğa ise tam anlamıyla ağaçları, bitkileri, çiçekleri ve kuşlarıyla kadının adı olmak üzere kurgulanmıştır. Aynı zamanda ay ve güneş gibi gök cisimleri üzerinden geliştirilen farklı imajlarla şiirlerin öznelerinin isimleri olarak dizelere yansımıştır. Erbaş’ın şiirinde metaforik anlamda önem ihtiva eden “ömür, hayat, hayal vb.” kelimeler, kadına hitap biçiminde de kullanılmıştır.

2.2.3.2. Doğanın Kalbi Kadınlar

Şükrü Erbaş’ın şiirlerinde özellikle kuşlar, ağaçlar ve çiçeklerin hem mekan hem de kadının güzelliğinin imlendiği noktalarda sıkça başvurduğu unsurlardandır. Şair, Yozgat ve Ankara’da yaşadığı dönemlerde bozkırı, Antalya’ya taşınmasından itibaren ise Akdeniz’in zengin bitki örtüsünü şiirlerine taşımıştır. Kendisi de “Şiirinizin aurasını nasıl etkiledi bu coğrafi farklılık?” sorusuna şu şekilde yanıt vermiştir:

“Valery der ki, ‘Hiçbir şeye benzemeyen yoktur.’ Bu sözü ters çevirirsek, yapıp edilen her şey; nesne, söz, davranış...içinden doğduğu neler varsa onlara benzeyecektir kaçınılmaz olarak. Öykünmenin de yaratmanın da mayasında bu yalın gerçek var. Ben ışığın, yağmurun, dağların, denizin, otların ve börtü-böceğin bir günde on iki renge girdiği bir coğrafyaya geldim.

...

Bizi yeni bir söze, sözümüzü yeni bir büyüklüğe taşıyacak olan bu ruhsal zenginlik, bu çeşitlilikmiş; harflerden biliyordum ama otlardan yeniden öğreniyorum. Gölge-ışık ilişkisi bu

doğadan doğdu. Kalbim 'meselesini' bu doğaya taşıdı. Buradan yeni bir bütünlük umdu. Şiirimdeki lirizme dağın alçakgönüllülüğü, denizin sessiz bilgeliği eşlik etti diye avunuyorum.” (Sezer, 2005: 505).

Akdeniz'in bitki örtüsünün ve ikliminin şiirlerde en yoğun hissedildiği eser, *Bağbozumu Şarkıları* olmuştur. Şair, bütün bir doğayla kadını ve aşkı anlatmıştır; “Ardıçlar, köknarlar, katran ağaçları/ Kirpiklerin değilse nasıl böyle uzarlar?” (BŞ, s.29) dizelerindeki ağaç türlerinin hepsi dikensi kirpiği andıran yapraklara sahiptir. “Işık Heceleri” şiirinde ise doğa, kadına atfedilmiş gibidir. Zira “Öyle bir hayal ecesisin ki, her yer sensin. Usul usul dökülen mimozalar, azalan limon çiçekleri, ayaklanan hanımeli, deniz yaprakları, gülen güneşler, rahiya bahçeleri, bulutlu rüzgârlar... Tanrı da senin gibi var oluyor dünyada.” (BŞ, s.15) dizelerinde coğrafyada barınan pek çok unsur kadının ta kendisi olmakla birlikte kadın öncelenmiş ve Tanrı'nın yeryüzündeki tecellisi şeklinde doğanın her bir köşesinden varlığını hissettirdiği öne sürülmüştür. Kullanılan “mimoza, limon ve hanımeli” çiçekleri yoğun ve güzel kokuları olan bitkilerdir. Kadının kokusunun bu çiçeklere benzemesi hasebiyle şair, kadının doğanın kendisi olduğu yönünde imajlar geliştirmiştir. Bu şiir hikayenin devamında ise artık şair doğayla konuşmaya başlamıştır. Şair önce “nar ağacı”na döner ve bu ağaçlar “Rengimiz duaydı ona, bereketimiz iyilik.”(BŞ, s.16) der. Burada narın Türk kültürü içerisinde durduğu nokta olan “bereket” simgesi göze çarpmaktadır. Devamında ise Erbaş, “hanımeliere eğil”erek, sevgilinin saçlarına kokularını vermeleri temennisinde bulunur. Daha sonra ise “mine çiçekleri, kırmızı-pembe-sarı ayaklan”ırlar ve “O deniz kıyısına, onun yalnızlığına göçelim mi?”(BŞ, s.16) derler. Burada, mine çiçeklerinin aslında diğer adının “unutma beni” çiçeği olduğunu hatırlatmakta fayda vardır. Zira bu çiçekler şairi, sevgilisine hatırlatacaklardır. Aynı zamanda bu çiçekler, fazla suyu sevmemekte ve çok sulandıkları zaman ölmektedirler. Fakat sevgilinin yalnızlığına bir nebze iyi gelebilmek için “deniz kıyısına” göçme fedakarlığında bulunmak isterler. “Zeytin ağaçları” ise “Bizim meyvemizin sütü, ona uzun ömür verir; ellerimizle sağıp yapraklarımızla taşıyalım sofrasına.”(BŞ, s.16) diyerek kendi faydalı besinlerini büyük bir istekle sevgilinin sofrasına sunma arzusundadırlar. Bir sarmaşık bitkisi olan “acemboruları” ise bir “palmiyenin gövdesi” yerine sevgilinin ve aşğın bedenine sarılmayı yeğlediklerini söylerler. Ki bunu asli renkleri olan “turuncu bir sevinç” içerisinde dile getirmişlerdir. Çok zor bir biçimde çiçek açan hassas bir bitki olan “Japon gülleri” bile “bir bağış gibi” gözlerini yani çiçeklerini açarak yine şairle konuşurlar. Muz yaprakları ise şaire göre “çocuk beşiği”dir ve muzlar yapraklarını şair ve sevgilisinin altlarına döşek, üstlerine ise yorgan yapmaları için onlara verirler (BŞ, s.16). Şiirin bütünlüklü yapısına bakıldığı zaman şairin bitkiler, meyveler ve çiçeklerin özellikleri konusundaki “hayat

bilgisi”ni sevgilinin rahatı ve güzelliği için kullandığı görülmektedir. Zira doğa da bu konuda yardımını esirgemeyen bir yapı içerisinde sevgilinin emirine amadedir. Ayrıca muz ve palmye gibi özellikle Akdeniz bitki örtüsünün sahip olduğu ağaçların kullanımını yaşadığı şehrin şairin dizelerine ne denli sirayet ettiğinin bir göstergesidir.

“Pervane” isimli şiirde ise şiirin öznesi olan kadınla şairin arasında geçen yazışmada, şair, kadına yazdığı andan itibaren “deniz” şairden önce cevabı beklemeye başlamaktadır. Bu esnada “dağın gölgesi” dahi sevgiliden yana düşmektedir. Adından da anlaşılacağı üzere mum çiçekleri sevgilinin “gözlerinden”(UD, s. 182) koku salmaktadır. Zira mum çiçekleri bir temas halinde koku veren bir türdür. Hal böyle olunca şairin sevgiliye ulaşan yazılarına sevgilinin gözleri değdiğinde de bir temas vuku bulmaktadır ve bu şekilde mum çiçekleriyle özdeşleşen göz, kokular salmaktadır.

Erbaş, “Sonsuzluk” şiirinde ise “Yağmurlarla, böceklerle, ağaç kökleriyle” dediği doğal vasıtalarla sevgilinin “canının yapraklarına” yürüyeceğini tahayyül eder. Buna bir sebep olarak da sevgilinin güzelliğinin dünyaya bir daha yürümesini gösterir (P, s. 11). Bu tablo içerisinde sanatçı, kadını bir “ağaç”la, kendisini ise ağaca temas edebilecek doğal unsurlarla imlemiştir. Ağaç, barınma, yiyecek ve korunma gibi işlevleriyle ilk insanın evi olmuştur ve tüm bu hususiyetleriyle dişil bir yapı arz etmektedir. Bu minvalde, ağacın şairin şiirinde kadın için kullanılması ve ona bir biçimde yaklaşıma çalışması ilk insanın duyusuyla yorumlanabilir.

“Taflan ve Ayrılık” şiirinin başlığını da oluşturan taflan ağacı, Karadeniz dolaylarında yetişmektedir. Ağacın bir ayrılığın yaşandığı sevgili olduğu varsayımıyla düşünülebilir. Ayrılık acısı ise şiirin öznesini olan adam tarafından bakılan “nar”, “kül”, “tuz” ile ifade edilmiştir. Bu atmosferi tamamlayan ise havaifışekleri andıran fazlaca parlak kırmızı çiçekleriyle “mercan çiçekleri” (GM, s.111) olmuştur.

Şair için eşinin ölümü hem hayatı hem de sanatı bakımından bir dönüm noktasıdır. Bu sebeple şiirlerdeki bitkiler ve yorumlanmış şekillerinin de oldukça farklı bir yöne gittiği görülmektedir. Şair eşini ve kendisini “Biz şimdi Sezer’in bahçesinde / Ölümle mühürlü iki kum asmasıyız...”(YS, s. 76) dizeleriyle birbirine sıkı sıkıya dolanmış asmaya teşbih ederken “ölümle mühürlü” olmaları söz konusudur.

Hatice Hanım, bitkilere ve çiçeklere oldukça ilgili bir kadındır. Şair, bu durumu eşinin çiçeklere “su” değil “kalbinin iklimini ver”mesi ve öpüp koklayarak “isminden isimler ekle”(YS, s. 38)mesi şeklinde yorumlamıştır. Bu durum Hatice Hanım’ın doğaya sadece bir gereklilik gördüğü için değil tam tersi kalbi duygularla bağlı olduğunu göstermektedir. Şairin kavınvalidesi de Hatice Hanım gibi doğayla içiçe bir kadındır. “Evlerin yalnız eşyalardan

yapılmadığını” savunan kadın, “sardunyalara su veril”mesini, “top kadifelerin” yalnızlıktan “yaprak döktüklerini, “gülhatmiler”in ise dallarında serçeleri taşıyamadığını söyleyerek etrafındakileri doğaya ilgilerini sürekli kılmaları üzerine uyarılarda bulunmuştur (YS, s. 38).

Erbaş, kendi yaşantısının sona erdiği zaman Hatice Hanım’ın yanına gideceğini ve “Taşa, toprağa, ota, böceğe”(KUKA, s. 51) karışıp dönüşerek yeniden hayata başlayacaklarını ifade eder. “Bir gün ben de /Senin kış bahçende—“(YS, s. 77) derken de “Bir gün yapraklarımız degecek birbirine” (YS, s. 76) derken de kastettiği öteki dünyadaki buluşma arzusudur. Fakat dizelerin muhtevasına bakılacak olursa şair, tam bir realite içindedir. Eşiyle yaşanacak kavuşmayı kendi bedeninin de toprağa karışmasıyla, “kış bahçesi”ne gitmeyle ve bedeninin toprak olduğu vakit bir ağaca can verdiklerinin hayali içerisinde “yapraklarının birbirine değmesi” biçimlerinde olacağını tasavvur eder. Dikkat edilirse şair, bu vuslatın tamamen bitkiler yoluyla olacağı kanısındadır.

Sanatçı eşinin mezarının başına diktiği “limoni selvi”yi aktardığı “Selvinin Altında” şiirinde, Hatice Hanım için koruyucu olacağı düşüncesindedir. Zira selvi, eşi için soğuk havalarda “güneş taşıyacak”tır. Şair sürekli gittiği kabirde selvinin “yapraklarını öp”mektedir. Selvi ise bu öpüşü karşılıksız bırakmayarak “dallarıyla uzanıp” şairin gözyaşlarını siler. Şair, selviyi eşinin başına dikme sebebi “Orada da bir hayatın olsun diye”(YS, s.20) temennisiyledir. Eski Türk inancından bu yana süre gelen bir gelenek olan mezar başına ağaç dikme, bu şekilde çeşitli düşünceler etrafında şekillenmiştir.

Ağaç kültürünün bir getirisi olarak ağaç, “hayatın ve ebediyetin sembolü”dür. Bu minvalde, özellikle “meyvesiz ve ulu” ağaçlar tercih edilmektedir. Ağaç eski Türk inancına göre kökleriyle yer altındaki dünyayı yani ölü ruhlarını, gövdesiyle yeryüzünü ve yaşayan insanları, dalları ve yapraklarıyla da gökyüzünü yani tanrısallığı simgeleyerek bu alanlar arasındaki geçişi sağlamaktadır. Bu haliyle mezar başına dikilen ağaçlar, Anadolu coğrafyasında ölünün günahlardan arınmasını, ruhunun rahat etmesini ve gölgelik sağlaması gibi amaçlar taşımaktadır (Arslan, 2014: 61-64). Bu haliyle şairin eşinin mezarının başına limoni bir selvi dikmesi hem geleneğin hem de dizelerde geçtiği gibi Hatice Hanım’ın öteki dünyadaki hayatını güvence altına alışının temsilidir. Zira bu durum sadece ağaç için değil mezara dikilen çiçeklerle de ilintilidir. Şair bu nedenle kendisini bir “bağban” olarak tanımlayarak eşinin “kemiklerinin çiçek aç”(YS, s. 70)ması umuduyla başında çırpınıp durmaktadır. Bir başka şiirde ise Erbaş kendisi ölmeden eşinin asıl ölümünün gerçekleşmeyeceğini bunun içinde “dünyanın bütün çiçekleriyle” (YS, s. 20) onu bu hayatta tutacağını söyler.

Şair, kadının teşbihi konusunda ağaçlar ve çiçeklerden oldukça faydalanmıştır. Sadece

benzetme amacı gütmeyen insana dair özellikler yüklemiştir. Fakat insani özellikler taşıyan doğa yine sevgilinin hizmetine sunulmuştur. Coğrafyanın etkisinin yoğun bir biçimde görüldüğü şiirlerdeki bu tablo, Hatice Hanım'ın vefatıyla birlikte yeni bir boyuta taşınmıştır. Zira şair artık doğayı eşiyile yeniden kavuşmanın yegane yolu olarak görmüştür.

2.2.3.3. Mekanın ve Eşyanın Arasında Duran Kadın

Eşyalar, nesnelere ve kıyafetlerin toplumsal temelinde, insanın yaşam tarzı, statüsü, hayat baktığı nokta ve ruhsal durumu yatmaktadır. Sanatçılar da bu durumun bilincindedir. Yeri geldiğinde eleştiri, aşk gibi duygulanımların bir göstergesi ve ruhlarının sızmasına izin verdikleri bir alan olarak eşyaları kullanmışlardır. Sanatçıların eserlerinde yer verdiği nesne ve eşyalar edebiyatın eski dönemlerinde daha az yer almakla birlikte modern dönem hemen hemen her eşyayı edebiyatın konusu haline getirmekte bir ivme kazandırmıştır. Mekanlar da aynı görevi üstlenmiştir. Şair Şükrü Erbaş'ın bu noktadaki tutumu, şiirinin genelinde tülbent, entari gibi geleneksel kıyafetlerin yanı sıra etek, bluz gibi modernliğin göstergeleriyle kol kola bir yolda ilerlemişlerdir. Bu hususta mekan ise bambaşka bir durumdadır. Necatigil'de olduğu gibi Erbaş için de ev özel, güvenli korunaklı bir alandır. Fakat bir farkla şair sokağın kötülüğünü gördüğü halde ne evi yüceltmiş ne de sokağa eleştiriler getirmiştir.

Sokak, "Sevinç" şiirinde bir "çocuk" ve "evlerden sonsuz" olarak tanımlanmıştır. Nitekim çocuk için sokak, sonsuz bir özgürleşme ve oyun alanıdır. Evler ile yapılan kıyaslama ise evin insanı sınırlayan yapısından ileri gelmektedir. Şiirin devamı niteliğindeki dizelerde "her kapı bin ayrı hayal"(UD, s.162) yakıştırması her evin içindeki sınırlı hareketin bilincin üzerindeki etkisinin azlığıdır. Nitekim insan bedeni her ne kadar dar alanlara sıkışmış da olsa hayal kurma ve düşünce konusunda insan bilinci sınırsızdır. Bu noktada evin içindeki yatakta bulunan kadın dahi "bembeyaz taş"arak bu sınırsızlığın dili olur. Aynı tablo içerisinde kadının kalkması daha doğru bir söyleyişle "taş"ması, odaları "topuktan dudağa dön"dürür (UD, s.162). Bu dizelerde de beden hareketle geçmesiyle odanın genişlemesi söz konusudur. Erbaş'ın nazarında evlerin yahut da odaların genişlemesi insana bağlıdır denilebilir.

Şair, aşkın başlangıcından itibaren eşyalara farklı bakmaya başlar: "Seninle anlam buldu nesnelere dünyanın." (AY, s.84). Şairin eşyadan kadına vardığı noktalarda ise "sızıntı"ları kullanmıştır: "...teri yastığına sızan rüyayı seviyorum." (ÜNBNH, s.50-52). Sevgilinin evine gelişi şair için o kadar önemlidir ki şiirin öznesinin "Gelsem ne olurdu?" sorusunu sormuşçasına şairin verdiği cevap, evin onun gelişiyle nasıl bir boyut değiştirdiğini ve genişlediğini gözler önüne serer: "Gelsen şu olurdu: / Evim dünya olurdu" (YH, s.88)

Erbaş'ta ev ve eşya birbirine bağlantılı bir biçimde yer almıştır. Bu bağlantının

üstünde de bir şey vardır: insan, hayvan ve bitkilerin bütünlüğü. Şair, bunlar olmadan evin ve çevrenin anlamsızlığını kavınvalidesinin ağzından verir: “Ne zaman öğreneceksiniz bilmiyorum ki / Evlerin yalnız eşyalardan yapılmadığını.” (YS, s. 38). Yaşantının tepe noktası basit bir mantıkla o eşyaların o evlerin içinde soluk alan insanların ve bahçede birkaç çiçeğin olmasıdır. Eşyalar ve ev, şair için yaşayan, soluk alan varlıklardır ama onların harekete geçirmenin tek yolu sevgilinin o mekana adım atması yahut da uyanmasıdır. “Eşyalar geri çekiliyor sen gelince” (AY, s. 62). Sevgili geldiği an ise eşyalar bir saygı göstergesi olarak “geri çekil”mektedir. Aynı şekilde “Işık Heceleri” şiirinde sevgili uyandığı andan itibaren, “oda can bul”(BŞ, s.17)ur, Eşyalar da sevgilinin uyanışıyla “kirpik kirpik uya”(BŞ, s.17)nır, “ayna” ise sevgiliyi görececek olmanın heyecanı içerisinde “bayram yeri”ne döner. Terlikler ise uyanışın getirdiği hareketle görevini yerine getirmenin sorumluluğu içerisinde “ayakla”nır. Sevgilinin kıyafetleri ise onun teninin kokusuyla “sarhoş” olur. Pencerenin hareket etmesi kısıtlı olmakla birlikte o da “korunun rüzgarıyla” sevgilinin ensesinden öpebilecek gücü bulur (BŞ, s.17). Şair ise tüm bu olayları gözlemleyen kişi olarak kadına “titreyerek” bakarak tüm bunları bir insanların mutluluktan ağlayabileceği bir “masal” olarak yorumlar. Tüm bu yaşananlar tam anlamıyla sevgilinin uyandığından itibaren eşyaların gerçekleştirdiği bir ayın gibidir.

Bu ayın, şairin başka bir şiirine “Uyandığın sabahlardan başka bağım yok dünyayla” diyeceği kadar bir bağlılıkla girmiştir. Aynı şekilde şiirin devamında bu bağın, sevgilinin “odalara ömür veren gövdesi” (ÜNBH, s.50-52) ile sağlandığı görülmektedir. Sevgilinin evin içinde bulunuşu ise dışarılara yani sokağa ondan ayrı kaldığı için “hüzün” (ÜNBH, s.50-52) vermektedir. Evde bulunan eşyalar ise yine saygı ve coşkunluk haliyle “ayakta”dır. Fakat şair, sevgilinin güvenli bir bölge olan ev içinde bulunuşundan hoşnutluk duymaktadır. Zira sevgili evde tek başına değildir. Gece ışıklarından topladığı “o evler esrarı” (ÜNBH, s.50-52)yla birlikte evdeki mevcut konumunu sağlamaktadır.

Mekan ve kadın arasındaki ilişki ise “Harita” adını taşıyan şiirde saklıdır. Eski ve yeni, zaman-mekan ilişkisini sarmal bir içiçe geçmişlikle veren şair, kadınla bütünleşmiş bir “biz” öznesidir. Yozgat’ta oldukları vakit “deniz” ancak “bir harita”dan ibarettir. Evler ise “önüne bakan sözlerden yapılmış” (UD, s. 178)tır. Ki bu da yaşanan coğrafyanın toplumsal baskısını imlemektedir. “Zaman” ise bu coğrafya üzerinden “kar” ile okunmaktadır. Antalya’da bulunan “Kale Kapısı” ise bu sıkışık coğrafya içerisinde ancak bir “hayal”dir. Bu tabloda ise pencere, lamba, odalar ve yataklar ise şu şekildedir: “Bir pencereden ötekine gün akşamdı. Bir gökyüzü hecesiydi yüzümüz, lâmbaların kederinde susarak okuduğumuz. Odalar ölülerimizle doluydu. Sevinçsiz sabahı yataklarımız. Senin ince yüzüne üç şehir vardı.” (UD, s. 178)

Taşradaki toplum baskısı içerisinde birbirini seven gençlerin yüzyüze bile bakamamaları bilindik bir durumdur. Bu hali kendisi de yaşayan şair “Ben bütün köşe başlarında zarfsız pulsuz bir mektuptum.”(KUKA, s. 62-63) der. Zira mektup yakalandığı vakit yazan kişi açısından bir sıkıntı oluşmaması için isminin öğrenilmemesi lazımdır. Ki şiirin öznesi olan kadın da “başımı başka tarafa çevirip öyle gülümse”(KUKA, s. 62-63)yebilmektedir. Erkek özne, bir gün kadının elini tutabilir ve “Bütün eşikler, pencereler sessizce önlerine bak” (KUKA, s. 62-63)arlar. Bu noktada ise topluma karşı eşiklerin ve pencerelerin aşık insanlara yardımcı olduğu yahut cesaret timsali olan erkeğin herkese rağmen sevdiği kadının elini tutarak insanlara karşı aşkı savunduğu söylenebilir. Bu olayın ardından ise erkek öznenin bakış açısı bir anda değişir ve “Sokaklar evlerden büyük”(KUKA, s. 62-63) kanaatine varır. Bunun adam için aşkı yaşama özgürlüğü açısından bir eşik olduğu düşünülürse devamında gelen dizeler açıklığa kavuşur: “Şimdi oğlan, gökyüzünden bir salonda dünyanın bütün kadınlarını seviyor. Şimdi kız, anlattığı perdelerin içinden dünyamıza arzular bağışlıyor. Kasaba, yoksulluğunu unutuyor. Bahçeler düğün alayı. Çatılarda rüyaların buğusu.”(KUKA, s. 62-63).

Şairin eşya ve evle kurmuş olduğu ilişki, Hatice Hanım’ın ölümüyle birlikte farklı bir boyuta taşınmıştır. Ölümün canlı bir varlık olarak düşünüldüğü şiirde, “Ölüm evini bul” (YS, s. 70)muştur. Pek çok heves ve hayalin içerisinden geçen ölüm, Hatice Hanım ve Şükrü Erbaş’ın evinin o sıcak ve huzurlu atmosferini temsil eden “ılık minder”lerine geçip oturmuştur.

Eşinin hastalığı esnasındaki anıların da barındığı *Yaşıyoruz Sessizce* adlı eserdeki en belirgin nesne “İki küçük peri” olan biblolarıdır. Birlikte gittikleri Viyana gezisinde “Elisabeth” adlı kadının küçük bir hediyelik eşya dükkanı vardır. Burada kadın Hatice Hanım’a “Elfen helfen Menschen” (YS, s. 52) (Elfler, insanlara yardım eder) diyerek iki küçük melek biblosu hediye eder. Eve döndüklerinde ise Hatice Hanım bu bibloları yatağının başına koyar (Çalık, 2018c). Erbaş, bibloların tılsımını şiirin büyüyle birleştirerek eşinin ölümünün “on ay” ertelendiğini dizelerine aktarmıştır:

“Ömrümün elifi
İnsan Tanrıdan önce sevgiye inanır
Perilerden bir masal yatağının başında
On ay ölümü evimize sokmadı Elisabeth.” (YS, s. 52)

Erbaş için ev ve evdeki eşyalar, Hatice Hanım’ın hatıralarının ve kendisine bırakmış olduğu yalnızlığının meskenidir. “Sen evden çıktın ya, kırk beş yıl çıkmıyor işte...”(KUKA, s.

43) dizeleri ise bu düşünceyi destekleyen en güçlü örneklerden biridir. Nitekim ölüm gerçekleştiği andan itibaren metaforik olarak zamanın duruşu “akrep” ve “yelkovan” üzerinden verilmiştir: “Akrep de yelkovan da iki kaşının arasında durdu.” (KUKA, s. 43). “Çırpınma” şiirinde ölüm karşısında eşyaların verdiği tepkiler ise dikkati celb eder. Zira “Sen evden çıktın ya”(KUKA, s. 43) diye tekrar eden dizelerin ardından tüm eşyalar harekete geçmeye başlamış, “eşik” akmış, “pencere ardından koş”muştur. Hatice Hanım’ın gülümsemesiyle temas ettiği “ayna” ve “sandıktaki koku” gibi unsurlar ise diğer dünyadaki yabancılığını gidermek adına “üstüne gökyüzü ol”muştur. Şairin bugüne kadar “uzak, soğuk, kocaman” sıfatlarıyla gördüğü şehir ise artık “ev içine dön” müştür yahut tüm bir dünya evlere sığarak “ayrılık ayini” halini almıştır (KUKA, s. 43). Bu hızlı hareketlenmenin ardından Hatice Hanımsız kalan ev ise bir harabe görüntüsü alacak şekilde eskimeye ve çürümeye başlamıştır: “Sen evden çıktın ya, önce duvarlar nemlendi. Çatı, odalara indi. Pencereler birer örümcek ağı. Eşik çoktan darağacı. Sokaklar zülüflerinden esmiyor artık. Zaman eşyada boğuldu. Ev değil, yaprak döken bir hatıra. Yalnızlık her yerden ses veriyor.” (KUKA, s. 44-45). Erbaş, evin bu şekilde sergilediği duruşu, insanın ölüm karşısındaki acısını bir süre sonra unutan bir yapıda olması açısından daha üstün bir yere koymuştur. Gerçek ölümün, insanların ölen kişiyi unutmamasından sonra olduğuna inanan şair, “Eyvah ki bir daha yalnızsın mezarında.”(YS, s. 22-23) dizeleriyle eşinin asıl yalnızlığının, unutulmasından geçtiğinin üzüntüsünü yaşamaktadır. Bu nedenledir ki “Kalp, eşyadan daha çabuk soğuyormuş” (YS, s. 22-23) diyerek eşyayı vefalı olması hususunda yüceltmıştır.

Şair, “...senden yapılmış odalarda” (KUKA, s. 51) diyerek tüm ev ve odalara Hatice Hanım’ın kendisiymiş gibi bir canlılık yüklemiştir. Ev, Hatice Hanımla o kadar bütünleşmiştir ki şair, evde eşini yalnız bıraktığını düşünerek “mezarından bile koşarak geliyor” (YS, s.17-18) dur. Şiirin adı da olan “Islık çalan odalarda” (YS, s.17-18) sanatçı sanki eşi hala oradaymış gibi sıklıkla konuştuğunu da dile getirmiştir. Bazen ise Hatice Hanım’ın “odalardaki boşluğunu” ve “Yastığımda solan tülbindin kokusunu” (YS, s. 57) yani eşinden kalan son izleri toplayarak mezarının başına gitmektedir. Nitekim şair, *Otların Uğultusu Altında*’da, vefatının üçüncü yılı dolan Hatice Hanım’ın kokusunun artık odalarda olmadığından dem vurur (OUA, s.23).

Erbaş’ın hatıraları diri tutma ve eşinin bıraktığı gibi her şeyin kalması konusundaki gayreti de şiirlere tezahür etmiştir. Bunun için şair anıları, bir fotoğraf olarak nitelendirmiştir ve arada sırada “hayatın harfleriyle” silmezse evlerinin “Her gün biraz daha tozlanacak” (YS, s. 51)ını söyleyerek tazeleme yoluna gitmiştir. Hatice Hanım evinin temizliğine ve düzenine oldukça dikkat eden bir kadındır. Evde, Hatice Hanım’ın dikkat ettiği eşyalara bakılacak

olursa tipik bir ev kadını düzeni dikkati çeker. Şiirde geçen unsurlar ise şöyledir: Yatağın açık bırakılmaması, mutfağın tertemiz olması, terliklerin düzgün durması, çamaşır ipinin silinmeden çamaşırın asılmaması... Şair, eşyaların düzeni ve evin temizliğini kısacası her şeyi o nasıl istiyorsa öyle olacak şekilde yaparak aslında kendine yardımcı olmaktadır. Acısıyla baş etmenin yolunu bu biçimde bulan sanatçı, “İnsan başka nasıl katlanır ölüme, bilmiyorum.” (YS, s. 59) diyerek başka bir çaresinin olmadığını da gözler önüne sermiştir.

Şairin Hatice Hanım’a hitap ederken kullandığı “Eşiksiz evim, penceresiz odam” (YS, s. 72) tamlamaları dikkati çeker. Zira Hatice Hanım artık mezardadır ve burası eşiksiz, penceresiz bir mekandır. Bu minvalde Erbaş, eşini, evi ve odası görececek bir bütünleşme halindedir. Hatice Hanım’ın ölümünden sonra ise maddi dünyadaki tüm evler “soğuk”tur (OUA, s.28).

Ev, bütünüyle değil içerisinde ihtiva ettiği küçük birtakım eşya ile de şairin dünyasında anlam kazanmaktadır. Şair, eşinin kokusunu ise yastık ve tülbent gibi eşyalar üzerinden almaya çalışmaktadır (YS, s. 69). Hatice Hanım’ın “tülbentleri”, “fotoğrafları”, “ölüm ilanı”, “saati”, “gözlüğü”, “Sebahat’in hediye ettiği terlik” gibi kişisel eşyaları şairin eşiyile maddi bağlantısını oluşturan yegane unsurlardır (KUKA, s.70-71). Şair, bu hatıraları kimseye bırakmak niyetinde olmadığı gibi “gelirken getireceği”ni de vurgulamıştır.

Ölümün geride kalan kişiler için bıraktığı tek şey fotoğraflardır. Türk kültüründeki atalar kültürüne bir bakış sergilenecek olursa insanlar, ölmüş olan büyüklerinin birer tözünü yaparak çadırlarındaki bir köşeye asıp hem hatıralarını yad etmek hem onların üzerlerindeki koruyucu gücünden faydalanmak isterlerdi (İnan, 1976: 59). Bunun modern dönemlerdeki karşılığı ise modern bir töz olarak görülebilecek fotoğraflar olmuşlardır. Özellikle köy evlerinde birkaç fotoğraf bulunur ve bunlar büyük anne ve babaların fotoğraflarıdır. Bu doğrultuda şairin eşine dair elinde kalan en önemli eşya, fotoğrafları olmuştur. Erbaş, eşinin fotoğraflarına bakarken yalnızlığını düşünmektedir ve bu “iki kişilik bir yalnızlık”tır (YS, s.17-18). Nitekim Hatice Hanım, hayata gözlerini yumarak gittiği yerde, Şükrü Erbaş ise eşinin bıraktığı noktada yalnızdır ve şair her ikisinin de ağırlığını taşımaktadır. Metaforik bağlamda bir çerçevenin kullanıldığı şiirde ise ölümün “güzelliği alıp götürme”diği; güzelliği “Gözyaşı boyalı bir çerçeveye yerleştir.”(OUA, s.9)diğini söyleyen şair, kaybedilene karşı duyulan acıyı bir fotoğraf çerçevesiyle bir nevi somutlamak istemiştir. Cenaze merasimlerinde yas içerisinde bulunanların yakalarına ölen kişinin fotoğrafını takmaları şairin bilincinde “birer gözyaşı fotoğrafı” (OUA, s.15)na; pencereler ise “birer ölüm fotoğrafı.” (OUA, s.10)na dönüşmüştür.

Karac'oğlan'ın Şiirinden "Ayrılık derdine doymadığım"(OUA, s.23) dizesiyle açılan kısımda ise Şair, bu dizeleri Hatice Hanım'ın tüm fotoğraflarının altına "kirpikleri"yle kazıdığını söylemiştir (OUA, s.23). Zira Şair için eşinin yüzü "dünyanın tek fotoğrafı" (OUA, s.43)dır. Yasın ve ayrılık acısının bir türlü azalmadığı ve artık fotoğrafların yetmediği ise *Otların Uğultusu Altında* adını taşıyan kitapta görülmektedir. Erbaş, artık gittikçe silikleŐen eşinin kokusunun ve sesinin havsalasında kalabilmesi için bunların da bir "fotoğrafı" olmasını arzularak nesneleŐmesini istemektedir:

"Ne olurdu kokunun da fotoğrafı olsaydı
Sesin fotoğrafı. Boşluğun fotoğrafı.
Parmak uçlarındaki karıncanın
Ruhtaki Őmenin...
Ölüm kimseyi bu kadar yalnız bırakmazdı." (OUA, s.22)

Ev eşyaları dışında günümüzde halen devam eden bir gelenek olunan "eyiz" de Şairin Şiirlerinde görülmektedir. Gelin eyizleri, içerisinde barındırdığı patik, tülbent, seccade ve çeşitli dantellerle Türk kadının el emeğinin birer simgesidir. Şair, bu geleneğin, ince iŐçiliđin farkında olan bir bilinçle duyguları "gelin çeyizi"ne teşbih ederek bu eşyaları "ince güzellikler içinde"(AY, s.56) gördüğünü ifade etmiştir.

Evlilik hazırlıklarını inceden inceye yapan kızların "büyük bekleyiş" içerisinde olduklarını da düşünen Şair, burada duygularla eyizleri içiçe geçirmiştir. eyizler, genellikle bir evin en az kullanılan odasına herhangi bir böcekten veya sararmalardan korunmak için "naftalin"le birlikte saklanmaktadır. Aynı zamanda ge kızların, özenle biriktirdikleri ince duyguları da ileride evlenecekleri erkeğe açılmaları için tıpkı özenle katlanan el işleri gibi katlanarak bir kenarda beklemeye alınır. Bu eyizler, el emeği olmakla birlikte kendi eyizlerine katkıda bulunan ge kızların da emeklerini barındırmaktadır. Şair , buradan yola çıkarak çeşitli hayaller içerisinde kızların el işlerini meydana getirmesini "Renk renk işlenmiş ge kız düŐleri" Şeklinde içiçe geçmiş bir görüntüde vermiştir. İŞte tüm bunları görmeye imkan sağlayan dizeler ise Şunlardır:

"Ey geceleri yıldızlarla pŐen dağ iekleri
Naftalin kokan danteller dip odalarda
Renk renk işlenmiş ge kız düŐleri
Renk renk işlenmiş ge kız düŐleri
Ey büyük bekleyiş, katlanmıŐ duygular" (Y, s. 140)

Şair, bu dikkatle özellikle taşrada temiz ve kalbi duygularla evlenmeyi bekleyen ge

kızları bu biçimde şiirinin konusu haline getirmiştir. Diğer bir şiirde ise yine toplumumuzun sıcak mahalle ortamlarında karşılaşılan kapıda oturma alışkanlığına selam çakarak “yaşlı kadınla”nın “Boyunlarında naftalin kokan çeyiz sandıkları”(KUS, s. 109)nın bulunduğunu ifade etmiştir. Bu durum, yaşlı kadınların genç kızlıklarındaki hatıraları hala hafızalarında taşıdıklarının bir işaretidir.

Toplumsal iletişimin başka bir boyutu olan kıyafetler ve giyinme şekilleri insanlar, için birer semboldür. Giysiler bu minvalde, kişiyi çepeçevre saran sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik yapılarını dış dünyaya yansıtan araçlardır (Gençtürk Hızal, 2003: 47-68). Bu noktadan hareketle Erbaş’ın şiirlerine bakıldığı zaman, geleneksel kıyafetlerin ağır bastığı görülmektedir. Türk kadının vazgeçilmezi olan etekler, duyguların yansıtımında birer araç olarak kullanılmışlardır: “Kadınların eteklerinde buruşan uykusuzluk. Her yere uzanan eşikler. Üzüm güneşlerinden bir yaz eskisi. Erkeklerin büyüdüğü uçurum.” (GM, s. 134) dizelerinde tarlalarda çalışan kadınların yorgunluğu ve uykusuzluğu “etek” üzerinden aktarılmıştır. Eteklerin rengarenk olmasından yararlanan şair bir diğer şiirinde “Eteklerin sevmenin bütün arzularıyla boyalı”(YS, s. 47) diyerek sevginin pek çok şekildeki hissiyatını yine kıyafet yoluyla ortaya koymuştur. Etek gibi “entari” de geleneksel bir kadın giysisi olmakla birlikte özellikle “basma entari” denilen çeşidi ihtiva ettiği renkler ve üzerinde kullanılan çiçek motifleriyle kadınların vazgeçilmezleri arasındadır. Şair ise bunu sevgilide bir teşbih unsuru olarak kullanmıştır: “Sen bir basma entarisin ki gittiğin her yer eteklerinde çiçekleniyor.”(KUKA, s. 44-45). Bu kullanım aynı zamanda şiirin öznesinin ayak bastığı mekanlardaki etkisine de bir gönderme içermektedir. Şair, bir kadının zorluklar içinde geçen zamanında ruhunu ve hayallerini kaybetmesi sonucunda geldiği noktadaki halini ise “Kadın değil de bir top bez hayalsizlikten”(YH, s. 73) dizeleriyle aksettirmiştir.

“Marhama, yemeni, tülbent ve yazma” gibi çeşitli adlarla anılan geleneksel başörtüleri ise, gerek dini kurallar gerekse geleneğin bir getirisi olarak özellikle taşra kadınları tarafından yüzyıllar boyunca kullanılmıştır. Halk şiiri içerisinde başta Karac’oğlan olmak üzere pek çok şair tarafından yemeni ve tülbentler, sevgililerin güzelliğinin bir unsuru olarak rengarenk görüntüleriyle yerlerini almışlardır (Akgöynük, 2012: 63, 246). Erbaş’ın şiirlerinde de geleneksel bir süs olarak karşılaşılan başörtüleri için yine geleneksel adlar olan yemeni ve tülbent kelimeleri kullanılmıştır. Yemeni, “1. Kalıpla basılıp elle boyanan, kadınların başlarına bağladıkları tülbent... 2. esk. Bir tür hafif ve kaba ayakkabı...” (Türkçe Sözlük, 2011: 2570) gibi anlamlara gelmektedir. Tülbent ise farsça ter ve bend sözcüklerinden oluşmakla birlikte “1. İnce ve seyrek dokunmuş hafif ve yumuşak pamuklu bez... 2. Bu bezden yapılmış başörtüsü...”(Türkçe Sözlük, 2011: 2398) manalarını karşılamaktadır.

Tülbendin anlamsal özelliğinde bulunan “incelik” şairin dikkatinden kaçmamış ve tülbentlerin inceliği birkaç dizesine yansımıştır: “İnce tülbentlerden ince bir eski güneş” (P, s. 10); “Her kirpiğimde bir puhu, çok uzaklardan ince tülbentlerde bir akşamı alır getirir..” (KUKA, s.11)

Dizelerde kullanılan tülbendin rengi genellikle “beyaz”dır. Masumiyetin ve saflığın simgesi olan beyaz, şiirlerde özellikle anne ve taşralı kadınlara yakıştırılmıştır: “Beyaz tülbentlerde terleyen yorgunluk” (YS, s. 33-34). Bu dizelerde aynı zamanda emeğin de tülbentle özdeşleştiği görülmektedir. Akşam karanlıklarının çöktüğü geç vakitlerde çalışmaktan dönen bir kadın ise “Ayışığı yemenisine doldurup / Evine giriyor kadın/ Bugün de uzak dolandı güneş...” (DK, s.140) dizeleriyle betimlenmiştir. Bir diğer şiirde kadının hayatında derin izler ve yalnızlıklar bırakan yakınının fotoğrafının bir yemeni içinde sandıkta saklandığı kompozisyonu ile karşılaşılmaktadır. Bu yemeni “gözyaşı lekelidir”(P, s.51). Kadın için bu nesne, bir kutsiyet taşımaktadır ki kadın “üç kez öpüp” başına koyar. Bir “ayın” havasında bahçeye çıkan kadın, yemeniyi incitmeden “kanatlarını” açar. Bu hal içerisinde akşamın geldiğini de “güneşin çekilmesiyle” bildiren şair, kadının yalnızlığını “Yalnızlık fotoğraflardan sessizce yastığa indi.”(P, s.51) şeklinde ifade ederek bu yemeninin içindeki fotoğrafla avunacağını bildiren şu dizelerle şiiri sonlandırmıştır: “Otuz dört yıl geride kalmış bir yemeniyi uyuyacak kadın.”(P, s.51).

Erbaş’ın şiirinde taşra kadınlarının davranış biçimleri de yemeniler üzerinden okunabilmektedir. Şair, “Anneler yemenilerinin ucuyla gülümsüyor.” (KUKA, s. 62-63) derken aslında toplum içerisinde kadının ağzı açık bir biçimde gülmesinin ayıp karşılanması üzerine kadınların başörtüleriyle ağızlarını kapayarak gülmelerini imlemektedir. Aynı şekilde şiddet gören bir kadın ise kendisini tek koruma veya savunma biçimi olarak vücudunu yahut başka bir aracı değil de sadece “yemeni”yi kullanmaktadır:

“Bir kadın yemenisini tutuyor inen tokada, bir kendinden daracak odalarda Gün iki kez bitmiş, gece bir daha siyah. Çocuk üç büyük korkuyla büyük. Kadın değil de tokat parçalanıyor. Benim gittiğim kadının yemenisindeki hayat bilgisidir.” (GM, s.118)

Bu dizelerde yemeni, yüzyıllarca birikmiş olan geleneklerin ve davranış kalıplarının bir simgesidir. Aslında kadın, kendisini bir yemeni ile savunurken tokat, şiddeti makul kılan geleneklere inmektedir. Zira kadın yerine “tokat parçalan”maktadır. Bu durumu destekleyen “Bu ağır oyaları bu hayal zamanlara sizler işlediniz. Işık ipliğinizdi, iğne parmaklarınız.”(GM, s. 119) dizelerinde ise şair, topyekun bir toplumun “hayal zamanlar” olarak nitelendirdiği geleceği, kendileri şekillendirdiğini ifade etmektedir. “Ağır oyalara” ise insanların kendilerine ve gelecek nesillerine yükledikleri sıkıntıların birer simgesidir. “Devlet Dersinde Ölmek”

şairinde ise şairin sesi siyasal eleştiri ile yükseltmektedir. Yaşanılan dönemi “Beyaz tülbentlerinde siyah zamanlar”(BŞ, s. 35) olarak nitelendiren sanatçı, “Kadınlar çaresizliğin cenazesini kaldırıyor.”(BŞ, s. 35) mısralarıyla kadınların çaresizliğini vurgulamıştır.

Yukarda alıntılanmış dizelerden farklı olarak diğer şiirlerde daha çağdaş bir görüntüdeki “Karpuz kollu bir elbise ...”(KUKA, s. 62-63); “Kimliksiz Değişim” şiirinde “uzun yırtmaçlı etek”, “topuklu ayakkabı” ve bu ayakkabıyla uyumlu “çanta”, “geniş bir kemer”, “gömlek” ve kadınsı bir incelikte bulunan “bluz” gibi eşyalar yer almıştır. Tüm bu kıyafetler içerisindeki kadın, Erbaş’a göre “Her gün yeni bir biçime giren / Saçları, yürüyüşü ve giysileriyle”(KD, s. 171) birlikte kendi ruhunu bulamayan, modern zamanlar içerisinde kaybolmuş olan tüm kadınların nazarında “Sürekli bir değişimin simgesi” (KD, s. 171)dir.

Şiirlerin yoğunluğunun çeşitli duygular üzerinde ağırlaşması şairin, mekan ve eşyaya bakışında oldukça etkili olmuştur. Aşkın başladığı zamanlarda, tüm nesnelere ve eşyalara olumlu bir anlam kazanmıştır. Mekan olarak evin baz alındığı dizelerde, buranın anlam kazanması için manevi unsurlara en çok da sevgiliye ihtiyaç duyulmuştur. Ölüm duygusu ise hem mekanlara hem de eşyalara “hatıra” sıfatının yüklenmesine sebebiyet vermiştir. Bu bağlamda kadın, evin ve evdeki yaşantının mahiyetini belirleyen bir unsur olmuştur. Sadece ev ve buradaki nesnelere değil, kıyafetler ve onların yansıttığı kadınlar açısından da eşyalar ele alınmıştır. Zira geleneksel bir yapı arz eden tülbent ve yemeninin yanında çağdaş kadın görüntüsü de etek, bluz gibi giysilerle yer almıştır.

SONUÇ

Toplumcu-gerçekçi sanat anlayışını 80 kuşağından günümüze değin taşıyan ve sürdüren Erbaş için kadın ve onun etrafında dönen imgeler, şiirinin mihenk taşlarından birini oluşturmaktadır. Sosyal hayat ve toplum bilinci, şairi derinden etkilemiştir. Bu durum, sosyal-siyasal olaylara genel bir bakışı imlemekten çok şairin toplumun bütün hiyerarşik katmanlarına lokal olarak inebilmesini sağlamıştır. Bu minvalde şairin eserlerinin geneline yayılan kadın esas unsur olmuştur. Sanatçı, her defasında kadını sosyal hayattaki rollerine, davranışlarına ve görüntülerine göre ayırıştırıp kategorize etmeyi yanlış bulmuş ve bütünlüklü bir yapı içerisinde ele almayı tercih etmiştir. Nitekim anne, sevgili, eş, çocuk, kız kardeş, hayat kadını, iş kadını gibi roller içerisinde kadın hem iyiyi kötüyü hem de güzeli çirkini bünyesinde barındırmaktadır.

Bu noktadan hareketle ilk olarak anne bağlamında kadın karşımıza çıkmaktadır. Tüm sanatçılar için ilk yaşantıların önemi bilinmekle birlikte anne, her zaman dönülen çocukluğu ifade etmektedir. Bu nedenle Erbaş'ın şiirlerine bakıldığında anne geniş bir yer tutmaktadır. Bu imajda ağırlıklı olarak şairin annesi ve eşi görülmektedir. Her ikisi de taşralıdır ve çocuklarını okutma eğilimindedir. Hatice Hanım, kendisini geliştiren bir kadın olarak daha modern ve çağa ayak uyduran bir anne iken, Lalezar Hanım, tamamıyla dindar bir köy annesidir. Lalezar Hanım, bu haliyle çalışmada sıklıkla üzerinde durulan doğa-kadın diyalektiğinin en bariz örneğidir. Hayvanlara ve bitkilere olan duyarlılığıyla, eşinin “korkularla beslediği” bir kadın olarak çocuklarına doğruyu ve güzeli imkan verdiği ölçüde aktarmaya çalışmıştır. Yaşlı kadın tipi olarak da Erbaş'ın anne ve babaannesi dizelerde yer almıştır. Dindar bir kadın şeklinde nitelendirilen bu figürler, yaşantıları boyunca eziyet çekmiştir. Dayanak noktaları ise çocukları ve Tanrılarıdır.

Bu doğrultuda eserlerde geçen diğer bir kadın imajı ise taşralılardır. Taşralı anneler, maddi ve manevi tüm yükü taşımaktadır. Sadece kendileri değil çocuklarına da gayreti telkin ederek üretime katılan bu anneler, şairin nazarında emek timsalidir. Modern dönem annelerinin de ele alındığı şiirlerde ise daha çok “çalışan anne tipi” görülmektedir. İş gittikleri vakitlerde çocuklarından ayrı kalmanın acısını yaşayan bu kadınlara bir de dizelerde çocukları sanayi gibi ağır işlerde çalışan anneler eklenmiştir.

Şiirin öznesi olan kadınların, özlem, hüznün, ölüm, yalnızlık, sevinç gibi duygusal boyutlarının yanı sıra genel manada toplumda anne ile özdeşleştirilmiş özverili, cefakar, şefkatli ve emektar gibi sıfatlar da şiirlerde yerini almıştır. Tüm bunların ışığında ise anne çeşitli benzetmelere tabi tutularak şiirsel estetik de sağlanmıştır.

Aşk ve bu minvalde sevgili ise kadının maddi unsurları noktasında genel geçer klasik imgeler üzerinden şiirlerde işlenmiştir. Fakat şair, teşbih gibi söz sanatlarında özgünlüğünü korumuştur. Aşkın dile getirildiği dizelerin yanı sıra özlem, aşkın karşılık bulamaması, yaşak aşk gibi konular şiirlerin konularını oluşturmuştur. Ayrılık ise kabullenememe, acı, öfke, yalnızlık ve kabulleniş gibi tüm evreleri ve farklı boyutlarıyla ele alınmıştır. Bunun dışında şiirin öznesine dair geliştirilen tasarımlar dikkati çekmektedir. Zira sevgili, tüm zamanların ve yaşantıların odak noktasındadır. Bu haliyle o, tanrısal özellikleriyle her şeyi yönetmektedir. Şair, adeta tüm kararlarını ve duygu durumunu sevgiliden gelen tepkilere göre yönlendirmekte gibidir. Sevgilinin konumlandırıldığı diğer bir konu ise sosyal eleştiridir. Bu husus, Erbaş'ın sosyalist realist dünya görüşünü aşkla harmanladığının bir göstergesi olarak okunabilir.

Yaratılan kadın imajlarından biri ise toplumun kanayan yaralarından biri olan Tanzimat döneminin “düşkün” nitelmesiyle eserlerde yer edinen hayat kadınlarıdır. Türk edebiyatında suni bir gerçeklikle yer alan bu kadınları muzip bir üslupla gerçeğe yakınlaştıran Orhan Veli'den Erbaş'a ulaşıldığında katıksız bir realite göze çarpmaktadır. Bu bağlamda şair, iki şiir kaleme almıştır: “Genelev Mektupları” ve “Gülümseme”. “Genelev Mektupları”, şairin özne olarak konuşmayı bırakıp sahneyi tamamen hayat kadınına verdiği şiiridir. Kadın, çocukluğundan geneleve düşmesine ve sonrasına kadar yaşananları olduğu gibi anlatmıştır. Bu şekilde bir yöntem izleyen şair, kadının net bir biçimde anlaşılmasına olanak sağlamıştır. Dizeler, kadının zorlu bir hayatın içinden bir çıkış yolu bulamamış olması yönünden Tanzimat'ın “düşkün kadın”ının arabeskini hissettirmekle birlikte insanların duymak istemeyeceği bu yaşantının gerçekliklerinin hem maddi hem manevi bir çıplaklıkla görülmesine imkan vermiştir. Hayat kadınları üzerinden metalaşan beden eleştirisinin de ifade edildiği şiirlerde şair, bu kadınların toplum içerisindeki yerini göstermeye çalışmış ve onların da varolduğunun sessiz çığlıklarını duyurmak istemiştir. Aynı zamanda şiirlerdeki kimi kurgular, hayat kadınlarının kutsallaştırılmasına giden bir yapı arz etmektedir.

Anadolu kadını da sanatçının şiirlerinde sıklıkla konu edinilmiştir. Erbaş için hayata katkı sağlayan ve emeğiyle yer eden bu kadınlar annesi Lalezar Hanım'dan hareketle oluşturulmuşlardır. Bu kadınların hayata bakışları, tutunuşları ve çetin şartlar altındaki yaşayışları verilmek istenen ana görüntüdür. Bunun yanı sıra bu konunun işlendiği şiirlerde coğrafyanın atmosferi de kadınların yaşantılarının daha iyi bir biçimde aksettirilmesi için bilinçli bir şekilde öne çıkartılmış gibidir. İç Anadolunun yanı sıra Akdeniz ve Ege'nin taşralı kadınları da şiirlere konu edilerek geniş bir perspektif yakalanmıştır.

“Kadının Nesnel Görüntüsü” başlığı altında irdelenen diğer bir unsur kadının bir “tüketim malzemesi” olarak görülmesidir. Bu yapı iki yönlü bir bakış içerisinde sergilenmiştir. Şair, kadının hem kendi yarattığı durumlara hem de medya ve erkeklerin kadına bakışına dair eleştirilerini şiirleri aracılığıyla dile getirmiştir. Bu doğrultuda sanatçı, yoğun olarak modern kadınları ele almıştır. Nitekim moda denilen kavram hızlı bir biçimde alışveriş-tüketim ikilemine dayanarak kadınları para harcamaya itmiştir. Kıyafet, makyaj ve estetik modern kadının tuzağı olmuştur. Şair, bu durumdan oldukça rahatsızdır ve tüm bu şaşaa içerisinde asıl olan insan ruhunun nasıl eksildiğini ifade etmiştir. Medya ise bu konuda idealize evleri, hayatları ve eşyaları insan bilincine zerk etmektedir. Sunulan bu hayat tarzları, insanların asıl mutluluğa ancak bu yollarla ulaşabileceklerini göstermektedir. Sinema, şiirlerin yazıldığı zamanların bu minvalde en etkili silahıdır. Kadın aktivistler filmlerde çok mutlu, modern giysiler içerisinde ve her dem bakımlıdır. Bu kadınların tek derdi ise güzellik ve karşı cinsten gelecek olan sevgidir. Sinemanın yarattığı bir diğer unsur ise kadın bedeninin pornografiye indirgenmesidir. Televizyon, 900’lü hatlar, gazeteler ve kimi konserler de kadın bedeninin metalaştırılmasının birer aracı olmuşlardır. Taşra ve merkezin modern adamının da kadına bakışına eleştiriler getiren Erbaş, kadının yapay düzlemde erkeğin göz zevkini tatmin etmekten ziyade başka bir kimliği yokmuşçasına aksettirilmesini ironik bir tavırla ifade etme yoluna gitmiştir.

Ölüm ise sanatçının eserlerinde ilk yıllardan itibaren çeşitli biçimleriyle yer alan bir izlettir. Fakat 2015 yılında eşinin ölümüyle birlikte bambaşka bir boyuta taşınmış ve şairin bu zamandan sonra yazdığı *Yaşıyoruz Sessizce*, *Kuş Uçar Kanat Ağlar* ve *Otların Uğultusu Altında* kitaplarının ana teması haline gelmiştir. Erbaş, bu şiirler içerisinde öncelikle Hatice Hanımla olan anılarına değinmiştir. Dizeler, bir nevi unutulmamak için yazılmış havası taşımaktadır. Daha sonra eşinin ölümü, cenaze merasimi, ölümden sonra evin ve insanların durumları, mezar ziyaretleri, şairin bu olaydan sonra edindiği alışkanlıklar vb. tüm unsurlar dizelerde mevcuttur. Ayrıca ölümü kabullenememe, kabul edişin bilgeliği, acı, yalnızlık, özlem, ölüme ve hayata dair çıkarımlar gibi pek çok duygu ve olgu şiirlerde yer almıştır. 45 yıllık bir yol arkadaşlığının her tonu bu doğrultuda şairin çeşitli türkülerden ve sanatçılardan yaptığı alıntılarla harmanlanmıştır.

Şükrü Erbaş’ın şiirlerinde kadın, cinsel ilişki bağlamında olduğu gibi herhangi bir kısıtlama gözetmeksizin yer verilmiştir. Zira kadınının bu yönünü anlatmak ona her şeyiyle bir bütün olarak bakmanın anahtarıdır. Bu konuda Anadolu’da cinselliğin ancak evlilikle gerçekleşebildiği, kadın-erkek ilişkilerinin sosyal çevrede göz göze gelmeye bile olanak

vermediği gerçekliğini dizelerle yansıtan şair, dokunmanın öneminden de dem vurmıştır. Cinsel ilişki üzerine ilk olarak arzulama, sonrasında cinsel ilişki anının gözlemlenebildiği şiirler ve daha önce yaşanmış olan ilişkilerin hatıraları konu edinilmiştir. Kadın, bu şiirlerde şiirin öznesi olan erkek/erkeklerin nazarında oldukça kıymetli ve değerli olarak ifade edilmiştir. Aynı zamanda Erbaş, kendisini geride tutarak “bakmanın hazzı” da denilen yöntemle kadın vücudunu ve erotikliğini yükseltmiştir. Genel itibarıyla arzu, haz ve estetik duyguların yer aldığı şiirlerde kadının ruhu ve bedeni ahenk içerisinde.

Erbaş’ın şiirlerinde kadının nesnel görüntüsünün yanı sıra saçının telinden ayak ucuna değin tüm bedeniyle yer aldığı görülmektedir. Bunlardan ilki olan saç, “kakül, perçem, zülûf” gibi kavramlarla adlandırılarak gürlüğü, devinimi, uzunluğu, inceliği bakımından “su, türkü, şarkı, ufuk çizgisi, güneş vb.” teşbihlere tabi tutulmuştur. Ayrıca mısralardaki saçlar, Halk ve Divan edebiyatı motifleriyle süslenmiştir. Kadınların saçları, hatıraları yeniden canlandırma, cezalandırma, utancı ve yükleri örtmede bir araç olarak kullanılmıştır. Çağdaş imajların da geliştirilmesine imkan tanıyan saçlar, gelenekle modern arasındaki bağ olmuştur.

Kirpik ise şairin bir nevi poetikasını oluşturmaktadır. Ayrıca duyguların ve insanın gerçek ruhunu yansıtmaya bakımından Erbaş için önem arz etmektedir. Bu husus, dizelerde çiçekler, dikensi bitki ve ağaçlarla özdeşleştirilmiştir. Bunun yanı sıra gün ışıklarının yansımasının kirpik ve kaşlarda yarattığı yansımalar da teşbih unsuru olarak kullanılmıştır. Kıvrımlı ve uzun olanları ise kadınsılığı çağrıştıracak şekilde kurgulanmıştır. Aynı zamanda kirpiğin ve kaşın hareketleri sevgilinin davranışlarının okunmasını sağlamaktadır.

Duyguların okunmasına imkan veren diğer bir kısım ise gözlerdir. Gözler “mevsimler, iklim, bulut, ateş, yol, su, püsen, yılan” vb. pek çok sıfatlarla benzetmelere konu olmuş ve sosyal hususların işlenmesine de olanak vermiştir. Sevgilinkiler ise aşğın hayatına etki etmesinin yanı sıra toplumdaki yaşlılar, çocuklar, yoksul insanlar gibi çeşitli kişilere de umut ışığı ve destek olmaktadır. Ayrıca şaire göre yine bu gözler, onarıcı ve şifa vericidir. Tüm bu görüntüleriyle onlar, dizelerde kadının dilidir.

Dudak, ağız, gamze ve gülümseme de Erbaş’ın kadına yüklediği fonksiyonları ifade etmesi bakımından dikkati çekmektedir. Dudak ve ağız, küçüklüğü, kırmızılığı yönüyle Divan ve Halk Edebiyatında mevcut olan imajlar yönüyle ele alınmıştır. Bunun dışında sevgilinin ağzı, konuşması yönüyle yine çeşitli benzetmelerle kurgulanmıştır. Bu hususlarda sevgilinin ağzından çıkan iyi ve kötü her şey doğrudan aşığı ihya etmektedir. Şair için şiirin öznesi olan kadınların gülüşü ve bu gülüş çerçevesinde oluşan gamzeleri sadece sevgili olarak görülen kadınlar açısından değil toplumun her tabakasındaki kadınlar için arzu ettiği şeylerdir.

Şükrü Erbaş için kültürün ve çocuğun ilk evi olan rahim, bu iki yönüyle dizelerde yer edinmiştir. Gerçek ana rahminden bahsedilen dizelerde kadınların rahimlerinden ayrılan çocuklarına karşı olan duyguları mevcuttur. Kültürel ana rahmi ise başta Ankara olmak üzere şairin, sosyal, siyasal, sanatsal ve psikolojik mahiyette kendisini besleyen kaynaklara verdiği addır. Rahim başlığı altında işlenen bir diğer husus ise doğurma hadisesidir. Şair, kadının bir çocuk dünyaya getirmesinin yanı sıra hayatında dokunduğu her şeyi çoğaltma özelliğiyle yüceltmiş ve kutsallık atfetmiştir. Kadın göğsü ise hem kadınının çocuğunu besleme işlevine hem de erotikliği aksettirme noktasında kullanılmıştır. Tüm bu uzuvlar dışında, kadının yüzü, kulak memesi, boynu, omzu, karnı, elleri, bacakları, ayakları ve parmakları da kadının güzelliğini betimleme açısından çeşitli imajlarla harmanlanarak şiirlerdeki yerini almıştır.

Kadın bedeni bütünlüklü olarak Erbaş'ın nazarında kutsal bir mabettir. "Beden", "gövde" ve "ten" kelimeleriyle karşılanan bu kutsiyet, güneş, çeşitli ağaçlar, mihrap mumu gibi ifadelerle betimlenmiştir. Aynı zamanda kadının daha doğru bir söyleyişle sevgilinin bedeni masum ve utangaç bir yapıda kurgulanmıştır. Şair, kadının bedenini gerçeklik ve sonsuzluk gibi kavramlarla da özdeşleştirerek felsefi bir perspektiften de yorumlanmıştır.

Şairin mısraları, kadın teşbihine ve güzellemesine olanak sağlamasının yanı sıra bu atmosferin daha da derinleşmesi için çeşitli adlarla ve tanımlamalarla kadına seslenmiştir. Özel isimlerin yanı sıra Halk ve Divan edebiyatının önde gelen karakterleri olan Leyla, Züleyha, Şehrazat gibi şahsiyetlerle doğanın da kadının adı olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu yakıştırmalar, ay güneş gibi gök cisimlerini ve ömür, hayat, hayal, boncuk gibi metaforik kelimeleri de kapsamaktadır.

Kuşlar, ağaçlar, çiçekler ise özellikle sevgili olarak kadının güzelliğinin ve etki alanının aktarılmasında oldukça yer kaplamıştır. Bu minvalde şairin Yozgat, Ankara ve Antalya'da geçirdiği zamanlar şiirlere bitki örtüsü değişiklikleri şeklinde yansımıştır. Bu değişim kadınların teşbihleri hususunda da farklılıklar yaratmıştır. Erbaş'ın eşinin ölümüyle birlikte bugüne kadar sevgilinin teşbihinde kullanılan doğa bambaşka işlevlere bürünmüştür. Artık şair için doğa, Hatice Hanım'a ulaşmanın yoludur.

Şairin şiirlerinde eşyalar, nesnelere ve mekanlar ise kadının yansıtılması hususunda çeşitli fonksiyonları barındırmaktadır. Mekan olarak sokak ve evin görüldüğü şiirlerde her iki alan da sevgilinin gelişle anlam bulmaktadır. Evin içerisindeki eşyalar ve nesnelere de yine aynı mahiyettedir. Gelenekselliğin timsali olan tülbent ve yemeni şeklinde dizelerde geçen başörtüleri kadınların duygularını ve masumiyetini yansıtan renklerle Anadolu havasını şiirlere taşımıştır. Toplumsal statü belirtisi olan kıyafetler de şiirler de yer almıştır. Bu yolla şairin kimi şiirlerinde etek, bluz ve kemer takan bir kadının modern bir görüntüde; entari,

yemeni giyen bir kadının ise taşralı bir kadını ifade ettiği anlaşılmaktadır. Fakat şairin eşinin ölümü eşya ve mekanlara bakışı tamamen değiştirmiştir. Ev ve nesnelere artık yalnızlıkla konuşan şair için birer hatıradır.

Sonuç olarak şair Şükrü Erbaş, hem mensup olduğu sanat anlayışıyla hem de dünya görüşüyle kadına olan bakışını şiirlerine yansıtmıştır. Yaşadığı olaylar ve gözlemler minvalinde çeşitli biçimlere bürünen kadınlar, her halleriyle eserlerde yer almışlardır. Kadın bedeninin neredeyse her bir kısmına dair geliştirilen imajlardan nesnel görüntüsüne kadar pek çok unsurun yer aldığı şiirler, kadının iyi ve kötü tüm hususiyetleriyle dizelerde ruh bulmasına olanak sağlamıştır.



KAYNAKÇA

Şükrü Erbaş'a Ait İncelenen Eserler

- Erbaş, Ş. (1984). *Küçük Acılar*. Yaba Yayınları, Ankara.
- Erbaş, Ş. (1985). *Aykırı Yaşamak*. Yarın Yayınları, Ankara.
- Erbaş, Ş. (1986). *Yolculuk*. Yarın Yayınları, Ankara.
- Erbaş, Ş. (1989). *Kimliksiz Değişim*. Başak Yayınları, Ankara.
- Erbaş, Ş. (1994). *Bütün Mevsimler Güz*. Promete Yayınları, Ankara.
- Erbaş, Ş. (1998). *Dicle Üstü Ay Bulanık*. Ümit Yayıncılık, Ankara.
- Erbaş, Ş. (1999). *Derin Kesik*. Ümit Yayıncılık, Ankara.
- Erbaş, Ş. (2001). *Üç Nokta Beş Harf*. Ümit Yayıncılık, Ankara.
- Erbaş, Ş. (2002). *Sarkacın Kalbi*. Ümit Yayıncılık, Ankara.
- Erbaş, Ş. (2003). *Yalnızlık Heceleri*. Ümit Yayıncılık, Ankara.
- Erbaş, Ş. (2004). *Kül Uzun Sürer*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Erbaş, Ş. (2005). *Gölge Masalı*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Erbaş, Ş. (2007). *Unutma Defteri*. Kanguru Yayınları, Ankara.
- Erbaş, Ş. (2012). *Bağbozumu Şarkıları*. Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Erbaş, Ş. (2015). *Pervane*. Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Erbaş, Ş. (2016). *Yaşıyoruz Sessizce*. Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Erbaş, Ş. (2018). *Kuş Uçar Kanat Ağlar*. Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Erbaş, Ş. (2019). *Otların Uğultusu Altında*. Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.

Faydalanılan Diğer Kaynaklar

- Akdemir, A. (2009). "Eksik Bir Âşık: Leylâ". *Turkish Studies*, 4(7): 1-27.
- Akgöynük, M. (2012). *17. Yüzyıl Âşık Şiirinde Sevgili Motifi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.
- Aksan, D. (2005). "Şiir Dili". *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2(1): 1-13.
- Altınok, M. (2008). "Kürtçe Bilmek Suç, Bilmemek Ayrı Suç". *Bir Gün Gazetesi*, s.17
- Arslan, S. (2014). "Türklerde Ağaç Kültü ve Hayat Ağacı". *IJOSES Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1(1): 59-71.
- Asiltürk, B. (2017). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Atabaş, H. (1994). "Mavisi Yüreğinde Bir Şair". *Cumhuriyet Kitap*, (210): 15.

- Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. (2003). *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Atay, S. (2017). “Tevfik Fikret’in Şiir Evreninde Bir Gönderge Değeri Olarak Kadın”. *Resscongress Uluslararası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Sempozyumu*. 2017, Ankara, 702-706.
- Ay, Ş. (2003). “Eşikler, Kirpikler ve Mazlumların Rüyalarından Alınan Sözler”. *Bağbozumu Şarkıları Odağında Şükrü Erbaş Şiiri 17. Altın Portakal Şiir Ödülü 2013 Sempozyum Kitabı*. 2013, Antalya, 251-259.
- Ay, Ş. (2009). “Kederin ve Unutuşun Kitabı”. *Deliler Teknesi*, 13: 98.
- Aydın, E. (2010). *Tevfik Fikret’in Gençlik Dönemi Aşk Şiirleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Doğu Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü, Kuzey Kıbrıs.
- Aytekin, H. (2003). “XIX. Yüzyıl Fransız Ve Türk Romanında Kötü Yola Düşmüş Kadın Portrelerinin Karşılaştırılması”, *İlmi Araştırmalar Dergisi*, 16: 19-34.
- Bağcı, R. (2012). “Cahit Sıtkı Tarancı’nın Şiirlerinde Kadın, Sevgili ve Aşk”. *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1): 91-108.
- Balkar, T.A. (1994). “Siz Çoktan Unuttunuz Ama Bütün Mevsimler Güz”. *İzlek*, (7): 3.
- Bars, M. E. (2013). “Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Oğuz Kağan Destanı’na Bir Bakış” *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 2(4): 187-197.
- Bayat, N. ve Oruçoğlu, S. (2003). “Bağbozumu Şarkılarında Anlamsal Yapı”. *Bağbozumu Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (61): 43-54.
- Bilen, M. Y. (1984). “Yeni Adlar Yeni Sesler”. *Yaba Öykü*, 25-26.
- Bilgegil, M. K. (1989). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâğât)*. Enderun Kitabevi, İstanbul.
- Bolat, S. (2005). “Eleştirel Okuma”. *Yasakmeyve: İki Aylık Şiir Dergisi*, 16: 132-135.
- Bozkurt, N. (1996). “Fuhuş”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İSAM Yayınları, İstanbul, C. 13, 211-214.
- Bulduker, G. (2011). “Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin’in Şiirlerinde ‘Aşk ve Tabiat’ Anlayışı”. *Uluslararası Hakemli Akademik Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1): 376-387.
- Can, A. (2015). “Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda İmge Terimi”. *Yeni Türk Edebiyatı*, 12: 29-59.
- Can, N., “Pepuk ‘Guguk’ Kuşu Efsanesi”. <https://www.insanokur.org/pepuk-guguk-kusu-efsanesi/> (Erişim Tarihi: 20.01.2018).
- Cebeci, O. (2013). *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*. İthaki Yayınları, İstanbul.
- Cem, T. (2005). “Her Şeyi Tutkuya Çeviren Gecikmeyim Ben”. *Varlık Dergisi*, (1177): 16.

- Cengiz, M. (2002). *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*. Telos Yayıncılık, İstanbul.
- Cengiz, M. (2010). *Felsefe ve Şiir*. Digraf Yayıncılık, İstanbul.
- Chmielowska, D. (1996). “Nâbî, Vehbî ve Vâsıf’ın Eserlerinde Türk Kadını”. (Çev. M. T. Küyel), *Erdem Dergisi*, 10(26): 518.
- Çaba, D. (2004). “Tenha, Dünyayı İşaret Eder...”. *İzmir-Life Dergisi*, (34): 100-105.
- Çakır, M. (2007). “Yaşamı Kutsayan Bir Keder: Unutma Defteri”. *Cumhuriyet Kitap*, (905):4.
- Çalık, N. (20 Nisan 2018a). Şükrü Erbaş’la Görüşme, Şükrü Erbaş’ın Evi, Antalya.
- Çalık, N. (10 Mayıs 2018b). Şükrü Erbaş’la Görüşme, Şükrü Erbaş’ın Evi, Antalya.
- Çalık, N. (23 Aralık 2018c). Şükrü Erbaş’la Görüşme, Nabu Sahaf, Antalya.
- Çalışkan, A. (2010). “Ana Çizgileriyle Cumhuriyet Devri Türk Şiirine Teorik Bir Yaklaşım 1923-1960”. *Journal Of International Social Research*, 3(10): 140-199.
- Çavdar, S. (2016). “Klasik Türk Şiirinde Anne İmajının Ele Alınış Şekilleri”. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1(2): 103-118.
- Çetin, M. (2013). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Gül İmgesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çetin, N. (2006). *Şiir Çözümleme Yöntemi*. Edebiyat Otağı Yayınları, Ankara.
- Çetinkaya, Ü. (2008). “Divan Edebiyatında Kadına Genel Bakış”. *Turkish Studies*, 3(4): 279-334.
- Çıkla, S. (2009). “Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü Şiir”. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 25: 51-85
- Çolpan, D. (2001). “Yaşam Kılavuzu Mısralar”. *Radikal Kitap*, s: 18.
- Demiralp, O. (2004). “İmaj Değil İmge”. *Kitaplık*, 74: 75.
- Demircan, A. (2003). *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Aydınlik Bir Yüz: Abdülhak Hamit Tarhan*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Deniz, G. (2011). “Kuran’a Göre Hz. Âdem (a.s.)’in Serüveni”. *Journal of Islamic Research*, 22(2): 89-105.
- Develioğlu, F. (2010). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Aydın Kitabevi, Ankara.
- Dirlikyapan, D. (2002). “Şükrü Erbaş’ın Şiir ile Düzyazı Arasındaki Hareketi: Sarkaç Üslubu”. *Virgöl*, 63-66.
- Doğan, M. M. (1996). “İnsanın Acısını İnsan Alır”. *Varlık Dergisi*.
- Duran, H. (2007). *Besmele Tefsiri*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Durand, G. (2017). *Sembolik İmgelem*. (Çev. A. Meral), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Eagleton, T. (2015). *Şiir Nasıl Okunur?*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Elçin, Ş. (1997). “Türk Halk Edebiyatında Turna Motifi”. Ş. Elçin (Ed.), *Halk Edebiyatı Enstitüsü*, Gaziantep.
- Erbaş, Ş. (2017a). *Çekilme Suları/Bütün Yazıları 2*. Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Erbaş, Ş. (2017b). *İnsanın Acısını İnsan Alır*. Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Ergin, M. (2011). *Dede Korkut Kitabı I*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ersözlü, Ü. (2009). “Trajikomik”. *Sabah Akdeniz*, s: 1.
- Gahramanlı, N. (2012). “Servet-i Fünun Romanlarında Devrin Moda Olgusunun Kadın Kıyafetine Etkisi”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(23): 235-247.
- Geçgel Bakacak, A. (2009). “Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme”. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, (44): 627-638.
- Geçgel, H. (2006). “Türk Edebiyatında Erotizm Teması Üzerine”. *Hayal Dergisi*, 19.
- Geçgel, H. (2007). “Bir Görüntü (İmgeler) Sanatı Olarak Şiir”. *Hayal Dergisi*, 21.
- Gençtürk Hızal, G. S. (2003). “Bir İletişim Biçimi Olarak Moda: Modus’un Sınırları”. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 1(1): 65-86.
- Girgin, Ü. H. (2017). “Yeni Medya Teknolojileri, Pornografi ve Kültürel Dönüşüm”. *Atatürk İletişim Dergisi*, 12: 69-98.
- Gönel, H. (2010). “Divan Şiirinde Sevgiliye Dair”. *Turkish Studies*, 5(3): 208-222.
- Görünümleri”. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 7(2/1): 28-45.
- Gülşen, H. (2013). “Montaigne ve Ahmet Haşim’de Aşk ve Kadın Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme”. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(46): 281-293.
- Gümüş, S. (2018). “Şükrü’ye Yaslanarak Düşünmek”. B. Atabay (hzl.), *Bir Dünya Şarkıcısı Şükrü Erbaş*. Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 13-16.
- Gündoğar, S. (2005). “Eşikler ve Kirpikler”. Güvercin Müzik, İstanbul.
- Gürsoy, Ü. (2012). “Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Dut Ağacı”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi*, 61: 43-54.
- Hancıoğlu, H. (2016). “Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirlerinde Kadın”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(44): 129-148.
- Hatiboğlu, M. S. (1997). “İslam’ın Kadına Bakışı”. *İslami Araştırmalar Dergisi*, 10(4): 223-227.
- Hızlan, D. (2013). “Usul Usul Etkileyen Bir Şiir: Dicle Üstü Ay Bulanık Odağında Şükrü Erbaş Şiiri”. *Bağbozumu Şarkıları Odağında Şükrü Erbaş Şiiri 17. Altın Portakal Şiir Ödülü 2013 Sempozyum Kitabı*. 2013, Antalya, 17-24.
- Irmak, B. (2017). *Şükrü Erbaş Şiirinde Çocuk ve Çocukluk Kavramı Üzerine Bir Araştırma*.

- Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.
- İşık, İ. (2006). *Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*. (Cilt: III.). Elvan Yayınları, Ankara.
- İnan, A. (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- İnce, M. (1996). *Çağdaş Sanatta Cinsellik ve Erotizm Olgusu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- İrtem, E. (2005). “Bir Dilin Yetersizliğinden Çok Kötü Kullanımından Söz Etmek Daha Doğru Olur”. *Birgün Gazetesi*, 134-139.
- Kaplan, M. (1985). *Şiir Tahlilleri*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karaalioğlu, S. K. (1975). *Edebiyat Terimleri Kılavuzu*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Karaaslan, D. (2014). “Antik Yunanda Kadın Olmak”. *Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(2): 159-174.
- Karadeniz, M. ve Oto Duran, E. (2017). “Cemal Süreya Şiirinde Kadın İmgesinin
- Karaosmanoğlu, D. (2015). *Şükrü Erbaş’ın Hayatı-Sanatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Kaya, D. (2000). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Kaya, H. (2015). “Divan Şiirinde Mum”. Emine Gürsoy Naskali (Ed.), *Mum Kitabı*. Kitabevi, İstanbul, 117-147.
- Kejanlıoğlu, B. (2001). *Medya Politikaları*. Ankara, İmge Kitabevi.
- Koçakoğlu, B. (2018). “Şükrü Erbaş-Bedia Koçakoğlu”. C. Vayni (Proje Koordinatörü), *Yüzyüze Konuşmalar Yaşayan Edebiyat I*. Bilnet Matbaacılık ve Yayıncılık, İstanbul, 320-334.
- Korkmaz, F. (2012). “Edip Cansever’in Şiirlerinde Göz İmgesi”. *Turkish Studies*, 7(3): 1777-1789.
- Koryürek, C. (1999). “Sıra Dışı Bir Kitap”. *Çağdaş Türk Dili Dergisi*, (142): 43-44.
- Kökce, G. S. (2017). *Yalnızlığın Sarkacında İnsan: Şükrü Erbaş Şiirinde Dasein ve Durée*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Köse, E. (2009). “Bir Keşif Olarak Modern Kadınlık: Tıp, Beden ve Cinsellik”. *Fe Dergi*, 1(2): 71-78.
- Köşeli, Y. (2014). “Evrensel Bir Tema Olarak Düşmüş Kadın: Fantine, Marta El-Bânî ve Yatık Emine”. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 7(20): 415-428.

- Kuseyri, F. (2013). “Bağbozumundan Önce”. *Bağbozumu Şarkıları Odağında Şükrü Erbaş Şiiri 17. Altın Portakal Şiir Ödülü 2013 Sempozyum Kitabı*. 2013, Antalya, 169-219.
- Küçük, M. A. (2013). “Geleneksel Türk Dini’ndeki ‘Ana / Dişil Ruhlara Mitolojik Açından Bakış”. *Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(1): 105-134.
- Mandaloğlu, M. (2013) “İslamiyet’ten Önce Türklerde Aile Hukuku”. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 33: 133-160.
- Mirik, Ç. (2012). “Bu Güzel ve Ağır Yükle Kalbim İşidi, Korktu, Mahcup Oldu”. *Cumhuriyet Kitap*, (1170): 8.
- Nemutlu, Ö. (2009). “Ahmet Haşim Karşısında Orhan Veli”, *Modern Turkish Literature Researches*, 1: 45-71.
- Okutan, B. (2016). “ Akışkan Modern Zamanlarda Kadın ve Din: Yaşama Üslûbundan Hayat Tarzına Habitusun Değişimi”. *Dini Araştırmalar*, 19 (49), 229-253.
- Oral, O. (2018). “Kâdi Abdülcebbar’da Allah Tasavvuru ve Tevhid”. *Journal of Islamic Research*, 29(3): 551-569.
- Öğüt, H. (2012). “Edebiyatta Beden Algısı ve Kadın Bedeninin Temsiliyetleri”. *Dünyanın Öyküsü Dergisi*, 6.
- Özcan Elçi, D. (2018). “Batı ve Doğu Mitolojilerinde Kadın İmgesi: Tanrıça’lar”. *Atlas International Refereed Journal on Social Sciens*, 4(11): 826-840.
- Özcan, T. (2003). “Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya’nın Şiir Dünyasına Uygulaması”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1): 115-136.
- Özcan, T. (2006). “Cenab Şehabeddin’in Şiirlerinde ‘Şiir-Kadın’ İmgesi”. *Türk Dili Dergisi*, 20(115): 30-33.
- Özcan, T. (2011). “Birinci ve İkinci Yeni Şiiri’nde Kadın İmgesi”. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2: 742-752.
- Özkan, S. ve Gültepe, M. (2017). “Bir İletişim Biçimi Olarak Evliliğin Kültürel, Siyasi ve Ekonomik Unsurları (Giresun Örneği)”. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 4(1): 25-44.
- Özkırmı, A. (1990), *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*. Cem Yayınevi: İstanbul.
- Özmen, G. (2013). “Şükrü Erbaş Şiirinde ‘Baş Dönmesi’ ile Bir Gezinti”. *Bağbozumu Şarkıları Odağında Şükrü Erbaş Şiiri 17. Altın Portakal Şiir Ödülü 2013 Sempozyum Kitabı*. 2013, Antalya, 51-70.
- Özmeral, Ö. (2006). *Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pala, İ. (2012). *Ansiklopedik Divân Edebiyatı Sözlüğü*. Kapı Yayınları, İstanbul.

- Poyraz, Y. (2014). “Âşık Tarzı Türk Şiirinde Divan Şiiri Hayal ve Mazmunlarının Kullanılması.” *Folklor/Edebiyat*, 20(80): 245-273.
- Reyhanoğulları, G. (2013). “Behçet Necatigil’in Poetikası Üzerine”. *Turkish Studies*, 8(1): 2189-2203.
- Salman, N. (2015). “İnsan Sözcüklerden Yapılır”. *Cumhuriyet Kitap Eki*, (1322): 8.
- Saraç, Ö. ve Özdemir C. (2015). “Âşık Tarzı Türk Şiir Geleneğinde Sevgili Tipi”. *Dedekorkut Dergisi*, 8: 114-213.
- Saygın, Y., “İğde Ağacı Nedir? Özellikleri ve Faydaları Nelerdir?”.
<https://bilgihanem.com/igde-agaci-nedir/> (Erişim Tarihi: 19.08.2018).
- Sazyek, H. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Selamet, N. (2005). “Gölge Masalı”. *Cumhuriyet Kitap*, (804): 8.
- Sezen, G. (2013). *Türkçe Şiirde Lirik ve İdeoloji Okumaları ve Marksist Bir Ara Konum: Niyazi Akıncıoğlu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Sezer, Ç. (2005). “Ömer Asım Aksoy Şiir Ödülünü Alan Şükrü Erbaş’la Şiire ve Yaşama Dair”. *Çağdaş Türk Dili Dergisi*, (214): 505.
- Sivri, M. ve Akbaba, C. (2018). “Dünya Mitlerinde Yılan”. *Folklor/Dergisi*, 24(96): 53-64.
- Şahin, İ. (2012). *Haz ve Günah-Bir Tanpınar Yorumu*. Kapı Yayınları, İstanbul.
- Şahin, K. Ş. (2011). “Sevgilinin Güzellik Unsurlarından Saç ve Saçın Âşık Üzerindeki Etkisi”. *Turkish Studies*, 6(3): 1851-1867.
- Şen, C. (2009). “Fecr-i Ati Encümeni Edebiyatı”. *Turkish Studies*, 4(1): 1333-1426.
- Şimşek, A. (2001). “Üç Nokta Beş Harf”. *Cumhuriyet Kitap*, (609).
- Tekin, T. (1998). *Orhon Yazıtları*, Simurg Yayınevi, İstanbul.
- Tekmen, A. N. (2010). “Japon Şiiri Haiku ve Türk Edebiyatındaki Yansıması”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 17(1): 149-157.
- Telli, A. (2007). “Şükrü Erbaş’ın ‘Unutma Defteri’”. *Cumhuriyet Kitap*, (908): 22.
- Temizyürek, M. (2001). “Şükrü Erbaş’ın Son Budalılığı”. *Virgöl*, (43): 52-53.
- Tümer, G. (1996). “Fuhuş”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İSAM Yayınları, İstanbul, C. 13, 209-211.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Uçkan, G. (1996). “Sokaktaki Biz’in Ozanı”. *Cumhuriyet Kitap*, (335): 5.
- Varlık, M. (2014). “Şair Kendine Yeni Bir Ana Rahmi Yaratandır”. *Remzi Kitap*, (98): 43-51.
- Varol, K. (2013). “Çocukken Alnınıza Konmamış Bir Öpücüğün Yerini Hiçbir Bilgi

- Dolduramıyor”. *Yasak Meyve Dergisi*, (61): 7-16.
- Wellek R.-Austin Warren. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*. (Çev. A. E. Uysal), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Wellek, R. ve Warren, A. (2012). *Edebiyat Teorisi*. (Çev. Ö. F. Huyugüzel), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Yağcı, Ö. (1995). “Şiir Bahçesinin Bahçıvanları III: Şükrü Erbaş”. *Kitap Gazetesi*, (45).
- Yaman, B. (1995). “Kardeşlik ve Umut Türküleri”. *Cumhuriyet Kitap*, (288): 12–13.
- Yaşar, O. (1986). “Değişen Zaman İçinde ‘Yolculuk’”. *Yarın Dergisi*, (63).
- Yavaşlı, A. (1998). “Gülün Sesi Gül Kokar”. *Varlık Dergisi*.
- Yavaşlı, A. (1999). “Derin Kesik Derinleştikçe”. *Cumhuriyet Kitap*, (518).
- Yavaşlı, A. (2003): “Yalnızlık Heceleri”. *Varlık Kitap Eki*, (1148): 12.
- Yayla Tosun, H. (2009). *Cumhuriyet Dönemi Şiirinde Anne*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Yıldız, S. (2006). *Tanzimat Dönemi Edebiyatı*. Nobel Akademik Yayıncılık, İstanbul.
- Yıldız, S. (2014). *Freudyen Psikanaliz Kuramları Işığında Balzac’ı İncelemek: Tuhaf Öyküler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Yurdakul, K. (2002). “Budalalığını Üstlenenler İçin: Üç Nokta Beş Harf”. *Varlık Dergisi*.

İnternet Kaynakları

- Afacan, İ., “Ortak Acımızı Kendi Acımız Sanıp Gideceğiz Bu Dünyadan!”. <https://www.evrensel.net/haber/343838/ortak-acimizi-kendi-acimiz-sanip-gidecegiz-bu-dunyadan> (Erişim Tarihi: 22.06.2018).
- Artun, E., “Türkiye’de İslamiyet Öncesi İnanç Sistemleri-Öğretiler-Dinler”. <http://docplayer.biz.tr/1243560-Turklerde-islamiyet-oncesiiinanc-sistemleri-ogretiler-> (Erişim Tarihi: 20.06.2018).
- Bakır, C., “İbrahim Bakır”. <http://www.turkuler.com/ozan/ibrahimbakir.asp> (Erişim Tarihi: 21.10.2018).
- Bilsel,Ş. “Ses Uçar Sözcük Ağlar”. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/941412/Sukru_Erbas_tan__Kus_Ucar_Kan_at_Aglar_.html,(Erişim Tarihi: 04.09.2018).
- DHA, “Gençlerden Şükrü Erbaş’a Onur Ödülü”. <https://www.haberler.com/genclerden-sukru-erbas-a-onur-odulu-11853781-haberi/> (Erişim Tarihi: 19.03.2019).
- Hisarlı Ahmet, “Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum”. <http://defteriniz.com/ben-kendimi->

- gulun-dibinde-buldu-tif-turku-notasi-ve-sozleri/13040/ (Erişim Tarihi: 23.02.2018).
İstanbul Sanat Evi, “Salvador Dali Anıların Direnci Tablosu”.
<https://www.istanbulsanatevi.com/tag/salvador-dali-anilarin-direnci-tablosu/> (Erişim Tarihi: 13.11.2018).
- Kırmızı, Z. Z., “şükürü Erbaş şiirine Küçük Bir Giriş”.
http://okumaninsonunayolculuk.com/html/alt_sayfa/inceleme/sukru_erbasm_siirine_kucuk_bir_giris.html (Erişim Tarihi: 09.07.2018).
- Kitap Yurdu, “Yalnızlık Heceleri”. <https://www.kitapyurdu.com/kitap/yalnizlik-heceleri/52565.html> (Erişim Tarihi: 04.09.2018).
- Özcan, P., “Osman Hamdi'nin Kadını Yücelten Mihrab'ı Nerede?”.
<https://hthayat.haberturk.com/yasam/roportajlar/haber/1021379-osman-hamdinin-kadini-yucelttigi-mihrab-nerede> (Erişim Tarihi: 07.07.2018).
- Sofu, A., “Fahişeliğin Tarihi”. <https://dusunbil.com/fahiseligin-tarihi/> (Erişim Tarihi: 13.11.2018).
- şen, C., “Edebi Eserlerde Kadın ve Kadın Temasının İşlenmesi Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme”. <http://libidodergisi.com/edebi-eserlerde-kadin-ve-kadin-temasinin-islenmesi-uzerine-psikanalitik-bir-inceleme/> (Erişim Tarihi: 19.08.2018).
- Türkçe Bilgi, “Yağmur Kuşu”. https://www.turkcebilgi.com/yagmur_kusu (Erişim Tarihi: 12.10.2018).

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI	Nesrin ÇALIK
Doğum Yeri - Tarihi	Hendek/29.12.1994
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Paşabahçe Ahmet Ferit İnal Anadolu Lisesi
Lisans Diploması	Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/2016/3.68
Tez Konusu	Şükrü Erbaş'ın Şiirlerinde Kadın Algısı
Yabancı Dil / Diller	İngilizce
BİLİMSEL FAALİYETLER	
<p>2016: "Talip Apaydın'ın Romanlarında Din Algısı" adlı lisans tezini, TÜBİTAK tarafından 1919B011501833 nolu lisans bitirme tez projesi olarak desteklenmiştir.</p> <p>2017: "Bir Arafta Kalma Trajedisi: Pozitivizm ve Hayal İçinde", Geleceğin Sosyal Bilimcileri Ulusal Öğrenci Kongresi II.</p> <p>2018: "Toplumcu Gerçekçi Çizgiden Taşra Okumaları: Necati Güngör ve Malatya Örneği", Malatyalı İlim ve Fikir Adamları Sempozyumu.</p> <p>2018: Uluslararası Antalya Kongresi, Düzenleme Kurulu.</p> <p>2018: Uluslararası Antalya Kongresi Bildiri Kitabı, Editör Yardımcılığı.</p>	
İŞ DENEYİMİ	
Stajlar	Gazi Anadolu Lisesi (Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği)
Çalıştığı Kurumlar	<ul style="list-style-type: none"> • 2017-2018: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Öğrenci İşleri) • 2018-...: Altinyaka Koleji (Türkçe Öğretmenliği) • 2018-...: Özel Altın Kanatlar Havacılık Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi (Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği)
E-Posta	nsrnclk.54@gmail.com

