

## “Konuşmanın Bittiği Bir Kıyı Var” Oktay Rifat Şiirinde Farklılaşma [*Différance*] Mekânı Olarak Kıyı Motifi

Yüce Aydoğan \*

Öz

Bu yazı Oktay Rifat şiirindeki kıyı motifini anlam ve madde arasındaki tekil sınır ve aynı anda hem mümkün hem imkânsız bir geçiş hareketi olarak incelemektedir. Oktay Rifat (1914-1988) kıyıya şiirsel/ edebi eylemin gerçekleştiği sahil alan olma anlamını yüklemiştir. Kıyı motifi, sonsuzca akışkan ve tekinsiz bir doğaya sahip olan su/ deniz ile insan varlığının mesken tuttuğu toprak/ kara arasındaki sınıra dair bir deneyimi betimlemektedir. Bu anlamda kıyı, farklılaşma mekânı olarak ele alınmaktadır. Oktay Rifat kıyı motifini erken döneminde şiirsel gelenekle ve yenilikle kurduğu çatışmalı ilişkinin sahnesi olarak kullanmışken, geç dönemde bizzat dile yönelik/ dile ait bir kıyım ve felaket alanı olarak kurgulamıştır. Geç dönem şiirlerinde her felaket sahnesi, dilsel bir felakete, yani bizzat dil kapasitesinin içinde gerçekleşen bir kesintiye ya da imkansızlığa karşılık gelmektedir. Kıyı motifi, erken dönem sonrası şiirlerin *chiasmus* (Paul de Man) yapısının ve metinsel olarak refleksif doğasının amblemi olmakla birlikte, Oktay Rifat'ın geç döneminde bizzat şiirin imkânına/ imkânsızlığına dair geliştirdiği şiirsel söylemin en başat öğelerinden biri olmaktadır. Oktay Rifat kıyı motifiyle birlikte, şiirsel/ edebi anlamın ve tüm insan deneyimlerinin dilsel doğasının kaynağını araştırdığı bir sınır-deneyimini ortaya koymuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Oktay Rifat, kıyı motifi, şiirsel anlam, gelenek, felaket.

---

\* Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora öğrencisi.  
yuce.aydogan@gmail.com

Makalenin gönderim tarihi: 16/10/2016. Makalenin kabul tarihi: 30/11/2016.

## “There Exists a Shore on which the Speech Ends”: The Motif of Shoreline as the Space of Différance in Oktay Rifat’s Poetry

### Abstract

In this paper, the shoreline motif is examined as the singular boundary and (im) possible passage between sense and matter in Oktay Rifat’s poetry. Oktay Rifat (1914-1988) wrote many poems unfolding the figure of shoreline in a way that introduces it as the genuine domain of poetic/literary act. The shoreline motif describes an experience concerning the limit between water, that is endlessly fluid and uncanny, and land, that is human being’s secure dwelling place. In this sense, the shoreline constitutes a space of différance. While in early Oktay Rifat poetry the shore constitutes a stage for the struggle with poetic tradition, in his late poetry, the shore becomes the (non)site of an existential disaster. In his late poems, every disastrous moment pertains to a kind of linguistic disaster, that is a disruption or impossibility within the capacity for language itself. Following an analysis of shoreline as the emblem of chiasmic (in Paul de Man’s sense of the word) and textually reflexive nature/structure of the poems after the early period, this paper shows that Rifat uses this motif to emphasize the main component of his late poetic discourse, that is the condition of (im)possibility of poetry itself. In his poetry, the shoreline epitomizes the limit-experience in which the origin of poetic/ literary sense and the acknowledgement of the linguistic nature of all human experiences are at stake.

**Key Words:** Oktay Rifat, shoreline, poetic sense, tradition, disaster

Açılamam atar beni kıyıma  
Önce kendi dalgam  
Açıkta ölenler.  
(Behçet Necatigil, 2014, s.84)

Söze bile bir madde gerekir,  
Durgun bir kıyı her şarkı ötesinde.  
(Yves Bonnefoy, 2003, s.46)

Özgül bir mekân formu olarak kıyı, modern Türkçe şiirde kimi zaman açık deniz karşısında hissedilen sonsuzlaşma arzusuna karşıt

bir yatışma alanı olarak (“[d]indirmez anladım bunu hiçbir güzel kıyı,” Yahya Kemal, “Açık Deniz,” 2004, s. 16), kimi zaman poetik imkânın tanımına dair bir formülün içinde (“bütün mümkünlerin kıyısında,” Turgut Uyar, *Tütünler Islak*, 1994), kimi zaman da şairin tekil imzası olarak (“[i]mzam bir kıyının kıyı olarak imzasıdır,” Edip Cansever, “Beş Mevsim,” 2005, s. 207) kullanılmış bir motiftir. Fakat bu motifi, bizzat şiirsel var oluşun ve edebiyatın/ sanatın biricik uzamı olarak işleme ısrarını Oktay Rifat’ın (1914-1988) şiirinde bulmaktayız. Kıyı motifıyla edebiyat/ kurmaca etkinliği arasında özel ve özsel bir ilişkinin mevcut olduğunu öne süren Gayle L. Ormiston, edebiyatta kıyı motifinin kavranılamaz olanı, temsil edilemez olanı, sabit bir biçim dahilinde sunulamaz olanı düşünmek için harika bir mecaz olarak iş görebileceğinden söz eder ve kıyının, bir metnin sınırları, yorumun sınırları, olgu ile kurmaca arasındaki geçişken ve imkânsız sınırlar üzerine düşünmek ve eylemek için kullanılabilecek bir motif olduğunu belirtir:

Belki de kıyı, poesis ve physis’in birbiri içine geçen motifleri ya da keşimleri yoluyla düşünmenin – altından kalkma ve üstesinden gelme olarak – alanı ya da alan-dışılığıdır. [...] “Kıyı”: Şiirsel ve fiziksel bir imge olarak kıyı bilhassa hem soyut hem somuttur, fakat şüphe yok ki ne figüratif ne de düzenlamsaldır. Şiirsel bir mecaz ve fiziksel bir öge olarak kıyı, kesin olarak söyleyebiliriz ki ne tam anlamıyla toprağa bağlı ne de yalnızca suyla sınırlı olan bir yaşam formunu öne getirir. Ve kıyı, sucul [*aquatic*] ile sucul olmayanı [*nonaquatic*] aynı anda hem ayırır hem bir arada tutar. (Ormiston, 1985, s. 343)<sup>1</sup>

Bu haliyle kıyı, kıyı çizgisinin sürekli yer değiştirdiği, gelgit içinde, alçalma yükselme içinde bir hareketin mekânıdır. Kıyı, kıyının sürekli iptal edildiği, su ile toprağın birbirine doğru atıldığı, çekildiği, karıştığı ve aynı anda birbirinden sonrasızca ayrıştığı mükemmel bir farklılaşma [*différance*] mekânı olarak betimlenebilmektedir. Kıyı motifi, kendi imkânsızlaşmasını da içeren bir mevcudiyet biçimi sergilemektedir. Kıyı, tam olarak nerede başladığı ya da bittiği tespit edilemez olan, denizin de karanın da aynı anda hem kimliğini veren hem bu kimlikleri sürekli ihlal/ iptal eden mükemmel bir namevcutlaşma [*absencing*] mekânı olarak tecrübe edilmektedir.

<sup>1</sup> Aksi belirtilmedikçe tüm çeviriler bana aittir (Y.A.).

Mevcutliğin içinden çıkıp geldiği ve yine içine geri çekildiği bir na-mevcutlaşma mekânıdır burada söz konusu olan.

Oktay Rifat kıyı motifini tam da bu tür bir farklılaşma ve na-mevcutlaşma alanı olarak yazınsallaştırmaktadır. Oktay Rifat şiirinde kıyı motifi, kendi denizini sürekli aramış gibi, zamanla gelişmiş ve farklı şiirsel ifadelerin ve poetika hamlelerinin odağı olmuştur. Erken dönem şiirlerinde karşımıza çıktığı haliyle kıyı motifi, bir şiirsel gelenek ve yenilik sorusunun mekânı olarak kurgulanmıştır.<sup>2</sup> Erken dönemde kıyı Oktay Rifat’ın Garip şiiriyle gelen yeniliğin ve şiirsel gelenekten, öncellerden farklılaşmanın ve onları eskitmenin getirdiği denge bozukluğuyla uğraştığı bir *topos*’u [yeri] betimler. Bu dönemde kıyı, bir denge alanıdır; eski/ yeni, daralma/ genişleme gibi nihayetinde dile ilişkin olsa da daha çok, şiirsel geleneğe ve geleceğe dair soruların belirlediği, çözüldüğü ve düğümlendiği bir sahnedir. İlerleyen dönemlerde kıyı motifi, dilin gerçeklikle, gönderme/ iletme kapasitesiyle arasındaki sınıra ilişkin hale gelir. Özellikle 1966 tarihli *Elleri Var Özgürlüğün* kitabından itibaren Oktay Rifat kıyı motifini birlikte *chiasmus*, metinsel refleksivite, mecazın varlığı ve kıyım ya da felaket düşüncelerini açmaktadır. *Chiasmus* olarak, mecaz olarak ve kıyım alanı olarak kıyı, şiirin kendi dilsel yapısıyla, gönderme/ iletme

<sup>2</sup> Her tür edebi dönemselleştirmenin şaibeli bir statüye sahip olageldiğini vurgulayan Thomas Vogler (1986), “tüm edebi görüngülerin olduğu gibi” edebi dönemlerin de hâlihazırda verili kendilikler değil, dönüşüme açık tarihsel inşâlar olduğunu belirtmekte ve bu haliyle edebi dönemlerin, tıpkı kıyıların gibi, nihai sınırlarının belirlenmesinin imkânsız kılındığı farklılaşma alanları olarak işlediğini ortaya koymaktadır: “Bir dönemin genel çizgileri öyle ya da böyle yerleşiklik kazandığı anda [...] dönüştürülebilir ve neredeyse sonsuzca yeniden tasarlanabilir hale gelir” (s. 155). Türkçe edebiyat çalışmalarında Oktay Rifat şiiri için genel olarak üç döneme ayıran bir okuma yapılagelmiştir. Farklı eksenlerden ve bağlamlaştırmalardan hareket eden bu okumaların en veciz olanını gerçekleştiren Hilmi Yavuz (1999), Oktay Rifat’ın *nesne/ gerçeklik* merkezli erken döneminin *Perçemli Sokak* (1956) ile, *imge* merkezli ikinci döneminin ise *Şiirler* (1969) ile sonlandığını ve böylece *Dil* merkezli üçüncü döneminin başladığını öne sürer. Hem burada kullanılan “gerçeklik, imge, Dil” nosyonlarının içerisinin bulanık kaldığını hem de bu nosyonların Oktay Rifat şiirindeki işleniş biçiminin ayrıntılı betimlemesinin yapılmadığını tespit ederek ve kıyı motifinin gelişimini eksene alarak başka bir dönemselleştirmeyi sunmaktayım. Bu makalede ele alındığı şekliyle Oktay Rifat şiirinin erken dönemi 1940’lardaki ilk yapıtlardan *Elleri Var Özgürlüğün* (1966) kitabına kadar sürmekte ve *Şiirler* (1969) ile birlikte son yapıt olan *Koca Bir Yaz’a* (1987) kadar sürecek geç dönemi başlamakta. Bu anlamda, *Elleri Var Özgürlüğün* kitabı bir geçiş yapıtıdır. Oktay Rifat şiirindeki dönemleri farklı eksenlerde okuyan diğer çalışmalar için bkz. Süreya (2000), Yener (2004), Uyar (2011), Akın (1996), Oktay (1994), Hızlan (2006). Edebiyat alanında dönemselleştirmenin olgusal ve kuramsal imkânlarına ve sınırlarını dair bir tartışma için bkz. Besserman (1996).

işleviyle ve anlamın dile gelme koşullarının imkânı ve imkânsızlığıyla ilgili temel meselelerin billurlaştığı alan olarak belirir. Oktay Rifat'ın kıyıları her tür şiirsel özdeşlik ve bütünlük düşüncesini, şiirsel ve anlamsal bütünlükleri aynı anda hem kuran hem bozan hem kapatan (içsellik, lirik ben) hem açık tutan (dışsallık, başkalık) şeyin tecrübesi ya da icracısı olmaktadır. Oktay Rifat zamanla geliştirdiği ve özellikle de geç döneminde şiirsel hareketin en başat amblemlerinden biri haline getirdiği kıyı motifiyle birlikte, temsilin, görünürlüğü ve dilin alanına girmeyen ekonomi-dışı bir fazlalığın sınır tecrübesinin sahnesini açmaktadır. Kıyı motifi Oktay Rifat şiirinde basitçe bir tema olmaktan daha yüklü bir anlama gelmektedir, çünkü bu şiirde kıyı bizzat şiirin varlık/ kimlik/ imkân sorusunun sorulduğu ve icra edildiği bir mekânın tecrübesini betimlemektedir.

Hemen her edebiyat/ kurmaca metni karşısında olduğu gibi Oktay Rifat şiirinin karşısında da okumaya nereden başlayacağımız sorusunu sormamız ya da tasarlamamız gerekir. Metnin/ anlamın merkezine giden yolun başlangıç çizgisi olacak bir kıyı bulmak ya da icat etmek gerekir. Bu anlamda, Derrida'nın Blanchot metinleri karşısında sorduğu soruyu burada Oktay Rifat şiiri için yineleyeceğim: "Bir metne yaklaşacaksak eğer, onun bir *kıyısı*, bir kenarı bulunmalıdır" (Derrida, 2004, s.67). Oktay Rifat şiirinin kıyısı nerededir, nerede başlar? Hangi kumsala çıkacağız önce, ilk hangi karaya adım atacağız? Bu kıyıyı bulduğumuzda bu şiir gerçekten başlamış olacak mı bizler için? Bu kıyı, kumsal, kara ya da başlangıç çizgisi, gerçekten her şeyin başladığı yer mi olacak? Bu sorular, yalnızca bizim kişisel bakış açımızdan üreyen sorular olmaktan çok bizzat Oktay Rifat şiirinin icat ettiği ve sorduğu başlangıç sorularıdır.

Oktay Rifat şiiri baştan uca bir kıyı şiiridir. Fakat bu şiirde karşılaştığımız kıyıları, turistik ve tecimsel amaçlarla yeniden düzenlenmiş bir yaşam alanı ve burjuva yaşam biçiminin [*life-style*] bir tür yazlık gösteri sahası haline gelmiş olan ve bu biçimiyle toplumbilimsel bir araştırmanın nesnesi olan kıyılardan sayılamaz.<sup>3</sup> Aksine,

<sup>3</sup> Oktay Rifat bu tür yazlık kıyılardan birini, Burhaniye, Ayvalık kıyılarındaki yazlık site tecrübesini *Danaburnu* (Rifat, 2008) romanında tüm toplumsal eleştirelliği içinde işlemiştir. Türkiye'nin batı ve güney kıyılarının özellikle 1960'lardan sonra artan bir hızla turizme açılışının tarihçesini takip edebilmek ve genel olarak Türkiye ve dünyada kıyı politikalarına dair bir çözümleme için bkz. Duru (2003).

Oktay Rifat şiiri, öteyi (dili, anlamı) beriden (gerçeklikten, maddesel olandan) ayıran çizgilerin, bir mevcudiyetin bir başka mevcudiyetle arasındaki sınırların/ limitlerin keskin bir biçimde çekildiği ve silindiği, ve bu haliyle mevcudiyetin sınır tecrübesine sahne olan kıyıların sunulduğu bir şiirdir. Oktay Rifat’ın özgül icadı olan kıyılarda, bizzat şiirin/ sanatın mevcudiyeti dahil tüm mevcudiyetin imkân koşulları düşünülmektedir. Bu anlamda Oktay Rifat’taki kıyı motifleri, bizzat şiirsel yaratıma işaret eden, şiirsel anlamın mevcudiyete gelişini anlatan amblemler olarak iş görmektedir. Oktay Rifat’ta kıyı, şiirsel/ sanatsal var oluşun tekil mekânıdır.

### Erken Dönem: “Kolay Kıyı,” Gelenek ve Yenilik

Oktay Rifat kıyı motifini aşama aşama gerçekleştirmiş ve kurmuştur. Erken dönem şiirinde kıyı motifini genel hatlarıyla incelemek, sonraki dönemlerde göreceğimiz kıyı motifleriyle karşılaştırma yapabilmek ve Oktay Rifat’ın şiirine zamanla aşladığı poetik düşüncenin şiddetini daha iyi takip edebilmek açısından anlamlı olacaktır. İlk dönemden (1940’lar) “Halka” şiirindeki kıyı motifine yakından bakalım.

Açmadan dalda kurudu filiz  
İçime eza veriyor bahar  
Göründü gökyüzünde martılar  
Nerede hasret kaldığım deniz

Beni mi boğmak istiyor dalga  
Kuşlar dönüyor başımda neden  
Sahil bir çizgidir üzüntüden  
Ve gittikçe daralmada halka

(“Halka,” Oktay Rifat, I, s.77)<sup>4</sup>

Oktay Rifat kıyı motifini bazen “sahil” sözcüğüyle bazen “kumsal” sözcüğüyle karşılar. İlk kitabı *Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik*

<sup>4</sup> Oktay Rifat şiirlerinden yapacağım bütün alıntılar Yapı Kredi Yayınları’nın edisyonlarındandır: Rifat, O. (2007). *Bütün Şiirleri I*. Fahri Güllüoğlu (Ed.). İstanbul: Yapı Kredi; Rifat, O. (2007). *Bütün Şiirleri II*, Fahri Güllüoğlu (Ed.). İstanbul: Yapı Kredi. Şiirlerden yapılan alıntılarının cilt ve sayfa numarasını metnin içinde “Şiirin Başlığı, Cilt No., Sayfa No.” sırasıyla göstermekteyim.

Üstüne Şiirler’de bulunan bu şiirdeki “sahil,” Oktay Rifat’ın ilerleyen dönemlerinde karşılaştığımız haliyle kıyının felaket ve kıyım mekânı olduğu gerçeğinden henüz çok uzaktır. Sahil, “üzüntü”den “bir çizgidir.” İlk kitap, Garip şiirinin getirdiği rüzgârın estiği bir kitaptır. Garip’in getirdiği şiirsel yeniliğin ya da Oktay Rifat’ın deyişle “havalandırma”nın (2009, s.227) tüm gücü bu ilk şiirlerde mevcuttur. Garip etkisindeki bu ilk şiirlerde görülen olumlu, olumlayıcı hava burada “sahil” motifiyle birlikte bir dinmeye, duraklamaya uğrar gibidir. Garip poetikasının içerdiği türden bir kopuşun ve yenilenmenin sahilde durdurulduğu görülür. Örneğin yine ilk kitap-taki olumlayıcı “Adını bilmediğim yıldızlara/ Suyu ateşe hamdolsun” (“Şükür,” I, s.27) dizelerinin açtığı atmosferin sahilde, yani bir yeni denizin eşiğinde dindiği görülür. Sahil, bir akışın kesildiği ya da yeni bir akış umudunun pıhtılaşığı, kendi tazyiki altında daraldığı bir alan olarak görünür. “Halka,” “daralmaktadır.” Buradaki daralma, bir açılmanın ertesini ya da yeni bir açılmanın zorunluluğunu kaydeder. Zaten tümünden bir kapanma yoktur, olsa olsa bir daralmadır. Bu daralma da bu açılma zorunluluğu da şiirsel meselelerdir. Daralmayı, mutlak olumsuz bir durum olarak görmemeliyiz. Bir hareket, yeniden hareket mecburiyetinin işareti olarak görelim. Sanki bu dizelerde Oktay Rifat, Garip’in başardığı yenilenmenin ve gelenek yıkımının bir bakıma kolay gerçekleştiğini, bunun tam olarak hesabının verilmediğini düşünüyor gibidir. Bir tür “eskiyi yıktım, yeniyi kurdum, şimdi ne yapacağım peki?” gibi bir durum olarak görüyoruz. Bir tür sorgulama, sorma (“nerede,” “beni mi,” “neden”) alanı olarak açılır sahil. Bu sorgulamalar, Oktay Rifat şiirinin daha sonraki aşamalarında inceleyeceğim türden bir trajik duyguya ya da açmaza doğru gelişmez. Sonraki kıyılarda göreceğiz: Ölümün, bitimin, felaketin dili yerine bu sahilde şimdilik yalnızca evcil bir duygu sözcüğü olarak “üzüntü” vardır. “Üzüntü”: Duyguların mutlak karması, mutlak karamsarlık yoktur henüz.

Kıyı motifinin ilk aşamasında esas mesele bir tür kolaylıktır. Sorun, her şeyin kolay olmasıdır. “Halka”nın devamında şu dizeler var:

Bu kadar yakın yakın mı yerim  
Onlar ki daima gurbetler  
Dizilmede geceyle beraber  
Gelip pencereme ölülerim (I, s.77)

Şiir, yerinin “yakın”lığını sorarak bir kolaylıktan şikayet ediyor; yerin, yerleşmenin, yerini bulmanın kolay oluşundan yakınıyor gibidir. Sanki gerçekleşmek bu kadar kolay olmamalı der gibidir. Kendi yerine vardığına, gerçekleştiğine inanamıyor gibidir. Bu inanamama halinin arkasında pencereye gelip dayanan “ölüler” vardır. Bu ölüler, bu şiirin ölüleridir, bu şiirin öldürdükleridir bir bakıma. Ölüler, gelektir; Garip’le yıkılmış, eskitilmiş, ölü ve işlevsiz kılınmış şiirsel gelektir.<sup>5</sup> Ölülerin hayaleti, yerin yerliğini, ev olma halini, kendi üzerine kapanma halini bozuyordur. Orhan Koçak’ın Turgut Uyar’ın erken dönemi için öne sürdüğü gibi gelenek belki de çok kolay yıkılabildiği için yıkıcı ve yeni şiir de kendi gerçekleşmesini kolay alıyor gibidir.<sup>6</sup> Sınav kolayca geçilince sevinci de kolayca söner; dahası, bu kolaylık bir üzüntü olarak da gelir, çünkü kişi hazırlanmasının boşa gittiğini, hiç o kadar hazırlanmasa da olabileceğini görmüştür. Geçilen bir denizin sonunda varılan kıyı, bu nedenle “kolay bir kıyı” haline gelir:

Sahil çoktan üzüntülü ufuk yeni  
Yekpare bir mavilik peşinde gemi  
Kolay kıyıda hor görüp bulduğunu  
Tutuldu bulutların düştüğü aşka  
("Gemi I," I, s.88)

Kolaylık ve kendi gerçekleşmesine inanamama halinin, sözü-  
nü ettiğim bu iki ilk dönem şiirinde de izleri açıkça ortadadır.  
“Halka”nın son dördlüğü şöyle:

Artık yollarım kalmasın açık  
Kimbilir rüzgarlarım kaçınıcı  
Gözlerimde sevinci  
Sırtımda o boş kalan dağarcık  
("Halka," I, s.77)

<sup>5</sup> İleri bir tarihte, 1961’de, buradaki “ölüleri,” gelenekle ilişkinin doğasını da açmılayacak biçimde tanımlar şair: “Şiir, ölü şairlerle birlikte dokunan bir kumaştır. Şu da var ki, ölü şair, bütün ilmiklerini atmış, belirli bir noktada tezgâhtan elini çekmiş, onu yaşayan şairlere bırakmıştır. Bu yüzden bir şairin şiir anlayışı, eski şiir anlayışının ya devamı, ya da karşıtıdır. Her iki bakımdan da, eski ele alınmadıkça, yeni değerlendirilemez” (Rifat, 2009, s.195).

<sup>6</sup> Koçak (2011) bunu Turgut Uyar şiirinden söz ederken öne sürer. Ayrıca, yazımın bu bölümünde kullanacağım “sınav” eğretilmesini de Koçak’ın aynı yapıtımdan alıyorum.



“Boş kalan dağarcık,” bir tür sözel boşalmayı, söz dağarcığının, deposunun yeniye doğru açılan şiirsel hamlenin (Garip) etkisiyle eskimesini ve işlevsiz kalmasını imler. Yeni, başlamıştır; eskinin sözcüklerinden oluşan kaynak ya da malzeme işlevsiz kalmıştır. Fakat, yenin geliştiği, kendinden öncekini eskittiği, eski olarak tanıladığı gibi, yeniyi de boşa alır. “Yeni ufuk”un sonsuz genişliği, kendini sonsuzun karşısında bulan şiir için bir ezilme, bir ürküntü, bir daralma darbesi de yapar. Yeni gelen, geride bıraktığından bir anda kopamaz; geride bırakılan eskimiştir, eskitilmiştir ama yeni gelen de yeniliğine tam olarak sahip olamaz; sonsuz genişlik karşısında bir boşalma/ daralma olarak da gelir yenilik. “Gemi”deki şu dizeler, şiirin gelenekle ilişkisindeki ontolojik sarsıntıyı şiirin dokusuna işler:

Varlık büyüktü bir anda zaman geniş  
Tesadüfün boşluktan çektiği yemiş  
(“Gemi,” I, s.88)

Yeniliğin “bir anda” açılmasından söz ettim: gelenekten kopma sınavı kolay geçmiştir çünkü. Ayrıca, Oktay Rifat’ın ilk dönem şiirlerinde her şeyin “bir anda” beliriyor olmasını, Cemal Süreya da tespit etmiştir:

Daha ilk şiirlerinde beliren bir özelliği var Oktay Rifat’ın: birdenbirelik. Durmadan yorulmadan yaşama sevincini ufak ayrıntılara indirir, çevresinde gördüğü her şeyde yeniden yeniden sınamak ister bu sevinci. Her an yanıtlanması gereken bir soru gibidir yaşamak (Süreya, 2000, s.85).

“Tesadüfün (kolaylığın) boşluktan çektiği yemiş” olarak şiir, “yerim bu kadar yakın mı” sorusunun içerdiği inanamama ve kolay olma, zorunlu ve sıkı değil de olumsal olma halini vurgular.

Gelenekten kopulmuş, yeni başlamıştır ama bir dağarcık boşalmasının gölgesinde gerçekleşen bu yenilik, kendi yeniliğine inanamaz: Kendini başlatıcı, birinci olarak değil, bir sıralamanın ikinci ögesi olarak bulur. “Rüzgarlarım kimbilir kaçınıcı” diye sırasını sorar. Yeni şiir, kendi öncelini yıkıp gelir, ama kendini öncelinden sonra gelen olarak, demek ki ikinci gelen olarak bulur. İlk olmak, yeni olmak, paradoksal bir biçimde ikinci olmak yoluyla gerçekleşebilir-

mektedir ancak. O halde Oktay Rifat'ın ilk dönem şiirlerinde kıyıda gerçekleşen hareketin mantığını şöyle formüle edebiliriz: Başlatmak (yeni, birinci), önceli geride bırakmak, ama boşlukta kalmak ve geriye bir bakış içinde kendinin ikinci olduğunu görmek. Yeni olmak için yapılan hamle, şiiri bir tarihsel cetvelin üzerinde ikinci sıraya koymaktadır, her ne kadar bu cetvelin varlığı ancak yeninin gelmiş olmasına bağlı olsa da. “Halka”nın ilk dizesi bunu söyler: “*Açmadan kurudu dalda filiz*” (I, s.77). Açmadan kuruma, yani başlamadan sonlanma motifi ilk dönem şiirlerin temel tonunu vermektedir.

İlk dönem şiirlerinde kıyı, bir kolaylığın, kendi başarısına tam inanamamanın, yenilenmenin ama aynı anda eskinin hayaletiyle/ gölgesiyle hafifçe kararmanın alanıdır. Şiir kendi var olma sınavını biraz kolay bulmuştur bu aşamada. Oktay Rifat aşama aşama bu sınavı zorlaştıracak, daha zor sınavlara (örneğin, II. Yeni'nin açtığı sınav) tâbi tutulacaktır. Bunu ileride göstereceğim. Fakat ilk döneme, “kolay” olma durumu ve duygusu damgasını vurmaktadır:

Gökyüzü bulut bulutların  
Kolay ölümsüz sade  
Dalında yaprak gibi  
Kendi kendine konuşan  
Delibozuk sergerde  
Sütte suda ormanda  
Büyüyen halka halka  
Her zaman her yerde  
 (“Geçerken,” I, s.152)

Burada da kolaylık var, kendi kendine kalmışlık var, “halka halka” olmak ama bu kez daralmak değil büyümek var. Daralma/ büyüme ikilisini bir çatışkı olarak görmeyelim. Daralma büyümenin umuduna doğru kapanır; her büyüme bir eskiliğe, bir boşalmaya doğru gider. Dengeli bir diyalektik vardır aralarında; önemli olan, tam kapanmanın ya da mutlak genişlemenin/ açılmanın olmamasıdır, diyalektik aşırılaşmaz asla. Daralma da büyüme de Oktay Rifat'ın geç dönemini incelerken göstereceğim türden bir mutlaklaşmaya varmaz; bir oran ve denge ayarı içindeymiş gibi dururlar, görelidirler.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> “Kolay”lık, şiirin daralma/ genişleme sorusunu sorduğu her dönemde, özellikle de erken dönemde sıkça görülür: “[...] [K]eçi ayaklı balıklara inat köpüklerin güneşinde yepyeni,

Şiirin devamında “yazılar kadar eski” çocuklardan söz edilir ve şiir “yarına doğru” bir umut hamlesiyle kapanır. “Yazılar kadar eski” olma, “Halka”daki “ölüler”i yankılar bir kez daha: Öncel şiirlerdir bunlar, eskitilmiş gelenektir, ama bir hayalet olarak hala gezinmektedir şiirin içinde. Her ne kadar bu eskiliğin izi “yarın” ile, gelecek ile örtülse de parlar hala. “Yarın” vardır, ama “eski yazılar” da vardır. Şiirin başlığı “Geçerken”. Eskiden yeniye bir geçiş anıdır bu; tam geçiş sağlanamamıştır, ama şiir bu geçişin nerede başlayacağını, nereye kadar böyle geçileceğini (kolaylık) sormaya başlamıştır. “Yarına doğru” eskinin sorusuyla geçilebilmektedir hala. Erken dönemde kıyı motifi, bu “üzüntü” verici ama trajik olmayan, mutlak bir kimlik sinaması değil de bir oran ve denge sorunu olarak beliren bu geçişin sahnesidir. Fakat Oktay Rifat şiirinde kıyı gittikçe şiddetlenecektir.

### **Şiirin Kimlik/ Özdeşlik Sorusu: Mecazın Mekânı ve *Chiasmus* olarak Kıyı**

Şiirin, geleceğe doğru yönelmenin, yeni olmanın güvenine ve umuduna sahip olmadan tabi tutulacağı kimlik sınavı *Elleri Var Özgürlüğün* kitabıyla birlikte zorlaşmıştır. Bundan böyle kıyı, bizzat şiirin kimliğine/ özdeşliğine dair bir sorunun mekânı olarak açılacaktır. Üç ana bölümden oluşan kitabın ilk bölümünün ilk parçası bir kıyı sahnesi getirir okuyucunun karşısına:

Köpürerek koşuyordu atlarımız  
Durgun denize doğru.  
(“Elleri Var Özgürlüğün,” I, s.353)

Denizle toprağın bitiştiği gizli bir kıyı vardır bu dizelerde ve bu kıyı, bir genişlemeye (“denize”) doğru açılır ama deniz “durgun”dur. Bir ölümsüzlükle, eskimişlikle, çağrısızlıkla malûldür deniz. “Atlar ne kadar köpürse” de bu böyledir. Köpürmenin ve durgunluğun dondurulmuş bir koreografisini sunar kıyı: Hareket ve hareketsizlik; bir

---

şehir halsiz sokaklarıyla, küflü bulutlarıyla halatların duvarında faydasız, kolayca paramparça” (I, s.206); “Aşmış, körpe ve kolay, birdenbire,/ Çocukluğun bir karış duvarından” (I, s.388); Neyse, çıksın da ortaya görelim,/ Ne demekse yaşam!/ Kolay ve ürkek” (I, s.399).

tarafıta hız alma, öbür tarafıta hız kesme, sönümlenme. Yine de bir denge vardır kıyıda, ama ilk dönem şiirlerindeki dengeden daha keskin, daha titiz ve hassas bir dengedir bu. Toptan çökmeye aday gibi durur her şey. O köpüren atların, denizin durgunluğunda boğulabileceklerini, durgunluktan çatlayabileceklerini sezinlemek zor değildir. Kıyı, aynı anda hem atları hem denizi bir dengede var kılarken, aynı anda ikisini de sanki birbirinde boğarak yok etmekte. Kıyıda, söz konusu olan şey, doğrudan bütün bir şiirsel varoluştur.

Aynı kitabın “[g]emileri sıyırtarak yürüdük; dere içine vardık” gibi bir kıyı imgesiyle başlayan ikinci ana bölümünün ikinci parçası kıyıda şiiri bekleyen kimlik (özdeşlik) sınavının şiddetlendiği aşamayı gösterir niteliktedir:

Parmaklarım kıpırdıyor kendiliğinden, sol gözüm seyiriyordu. Pürüzlü bir çizgiyi yürüdüm, deniz daha uzak.

Denize varsam bulutlar çıkar karşıma! Çakıllar çıtırda, büyükle genişler yürek!

[...]

Bir düğüm boğazımda. Sevmek, bir gelir bir gider. Sevmemekse sevginin araları neye yarar!

Neye yarar bunca özlem, kavuşmak değilse kavuşmak! Yatmak değilse yatmak ve güzel değilse güzel!

Neye yarar bu kuşku, kuşkların ardında, bu üzüm gözlü köpek, seyreker tüylü ve hurda!

Sevmek ve özlemek gerekiyordu, sokağa bakmak pencereden, sevgiliye sarılmak sarılmadan.

[...]

Koparmak ve ağlamak gerekiyordu. Yoksa boşlukta devinmekle bir, yoksa durmakla, olmamakla bir! (“Agamennon II,” I, s.366-367)

Önceden “üzüntüden bir çizgi” olan kıyı, burada “pürüz”lenir; ve asıl mesele, kendi yerinin “yakın”lığı değildir artık; mesafelerin uzaması, denizin “daha uzak” olmasıdır. Burada görülen, mesafe hâkimiyetinin ve mekân algısının bütünlüğünün çözüldüğü bir alandır. Şiir, önceden kendi varlığına, gerçekleşmesine inanamıyordu; şimdi ise, inanıyordur artık. Fakat, hiçbir inancın sağlam olmadığına inanıyordur. “Yarın”dan bir yarar beklenmez, “neye yarar” diye sorulmaya başlanmıştır. Kıyı, daralma/ büyüme ya da eski/ yeni dengesinin bozulduğu, iç mesafelerin, iç ayrımların, şiirin bizzat kendi varlığının içinde bir özdeşsizlik halinin oluştuğu bir kimlik yi-

timinin sahnesi haline gelir. Özdeşlikler bozulur: “Kavuşmak kavuşmak değildir, yatmak yatmak değildir, güzel güzel değildir.” Yine de şiirin varlığının ya da sözcüklerin, sözcük içeriklerinin bir inanmayı temellendirecek tutamak noktaları bırakmadan kendileriyle özdeşliklerini yitirdiği yer olarak kıyı, aynı anda zorunluluğun, özdeşlikler kurmanın, yeniden kurmanın zorunluluğunun da alanıdır. Her şeyin yittiği yerde, yeniden var kılmak “gerekiyordu”: “Koparmak ve ağlamak gerekiyordu,” “savaşmak gerekiyordu,” (I, s.367) inanmadan inanmak gerekiyordu” (I, s.368).

Bir imkânsızlığın (özdeşsizlik) ve bir zorunluluğun (yeniden özdeş kılmak) aynı anda devreye girdiği zor bir sınavdır bu. Oktay Rifat, ilk dönem şiirlerinde kolay sınavı “kendi kendine konuşarak” geçebiliyordu; şimdi ise bir takviyeye, yardımcıya ihtiyaç baş gösterir. Şiir, her özdeşliğin bozguna uğradığı kıyıda şiir olarak kalmayı (çünkü “gerekiyordur”) nasıl başaracaktır? Şiir kendi yardımcısını örtük bir biçimde kendisi söyler, yani burada karşıtıktan ve dilsel gönderme ağındaki tüm ilişkilerinden kopmuş bir sıfat olarak “büyük” sözcüğünü, daha doğrusu “küçüksüz” bir “büyük” sözcüğünü öne getirir:

Büyükle genişler yürek. Büyüğü küçüksüz anlatan bir o var. İnsana benzer yanıyla bir o büyük. Bir o ölümsüz insana benzer yanıyla, Bir gölge kadar usul, bir yılan gibi sinsi. Bellisiz bir zamana sıkışmış, yokla var arası. Bir o insan yanıyla sürekli, hiç bitmeyen, başlamayan belki de, kaygısız ve aptal.

(“Agamennon II,” I, s.367)

“Büyüğü küçüksüz anlatan” tek şey, “büyükle genişler yürek” ifadesinin içinde kayıtlıdır. Sözcüğün sözcükle, sözcüğün şeyle özdeş olmadığı bir durumda sözün, sözcüklere başvurma, şiir olmanın biricik imkânı mecazda/ metaforda bulunmaktadır. “Büyükle” ifadesi, bir sözcüğün türünü değiştirmektir; “büyük” sıfatını bir isme, daha doğrusu bir töze dönüştürmektir. Bu, sözcüklerin nesnelere/ göndermelerle arasındaki mesafe büyüyünce, özdeşlik yitince sözcüğün bir nesne haline çevirmek, ona bir nesnenin gücünü aktarmak demektir. “Büyüğü küçüksüz anlatmak” “büyük” sözcüğünü maddeleşinceye kadar kendi içine sıkıştırmakla, onu dilsel gönderme ağı

içindeki *differential* yerinden (büyük = küçüğün zıttı, vs.) alıp mutlak bağımsızlığında (“küçüksüz olmak”) bir maddeye dönüştürmekle mümkündür. Küçüğün, küçüklüğün bulunmadığı bir yerde büyük olmak, dilsel gönderme ağının içindeki konum alışların dışına doğru bir hamle yapmak ve bu hamle yoluyla sözcüğün maddi bir gerçeklik kazanması anlamına gelir. Küçüksüz bir büyük, gönderme ve ileti ağının dışına doğru yapılan bir hareketle tüm bir gönderme/iletme yapısını işaretlemeye yaramaktadır. Artık dil basitçe iletiyor değildir; bunun yerine, dil kendi kendini bir rölyef gibi (“genişler yürek”) göstermektedir.

Oktay Rifat bu dönemde sanki “sözcükler şeylere tekabül etmiyorsa ben de sözcüklerden bir şeyler dünyası kurarım o zaman” diyor gibidir. Fakat gözden kaçırmamak gerekir ki sözcüklerden/mecazlardan kurulu bu dünya pek de sağlam değildir. Bir boşluğun üzerinde, gerçeksizleşmenin, dünyasızlaşmanın üzerinde inşa edilmiş bir yapıntı olduğunu da unutamaz: Bu yüzden, “bir gölge kadar” gerçeksiz ve ölgün, tam inanılamayacak kadar “sinsi”dir, ne tam gerçek ne tam hayal olduğundan “yokla var arasında”dır. Dilin gönderme/iletme işlevinden çekilme jesti, şiirin var kalma imkânını sağlasa da onu gölgeleştirir, gerçeksizleştirir; şiir kendine “inanmadan inanıyordu” artık.

Kıyı, mecazın geçtiği yerdir. Dilin gerçeklikle arasında bulduğu “pürüzlü çizgi”dir. Bu çizgi pürüzlüdür, çünkü her ne kadar dil mecazlar yoluyla gerçeklikten kopup kendi içine kapanıyor gibi yapsa da gerçeklik, basıncını derinden hissettirir dilin üzerinde. Kıyıyı pürüzleştiren, dil ile gerçeklik arasındaki bu “zorunlu” itiş kaktır. Bu haliyle kıyı motifi, bir açılmanın ya da kapanmanın değil, kendi üzerine dönüşün, kendi üzerine katlanışın simgesidir. Dil, gerçekliğin kıyısında kendi üzerine döner, tam olarak kapanmasa da (“sinsi,” “inanmadan inanmak”) kapanma hareketi yapar. Tıpkı durgun denize doğru koşan atlarda olduğu gibi, dil/ şiir limite, sınıra dokunur, ama aynı anda oradan geri çekilip kendi üzerine doğru döner.

Bu dönüşü Oktay Rifat mecaz yoluyla gerçekleştirir; zaten “mecaz” sözcüğü de dönüş/ çevrim hareketini imler: “Geçi kelimesini mecaz karşılığı kullanıyorum. Mecaz Arapçada geçilen yer, yol anlamına geliyor. Fransızcası *trope*. Yunancada çeviriyorum anlamı-

na gelen *trepo*'dan alınmış. *Naci Lüğati*'inde güzel bir de tanımlama var: 'Mecaz hakikatin köprüsüdür,' diyor" (Rifat, 2009, s.157). Oktay Rifat, kıyıda açılan zor sınavdan, dilin hakikatle girdiği mücadeleden mecaz köprüsünü kullanarak geçer.

Oktay Rifat'ta mecazın alanı olarak kıyı, şiirin kendini şiir olarak, metnin kendini metin olarak sunduğu yeri işaretler. Metinsel refleksivite olgusudur bu. Kıyıda şiir kendi sınırından kendine doğru bakar, sınar ve konuşur. Kıyı ("kumsal") dilin dış gerçekliğe dokunduğu ve oradan geri çekildiği sınırdır:

Her dil tükeniyordu sonunda, güneş ve toprak sonlara varılıyor her koldan, tek bir denge kalıyor balıkçıla, son kumsalda, umutla tek ayak. [...]

Geceye dek baksak aynalara, tek ayak! Korkmasak aşktan ve şiirden, soylu hastalıkları sağlığa çevirsek bekleyişin dalında! ("Agamennon III," I, s.374)

Refleksivite ânının sahnesi olur bu "son kumsal." Şiir kendi besinini özdeşliğin yittiği gerçeklikte değil, aynalarda bulur. Fakat bu besin, gerçek değil, gölgemsi, hayali, mecazi bir besin olarak kalır ve şiir bu noktada varlığını sürdürmekten "korkar".

Mecaz alanı olarak kıyının *Elleri Var Özgürlüğün* kitabının "Agamennon" bölümünün sahnesini kurmuş olması manidardır. Bu uzun düzyazı şiirler, kendi şiirliklerini, metinselliklerini sıklıkla öne çıkarır ve okuyucuya gösterir. Şiir kendi bütünlüğünü sınırından görerek retorik kaygılarını ve araçlarını ortaya serer. Şiir, bu şiirin gerçekleşmesini, oluşmasını, imkân koşullarını anlatacak derecede kendine bakmaktadır: "*simgeler ve anlamlar tükenmiş*" (I, s.372); "*bu yüzden anlatmadık*" (I, s.372); "*büyükle genişler yürek*" (I, s.367); "*Sen [...] sözcükten geçen akım, arı şiir*" (I, s.373); "*her dil tükeniyordu*" (I, s.374); "*korkular şiirden*" (I, s.374); ve şiirin son cümlesi: "*ve son bir hiç demekse, bu işte!*" (I, s.374).

Benim bu şiirlerden çıkardığım iki temel veriyi (mecaz alanı olarak kıyı ve metinsel refleksivite olgusu) birleştiren bir kavram bulunmaktadır: *Chiasmus*. Yunancada *X (chi)* harfindekine benzer bir çapraz kesişim ve ters dönüş hareketini adlandıran *chiasmus*, sözdizimsel ve retorik bir araç olarak, tersine dönmüş bakışlılık

anlamına gelir (Gasche, 1987, s. xvi). Chiasmus'ta, bir dizede ya da cümlede söylenen sözler ikinci bir dizede ya da cümlede bir çapraz dönüş etkisi elde etmek amacıyla tersine çevrilerek söylenir. Örneğin, Oktay Rifat'ın şu dizeleri “gülüş” ve “otlar” arasında çapraz bir yapı kurmak suretiyle güzel bir chiasmus örneği teşkil eder:

Gülüşünün otlarını biçtiğimsin,  
Otların gülüşüne yavrula beni!  
(“Şiir İçin,” I, s.434)

Paul de Man (1979) *Allegories of Reading* [*Okuma Alegorileri*] adlı kitabında *chiasmus*'u, metafor, metonimi ve metalepsis türünden retorik araçlarla paralelliği içinde tanımlamaktadır. De Man'a göre chiasmus basitçe bir belagat aracı olmanın ötesinde, bir metne metin yapısı kazandırmak gibi bir işleve sahiptir. Chiasmus, birbirine paralel olan sözcük ya da cümleleri tersine çevirip bir birlik-bütünlük içinde kapanmalarını sağlamaz, çünkü chiasmus'ta sözcüklerin ya da cümlelerin tersine dönüşleri metnin retorik karakterini nötrleştirip iptal etmez. Sözcükler yer değiştirir, ama yer değiştiriş hareketinin materyal izi görünür olarak kalır. Chiasmus, sözcükleri bir değiş tokuş hareketiyle nihayetlendirmez, aksine metnin içinde bir yansıma, bir refleksiyon ânı yaratır. Chiasmus ile birlikte metin kendi üstüne doğru bir katlanma ya da açılma hareketi yapar. Hem düzanlamsal bütünlüğün hem retorik bütünlüğün dışına doğru yapılan bir harekettir bu. Metnin kapanışı [*closure*] ertelenir. Metin, düz anlamsalın dışına kayar, sabitlenebilir anlamların yerine bir anlamlanma hareketi vardır burada. Chiasmus, metnin kendi üzerine döndüğü, kendi sınırını yokladığı ve kendi varlığını/ bütünlüğünü/ mevcudiyetini radikal bir biçimde sınıadığı bir ânın tecrübesini betimler. Chiasmus'ta anlam ve mevcudiyet, ancak ve ancak kendi yıkımında, kendi tersine dönüşünde, kendi namevcutlaşma hareketi içinde(n) [*absencing*] verilir.

Zamansal ya da mekânsal bir bütünlüğü aynı anda hem kuran hem de ters dönüşlerle bozan chiasmus için yine Oktay Rifat'ın şu dizelerinden daha iyi bir tanım ve uygulama bulmak güçtür:



Sevdiğim görünümler vardı, taş ve güneş  
Karışımı: akşam göklerine benzerler,  
Bir anda bozarlar bir anda kurdukları  
Yapıyı, takılıp ağlarına uçuşan  
Bulutların giderler, giderken bizi de  
Götürürler eski günlerin artık uzak  
Ve gidilmez zamanına.

(“Elimi Uzatırken,” I, s.541)

Chiasmus’un en önemli etkisi, metnin kendi metinsellik yapısını ortaya çıkarmak olduğu kadar, bu refleksivitenin metnin kendi üzerine mutlak biçimde kapanmasının imkânsızlığını da içerdiği olgusunu açığa çıkarmaktır. Bir şeyin önce düzünü sonra tersini söylemek, başlamış bir şeyi ters çevirip sonuna vardırarak ve böylelikle çembersel bir kapanış sağlamak değildir. *Chiasmic* dönüş, bir sınıra varıp oradan başlangıç noktasına dönmek değildir. Bir şeyin (şii-rin, dilin) bütünselliğini/ içselliğini sağlayacak bir sınıra varmanın imkânsızlığını tecrübe etmektir. Dilin içinde dilin sınırını bulmanın imkânsız çabasının işaretidir. Bir sınırdan kendi üzerine dönmek, ama bu dönüşün asla bir kapanışla son bulmamasıdır.

Oktay Rifat’ın “pürüzlü çizgi”si de bu durumu söyler. Pürüzlü çizgide “dil tükeniyordur” ama tükenmesi bitmez, çizgi aşılmaz asla, çizgiye, sınıra, dilin gerçeklikle arasındaki kıyıya varılamaz:

Durmak istiyorlar besbelli, durmak belki de, kimbilir! Devinirse kıyı  
ne yapsın ırmaktaki!

(“Yakarıcılar,” I, s.381)

Uzanılmaz bir çizgide yaşamla ıslak,  
Aşkla çürüyen, öldüren ve öldürülen  
Otların kekremsi tuzunu dişliyorum:  
Yol çoraksa, ardı boşsa ve ergeç toprak  
Bir karanlık içinse, neden bunca sıcak!  
(“Uzanılmaz Bir Çizgide,” I, s.467)

Çizgiye “uzanılmaz” ve gidilecek yolun, dilin yolunun “ardı boş-tur”: Dilin sınır işaretlenemez/ gösterilemez ve dilin arkasında ne olduğu, dilin transandantal gösterileninin ne olduğu ya da böyle bir

şeyin mevcut olup olmadığı bilinemez. İfadenin doğrusu, “ardı boş-tur” değil, “*ardı boşsa*”; dilin imkânsız sınırının ötesinde bir şeyin mevcut olup olmadığı şüphesi olumlu ya da olumsuz bir kesinliğe değil, “sinsi” ve “*en sürekli kuşkada*” (I, s.359) bir yargısızlığa (tüm yargı cümlelerinin askıya alınmasına) varır.

Kendi sonunu “*bir son... işte bu!*” ifadesiyle işaretleyen şiir, kendi kapanışını, kendi işleyişi içine dahil ederek kendi sınırını/ kapanışını erteler/ öteler. Kıyı, bir bütünlük figürü değil, bir bütünlüğün kıyısı değil, bir kapanamama, sürekli ters dönme ama bir çember oluşturmama hareketini cisimleştirir.

Chiasmus alanı olarak kıyı motifine Derrida (2007), dilin sınırının ve kapanmanın imkânsızlığı bağlamında değinir. Kapanış, “homojen bir alanı çevreleyen çembersel bir sınır” değildir; daha çok, “çarpık/ büküm büküm [*twisted*], sinsi/ hilebaz [*wily*] bir yapıdır” (s. 57). Mutlak ve açısız bir çizgisel ya da çembersel kapanış düşüncesi, felsefenin bir öz-temsilden ve ansiklopedik mantığından kaynaklanmaktadır. Chiasmic dönüşle çarpılmış, Oktay Rifat’ın diliyle söylersek, “pürüzlü” bir kıyı, “kendi dışındaki herhangi bir şeye, başka’ya, bu şeyi kendi içinde kaydetmeden, kendi üzerinde katlamadan işaret edemez” (Derrida, 2004, s. 71). Chiasmus yapısında kıyı, bir dışsallığa karşı oluşturulan bir sözde/ görünüşte içsellüğün sınırı olmak yerine, dışa göndermenin bizzat içsellüğün içinde kaydedilmesinin, üretilmesinin alanıdır. Dilin sınırından bahis açmak, dilin içsellğine kapanmak sonucunu getirmez. Bu, dilin içsellğinde dışsallığın dışsallık olarak yer alması, içeride dönüşler, katlanmalar, bölünmeler ve “pürüzler” yapılması anlamına gelir. Oktay Rifat şiiri, kıyıyı chiasmus alanı olarak kurduğu dönemden itibaren içsellğe dönüşü ama aynı anda dışsallığın çekimine maruz kalışı işlemiştir:

İçte midir? Öyle gibi ilk bakışta. (“Düşsel Bir Gezintiden III,” I, s.576)

İçsellik vardır, ama yalnızca “ilk bakışta.” Ne kadar içe kapanılsa da içte dışın izi hep mevcut olacaktır artık.

Chiasmus olarak kıyı, dönüşün alanıdır. Dönmek, geriye dönmek, bir sınıra dokunup geri çekilmek Oktay Rifat’ın bu dönemdeki kıyı motiflerinin başat jestidir:

Tersine dönüyor zaman, geçmiş bir günü  
Sürüklüyordu, gerisingeri, bulutlar.  
Havalandı ansızın, bir ordan bir burdan,  
Karga sürüleri gibi çığlık çığlığa,  
Kuytulara tünemiş anılar. Boşandı  
İliklerimden özlem, yağmurla kumsala.  
Bir sıcaklık esti, ellerin bilmediği, Maviler, maviler, gözlerin görmediği.  
Güneş düştü. Gecem doğruldu bayraklarla.  
Fıstıkların ardından yükselen yarım ay  
Vurdu pişmanlık damgasını göklerime,  
Can dayanmaz bir keder yansıdı denize,  
İnerken üstüme çığ gibi karabasan.  
(“Sağanak,” I, s.496)

Zamansal bir ters dönüşle (“gerisingeri”) başlayan şiirdeki “[f] ıstıkların ardından yükselen yarım ay” motifi, tanıdık bir başka şiiri hatırlatacaktır okuyucuya: Orhan Veli’nin “İstanbul’u Dinliyorum” şiirini ve özellikle de oradaki “[b]eyaz bir ay doğuyor fıstıkların arkasında” dizesini (Veli, 1995, s.102). Bu koşutluğu göz önünde tutarak diyebilirim ki Oktay Rifat bu şiirde Garip döneminin, kendi kökeninin, ilk döneminin kıyısına vurmaktadır. Burada “tersine dönüş” şiir tarihinde bir tersine dönüştür. Ama dikkat edelim, Orhan Veli’deki “beyaz ay” burada “yarım ay”a dönüşmüş ve bu haliyle ikiye bölünmüş gibidir. Ay, kendi kıyısını, çizgisini içeriden çekmiş gibidir, ay çemberselliği bozulmuştur, kıyı/ çizgi keskinleşmiştir. Geriye dönüş, bunun imkânsızlığını imleyecek şekilde “pişmanlık” getirir. Dille ilişkisinde geri dönülemeyecek bir kıyıya varmıştır şiir. “Can dayanmaz” bir “karabasan” çökmüştür üstüne. “Karabasan,” şiirin üstüne çöken şeyin bir karabasan olarak tanılanması ve söylenmesi, en azından, gerçek bir tehditle karşı karşıya olunmadığını da ima eder gibidir. Karabasan, bir tehdit değil, bir tehdit vehmidir, tıpkı mecazın gerçeksiz bir “gölge” olması gibi.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Diğer kıyı ve chiasmic dönüş denklemlerini şu şiirlerde açıkça kurar Oktay Rifat:  
Akşamsa akşam hep, yanar bulut, batı.  
Kalır konduysa kumsala, uçan martı.  
Yağar yağarsa dinmeden, dinen yağmur.  
Vurur yeşil pancur vurur, bin yıl vurur.  
Ayrılır maviden altın, sular, bahçe  
Yıldız dolar, döner yaprak, döner gece.  
Rüzgarında döner kağıt, döner kalem,

## Geç Dönem: Kıyım Alanı olarak Kıyı, Dil(in) Felaketi

Geç döneminde Oktay Rifat, yani yaklaşık olarak 1960’ların sonundan 1987’deki son kitabına kadar kıyı motifiyle birlikte, dilsel temsil meselesini ve söz ekonomisi meselesini açmaktadır. Geç dönem Oktay Rifat şiirinde kıyı motifi bu dilsel temsil ve şiirsel anlam hareketi bağlamında yazınsallaşmaktadır.

Oktay Rifat, tıpkı favori şairleri Mallarmé, Rilke ve Yves Bonnefoy gibi, sadece söylenenle değil, hatta daha çok söyleme biçimleriyle ilgili bir şiirsel söylemi performe eder.<sup>9</sup> Geç dönem Oktay Rifat’ın temel motifi, bizzat şiirin imkânı ve imkânsızlığı motifidir. Sıklıkla kullandığı kıyı motifi de bu bağlamda, şiirsel anlamın orijini ve tüm insan deneyimlerinin dilsel doğasının sınırdığı bir sınır-deneyimini cisimleştirir.

Oktay Rifat’ın geç dönem şiirinde kıyı motifi, bir kıyım ve felaket düşüncesine bitişir ve bu kıyım ve felaket, doğrudan şiirsel dilin iletişim kapasitesine dair bir belirleme olarak gündeme gelmektedir. Kıyıdaki felaket, dile gelmektedir, dilin başına gelmektedir. Bu haliyle geç dönem Oktay Rifat şiiri içi dıştan, öteyi beriden, dili gerçeklikten, eskiyi yeniden ayıran çizgilerin, bir mevcudiyetin bir başka mevcudiyetle arasındaki sınırların keskin bir biçimde çekildiği ve silindiği bir *kıyım* mekânı olan kıyıların şiirine dönüşür.

Oktay Rifat’ın geç dönem şiirinde bütün kıyılar, bir kıyımın alanıdır; her başlangıç noktası, başlangıcın varlığı da dahil olmak üzere

---

Bu sessiz döngüden yok öyle gitmece,  
Döner Aslı, döner Kerem.  
("Döngü," I, s.597)

Kumsal boyunca yürüdük Gemici'nin peşi sıra,  
bin pullu madenin yanı sıra bin pulunda ayrı güneş.  
İstiridyе kabuklarını dürttüğ, kuşların ayak izlerini gördük kumda,  
bir sandal leşi yatıyordu, basmış, kaburgaları delik,  
bir martı kalıntısı, sıçanlar yemiş ciğerini dalağını  
[...]

Deniz, deniz, deniz, sonunda yordu bizi,  
diz boyu otların yurduna döndük, böceklerle, ağaçlara.  
("Gemici," II, s.170)

<sup>9</sup> Söylenenden çok söyleme ediminin koşullarıyla ilgilenen bir söz etkinliği olarak “şiirsel söylem” kavramına dair ayrıntılı bir okuma için bkz. Frey (1996).

tüm varlıkların kıyımının da başlangıç noktası ya da çizgisi olarak figüre edilir. Bu şiir, kendi kıyılarını, onları bir kıyımın içine dahil edecek biçimde ortaya koyar. Her kıyıda, bir ölüm, bir ceset, bir sonlanma mevcuttur.

Şiirler biter bir gün  
denizkestaneleri kalır ahtapotlar  
fesleğenler camların ardında

umutlar biter bir gün  
bir at arabası gölgede  
kısırak tayını emzirir  
[...]  
baktım denizler bitmiş  
kumsal kan içinde  
(“Sessiz Kıyıda,” II, s.426)

Konuşmanın bittiği bir kıyı var  
taş bebekler serpili kumuna  
(“Anlam Bir Sıcaklık,” II, s.301)

Sandallarla çıkartıyorduk aydınlığı  
kalyonlar çektirmeler açıkta bekliyordu  
[...]  
bir boşluk ortasındaydık  
bütün sözcükler çekip gitmiş  
(“Son Hızla Dönüyordu,” II, s.432)

Kızılderili bir çömlekçi eğilmişti  
cesedine kumsalda  
(“Bilinmeyen Doğrultuda,” II, s.465)

mavi bir martı ölüsü kumsalda  
(“Bir Kıyı Boyunca,” II, s.137)

Kıyı, başlamanın (denize ya da karaya doğru yeni başlangıçların) coşkulu doluluğundan çok, bitmenin, sonlanmanın, çekilmenin getirdiği azalmanın, boşalmanın işaretlerini gösterir. Adım attığımız ya da denize doğru açıldığımız kıyıda, sanki her şey çoktan sonlanmış, çekilip gitmiş gibidir. Dahası, biten ya da çekilen şey, bizzat bu okuduğumuz şiir metinlerinin de kaynağı, ögesi, malzemesi olan “şiirler”, “sözcükler”, “konuşma” ya da anlatma, iletme, gönderme

kapasitesidir. Kıyılarda gerçekleşmiş olan kıyım, bu kıyımı söyleme çabasındaki şiirlerin söyleme imkânının koşulunu da hiçleştiren, şiirlerin kıyıma, olaya, felakete olgusal olarak şahadet etme kapasitelerini imkânsızlaştıran bir duruma ilişkin olarak ortaya çıkar. Kıyım, olgusal şahitliğin, kanıtın imkân koşulunun çekilmesinin felaketidir: Kıyıda sonlanan şey, kıyımı, sonlanmayı anlatacak olan söylemenin kapasitesidir, gören ve gördüğünü söyleyen, şiirleştiren dildir.

Oktay Rifat’ın geç dönem şiirinde kıyıdaki felaket ya da felaket olarak kıyı, felaketin dilinin, felaketi söyleyecek, bildirecek dilin çekilmiş olmasına ilişkindir. Bu anlamda, her kıyıda sözün, sözcüğün, sonrasında yitip gitmiş olanın kendisini değilse bile ruhunu geri getirme, böylelikle de yitireni yitirilenin ve tüm varlığın hiçliğiyle yüz yüze kalmaktan koruma kapasitesinin reddi, yani felaketi söyleyen ve yatıştıran dilin reddi ifade edilir:

Ne zaman birisinin eksikliğiyle, bizi oyuna getirmiş olan zamanla, tam da mevcudiyetin ya da, ne bileyim, anlaşmanın ortasında açılan uçurumla yüzleşmemiz, felakete uğramış biri için söylendiği gibi bunları “üstlenmemiz” gerekse, bir korunak olarak hemen söze başvururuz. Sözcük adlandırdığı şeyin ruhu gibi gelir bize, hiç leke sürülmemiş ruhu. Ve sözcük o nesnede zamanı, uzamı, yoksunluğumuzun o ulamlarını örtbas ediyorsa, nesnesini maddenin yükünden kurtarıyorsa, onun değerli özünü zedeledikten, arzumuzu ona yeniden kavuşturmak için yapar bunu (Bonnetoy, 2003a, s.84).

Burada reddedilen, bir bütün olarak sözün varlıkla/ yoklukla ilişkisinin ekonomisidir. Sözün yitireni teskin etmesine ve yitene (ruhunu da olsa) meskene geri getirmesine dayalı çembersel döngüye ayarlı söz ekonomisinin reddidir. Her kıyıda, sözün yasaının, söyleme ekonomisinin dışında kalan radikal bir “dilsiz”lik düşünülür. Bu bağlamda, 1984 tarihli *Dilsiz ve Çıplak* kitabının başlıksız (demek ki başlangıçsız ve kıyısız) açılış şiiri geç dönem Oktay Rifat şiirinin temel tonunu sunmaktadır:

Duyamazlar  
bir gemi donatmak için  
duyulmamışla  
bakmazlar bakılmamışın  
yarası sızlar bakıldıkta

giderler  
yağmur bacaklı bir kız  
kalır kumsalda

dilsiz ve çıplak  
(başlıksız, II, s.389)

Sözün ekonomi modelinde söylenmemiş yoktur; söylenmemiş söylenmemiş *olarak* kalmaz/ korunmaz: her söylenmemiş, söylenmiş olma ya da söylenebilir olma olanağını içkin bir biçimde, özsel bir biçimde içerir. Söylenmemiş, zamanın bir anında olgusal olarak hiç söylenmeden kalsa da söz ekonomisinin döngüsüne girdiği andan itibaren barındırdığı söylenebilir olma olanağı nedeniyle çoktan söylenmiş alanına dahil olur, böylelikle de söylenmemiş olarak kalmaz/ korunmaz. Bu haliyle, söylenmemiş, söz diyalektiğinin negatif bir *moment*'inden başka bir şey değildir, bir söylenmişin *aufhebung* [içererek aşma] yoluyla pozitifleşecek olan bir negatifinden ibarettir. Tıpkı yok olmuş olanın, felakete uğramış olanın söz yoluyla eve geri döndürülmesi gibi, söylenmemiş olan da söylenir, her zaman çoktan söylenmiştir.<sup>10</sup> Peki söylenmemiş olanı söylememek ne demektir, ya da Kant gibi sorarsak, *nasıl mümkündür?* Duyulmamış olanı duymamak, bakılmamış olana bakmamak nasıl? Belki de Kant'ın soru alanının dışındayızdır bu kıyıda, belki de “nasıl mümkündür” sorusundan önce şunu sormalıyız: mümkün müdür ya da nasıl bir imkândır bu, belki de imkân-imbânsız diyalektiğini işleten ekonominin de dışındayızdır? Başka tür bir imkân ya da başka tür bir imkânsızlık? Belki de “duyulmamışın” duyulmadan, “bakılmamışın” bakılmadan bırakıldığı bir çekilmenin [*withdrawal*] (“giderler”) gerçekleştiği bu kıyıdaki olay, *a priori* ya da diyalektik bir sentez olarak kavramak yerine, tüm tezlerin [*thesis*, durma, kalma], tetik konumların askıya alındığı ya da imkânsızlaştığı (çekilmenin ardından kalan kız da yere basıyor değildir: “yağmur bacaklı”) bir ânı betimler. Kıyı, olmayanların olmayan olarak kaldığı hiper-tetik [konum-aşırı] bir mekânı verir. Olgusal şehadetin (kanıtın, bilginin, ampiriğin) dilinin imkânsız

<sup>10</sup> Söyleme-söylememe diyalektiğini söz konusu ettiğim bu noktada, George Bataille'in 'sessizlik' sözcüğü üzerine odaklanmamız tartıştığım meseleyi daha açık kılmaya yarayabilir. Kendi varlık imkânını kendisinin radikal imkânsızlığından alan bir sözcük olan, “bir sözcük olmayan bir sözcük olan” 'sessizlik' sözcüğünü benim burada söylemeye çalıştığım meseleyi vezir bir biçimde ortaya koyar (Bataille, 1988, s.16).

kılındığı bir radikal “dilsiz”liğin ve “çıplak”lığın hüküm sürdüğü bir alanı. Oktay Rifat şiirinde, kıyıda bir olay olmuştur, fakat ne tür bir olayın olduğunu, dahası bir olayın olup olmadığını bilmeyiz; kıyı, olmayanın olmayan olarak (“sözcük”süz, “konuşma”sız, “dilsiz” olarak) gizlendiği ve ortaya çıktığı bir alandır. Kıyıda hiçbir şey olmaz. Kıyıda hiçbir şey (ya da namevcutlaşma hareketi) olur. Bu anlamda kıyı, namevcutlaşmanın, kökensizleşmenin, yaz(g)ısızlaşmanın mekânı ve birincil sahnesi olarak tecrübe edilmektedir:

Kıyıda, tecrübenin ve kavrayışın kıyısına, kenarına, sınırına çekilmiş olan bakışım toprağın ve denizin görünüşte sonsuz açıklığına doğru döner. Düşünce kavranamaz kuvvetlere, sınırsız güce ve bunun yüzeyinin altındaki erişilemez gizlere doğru yönelir. Kıyının kendinden menkul değişkenliği üzerine, denizin devasa boyutu ve derinliği/ yüzeyselliği ve su altında kalan kenar çizgisi üzerine düşünümüne dalarım. Kıyıyı kat ettikçe kayıp şehirleri, batık gemilerin yerini işaret eden ipuçlarını, hazineleri, liman yıkıntılarını bana açacak anahtarlar bulmayı ümit ederim. Fakat bula bula yalnızca (ki buradaki “yalnızca”yı bir fazlalığa işaret etmek için kullanıyorum) kalıntılar, birikintiler, iki açıkça farklı dünyaya ait izler bulurum: Bir kökeni, bir yazgısı bulunmayan fragmanlar. Kıyı, süreklilik oyunu oynar: Kendi maskesi olarak eyler, her tür duyumsallığı aldatarak. Açıklık çekilmiştir, derinliğe dair bir işaret kalmamıştır. Deniz, gizemden arınmıştır. (Ormiston, s.344)

Her kıyıda, belki de başka tür bir imkânın, başka tür bir imkânsızlığın düşünüldüğünü öne sürdüm. “Duyulmamış”la, “bakılmamış”la, onların duyulmamışlığını, bakılmamışlığını bozmayan bir ilişkilene(me) modalitesinin imkânı ya da imkânsızlığı, ama duymanın ve görmenin temellük edici [*appropriating*] ekonomisinin dışında kalan bir imkân ya da imkânsızlık olarak. Bu ekonominin döngüsü içinde, “duyulmamış” da “bakılmamış” da her zaman çoktan duyulmuş, bakılmış olarak yer alabilir yalnızca, tıpkı sözün yasa-sı altında söylenmemişin her zaman çoktan söylenmiş/ söylenebilir olarak yer alıyor olması gibi. Demek ki her kıyıda, “duymaktan nasıl kaçınılır,” “bakmaktan nasıl kaçınılır,” “söylemekten/ konuşmaktan nasıl kaçınılır” sorusu düşünülür.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Burada Derrida’nın (2008) söz ekonomisini ve bu ekonomiye girmeyen fazlalıkla kurlabilecekle ilişkinin modalitesini düşünen “How to Avoid Speaking: Denials” [“Konuşmaktan Nasıl Kaçınılır: Yadsımlar”] yazısının bütününe gönderme yapıyorum.



Bu soru, şiirin varlık sorusu olarak ortaya çıkar. Hem şiirin söylemeye, erişmeye çalıştığı varlık/ mevcudiyet karşındaki ilişki sorusu, hem de şiirin kendi mevcut metninin yeterliliğine, kendi figürasyon ve söyleme kapasitesinin yeterliliğine yönelik bir soru. Bu soruyla şiir, kendi imkân koşulunu sormaktadır ve bu soru aynı zamanda şiirin edimini [*act*] ya da performansını oluşturmaktadır. Şiirin edimi kendi imkânını, kendi kaynağını, kökenini sormasından, talep etmesinden, özlemesinden başka bir şey değildir. Söylenmemişe söylenmemiş olarak ulaşmak, dokunmak isteyen şiir, bunu asla başaramayacak olan anlatının ve söz ekonomisinin araçlarını kullanamaz. Söylenmemişin armağanı ya da armağan olarak söylenmemiş (“eğer böyle bir şey varsa”<sup>12</sup>), şiirin kendi metinsel varlığının ve söz ekonomisinin düzeninden gelen söyleme imkânlarının bir bütün olarak askıya alınmasını, dağıtılmasını, elden çıkarılmasını talep eder, emreder. Bu talep ya da emir, şiirin kendi kendinden çıkması, kendi varoluşunu dışa açması, kendisini onu mutlak olarak aşanda sonsuzca dağıtması talebini ya da emrini içerir. Söylenmeyi söylemek isteyen şiir, söylemeyebilmek için tüm söylemeleri aşana tabi olmak durumundadır; söyleyebilmek için, söylemekten kaçınmak zorundadır: Olmaktan, kendi kendisi olmaktan, kendi kendisine sahip olmaktan kaçınmak zorundadır (bu zorunluluğu taşıyacak bir kendiliğin kalmadığı âna kadar ya da o ândan başlayarak).

Oktay Rifat’ın geç dönem şiirinde ortaya çıkan kıyım alanı olarak kıyı motifi, mecaz olarak kıyının başlattığı dilsel vahşeti daha şiddetlendirerek bir kopuşa, sessizliğe doğru sürükler. Şiirsel anlamın içinden geldiği ve aynı anda yine içine çekildiği kaynağın ta kendisi bu sessizlikten başka bir şey olmayacaktır.

---

<sup>12</sup> “Şimdi armağan, eğer böyle bir şey varsa [Now the gift, if there is any]” (Derrida, 1992, s.7).

## KAYNAKÇA

Akın, G. (1996). Oktay Rifat. Birhan Keskin (Ed.), *Şiir Üzerine Notlar* (s. 68-74). İstanbul: Yapı Kredi.

Bataille, G. (1988). *Inner Experience*. Leslie Anne Boldt (Trans.). Albany: State University of New York.

Besserman, L. (1996). The Challenge of Periodization: Old Paradigms and New Perspectives. Lawrence Besserman (Ed.), *The Challenge of Periodization: Old Paradigms and New Perspectives* (s. 3-28). New York, London: Routledge.

Bonnefoy, Y. (2003a). *Douve'un Hareketi ve Hareketsizliğine Dair & Eşiğin Yanılsamasında*. Ahmet Soysal (Çev.). İstanbul: Sel.

\_\_\_\_\_. (2003b). *Olasılık Dışındaki*. Ömer Aygün (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Cansever, E. (2005). *Sonrası Kalır II: Bütün Şiirleri*. Bedirhan Toprak (Ed.), İstanbul: Yapı Kredi.

De Man, P. (1979). *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University.

Derrida, J. (1992). *Given Time: Counterfeit Money*. Peggy Kamuf (Trans.). Chicago: The University of Chicago.

\_\_\_\_\_. (2004). Living On. Harold Bloom (Ed.), *Deconstruction and Criticism*. London, New York: Continuum.

\_\_\_\_\_. (2007). The Retrait of Metaphor. Peggy Kamuf, Elizabeth Rottenberg (Eds.), *Psyche: Inventions of the Other*, Vol. I. Stanford, California: Stanford University.

\_\_\_\_\_. (2008). How to Avoid Speaking: Denials. Peggy Kamuf, Elizabeth Rottenberg (Eds.), *Psyche: Invention of the Other*, Vol. II. (pp.143-195). Stanford, California: Stanford University.

Duru, B. (2003). *Kıyı Politikası: Kıyı Yönetiminde Bütünleşik Yaklaşımlar ve Ulusal Kıyı Politikası*. Ankara: Mülkiyeliler Birliği Vakfı.

Frey, Hans-J. (1996). *Studies in Poetic Discourse: Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin*. William Whobrey (Trans.). Stanford, California: Stanford University.

Gasche, R. (1987). Reading Chiasms: An Introduction. *Readings in Interpretation: Hölderlin, Hegel, Heidegger* (pp. v.-xx.). Minnesota: University of Minnesota.

Hızlan, D. (2006). Tekrardan Korkan Usta. *Saklı Su: Deneme* (s. 214-219). İstanbul: Yapı Kredi.

Kemal, Y. (2004). *Kendi Gök Kubbemiz*. Ekrem Işın (Ed.), İstanbul: Yapı Kredi.

Koçak, O. (2011). *Bahisleri Yükseltmek: Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*. İstanbul: Metis.

Necatigil, B. (2014). *Sevgilerde: Kendi Seçtiği Şiirleri*. İstanbul: Can.

Oktay, A. (1994). Oktay Rifat üzerine Kenar Notları. Fatma Türe (Ed.), *Bir Usta, Bir Dünya: Oktay Rifat, 1914-1988* (s. 11-13). İstanbul: Yapı Kredi.

Ormiston, G. L. (1985). Already Not-Yet: Shoreline Fiction Metaphase. Anna-Teresa Tymieniecka (Ed.), *Poetics of The Elements in The Human Condition: The Sea: From Elemental Stirrings to Symbolic Inspiration, Language, And Life-Significance in Literary Interpretation and Theory* (pp. 343-352). Dordrecht, Boston, Lancaster: D. Reidel.

\_\_\_\_\_. (2007). *Bütün Şiirleri I*, Fahri Güllüoğlu (Ed.), İstanbul: Yapı Kredi.

\_\_\_\_\_. (2007). *Bütün Şiirleri II*, Fahri Güllüoğlu (Ed.), İstanbul: Yapı Kredi.

\_\_\_\_\_. (2008). *Danaburnu*. İstanbul: Yapı Kredi.

\_\_\_\_\_. (2009). *Şiir Konuşması*. İstanbul: Yapı Kredi.

Süreya, C. (2000). Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi. Selahattin Özpalabıyıklar (Ed.), *Toplu Yazıları I* (s. 84-93). İstanbul: Yapı Kredi.

Uyar, To. (2011). Oktay Rifat: Yıllar Sonra. Handan İnci (Ed.), *Kitapla Direniş: Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar* (s. 218-220). İstanbul: Yapı Kredi.

Uyar, Tu. (1994). *Dünyanın En Güzel Arabistanı: Bütün Şiirleri I*. İstanbul: Can.

Veli, O. (1995). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Adam.

Vogler, T. (1986). Romanticism and Literary Periods. *New German Critique*, 38, 131-160.

Yavuz, H. (1999). Oktay Rifat'ın Şiirinde Üç Evre: Nesne, İmge, Dil. *Yazın, Dil ve Sanat*. İstanbul: Boyut.

Yener, Ali G. (2004). Oktay Rifat'ı Anımsamak. Mustafa Arslantunali (Ed.), *Sancılı Yaratı: Modernist Şiir Üstüne Denemeler* (s. 15-20). İstanbul: Kanat.