Cemal Süreya

# ŞAPKAM DOLU ÇİÇEKLE

Denemeler

YÖN



ŞAPKAM DOLU ÇIÇEKLE Cemal Süreya

# Cemal Süreya

# ŞAPKAM DOLU ÇİÇEKLE

"Şiir, insanın bu özlemler-
sözlerinden yılmadan başka
dünyayı bekleyen en kutsal
varlık bildirisidir."

YÖN Yayıncılık : 030
Deneme-Eleştiri 06
Üçüncü Basım Kasım 1991

Birinci basım: 1976 (Ada Yayınları)
İkinci basım: 1985 ( Çizgi Yayıncılık)
Üçüncü basım: 1991 (Yön Yayıncılık)

Kapak Düzeni: Zehra Şenoğuz
Kapak Resmi: Chagall
Dizgi Baskı: Yön Matbaacılık Tesisleri
522 44 97 — 544 66 34

# ŞAPKAM DOLU ÇİÇEKLE

(Denemeler)



Cemal Süreya

Yön Yayıncılık
Cağaloğlu Yokuşu. Evren Han
Kat 1, No. 29/30 Cağaloğlu - İST.
Tel: 511 79 16

## ATAÇ'IN YAZARLARI

Ataç, Remy de Gourmond'dan sık sık söz eder yazılarında. Gerçi onun düşüncelerine katıldığı yerler azdır. Hatta, çoğunca, eleştirir de onun çıkışlarını. Ama uzun süre bu yazarı okuduğu, hiç değilse görüşleriyle ilgilendiği anlaşılıyor. Gourmond bir yerde Epikurosçu bir yazardır; ayrıca, Bayle'den, Renan'dan çıkan bir yanı da vardır. Gerçeği parça parça görür; düşünceyi çok kez en tipik ya da en uygun yerinden değil, en ilginç gördüğü yerden yakalar; ve bu ilginçlik zaman zaman "tuhaf" olarak belirir. Bu yanıyla Gourmond'un Ataç'ın yazarlık tavrını etkilediği düşünülebilir.

Yazarlığının ilk yıllarında bağlandığı Hazlitt de yerleşik değerlere kuşkuyla bakan bir yazar. Denemelerinde, eleştirilerinde "özdenliğin dikkafalılığı" içinde belirir.

Léautaud da öyledir bir yerde. "Fransızların Diyojeni" olarak anılan bu yazarı Ataç çok sevmiştir. İçindeki Montaigne, Gide sevgisi ulaşılmaz bir özlemle yanyana gider. Ama pek de önemli bir yazar olmadığını sık sık söylediği Léautaud'da Ataç kendini daha çok bulmaktadır. Günübir-

lik bir yazar Léuataud; her türlü uzlaşıcılığa karşı çıkar; ve bunu günün değerlerinden değil, havasından, küçük koşullarından yapar. Onun esnek kinizmi, tatlı tuhaflığı ile Ataç'ın yazar tavırları arasında, bazı koşul ayrımlarına karşın, bir benzerlik, hatta bir özdeşlik görmemek elde değil.

Ataç'ın gençlik döneminde özellikle ilgilendiği iki yazar daha var: Sainte-Beuve ve Emile Faguet. Zamanla bu iki eleştirmenden uzaklaştığı görülüyor. Sainte-Beuve özellikle ömrünün son yıllarında duygusallığa fazlaca kapılmış, bu yüzden eleştirilerinde büyük yanlışlar yapmıştır. Sözgelimi kişisel nedenlerle Hugo'nun yapıtlarını sessizlikle geçiştirmiş, Balzac'ı yermiş, Stendhal'i küçümsemiş, Nerval'i aşağılamış, günün orta halli bazı yazarlarını büyük ustaların çoğuna yeğ tutmuştur. Ataç'ın giderek bu yazarın yerdiği hemen her yazarı baş tacı etmesinde kendi gençlik yıllarının tansımalarını toptan yadsıma eğiliminin de büyük payı var kuşkusuz. Emile Faguet'ye karşı tutumu da öyle olmuştur. Faguet sembolistlere karşıydı. Ataç'ın en tuttuğu şairler ilerde bu devinimin ustaları olacaktır. Gençlik yıllarında tutkun olduğu birçok yazarı (Bataille, Bernstein, Hervieu) "bayağının bayağısı" diye nitelendirmesi, çok okuduğu Régnier'i giderek küçümsemesi, bir zamanlar ezber ettiği Rustand'dan tiksinmeye başlaması, Ataç'ta bir değişim meydana geldiğini gösteriyor. Dikkat edersek, eskiden sevdiği sanat yapıtlarından uzaklaşması bir tiksinme biçiminde, ama düşünce, eleştiri yapıtlarından uzaklaşması daha çok bir "aşama" biçiminde oluyor.

Bir değişim. Yeni yazarlara, yeni devinimlere düşkünlüğünden mi bu? Söylenemez. Ataç, Picon'un "son klasik"ler dediği yazarlardan sonra gelenlerle pek ilgilenmemiştir. Şiirde Mallarmé'den sonra adamı yoktur. Romanda kendi çağdaşlarını (yaşıtlarını desek daha iyi) gereğince izlememiştir.

Eleştiride, denemede, son dostu Léautaud'dur. Sevdiği izlediği yazarlar daha çok eskiden *Mercure de France*'ta yazıp da sonradan *La Nouvelle Revue Française*'de yazanlardır.

Fransız edebiyatının ağırlık noktalarından biri bir ara *Mercure de France*'taydı, giderek bir bölük yazar burdan ayrılarak *La Nouvelle Revue*'de toplandı. Ataç özellikle bu ikincisinin, ve onun doğrultusunda daha alt düzeyde görünen bazı yayın organlarının okuruydu. O dergilerin önerilerine iyice koşullandığı görülüyor. *Günce*'sinde bunu büyük bir içtenlikle itiraf ettiğine tanık oluyoruz: "*Evet, doğru, birtakım Avrupalı yazarların etkisi altındayım, onların beğendiklerini beğenir, beğenmediklerini de beğenmem. Edebiyatta "tarikatler" vardır. Bir "tekke"ye giren onun havasına alışır, o havadan başkasıyla pek edemez. Ben de La Nouvelle Revue Française tekkesindenim. O derginin övdüğü yazılara hayran olurum, övmediklerini beğenmem. Onda adı geçmeyenleri ise bilmem....*" Elbet bu sözü olduğu gibi almak doğru olmaz. Ataç'ın bir noktada abarmış bir tepkisidir. Ama genellikle Ataç'ın gerçeğine ışık tuttuğunu da yadsıyamayız. *La Nouvelle Revue Française* esnek bir yayın organı. Edebiyatın bağımsızlığını ve "*güç*" edebiyatı savunmuştur tarih boyunca; ama kapalı bir dergi olmamıştır. Özellikle Gide'in, Jacques Riviére'in, Jean Paulhan'ın yöneticiliği altında bütün akımlara eleştirel gözle bakmıştır. Bir gönül adamı olan Ataç'ın ise dergideki yazıları benimseme yönünden de bir seçme yaptığı, daha çok Gide'in doğrultusundaki yapıtlarla ilgilendiği görülüyor. Ataç'ın bağlandığı edebiyatın daha çok XIX. yüzyıl Fransız edebiyatı olduğu anlaşılıyor. Yazılarından, *Günce*'sinden anlıyoruz ki Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra fışkıran gerçeküstücülükle de, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra genellik kazanan toplumcu gerçekçilikle de, bu arada ve bundan sonra beliren başka edebiyat ve fikir belirtileriyle de, uzaktan olsun, ilgilenmemiştir. Çoğunca gazetelerde yazmış "güncel" bir yazar için ilginç bir durumdur bu. Hatta daha genel olarak, Ataç'ın, kendi yaşıtları ortaya çıktıktan sonra Fransız edebiyatının izleyicisi olmayı bıraktığını söylersek fazla aşırı bir söz etmiş olmayız. Gerçi çağdaş yazarlardan çeviriler yapmıştır; ama hiçbiri Ataç'ın yazarı değildir bunların, Ataç'ın

düşüncesine pek bir katkıları olmamıştır. Ataç klasikler ve son klasikler üstüne düşünür hep; örneklerini hep onlardan verir: Montaigne, La Bruyére, Ronsard, Voltaire, Hugo, Stendhal, Balzac, Nerval, Gide, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Valéry, Léautaud... Bunlardır onun yazarları. Yarım yüzyıllık yazarlık hayatının, tanıdığı bütün öbür yazarlara karşı bunları savunmakla geçtiğini, bir de Türk fikir sanat hayatına bunlardan değerler getirmek isteğini söyleyebiliriz. Kendisini oluşum çağında beslemiş yazarlardan giderek soğuduğunu söylemiştim. Öyledir. Ama bu daha çok görünüştedir. Onlardan aldığı etkiler yazarlık tavrını işlemiş, sonuna kadar da öyle kalmıştır. Kanıları değişmiş ama tavırları aynı kalmıştır, hatta abarmıştır. Bakarsınız, bir Montaigne gibi "ne söylediğini bilen, ama ne söyleyeceğini bilmeyen" bir denemeci tavrı içindedir; bakarsınız Faguet gibi "düşünceleri hemencecik birer kanı olmuş", Saint-Beuve gibi duygusallığa kayarak bu doğrultuda kesinlemelere girmiş; Gide gibi davranmak isterken Léautaud gibi davranmış. Montaigne için çalışmanın ana maddesi hayattı, Gide denemeci olarak bireyin özel savunusuna tutunuyordu. Ataç'ın önündeyse yalnız edebiyat vardı, yalnız dil vardı. Edebiyatı yalnız edebiyatla aşmanın olanağı yoktur sanısındayım. Yalnız dille de öyle. Ataç'ın XX. yüzyıl düşünce ve edebiyat sorunlarına uzanmamasını bir kusur olarak görmüyorum ben. Bu onun özelliğidir. Ancak, özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki düşünce ve edebiyat yapıtlarını izleseydi, biraz da edebiyat ötesi öğelerle kendini besleseydi, kuşkusuz kusurlu bulduğu o ilk tansımaların izlerini üstünden atacak ve biraz fazlaca bağlandığı Fransız edebiyatının dışına çıkabilecekti. Bununla birlikte bu "kuşkucu", "yanardöner" etkiler onun kişiliğinde uzun süre olumlu sonuçlar doğurmuş, Türk diline ve düşüncesine karacümlesini sağlamakta Ataç'ın elinde çok değerli bir silah olmuştur. Ataç'ta, kendi ustalarındakinin tersine, düşünce en yalın halini elde edebilmek için o ana kadar kazandıklarından büyük fireler

verir, ana kaynağıyla ilişkisini yitirmiş bir ışık gibi parıldar. Ama tavrı bu yalınlığı doğrulayacak bir açıklıkta değildir. Bu onu çoğunca açıklanması güç seçmelere ya da yadsımalara götürmektedir.

Sözgelimi Flaubert'e karşı bir ısınmazlık içindedir. Onu beğenmemek için kararlıdır sanki. Onun özenli çalışmasını hiçler gibidir: Flaubert az mı yazmış, Ataç'a göre, güzel yazmak için değil, çok yazamadığı için az yazmıştır (oysa yirmi üç yapıtı var bu yazarın). Dilinde de öyle âhım şâhım bir şey yoktur Flaubert'in; sözgelimi Voltaire (ki "belki Fransa'nın en büyük yazarıdır") çok yazmıştır; dili Flaubert'inkinden temiz, anlatımı onunkinden güzeldir. *Salombo* iyi bir kitap değildir. 1952'de yayımladığı başka bir yazısında *Salambo*'yu üç beş kez okumayı denediğini ama dayanamadığını söyler ve Lord Breners'in *Kleopatra'nın Burnu* adlı romanının ondan üstün olduğunu söyler. *Mademe Bovary*'de ise bir budalalık, bir bayağılık bulur. *L'Education Sentimental*'i okumamıştır, ama okusaydı da kanısını değiştirmeyecekti sanırım. Hele Flaubert'in notlar alarak ön çalışmalar yapmasıyla eğlenir de bir başka yazısında. Kısacası bu yazarı bir Gourmond tavrı içinde didikler. Oysa 1948'lerde onun büyük yazar olduğunu belirttiği yazıları da var. Ama onlarda bile Flaubert'in, bir Balzac'ın, bir Stendhal'in yanında anılamayacağını söyler. Neden olarak da şunu gösterir: Flaubert'in acunu küçücük, sınırlı bir acundur; *Mademe Bovary*'nin büyük o "alık, bön kişileri" bizi çabucak usandırıverir, içimize bir sıkıntı verir. 1953'lerde ise Flaubert'i artık okuyan kimse kalmadığını yazacaktır. Düşünce, Ataç'ta, olduğu gibi kalmaz, ya tersine döner, ya da doğrultusunda abararak duygusal uçlara varır.

Oysa 1936'larda çevirmeye başladığı ve o sıralar bir kısmını bir dergide aydan aya yayımladığı *Madame Bovary* için şöyle yazıyordu: *"Gustave Flaubert yalnız Fransa'nın değil, bütün dünyanın en tanınmış romancılarından biridir. Ölmez eserlerinden Salambo, dilimize İsmail Hakkı Alişan tarafından tercüme edilmiştir. O roman Gustave Flaubert'in romantik tarzının en gü-*

*zel eseridir.*

*Madame Bovary ise tarihi sahneleri canlandırmaya değil, gözünün önünden geçen hayatı, yaşayan tipleri tesbite çalışan Flaubert'in asıl eseridir. Asabi, hatta hastalıklı bir sanatkâr olan Flaubert, insanların bilhassa budalalıklarını seyretmekten, bununla kendini zehirlemekten hoşlanırmış. Madame Bovary'de dünyanın en unutulmaz budalalarını tasvir etmiştir(...)*

*Gustave Flaubert en titiz sanatkârlardandır. Her cümlesi üzerinde saatlerce çalıştığı söylenir. Böyle bir muharririn eserini tercümeye kalkmanın bir cüret olduğunu bilirim (...)"*

Ataç'ın *Mademe Bovary* çevirisi yayımlanmakta olduğu derginin kapanmasıyla yarım kalmıştır. Sonra elindeki bölümü yeniden elden geçirip Remzi Kitabevi'ne vermiş, ama arkasını getirmemiş. Ataç öldükten sonra çeviriyi Sabri Esat Siyavuşgil tamamlamış, kitap o kitabevinin yayınları arasında çıkmıştır. Çevirinin ilk 170 sayfası Ataç'ın, geri kalan bölümü Siyavuşgil'indir.

Baudelaire'e karşı tutumu daha da ilginç. Baştan beri bu şairin "büyük" olduğunu yazar. Sonra bir gün şunu yazar: *"Bir zamanlar Baudelaire'e bayılırdım, birkaç yıldır soğudum, kızıyorum. "Le Balcon", "L'Invitation au voyage" gibi en güzel, en ünlü şiirlerinde bir bayağılık buluyorum. Ama siz bakmayın dediklerime, Baudelaire elbette büyük şairdir."* Başka bir yazısında da Baudelaire'in *"orta halli"* bir şair olduğunu, La Fontaine'den, Hugo'dan, Verlaine'den değil üstün tutulmasının, onlarla birlikte anılmasının bile haksızlık olacağını söyler. Çünkü o sırada Baudelaire'in *Albatros* şiirini okumuş, sevmemiş, hatta "enayice" bulmuştur. Baudelaire o şiirinde şair kişinin toplumla uyumsuzluğunu anlatır. *Les Fleurs du Mal*'in ilk şiiridir ve kitabın ilk baskısından beri vardır. Ataç, *Albatros* şiirinin, "büyük şair" Baudelaire'i ezber ettiği günler okumamış mıdır acaba? Okumuştur elbet. Ama işte, Ataç, Baudelaire'i *Albatros*'a karşın sevebilmekte, *Albatros*'tan ötürü de yerebilmektedir. Ataç'ta bir şeyi övmek ya da yermek için ufak bir nokta, ya da kendindeki ufak bir ruh hali değişikliği yeter.

Colette'i kedilerin dilinden anladığı için de saygın bulur, Poe'nun öykülerini korku öyküleriyle başyapıt yazılamayacağı için küçümser, Montaigne'in tek yapıtına "biricik" der, A. Fournier'yi tek yapıtıyla baş köşeye oturtur da çalışma masasına "otuz zenci gücüyle" oturan Flaubert'i az yazan biri olarak görür. Onun için önemli olan, karşısındaki yazardan, önündeki sorundan çok, o anda kendine ilginç gelen bir noktadır. O noktayla, bütün üstüne yargılar verir.

Ataç'ın yazılarını yeniden okurken bir nokta daha dikkatimi çekti. Çok tekrar var bunlarda. Aynı sözü, aynı olayı yeniden anlatıyor. Bu tekrarlar ömrünün sonuna doğru daha da çoğalıyor. Hele *Günce*'sine yirmi beş yıl önce yayımladığı yazıları parça parça aktarmasının, onun gibi günün içinden yazan bir yazara yarar getirmediği kanısındayım. Ayrıca güncesinde açıkladığı amaçla da bağdaşmıyor.

Thomas Mann'ın yapıtını da onun hayatındaki bir olaya dayanarak aşağılar Ataç. Thomas Mann faşizme karşı direnişinden ötürü Hitler Almanya'sından gitmiş. İkinci Dünya Savaşı'nda Almanya'nın yenilişine sevinmiş sonra da. Ataç, onun yurduna karşı takındığı tavrı, nedeni ne olursa olsun, kabul etmemektedir. Bu konuda yazdığı bir yazıda onun zaten berbat bir yazar olduğunu, "ne adam olduğunun" zaten yazdıklarından belli olduğunu yazar. Shaw'u küçümser, Mauriac'la alay eder, Claudel'i bir yerde dindar olduğu için hafife alır; Oscar Wilde'i küçümser ve tatsız bulur. Steinbeck'in *Gazap Üzümleri*'ni eline aldığı, ama sonunu getirmeden attığını, Malaparte'nin "abuk sabuk" şeyler yazdığını, Eluard'da bir şey bulmadığını söyler. Yukarda, konularından ötürü Poe'nun öykülerini küçümsediğini söylemiştim "policier" yazan yazarları, bu arada Simenon'u da küçümser; ama on gün sonra kaleme aldığı bir yazıda bu kez Simenon'u överek Dostoyevski'nin yanında anar.

Sevdiği şairler: Villon, Ronsard, Verlaine, Rimbaud, Nerval, Mallarmé. Ronsard'a özel bir sevgisi var. Hugo'yu çok büyük bulur. Bir yazısında Hugo'nun hiçbir zaman eski-

meyeceğini söyler; başka bir yazısında ise şöyle der: "Hugo bize pek eski geliyor; hatta XV. yüzyıl şairlerinden, Charles d'Orléans'dan, Villon'dan bile eski."

Ataç'ın şairi Mallarmédir; varsa yoksa o. "*Gene de hepsinden çok, Rimbaud'dan çok Mallarmé'yi severim. Şair olsaydım onun gibi yazmak isterdim*". Mallarmé onun için şiirde devrimdir. "Mallarmé'den önce şiiri anlamak başkaydı, Mallarmé'den sonra başka". Avrupa'nın yeni-şiiri derken daha çok onun şiirini söylemek ister.

Ataç'ın M. Tevfikoğlu ile bir tartışmasını okumuştum. M. Tevfikoğlu, Mallarmé'nin şiirinde müzik kaygısının ağır bastığını, şairin de zaten bunu belirttiğini söylüyor. Ataç ise buna karşı çıkıyor. Ona bakarsanız, Mallarmé, "şiir sözcüklerle yazılır" dediğine göre müzik kaygısı güdüyor olamaz. Ayrıca böyle bir şey söylemiş de olamaz. Hatta M. Tevfikoğlu'nun yanıldığını belirtmek için daha ileri gidiyor, "Şiirde musiki bulunmasını asıl isteyen Verlaine'dir" diyor. Ataç'ın bu çıkışı, onun Mallarme'nin şiirinden çok, şiir görüşünün bir kısmıyla ilgilendiğini gösteriyor. Çünkü Mallarme'nin şiirinde müziğin büyük bir ağırlığı vardır. Kaldı ki Mallarmé de bunu belirtmiştir. Bu şair yapıtında sadece bir iç müzik yaratmakla kalmamış, bunu dışa da vurmuş, öykünücü (imitatif) söz deneylerine girişmiştir. Bazı şiirlerinde sesli harflerin olanaklarından yararlanarak kendine özgü ve her şiirde değişen bir çeşit aruz, bir müzik yaratma kaygısı içinde olduğunu Mallarmé'nin şiirini okuyanlar bilirler. Sözgelimi *Kuğu* şiirinde böyle bir olanağı abartmış bir biçimde kullanmıştır. Ataç, adı geçen yazarla tartışmasında düştüğü yanlışı anlamış olacak ki onun ikinci yazısına verdiği karşılıkta bu noktayı sessizlikle geçiştirir.

Müzik öğesi bütün sembolistlere sevgili gelen bir öğedir. Bir yerde sembolist şiirin ayırıcı özelliğidir Verlaine de öyledir, Mallarmé de. Sesli harflerden yanılsa yapar bu şairler. Ataç, "şiir sözcüklerle yazılır" saptamasından çıkarak Malarmé'nin şiirinden başka bir şiir duymuştur. Bence

Mallarmé'den hemen sonra gelen şairlere ve onları izleyen şairlere merak sardırsaydı özlediği şiirin yazılmakta olduğunu görecekti Ataç. Ama onda, Batı şiirinin "içtihat kapısı" Mallarmé ile kapanıyor. Dikkat edersek, Ataç, Mallarmé'yi sevdiğini söylemekle kalmıyor, Avrupa şiirinin son aşamasını da ona bağlıyor, hem de 1953'lerde yazdığı yazılarda.

Bence, Mallarmé'nin şiiri ve şiir görüşü, yazılarından çıkarabildiğimiz kadarıyla Ataç'ın şiir anlayışına oldukça uzak. Ataç bir yazısında "Güneşin şiirini yazmak isterdim" der. Yalnız şiirde değil, sanatın bütün dallarında net, açık, kesin bir tavrı seviyor Ataç. Denebilirse senli benli (familière) bir anlatımdan yanadır. Ama bakıyorsunuz aynı zamanda "Şair olsaydım Mallarmé gibi yazmak isterdim" diyor. Neden diyor?

Mallarmé'nin ilk şiirleri aydınlıktır gerçi, ama giderek karanlık, hatta mistik bir bölgede durmuştur; ününü, asıl sanatını da orda tamamlamıştır. Ayrıca "güç" bir şairdir; şiirlerinde anlam belirsizdir. Seyrek kullanılan sözcük yığınakları, akışkan, saçaklı bir anlam, ya da anlam dizileri meydana getirir. Anlamlar kendi aralarında birleşmez, kaynaşır. Mallarmé, sözdeki ezgi gücüyle nesnelerin özüne inmek ister. Söze bir gizem kazandırmak da ister. Ona göre "kutsal olan ya da olmak isteyen her şey gizem içindedir; şiir de öyledir". Böyle konuşur. Bütün bunlara karşın, Ataç, nasıl oluyor da kendine bunca ters düşen bir şairi tek şair olarak seviyor, şiir yazsaydım onun gibi yazmak isterdim diyor? Gerçekten anlaşılması güç bir şey bu. Bu konuda düşündüm, vara vara şu sonuca varabildim: Her şey gibi Mallarmé sevgisi de Ataç'ta bir dil sorunu olarak beliriyor; Mallarmé'nin dilin olanakları ve söz istifleri ile nesnelerin özünü arama inancı Ataç'ı bir dilci olarak gönendirmiştir. Mallarmé üstünde düşünürken daha çok bu varsayımdan bir de "şiir sözcüklerle yazılır" sözünün getirdiği olanaklardan çıkmaktadır. Bu kadarı da yetmektedir ona. Yoksa Mallarmé'nin şiirini de, şiir görüşünü de iyice incelemiş değildir.

Ataç'ın Valéry'nin değerini anlamış olduğunu görüyoruz, ama şair olarak değil daha çok yazar olarak. Oysa kanıtlamalarında sık sık başvurduğu "Monsieur Valéry"nin şiiri, Ataç'a Mallarmé'ninkinden daha yakındır. Zekânın uygarlığıdır onun şiiri, bir yerde güneşin şiiridir. Üstelik Ataç'ın çok tutkun olduğu hellenist değerlerle beslenir.

Şöyle diyebilir miyiz acaba: Ataç'ın Mallarmé'yi beğenişinde Gide'in ve Valéry'nin etkisi var. Bu iki yazar Mallarmé'nin en gözde adamlarıydı; Mallarmé üstüne konuşurken onların ve *Nouvelle Revue Française* yazarlarının adına konuşur gibidir Ataç. Baudelaire'i yererken ise Türk yenilik şiirinin zafer kazanmış eleştirmeni Ataç olarak konuşmaktadır. Yani kendisine yakın olmayan ve çok iyi bilmediği Mallarmé'yi bir batılı gibi beğenmekte; gerçekte çok daha iyi bildiği muhakkak olan Baudelaire'e yenilik şiirimize kendinin de kazandırmış olduğu ölçülerle saldırmaktadır. Ataç'ın bütün yargıları edebiyat planında böyle ayrı ayrı nedenleri kök alır.

Ataç'ın eskiden büyük, ulaşılmaz gördüğü yazarlara sonradan çatar, onları aşağılar oluşu öyle kolayça çözümlenecek bir sorun değil. İlk gençlik sevgilerinden dönüşünü açıklayabiliriz. Ama sözgelimi Baudelaire'i kırk yıl sonra alaşağı edişi başka bir şey. Bu konuda şöyle düşünmek bana kolay geliyor: Ataç'ın defterindeki yazarların sayısı sınırlı kalmıştır; daha çok XIX. yüzyıl yazarlarıdır bunlar; yeni birikimlere uzak kalmış, hep aynı gözde yazarlarla başbaşa olmuştur; bu yüzden kendindeki günlük değişmelerde de hep onlarla hesaplaşmak durumunda kalmıştır. Sanırım, yaşasaydı, bir gün Mallarmé'yle de hesaplaşacaktı. Oysa çağının edebiyatını izleyen biri için başka tartışma kapıları vardır. Sevgiler uzaklaşsa da, sevgi olarak kalır; kişi yeni gereksinimlerin hesaplarını çağdaşlarıyla tartışır. Ne yazık ki Ataç, sanılanın tersine, edebiyat açısından eleştiri ve deneme sınırlarını genişletme gereksinimini duyamadı; ya da buna vakti olmadı. Yazı yazmaya oturduğunda karşısında hep Saint-

Beuve'ü, Baudelaire'i, Mallarmé'yi, Stendhal'i buldu. Hep onları sevdi ve sonuçta hep onlarla didişti. Böylece "Anadolu Sokrates'i"nde yaratıcı düşünce çelişkileri, çoğu zaman beğeni çelişkileri halinde belirdi. Çelişkinin düşünceden beğeniye geçmesi Ataç'ın yapıtını bir yerde örseliyor; ama ona bir roman tadı da getiriyor.

*1970*

II

"Bence Türkiye'de şimdiye dek gelen şairlerin en büyüğü Nâzım Hikmet'tir. Bittabi onun yazdığı zaman ile edebiyatımız en yüksek çağını bulmuştur. İşin içine hislerimi karıştıracak olursam, Nef'i'yi, Naili'yi, Baki'yi sevmiyorum diyemem. Fakat bugünkü fikirlerimle onlardan nefret ederim."

1935 yılında Varlık dergisinde (53. sayı) kendisiyle yapılan bir konuşmada böyle diyor Ataç. Üç yıl sonra (110. sayı), yine bir konuşmada, şöyle de diyecek:

"Nâzım'dan sonra bazı yeni şairler gözüktü. Bunların içinde henüz pek tanınmamasına rağmen benim çok sevdiğim H.İ. Dinamo var. Şahsen tanımadığım bu gencin geçen sene "Deniz Feneri" adlı bir kitabı çıktı. Biliyorum ki pek az okundu. Zaten bizde yeni şairlerin kitaplarını okumak arzusunda olanlar yok denecek kadar az. Fakat bu H.İ. Dinamo'nun çok iyi bir şair olduğundan eminim. O, Nâzım'ın tarzında yazıyor."

"Nâzım tarzı dışında da yenilikler var. Meselâ Fazıl Hüsnü. Onu da az okuyorlar. Belli ki bu da onun değerine delildir. Fazıl Hüsnü'den sonra, Orhan Veli, Oktay Rıfat, ve Melih Cevdet'in şiirlerini okuduk. Onların eserleri de bizim için şüphesiz yepyeni bir şeydir."

Biri yeni şiirin ortaya çıkmadığı, öteki henüz yeni filizlenmeye başladığı tarihlerde söylenmiş bu sözler gösteriyor

ki, Ataç da yeni bir devinime en az o genç sanatçılar kadar hazır. Cahit Sıtkı ile Ahmet Muhip'in Orhan Veli'yi tam anlayamadıklarını ileri sürüyor. Divan şiiri sevgisinden vazgeçmek üzere. Yahya Kemal, Ahmet Haşim hayranlığını siliyor gibi.

Ama bunlar, 1935'te, 1938'te elbet. Zamanla çok şey iç içe geçecek, güncellikle beslenen bir yazı serüveni boyunca çelişkiler, kesinlemeler, yadsımalar bir bütün halinde dengelenecektir. Ataç'ın tek bir yazısından çıkış yapılarak onun bir sanatçı üstüne düşünceleri konusunda tam bir bilgi edinilemez. Kuşkusuz öyle yazıları da var. Ama bunlar bir kez değindiği sanatçılar için geçerli. Sözgelimi Ahmet Haşim'in şiirinde bir iki noktaya takılmış, birkaç gün sona da bunları düzeltmeye, hiç değilse, hafifletmeye çalışmıştır. Kimi zaman da bunu yıllar sonra yapmıştır. Anlara, durumlara, kişisel duygulara bağlı olarak ileri geri düşünmek onun yazma yöntemidir. Yapıtının bütününe günce demeliydi.

"Günlerin Getirdiği"ndeki (1946) ilk yazısının bir yerinde şöyle diyor: "Asıl sevdiğim konuşma, düşünmeye mecbur olmadan, söylediklerime ehemmiyet verilmediğini, onların unutulacağını bilerek konuşmadır. Yani sevdiğim, beni sevdiklerini de bildiğim kimselerle konuşmak."

Bugün yapıtına baktığımızda yukardaki düşüncenin bütünüyle doğrulandığı görüyoruz.

Yeni şiir zafer kazandıktan sonra Divan şiiri sevgisini yeniden ortaya dökecektir. Divan şiiri eğilinmesi gereken bir kaynak değildir artık. Yine de büyük güzellik anıtları vardır onda. Ataç'a göre, Divan'dan Yahya Kemal'e, Ahmet Haşim'e kadar geçen süre boş bir bocalama evresidir. Tanzimat da, Servet-i Fünun da, Hece de bu evrenin dönemleri. Baki, Fuzuli, Nabi, Nef'i Naili büyük şairlerdir. Kendi koşulları içinde büyük bir söz uygarlığı kurmuşlar, şiirsel bir ağıntı yaratmışlardır. Gerçek yenilikçilerdir hepsi de. İran şiirine eğilmişlerse, bunu bilerek, o şiiri tanıyarak yapmışlardır.

Tanzimatçılar ise Şinasi gibi, Ahmet Vefik Paşa gibi, batı

eğilmişlerse, bunu bilerek, o şiiri tanıyarak yapmışlardır.

Tanzimatçılar ise Şinasi gibi, Ahmet Vefik Paşa gibi, batı değerlerini, batı yapıtlarını anlamaya ve toplumumuza aktarmaya çalışacakları yerde, ülkemizde birer batılı gibi dolaşıp durmuşlar, batıya ise hep doğulu gibi bakmışlardır. Sözgelimi Abdülhak Hamid büyük batılı şairleri tanımıyordu.

Servet-i Fünuncular da öyle. Hem batıyı temsil etme savında olmuşlar, hem de batı edebiyatının temel yapıtlarından habersiz yaşamışlardır. Üstelik "olmayan" bir dille yazmışlardır. Türkçeye yabancıdır onlar. Bir Baki'nin şiiri, ne olursa olsun, Türkçedir de, onlarınki değildir. Bu yüzden yaşayamayacaklar, gelecek kuşaklara kalamayacaklardır.

Ataç'a göre, bize Avrupa şiirini getiren sanatçı Ahmet Haşim'dir. Ne var ki "Ahmet Haşim kendisinin symboliste bir şair olduğunu söyler; symbolisme diye bir çığır bulunduğuna inanırdı." Oysa böyle bir çığır olmamıştır. Ayrıca Ahmet Haşim çıkış noktasında düzeltilmesi güç bir yanlışlık yapmış, yeniliğe Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud kapısından değil, Régnier gibi küçük simgeciler kapısından girmiştir. Bizim eski şiirimizin köklerinden beslenmeyi de hemen hemen hiç düşünmemiştir. "Fuzuli'yi okumaz, Baki'yi bilmezdi." Bunun doğal sonucu olarak, Ahmet Haşim'inki babası da oğulları da olmayan "yapayalnız" bir şiir olup çıktı. "Acayip çiçekleri, kuşlarıyla insanı çeken, ama havasızlığıyla çabucak bunaltan bir bahçe."

Yapma bir dildir Ahmet Haşim'in dili. Yine de o dil onun duygu ve düşünce dünyasının bir parçası, kendiliğinden oluşmuş bir kalıbıdır. "Yapmadır, ama Hamid'in, Fikret'in dili gibi yapıştırma değildir."

Ataç'ın yakını, hatta koruyucusu (ilk yazıları Dergâh'ta onun aracılığıyla yayımlanmıştır) olan Ahmet Haşim'e böyle nesnel ölçülerle yaklaşabilmesi, Yahya Kemal'in şiirine bakış biçimin nasıl olacağını da akla getiriyor hemen. Baştan sona Ataç'ın baştacı Yahya Kemal'dir. Her zaman büyüktür o. Ya-

ratıcı ve toparlayıcıdır. Baştan sona ona hiç toz kondurmamıştır Ataç. Zaten Ataç'ın her zaman hayran olduğu şairler şunlardır: Yahya Kemal, Nâzım Hikmet ve Orhan Veli. Bunlara bir de Baki'yi katmalıyız. Elli yılı aşkın yazı serüveni içinde onları hep savunmuş, büyük görmüştür. Dördünün de sanatlarına en üst düzeyde değer biçmiş, onları gerçek yenilikçiler saymış, bu düşüncesini baştan sona hiç değiştirmemiştir. Yalnız, belki de siyasal kaygılarla, bir süre sonra Nâzım Hikmet'in adını yazılarında geçirmemeye başladığını da belirtelim. Sabahattin Ali için de öyle yapması, siyasal nedenin ağır bastığını kanıtlıyor. H.İ. Dinamo örneği de.. Gerçi Ataç son yıllarında toplumcu sanata karşı tavrını iyice katılaştırmıştı. Ama sanmam ki Nâzım için söylediği sözleri geri almış olsun.

Yahya Kemal'in bazı görüşlerinin Ataç'ı etkilediği kanısındayım. Hiç değilse, aralarında bazı konularda büyük bir koşutluk var. Özellikle Divan, Tanzimat, Servet-i Fünun şairlerini değerlendirirlerken böyle. Yahya Kemal, Divan şiiri sanatçılarını sayarken, nedense Fuzuli'yi dışlamış, onun yerine Naili'yi oturtmuştur. Ataç'ın da baştan beri Fuzuli konusunda biraz sakıngan konuştuğunu görürüz. Fuzuli'yi sevdiğini söylediği, ondan örnekler verdiği zaman bile altını çizmeden sözetmeyi yeğ tutar; ya da ayraç içinde Orhan Veli'nin bir sözünü anar: "Bırak şu dilenciyi!"

Ataç bir gün de Fuzuli'den soğumaya başladığını yazacaktır. Bir süre sonra da bu soğumanın nedenleri üstüne düşünecektir. Doğu uygarlığından ne kalmışsa hepsinden soğumaktadır. "Alaturka çalgıdan soğuduğum gibi, onun kalkmasını, unutulmasını istediğim gibi, bütün divanların da kapatılmasını, unutulmasını istiyorum."

Ne var ki Ataç, Divan şiiri üstüne düşüncelerinde Yahya Kemal gibi katı değil. Bu şiiri onun gibi bütünüyle "yığma" bir sanat olarak görmüyor.

"Mazmun"ların, Divan, Tanzimat, Servet-i Fünun şiirlerinde nasıl olumsuz sonuçlar doğurduğu konusunda da

Ataç, çok sevdiği ve "gazelleriyle beni en çok saran belki de o" dediği Nedim'den de uzaklaşacak bir süre sonra. Artık bir bayağılık bulmaktadır onda. "Fuzuli'de, Nef'i'de, Naili'de, Galip'teki incelik yok onda. Şiiri alaya aldığı belli."

Ama bütün bunlar, sürekli yazmanın, aralıksız olarak yapıtlarda kendi beğenisini sınamanın, bir bakıma yapıtlarla yüzgöz olmanın doğurduğu gel-gitlerdir diyorum.

Gerçekte Ataç'ın baştan çok severken sonradan vazgeçtiği tek önemli şair Tevfik Fikret'tir. Tevfik Fikret'i okuyarak yetişmişti. Sanırım, gelişmesi ve bu arada Yahya Kemal'e, Ahmet Haşim'e bağlanması, bu yeni tatlar, ondaki Tevfik Fikret sevgisini geriye atmıştır.Yeni şiirlerin ortaya çıkması ve dilde özleşme deviniminin güç kazanması bu şairin son şanslarını da yok edecektir Ataç'ta.

Bir de Necip Fazıl'dan vazgeçmesi var. Ama Ataç'ın onu başlangıçta da çok yüksek bir yere oturttuğunu söyleyemeyiz. Son yargısı şu olmuş Necip Fazıl için: "Birkaç şiiri seçme yazılara alınacak orta halli bir şair."

Ataç'ın baştan beri sevmediği , önemsemediği, hiçbir zaman benimsemediği şair de Mehmet Akif. İlkel bir uygarlık anlayışı içindedir o. Ayrıca dini estetik bir öğe olarak ele almak gibi yoz bir görüş taşımaktadır.

Faruk Nazif'e bir hayranlık duymamıştır Ataç. Ziya Gökalp'e de "tam hayranlık" duymamış. Ziya Gökalp'in çevresine söz geçirme gücü varmış; çok şeyi ondan alıyormuş.

Genellikle hececileri önemsemez. Onlardan söz ederken biraz da alaycı gülümsediği anlaşılıyor. En çok da arkadaşı Ahmet Hamdi Tanpınar'a takılır; açık açık alay eder onunla. Ataç'a göre Tanpınar yeni şiir ortaya çıktıktan sonra ne yapacağını bilmemekte, çırpınıp durmaktadır. Bir yandan Valéry'lik taslamakta buysa ona hiç yakışmamakta; öte yandan Yahya Kemal'in şiirlerine özenmekte, "Bursa'da Zaman"ı yazmaktadır. Kötü bir şiirdir, "Bursa'da Zaman". Cevdet Kudret'le de alay eder. Yunus'u "mihanikileştirmek"le ne geçecektir sanki eline? Cevdet Kudret'te beğeni eksikliği ol-

duğu kanısındadır. Ahmet Kutsi Tecer'in yalnızca şiirini değil, kendisini de sevmediğini açıklar: "Ünlü komik şairimiz!"

Edebiyat üstüne deneme, eleştiri yazanlar arasında yeni şiire karşı olanları doğal olarak karşısına almıştır. Hiç de ciddiye almaz onları. Sözgelimi Nihat Sami Banarlı, Mehmet Kaplan, Abdülkadir Karahan.. Mehmet Kaplan'da sürekli bir eskiyi yitirme korkusu vardır. Nihat Sami Banarlı yeni şiirin baş düşmanıdır. Abdülkadir Karahan, beğeni eksikliği yüzünden Divan şiirini de (sözgelimi Nabi'yi) harcamaktadır. İki arada kalmış yakın dostu Suat Kemal Yetkin'le de bir çeşit dalga geçmektedir. Onun yanlışları, tutarsızlıklarını, canım arkadaşım diye diye yüzüne vurmaktan ayrı bir tat aldığı anlaşılıyor. "Tegafül" içinde ve "efendikâri" bir anlatımla didikler durur onu. Abdülhak Şinasi Hisar "hiç de yüksek olmayan bir şiir havası" içinde yukardan yukardan konuşan bir yazardır. Vasfi Mahir Kocatürk de beğenisi olmayan bir yazar. Abdülbaki Gölpınarlı ise yavan.

Ama asıl hesabı yeni şiire, dilde özleşmeye karşı olanlarla değildir. Yeni şiir zaferini kazanmıştır artık. Dilde özleşme, küçük bir çevrede de olsa, bir devinim gücüne erişmiştir. Tutucular her iki planda da yenilgiye uğramışlardır. Ama bu kez de yeni şiirde bir Sabahatttin Eyuboğlu etkinliği başlamıştır. Halk için Sanat'tan sonra, bir de "Halk olarak sanat" sorunu gelmiştir gündeme. Ataç'ın yazılarında izlemek pek kolay değil, ama anlaşılıyor ki Ataç - Eyuboğlu çatışması oldukça büyük bir kırgınlıktan kaynaklanmış, daha da büyük kırgınlıklara yol açmıştır. Sonunda açıklayacak Ataç bunu: O beni sevmez, ben de onu; o bende bir değer bulmaz, ben de onun, kendi sandığı kadar değerli olduğuna inanmam..

Yeni şiirin, yeni sanatın içeriği konusunda Sabahattin Eyuboğlu'nun etkileri Ataç'ı rahatsız etmektedir. Sanırım, gerçek anlamda kişisel yargılarını bu gizli çatışma sırasmda vermiştir en çok. "Ufuklar" dergisi çevresiyle tartışmaya girişinin ardında hep Sabahattin Eyuboğlu öğesinin bulunduğu

gerçek anlamda kişisel yargılarını bu gizli çatışma sırasında vermiştir en çok. "Ufuklar" dergisi çevresiyle tartışmaya girişinin ardında hep Sabahattin Eyuboğlu öğesinin bulunduğu kanısındayım. Hiç değilse, Ataç yönünden öyle. Kaynak olarak halk şiirine yönelme tartışmasında da öyle. Orhan Veli'yle küsüşmelerinde bile bu öğenin payı olmuştur belki. Ataç, halk şiirine öylesine yönelmenin şiir adına sakıncalı olduğu görüşündedir. Ama işte, "allem etmişler, kallem etmişler, Orhan Veli'ye İstanbul Türküsü şiirini yazdırmışlardır." Ataç burda ilk kez Orhan Veli'ye karşı çıkar. Orhan Veli şiir gücünü yitirdiği için bu tür şeyler yazmaya başlamıştır. Yunus Emre'yi küçümsemeye kadar vardırır işi. Sabahattin Eyuboğlu da, Yunus'ta toplumsal büyük fonlar bulacak kadar işi öte yandan abartmaya başlayacaktır.

Sabahattin Eyuboğlu ile çekişmeseydi, Ataç, yine Vedat Günyol'u eleştirecekti elbet. Ama, sanırım ayrı bir tonda konuşacaktı. Ataç'a göre Vedat Günyol tatlı tatlı okunan bir yazar değil. Adnan Benk oyunlara girdiği için yeteneğini harcamaktadır. Sabahattin Eyuboğlu'nun çok beğendiği Başaran için de şöyle yazacaktır: "Köylerden öğrendiği önyargılara şehirlerden öğrendiği önyargıları katıyor; bunlarla bir şiir yarattığını sanıyor." Mahmut Makal ne dediğini bilmeyen biridir. Acınmaz bile böylelerine.

Yeni şiirin tutunmasında en büyük pay Ataç'ındır. Öyle ki, bir yazımda da dediğim gibi, Garip'in dördüncü kişisi o olmuş. Orhan Veli'nin zaferi onun da zaferidir. Bu bakımdan, Orhan Veli'den, Oktay Rifat'tan, Melih Cevdet'ten söz ederken başka türlü konuşur. Her zaman yüceltir onları. Fazıl Hüsnü Dağlarca için de ayrı bir ayraç açar. Behçet Necatiğil'i, Salâh Birsel'i beğenir.

Ataç, özellikle, yeni şiir akımının iki üyesine, Necati Cumalı ile Sabahattin Kudret Aksal'a umut bağlamıştır. Necati Cumalı'nın gelişmesine güvenle, biraz da gönenerek bakar; örnekler verir, önerir onun şiirini. "Günümüzün en iyi şairlenden biri"dir Necati Cumalı. Aksal için de şöyle der: "Or-

han Veli ile Oktay Rifat ile birlikte bence onu da saymalı (Melih Cevdet'in yerine mi?). Öteki şairlerimiz, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Necati Cumalı gibi en iyileri, bile, onun kadar tabii olarak, onun kadar kolayca şiir söyleyemiyorlar. Ataç'a göre, Sabahattin Kudret Aksal, Orhan Veli'den, Oktay Rifat'tan daha cesurdur. Onlar şiire onun kadar güvenememişlerdir. Metin Eloğlu'nun adını da öbür sevdikleriyle bir arada anar. Ona da büyük umut bağlamıştır. Turgut Uyar'ı önemser. Özdemir Asaf'ı ise anlayamamıştır. Muzaffer Tayyip Uslu gibi eneş bir şairin yüceltilmesini de anlayamamaktadır. Ömer Faruk Toprak'ta parça parça güzellikler bulmuştur. Asaf Halet Çelebi'ye gelince, o da ne dediğini bilmeyenler topluluğundandır. Üstelik benbenci!

İki ünlü yergici de bir şey anlatmaz Ataç'a. Bu yüzden Eşref'in ve Neyzen Tevfik'in onca önemsenmesinin nedenini bir türlü kavrayamamaktadır. Eşref'e yergici denebilir mi? Sövgücünün tekidir o. Neyzen Tevfik'in sanatında ise her şey kalıptan ibarettir. Yüzyıllarca "gevelenmiş" sözleri getirip getirip önünüze koyar Neyzen Tevfik.

Halk şiirinin kolaylıklarını sömüren Rıza Tevfik de şiirimize hiç yararlı olamamıştır. Eflatun Cem Güney'in masal deyişlerini güzel bulanlar yanılmaktadırlar: Benzenekten (pastiche) başka bir şey değildir onun anlatımı. Dil için bir kazanç değil.

Yakup Baydur'u, Orhan Burian'ı değerlendirir. Özellikle Orhan Burian'a ayrı bir hayranlığı vardır. Yaşasaydı, çok dah önemli bir yazar olacağı kanısındadır onun. Bir de genç şair ve yazarlardan Bülent Ecevit'i çok beğenmektedir Ataç: "Ecevit, en akağınlı (iyiniyetli) aydınlardan, günümüzün en üstün Türk yazarlarından biri"dir.

Öyküde önce Sabahattin Ali'yi yüceltir. Sonra da Sait Faik'e bağlanır. Sait Faik üstünde ayrıca durur. Orhan Kemal ve Muzaffer Hacıhasanoğlu da beğendiği öykücülerden. Bekir Sıtkı'ya, Ümran Nazif'e de yaklaşır. Ne var ki bütün bu öykücülerimizin yapıtlarının Batı dünyasına sunulacak ölçü-

de özgün ya da değişik olmadığı kanısındadır. Orhan Hançerlioğlu'yu sevmeye çalışmışsa da, başaramamıştır bunu. Haldun Taner'den bir tat alamadığını üsteleyerek söyler. Naim Tirali yazarken düşünmeyen bir yazardır; bu yüzden aynı öykü içinde sık yanlışlıklar yapmaktadır.

Ataç'ın yeni şairlere kollarını alabildiğine açarken yeni öykücülere pek de el uzatmamış olması ilginç.

Yalnız genç öykücü Adnan Özyalçıner'de bir şeyler bulmakta, ona umutla bakmaktadır.

Ataç'ın yazılarında öne çıkan iki öğe var: Alay ve öfke. Sevmediklerine alayla karşılık verir; sevdiklerine ve gençlere ise öfkesini yöneltir.

Öfkesi temiz yanıdır onun.

*1982*

## SEVGİNİN HALLERİ

Divan şiiri imparatorluğun şiiridir. İmparatorluğun yarattığı bir çeşit gurur duygusunu geliştirir. Divan şiirindeki aşk teması hep parıltılı bir geniş zaman içinde döner. Sevgili, ganimetle, kıymetli taşlarla ya da silah çağrışımlarıyla nitelendirilir. Hükümdardır sevgili, padişahtır. *Neşat*'ı da *gam*'ı da o dağıtır. Daha doğrusu şair, neşatı da gamı da bir yerde ona bağlar. Fuzuli'nin lirizmi, Baki'nin renkliliği, Nef'i'nin özseverliği Nabi'nin bilgeliği, Şeyh Galib'in inceliği, Nedim'in uçarılığı gider hep aynı imparatorluk gururuna yaslanır; sevgiliyi onun içinde değerlendirir. Binlerce *tegazzül*'den anlaşılıyor ki şair kurulu düzenden memnundur: kurulu evren düzeninden, kurulu hayat düzeninden, kurulu imparatorluk düzeninden. Çok kez sevgiliyle onaylar bu düzeni. Geniş zamanın rahatlığı içinde.

Özellikle imparatorluğun büyüme ve yayılma dönemlerine rastlayan XVI. yüzyıl (Fuzuli, Hayalî, Bakî, Ruhi-i Bağdadî) ve XVII. yüzyıl (Nef'i, Nabî) divan şairlerinde buna daha çok tanık oluyoruz. Bir bakıma kuruluş süreci içine giren

XV. yüzyılın bazı şairleri için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Oysa ki daha önceki yüzyılda yazılan şiirlerde gelecek zamana dönük, öngörücü (prophêtique) bir davranış vardır. XVIII. yüzyıl şiiri ise, duraklama çağı içinde, olgunlaşmış, doruğa yükselmiş bir sanatın humor'unu yaşatır (Nedim, Şeyh Galip). Sevgilinin halleri bu yüzyıllarda birbirine göre bazı farklılıklar gösteriyor elbet, ama genel olarak bunlar hep aynı çizgide birleşiyor. Aslında Divan şiiri için, sevgilinin halleri yerine, sevgilinin konumları desek daha yerinde olacak. Bir ide'dir sevgili. Bir kafiye, bir biçim, bir uyum, bir köşedir. İnsani olandan sıyrılmış, saf estetik planda varolmuştur. Kadının köleliğidir divan şairlerinde bu tutumu yaratan. Sevgili, yalnız bir kadın değil, zenginlik, görkem, hâkimiyettir aynı zamanda. *Şîrler pençe-i kahrımda olurken lerzan / Beni bir gözleri âhûya zebun etti felek.* Divan şiiri bir hükümdar şiiridir, hükümdar adına yazılan bir şiirdir. Şair *bağ-ı dehrin hem baharın hem hazanın* görmüş bir kişidir, *bay*'dır, ama sevgilinin karşısında *geda* oluverir. Ancak bu *geda*'lık aynı zamanda, hatta mutlak surette, şairin *bay*'lığını onaylamaktadır. Dikkat edilirse Divan şiirinde belli bir kadın için yazılmış şiir yoktur; adı yoktur sevgilinin. Onun değil şiirin nitelikleridir söz konusu olan. Ve asıl önemli olan yine şairin kendisidir. Görkemli bir gramerdir Divan şiiri; gazel, kaside. Bir minyatür sanatıdır. Bir dokunma sanatı. Biçimlerin mimari anlamda oranlarını arar. Bu bakımdan sevgili de birtakım oranlar halinde görünecektir. Psikoloji yoktur. Erotizm yoktur. Şiirin teşrifatı ve görgü kuralları içinde döner her şey, bu arada sevgili de. Simgeler arası bir hareket vardır. Ve o simgeler ilişkin oldukları gerçeklerden, daha doğrusu gerçek parçalarından iyice kopukturlar. Bütün divan şairleri aynı sevgiliye tutkundurlar sanki. Çünkü tek bir sevgilide olanı değil, çağın ortak beğenisine göre, üstünde bütün güzellikleri taşıyan varsayılmış bir sevgilide olması gerekeni anlatmaktadırlar; sevgiliyi değil, sevgili kavramını anlatmaktadırlar. Bazan bu sevgilinin kadın mı erkek mi olduğu,

hatta insan mı değil mi olduğu bile belli olmaz. Özellikleri benzetildiği şeylerden parça parça anlaşılır. Büt-i tersâ'dır o, bi-rahm'dır, servden bâlâ'dır, zülüfleri küfr-i zülf'dür hep, kâkülleri kâkül-i müşgi, dişleri behanesiz gevher, sözleri şehd ile şekker.

Tanzimat şiirindeki yenileşme hareketi belirsiz bir öz getirmeye çalışır. Batı şiir örneğine bakarak. (Ancak elbet o çağa göre eskimiş Batı şiiri söz konusudur burda. Namık Kemal Paris'e kaçtığı yıl Baudelaire'nin ölüm yılıdır [1867]. Tanzimatçıların hatta Servet-i Fünuncuların hemen hiçbirinin Baudelaire gibi bir şairin varlığından pek haberleri olmadığı anlaşılmaktadır). Şiirde bir reform yapma çabası içindedir Tanzimatçılar. Beyit'in yıkılması ve şiirlerde yükün bütün yapıya yayılması da şairin çalışmasını değiştirir. Ayrıntılar önem kazanmaya başlar. Yine batı edebiyatının etkisi ile bazı yeni kavramlar girer şiirimize. Bununla birlikte Tanzimat şairlerinin aşk şiirlerinde genellikle Divan şairlerininin yörüngesinden pek fazla çıkmadıkları görülmektedir. Ziya Paşa'daki sevgili kavramı —onda böyle bir kavram pek yoktur ya— sıkı sıkıya Divan şiirinin güzel anlayışına bağlıdır. Namık Kemal, yeni kavramları, yeni olanakları daha çok vatanperverâne şiirlerinde kullanmış, hakîmane şiirlerinde ve aşk temasını işlediği şiirlerinde eski şiir geleneğini sürdürmüştür. Abdülhak Hamid ve Recaizade Mahmud Ekrem'de ayrıntının aşk temasına doğru da genişlediği görülüyorsa da, bunun sağlam ve sürekli bir eğilim olmadığı açıktır. Hele Muallim Naci'de aşk tamamiyle Divan şiiri anlayışı içindedir. Zaten Tanzimat şiirinde aşkın büyük bir ağırlığı yoktur. Gerilerdedir aşk. Bununla birlikte sevgili yeryüzüne inmiştir artık. Lakta da Kaskatta da olsa, onunla randevular sağlanabilmektedir. Bir adı vardır. Artık hükümdar, padişah değildir. Siyasal ve yönetici kadroda yer almış aristokrat bir Osmanlı aydınının sevgilisidir: Nedime-i vicdan'dır. Kadındır. Yürür. Çocukları vardır. Ablasının yüzünden bile söz açabilirsiniz: ablasının yüzü armudîdir, kendisininki rond.

Servet-i Fünun şiiri ise Tanzimat'la başlayan öz girişimini geliştirmeyi bir yana bırakarak birdenbire aşırı bir biçim araştırmasına girer. Servet-i Fünun şiirindeki güzel, son derece romantik bir kalem efendisinin uzaktan uzaktan hayran olduğu bir kadındır: zayıf, solgun, uzun saçlı, veremli sanılabilen, İstanbul'lu, Boğaziçi'nde bir köşkte oturan, öpüşmeyen, yine de aslında pek edilgin olmayan.. Edilgin olan erkektir daha çok; kibarlık ve efendilik yapayım derken biraz efemineleşir. "Muttasıl kanamak"tır onun için "Aşk-u hayat". Kadına ise iğne batırsanız kan çıkmaz: belirgin bir yüzü, bir sesi yoktur. Sisler içindedir. (Buna karşılık sevgili olmayan baştan çıkarıcı kadınlar hayatla dolu, kanlı canlı, şen şakrak kimselerdir.) Sürekli ve ince bir sızıdır aşk. İnsanlardan uzakta: *Yalnız ikimiz / Yalnız ikimiz bir de o mâbude-i şi'rim...* Sevgililer insanlar tarafından görülmemek için silinmeyi tercih edeceklerdir: *Bir ömr-i muhayyel / Hani gülbünler içinde / Bir dalgacığın ömrü kadar zail-ü muğfel /Bir ömr-i muhayyel..* Uzaklardan gelen bir piyano sesi vardır. Servet-i Fünun sevgilisi fizyolojik bir kasılma ya da terli bir titreme nedir bilmez. Çevresindeki dekorla vardır. Dekor onun akrostişidir, güzelliğidir, ana unsurudur. Estetik, hayatı hiçlemektedir. Üstelik hayatın tersidir. Aşk şiirlerinde hayatı orospular, ayağı karıncalı kenarın dilberleri temsil etmektedir. Hayat pistir, sakıncalıdır, katlanılmaya değmezdir. İnsan temiz kalmalıdır. Servet-i Fünun şiirinde kaç yıldır yanıp tutuşulan sevgiliyle, kazara, dört duvar arasında yalnız kalınsa, yapılacak tek şey onu bahçeye çıkarmak ve "yıldızların altında"ki haşmeti, ruhlar uyurken, seyretmektir. Sevgili sonsuz bir "bikr-i afif"tir. Erkekse kadınla hiç yatmayacaktır. Belki de bunun için, hiç çocuğu olmayacaktır Servet-i Fünun şiirinin. O şiiri çocuklar değil, Celâl Sahir Erozan gibi titrek kardeşler sürdürmeye çalışacak ve başarısızlığa uğrayacaklardır.

Aşkın büyük bir tutku olması ya da büyük bir tutku halinde şiire akması ilk Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'le baş-

lamıştır. Erotizmin şiirimize girer gibi olması da yine bu iki şairle olmuştur diyebiliriz. Sevgiliyle yatılabilmektedir artık. Ağzında kanlı bir gül vardır sevgilinin, öptükçe susatan bir tuz vardır. Busenizle ağzını kilitleyebilirsiniz, karanlık bir el uzanarak sizi vuslatın içine çekebilir. Yahya Kemal'de sevgili çok diri ve çok dişi bir kadındır. Boğaziçi'nde büyük ve adı belli bir köşkte oturur. Güç ulaşılır bir kadındır. Aristokrat ve cana yakındır. Afet'tir. Ne var ki vuslat demi geçmişte kalmıştır. Yaşanmış olan, sanki bir daha yaşanmayacak gibidir. Ayrılığın acısından çok anıların tadı içinde kalır şair. Bu bakımdan onun aşk şiirleri ile Osmanlılık görüşü arasında tam bir tutarlılık vardır. Zaferler geride kalmıştır, ama zaferdir onlar, unutulmayacaktır. Sevgili tek adamının sevgilisi değildir, herkes tarafından sevilen, özlenen biridir. Bir saltanatın güzelliğidir o, geçmiş zamanın parıltısıdır, özüdür. Ahmet Haşim kıskançtır, utangaçtır; sevgilinin kim olduğunu, nerede oturduğunu söylemez; aşk iradenin dışında işlemektedir, iksirdir, dönüşsüz bir karanlığa çeker insanı, daha doğrusu onu.

Hececilerde ise sevgilinin bazen aristokrat ya da yarı aristokrat bir İstanbullu, bazen köy kızı olduğu görülüyor. Sözgelimi Gaziantepli ya da Erzurumlu bir sevgili yoktur. İstanbullu sevgiliye hazin bir sonbahar akşamı rastlanır, sonra izi kaybedilir, günün birinde Yakacık'ta yazlıkta olduğu öğrenilir. Köylü sevgili ise elma yanaklıdır, yaşmaklıdır. Sağlık ve neşe durumunun iyice yerinde olduğu özellikle belirtilir. Bununla birlikte köylü kızına karşı birinci kişi ağzından aşk şiiri söylemekten çekinilir genellikle. Ona Çoban Ahmet aşıktır, şair bunu üçüncü kişi olarak, bir tanık olarak anlatır. Böylece hece şairi köyden, yani Cumhuriyet'in eyleminden söz açmış olmakta, milletvekilliği görevini yerine getirmektedir.

Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'den sonraki dönemde aşk şiirinin birdenbire büyük bir düşüş gösterdiğini görüyoruz. Hele ilk hececilerde (Halit Fahri Ozansoy, Yusuf Ziya

Ortaç, Orhan Seyfi Orhon) aşk teması iyice kuru ve yapmacıktır: *Penceresi açık mıdır? / Göğsü açık saçık mıdır?..* İçlerinde yalnız Faruk Nafiz Çamlıbel'de çoşku öncesi diyebileceğimiz bir zenginlik, bir kıpırdama vardır.

Hecenin ikinci kuşağı ise (1900-1910 doğumlu olanlar) çok daha derli topludur. Bugün yaşayan da onların şiirleridir. Necip Fâzıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemalettin Kamu, Ahmet Muhip Dranas, Ahmet Kutsi Tecer. İkinci Dünya Savaşının hemen öncesine rastlayan dönemde bu şairler aşk temasını değişik ve güzel biçimlerde işlemişlerdir. Hecenin doruğudur onlar. Necip Fâzıl'da kadın bir sanrıdır ve dünyadan kaçmak isteğinin bir ayrıntısıdır. Büyük ve mistik karanlığın içinde akan bir sudur kadın. Bir takvim denizine hicret ederken yanında götürmek isteyeceği mekân'la ilgili tek şeydir ve bir şefkat mırıltısıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'da ise sevgili doğanın hareketsizliğini güzelleştiren, zaman zaman da kuran bir iç öğe, bir aydınlık belirtisi oluyor; yaşananı durduran, ânı sürdüren bir serinlik. Ahmet Muhip Dranas hoş ve anlatılmaya değer yönlerinden yaklaşır sevgiliye; yaşamanın ve şiirin ritmidir onda kadın; şarkıdır. Ahmet Kutsi Tecer için sevgili önceleri belirsiz bir düş iken, sonra perdeler kalkmış, onun daha çok şefkat duyulacak bir kasaba tazesi olduğu anlaşılmıştır.

Yedi Meşaleciler'de ise savaş öncesinin kötümser psikolojisi var bu yönden: Sabri Esat Siyavuşgil, çektiği manzara fotoğraflarına bazen kadınları da almakta; Cevdet Kudret çocuk melankolisi ile ölüm korkusu arasında gidip gelirken aşka vakit bulamamakta; Yaşar Nabi'nin yüreği "usulca kımıldamakta"; Ziya Osman "meşru sevgili"yi aramaktadır.

Hecenin ikinci kuşağıyla yaşıt olan Nâzım Hikmet, şiirinin anlatım ve özüyle büyük bir çıkış yapmıştır. Aşk, Nâzım Hikmet'te şiiri besleyen ve insani olanı büyük ölçüde geliştiren bir öğedir. Bir dava adamıdır o. Hayatı ve her şeyi merkezdeki büyük özlemde billûrlaşır. Bu arada aşk da yerini alır. Aşka arkadaşlık, dostluk, dayanışma öğesini ilk katan

şairimiz Nâzım Hikmet'tir. Karı ile sevgili ilk kez onda birleşiyor. Umudun, beklemenin, yaşama özleminin simgesidir aşk. Hapishanede yazdığı şiirlerdeki aşk teması çok ilginçtir bu bakımdan: sanki işe gitmiştir de dönecektir, sanki iş için başka bir kente gitmiştir de dönecektir, karısı onu beklemektedir: gergefinin başında bekleyen bilge Ulysseus'un karısı gibi.

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 değişmiştir. Bazen bir şoförün karısıdır, bazen rejide çalışan bir işçidir, bazen okumuş bir memur kızıdır. Bazen de şairin karısıdır. Gerçek bir insandır, erdemleriyle, kusurlarıyla, güzelliğiyle, çirkinliğiyle. Şarkı söyler, sesi güzel olmasa da. Mutfağa girer, fasulye pişirir. Abdülhak Hamid'in Lak'ta Kaskat'ta randevu verdiği, Yahya Kemal'in, oturduğu köşkün önünden sandalla geçtiği, Necip Fâzıl'ın mezarında bir taş olup beklediği kadın artık o eski kadın değildir, onunla bir otel odasında bir gece geçirmek mümkündür şimdi. Şiirdeki kadının bazen orospu olduğu, başka erkeklerle düşüp kalktığı da görülür; kendisine tutkun erkeğe gösterdiği iltifat, ona ayrı bir muamele uygulamakla gerçekleşir. Divan şiirindeki parlak geniş zaman bitmiş, Tanzimat'tan Yahya Kemal'e kadar uzayan geçmiş zaman bitmiş, İkinci Dünya Savaşı sonunun kötümserliğini yansıtan bir şimdiki zaman başlamıştır. Bu kötümserlik, şaire, ayrıntı adalarına çekilmek, dünyaya ordan bakmak merakını kazandırmıştır. Eleştiricidir ve eleştirisini oradan yapar. 1940-1955 yılları arasında yazılan şiirlerde aşk teması o kadar önemli değildir. Bunun bir nedeni, bu dönemdeki şairin daha önceki şiirde kullanılan temalardan uzaklaşma çabalarında, eski şiir ne değilse onu yazma tutkusu içine girmelerindedir. Eski duyarlıkla birlikte aşkın kendisi de yıkılmaya çalışılmıştır. Çoğunca aşk küçümsenmiş, bir sokak hovardalığına indirgenmek istenmiştir. Bu bakımdan Garip şiirini izleyen bir-

çok şairin tutumları, aşk konusunda da eski biçimlerin tersini uyguladıklarından, bütün bütüne biçimci bir görünümde olmuştur. Ancak bu durum fazla uzun sürmemiş, 1940'tan 1967'ye kadar uzanan süre içinde aşk şiiri kendisine yeni yollar aramış, dal budak salarak birçok yönden gelişmeye başlamıştır. Özellikle 1955'lerden sonra yazılan şiirlerde aşk teması yeni yükler, yeni zenginlikler kazanmıştır.

Yukarda Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'de erotizmin ilk belirtilerine işaret etmiştik. Ancak erotizmin şiirimize zengin ve şairden şaire farklı biçimlerde girmesi 1950 - 1955 yıllarından sonra olmuştur. Cinsel gerilime, hatta cinsel birleşmeye iyice yaklaşmaktadır bugünün şairi. "İnsan sevdiğiyle yatmayacak da kiminle yatacak?" tır. Türk toplumu toplumsal değerlerinin ve yasaklarının büyük bir bölüğünü cinsellik üstüne kurmuştur. Erkek ve kadın birbirini uzak ve yabancı birer yaratık gibi görmektedir. Kadınla erkek arasındaki cinsel gerilim başka ülkelerdekine göre çok yüksektir Türkiye'de. Kadın da erkek de kundaktan itibaren erotik duygular içinde yetişmektedir. Bu bakımdan erotizmin edebiyatımızda bulunmaması çok büyük bir eksiklikti. (Eski edebiyatçı bu açıdan oldukça ikiyüzlüydü. Estetik adına hayatın tersini yazmakla büyük bir yanlışlık içindeydi. Sözgelimi takma adla *Kaymak Tabağı*'nı yazan Mehmet Rauf'un kendi adıyla yayımladığı *Eylül* romanında gözyaşından, düşten başka bir şey bulamazsınız.)

Öte yandan, Nâzım Hikmet'i ayrık tutarsak, İkinci Dünya Savaşı'ndan önce yetişmiş şairler toplum düzeniyle bir uzlaşma içindeydiler. 1940'tan sonra ise, temelde toplum düzenini yadsıma eğiliminde olmuştur şair. Bu dönemde belirmiş, kendini kabul ettirmiş bütün şairlerin hemen hepsi böyledir. Gerçi bu red, bazen kaçma, bazen alaya alma, bazen yerleşik değerleri ufak ufak yıkma şeklinde belirmiştir, ama şair temelde hep bu red tavrı içindedir. Öyle ki 1940'dan sonra şairlerimizi uzlaşanlar ve uzlaşmayanlar diye ayıramayız, çünkü hemen hemen hiçbiri uzlaşmamaktadır; belki

ülkücüler ve ülkücü olmayanlar diye ayırabiliriz. 1940-1960 yılları arasındaki şiirde aşk teması hem ülkücü olanlarda, hem olmayanlarda toplum düzenine karşı bir başkaldırma haline dönüşmüştür. Dünyanın ve hayatın değişmesini isterken şair, eski ve çürümüş gördüğü bugünkü toplumun manevi değerlerinden değil, en sürekli, en yalın maddi değerlerden hareket etmiş, her şeyi öfkeli bir biçimde eleştirirken bu sonuncuları güzellemeye çalışmıştır. Bu dünyadan istediği dünyaya sadece hiç değişmeyen değerleri taşıyacaktır da ondan.

Yeni şiirimizdeki sevgilinin özelliklerinden biri de onun şairin karısı olmasıdır dedik, buna daha çok savaşçı, ülkücü şiirlerde rastlıyoruz. Nâzım Hikmet'le başlayan bu eğilim sonraları yaygınlaşmış, birçok şairde görünmüştür. Gerçi Abdülhak Hamid'in *Makber*'inde de sevgili ile karı birleşmiş gibiydi, ancak gerçekte öyle değildir, *Makber*, Abdülhak Hamid'in karısı Fatıma Hanım'a yazdığı bir mersiyedir. Recaizade Ekrem'in oğluna yazdığı *Nijad'ın Hicranı* gibi bir şiir. Hayatın ve dünyanın değiştirilmesini isteyen yeni şair, sevgiliyi en yakın kimse, bir çeşit silah arkadaşı olarak görmek için ona karı niteliği tanımaktadır, ya da karısını, sevgili nitelikleri içinde görmek istemektedir. Oktay Rıfat'a göre damalı örtüde bir kâse çorba gibi buğulu bir lezzettir karıkocalık. Melih Cevdet, aşkları ve arkadaşları yan yana düşünür.

# DİZE

Edip Cansever, *Dönem* dergisinin Şubat 1964 sayısında yayımladığı "Teksesli Şiirden Çoksesli Şiire" başlıklı yazısında şöyle diyor:

"Dize işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna aranıyor şimdi."

Şöyle düşündüm ben de Edip Cansever'in yazısını okuyunca: Dizeci şair çok gelmiştir, ama mısra, sanırım, şiirde hiçbir zaman çok önemli bir öğe olmamıştır. Hatta şiirin en görünür biçiminde bile. Bu bakımdan Edip Cansever'in düşündüğünün tam tersini düşünüyorum. Belki beyit temeline dayanan Divan edebiyatında dizenin şiir içinde bir çeşit egemenliğinden söz edilebilir. Divan edebiyatında şiirin en küçük parçası dizedir. Beyit, iki dizenin bileşiği değil, toplamıdır. Her dize ayrı bir anlam ya da duyuş adası meydana getirir Divan şiirinde. Ama buna dizenin egemenliği diye bakmak pek doğru olmaz sanısındayım. Hele dize'ye Edip Cansever'in dediği gibi, şiiri şiir eden bir öğe olarak bakma ya hiç imkân yoktur. Divan edebiyatında söz konusu durum

bir dize sorunu olarak değil, bir şiir anlayışı sorunu olarak vardır. Divan şiiri küçük ve birbirinden bağımsız bölümlerden meydana geliyordu: dizelerden.

Tanzimat şairleri dizenin o türlü egemenliğine son verdiler. Anlamı ve şiirsel bağlantıyı şiirin bütün gövdesine yaymaya çalıştılar. Servet-i Fünun şiiri bu işi daha da ileri götürdü. Ancak Servet-i Fünun şiiri imgeye yer verdiğinden, imge de çok kez bu şiirde dizelerde belirip yerleştiğinden, dize yeniden önem kazandı. Böylece Servet-i Fünun şiiri, hem dizeden dizeye geçişler yaparak şiirsel yükü bütün gövdeye yayma eğilimini hızlandırmış bunun sonucu olarak dizenin önemini küçültmüş, hem de imgeyi dizeler içinde ve dizeler halinde gerçekleştirdiğinden ona ayrı bir önem kazandırmıştır. Sözgelimi Tevfik Fikret, *Rübab-ı Şikeste*'de dizeyi koridor gibi kullanmıştır, yok etmiştir; ancak, şiirsel yükü dize adacıklarında yoğunlaştırdığı için bir yandan da dizeyi kalkındırcı bir çalışması olmuştur. Yine de dizenin tüketilişi daha fazladır Fikret'te. Şiirlerinin dizeler olarak akılda kalması onların egemen olmalarından değil, Fikret'in Türkçe sözdizimini çok rahat bir şekilde dizeleştirmesindendir. Cenap'ta ise imgelerle yüklü dizeler şiirin içinde daha önemli bir yere sahiptir.

Sonra sonra, şiirimizin çağdaş çizgiye erişmesiyle, dizede daha büyük değişiklikler oldu. Orhan Veli'de bir ara dize yalnız egemenliğini değil, varlığını da yitirmek durumuna düştü. Garip şiirinde, özellikle Orhan Veli'nin şiirinde, dizenin içinde ayrıca bir söz ekonomisi yoktur. Bütün şiirin kuruluşu bir dizenin kuruluşu gibidir nerdeyse. Örnek olarak "Söz" şiirini alalım:

*Aynada başka güzelsin*
*Yatakta başka,*
*Aldırma söz olur diye;*
*Tak takıştır,*

*Sür sürüştür;*
*İnadına gel,*
*Piyasa vakti,*
*Muhallebiciye.*

*Söz olurmuş,*
*Olsun;*
*Dostum değil misin?*

Bu şiirde dize hiçbir ağırlık taşımamaktadır. Hiç unutmam, Atillâ İlhan, bir gün dizeci şiirin bu şiirden büyük bir öç alacağını yazmıştı.

Son yıllarda dizeye şiirimizde yeniden bir güven beslendiği görülüyor.

Diyebiliriz ki, imgeci şiir dizeyi daha çok besliyor, ona ayrıca bir iç ekonomi sağlıyor. Çok küçük de olsa, ona bir bağımsızlık tanıyor. Çünkü imgeci şiirde, şiirsel yük, kendi özel yapısını oluştururken dizeleri de kurmuş oluyor. Dizeyle imge arasında bir iç içelik vardır. Bazen dize o görüntüdür. Onun bütününü kavramaktadır. Oysa imgeye dayanmayan şiirde dize o kadar önemli olmayacaktır. Bir araçtır, desek, yeri. Bu açıdan alınca, son yıllarda Türk şiirinde dizenin yeniden önemsendiği, bir dirim kazandığı sonucuna varılabilir. Hatta bu konuda gereğinden fazla ileri gidildiği de doğrudur. İmgeci olup da imgelerine bir canlılık veremeyen bazı arkadaşların, daha ileri gidip yapılmış deneylerden ortak birtakım kurallar çıkararak, yalnız kuruluş ve gramer olanaklarından meydana gelen özel bir dize sanayii yarattıklarını da biliyoruz. Dizeye, yapma bir varlık tanımaktı bu. İmgenin kötüye kullanılmasıyla birlikte yürüyen şiirdışı bir dize çalışması. Dizeye gereksiz ve yersiz bir egemenlik tanınması. Gerçeküstü akımı sıralarında ve bu akımı izleyen yıllarda Batı şiirinde de bu duruma rastlanıyordu. İmgeye boğulmayan gerçeküstücü şairlerden biri olan Paul

Eluard, bu erdemini, şiirin dize yapısındaki yalınlıktan ötürü kazanmıştır. Eluard'ın dize yapısı, imgeyi de, düşünceyi de çıplak değeriyle yüklenebiliyordu.

Dizenin işlevini yitirmesi deyince akla hemeninden bir soru geliyor: Bundan murat, dizenin egemenliğini mi, yoksa her türlü önemini mi yitirdiğidir? Dizenin "şiiri şiir eden bir öğe" olarak işlevini yitirdiğini belirttiğine göre, Edip Cansever birinci durumu anlatmak istiyor. Oysa, şiirimizin tarihsel gelişimine bakınca birincinin Tanzimat şairleriyle yok olduğunu, ikincisinin ise şiirin ve şairin cinsine göre değiştiğini görüyoruz.

Edip Cansever son şiirlerinde imgelerini çözerek daha yalın bir şiire doğru gidiyor. Bu yüzden, sanırım, yaptığı saptama daha çok kendi şiirini açıklar. Aklımda kalmışsa, o yazısının bütününde dizenin işlevini yitirdiğini ileri sürmüyordu. Hem sonra çözük olarak da olsa, imgeyi yanı sıra götüren bir şairde dize küçük bağımsızlığını hiçbir zaman yitirmez. Şiirin yapısı içinde kendi bayrağını diker, kendi parasını basar, kendi vergisini toplar. Etkin bir dış politikası olamasa bile.

*1964*

## NÂZIM HİKMET

Nâzım Hikmet'in çıkışını kendinden önceki bir Türk şairine bağlamak oldukça güç. Oysa çağdaşı Necip Fazıl'a, bir yerde Yunus Emre'yi, bir yerde de Süleyman Nazif'i kök olarak almak mümkündür. Hattâ Necip Fazıl'ı Nef'i'ye bile götürebiliriz biraz zorlayarak. Nâzım Hikmet için, söylesek söylesek, Pir Sultan Abdal'ı söyleyeceğiz. Bu da çok zayıf, hatta belki yanıltıcı, yapay olacak. Onun şiiri, Türk sanatı içinde, yeni bir öz girişimi getirirken yeni bir biçimi de sunuyor.

Nâzım Hikmet'te, daha çok 1917 İhtilâli'nin hemen öncesinde ünlenmiş Rus şairlerinin, özellikle Mayakovski'nin etkileri var. Ancak bu etki dıştan bir etki. Bazı şiirlerinin biçimiyle, genel şemasıyla ilgili. Şiir tutumlarının içeriğinde iki şair kesin olarak ayrılıyor. Mayakovski'nin kırbaçlayan bir dili, kelimeleri tahta raflardan hızlı hızlı çeken geometrik bir çalışması vardır. Nâzım Hikmet'te ise yumuşaklık hâkim. Bütün güzel şiirlerinde böyle. Mayakovski'de duyarlık çok azdır. Zekâ da aklın buyruğu altındadır. Nâzım Hikmet ise alt planda bir duygu şairidir yine de. Bence Mayakovs

ki'nin ondaki etkisini bu yüzden fazla büyümsememeli. Şiirinde Mayakovski'ye bir hayranlığı vardır, o kadar. Hele Rusya dönüşü yazdığı birkaç şiirden sonra tutumunun iyice değiştiği görülür. Nâzım Hikmet, Rus şairlerinden etkilenmiştir, ama etkilendiği bölümlerde Rus şairlerinden çok Doğu Avrupa ülkeleri şairlerinin, sözgelimi Nezval'in havasını taşır. Yalnız Nezval, Slav şairleriyle Fransız şairleri arasındadır. Nâzım Hikmet değil.

Nâzım Hikmet'in en büyük özelliği dilde görülür. Büyük bir Türkçe atılımı vardır. İstanbul konuşmasının tadını çıkarır, daha çok alaturka şarkılarındaki duyarlıktan hareket eder. Şiire halk şairlerinin evrimi diyebileceğimiz bir biçimde yaklaştığı halde, türkülerden çok şarkılara yakındır. Nâzım Hikmet'i kendi kuşağının koşulları içinde düşünürsek, yaptığı dil atılımını çok önemsememiz gerekir. Gerçi Faruk Nafiz'le, Yusuf Ziya Ortaç'la, Enis Behiç Koryürek'le, Fazıl Ahmet Aykaç'la, konuşulan Türkçe'de bazı olanaklar denenmiştir, ama bu şairlerin hepsi de tutuk kişilerdir. Hecenin kalıplarını gazete bulmacası gibi doldurma kaygısı şiirin temel ve soylu kaygısından üstündür onlarda. Kasaba şivesiyle ya da Boğaziçi yalılarında oturanların ağzıyla rahat birşeyler söylemekten başka tutkuları yoktur. Nâzım Hikmet ise Türkçe'nin en sıcak olanakları içinde büyük bir güç denemesine girmiştir. Tabii bunu onun bütün şiirleri için söylemek güç. Serbest yazışa ilk geçtiği sıralarda, çok kekeme, hatta zevksizdir. Kısa ve uzun mısralar arasında kafiyelerle, zorlama seslerle bir ritm kurma eğilimindedir. Mayakovski, kafiyenin şiirde temelli bir biçim öğesi olduğuna inanırdı. Kafiyesiz şiirin topal hale geleceğini söylerdi. Sanki bu görüş Nâzım Hikmet'in ilk şiirleri için de doğrudur. İlk dönemlerde tutarlı, içten bir dil bağlantısından yoksun olduğunu görüyoruz. Hece'den serbest nazma yeni geçen bir manzumecinin gereksiz ritm çırpınışları içindedir. Ama bir de daha sonraki şiirlerine bakalım, nasıl durulduğunu, şarkıları nasıl ısıttığını, konuşma dilini nasıl kalkındırdığını göreceğiz. Nâ-

zım Hikmet'in sonradan ulaştığı dil beğenisi bugün de bizi etkileyecek, çoşturacak bir zenginliktedir. Ben onun büyüklüğünü, şiirde yaptığı atılımlarla değil, daha çok dil girişimine bağlıyorum. Koyu, çok sıcak bir şiir dili yaratmıştır. Yontmaz, yoğurur; kalın kalın, ama dolu dolu bir deyişi vardır. Bütün bütüne anlatıma bağlı bir şiirdir Nâzım Nikmet'in şiiri. Bununla birlikte anlatımın getirdikleri dışında da şiirin alanını iyice genişlettiği görülür. Aynı kuşak ve daha önceki kuşak şairlerinin yapıtlarında şiirin küçük ve altın bir düzeni vardı; sözcük çağrışımları belli bir bir simetriyi kollardı; ya mutlak değerlerin çevresinde dönerler ya da ufak şeyleri anlatırlardı. Elbet bu arada kafiyenin ve veznin tunç yasasına da uyulurdu. Nâzım Hikmet ayrıntılardaki simetriyi yıkmıştır. Bu, yalnız serbest vezne geçişinden ötürü değildir. Şiire açılışı o şekildedir. Heceyle de yazsaydı öyle hareket edecekti. Bundan şu gerçeği çıkarabiliriz: Nâzım Hikmet'in serbest anlatıma geçişi, bütün bütüne kendi şiir açılımının bir sonucudur. Kendi şiir diyalektiğinin yarattığı bir aşamadır. Türk şiiri gelişirken ilk olarak Nâzım Hikmet'in mısralarında serbest bir anlatımın gereksemesini ya da zorunluluğunu duymuştur. Bununla şiirimizdeki yeniliği Nâzım Hikmet'e bağladığım, kökte yalnız onu bulduğum anlaşılmasın. Asıl yenilik, asıl metamorfoz *Garip* hareketiyle başlıyor. Nâzım Hikmet bir habercidir. Getirdiği yeni parıltıya karşın yine de eski şiirin çevresinde döner. Kendi şiirindeki yeni öğelerin önemini sanki kavramamıştır.Yetinen bir yönü vardır. Dilde yarattığı ve erotik diyebileceğimiz anlatımın tadına öyle dalmıştır ki, daha yeni bir şiirin yörelerinde dolaşmayı aklına getirmemektedir. Kendi gürlüğü kendine yetmektedir: Şiirlerinin çoğunda anlatımın hep aynı şeye dönüştüğünü de belirtelim. Yer yer donmuş bir anlatım diyebiliriz buna. İlkel çağların şairleri gibi her şeyi aynı ritm ve biçim içinde söylemiştir. Sanki ayrı şiirler karşısında değil de aynı şiirin birçok parçaları karşısında gibiyizdir. Gerçi *Yeni Şiirler* adıyla yayımlanan kitabındaki "Saman Sarısı" adlı

uzun şiirde olduğu gibi, başka anlatım olanakları aradığına tanık oluruz, ama onda asıl olan tek, hatta tekdüze bir anlatımdır. Bunlar, Nâzım Hikmet'te, bazan bir kusur olarak göründüğü gibi bazan da özgünlüğünü meydana getirmiştir onun.

Bütün bunlara karşı, Nâzım Hikmet şiirimize yeni bir çıkış noktası, yeni bir zenginlik katmıştır. "İnsan Manzaraları"ndaki buluşları ve görüntü parıltıları Tanzimat aydınının kafasını allak bullak edecek nitelikte yeni, değişik şiir verileriyle doludur. Yalnız yukarda söylediğim gibi, Nâzım Hikmet'in şiir sorunları üstüne fazla düşünmediği anlaşılıyor. Türkiye'den ayrılana kadar da dünya şiirini iyi izlediğinden kuşkuluyum. Bu bakımdan onun son yüzyıl dünya şiirinin öncü yönsemelerini önce kendinde birleştirerek sonra aştığı fikrine katılmıyorum. Sevginin söylettiği aşırı ve gerçekle ilgisiz sözler olarak karşılıyorum bunları. Nâzım Hikmet daha çok Rus fütüristlerinin biçim çalışmalarından yararlanmıştır. Türkiye'den çıktıktan sonra yazdıklarında ise Batı şiirinin, özellikle Fransız şiirinin tatlarına yer yer kapıldığı anlaşılıyor. Yine de Fransız şiirinde 1900-1918 yılları arasında çıkan ve dünya şiirinin gelişmesinde en büyük değişimlerden, aşamalardan biri olan Yeni Espri'nin ışıltılarını bulamıyoruz onun yapıtlarında.

Tristan Tzara onu Lorca'ya benzetiyor. Halk sanatlarından yararlanmaları gerekçesiyle de olsa, bu benzetmeyi doğru bulmuyorum. Nâzım Hikmet, şiirinin yapısıyla olsun, insana ve doğaya dadanmalarıyla olsun, bireyi kavrayış ve seçişiyle olsun, Lorca'dan iyice ayrılmaktadır. Lorca, bireyi temel bir trajik içinde kavrar; görüntüleri uzak çağrışımlardan ya da gerçeğin derinlerinden geçirir. Bir alt konuşma, bir sezgi süreci, bir uyurgezerlik fonu vardır onda. Nâzım Hikmet ise, bireyi sosyolojik kadrosu içinde yakalamak ister; *vérité*'ye sorular yağdıran Lorca'ya karşılık o *réalité*'nin dolaylarında dolaşmaktadır. Diğer koşullar aynı kaldıkta, Nâzım Hikmet, Pablo Neruda'ya daha yakındır. Pablo Neru-

da'nın coğrafya üzerinde kurduğu evrenselliği, o plansız bir paralelde kotarmaya çalışır. Bu plansızlık Nâzım Hikmet'e bazı yerlerde daha rahat bir hareket etme olanağı da vermiştir. Neruda'nın şiiri toplumsal çevrede ekonomiyi temel alır; insanın kader savaşı toplumsal bir savaştır onda. Şiiri tam anlamıyla marksist bir şema içinde gelişir. Bulduğu görüntüler konularına uygun özler meydana getirirler. Oysa marksist planda görünen birçok şair bunun üstesinden gelememiştir.

Nâzım Hikmet'in şiirinin tarihsel maddecilik karşısındaki durumu nedir acaba? Marksist öğe, şiirinde nasıl biçimlenir? Bence, onun şiiri için "materyalisttir" diye kestirip atmak işi biraz el çabukluğuna getirmek olacaktır. Temelde bir duygu adamıdır Nâzım Hikmet. Kendisiyle hesaplaşmaya cesaret etmesine, Osmanlı duyarlığını parçalamaya çalışmasına karşın, yine de o duyarlığın kadrosu içindedir. Şiirinde tarihsel maddeci değil de, tarihsel maddeci olmak isteyen bir hava var. Şiirde materyalist olmak için insan-doğa ilişkilerinin epopesini yazmak yetmez. İnsanın insanla ilişkilerinde marksist bir yön yakalamak gerekir. Marksizm, insanın oluşumunu toplumsal ilişkilerin bütünde değerlendiriyor: İnsan, toplumsal ilişkilerinin bütününe eşittir. Nâzım Hikmet'in şiirinde marksizm ve tarihsel materyalizm yüzeyde politik tutamaklar halindedir; materyalizme iyice yaslanmak istediği halde mısralarının yapısında da, özünde de ayırıcı özellik, materyalizm değildir. Onda, materyalizmden ve marksizmden çok, materyalist ve marksist verilerden söz etmek daha uygun olur. Bununla birlikte şiirimizde ilk materyalist de, ilk marksist de odur. Nâzım Hikmet'in kendine özgü girişiminin taşıdığı bazı özellikler, onun sadece materyalist tanınmasıyla sonuçlanmış, materyalizme karşı olan özellikleri unutulmuştur. Bir kere mutlak değerler (Ölüm, Tanrı, Yalnızlık vb.) yoktur onda. Oysa kendinden önceki şairlerde de, çağdaşı olan şairlerde de esas temalar hep bu değerlerle dengelendiriliyordu. Öte yandan Nâzım

Hikmet evrensele kayan ilk şairdi. Bu iki özellik onun materyalist sayılması için yetmiştir. Bunlara bir de sosyalist olduğunu ekleyelim.

Oysa, sözgelimi "Rübailer"deki ilkel tenasüh hikâyesinin yörelerinde dolanan tutum, tarihsel materyalizm için yetmediği gibi, "Mavi Gözlü Dev" gibi şiirleri materyalist ya da marksist bir dünya görüşüyle bağdaştırmanın da olanağı yoktur. "Rübailer" de materyalizm bir doktrin olarak temele sızdırılmak istenir. Ama başarılamaz. Guillevic'in "Kayalar" şiirinde de böyle bir istek vardır. Ama üstesinden gelmiştir Guillevic. Bence Nâzım Hikmet'in marksizmi şiirinde daha çok siyasal bir yüzey olarak kalmıştır. Çekirdeğinde ise marksizmi besleyebilecek ışıltılı bir öz, mistik diyebileceğimiz ikinci bir özle birleşerek şiirsel bir ağıntı meydana getirmiştir. Nâzım Hikmet'in bu özelliği kendinden sonraki şairleri ve sosyalist aydınları yanlış yolda etkilemiştir. Uzun süre alevi şairlerin şiirlerini mitleştirmişler, onlara parodiler yüklemişlerdir; biraz tuhaf gelecek ama, çok kez mistisizmden materyalist ve marksist tatlar, hatta özler çıkarmaya çalışmışlardır. Oysa bu ikili yönü Nâzım Hikmet'in gelişme koşullarına bağlamak gerekir. Çocukluğunu çevreleyen, kendisine ilk şiir tadını veren koşullar, kendisi ne kadar tersini isterse istesin, Nâzım Hikmet'in psikolojsinde yer etmiştir. Sonra şu da var: Nâzım Hikmet'in materyalizmi gerçek bir materyalizm olarak değil, Osmanlı duygululuğunun tersi olarak belirmiştir. Bir davranışın ilki olduğundan eski fonunu da bırakmamıştır. Tabii bunu şiir için söylüyorum. Çünkü hayatını sosyalizme böylesine adayan bir adamın dünya görüşünün ayrıntılarında tutarsızlık beklenemez. Nâzım Hikmet ne olsa yine de eski duyarlığın içinde hareket ediyordu. Eski şiirin bazı değerlerine bağlıydı. Bu yüzden şiiri ile hayat görüşü arasında bir ara kalmıştır.

Mehmet Kaplan "Şiir Tahlilleri" adlı kitabının ikinci cildinde Nâzım Hikmet'i incelerken "Makinalaşmak adlı şiirini ele almış, o şiirle çözümlemeye girmiş onu. Yukarda söy-

lediğim gibi, gerçi Nâzım Hikmet ilk materyalist şairimizdir, ancak onun tam anlamıyla materyalist olmayan, istese de olamayan bir yanı vardır. Onun için Nâzım Hikmet'i sadece materyalist açıdan ele almak inceleyiciyi doğru bir sonuca götürmeyecektir. Nâzım Hikmet'in şiirindeki ayırıcı özellik materyalizm değildir. Sözgelimi, Orhan Veli ve Melih Cevdet ondan çok daha materyalisttirler. Sonra "Makinalaşmak" şiiri Nazım Hikmet'in en kötü şiirlerinden biri. Kendisinden çok Mayakovski'yi andırıyor. Nâzım Hikmet'i, bu şiiri veri olarak alıp inceleyemeyeceğimiz kanısındayım. Onda olan en önemli şey "Makinalaşmak" şiirinde olmayandır; anlatım güzelliğidir, dildir, eski duyarlığı silkelemesidir, anlatımın söylenen hikâyesi kendi dinamiğine çekip götüren diyalektiğidir. Nâzım Hikmet'te mekanik yanlar vardır, hatta pek çoktur, ama şiirini asıl kurtaran öğe çok çağrışımlı bir dile, organik bir anlatıma dayanır.

Kendinden sonra gelen şairler üstündeki etkileri konusunda bir iki yazı yazıldı. Mehmet Kaplan'a göre: "Bazılarının ileri sürdükleri gibi Nâzım, Türk şiirine fazla müessir olmuş değildir." Oktay Rıfat da kendi kuşağı üstünde bir etkisi olmadığını belirtti. Oktay Rıfat daha ileri giderek asıl Nâzım Hikmet'i kendilerininin etkilediğini söyledi. Gerçekten de Nâzım Hikmet'in kendi çağmdaki şairler üstünde de, daha sonra gelenler üstünde de aktif realistler dışında ve bir süre fazla etkisi olmamıştır. Ne var ki burada biraz durmak gerekiyor. Türk şiiri 1940 yıllarında kendini çok büyük bir planda yeniledi; biçimi, mantığı, doğruları büyük bir değişime uğradı; yeni şairler, o yeniliğin, o değişimin ortasında geliştiler daha çok. Yine de Nâzım Hikmet'in anlamından çok yararlandıkları belli oluyor. Oktay Rıfat'a, Melih Cevdat'e bazı deyimleri kullanma sevgisinin Nâzım Hikmet'ten geçtiğini söyleyebiliriz. Hele bu şairlerin şiir çevirilerinde kullandıkları dil için bu sözümüz aşırı bir cesaret de kazana bilir. Oktay Rıfat'ın ikinci söylediğine tam anlamıyla katılmaya imkân yok. Nâzım Hikmet'te onların etkisini göremi

yorum.

Şimdilerde Nâzım Hikmet'i değerlendiren iki aşırı uç belirmiş bulunuyor: kimi yazar onu dünyanın en büyük şairi olarak anarken, kimi yazar da sadece siyasal bir bildirinin taşıyıcısı olarak görmek istiyor. Kuşkusuz bu iki ucun ikisi de siyasal bir tavırdan çıkıyor. Hele sosyalizme karşı olanların Nâzım Hikmet'in üstünü çizerken ileri sürdükleri kanıtlar bütünüyle şiir dışı ve çok eğlendirici şeyler. Bununla birlikte Nâzım Hikmet'i tapınılacak bir şair olarak görmeyi istemek de, sanırım, önce gerçekçilik açısından, onun anısına hayınlık etmek olacaktır.

Soylu bir şair Nâzım Hikmet. Bugüne kadar erimeden gelmiş bir şair. Sağlığın güneş şarkısı diyorum ona. Dadal'ın aslan şarkısı. Yüreğin ve cesaretin aslan şarkısı. Her genç şairin ondan öğreneceği var.

R. Garaudy'nin Picasso için kullandığı sözü, ben de onun için söyleyeceğim: Türk şiirinin N vitamini.

Okudukça yüzümüze kan geliyor.

*1966*

"Tarih, insan toplumlarınının ayıklayıcı bir hikâyesiyle, sanat da bileşik bir anlatımı oluyor." Tepeden bakılırsa, her sanat yapıtının siyasal bir anlamı vardır; belli bir sınıfın, belli bir hayat görüşünün koşullarıyla yüklüdür; belli hayat ve kültür değerlerini taşır. Ne var ki burada *siyasal* deyimi geniş anlamdadır, daha çok tarih açısındandır, tek eserden çok bir sanat kuşağına bakıldığında daha çok doğrulanır. Sanatçının siyasal bir niyetle hareket etmediği halde, sonuçta ister istemez siyasal bir konum kazanacağını anlatmaktadır. Bir de sanatçının daha çıkış noktasında siyasal bir tutumda olduğu, işe başlarken tarihi üstlendiği durum var. Nâzım Hikmet'in şiiri bu anlamda da siyasaldır. Bu anlamda siyasal şiirin başarısı, üstlendiği hayat değerleriyle yeni şiir değerleri arasında kurulacak bileşkeye bağlıdır; yeni hayat değerleri, yeni şiir değerleri yaratmaktadır. Düşünce, şiirsel akışı engellememeli, şairi ezmemelidir.

Tanzimat'tan bu yana şiirimiz hızlı ve toplumsal değişmelere paralel bir gelişme içinde olmuştur. Bu arada yetişmiş şairlerden bazılarının siyasal eylem sahibi olduğunu gö-

rüyoruz: Namık Kemal, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif, Nâzım Hikmet, Necip Fâzıl Kısakürek...Listeyi uzatabiliriz: Ziya Paşa, Süleyman Nazif, Hüseyin Siret, Rıza Tevfik, v.b. Her dönem kendi görüşüne ve çatışmalarına uygun siyasal şiiri sunmuştur. Hatta Tanzimat'tan bu yana uzayan şiirimizde şairin siyasal işlev taşıma açısından bir gelenek kurulduğunu bile söyleyebiliriz. Bu işlev bazan şiirde görünür, bazan da şairin sadece hayatında. Sözgelimi, Tanzimat düşüncesi kendini Namık Kemal'de özetlemiştir. Meşrutiyet, Tevfik Fikret'i yaratmıştır. Bununla birlikte Nâzım Hikmet'i ayrık tutsak, içlerinde bir dünya görüşünü, bir ideolojiyi, bir eğilimi ayrıntılara indireni pek azdır: biraz Tevfik Fikret, biraz Mehmet Âkif, bir de Yahya Kemal Beyatlı. Ama bunu şiirde bir girişim haline getireni hemen yok gibidir. Namık Kemal, âşıkane ve hakîmane şiirlerinde Divan şiirinin yedeğindedir, vatanperverane şiirlerinde ise siyasal öge sadece herhangi bir ögedir. Yine de Namık Kemal'in bu sonuncu tip şiirlerinde düşüncenin geliştirdiği ve başka bir potaya aktarır gibi olduğu yeni bir şiirsel içeriğin ipuçlarına rastlarız. Ziya Paşa'da ise siyasal öge, şiirin dokusunda hiçbir değişime yol açmaz. Çünkü siyasal bir düşünce düzeni değildir onun için; siyasal şiirden, Nef'i'nin kişisel hicviyeden anladığınının biraz daha genişini anlar gibidir Ziya Paşa. Süleyman Nazif de aynı davranış içindedir. Hüseyin Siret'de o kadar da yoktur. Tevfik Fikret'le Mehmet Âkif, yukarda söylediğimiz gibi kendi dünya görüşlerinin şiirsel karşılığını bulma yolunda çalışmış ve onu ayrıntıya indirebilmiş iki şairimizdir. Ne var ki Tevfik Fikret'te düşüncenin parıltısı şiirsel gerilimi ezmiş, onu çok defa donuk bir söz dizisi haline getirmiştir. Mehmet Âkif de başka yönden işi sonuna kadar götürememiştir: islamî mite geçerek tümevaracağı yerde, günlük olayın kalabalığında soluk almayı yeğ tuttuğundan ayrıntılar içinde boğulma eğilimi içinde olmuştur hep. Yahya Kemal'de siyasal yük çok dolaylıdır, o, bir anı defterine dayanarak, görkemli bir duyguyla reddeder Cumhuriyeti. Nâzım Hikmet'e kadar

uzanan Cumhuriyet şiirinde ise, düşünce, CHP Tüzüğü'nün ve Mustafa Kemal'in "Nutuk" unun kısa yorumları olmaktan ileri gitmemektedir. Kısaca belirtmek gerekirse, Nâzım Hikmet'e kadar şiirimiz köklü bir devrim düşüncesini üstlenmemiştir.

Tanzimat, Servet-i Fünun, Nâzım Hikmet'e kadar uzanan Cumhuriyet şairlerininin bu yöndeki özelliğini şu nedene bağlayabiliriz: Bu şairlerin siyasa adına yapmak istedikleri şeyler, yaşadıkları dönemlerdeki devlet yöneticilerinin zaten yapmak istedikleri ya da yaparken eksik bıraktıkları şeylerdir. Dikkat edersek, Tanzimatçı şair Tanzimat değerlerini, Servet-i Fünuncu şair Meşrutiyetin getirdiği siyasal özgürlük havasını benimsemekte, alkışlamaktadır. Cumhuriyet şiirinin ilk dönemi de yöneticileri devrimci görmekte, hatta devrim konusunda yine de kendilerinden ilerde olan yöneticilerin gidişine ayak uydurmaya çalışmaktadır. Bu açıdan, Nâzım Hikmet dışında, Cumhuriyet şiirinin 1940'lara kadar uzanan dönemi devrimci olmaktan çok, onaylayıcı bir nitelik taşır. Hatta devrimci atılım yönünden Tanzimat şiirinden daha yumuşak ve duruk olduğu anlar vardır. "'İçince bir tas ayran.."

Nâzım Hikmet'in önemi şurda: bir devrim düşüncesini toptan üstlenmiş ve sonuna kadar götürmek cesaretini göstermiştir. Öte yandan şiirinde —anlatımında, kullandığı imgelerde, dil tutumunda — düşüncesinin, hayatının, varoluşunun karşılığını bulmuştur. Başka şairlerde görmeye alıştığımız, düşüncenin süs ve biçim olarak, iğreti olarak ser

pilişi, fikrin biçim cilveleri ve anlam oyunları halinde kalıp sırıtışı yoktur onda. Düşünce biçimsel olarak değil, yapısal (structurel) olarak yerleşir Nâzım Hikmet'in şiirine. Tümdengelmez onda düşünce. Daha çok hayatın verilerinden çıkışını yapar. Bu yüzden Tevfik Fikret gibi düşünceye boğulmaz. "Bereketli bir ırmak" gibi çoğala çoğala büyür.

Nâzım Hikmet, şiirini hayatıyla tam doğrulamış bir şairdir. Ama daha önemlisi siyasal tutumdaki birçok şairin aksine, hayatını şiiriyle eksiksiz bir planda doğrulamayı da bilmiştir. Devrim düşüncesiyle şiirsel yük müthiş bir bütünlenme içindedir onda. Ve bu bizim şirimizde Nâzım Hikmet'e kadar rastlanmayan, dünya şirinde de seyrek rastlanan bir özelliktir. Şiirsel onur yiğitlik tavrıyla bir arada gider Nâzım Hikmet'te. Şiirin en büyük deneylerinden biri.

Her sanatçı kendisine sağlam bir dil kurmak zorundadır. Çizgiye dayanan karikatürde bunun daha da gerekli bulunduğunu söylemek fazla olacak. Turhan tam anlamıyla kurmuştur dilini. Bu bakımdan gerçek ve soylu bir sanatçıdır. Hatta, Türk karikatür geleneği Turhan'ın kurduğu dille başlamaktadır, diyebiliriz. Turhan'da ide, çizgiden önce gelir. Önce ide belirir, sonra çizginin genel konumuna yer hazırlar, sonra da çizgi güvenli bir şekilde gelir, zaten bildiği ve hiç yabancılık çekmeyeceği bu yere kurulur. İlişkiler ve durumlar önemlidir onda. Siyasal karikatürlerinde de siyasal olmayan karikatürlerinde de böyledir. Bu yüzden çizdiği kişiler evrensel ve matematik bir insanın ortalama profilini taşırlar. İşaretleşmişlerdir hatta. Kapıcının yüzü bekârın yüzüne, onun vücudu da şoförün vücuduna benzeyebilir. Bu, Turhan'ın bir kusuru değil, bir özelliğidir. Hatta Turhan'ın sanatını bu noktadan girerek açıklamak yararlar sağlar. Çünkü onun karikatürlerinde herhangi bir insanın değil, insani bir durumun betimlenmesi ya da ırgalanması söz konusudur. Tabureye çökmüş, bağdaş kurmuş köylünün yüzü

önemli değildir. Turhan'ın yerselliğini de ayrımlarını da bağdaş kurma işleminde arayacaksınız. Dış biçimden çok yerleşik davranışı, şekerleşmiş kuralı işliyor çünkü. Bugün birçok başarılı karikatürist var yurdumuzda. Bunların, bireyin hiçliğinden güzel olanaklar çıkaran birçoğu, dış biçim olarak Turhan'dan daha yersel tipleri yakalayabilmektedirler. Ancak davranışta ve ilişkide yerselliği en iyi koruyan sanatçı Turhan'dır. Bu nokta çok önemli galiba. Turhan evrensel insan profilini öyle bir nesneye koşullandırıyor ki, sonuçta yüzde yüz bir yersel portre elde ediyor. Önce ide, sonra insan, sonra da o nesne... Ve insanla nesnenin ilişkisi başladığı andan itibaren, idenin egemenliği bitiyor, sadece bu ikisi arasındaki ilişkinin olanakları işlemeye başlıyor. Çizginin egemen durumu da burada başlıyor. Ondan sonra karikatür kendi kendini çiziyor. Bunun için de her yapıtında, her yapıtının iç ekonomisinde önce klasik bir oynaklık bulabiliyoruz.

Turhan'ın düşünür yönü üstünde çok duruldu. Değişen Türkiye'deki kavgacı yönü, devrimci düşünce arasından işlevi birçok yazarlarca belirtildi. Bu bakımdan biz burada daha çok yapının estetik bağlantıları üstünde konuşmaktan yetiniyoruz.

Meksika'da at yoktu eskiden, İnka'lar da at nedir görmemişlerdi hiç. İspanyollar ise Meksika'ya ilk baskınlarını at üstünde yaptılar. Bu sırada tuhaf bir şey oldu. İnkalar at üstündeki İspanyolun attan ayrı bir varlık olduğunu, kendileri gibi bir insan olduğunu anlamadılar önce. Attan İspanyoldan meydana gelen yeni bir yaratıkmış sandılar. İki başlı, altı ayaklı, iki elli, bir kafasıyla konuşurken, bir kafasıyla kişneyen bu canavardan çok korktular. Bazan iki parçaya ayrılabilen, iki parçası da koşan, sonra birleşen böylesi bir varlığa teslim olmaktan başka çare yoktu. Teslim oldular.

İyice bakarsak, Turhan'ın karikatürlerinde attan İspanyoldan meydana gelen durumun değişimleri, olabilirlikleri, çözümleri var. Atı ve İspanyolu tek tek değil de, attan İspanyoldan meydana gelen yeni bir birimmiş gibi sunmak eğili-

mi ya da geleneği. Gökdelenin yanına servirevan bir Amerikalıyı dikerken, ağanın karnına kubbe yaptırırken bunun ilk örneğini verir. İdeden hareket etmesi ve insanla evrenin dış yapısı arasında paralellikler araması onu her zaman bir karşılaştırma işlemine itmiştir. Bir şey mutlaka bir şeye göre konumunu alır, daldaki ağaçlar yerdeki yapraklara göredir. Steinberg'de böyle değildir oysa. Steinberg, simetri düşüncesine yan çizdiğinden, eşyanın ve insanın çelişiğine ulaşır. Bu yüzden hem sanatının alanı daha genişlemiş, hem de evrene sevgiye bakabilme olanağını kazanmıştır. Turhan için bu bir eksiklik midir acaba?

Daumier'den sonraki dönemde karikatür sanatının büyük ustası Steinberg ideden hareket etmediği halde rasyonalist ve teknik dünyanın eleştirisini yapar sonuçta. Grosz da öyledir. Ne var ki Grosz insanı daha çıplak, daha sert bir davranışla karşıladığı halde, Steinberg rahat bir sevecenlikle eğilir ona. Turhan'ın çizgilerindeki yargı keskinliği bu bakımdan Grosz'un davranışına daha yakındır. Çirkinin acı ve tedirgin edici şiirini akıtır. Chaval'ın çağrışımcı çalışmasına ilgi duyduğu da anlaşılıyor. Yaşıtlarından ise Ronald Searle'i sevdiği belli. Gerçi Ronald Searle çok ayrı özellikleri olan bir sanatçı, ama Turhan'ın özellikle siyasal olmayan yapıtlarındaki çıkış noktası, öykünün belirişi, Ronald Searle'in tutumuyla ayni yönde.

Siyasal olmayan yapıtlarında zaman zaman Turhan'ın us dışına dadanmak istediğini görüyoruz. Baştan sona kendi kendine çizen bir karikatürün, çizgide mizahın olanaklarını deniyor. Çizgi artık bir araç olmaktan çıkıyor da bir ortam oluyor sanki. Komik öğenin ötelerine kaydı sanıyorsunuz. Yine de tam us dışı çalışmalar diyemeyiz bunlara. Çünkü mutlaka bir siyah beyaz, mutlaka bir karşılaştırma işlemi, mutlaka bir simetri oluyor derinde. İdenin önceliği ve egemenliği bütün bağlantılarda korunuyor. Yine de gerçeğin dış yapısındaki yerleşik mantığa tutunuyor, o yapıda incelikleri sunuyor Turhan. Böyle olması onun sanatının yararı-

nadır diyorum. Çünkü yapıtındaki tutarlığı hiç yitirmemiş oluyor. Çıkış noktasını kalkındıran, zenginleştiren bir araştırmacı kimliği kazanıyor. Oysa karikatüristlerimizin çoğunda baştan sona böyle bir tutarlık yok.

*1965*

Gelin, 141, 142'yi bir köşeye bırakalım; 224, 225, 226'dan söz edelim biraz da. Bunlar *Kur'an*'daki *Şuara Suresi*'nin âyetleridir. Bir bakıma Tanrı'nın şiir görüşü.

Şöyle deniyor *Kur'an*'da:

> *Şairlere gelince, yalnız sapıklar uyar onlara*
> *Görmedin mi onların ne aşırı insanlar olduklarını*
> *Yapmadıkları şeyler üstüne konuştuklarını.*

*Kur'an*'ın öbür din kitaplarına göre bir özelliği var: aynı zamanda bir hukuk kitabıdır o. Yukardaki âyetlerle şu düşünce kurallaşmış, buyruk haline gelmiş oluyor: şair lanetli kişidir; şaire uyan kimseler de sapık kimselerdir. Çünkü şairin iki özelliği vardır. Birincisi birtakım düşlerle uğraşması ve her şeyi abartarak gerçeği örtmesi; ikincisi yapılmayanı yapıldı, olmayanı oldu göstermesidir. Bu bakımdan şairi izleyenler de, tutanlar da sapık kişiler olacaktır.

Bir de aynı sûrenin 227. âyeti var. Burada genel kuralın ayrık bir durumu ele alınıyor. Şairler lanetli kişilerdir ya,

bunların içlerinde iman edenler, müslüman olanlar, dürüst şiirler işleyenler, Tanrıyı ananlar ve zulme uğradıktan sonra öçlerini alanlar bu yargının dışındadırlar. Belli bir güdümün içindeki şairlere dokunulamayacağı belirtiliyor böylece. Nedir o güdüm?

Tanrı kelamına göre şair kişi lanetlidir, ama müslüman olan, Tanrı'yı anan şairlerin, yine bu nitelikte olan şiirleri bağışlanabiliyor. Bir zulme, bir haksızlığa uğradıktan sonra zalime, haksızlığı yapana karşı yazılar yergiler de öyle. Muhammed bir gün şair. Hasan bin Sabit'e şöyle demiş: "Müşriklere karşı yergiler yaz, bu yolda Cebrail seninle beraberdir."

Sanırım, söz konusu duruma göre üç türlü şiir olabilir: dinsizliğe, küfre yönelen şiirler, din düşüncelerini ve duygularını kollayan şiirler, bir de onların dışında kalan şiirler. Birincilerin lanetlenmesi konulardan dolayıdır. Dinin kendini savunması bakımdan doğal karşılamak gerekir bunu. İkincilerin ayrık tutulması ya da bağışlanabilmesi de yayılmakta olan bir dinin, kurulmakta olan bir devletin gösterdiği düzenin tutunması isteğiyle ilgilidir; ona da bir şey diyemeyiz, ama üçüncüler? Sözgelimi aşk şirleri, günübirlik yaşamayı anlatan şürler; devenin hörgücünden, kılıcın kabzasından, çölden, güneşten söz eden şiirler? Lanetli mi oluyor onlar da? 224. âyetin içeriğine vurursanız, evet! Çünkü bu âyetin hemen ardından gelen 225. ve 226. âyetlerde lanetli şairin nitelikleri sayılıyor, şairin o niteliklerinden ötürü lanetlendiği belli oluyor. *Kur'an*'a göre şairin lanetlenmesi onun karanlık düşler peşinde koşmasından, ayrıca dilde aşırılıklar, abartmalar yapmasından, gerçeği bir yerde çarpıtmasından ileri gelmektedir.

Dikkat edersek, *Kur'an*'da şair aşağılanırken ileri sürülen gerekçeler Eflatun'un Devletinden şairleri kovarken gösterdiği gerekçelerin aynıdır. Eflatun da şairleri *gerçekler değil, gölgeler yarattıkları* ve *dilin aldatıcı özelliklerinden yararlandıkları* için yadsıyordu. Eflatun felsefesinin ağırlık noktası düzen

bozukluklarına karşı gösterdiği tepkidedir. Ona göre toplumsal düzensizliklerden sakınmak için eski Grek kurumlarına dönmelidir. Eflatun bu açıdan, canlı örnek olarak iyice katı ve askeri yapısıyla Isparta'yı ele alır. Aydınlara karşı bir güvensizliği vardır. Bu güvensizliğini, çoşku ve yenilik dağıtıcısı şairleri aşağılayacak kadar ileri götürür. Bir kast düzeni yaratır. Toplum dengesi şu üç kastın yönetiminde kurulmalıdır: zanaatçılar; savaşçılar; yargıçlar ve filozoflar. Çünkü bunlar sırasıyla ılımlığı, yürekliliği ve bilgeliği temsil etmektedirler. En iyi toplum düzeni bu üç erdemi temel alan düzen olacaktır. Doğrucular, aşırı tutku taşıyanlar, varlıklılar, edep dışı davrananlar ise topluma yarar yerine zarar getirmektedirler. Şair de bunlardandır.

Gerçi söylentiye göre, Muhammed'in şairler üstüne bir hadîsi vardır. Bu hadîste şairler tutulmakta ve şöyle denmektedir: *Gaybın anahtarları şairlerin elindedir.* Ben bu hadîsin gerçek olduğuna inanmıyorum. Hadîsler *Kur'an*'a aykırı olamayacağına göre bu sözler 224, 225, 226. âyetlerin kesin ve açık hükümleri karşısında nasıl açıklanabilir? Bir an o hadîsin şairleri benimsediğini varsaysak, Muhammed *Kur'an*'a aykırı bir biçimde konuşmuş olacak. Tersine, hadîsin, sözünü ettiğimiz âyetlerin bir açıklaması olduğunu kabul etsek, bu kez de "gaybın anahtarları" deyimine olumsuz bir öz tanımamız gerekecek. Bu bakımdan böyle bir hadîsin gerçekten var olduğu söz götürür. Çünkü Muhammed'in *Kur'an*'la bu denli çelişik biçiminde konuşacağı düşünülemez.

*Kur'an*'ın şairi lanetlemesini yalnızca Müslümanlığın bağnazlığı olarak ele almıyorum. Daha geniş düşünüyorum bu konuda. Her düzen, her yeni devrim, sanatı, özellikle de şairi lanetlemekle işe başlamıştır. Bütün tarih boyunca bu böyle olmuştur. Gerçekten Camus'nün de dediği gibi, bütün devrimcilerin, reformcuların sanata karşı tutumlarında belirli bir düşmanlık sezilir. Saint Just'ün tiyatroya karşı koyuşunu, Rousseau'nun şaire çatışını anımsayalım. Saint-Simoncu'ları, Pisarev'i, Nekrassov'u anımsayalım. Yine Ca-

mus'nün dediği gibi, Fransız Devrimi tek bir şair yetiştirmedi; yalnız büyük bir gazeteci (Desmoulins) ve gizli bir yazar (Sade) çıkardı ortaya. Çağın tek şairi Chénier'yi giyotine yolladı. Chateaubriand ise soluğu Londra'da aldı. Düzen kaygısı şiiri yadsımıştır hep.

Şiir kendi doğasının bir gereği olarak kurulu düzenlerin değerleriyle çatıştığından, kurulu düzenleri yıkmak isteyenler siyasal amaçları uğrunda iyi silah kullanan bir melek gibi alkışlıyorlar bazan onu. Şairin kurulu düzene karşı biriktirdiği değerlerden de bir güzel yararlanıyorlar. Yani sıcak devrim düşünceleri ya da yönsemeleri ile şiir arasında bir süre sıkı bir akrabalık bağı kuruluyor. Ama sonra, devrim yapıldıktan sonra ne oluyor? Yeni düzen zaferini kazandıktan, yerine oturmaya başladıktan sonra kendi mantığının amansız kuralları gereğince afaroz edeceği, darağacına yollayacağı ilk adam olarak şairi seçmektedir. Çünkü kendisi de artık bir kurulu düzendir, oturmaya başlamış bir ahlâktır, ilkel ve katkısız doğaya karşı uygulanan toplumsal bir sıkıyönetimdir. Örnekleri çok bunun. Yine Muhammed örneğini ele alalım: Muhammed'in geleceğini Ukkaz panayırında ilk salkılayanlar şairler olmuştu. Nedir ki Muhammed, *Şuara Sûresi*'nin de bir yalvacı olup çıktı sonunda. Şairi aşağıladı. Çünkü o bir din getirirken bir devlet düzeni de getiriyordu. Yeni bir hukuk ağıntısının da kurucusuydu. Sadece sonsuz olanla değil, günlük olanla da uğraşıyordu. Sert bir yasa koyucuydu.

*1965*

# FAZIL HÜSNÜ DAĞLARCA'NIN ŞİİRİNDE İKİ DÖNEM

I

Fazıl Hüsnü'nün şiirinde iki dönem görüyorum. Birincisi sezgi dönemi, ikincisi akıl dönemi. *Havaya Çizilen Dünya, Çocuk ve Allah, Daha, Çakırın Destanı, Taş Devri* (1935-45) birinci döneme giriyor. İkinci dönem kesin çizgilerle *Asu* (1955) ile başlayıp günümüzdeki şiirlerine kadar sürüyor. Bir de 1949 - 1955 yılları arasında yayımladığı şiirleri var; bunlar da iki dönem arasındaki geçişin özelliklerini taşıyorlar: *Üç Şehitler Destanı, Toprak Ana, Aç Yazı, Sivaslı Karınca, Anıtkabir, İstanbul Fetih Destanı.*

Benim niyetim burada Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı eleştirmekten çok şiirimizin gelişim süreci içinde bu iki dönemi ayıran nedenlere eğilmek.

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın çıkışı hece şiirinin iyice tıkandığı, olanaklarını yitirdiği bir sıraya rastlıyor. Cahit Sıtkı Tarancı gibi, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın da ilk şiirlerinde Necip Fâzıl etkisini görüyoruz. *Havaya Çizilen Dünya*'daki bazı şiirler bunu gösterir. Ne var ki bu etki öyle büyük bir etki de-

ğildir; daha çok biçimde görülmektedir. Fazıl Hüsnü Dağlarca ilk yazdıklarında bile şiirsel ağırlığı, çok ayrı ve kendine özgü bir yöne yıkmayı bilmiştir. Geçenlerde *Havaya Çizilen Dünya'yı* yeniden okudum; etki konusundaki eski kanım daha da zayıfladı. *Havaya Çizilen Dünya'*daki şiirle Necip Fâzıl'ın şiirleri arasında şöyle temel bir ayrım var: Necip Fâzıl'ın şiirinde mutlak değerlerin birbirleriyle, daha çok da insanla ilgileri söz konusudur; şiiri anlatan biri vardır; kendini üstün insan olarak görmeyi seven güzel bir karabasan içinde bulunan bir adamdır bu. Evrenin sonsuzluğundan, eşyadan ödü kopan, ordan kendini alıp alıp insanların dünyasına çarpan, dünyada tükenen, tükenirken de öğünen bir adam. Trajiğin acısını etinde duyar. Necip Fâzıl; mazoşisttir; "ağrısız bir bıçak gibi" karnında taşır onu. Çizgisi evrenden dünyaya doğru iner. Fazıl Hüsnü'nün çıkışında ise apayrı bir görünüm var; o evren içinde olmaktan çok doğa içindedir; eşyayı neşeye yaslı bir çeşit gururla algılar; eşya karşısındaki ilk şaşkınlığını hemen ayrıntıların somut ilişkileriyle doldurur. Eşya, Fazıl Hüsnü'de "beşeri bir sıla gibidir". Bu bakımdan *Havaya Çizilen Dünya'*daki şiirlerle Necip Fâzıl'ın şiirleri arasındaki benzerlik daha çok ele aldıkları konuların, temaların dış benzerliği oluyor. Zaten o günlerdeki bütün yeni şairlerin ortak konuları, temalarıydı bunlar. Cahit Sıtkı'nın ilk kitabı *Ömrümde Sükût'*da Necip Fazıl etkisi daha köklüdür; hatta bu kitap için Necip Fâzıl'ın yedeğinde bir kitap diyebiliriz. Cahit Sıtkı daha sonra Orhan Veli'nin etki alanına girecek, ama bu eski etkiyi de sürdürüp gidecek, çok kez ikisi arasında sıkışıp kalacaktır. Sonraları, bir şiirinde büyük bir rahatlıkla yaşama sevincini, öbür şiirinde ölüm korkusunu anlatması da bundandır galiba.

*Havaya Çizilen Dünya* büyük bir şairin ilk kitabı olarak büyük kusurlar taşımaktadır. Ancak o günkü şiir koşulları gözönünde tutulursa iyi bir şairi haber vermekte olduğu da görülür. Şöyle üç mısra var kitapta:

*Kâinat anam benim, anamı kaybetmek isterim*
*(Kaybolmak arzusu)*
*Avuçlarımda öpeyim ilk maddeyi ölürcesine*
*(Bir atmosfer)*
*Bir rüya kadar hafiftir ablamın bebeğindeki düğünlerim.*
*(Çocukluğum.)*

Bu mısralar o zamana kadar şiirimizde görülmemiş, değişik şiirsel yükler taşıyordu. Orhan Veli ve arkadaşlarının o sıralar yazdıkları şiirlerde bile henüz büyük bir öz girişiminin bulunmadığını anımsayarak Fazıl Hüsnü'nün nasıl yeni bir şiir tutumu getirdiğini anlayacağız. Sözgelimi Orhan Veli'nin 1937 yılında *Varlık* dergisinin 86. sayısında yayımladığı *Ave Maria* adlı şiirine bir bakalım:

*Elimize değen kimin eli?*
*Kimdir bu muammalarla gelen?*
*O mu, helezonlarla yükselen,*
*Seba ellerinin en güzeli?*

*Sesler mi çözülüyor derinde,*
*Nedir durup dinlediklerimiz,*
*Şarkı mı söylüyor Semiramis*
*Babil'in asma bahçelerinde.*

II

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın 1935 yılında yayımladığı *Havaya Çizilen Dünya*'da Türk şiiri yeni bir döl kazanmıştır. Ne var ki bu bir kan dolaşımı haline gelmemiştir, dikkati yoğun bir şekilde üstüne çekmiştir, o kadar. Bunda *Havaya Çizilen Dünya*'da yüksek bir dil beğenisi olmamasının payı da vardır belki. Gerçekten bu kitaptaki şiirlerde hiçbir söyleyiş özeni, hiçbir lafı toplama kaygısı görülmüyor. Bir yapı kurma, bir koyuluk kazandırma gibi bir çaba yok. Sadece bir yerde müthiş bir öz parlaması, korkunç bir çağrışım seçili-

yor. Oysa aynı tarihlerde Cahit Sıtkı'nın olsun, Orhan Veli'nin olsun, şiiri —tıkanık bir şiiri tabiî— en güzel ölçüler içinde ele aldıkları, yüksek bir dil beğenisi taşıdıkları besbelli. Hatta, Orhan Veli'ye ustalık yönünden hecenin en başarılı şairi bile diyebiliriz.

Fazıl Hüsnü'den yukarıya aldığım üç mısradaki şiirsel yük (birincisindeki kökten yakalayış, ikincisindeki doğa ilişkisi, üçüncüsündeki uzak ve bazan yapmacığa düşen çağrışım yöntemi), hem *Çocuk ve Allah*'ı hazırlıyor, hem de Fazıl Hüsnü'nün şiirine kadar uzanıyor.

Edebiyatımızın başyapıtlarından biri olan *Çocuk ve Allah* 1940 yılında yayımlandı. *Havaya Çizilen Dünya*'nın tersine bu kitapta Fazıl Hüsnü'nün büyük bir yapı kurma çabası içinde olduğu görülüyor. Ortaklaşa dilin dışında şiirinin özüne uygun, hatta bu özün yarattığı bir biçim. *Çocuk ve Allah, Çakırın Destanı, Taş Devri*...Fazıl Hüsnü'nün bu üç kitabında insan Tanrı'ya, Tanrı ise biyolojiye yakındır. Büyük bir narsisizm içinde bir dil yaratır kendine, o dil içinde dönenip durur. İşte Fazıl Hüsnü'nün sezgici dönemi bu üç kitapta bütünleniyor. Gerçi neyin felsefesini yaptığı pek belli değildir; ama yapıtın büyüklüğü karşısında ürperirsiniz; besbelli bir şey vardır, iyice bilirsiniz, ama o Fazıl Hüsnü müdür; insanların ortak destanı mıdır, doğanın bir metafiziği midir, iyice anlayamazsınız. Karanlık bir denizde güvenle yüzüyor gibidir. Bir kıyıya doğru mu gidiyor, hangi kıyıya, kıyı var mı, başka denizler var mı, belli değildir.

Bir gün bana şöyle demişti: *Ben şiiri koklayarak bulurum.* Gerçi bunu yeni bir döneme girdikten sonra söylemişti, ama sanırım kendi sezgi dönemini bundan daha iyi anlatan bir söz bulamazdı. Gerçekten de şiiri koklayarak buluyordu, güdüleriyle. Ona göre espri iki türlüdür: erkek espri, dişi espri. Güneş'inki erkektir, çünkü ışığı kendindendir, Ay'ınki ise dişi, çünkü bir ışığı yansıtmaktadır. Şair daha çok sezgisiziyle bir şey yapıyorsa, o erkektir; daha çok kültürüyle var oluyorsa, o da dişi.

Kuşkusuz, şiirimizde görüntü daha önce de vardı; Cenap Şahabettin'in şiiri seçkin diyebileceğim görüntülerle doluydu; Necip Fâzıl bir görüntü ustasıydı; Nâzım Hikmet en güzel görüntüleri bulmuştu. Ancak görüntünün bir sorun olarak şiirimize girmesi, görüntünün bir şiirin kendisiyle kaynaşması, kendisi olması, görüntünün şiirden şiire organik bir şekilde dağılması ilk Fazıl Hüsnü'yle başlamıştır. Bu, Fazıl Hüsnü'nün yazdığı şiire de iyice uyduğundan o şiire bir yücelik kazandırmıştır. Şiirimizde anlamsızı ilk deneyen de yine odur. Bununla birlikte bizim kuşağı niye etkilemedi acaba? Bu noktaya ilerde bir cevap bulmaya çalışacağım.

Sezici dönem, dedim. Bu şu demek değil: Fazıl Hüsnü, *Havaya Çizilen Dünya*'da, *Çocuk ve Allah*'da, *Çakır'ın Destanı*'nda hiç aklı kullanmıyor, akla yaslanmıyor. Belki şu demek: kullanıyor, ama aşıyor onu, yetinmiyor onunla. Yoksa bu şiirleri yazarken sanırım kafiye de aramıştır, mısra düzeni üstünde de, şiirin konusu üstünde de çalışmıştır elbet. Sezgiyle yazmak niteliği bence yukardan aşağıya baktığımızda, kurulmuş bir yapının içinde gözlemlediğimiz bir nitelik oluyor. Daha çok şiirin bağlantılarıyla, çağrışımların kimliğiyle ilgili bir nitelik. Gerçi her şiirde sezginin payı vardır; ne yazacağını bilen bir şair bile eline kâğıdı kalemi aldığında aslında ne yazacağını bilmiyordur. Ama sonuç önemli. Sonuçta ortaya çıkan yapının ve yapıdaki bağlantıların niteliği önemli.

Bergson sezgi kavramıyla bu gerçeği anlatmaya çalışmıştı. Çok şeyi zekâdan bambaşka bir öğe olarak ileri sürdüğü sezgiye bağlar o. Zekâ, önce doğanın maddi, somut olgularını ölçüp biçmekten ileri gidememektedir. Uzayın karanlık bir noktasından geliyormuş gibi olan sezgiyi büyümser. Böyle bir ayırma doğru mu, değil mi? Benim için değil bu. Ancak nasıl açıklarsak açıklayalım, Fazıl Hüsnü'nün şiirindeki iki dönemi ayırma konusunda hiç değilse adlandırma bakımından işimize yaramayacak. Fazıl Hüsnü sanki bu şiirleri yazarken doğayı gözlemleyen biri değil de,

bütün bütüne doğanın bir parçasıdır. Sanki Fazıl Hüsnü'nün şiirlerinde zekâ, yukardan aklın bol pencereli, ama ufak odasında dinlenirken, aşağıdan vücudun, yani doğanın kan damarlı, karanlık, karmaşık sokaklarında dolaşıyor, ölülerini seviyor, hayvanlarını önüne katıp denize götürüyor.

*Çocuk ve Allah*'tan bir yıl sonra Melih Cevdet'in Oktay Rıfat'ın, Orhan Veli'nin birlikte hazırladıkları *Garip* yayımlandı. *Garip*'le ve onun dalgalanmasıyla Türk şiiri çok hızlı bir evrim sürecine giriyor. Onları yeni şairler, yeni değerler izliyor. Bu dönemde şiirimizin sorunlarına çok tepeden bakarsak şunu göreceğiz: şiir iki anlamda değişiklik kazanmış. Bir yandan şiirin konu olarak alanı genişlemiştir, fildişi kuleden sıvışarak deniz kıyılarına, ağaç altlarına, dış mahallelere doğru uzanmıştır. Orhan Veli ve arkadaşları savaş öncesi duyarlığını yaşayan bazı şairlerle birlikte yeni olanaklara yöneldiler. Mutlak değerler yitip gitti. Biçimde şiire sonsuz bir özgürlük tanındı. Orhan Veli, Oktay Rıfat, Melih Cevdet şiiri insan içine çıkardılar, şiire kasket giydirdiler, şiire elma yemeyi öğrettiler. Sokaktaki adamın şiirine yöneldiler.

İkinci önemli nokta şiirimizde görüntü hiyerarşisinin yıkılır gibi gözükmesidir. Eskiden laf değerleri, kelimeler birbirine eşit değillerdi. Kelime kastları, kullanılma değerleri yüksek temalar, ayrıcalı görüntü toplulukları vardı. Batı şiirinde, sembolizmin şiir görüşü olarak bir gereğiydi. Bu bakımdan ona aykırı düşmüyordu. Oysa Türk şiirini yapanlar ya da değerlendirenler şiiri böyle tanımlamaktaydılar. Bu şiir görgüsünün, deneyinin düşünce olanaklarıyla birleşmemesinden, şiirin sorunları üstünde kafa yorulmamasındandı. Osmanlı toplumu son sıralarda nasıl çağının önde gelen değer yargılarını kovalayamamış, sıkışmış, duruk bir toplum idiyse, o günlerin şiiri de öyle yozlaşmış, enezleşmiş, gelişme çizgisini tamamlamaktan vazgeçmiş bir şiirdi. Belli temalar, belli görüntüler kullanılıyordu. O temaların, o görüntülerin üstünlüğü vardı. Şu kelime şiire girerdi, şu kelime girmemeliydi. Son çeyrek yüzyılda şiirde kelime eşitsizliği-

nin kaldırılması yolunda kesin ve yürekli bir davranış görüyoruz. Bu, yukarda andığım alan genişliğiyle birleşince şiirin olanaklarını sonsuz genişletti.

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın yenilik şiiri karşısındaki davranışı ne oldu? Ayak uydurdu mu ona? Etkisinde kaldı mı? Bir yıl arayla yayımlanan *Çocuk ve Allah* ve *Garip* kitapları bu soruları yanıtlamaktadır. Fazıl Hüsnü Dağlarca yeni şiir hareketine karşı koymamıştır, ama aldırmamıştır da ona. Özellikle ilk sıralarda, *Daha*'da, *Taş Devri*'nde, *Çakırın Destanı*'ndaki şiirleri buna tanıktır. Yeni şiir somutlaşırken o kendi şiirini daha da soyutlaştırmaya gitmiş, yeni şiirdeki günübirlik, güleç humor'a keskin, soyut ve karanlık bir neşeyle karşılık vermiştir. Yeni şiir girdiği akıl çizgisini sürdürürken o daha sezgici olmuştur. Bu bakımdan Fazıl Hüsnü'nün durumunu Cumhuriyet ve Hece şiiri karşısındaki Yahya Kemal'in durumuna benzetebiliriz. Cumhuriyetle yeni bir şiir akımı meydana gelmiş, yeni olanaklar getirmiş, sonunda zafer de kazanmıştır. Ancak bu dönemin özelikle ilk sıralarında asıl büyük şiiri Yahya Kemal vermiştir. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın sezgici dönemindeki şiirleri de böyledir. Ne var ki iki şairin durumları arasındaki benzerlik sadece belli bir süre içinde en iyi yapıtları vermeleri bakımındandır. Yoksa Yahya Kemal'le Fazıl Hüsnü Dağlarca arasında büyük bir ayrım var: Yahya Kemal bir kültürün hesap verişi ve verebilişidir; öte yandan Cumhuriyet şiirine karşı koymuştur; Fazıl Hüsnü Dağlarca ise, belki de yeni şiirin getirdiği, daha doğrusu getirmesi gerektiği yeniliklerin bir kısmını daha önce yaptığından onunla yakından ilgi kurmayı pek yararlı bulmamaktadır; yeni şiire iyice karşı değildir. Hatta bir bakıma şöyle de denebilir: Fazıl Hüsnü Dağlarca yeni şiirin kendi olanakları içinde evriminden sonra oluşmuş kenar bir kişilik gibidir. *Garip* ortak dili kalkındıran bir davranıştı. Fazıl Hüsnü Dağalarca ise kendi jargonunun surları içine çekilip orada sıkıyönetim ilan eden bir şair oldu. Oysa 1940 - 1950 yılları arasında yazan yeni şairlerin hemen hepsi *Garip*

hareketinin içinde bulmuşlardır kendilerini. Orhan Veli Kanık, Oktay Rıfat, Melih Cevdet Anday, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Sabahattin Kudret Aksal, Salâh Birsel, Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı. Harekete uzaktan bakan şairler azınlıktalar. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın dışında daha yenilerden bir Ahmet Arif'i, bir de Attilâ İlhan'ı sayabiliriz. Gerçi bir de Ahmet Muhip Dranas var, ama o *Fahriye Abla* gibi şiirleriyle zaman zaman yoklamaktan kendini alamamıştır bu olanakları. Burada bir gerçeği belirtmemiz gerekiyor. *Garip*'le gelen yeni şiir davranışının iki temel özelliği olmuştur. Önce şiirin temeli ve evrensel sorunlarını harmanlayan genel bir yenilik niteliği, sonra da belli bir şiirsel tutumu yüklenmiş özel bir akım niteliği. *Garip* hareketi bir genel yenilik olduğu kadar bir akımdır da. Yenilik yapılmış, ve yeniliğin içindeki şairlerin aynı havayı tutturmaları (sözgelimi küçük adamın serüvenlerini, günübirlik yaşantıları sadelik içinde anlatmaları) beklenmiş, sanki o yenilik sadece o tip şiire ilişkindir sanılmaya başlanmıştır. Oysa kazanılan, bir şiir türünün değil, bütün şiirin bağımsızlıklık savaşıydı. *Garip*'e uzaktan bakmış şairler, yani Fazıl Hüsnü, Ahmet Muhip, Ahmet Arif, Attilâ İlhan, belki de şiirin kavgasını daha iyi değerlendirmişler, kendi yapıtlarına akraba yönleriyle uygulamışlar, gerisine karışmamışlardır. Fazıl Hüsnü bunların başında gelmektedir. Öte yandan Cahit Sıtkı'nın yitmesini, Necati Cumali'nin Orhan Veli'den bir adım dışarı atamamasını, yeniliği o akımdan ibaret sanmalarından buluyorum ben. Uzun süre sanıldı ki, şiir artık Orhan Veli'nin yazdığından ya da yazması gerektiğinden ibaret olacaktır. Burada, akımı yaratanlardan Oktay Rıfat'ın ve Melih Cevdet Anday'ın kendi yapıtlarında, akımın içinde yetişen birçok şairden daha iyi değerlendirdikleri görülür yeni olanakları. Onların yanı sıra yürüyen şairler, başka olanaklara yönelselerdi daha serpilmiş yapıtlar ortaya çıkaracak, hiç değilse önlerindeki yol o kadar çabuk tıkanmayacaktı.

III

1949 yılında yayımladığı *Üç Şehitler Destanı* ile Fazıl Hüsnü'nün şiirinde geçiş döneminin başladığına tanık oluyoruz. Eskiden doğa ile "ben"in ilişkilerinin metafiziğine eğiliyordu. Oysa artık doğa içinde insani ilişkilerle ilgilenmektedir. Gerçi bu davranış çok silik de olsa, çok geride de olsa *Taş Devri* 'nde başlamış gibidir. Ama asıl köşe taşının *Üç Şehitler Destanı* olduğunu söyleyeceğiz. Bu kitapta ve daha sonrakilerde (*Toprak Ana, Aç Yazı, İstiklâl Savaşı, Sıvaslı Karınca, İstanbul Fetih Destanı, Anıtkabir*) Fazıl Hüsnü'de sezgi ortadan kalkmıyorsa da başat öğe olmaktan çıkıyor. Şiirine azımsanamayacak ölçüde bir akıl çalışması giriyor. Bununla birlikte akıl çalışması da başat değildir henüz. Çünkü eski köklü çalışmasını, kazandığı refleksleri bir anda atamıyor. Yine de bir fikir dönemine, hattâ ülkücü bir döneme girmiştir. Ayrıntılardaki çalışması eski şiirinin öğelerini taşısa da nesneleri artık birer araç gibi görmeye başlamıştır. Eşya karşısındaki şaşkınlık bitmiş, eşyayı belli yönde yönetme özeni ya da eğilimi başlamıştır. Bu nasıl olmuştur? Değişmenin temel nedenleri nelerdir? Eski şiiri bunaldığı için mi, o sıralarda gelişen toplumcu akımın etkisinde kaldığı için mi bu yöne kaymıştır? Yoksa bu, kendi şiirinin iç evriminden mi meydana gelmiştir? Bu soruları tek bir cevapla karşılamak oldukça güç bir iş. Ama böyle bir değişme olmuştur.

Sezgici dönemle geçiş dönemi arasındaki ayrımı belirtmek için birkaç örnek alalım:

*Nasıl, yaşamayı bırakmak nasıl,*
*bir memleket mi bu, bir elbise mi ki.*
*Ben nasıl yok olurum anlamıyorum,*
*Dünya yok olabilir belki.*

(Bahçe içinde ev, ev içinde düşünmek, *Çocuk ve Allah*)

*Kuşun sesi varsa yaprağın da var,*
*Duyulur geceleri*
*Gelecek mevsimlere verir, taze,*
*Yeşilliklerde yeri.*

(Ses, *Taş Devri*)

*Saat bir suları*
*Sivas şehrinin Niksar Caddesi'ndesin.*
*Kocaman bir sessizlik harap binalarda yükselmiş.*
*Gecenin güzelliği uzamış tarihe kadar;*
*Mavi gökyüzünde dal dal kavak uykuları;*
*Efendi açuğ aç!*

(Kavak uykuları, *Toprak Ana*)

*Sesi, adımlarının sesi, memnun ve bahtiyar,*
*Duyuluyordu*
*Kahraman.*
*Bir açlığın ayaklarında aziz,*
*Yürüyordu*
*Yeryüzünden.*

(Sıvaslı karınca, *Sıvaslı Karınca)*

Geçiş dönemi Fazıl Hüsnü'nün evrenden yeryüzüne inişidir. Bazen müslüman (*İstanbul Fetih Destanı*), bazen ulusçu (*İstiklâl Savaşı*), bazen uluslararası *(Sıvaslı Karınca)* bir sanatçı niteliğindedir. Bence toplumsal şiirin en güzel örneklerini de geçiş dönemindeki Fazıl Hüsnü Dağlarca vermiştir. *Toprak Ana* ve *Aç Yazı* kendilerine özgü kalıplar içinde bu türün Türkiye'de en başarılı örneklerinden sayılacak değerlerdir. Şairin yenilik şiirine yaklaşması da bu arada olmuştur. Yine de denebilir ki başlangıcından bugüne kadarki Türk şiirinin ustaları arasında çevresinden en az etki alan şair odur. Ufkumuza çektiği şahane çizgisiyle Emerson'un şu sözlerini

benimsemiş gibidir: "Bir insanın kendi ökeliğine olan güveni, inanışın ta kendisidir." Sanatı için bu yalnızlık iyi mi kötü mü olmuştur? Nasıl olsa tartıya vurulacaktır bir gün.

IV

*Asu* (1955) ile geçiş dönemi bitiyor, akıl dönemi başlıyor; gerçi bu kitapta Fazıl Hüsnü'nün yazdığı her türde şiir var ama bunlardan bazıları öyle bir nitelik taşıyor ki görüntüleri ve şiirin işleyişini bir akıl çalışmasına bağlıyor: Öz Türkçe sevgisi. Bundan sonra Fazıl Hüsnü, dil devrimi kavgasına katılacak, şiirlerini yazarken bir dilci tavrı takınacaktır. Dilci tavır bilimsel bir tavırdır. Fazıl Hüsnü'nün kendi nedensellik bağlantılarından çıkarak ortak nedenselliğe tutunmasını gerektirecek, kelime çalışması bir kavram çalışmasına dönüşecektir. Böylece belki de dünyadaki iyi şairler içinde yalnız Fazıl Hüsnü için söz konusu olabilecek *sui generis* bir durum doğuyor: sevginin kazançlarının akla mal edilmesi. Dil kavgası, şiirsel yapı planında Fazıl Hüsnü'ye eylemci bir kimlik kazandırmıştır. Bu değişimi geçirirken, şair, eski yapıyı olduğu gibi kullanmaktan, eski şiirinin olanaklarından vazgeçmemiştir. Zaten istese de vazgeçemezdi belki. Ancak şöyle yeni bir özellik doğmuştur: eskiden görüntü özün kendisiydi; şimdi ise eski görüntüler, daha doğrusu eski görüntülerin yeni olanakları şiirin biçim yönünü ilgilendirmektedir. Eskiden bir öz değeri taşıyan görüntüler yeni şiirlerde bir biçim haline dönüşüyor. Yani Fazıl Hüsnü'nün şiiri temelde bir değişime uğramıştır, ama araçları aşağı yukarı yine eski araçlardır. Burada yeni bir soruyla karşılaşıyoruz. Şiir değiştikçe araçların kullanış tarzı değişmeli midir? Herhalde olumlu bir cevap vermek gerekir bu soruya. Ancak dikkat edersiniz, şair değiştikçe demiyorum. Soylu bir şair nice değişirse değişsin aynı adamdır, kendinden pek o kadar da uzaklaşamaz. Öte yandan Fazıl Hüsnü kendi evrimini tamamlamış da de-

ğildir. Boyuna şiir yayımlıyor. Onun şiirini yargılamak, hele bütününü göz önüne almadan parçalar üstüne kesin kararlara varmak kolay iş değil.

Şiirimizin gelişim süreci karşısındaki grafiği çok ilginç. Çıkışını yaptığı sıralar kendini tutkuyla ayırıyor öbür şairlerden. 1940'lardaki şiir devrimi aklın aydınlığını getirirken o sezgi döneminin doruğunu yaşamaktadır. 1953- 54 yıllarında şiirimiz genç kuşakla akla yan çizen bir tutuma girince de bu kez o şiirini akla yaklaştırıyor. Kısaca: şiirin genel gelişim çizgisi içinde hep karşı kutupta yer alıyor. Bu acaba doğrudan doğruya kendi evriminden mi meydana gelmektedir? Yoksa karşı etkilerin Fazıl Hüsnü üstünde uyandırdığı yankılardan mı doğmaktadır? Sorunun karşılığını burda eleştirmenlere bırakarak bir noktaya daha değinmek isterim.

Fazıl Hüsnü'nün öbür şairlerden etkilenmediğini söylemiştim. Acaba öbür şairler Fazıl Hüsnü'nün şiirinden etkilenmişler midir? Etkilenmişlerse bu ne dereceye kadar olmuştur? Şiirimizin evrelerini dikkatle izleyen bir okur kuşkusuz şu sonuca ulaşacaktır: Fazıl Hüsnü'nün kelime dialektiğinden, uzak çağrışımlarından birçok arkadaş yararlanmıştır, ama işlevini belkemiğine oturtacak şekilde kimse onun şiirini üstlenmemiştir. Kendi kuşağındakileri sayalım: Orhan Veli, Oktay Rıfat, Melih Cevdet Anday, Ahmet Muhip, Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Salâh Birsel, Celal Sılay, Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı, İlhan Berk, Necati Cumalı. Daha gençleri sayalım: Ahmet Arif, Attilâ İlhan, Metin Eloğlu, Can Yücel, Edip Cansever, Turgut Uyar, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Ülkü Tamer, Kemal Özer. Bu sanatçılardan hiçbirinin Fazıl Hüsnü'yü görünür şekilde izlememe gerçeğini nasıl açıklayacağız? Belki Behçet Necatigil'i biraz etkilemiş, ama o da çok ufak bazı biçim kaygıları yönünden. Celal Sılay üstündeki etkisinden de söz eden eleştirmenler oldu. Belki. Yine de bence iki şairin arasındaki bağlantı bir etki alışverişinden çok çıkış noktalarının birbirine yakın oluşundan ileri gelmektedir.

Bana kalırsa bunun bir nedenini Fazıl Hüsnü'nün getirdiği şiir değerlerinin kendine özgü niteliğinde aramak gerekir. Fazıl Hüsnü'nün çıkışı da, gelişmesi de şiirimizin genel dialektiğinden bağımsızdır. Bu yüzden getirdiği değerler de salt kendine ilişkin bir nitelikte olmuştur. Öyle ki Fazıl Hüsnü diye bir şair gelmesiydi o değerler de hiç gelmeyecekti. Hattâ belki o değerlere yakın değerler de gelmeyecekti. Fazıl Hüsnü'nün şiiri benzersiz bir yaratığın soluk alıp vermesi gibi bir şeydir. Başka bir özneye geçirilmez. Geçirilince hiçbir değeri kalmaz. Ne Fazıl Hüsnü başka türlü şiir yazabilir, ne başkası Fazıl Hüsnü gibi şiir yazabilir. Tek örnekten ibaret bir tür söz konusudur burada. Varlık olarak tutarlılığını, değerini "tek" olmaktan alıyor Fazıl Hüsnü. Öyle ki bir sahtesinin bile ortaya çıkması onun için büyük tehlikedir. Peer Gynt ne diyordu: "Benim için asıl tehlike hiçbir şey olamamak değil, kendimden başka bir şey olmaktır." Bu söz biraz değiştirilip Fazıl Hüsnü'nün şiirine uygulanabilir: "Fazıl Hüsnü için asıl tehlike bir benzerinin ortaya çıkmasıdır." Ama ortaya çıkamaz. O kadar ki, ortaya çıksa bile, o artık yeni bir şair değil, Fazıl Hüsnü olacaktır. Fazıl Hüsnü böylesine yalnız, tek bir adamdır.

Tıpkı o mısralarındaki gibi:
*Ve onlar bu talihle dolu*
*Ve onlar nefis nefis hükümdar oldular.*

*1965*

## SEVİL BERBERİ

Ne çok Sevil Berberi var! Karaköse'de de var. Acaba Karaköse'deki berber biliyor mu İspanya'da Sevil diye bir şehir olduğunu? Bilmiyor. Ya Sevil'in o Sevil'den geldiğini? Onu, hiç. Ama o da usturasını sürterken bal gibi bir Sevil berberidir. Dahası, o, duvarda Zülfikâr'ın içine yazılı arapça yazıyı da bilmiyor. Daha daha, şeyi de bilmiyor belki; aynanın hemen yanına astığı "Her sabah besmeleyle açılır dükkânımız, *Hazreti Selman* paktır pirimiz üstadımız" yazılı levhadaki Selman kimesnenin kim olduğunu. Kimbilir, Selmanı Farisi'nin *Muhammed*'i tıraş eden adam olduğunu bilen berberler vardır, belki böyle birçok berber vardır, ama yine de bilmeyenler çokluktadır kuşkusuz.

Yani, yaşamamızın her alanında mutlaka bir anlam yok. Oysa gelenekçi şiiri sürdürmek tutkusunda olan yazarlarımız, yeni şairleri yadsırlarken onların şiirlerinin anlamsızlıklarından yakınıyorlar. Şiirde anlamsızlık üstüne son yıllarda çok şey yazıldı, söylendi. Benim demem o değil. Yeniden ya-

yımlanmaya başlayan *Hisar* dergisinde okuduğum şiirler ve yazılar beni eski şiir yöndeşleri üstüne bir çift laf etmeye götürüyor.

Şiirin kavgasını yapan yıkıcı, öncü davranışın yanı sıra yapıcı, onarıcı, toplayıcı, çekili düzenli bir şiirin de yaşaması gereğini kimse yadsıyamaz. Sanırım yadsımıyor da. Eliot gibi, Yahya Kemal gibi, Perse gibi geleneğe bağlı ustalar, bugün kendi ülkelerindeki şiirlerin bir kesimde ulaştıkları sanat uygarlığını temsil ediyorlar. Yurdumuzda bugün yaşayan eski şiir yöndeşi şairler için bunu hangi ölçüde söyleyebiliriz? Desek desek, onların hiç de tutarlı olamadıklarını, etkinlik yaratamadıklarını diyebileceğiz galiba. Sanatta öncülerin gelenekçilere göre yurt çapında daha fazla olduğu tek ülke belki de Türkiye. Neden bu? Bir kere gelenekçiler geleneğin sadece ölü yönlerini kullanıyorlar. Donmuş sözcüklerle, eskiye eskiye pörsümüş benzetmelerle, görüntü değerini yitirmiş laf dizileriyle şiirlerini kurtarmak istiyorlar. Hem de Orhan Veli'lerle gelen yeni şiirin ilk kuruluş olanaklarını kullanarak; yani karşı çıktıkları biçimlere bel bağlayarak. Neoklasik bir edebiyat yaratacaklarına yenilik şiirinin biçimlerini alıyorlar, özünü boşaltıktan sonra bir iki romantik öğeyle dolduruyorlar. Bu bakımdan biçim yönünden de, öz yününden de bu eski şiir havarilerinin gerçek gelenekçiliğinden rahatça kuşkulanabiliriz. İşte bu tutarsızlıktır ki son yıllarda aynı görüşü paylaşan önemli bir şairin yetişmesini önlemiştir. Çünkü çeyrek yüzyıl gibi kısa bir süre içinde şiirimizin kendini iki kere yenilemeye kalkışmasıyla güçlü eleştirmenlerin çoğu öncüleri desteklemişlerdir; eski şiiri sürdürmek isteyenler nitelik bakımından da nicelik bakımından da azınlıkta kalmışlardır. Özellikle şiirde klasik eğilimin gücü uçmuştur. Dil devrimi de eski sözcüklerin çağrışım zenginliklerini, görüntü değerlerini silip süpürünce, hiç değilse büyük büyük ırgalayınca, durum iyice ilginçleşmiştir. Eski şiiri savunan eleştirmenlerin yetersizlikleri, ekinsizlikleri, gerekçesiz partizanlıkları da üstüne üstlük.

Aslında her sanat yapıtının bir gelenek bağı taşıması gereklidir. Ne ki bu doğal bir şey; zaten olan bir şey. Ancak gelenek bağı taşımakla geleneği olduğu gibi sürdürmek çok ayrı şeylerdir. Gelenek bağı kavramı birbiri ardı sıra akmış birçok gelenek dönemlerini içermektedir; gelenekler kendilerine aykırı sonuçlar da doğurabiliyor. Sözgelimi Rus nihilizmini bir yerde geleneksel Rus dindarlığı doğurmuştur. Hatta Rus nihilizmini doğrudan doğruya bu ülkenin mistik geleneklerine bağlayan birçok düşünür gösterebiliriz. Bunun için gelenekçilikle gelenek bağı kavramından ben başka başka şeyler anlıyorum. Bizim eski şiiri sürdürme çabasıyla dolu gelenekçilerimize, tutucularımıza ressam Rouault'un şu sözlerini anımsatmak yerinde olacak: *Geçmiş ustaları ancak onlardan baka türlü olmakla, onlarınkine benzemeyen bir yapıt yaratmakla sevebiliriz.* Yoksa duyarlığı berber tabelası gibi dükkânlarının duvarına asacaklarını sanıyorlarsa, hiç sevmedikleri bir durumla karşılaşacaklarını haber verelim: Sevil Berberi'nin anlamsızlığıyla hem nedir şiirdeki anlam? Şiirden düzyazıdan beklenen gibi bir anlam mı bekleniyor? Bu sorular üstünde duran yok gelenekçi sanatı sürdürmeyi üstlenmiş yazarlar arasında. Bir yandan *Valéry*'ye toz kondurmuyorlar, öte yandan onun şiiri düzyazı dışında gören, şiire dil içinde ayrı bir dil gözüyle bakan bir adam olduğunu unutuyorlar sanki. Hele bir de *Mallermé* gibi bir şairi alaturka güfte yazan biri gibi yorumlamaları var ki demeyin.

Eski şiir yöndeşlerinin özellikleri bu kadar değil. Başka noktalarda da beliren tutumları var:

a) Bunların son yirmi beş yıllık şiir serüvenine karşı takındıkları tavır iyice siyasal bir tavırdır. Yeni şiiri yadsırken şiirsel planda değil, ideolojik planda hareket etmektedirler. Bu bakımdan güdümlü edebiyata karşı ne söylenebilirse bunlara karşı da söylenebilir; güdümlü edebiyatın yarar ve zararları varsa, yalnız zararları işliyor onlar için. Çünkü sözgelimi marksist edebiyat gibi bir şeyi kurmak, kalkındırmak, yeni değerler yaratmak amaçları da yok. Sanatta özgürlüğü

kabul etmiyorlar; daha doğrusu *var olan* adına besledikleri korkunun sınırları içinde kabul ediyorlar.

b) Böyle olunca bütün özgürlük türkülerine karşın çok dar bir alanda hareket etmek zorunda bırakıyorlar kendilerini. Bütün yollarını tıkıyorlar. Bu da şundan oluyor belki: bizdeki gelenekçinin sanat tavrı kendine özgü bir çizgide oluşmamaktadır; karşı cephede ne oluyorsa onun tersini yapmak, bütün silahlarını yenilik şiirinin varlığından çıkarmak gibi bir davranışı var. Orhan Veli döneminde de, İkinci Yeni döneminde de hep böyle olmuştur. Oysa gelenekçilerin şiirde kendiliklerinden sahip çıkacakları bazı şeylerin varlığı gerekirdi.

c) Gelenekçiler şiir üstüne kafa yormuyorlar. Şiir üstüne kafa yormaktan ben şiirin nasıl olması gerektiğini anlamıyorum. Bir sanat üstüne kafa yormak o sanatın ulaştığı son ucu eski, yeni bütün serüvenlerinin zenginliğini içinde algılamak, tartışmak demektir. Gelenekçilerin yazılarında, konuşmalarında ise bunu hiç görmüyoruz.

Gelenekçilerin yeni şiirde görmeye alıştıkları bir kusur da Batı şiirinin etkisidir. Aslında çoğu Tanzimat aydını oldukları halde bu sorunun tartışılmasının Tanzimat'ın tartışılması demek olduğunu biliyorlar mı? Kuşkusuz, şiirimiz Tanzimat'tan bu yana Batı şiirinin çok etkisinde kalmıştır. Ama bin yıldır şiir söylenen bu ülkenin espri gücünü el çabukluğuna getirerek karalamak isteyenlere bir iki çift sözüm var benim de:

Bir ulusun şiiri demek ondaki ökeliğin en doğru, en arı görünümü demektir. Her ülke şiirinin kendine özgü bir rengi, bir kokusu, bir sesi oluyor. Ayrı koşullarla beslenen bu özellikler kolayca birbirine dönüştürülemez; bağımsızdırlar; kendilerine ilişkindirler. Ama her şeyde olduğu gibi birçok ülkenin şiirleri arasında da alışverişler olmuştur; ortak yönlere, birleşik noktalara da rastlanmaktadır. Yalnız bütün ortak gelişmeleri böylesi alışverişlere bağlamak da doğru değildir. Değişik ülkelerde aynı fiziği bulan zekâlar aynı şiiri

niye bulamasın? Türlü ülkeler şiirleri arasında aynı yüksek sorunlar niçin söz konusu olamasın? Hele belli bir şiir düzeyinden sonra her ülkede şiirin yüksek sorunlarının aynı çizgiyi sürdürebileceğini söyleyemez miyiz? Ben bu kanıdayım, şiirini kurtarmış her ulusun şairleri için bu sorunların ortak sorunlar olduğuna, daha doğrusu olabileceğine inanıyorum. Bu yüzden 1940'tan sonra şiirimizin girdiği evreleri salt Batı şiiriyle ilişkiler, ortak yönleri olmuş diye yadsıyan tutucuları anlayamıyorum. Ben de onların Gazali'nin Basra sokaklarında duyup çok sevdiği şu şarkıdan bir şey anlayamayacaklarını sanmaktayım:

*Yüzünü her gün değiştirip değiştirip gelmelisin.*
*Başka türlü olmak çok yakışıyor sana.*

*1965*

## TEVFİK FİKRET ÜSTÜNE

Tevfik Fikret'in "fikrî" şiirleri birtakım siyasal sloganlara dayanır. Ateist bir dünya görüşünü önerir. Ama bunlarla yine de dinsel değerlerden hareket eder. Tevfik Fikret laik değildir. Öte yandan, aynı şiirlerde bile bu görüşünü sağlam birtakım şiirsel ayrıntılarla besleyemez. Sloganın ve anafikrin büyüsü içindedir. Çıkış noktasını sevinçle geliştireceği yerde, melankolik ve yitik mısraların sonuna bağladığı kuru öğütlerle tamamlama, bir bakıma harcama eğilimindedir. Bugün bu öğütler artık harcıâlem şeyler olduğundan önemleri kalmamıştır. Sadece bilimsel doğrular sanatı kurtarmıyor. Onun için Tevfik Fikret'in "fennî" çabası Servet-i Fünun edebiyatıyla birlikte şiir tarihimizin içinde kabuk bağlamış, sinmiş, körleşmiş bulunuyor bugün. Öte yandan "fikir" kelimesini de fazla büyümsememeliyiz onun şiirinde. Tevfik Fikret, genel planda, deyim yerindeyse, bir "parti şairi" gibi çalışmıştır. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin isteklerine bağlanarak. Sorunlarla değil, kişisel değerlerle; olgularla değil, olaylarla ilgilenmiştir daha çok. Gerçi saltanat idaresine kar

şı savaşmak istemiş, hatta savaşmıştır, ve o çağın koşullarına göre bir yiğitlik göstermiştir; ama özgürlükten (fikri hür, vicdanı hür...) anladığı şey İttihat ve Terakki'nin duruma bütün bütüne hâkim olmasından ibaret gibidir. *Sis*'ten sonra yazdığı *Rücu* şiirinde bunun ipuçları pekâlâ görülebilir. Hareket Ordusu'nun yürüyüşü, "*bir tozlu ve heybetli kesafet*"i, sürekliymiş gibi, olan o sisli, katil kuleleri, zindanlı sarayları bir anda yıkmaya, çözmeye yetmiştir *Rücu* şiirinde. Ve yine *Rücu* şiirinden anlaşılır ki Tevfik Fikret ufak bir "çevrenin" işbaşından alınıp, bir başka çevrenin gelmesiyle rahatlar, sorununu çözmüş olur. "*Tarih-i Kadim*" şiirinde *din-i hayat* deyimini kullanarak onca tutkuyla benimsediği hayatı, "*Seninle*" adlı şiirinde ağlamaya değmeyecek kadar küçülttüğünü de görürsünüz (*bükaya değse hayat..*). Bu bakımdan "*din-i hayat*" kavramı, şiirdeki karşılığını yaratmamış olarak, bir yaşama felsefesine bitişmemiş olarak havada asılı kalır. "*Hüsn-ü Ân Nedir*? " şiiri ise şu mısralarla bitiyor: "*Güzellik, işte şu çirkin hayata bir ziynet, / ve bir tesellidir*". Yine *Rübab-ı Şikeste*'deki "*Nâdim-i Hayat*" şiirindeki nasipsizlikten pişman olmuş ve nefretle dolmuş bir gönülle artık ölmek istediğini söyler. Tevfik Fikret'in "toplumsal" şiirleriyle, öbür şiirlerindeki, hissî, mâneviye'ye ait şiirlerindeki, aşk şiirlerindeki hayat anlayışı arasında çok keskin farklar var. Birincilerde yaşamaya aklın, bilimin sağlam dallarıyla bağlanmış görünürken, ikincilerde iyice titrek kanıtlarla kendini iliştirdiğine tanık olunur. Düşünmek isterken umudu yüceltmesi, duyduğu zaman umutsuzluğa kapılması basit bir kararsızlıktan fazla bir şeydir. Her şeye rağmen, şiirindeki bütün nakaratlara rağmen umut değil umutsuzluk hâkimdir Tevfik Fikret'te. Zaten en sert şiirlerinde bile bir haykırıştan çok bir inleme vardır. Gür değildir. Daha silik bir noktadan hareket ettikleri halde Tanzimat şairleri daha gürdürler ondan. Hırçın ve hınçlı bir şekilde "zail ü muğfel"dir Tevfik Fikret. Aklın aydınlığını çıkış noktası yapmak istediği halde nekes bir duygululuğun "zebunudur" Bu çelişkiden de yüksek bir şiir dü-

zeyine varabilirdi Tevfik Fikret; ancak kendine karşı içten olamaması, bir özelliğini toptan yadsıma havasına girmesi engellemiştir bunu. Bu yüzden şair olarak yiğit diyemiyeceğiz ona. Şairin şair olarak yiğitliği, üstlendiği, kendini adadığı şeyin ayrıntılarından organik bir yapı kurabildiği bunu da şiirsel planda onurlu bir düzeye getirebildiği oranda gerçekleşir. Tevfik Fikret fikir sloganlarıyla yetinme yolunu seçmiş, şiirsel yön aramamış, kuru bir söylevci olarak kalmıştır. Şair olarak yanlışlığı daha çok bu noktadadır. Bir yerde "din-i hayat" diyerek yaşamayı ve dünyayı güzelleyecekmiş gibi davranırken, bir başka yerde onu çirkin, pis bulmakta; başka bir yerde de hayata karşı, beşeri getirmek istemektedir. Şiiri, nesir düzeni içinde kavramlar arasında kurulur. Ama belirsiz ve dirimsiz kalır bu kavramlar. Bu da onun en önemli yanı olan "fikir şairi" niteliğini örselemekte, tehlikeye atmaktadır.

Ama bir fikir şairi olarak asıl tehlike (ya da şanssızlık) onun içinde bulunduğu kültür ortamından gelmiştir. Tevfik Fikret'in kuşağı ve kendisinden önceki kuşak, yüzlerini bütünüyle Batı edebiyat ve kültürüne çevirdikleri halde, o kültürün doruk yapıtlarıyla tanışamamışlardır. Batı kültürünü inceleme olanaklarını bulamadan o kültürün sözcüğünü, taşıyıcılığını üstlenmeleri çok yönden eksik bırakmıştır Tanzimatçıları da, Servet-i Fünuncuları da. Sözgelimi 1867'de doğup 1915'te ölen Tevfik Fikret, Batı kültürüyle ilişkilerini geliştirecek bazı olanaklara sahip olduğu halde, aşağıda doğum ve ölüm tarihleriyle birlikte adlarını saydığımız Batılı sanatçı ve düşünürlerin yapıtlarına yabancıydı: Karl Marx (1854 - 1883); Freud (1856 - 1839); Mallarmé (1842 - 1898); Baudelaire (1821 - 1867 ); Rimbaud (1854 - 1891); Lautréamont (1846 - 1870); Nietzsche (1844 - 1900 ) Schopenhauer (1788 - 1860); Balzac (1799 - 1850); Auguste Comte (1798 -1857); Charles Dickens (1812 - 1870); Dostoyevski (1821 1881); André Gide (1869 -1951); Goethe (1749 - 1832); Kant (1724 - 1804). Bu düşünür ve sanatçıların çoğu Tevfik Fikret'in yaşa-

dığı dönemde Batı'da iyice ünlenmiş kişiler olup, çoğu da onun çağdaşı, hatta yaşıtıdır. Galatasaray'ı bitirdiği yıl, *Kapital* yayımlanalı on sekiz, *Les Fleurs du Mal* yayımlanalı yirmi sekiz yıl olmuştu. İkinci Enternasyonal toplanırken otuz yedi yaşındaydı. Ama Batı dünyasında düşünce planında meydana gelen büyük değişimden kulaktan dolma olarak da bir bilgisi yoktu Tevfik Fikret'in. Buna karşılık Batı kültürünü kökten besleyen temel düşünceyi hazırlayan yapıtlardan haberi varmıydı acaba? Hayır. Klasik yapıtlarla da bir ilişki kuramamıştı. Bütün arkadaşları gibi, ağabeyleri gibi, Batı kültürünün magazin yönü ya da belirtileriyle beslenmişti hep. Bu yüzden sağlam bir çıkış noktası yoktu. Gerçi Saray'ın bağnaz tutum, düşünce ortamındaki yetersizlik ve elverişsizlik sağlam bir çıkış noktasını engellemekteydi, ama hiç değilse Tanzimat, ve hele Servet-i Fünun yazarlarının Batı'dan iyi örnekler seçmeleri beklenebilirdi.

Oysa Tanzimat ve Servet-i Fünun döneminde Batı kültür ve edebiyatını birer havari tutkusuyla taşımak isteyen şair ve yazarlarımızın daha çok Batı'nın üçüncü, dördüncü sınıf yazarlarına, rastlansal bir şekilde bağlandıklarını görüyoruz. Temel yapıtlar ve Batı düşüncesindeki büyük değişimi hazırlayan yazarlar bir köşede bırakılarak, ya da onlarla hiç tanışılmayarak, bazı körfez yazarlar seçilmiştir. Tanzimat döneminde dilimize çevrilen yazarların adları bu konuda yeterince bir aydınlık sağlar: Fénelon, Daniel Defoe, A. Dumas Père, A. Dumas Fils, Bernardin de Saint-Pierre, Silvio Pellico, Paul de Cock, Abbé Prévost. Tevfik Fikret de bu arada üçüncü sınıf bir Fransız şairini, François Coppée'yi usta bellemişti kendine.

Tevfik Fikret gericilere karşı, istibdada karşı direndiği için şair olarak büyümsenmiştir. Kendisine büyük şair denmiştir. Kısacası, şiirindeki siyasal tavır, ömür boyunca ve öldükten sonra bir rant sağlamıştır ona. Oysa bu siyasal tavrın altında devrimci bir ağıntı yoktur. Siyasal olmayan şiirlerinde ise yer yer Cenap Şahabettin'in etkisi altındadır. Ve Ce-

nap gibi şiirsel bir araştırma çabası yoktur. Ateist tavrını geliştirirken humor'a hiç önem vermemiştir. Dünyada ateist olup da humor'u bulunmayan tek adam belki de Tevfik Fikret'tir. Bizce büyük sanatçı sadece kendi çağına değil, kendinden sonraki çağlara da tazeliğini yitirmemiş değerler taşıyan adamdır. Ve, bakıyoruz, Tevfik Fikret'ten günümüze pek birşeyler kalmamış. Oysa, Tevfik Fikret'ten yüzyıllarca önce yaşamış Yunus Emre, Fuzulî gibi şairler bugün de büyüktürler; ondan on yedişer yaş küçük Yahya Kemal ve Ahmet Haşim, otuz beş yaş küçük Nazım Hikmet büyüktürler. Fikret'in yanlışlığı birçok nedene bağlanabilir. Bu arada özellikle iki nedene parmak basmak lâzım. Birincisi dil sorunu. Dil, şairin en büyük seçmesidir. Dili seçerken şiirini de seçer şair. Bazı yazarlar gibi Fikret'i incelerken "Ne yazık ki dil.." demeyeceğiz. Suçlayacağız. İkinci neden, Tevfik Fikret'in köksüzlüğüdür. Türk şiir geleneğini redden, Batı şiiri geleneğinin gerektirdiği ölçülerden ve kültürden de yoksundu o. Bir başına varolacak güçte ise hiç değildi. Özellikle onun şiiri bir başına yaratılacak bir şiir değildi. Bu yüzden ilkel kalmış bir şiirdir. Kıpırtısız, donmuş... Zaman geçtikçe daha da kıpırtısız, daha da kıpırtısız, daha da donmuş olacaktır.

Tevfik Fikret, siyasal eylemi dolayısıyla yaşadığı günlerde büyük bir etkinlik ve başarı sağlamıştır. Ancak dikkat edilirse daha çok siyasal bir başarıdır bu. Çünkü aynı başarısını şiirsel planda geliştirmemiş, pekiştirmemiştir. Onun şiirinde bir şiir zincirinden çok, bir fikir zincirinin gelişmekte ve dönmekte olduğuna tanık oluruz. Siyasal fikrin ayrıntılarını bulmuş, ama, şiirsel ayrıntıyı yakalayamamıştır. Fikir ayrıntılarıdır ondaki ayrıntılar. Hayattan değil, fikirden yapmıştır çıkışını. Hayat, saydamlaşıp kalır şiirde, fikir ise şiirsel olanın içinde erimedikçe, onunla beslenmedikçe, pörsür, kurur bir süre sonra. Bu gerçeği farkedememişti o. Zamanaşımına uğraması bundandır.

Servet-i Fünun şiiri deyince ilk ad olarak akla Tevfik

Fikret gelir. Cenap Şahabettin dışında kalan Servet-i Fünun şairlerinin kişilikleri ise daha çok Tevfik Fikret'e öykünme farklarında belirmektedir. Tevfik Fikret'in çağındaki etkisi bununla da kalmamış, geriye doğru yansıyarak, o sıralarda şiirsel eylemi bulunan ve üstad sayılan bazı Tanzimat şairlerine de sıçramıştır. Sözgelimi Recaizâde Ekrem'e. Şiirde yavan olduğunu söylediğimiz Tevfik Fikret'in bu büyük etki gücünü nasıl açıklayacağız? Bizce bunun nedeni şudur: Fikret'in etkisine giriveren öbür Servet-i Fünun şairleri çok zayıf kimselerdi; şiirle ilişkileri ufak ruhsal hovardalıklardan, seyrek kaçamaklardan ibaretti; hiçbiri bıyığına gösterdiği özeni şiire göstermemiş, ya da hepsi şiire nihayet bıyığa gösterdiği kadar bir özen göstermişti. Bunca ilgisiz, bunca zayıf bir çevrede insan kolayca yitip gidebilirdi de. Fikret bu çevrenin kendisi hakkındaki yorumuna inanmak yanlışını yaptı. Bir şair değil, bir aktüalite, bir öğretmen, bir ihtifal oldu. Ve bir aktüalite, bir öğretmen, bir ihtifal olarak kaldı. Bugün bir malzeme bile değil. Bir ibret belki. Tabîî şairler ve şiirin soluğunu canında duymak isteyenler için.

Abes-muktebes tartışmasından doğmuştu Servet-i Fünun.

Muktebes'i başarmaya çalışırken abes oldu.

*1967*

# ŞİİRİMİZ ÜSTÜNE BİR İKİ SÖZ

1968'de Sofya'da basılmış "*Bulgar Şairleri*" adlı kitabı görünce René Lacote'un geçenlerde *Les Lettres Françaises* dergisinde çıkan yazısını anımsadım. René Lacote, bu yazısında, Bulgar şiiri için daha önce yayımlanmış birkaç kitabı, güldesteyi de söz konusu ediyor, kısaca eleştiriyordu. IX. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar uzanan süre içindeki Bulgar şairlerinden yapılmış seçmeleri kapsayan ve dört ayrı dilde düzenlenmiş bulunan bu güldeste, gerçi, Bulgar şiirinin kuşbakışı, bir planını veriyor, gelişim çizgisini ya da doğrultusunu gösteriyor belki, ama o şiirin tam ağırlığını duyuramıyor bize. René Lacote da Fransızcadaki bazı Bulgar şiiri güldestelerinin biraz dogmatik ölçülerle hazırladığı, bu yüzden durumu, tarihsel çizgiyi, tam veremediği kanısında. Ancak, n'olsa, bu güldeste de (daha önce bakma olanağını bulduğumuz Pierre Seghers'in *Autour du Monde* serisinden çıkan kitabıyla birlikte) Bulgar şiiri üstüne bazı yargılara varmamıza engel değil. Üstelik bizim yapacağımız, o şiiri eleştirmeye çalışmaktan çok, bu arada ondan da edindiğimiz izlenimlerle Türk şiiri üstüne iki çift söz etmek.

Türk şiiriyle Bulgar şiirini karşılaştırdığımız zaman Türk şiirinin her yönden daha gelişkin, daha etli bir şiir ol-

duğunu görüyoruz. Bunun gibi, Türk şiirinin daha birçok ülke şiirine göre daha gelişkin, daha umutlu, daha "istidatlı" olduğunu görüyoruz. Bugün, gerçek şiirin daha çok İspanya'da, Fransa'da, Latin Amerika ülkelerinde soluk aldığı bir gerçektir. Bunlara Akdeniz ülkeleriyle Türkiye'yi de rahatlıkla katabiliriz. Özellikle Latin Amerika ülkelerindeki uluslarla Akdeniz ülkelerindeki ulusların benliklerindeki ökelik en arı görünümüyle şiirde belirmektedir; başka türlü söylersek, şiir, bu uluslar için, hiç değilse şimdilik, en elverişli dışavurum ya da anlatım olmaktadır. Bunu daha önce başka bir biçimde Papirüs'te belirtmiştik.

Türk şiiriyle Alman şiirini karşılaştırın, daha geniş bir yolda bulacaksınız. Türk şiirini Macar şiiriyle, Amerikan şiiriyle karşılaştırın daha çılgın, daha ince bulacaksınız.

Tanzimat'tan bu yana Türk şiirinin Batı şiirine gereğinden fazla koşullandığı söylenir. Doğrudur bu. Ancak, öyle sanıyoruz ki, şiirimizde dipteki zengin tortu, büyük birikim, varlığını ve ağırlığını her zaman duyurmuş, Türk şairi kendine güvenini en umutsuz anlarında bile yitirmemiştir. İkinci olarak Batı şiirine öykünme, zaman içinde, Batı şiiriyle daha sıkı bir ilişki gereğini doğurmuş, bu da hiç beklenmedik, belki de hiçbir ulusun şiirinde görülmedik bir aşamayla sonuçlanmıştır. Bugün, sanırız, bir Prévert'in, bir Eliot'un, hatta birçok ikinci, üçüncü sınıf şairin Türkçeye çevrilmiş şiirleri birçok ülkede çevrilenden daha fazladır. Bunların Türkçe'de yeni ağıntılar yarattıkları kuşkusuzdur. Türk şairi yabancı dillerdeki şiirsel atılımlar üstüne izlenimler kazanmıştır. Türkçede dünya şiirinin bir laboratuvarı yaratılmıştır. Çeviriler kötü de olsa, çevrilenlerin çoğu gereksiz de olsa, böyle bir sonuç çıkarmıştır ortaya. Bu durum Türk şiirine ek bir şiirsel "otofinansman" kazandırmıştır, diyebilir miyiz? Gerçi bu olanak işin sonunda ve çok şey pahasına kazanılmıştır; ama bir kere kazanılmıştır artık. Ve bunda dipteki o tortunun büyük rolü olmuştur. Gerçi bu arada geçirilen uzunca ve meraklı bir serüven vardır, ama sonuçta varılan

kota bu olmuştur. Ancak yukarda değindiğimiz gibi Türk şiiri hiçbir döneminde tam öykünmeci olmamıştır. En öykünmeci döneminde bile. Öykünen şairler gelmemiş midir? Fazlasıyla. Ama bütünüyle, genel dönüşü içinde, Türk şiirini Batı şiirinin yedeğine sokmak insafsızlık olacaktır. Türk şirindeki devrimler, yalnız Batı şiirine özgü nitelikler olmayıp, dünya şiirinin, ya da tek kelimeyle şiirin, genel aşamasına, gelişimine, evrim diyalektiğine ilişkin hareketlerdir. Devrimler sırasında sürçmeler, borç ve yavan noktalar, gereksiz atlamalar olmuştur elbet; bunlar yine şiirin kendi içinde dengelenmektedir, dengelenecektir.

Öte yandan düzyazı sanatlarının, romanın, hikâyenin, tiyatronun geleneksel şiir biçimlerinden koparak bağımsızlıklarını kazanmaları, ayrı ayrı gelişme süreçlerine girmeleri de, Türk şiirinin olduğu gibi, daha doğrusu yüzyıl boyunca olduğu gibi kalmaması için büyük birer nedendir. Hayatın değişmesine, yeni değerlerin oluşmasına uymak zorunluluğu yanında, şiirin bir kez de bu kopma nedeniyle kendi durumunu gözden geçirme zorunluluğundan söz etmek mümkündür, hatta gereklidir. Aynı duruma birçok Asya ülkesi şiirinde, sözgelimi Vietnam şiirinde de rastlandığını görüyoruz. Vietnam'da da romanın, hikâyenin geleneksel şiir biçimlerinden sıyrılıp bağımsızlaşması çok yenidir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki tarihlere rastlar. Ama asıl dikkati çekici olan, romandan, hikâyeden boşaldıktan sonra, Vietnam şiirinin aynı kalmadığı özgürleşme yönünde kendini yenileme evresine girdiği gerçeğidir.

Şiirimizin Batı şiirinin yörüngesine girdiğini söylemek, sonra da her şeyi bu yargının arkasına takarak düşünmek, sanırız, bugün artık yetersiz, boş bir davranıştır. Türk şiiri, Batı şiiri yörüngesine girmeseydi, kendini hiçbir zaman yenilemeyecek miydi? Kendi gelişiminin verdiği hızla serbest vezne geçmeyecek miydi? Kafiyeye karşı günün birinde bir savaş açmayacak mıydı? Özgür anlatımın sınırlarını yoklamayacak mıydı? Bu sorulara olumsuz karşılık vermek tıpkı

"özgürlük kavramı bize Batı'dan geçmeseydi hiç geçmeyecekti" gibisinden bir karşılık olurdu. Kaldı ki biçim şiir devrimlerimizin birçok ana öğesini yine kendi şiirimizden çıkarmak mümkündür. Sözgelimi şiirimizde kafiyenin bırakılması dilimizde kafiye imkânı bulunmamasındandır biraz da. Osmanlıcadan Türkçeye geçtikten sonra, bir süre taze kafiyelerle iş idare edildi. Sonra sonra, bir kafiye yoksulluğuna düşüldü. Dilimizin yapısı gereği (örnek yoktur dilimizde) kafiye yapmanın olanakları sınırlıdır. Onlar kullanıldıktan eskitildikten sonra bir bunalım başladı. Birçok şairin hep Yahya Kemal'in kafiyeleriyle yazmasının nedeni budur. Bu yüzden kafiyesiz şiire geçiş bir zorunun karşılığı olmuştur. Ya da bir zorakiliğin bozulması.

Şiirimiz artık ciddi incelemeler bekliyor. Bunu hak edecek kadar büyük sorunları vardır. Oysa eleştirmenlerin gerçek sorunlar yerine yüzeyde bazı küçük şeylerle uğraştıklarını görüyoruz.

Bugünlerde, şiirimiz, özellikle son çeyrek yüzyılda yazılmış yazılmakta olan şiirimiz üstüne birtakım yeni sözler söyleniyor, birtakım yeni yorumlar getirilmeye çalışılıyor. Bu arada iki yeni eğitimden söz etmeden geçemeyeceğiz. Bunların birincisi son yirmi beş yıllık, özellikle de son on - onbeş yıllık şiir serüvenini "itibarsızlaştırmak" için gösterilen büyük çabadır. Ne yazık ki bu itibarsızlaştırma çabası, kullanılan ölçülere göre çok daha itibarsızlaştırılması gereken bazı şairlere itibar sağlama adına yapılmaktadır.

"Gelenek"ten ve "ulusallık"tan söz edenler var şu sıra. Ancak bu kavramları kullanırken ince bir noktayı gözden kaçırmamak gerektiği kanısındayız: 1940'ta yapılan şiir devrimini kabul etmeyen yani şiirin kendi öz devrimini benimsemeyen, Orhan Veli'nin giriştiği ve başardığı kavgayı anlamak istemeyen arkadaşların, gelenek ve ulusallık adına ancak "gerici" bir sanat kesiminde at oynatabileceklerini bilmeleri gerekir. 1940 şiirini benimsemeyebiliriz, ama o şiirin giriştiği ve kazandığı kavgayı iyi niyetle incelemek, bir yer-

de haklı bulmak, bunu yaparken ikiyüzlü olmamak zorundayız. 1940 savaşı şiirin özgürlüğü konusunda olduğu gibi toplum sorunları konusunda da büyük ve önemli bir savaştır. Sonradan bu şiirin en belirgin ölçüde yasaklar getirmesi, buruşması, çarçabuk basitliğe ve kuruluğa düşmesi bu savaşın haklılığını ve büyüklüğünü yok etmez. Onun için 1940 şiirinin çıkışı (şimdi o şiirden nice uzak olursak olalım) günümüz şiir düşüncesinde bir alt kesim meydana getiriyor. Onun altında düşünemeyiz artık bugün. Çünkü onun altında düşünmek şiir için mümkün en kötü faşizmdir.

*1969*

# OKTAY RIFAT'IN ŞİİR ÇİZELGESİ

I

1940 kuşağı şairlerinin, bu arada Orhan Veli'nin, Oktay Rifat'ın, Melih Cevdet'in, şiirimize hazırladıkları olanaklar, Türkçeye kazandırdıkları şiirsel kıvam, bugün, iki kuşak sonra, hâlâ taptaze duruyor. Bu yöndeki işlevleri kendi şiirlerini aşan bir nitelik göstermiş, konuşulan Türkçede yanklanmış, gazetelerde günümüz fıkra yazarlarının oluşum koşullarına işlemiştir. Önemlidir bu. Konuşma dilinin içinden geçirdikleri dirilenme akışı, üstünden yeni akışlar geçtiği halde, Türkçeye verdiği ilk konumu bugün de koruyor. Gerçi bir süre sonra, ardlarından gidenlerce, içlerinde bulunanlarca, sadece dilin dış belirtileriyle oynanarak şiirsel gerilim düşürülmedi değil, ama şiirin Türkçede yeni anlatım biçimleri yaratması daha çok onlarla oldu. Bu arada Ataç'ı da ad olarak anmak gerekir.

Yahya Kemal konuşulan dilin şiirine yönelmişti. Nâzım Hikmet otuz yıl önceden bugünkü Türkçenin alacağı biçimi sezinlemişti. Ama Türkçeden aldıkları olanakları şiirsel

planda elektrikleyerek yine kitlelerin Türkçesine gönderecek etkinliğe yalnız bu şairler sahip oldu.

Somut, dobra, düşünmeye elverişli, çağrışım ağı onarılmış ve yaşama sevinciyle etekleri zil çalan bir dil.

Oktay Rifat bu dilin en afacan şairi, en çevik şairi. Onun şiir çizgisi sık sık oynamalar göstermiş, bu arada arkadaşlarıyla birlikte Türk şiirinin genel akışını, konjonktürünü çok kez etkilemiştir

II

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. Ve her şey yanıttır: nesneler, durumlar, biçimler. Kitabın yanında defter vardır, birden defterin yanındaki bardağa kayar gözleri, onun yanında duran çocuk vardır, ve uzaklarda yıldızlar... Doğa içinde nesnelerin birbirleriyle ve insanlarla hısımlık bağlarının farkına varmış, üstünde bir an düşünmeye fırsat bulmadan sevivermiştir her şeyi; işi aceledir; günler su gibi geçer; her şey birdenbire olur. *Yaşayıp Ölmez Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler*'de ve daha önceki şiirlerde hayat karşısında büyük bir hayranlıkla doludur. Arkadaşları gibi o da bu planda yeni ayrıntılar getirir şiire; günübirlik yaşamanın içindeki küçük, güncel durumlara öncelik tanır. Bunları yaparken Orhan Veli'den ayrılığı, kendisinin daha duygan oluşu ve onun kadar keskin bir düşünceyle yazmaya oturmamasıdır. Orhan Veli için her şey eski şiiri yıkmaktır; bunu yaparken bir yerde belli bir şemaya göre hareket etmekte, eski şiirin tersini yazmaktadır. Oktay Rifat'ta bunun böyle olmadığı, hiç değilse o kadar olmadığı görülüyor. Eski şiirle bu yönden bağımlı olmadığı ya da tersten de olsa ona koşullanmadığı yerler var

onun. Sözgelimi Orhan Veli, şiirde taklitçi (imitatif) uyum denemelerini bütün bütüne bıraktığı halde, o, şiirlerine bu tür bir uyum vermekten çekinmeyebilmiştir. İç uyumda eski şiirden apayrı bir dil diyalektiği kullanırken, dış uyumda ses benzerlikleri aramaktan sakınmayabilmiştir. Orhan Veli'nin şiirindeki hesaplılık onun o sıralardaki ürünlerinde görünmeyebiliyor; en garip, en olmayacak söz istifleri genel bir duygu görünümü, örgensel bir bütün niteliği kazanabiliyor onda. İlk şiirlerinde çok kez Orhan Veli'nin etkilerini taşısa da, şiire ayrı giriş noktası bulmuştur; getirdiği söz düzeni daha rahat, bütünüyle daha kolay özümlenir ve içe indirilir soydan olmuştur hep. *Kuşdili* şiiriyle *Kitabe-i Sengi Mezar* şiiri arasındaki duygu ayrımı iki şair arasındaki ayrımdır. Orhan Veli'de bir silahtır şiir. Oktay Rifat'ın bu dönem şiirlerinde ise başka bir şeydir, yaşamanın naiv ve uzantısıdır, türküdür.

Orhan Burian 1946'da yazdığı bir yazıda Oktay Rifat için şöyle diyor: "Oktay Rifat, içe dokunma sanatını bütün arkadaşlarından daha iyi biliyor. Hüzünle sevinç karışık o az bulunur *Mayhoşluk* onun şiirlerine vergi. İnsan olmanın gönülde uyandırdığı şefkati, muhabbeti ne tatlı dillendirişi var! Evimizin, kalbimizin mahremiyetine girmek için ne kadar samimiyet göstermek lâzımsa gösteriyor."

*Garip*'le belirli çıkış noktasına kavuşan ilk dönem şiirleri, tuhaflık sevgisini gitgide gerçeğin dış çizgileriyle değişmeye başlıyor. *Yaşayıp Ölmek ve Avarelik Üstüne Şiirler*'de duruluyor; küçük adamın ruh hallerinde ve durumlarında ayrıntılar arıyor. Sonra da büyük bir hızla toplumcu bir yönsemeye giriyor.

Oktay Rifat'ın şiiriyle Melih Cevdet'inki arasında nasıl bir ayrım yapacağız? İlk bakışta iki şair arasında bir ayrım yokmuş gibi geliyor. Hele çıkış günlerinde, *"Garip"*in ilk döneminde, üçler'in birbirlerini iyice andırdıkları görülür. Doğrudur bu. Aynı edebiyat ekiniyle beslenmişlerdir. Görüşleri gibi delikanlılık günleri de bir arada gelişmiştir. Orhan Veli,

Oktay Rifat'ı on üç, Melih Cevdet'i on beş yaşında tanımıştır. Bu, onlara, başka şiir topluluklarında görülmeyen cinsten bir yakınlık, ortaklaşa bir söz hazinesi, hatta ortak bir şiirsel sözdizimi kazandırmıştır. Hemen hemen aynı temaları işlemeleri de ayrı.

Bununla birlikte, o ortak tema ve sözbirliğinin altında daha ilk şiirlerde bile bir ayrılığı sezmemek elde değil. Hiç değilse, bugün, gelişmiş, ayrı yollara, ayrı alanlara uzamış şiirlerinin de bizde uyandırdığı seçme olanağıyla, o ilk günlerin ortak kabuğu altındaki ayrımları daha iyi seçebiliyoruz.

Beş duyunun şairidir Oktay Rifat. İlk şiirlerinde bütün bütüne öyledir. Ben'in doğal çevre karşısında bir yerde tanısımaya dönüşen ilk şaşkınlığı içindedir. Alaydan çok sevinç içinde. Nesneleri en çok sevinç uyandıran yanlarıyla görür, izlenimleri eksiltili (Eliptik) bir dille dışarı vurulur.

Melih Cevdet'te ise duygu önde gelir; dikkat edersek, onun ilk şiirlerindeki düşünce öğesi bile ayrıntılarını hep duygudan kotarmaktadır. Oktay Rifat'ta duygu bir kımıltı halindedir, *"apriori"* bir biçimde gelişir ve kendine uygun bir dille doğar . Melih Cevdet'te ise belirli bir yönde doğan duygular bir yerde düşünceyle birlikte gelişir, bir yerde de onu hazırlar. Oktay Rifat'ın doğa içinde olmasına karşılık, toplum içindedir o. Melih Cevdet'in kırık diyebileceğimiz bir yanı vardır ilk şiirlerinde. Çok silik de olsa, daha başlangıçta, yeni bir dünya özlemi içindedir. Denebilirse, Oktay Rifat "hayatı değiştirme" aşamasına, yaşamanın, yaşıyor olmanın güzelliğini farkederek geçmek ister. Melih Cevdet ise toplumda insana ilişkin bazı değerlerin eksikliğini sezerek "dünyanın değiştirilmesi"ni özler gibidir. Elbet, bütün bunlar iz halindedir, kök halindedir, belli belirsizdir, zaman zaman başka şeylerle karışarak, başka öğelere yerini bırakarak silinip gidebilmektedir. Yine de Melih Cevdet'te toplumcu bir aşamaya geçecek daha kesin öğeler vardır. Öte yandan "Garip" öncesi ürünlerine bakarsak, Oktay Rifat'ın kendisini

Garip'e daha iyi hazırladığı görülür. İkisi de başlangıçta Orhan Veli'nin etkisi altındadır. Ama birbirlerini, Orhan Veli'nin kendilerini etkilediğiniden daha çok etkilemişlerdir.

III

*Karga ile Tilki*'ye Yeditepe şiir ödülü verildikten sonra bir dergide kendisiyle yapılan konuşmada, şiiri *"toplum dertlerine çare arayan"* bir uğraş olarak tanımlıyor (1955). Hatta bu konuda Mayakovski'nin formülünden de ileri gitmiş oluyor. Gerçekten, Mayakovski *"Şiir Nasıl Yazılır?"* adlı denemesinde şiirsel çalışmanın ilk noktasında toplumsal bir ısmarlama gereği olduğunu söylerken bir de koşul koyuyordu: Çözülecek sorunun sadece şiirle çözülür cinsten olması gerekirdi. Mayakovski bu koşulu açıklamıyordu pek. Yine de bununla şiirsel uğraşının ayrıcı niteliğini belirleme gereğini duymuştur diye yorumlayabiliriz. 1955'lerin Oktay Rifat'ı ise geldiği noktada sorunu temelden kestirip atmayı uygun görür. Ne var ki, o konuşmada yaptığı tanımı da, o günlerdeki şiir tavrını da onun ulaştığı bir sonuç, kararlı bir bilançonun ifadesi olarak değil, şiir konjonktürünün çizdiği eğride ilginç bir yücelti durumu, bütünü açıklamayan (açıklaması da istenmeyen) bir enstantane olarak görmeliyiz. Diyebiliriz ki bu tanım genel olarak şiiri değil, genel olarak kendi şiirinin kazandığı işlevi, kavradığı planı anlatıyor. *Garip* 'in çıkışı ve kısa bir süre sonra şiiri kendi yatağından akıtmaya başlaması, o yıllarda (1940- 1941) yeni yeni filizlenen toplumcu şiir denemelerinin ikinci plana itimesi sonucunu doğurmuştu. Hemen bütün genç şairlerin Yenilik Şiirini izlemeye, ona katılmaya başlaması buna tanıktır. Ağır baskılar karşısında susmak zorunda kalan, siyasaya dokunmayan bir şiir türünü de yürütmeyen 1940 toplumcuları, sonradan, Yenilik Şiirini suçlamışlar, bu şiirin sürükleyicilerinin "zararsız" olmaları, "tatlı" olmaları nedeniyle siyasal güç tarafından

tutulmuş, hatta yerleştirilmiş olduklarını söylemişlerdir. Garipçilerin kısa bir süre sonra toplum konularına gelmelerinde, bu suçlamaların da bir etkisi olduğunu söyleyenler var. Bence, ancak şiirin gelişim süreciyle ve Türkiye'nin içinde bulunduğu koşullarla açıklanabilir bu. Garip'le gelen yenilik, şiirimize büyük bir zekâ, açık bir düşünce yetisi getiriyor. İlk aşırı deneylerin bile toplum hayatı içinde bireyin durumlarına ilginç bir değinişi vardı. Burdan bir düşünce şiirine geçiş kolay olmuştur. Özellikle *Yaprak* dergisindeki şiirlerde bu yönseme güç kazanmıştır. Oktay Rifat bu yıllarda Sabahattin Eyuboğlu'nun önerdiği *"halk olarak sanat"* formülünün çevresindedir öbür arkadaşları gibi. Ancak, sanırım, bu formülü en sıkışık bulan şair de o olmuştur. Şiirsel birikimi, hayat deneyleri, entelektüel bir şiire göre yoğunlaşmıştır daha çok; köy enstitülerinden, köylerden gelen şairler için elverişli gelecek bu tür bir sanatın, arkadaşları arasında bir özdenlik bütünüyle beliren bir şair için pek rahat olduğu düşünülemezdi. Nitekim, Orhan Veli öldükten sonra, *Yeditepe* dergisinde yayımladığı şiirlerde Oktay Rifat'ın ikili bir tutum içinde olduğunu görüyoruz. "Halk olarak sanat" formülünden bir çıkma, bir sapma (bir çıkış değil) yaparak halk deyimlerinden, folklar öğelerinden yararlanıyor, bir yerde onlarla kuruyor şiirini (*Karga ile Tilki, Fadik ile Kız*) ; bazı çalışmalarında ise entelektüel bir yerden yakalıyor onu; bir Desnos duyarlığını, bir Eluard yalınlığına bitirtiren bir tavırla. Türk şiirinin köpüğünü, Türkçenin doruklarını meydana getiren bir tutkuyla, *Telefon*'u, *Sandalda*'yı, *Kanarya*'yı yazıyor. *Aşağı Yukarı*'da ve *Karga ile Tilki*'de bu iki tür çalışma yan yana gider. Ben o sıralara fakültede öğrenciydim. Yayımlanmış ilk yazılarımdan biri Oktay Rifat'ta gördüğüm bu ikili gelişimin özellikle de onun folklora ve halk deyimlerine dadanışının sakıncaları üstüne idi: *"Oktay Rifat'ın Şiirinde Fırsat Rantı"* (Pazar Postası, 1955). Oktay Rifat, Jacques Prévert'in girişimini yansıtan yeni bir yolu deniyordu bu şiirleriyle. Ancak, halk deyimlerini, folklor öğelerini, olduğu

gibi, büyük bloklar halinde yerleştiriyordu şiirine. Bunda o kadar ileri gidiyordu ki, çalışması, kelimeler arasında olmaktan çıkıp bloklar arası bir nitelik taşımaya başlıyordu. Ben bunun yaygınlık kazanacağından kaygılanmış, bu kaygımı, biraz da abartarak (şimdi bakıyorum da), belirtmişim. Şöyle demiştim o yazımın bir yerinde:

"Önce Oktay Rifat'ın şiirimizdeki bugünkü işlevini belirtelim: a) Oktay Rifat bir fikir şairidir. Onun için asıl olan toplumsal olaylar, toplumsal kaygılardır. Bugünkü ekonomik düzeni, kuralların bükülmez, işgücünün paysız olduğu bir ortamı yermek için yazıyor. Kısaca, ekonomik sınıflar ayrılığı sorunu ve bunun ayrıntıları, uzantıları olarak başka sorunlar...; b) Şiirlerinin kuruluşunda halk biçimlerinden geniş ölçüde yararlanıyor. O kadar ki, belli biçimler Oktay Rifat'ın şiirine sadece girmekle kalmamış, aynı zamanda onun temel niteliğini, giderek kurallarını da meydana getirmiştir. Bu iki önemli noktanın birleşmesi, daha doğrusu ikincinin birinciyi anlamlı bir şekilde tamamlaması Oktay Rifat'ı öbür şairlerimizden hemen ayırıveriyor. Özel bir durum kazandırıyor ona. Her şiirsel uyarılmada oynayan birçok kavram, dönen birçok kelime vardır. Şiir yazılıp bitmeden bunların yazılma sırası da, özel kullanılma değerleri de, belli değildir. Özel kullanılma değeri sözüyle aynı kavrama dönük ya da yakın bir kavrama dönük kelimeler arasında yapılacak seçim işini anlatmak istiyoruz. Herhangi bir şairde kelimelerin söz kümeleri içindeki işlevleri, yerleri önceden pek belli değildir. Oktay Rifat'ın bir süredir denediği bu tür şiirde ise durum başka; biçimler ona kelimeleri, işlevleri ve özel kullanılma değerleriyle birlikte getiriyor; okuyun "*Karga ile Tilki*"yi, "*Bulut*"u, "*İstanbul*"u, bunu açıkça göreceksiniz. Ufak parçalardan büyük parçalar, büyük parçalardan şiir yapıtını kurma yolundaki çalışma bölümleri Oktay Rifat'ta şöylece değişmiştir. O, daha çok büyük parçalar üzerinde iş görmektedir. Oysa bir de yeni yaptığı şiir tanımının dışındaymış gibi duran başka şiirleri var. Düşünceyi iyice yumuşatıp yaydığı,

halk biçimlerinden yalnız dolayısıyla yararlandığı şiirleri; *Telefon, Meyhane, Kanarya* adlı şiirler, *Sandalda* adlı şiir. Biz asıl bu tür şiirlerde yarma kalacak bir taraf buluyoruz."

Aynı yazıda bunun Oktay Rifat'ın şiiri için tehlikeli olduğunu söylemiş, ama bu durumun ona öbür şairler karşısında bir "rant" sağladığını da eklemiştim. Oktay Rifat, halk deyimlerini öylesine bol kullanıyordu ki, bu tür çalışma artık onun kişiliğine ilişkin, ona özgü bir yöntem sayılıyor, başka şairler bu tür çalışmaya yaklaşmıyordu. Öte yandan bu tür çalışma okur karşısında Oktay Rifat'ın şirine pratik bir sıçrama gücü de veriyordu. Şiirsel bir ranttı bu.

Gerçekten bu çalışma yöntemini uyguladığı sırada da, bir gün onu artık bıraktıktan sonra da, başka hiçbir şair aynı alanda boy göstermedi. O şiirler, ona özgü, onun yarattığı bir yöntemin ürünleri gibi kaldı, zaman içinde billûrlaştı, "klasik"leşti.

Bugün yeniden baktığımda, Oktay Rifat'ın toplumcu sanatı üstlendiği dönemdeki o iki tür şiir arasında eskisi kadar büyük ayrımlar görmüyorum. Bir yerde, bir alanda yaptığı yatırımın öbür alandakini de beslemiş olduğu kanısı uyanıyor bende.

Bu dönemde yüzde yüz toplum planında atmaktadır nabzı. Emperyalizme karşı direnme, eşitlik isteği, kompradora yergiler, insan sevgisini yüceltme, yayma, bu sevgiyi pragmatik yoldan kurma çabası; Anadolu'ya, Anadolu insanına açılmak isteyiş... İlk şiirlerdeki özdenlik dolu ses, bu evrede kırk yıllık arkadaş tonu kazanıyor.

## IV

Bundan bir yıl sonra ise Oktay Rifat'ı *Perçemli Sokak*'ın önsözünde apayrı bir şiir düzeyinde görüyoruz. Üzerinde tartışılmış, çok kez de yanlış anlaşılmış bu önsözde, kelimelerin, gerçeğin dildeki işaretleri olduğunu söylüyor; bir dili

kullanmanın, kelimelerin uyandırdığı görüntüler yardımıyla anlatmak demek olduğunu ileri sürüyor; bir sözün anlamı, o sözle gözümüzün önüne gelen görüntüden başka bir şey değildir; her söz bir görüntü uyandıracağına göre anlamsız söz yoktur; *"Ama biz, sözler arasında bir ayrım yaparız. Bir sözün gözümünüz önüne gelebilecek görüntüsü, olabilecek bir şeyse o söze anlamlı, olmayacak bir şeyse anlamsız deriz. "Ahmet Düştü" sözünün bir anlamı vardır, çünkü Ahmet düşebilir. "Lambanın saçları ıslak" sözünün bir anlamı yoktur, çünkü lambanın saçları olmaz. Bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenemeyeceğinden, sadece anlamla da bağlı kalması istenemez."*

Özellikle bu son cümle, anlamsızlığı şiirin bir ön koşulu olarak gösteriyor sanılmıştır. Oysa, Oktay Rifat, daha sonra *Yeditepe*'ye yazdığı bir yazıda da açıkladığı gibi, aslında gerçeği daha keskin göstermek, alışkanlıklarla gerçek arasında yitirdiğimiz ilgiyi tazelemek, tek tek anlam parçalarının üstünde bütün bir gerçeklik duygusuna ulaşmak istemektedir. Yalnız *Perçemli Sokak*'ta uygulanmasına da geçtiği bir fikrini kabul etmek kolay değil. Oktay Rifat, kelimeleri kullanmanın, gerçekle oynamakla, onu kurcalamakla bir olduğunu söylüyor. Bu bir yere kadar doğrudur: yukarıdaki "olabilecek", "anlamlı" sözleri için. Onların dışındakiler içinse aynı kesinlikle konuşamayız. Bu noktada kelime bir işaret olmaktan, nesnenin, durumun tam simgesi olmaktan çıkıyor çünkü. Sartre'ın da belirttiği gibi, şiirin ayırıcı niteliği *araçdil*'den vazgeçtiği yerde başlar: "Şairler, kelimeleri işaretler gibi değil, eşya gibi kabul ediyorlar. Konuşan kimse kelimenin ötesinde, nesnenin yanında oluyor. Birincisi için kelimeler yararlılıkları kabul edilmiş araçlardır ki yavaş yavaş aşınırlar, artık işe yaramaz oldukları zaman da bir köşeye atılırlar. İkinciler için öyle değil ama; onlarca kelimeler, otlar gibi, toprakta boyveren ağaçlar gibi doğal şeylerdir."

Sanırım, Oktay Rifat'ı böyle kestirme söyleten şey, şiirinin daha önceki aşamalarıyla ortak bir nokta bulma isteği,

pratik gerçeği elden kaçırmama kaygısıdır. Kitapta, önsözün de önünde yer alan şiirin, toplumcu kitaplarındaki havayı taşıması bu isteğin büyüklüğünü gösteriyor. Bu bakımdan Mehmet Kaplan'ın dediği gibi, *Perçemli Sokak*'taki tavrı sadece bir oyun gereksinmesine bağlayamayız. Ama, şurası da belli ki, önsözündeki istek ne olursa olsun, *Perçemli Sokak*'taki, bir bakıma *Aşık Merdiveni*'ndeki şiirlerde dil örgüsü ve şürsel tutum bütün bir gerçeklik duygusu uyandırıcı planda gelişmiş değildir. Yine de, beş duyunun önceliğinin sürüp gittiği, her şeyin eski söz hazinesinin somut öğeleri içinde devindiği bu şiirlerde, eski şiirini tamamlayan, dağılarak, kırılarak, belirsizleşerek, yayılarak, onun sınır bölgelerini meydana getiren bir yan da görülmüyor değil.

Büyük parçalar üstünde çalışma yöntemi bu kez tam tersi bir yönteme bırakmıştır yerini. Tek tek kelimelerle, onların sonsuz, çok kez aldatıcı da olabilen olanaklarıyla başbaşa kalan, daha doğrusu kendini deyimlerin birbirine çakılı iskelesinden onların belirsiz denizine fırlatan şair, Hegel'in bir saptamasını doğrulamıştır: *Nesnelerin ağırlığı karşısında adların (sözlerin) esassızlığını.* 1955'te şiiri en katı anlamda tanımlamaktan büyük bir tat duyduktan hemen sonra, 1956'da, *Perçemli Sokak*'ın önsözünü yazmaya Oktay Rifat'ı iten nedenler neler olabilirdi? Şiirinin gelişim sürecinden bunun bir kanıtını gösterebilir miyiz? Kolay bir şey değil bu. Ola ki halk biçimlerinde, deyimlerde katılaşan kelime dizelerinden kurtulmak istemiş bulunsun. Şurası belli ki, Oktay Rifat'ın insan anlayışında, dünya görüşünde, siyasal düşüncelerinde bir değişiklik meydana gelmiş değildir. Gerçeğe bağlıdır yine. Toplumcudur yine. Ama gerçeğe bir de başka yerlerden bakmak istemekte, yani bir biçim araştırmasının gereksinimini duymaktadır. Şöyle diyor: "*Ama biz gerçeğe olan ilgimizi de yitirmişizdir. Çünkü gerçeğe alışmışız, yahut başka bir açıdan bakabilmek elimizde olsaydı, daha çok ilgi duyardık ona.*" Böylece gerçeğin alışa alışa unuttuğumuz ya da artık farkına bile varmamaya başladığımız yüzünü görebilmek

için kelimeler dünyasında yeni bireşimler yapılmak gerektiğine inanıyor. Ahmet'le kısa bir süre için vedalaşıyor.

*Perçemli Sokak*'taki bütün kelimeler en somut, en evcil, en yaygın kelimelerdir. Denebilirse, bir bakıma sanatıyla yan yana getirilmişlerdir. Tek tek bakılmıştır kelimelere. Binlerce bakış var bu şiirlerde, geniş zaman içinde. *Aşık Merdiveni*'nde ise bir püskürtme sanatına geçişi görebiliriz. Kendi mantık bağlarını koruyan küçük adacıklar var. Bu bağları en iyi sağlayacak olan düzyazının içine dalınıyor. Olaya, hikâyeye, anıya geçiliyor. Hemen her şey anıdır, beyaz bir bulutun tülü gibi dalgalanan bir çocukluğa akar her şey. İlk kez bir ölümsüzlük düşünceli, bir evren duygusu. Dalıverdiği *Perçemli Sokak*'tan *Aşık Merdiveni*'nin basamaklarını teker teker inerek uzaklaşır Oktay Rifat.

V

Bu kez aşağılara iniyor. Dibe, en dibe, *Elleri Var Özgürlüğün*'de ve daha sonra yayımladığı şiirlerde bir hayat felsefesine eğiliyor, varlık sorununu kurcalıyor gibi. Dünyanın çevresinde bir de evren olduğunu farketmiştir. O eski büyük - şehirlinin sevinç çığlığı, bir ara dünyalının kahkahasına dönüştükten sonra, şimdi de, bilgece bir gülümseme haline geliyor. Destansı bir hava. Katmerlenmiş, yayılmış, düzyazının hinterlandından yararlanarak daha da zenginleşmiş, oturmuş bir şiir dili, insanoğlunun uzak geçmişiyle bugünkü durumu arasındaki serüvenini izlemeye çalışıyor; tarihten çok doğa içinde.

VI

Oktay Rifat'ta şiirsel konjonktür büyük inip çıkmalar gösteriyor. Her değişiş bir öncekinin bazı yönlerden tam tersiymiş izlenimini uyandırıyor okurda. Yalnız bunların kimlik değiştirmeyle ilgisi yok. İlhan Berk gibi her değişişte bir

önceki dönemini yadsımıyor, inkâr etmiyor. Ve tuhaf bir şekilde (böyle diyebiliyorum), başta yadırgansa da, birbirinin tersi olarak belirmiş dönemler ve bu dönemlerin ürünleri birbirine bağlanıyor; eklem yerleri o ters çıkış noktaları olmak üzere.

*1969*

## ELLERİ VAR

*Elleri Var Özgürlüğün* adlı yapıtta üç bölüm var: "Elleri Var Özgürlüğün", "Agamemnon", "Şiirler". Oktay Rifat'ın, bu döneminde (1960 - 1966), *Perçemli Sokak ve Aşık Merdiveni*'nden sonra bir değişme isteği içinde olduğunu, ancak birkaç seçenek karşısındaki kararsız kaldığını görüyoruz. Kitabın "Elleri Var Özgürlüğün" bölümündeki on kısa şiir, toplumcu dönemin şiirlerindeki havayı sürdürüyor. Bir önsöz niteliğinde bu bölüm. Öbür yapıtlarındaki sözgelimi *Perçemli Sokak*'ın başındaki "Ahmet'e" şiiri gibi bir önsöz. Oktay Rifat her yapıtının başına koyduğu böylesi önsöz - şiirleriyle, düşünce planında değişmediğini, hayata ve tarihe karşı aynı düşünceler ve duygularla baktığını belirtmek istiyor. Üçüncü bölümdeki şiirlerde de bunu görüyoruz. Ancak "Şiirler"de, belirsiz de olsa, bir karamsarlığın ilk izleri var. Sanırım daha sonraki şiirlerinde daha açık olarak ortaya çıkacak bir değişmenin başlangıcıdır bu. Bu konuya ilerde de döneceğiz. Yalnız sözünü ettiğimiz kararsızlık belirtisinin " Elleri Var Özgürlüğün", özellikle de "Şiirler" bölümlerindeki parçaların yapılarına da sinmiş olduğunu burada söyleyelim.

Oktay Rifat'ın büyük bir bunalım geçirmekte olduğu hemen anlaşılıyor. Denebilir ki bunlar onun en başarısız, daha önemlisi, en tutkusuz şiirleridir.

Kitabın gövdesini meydana getiren "Agamemnon" bölümü ise şairin ulaştığı yeni bir noktayı belirtmesi bakımından oldukça ilginç. Oktay Rifat uzun bir süre eski Grek ve Latin şairleri üstünde çalıştı, onlardan çeviriler yaptı. "Agamemnon"un bu birikimin bir sonucu olduğu anlaşılıyor. Kendisi de Türk Dil Kurumu ödülünü aldıktan sonra yaptığı konuşmada bunu doğrulamıştır.

Bununla birlikte "Agamemnon"un şiirsel esprisi, Oktay Rifat'ın Latin şiirlerinden yaptığı çevirilerdekinden çok ayrıdır. Hele —çok başarılı olduğu kuşkusuz olan— bu çevirilere, onun kendi şiir ve dil hazinesinden kattığı öğeler, "Agamemnon"a değil, önceki yapıtlarına (*Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Şiirleri, Aşağı Yukarı, Karga ile Tilki*) daha uygun düşmektedir. "Agamemnon"un Oktay Rifat'ın şiirinde yeri nedir? Eski Grek lejantlarından da yararlanılarak, sürekli bir biçimde çağdaş verilere çıkılarak, insanlığın hayatındaki tarihsel köşebende, açlığa ve aşka, sorun olarak bakılıyor bu şiirde. Çok güzel imgeler var. Ne var ki bunlar *Perçemli Sokaklar*'dan, *Aşık Merdivenleri*'nden fazlasıyla geçirildiğinden şiirsel bir örgenlik içinde kaynaşamıyor, biraz boşlukta kalıyor. Şiir uzadıkça, imgeler, kavramlar daha dağılıyor. Başlangıçta olduğu varsayılabilen düşünce bütününü sere serpe yitiriyor. Bununla birlikte Oktay Rifat bunu istiyor da sanki, "Her dil tükeniyordu sonunda" diyor. Düşünceden bir saçma duygusuna geçiyor. Bu şairin hayatındaki bir bunalımın mı karşılığıdır? Bir bakıma öyle galiba. Öteden beri bağladığı somut, evcil, şenlikli sözcükler arasından, yer yer umutsuzluk, kötümserlik fışkırmaya başlıyor. "Agamemnon" bu bakımdan Oktay Rifat için çok önemli bir geçiş şiiridir. Hayata, evrene bakış birdenbire değişiyor gibi. Hatta şiirin bir bölümünden sonra değişiyor gibi. Dünya görüşünde, insan anlayışında bir değişme değil bu. Yaşla kazanılan bir dönüş

de değil. Kötümserlik bir süreç içinde hazırlanarak değil, birdenbire doğuyor. Kişi ister istemez patolojik bir neden arıyor bunda.. Ne dersek diyelim. Oktay Rifat'ın daha sonraki şiirlerinde çoğalacak olan umutsuzluk, ölüm , bir bakıma hayata karşı güvensizlik duygusu yalnızlık teması, ilk bu şiirde ortaya çıkıyor. Sanırım hiçbir şairin değişimi bu kadar birdenbire olmamıştır. "Güçlü ölüm", artık "en büyük anlam"dır onun için. Hiçliği, içi ezilerek, yalnız içi ezilerek değil aynı zamanda ondan fena halde korkarak farkediyor Oktay Rifat.

Eşyayı karşıdan görmüyor artık, kenar çizgileri, sivrilikler, aşınmışlıklar dikkatini çekiyor. "Agamemnon" bütünüyle böyle değil elbet. Eski şiir hazinesinin gözde sözcükleri de her yandan akıyor. Yine de ağırlık noktası gelip gelip o dediğimiz noktada duruyor. Bunun bir tragedya havasının ya da özleminin gereği olduğu söylenemez mi? Oktay Rifat'ın daha sonra yayımladığı şiirler de aynı havayı taşımasaydı söylenebilirdi belki. Ama özellikle *Şiirler* kitabında toplanan verimler vardığımız sonucu doğrular niteliktedir.

*Şiirler*'de tam bir tema değişimi görüyoruz. Bu kitabın temel eğilimi bir kötümserlik, hatta diyebilirsek, bir mutsuzluktur. Kendisi de farkında bu değişimin. Bir yerde bunu toplum düzeninin bozukluğuna "darağacı suratlı toplum"a, bağlamak istiyor. Ama asıl nedenin bireysel olduğunu, yaşla gelen birikimlere de bağlandığını söyleyebiliriz. Ölüm düşüncesi ağır basmaya başlıyor. Gerçi güneş eski güneştir, ama "hiçlik" ağır basmaktadır. Kötümserlik zaman içinde belirmekte, mutluluk kavramı ise geniş zamandan geçmiş zamana kaymaktadır. Mumun titreşimleri sayılıdır; gece bir akrep gibi iner duvardan. Bütün ayrıntılarda bir ölüm tasası var; korkusu değil, tasası, daha doğrusu büyük bir hayıflanma. Büyük bir yalnızlık düşüncesi: Ufuk artık gökle yalnızlığın bitiştiği yerdir. Yeryüzü ortadan kalkmasa da, Oktay Rifat'ta, artık birey ve onun çözümlenmez alınyazısı arasındaki bağ ön plana gelmiştir. Eskiden hiçlik neşeli bir çıngıraktı,

şimdiyse tarajik bir anlam taşımaktadır. Bir çığ gibidir karabasan. Zaman zaman bireyin doğayla özdeşliğinden bir avuntu payı çıkarmak ister :

*Bir kapı açıyorum kendime benzer*
"Sokakta"

*Kendimi içiyordum bardaktan kendimi*
"Kuş"

*İbriği açıp bakıyorum: çay mı, ben mi!*
"Beni Çeker"

Bu özdeşlik duygusunu, Oktay Rifat'ın bu dönem şiirlerinde bir tekrar değil, bir saplantı (obsession) olarak düşünmek gerekir.

*Boş, boş! Sevgiler ucuz, kitaplar nafile!*
"Güneşler, Aylar"

*Vay benim alınyazım, ıssızlığım*
"Gün Usulca"

*Kötümserlik ben'den çıkıp çevreye yayılıyor:*

*Konuştukça bir yaprak dökümü sende*

Hayatı, insanları ilk kez bir kalabalık, daha doğrusu bir uğultu olarak görmeye başlıyor Oktay Rifat. Bu değişim, şiirinin yapısında da bir değişme yaratacaktır. Onun şiirinde o zamana kadar ilk öğe olan birdenbirelik de kalıp değiştiriyor: önce yapıtlarında, özellikle ilk şiirlerinde her şeyin birdenbire oluşuna şaşıyordu; şimdiyse her şeyin birdenbire geçtiğini düşünüyor, buna hayıflanıyor. Yine de portakal rengi oğlandan, mavi memeli kızdan geriye bir gülümseme

kalmıştır. Sözcük hazinesinde de bir değişme var. Gerçi dönen, devinen sözcükler yine en somut, en evcil olanlardır, ama bunlar bu kez eski tatlarını (şair için elbet) biraz yitirmişlerdir:

*Koltuk oturmak için değil, bu fincan*
*Çirkin, bu çay tatsız, bu ekmek zehirli*
*Ölü kuşlara benziyor kelimeler*

"Kimi Gün"

Su içerken elini görüyordu, seviniyordu eskiden. Şimdi baktığı şeyde mutsuz bir sokağın (hayatın) kendi ellerinde, yüzünde taş kesildiğini görüyor. Eski günler ise çok uzaklara gitmiş, eski resimler gibi sararmıştır.

*1972*

# KENDİNİ ÇEVİRTEN ŞİİR

Herkes gibi, temelde şiirin başka dile çevrilemeyeceği kanısındaydım ben de. Şiirin kendi yazdığı dile bile çevrilemeyeceği kanısına da katılıyorum. Nedir ki, bu konuda iki noktada katılaşmış izlenimlerim var.

Bir kere, şiir, diyorum, başka bir dile çevrilemez ama, en güzel şiirler çevrildikten sonra da ikinci dile bir şeyler taşıyan şiirlerdir. Elbette ki, şiirin kendi tek konumunu, şahane yalnızlığını, yüklendiği espriyi öbür dilde tıpatıp yeniden yaratmak imkânsız bir şey. Zaten bunun tersine inanmak, sorunu el çabukluğuna getirip sıfıra indirgemek, şiirin bin yıllık serüvenine hayınlık etmek olur. Ancak, güzel şiirler, büyük şiirler, öbür dilde kendi içeriğinden olsun, kendine yabancı öğelerin varlığından olsun, bir öz kıpırdanması, bir hareket dalgalanması meydana getiriyor. Bu, çok defa yeni bir şey oluyor. Ama şiirin eski ya da asıl durumundan çıkan, ondan üretebilen bir şey. Yani güzel şiir çevrilirken öbür dilde hiç değilse başka bir şiir yazılmasına zorluyor çevireni, bunun ipuçlarını veriyor; kendi birikiminin öbür dildeki ya-

tağını yazıyor, o dilde yeni şiir değerleri kotarıyor; çevresine hemeninden yeni bir anın, yeni bir durumun, yeni bir şiirsel tavrın halkasını çekiveriyor. Bu bakımdan güzel şiire kendini çevirten şiir de diyebiliriz. Şiir ne kadar güzelse, daha doğrusu şiirsel gerilimi ne kadar güçlüyse o kadar kolayca çevrilebilmekte ve o oranda bambaşka bir şiir çıkmaktadır ortaya. Baudelaire'den Cahit Sıtkı Tarancı'nın çevirdiği *Balkon*, Guillaume Apollinaire'den Sabahattin Eyuboğlu ile Necati Cumalı'nın çevirdikleri *Marızıbıll*, Charles Cros'dan Orhan Veli'nin çevirdiği *Çirozname*, Max Jacob'dan İlhan Berk'in çevirdiği *Kamichi*, Max Jacob'dan Ülkü Tamer'in çevirdiği *Ayrılış* gibi şiirleri gözönüne getirince bu yargımın güç kazandığına inanıyorum. Sözgelimi İlhan Berk'in Max Jacob'dan dilimize aktardığı *Kamichi* adlı şiiri ele alalım: Bu şiirin Türkçesi ile aslı arasında çok büyük farklar var; İlhan Berk'in *Kamichi*'si her yönüyle ayrı bir şiir olmuş. Max Jacob'un o palyaço tavırlı bilgesi, o güleç ermişi yerini Türkçede daha buruk ve çok sert anlamlı bir yüze bırakmıştır. Üstelik İlhan Berk'in şiirin yapısına bağlı kalarak çevirme görüşünden de eser yok bu şiirde, İlhan Berk'in havası da yok. Ama bütün bunların ötesinde çok güzel ve Türk şiirine olanaklar dağıtmaya elverişli bir şiir olup çıkmış *Kamichi*. *Marızıbıll* şiirinin çevrisi için de aynı şeyi söyleyebiliriz. *Marızıbıll*'deki müzik öğesi de, bir eğleni havası içinde ince ve saydam hüzün de Türkçede daha tok, daha oturaklı bir biçime dönüşmüştür. Denebilirse, babayiğitçe bir tavrı var *Marızıbıll*'ın Türkçesinin. Hatta, dikkat ettim, o şiiri okuyanlar seslerine erkekçe bir ton kazanmayı da yerine mutlaka getirilmesi gereken bir hakseverlik belirtisi gibi görüyorlar. Bütün bu ayrılığa rağmen, Türkçe *Marızıbıll* de çok güzel bir şiir. Türkçede kendi karşılığını doğrudan doğruya yaratmış bir şiir. Ayrı bir espri düzeyine oturtulduğu halde, yeni ve gerçek bir şiir onuru taşıyor.

Güzel şiir, çevrilirken ikinci dilde bir dalgalanma meydana getirir. Çevirmenine yeni ufuklar açar. Ve o anda ikinci

dilin kendi içindeki bütün şiirsel değerleri de üstlenir. Kendi konumunu kendisi getirir. Doğurgandır, çevirtir kendini. Tabiî burada çevirmenin iyi bir çevirmen olduğunu, yani şiiri iyi bilen biri olduğunu var sayıyoruz "Cebren ve hile" ile hareket eden biri olduğunu değil.

İkinci noktaya gelelim şimdi de. Ne diyoruz şiirin çevrilmezliğini anlatırken: Şiir kendi dilinde bile ikinci kez söylenemez. Böyle diyoruz. Şiirin tekniğini anlatmak için bundan daha güzel bir söz olamazdı. Güzel bir şiir, getirdiği öz birikimiyle ve biçim değerleriyle kendinde akraba laf değerlerini billûrlaştırmış, bir bakıma da dondurmuş oluyor. Konum mu, artık yalnız o konum vardır; öz mü, artık yalnız o öz. Ancak burada da bir şey deminki düşünceyi destekler şekilde aklımı kurcalıyor. Şiir gerçekten de aynı espri yüküyle kendi dilinde bile bir kez daha yazılamaz, ama yazılsaydı, yazılabildiği kadar yazılsaydı?... Aynı zamanda da başka bir dile çevrilseydi ?... Elbet bu ikinciler ayrı şiirler olacaktı. Bu noktada şöyle diyebiliriz: Bir şiirin başka dile çevrilmişi, kendi dilinde ikinci kez söylenmişinden daha başarılı olacaktır.

Çünkü ikinci dilde o şiire daha başka ve daha yeni bir ortam vardır. Ve daha elverişli.

O zaman İlhan Berk'in savunduğu görüşü gereksiz bulmak için cesaretimizi toplayabiliriz. Şiiri çevirirken yapısına bağlı kalmak çeviriyi tutsak edebilir. Onun yeni söz değerleri kurmasını önleyebilir. Ve bir şiirin ikinci dilde yeniden yaratılması için şiirin aslındaki bazı öğelere sıkı sıkıya bağlı kalınması gerekmez. Hatta bunları değiştirmek, ikinci dildeki şiirsel ağırlığı harekete getirmek için bazı yeni kaynaklara eğilmek zorunlu olabilir.

Biz Guillaume Apollinaire'in *Bir Aşk Kırgınının Şarkısı*'nı çevirirken güç ve bu yönden oldukça ilginç bir kıtayla cebelleşmiştik.

Şu kıtayla :

*Voie Lactée o soeur lumineuse*
*Des blancs ruisseaux de Chanaan*
*Et des corps blancs des amoureuses*
*Nageurs morts suivons-nous d'ahan*
*Ton cours vers d'autres nébuleuses*

Türkçede Samanyolu dediğimiz yıldız talaşma Fransızlar *voie lactée (sütlü yol)* diyorlar. Yani bizdeki samanyolu sarı rengi, Fransızcadaki ise beyaz rengi çağrıştırıyor. Bu belki de Fransa göklerinde samanyolunun bizimki kadar sarı görünmemesindendir. Apollinaire, bu kıtada samanyolu ile ak ırmakları, beyaz tenli kızları ilgilendirmiş. Türkçede biz samanyolu çağrışımın otomatik işlerliği içinde hareket ettik, kızları beyaz değil de sırma saçlı yaptık, ak ırmaklar yerine, güz değmiş ırmaklar deyimini kullanmayı uygun gördük. Böyle yapmakla şiirin içeriğindeki aykırı hiçbir şeye aykırı hareket etmediğimize inandık. Kıta şöyle oldu Türkçede:

*Sen samanyolu ne güleç ablasısın*
*Güz değmiş ırmakların Kenaneli'ndeki*
*Sevdalı kızlara vergi sırma saçların*
*Tıkanmış yüzücüler gibi izleyelim mi*
*Başka gök kıyılarına koşunu senin.*

Bir arkadaş da böyle hareket edişimizin anlamını çıkaramadığında, bu şiir çevirisi üstüne yazdığı bir yazıda yanlış yaptığımızdan söz etti.

*1972*

# EŞYANIN KÖTÜ TADI VE GERÇEK HAYAT

Yeni Latin Amerika edebiyatının geçmişi çok eskilere gitmiyor, çok çok elli yıl gerilere götürebiliriz bu edebiyatı. Bağımsızlık savaşının birinci aşamasında Avrupa egemenliğinden kurtulduktan sonradır ki bu ülkelerde bir sanat ve edebiyat özgünlüğünün başladığına tanık olabiliyoruz. Yine de olup bitmiş değildir bu. Bir oluşum süreci içinde sürüp gitmektedir. Hakçası, Latin Amerikalı yazar, bugün de büyük ölçüde Avrupa kültürünün ve edebiyatının değerleriyle beslenmektedir. Şöyle diyelim: Latin Amerikalı yazar bugün bu kültür ve edebiyatı yerel değerlerle kaynaştırma aşaması içindedir. Ama Avrupa kültürüyle yerel kültürün bireşiminin, Latin Amerikalı yazarın eliyle, Kuzey Amerika'ya karşı bağımsızlık savaşında değerli bir silah oluğu da bir gerçek. Kıtanın toplumsal yapısında yaşayakalmış feodal değerlerle Batı değerleri yan yana, iç içedir. Latin Amerikalı yazar, özellikle son yirmi beş yıl içinde bu verilerin çok değerli ve gerçekçi bir tanığı olmuş, kıtanın uyanışında büyük rol oynayacak veriler hazinesi ortaya koymuştur.

Avrupa egemenliğinden siyasal anlamda kurtuluş 1810 - 1826 yılları arasında gerçekleşmiştir. Gerçek bir kültür uyanışı da o tarihlerden sonra başlar. Önce, başta Fransız ve İspanyol edebiyatına olmak üzere, büyük bir öykünme dönemine girilmiştir. XX. yüzyılın ilk yarılarına kadar Latin Amerika yazarı hep Avrupa sanatını, Avrupa okullarını izlemiştir.

1900'lerden sonra ise kıta kendi yazarını çıkarmaya başlamış, Latin Amerika üretici edebiyat aşamasına girmiştir. Kübalı José Marti, Nikaragualı Ruben Dario, Şili'li Gabriela Mistral (1945 Nobel ödülü) bu dönemin öncüleri olmuşlardır. Daha sonraki kuşak ise bugün bütün dünya dillerinde tanınmış, romanda, özellikle de şiirde, özgün, güçlü temsilciler getirdi: Neruda (Şili), Asturias (Guatamela), Nicolas Guillen (Küba), R. Gonzales Tunion (Arjantin), Virgilio Pinera (Küba), José Icaza (Ekvator), Octavio Paz (Meksika), Jorge Amado (Brezilya).

Latin Amerika yazarlarının yapıtlarında yerel ayrım ve özelliklerden sonra büyük bir kıta hareketi görüyoruz. En çok da Neruda'nın yapıtında beliriyor bu. Büyük yapıtı *Evrensel Şarkı*'da çok belirgin olarak ortadadır. On beş bölüm olan bu şiir anıtında yalnız Şili'yi değil, bütün Güney Amerika'yı anlatır Neruda. Hatta zaman zaman Kuzey Amerika halklarına çağrılarda bulunur. Amerika insanı nedir, nasıl ezilmiştir, sunduğu kurtuluş çiçekleri (kahramanlar) kimlerdir? Hayınlar kimlerdir? Toprak, insan öğesiyle birleşerek tarih boyunca yurt toprak niteliğini nasıl kazanmıştır, Amerikalının dayatma gücü nerden gelmektedir, dostlar kimlerdir, düşmanlar kimlerdir, şiir özgürlüğün hizmetine nasıl girecektir? Yer yer lirizme girip girip çıkan bu büyük destanda bunları anlatır. *Evrensel Şarkı*'nın V. bölümünde "Göksel şairler" adlı şiirde, kıtanın talanı sırasır la ses çıkarmayan, ya da Batı şiirinin uzantısı üstünde oyalanan Latin Amerika şairlerini kınar; "Gide'ciler", "Rilke'nin gizem peşindeki cnikleri", "düzmece büyücü varoluşçular", "bir mezarın

içinde yaşayan gerçeküstücü gelincikler"dir onlar; sömürücülerden, doların avukatlarından, Şili'li varlıklı zıpırlardan, kıtadaki oligarşilere omuz veren çıkar kümelerinden geri kalır yanları yoktur. Sanırım, bugüne dek yazılmış siyasal şiirin en yüce örneğidir *Evrensel Şarkı*. Mayakovski de, Eluard da, Aragon da, Nâzım Hikmet de siyasal şiir üstüne önemli yapıtlar verdiler. Tek tek çok güzel siyasal şiirler yazdılar. Ama bütün öğeleri sürekli olarak kullanarak siyasal şiirin bir çeşit sistematiğini ilk kez Neruda kurdu. Bir insan değil, bir ülkenin değil, koskoca bir kıtanın öfkesi, umudu, dayatması var *Evrensel Şarkı*'da. Bu niteliğiyle, şairler içinde haklı olarak en büyük etkinliği de o sağladı. Ve adını çağımız şairlerinin en büyüklerinin arasına yazdırdı.

Neruda ilk şiirlerini yayımlamaya başladığı sırada Fransa şiirinde sembolizm son büyük parıltılarını yaşıyordu. Apollinaire ve arkadaşlarının şiire getirdikleri *yeni espri* ortalığı kırıp geçiriyordu; Dada'nın patırtıları arasında gerçeküstücülük patlamak üzereydi. Neruda yüksek öğrenimi sırasında Santiago Üniversitesinde Fransızcayı öğrenmişti. Bu yüzden Fransız şiiriyle yakından ilgileniyordu. Baudelaire'e, Rimbaud'ya büyük bir hayranlığı vardı. İlk şiirlerinde Fransız şairlerinin büyük etkileri görülüyor. Hatta bu arada pek önemli olmayan bazı şairlerin de. Ama Neruda kısa sürede gerçek ustaların kimler olduğunu farketmiş, bu ona kendi şiirini değiştirme, kendine özgü bir şiir kurma olanağı da vermiştir. Doğallıkla bağlı bulunduğu İspanyol şiiri içinde ayrı bir devinim yarattı Neruda. İspanyol şiirinin geleneksel *coplas* (dörtlük) geleneğini kırarken bu dilde ayrı bir gerilim meydana getirdi. Yeni bir şiirin peşine düştü.

Nasıl bir şiir? Saf olmayan bir şiir. Şöyle anlatıyor Neruda bu şiiri: tere batmış, dumana gömülmüş, zambak ve sidik kokan, ticaretin ezmeye çalıştığı, yasaların içinde, yasaların ötesinde bir şiir; üstümüzdeki giysiler gibi sabun lekeleri taşıyan, gövdelerimiz gibi karışık bir şiir; utanç verici davranışlarımız gibi, gözlerimiz, bilgiçliğimiz gibi, kinimiz, aşkı-

mız, antlarımız gibi, siyasal bağlanmalar, kafa tutmalar, kuşkular gibi, sözlerimiz gibi, havyanlar gibi, kararlar, vergiler gibi karman çorman, saf olmayan bir şiir; sonunda güvercinin pençesiyle perçinlenen kusursuz bir şiir; üstünde buz izleri, diş izleri bulunan, terimizle, belki de alışkanlıklarımızla hafifçe ısırılmış, dokunmanın yüce isteğini taşıyan, bu arada "eşyanın kötü tadını taşıyan" bir şiir.

Ama anlaşılıyor ki, Neruda eşyanın kötü tadına bağlamıyor şiirini, şaire ondan korkmaması gerektiğini söylüyor. Böylece bağlanma ile şiir sanatındaki özgürlük arasında bir uzlaşma, bir uyum sağlamaya çalışıyor. Yaşanan hayatı görmek istiyor şiirde. Bununla yetinmiyor. Yaşanacak hayatın güçlü izlerini de taşısın istiyor şiir. Ek bir dünya yaratmak değil onun şiirden beklediği; dünyamızı büyütmek istiyor.

Şiir, dünyayı değiştirmenin araçlarından biridir. İnsan, şiirle "yeri ve formülü" bulacaktır. Şiir, insan bilincini daha ilerde bir yere atacak, insana yeni duyumlar, yeni nitelikler kazandıracaktır. Var mıdır böyle bir hayat? Vardır böyle bir hayat. Olacaktır. Nerval'in çıldırmadığı, Mayakovski'nin kendine kıymadığı, Lorca'nın kurşuna dizilmediği bir hayat.

Şiirle nasıl başarılabilir bu? Sorunun karşılığı: şiirle de başarılabilir. Einstein'in ilginç bir sözünü anımsayalım: "Bütün bilim aslında günübirlik düşüncenin bir çeşit arınmasından başka bir şey değildir". Şiir de öyle. Şiir, her türlü şiir, lirik şiir bile, bu doğrultuda insanın genel bilgisini, genel bilincini hazırlamaktadır. Dil düşünmenin taşıtıdır. Şiirse, dili ona en iyi hazırlayan olanak. Böylece şair hem günübirlik çalkantılar içinde olmakta, hem de insanın dünyaya uyarlanmasında gücül olanaklar taşımaktadır. Apollianire de demiyor muydu: "Biz ki hep geleceğin, sınırsızın sınırlarından çarpıyoruz". Neruda şiirin bu uzun vadeli işleviyle yetinmiyor, insanın dünyaya, insana uyarlanması sorununu didikleyenlerin de öncülerinden biri oluyor. Siyasal plana kayarak daha büyük bir etkinlik yaratıyor. Şili'nin sorunlarını, Latin Amerika sorunları içinde, onları da dünyamızın so-

runları içinde görmekte büyük bir başarı sağlıyor. Siyasaya kaydığı zaman sesi hırçınlaşıyor, sesi yükseliyor, öbür planlarda kimi zaman yumuşuyor, elini omuzunuza koyarak dostça konuşuyor, lafları Aragon'unki gibi bir renklilik, Eluard'ınki gibi kardeşçe bir kıvam kazanıyor. Nâzım gibi sürgün duyguları içinde hüzünleniyor. Bitkileriyle, deniziyle, böcekleriyle, insanlarıyla, tarihiyle, insan çatışmalarıyla, bir kıtanın bütün bir duyarlığını, bütün bir şiirini seriyor önümüze. Büyük bir bitek bir şiir onunki. Bir yerde bütün dünyayı kapsayan bir şiir. Dünya sanatını aşamalarıyla, okullarıyla tatmış, görüp geçirmiş, onlardan süzülerek, kimi zaman koparak, kimi zaman onları aşarak kendine özgü bir söz ve duyarlık ve coşku bölgesi yaratmış bir şiir.

Neruda'nın şiirinde imge çok önemli bir öğedir. Bir imge çağlayanı olmasından ötürü onu kökte gerçeküstücülere bağlayanlar da olmuştur. Kuşkusuz gerçeküstücülerden de yararlandığı yerler vardır. Ancak bunu fazla büyütmemeli. Çünkü Neruda'da imge başka bir şeydir. Şöyle diyebiliriz: Neruda'da imge doğal olanın yanma insani bir öğe katmaktadır. İnsana özgü bir şeydir imge, insanca birşeydir.

Ayrıca Neruda kendi getirdiği bir *retorik içinde eritir* imgeyi. Böylece onun yapıtında gerçeküstücülerde hiçbir zaman olmayacak bir şey olur: düşünce her an kendine kolayca bir çıkış kapısı bulur. Neruda'mn şiirlerini çevirirken onun söz hazinesine, *retoriğine* dikkat etmek gerekir. Birçok şiirini, hatta o kitabını, ya da bütün yapıtlarını okumadan tek bir şiirini çevirmeye kalkmak yanlışlara götürebilir çevireni. Sözgelimi onun çok sevdiği, çok kullandığı "tünel" sözcüğü Fransızca çevirilere "uçurum, çukur" olarak geçmiştir. Oysa Neruda bu sözcüğe değişik yerlerde değişik anlamlar yüklemektedir.

Neruda üstüne bugüne dek fazla kaynak yoktu Fransızcada, İngilizcede. Almancada olduğunu da sanmıyorum. Yirmi yılı aşkın bir süredir çağımızın en büyük şairlerinden biri olduğu söyleniyordu. Ancak bu kanı uzun inceleme ya-

zıları yerine anı niteliğini aşmayan dergi yazılarıyla geçiştirilmekteydi. Batıda, Jean Marcenac'ın, Seghers'in "Günümüz şairleri" dizisinde çıkan kitabı dışında Neruda üstüne kitap da yazılmamıştı galiba. 1950'de yayımlanan *Evrensel Şarkı*, 1952'de Fransızcada üç cilt halinde basılmış, kısa sürede tükenmişti. Hele birinci cildi bulmak baştan beri olanaksızdı nedense. Ama son yıllarda şiir kitaplarının Batı dillerinde peşpeşe yayımlandığını gördük. Nobel ödülü bu büyük şairin yapıtını daha fazla yayacağı gibi onun üstüne yapılan çalışmaları da artıracaktır.

İspanyolcanın yaşayan en büyük şairinin bütün yapıtlarını Türkiye'de okumak dileğindeyiz. Şiirimize bir kandolaşımı getirecektir.

*1971*

Ceyhun Ağabey ile Christian Dior... Sanmam ki Ceyhun Ağabeyi şu Ankara'da tanımayan biri olsun. İstanbul'da da öyle. Biliyorsunuz, Ceyhun Ağabey biz sanatçıların cumhurbaşkanı adayıdır. Christian Dior'a gelince, onun adını duymayan mı kaldı? İşte iki adıbelli kişi. Ceyhun Ağabey şiirleriyle, yazılarıyla ün yaptı. Ülkücülüğüyle de aramızda efsane değerleri kazandı. Hekimdir kendisi aynı zamanda. Bundan yirmi yıl kadar önce Muzaffer Erdost'tan duymuştum: Ceyhun Ağabey yedeksubay okulundayken Altındağ'da bir oda tutmuş; tatil günlerinde, arkadaşları gezip eğlenirken o, bakımevi haline getirdiği o odada yoksul kişilerin sağlık sorunlarıyla ilgileniyormuş, karşılığında bir bedel almadan hastalara bakıyormuş. Bunu öğrendikten sonra Ceyhun Ağabey'in şiirine başka türlü bakmaya başladığımı anımsıyorum. Christian Dior ise, bir yerde okumuştum, şöyle ad yapmış: yetenekli bir makastarmış; bir gün Tergal fabrikalarının patronu (aynı zamanda Fransa'nın en çok satan gazetelerinden birinin, *L'Aurore*'un patronu) olan

Bay Pierre Boussac onu çağırtmış, kendisini en büyük reklam olanaklarıyla dünyanın birinciye gelen terzisi yapacağını, bunun için hiçbir özveriden kaçınmayacağını söylemiş, bütün bunlara karşılık, büyük terzi olduktan sonra kendisinden tek bir isteği olabileceğini belirtmiş. *L'Aurore* gazetesi ve bağlı organları hemen yoğun bir reklam kampanyasına girişmiş. Christian Dior gerçekten dünyanın en ünlü terzilerinden biri olmuş. Sonra da koruyucusunun o tek isteğini yerine getirmiş: uzun etek modasını açmış. Böylece Tergal fabrikaları iki kat kumaş çıkarmaya başlamış.

Ama önce ünün ne olduğunu düşünelim. Ünü, ad yapma, adını duyurma, adını kendi çevresinden aşırarak türlü toplum kesimlerine düşürme, kısacası, halka yayma olarak tanımlayabiliriz. Ün yapabilmek için temelde bir değer olacak, ayrıca bunu toplumda yansıtacak olanaklar, araçlar bulunacak. Bir de toplumda o değerin bir karşılığı olacak: bir özlem, bir yönseme.

*Mitos* (efsane) sözcüğünün sözlük anlamını ise şöyle özetleyebiliriz: olayların ya da kişilerin, kitlenin ortaklaşa düşgücünde değiştirilip abartılması, yeni görüntüler kazanması. Bir yerde *ütopya* anlamını da taşır efsane sözcüğü. Kitlenin birtakım derin özlemleri vardır; kitle, bir olayı, bir kişiyi, o özlemler çerçevesinde hayatın atomlarına indirir. Onu kendine özgü bir dışavurum biçimi haline getirircesine çarpıtır, düzeltir. Ama, içinde o özlemin karşılığını taşımayan şey efsane değeri kazanamaz. Bunun için söz konusu olayın ya da kişinin elverişli olması gerekir. Dikkat edersek, yurdumuzda efsaneleşme koşulları bu ana öğelerin bir araya gelmesi, ya da bunlardan birinin ilginç bir biçimde başat olmasıyla tamamlanıyor. Nelerdir bunlar? Sanırım, şunlardır: mazlumluk (ezilmişlik), haklılık, haklılığın kitlenin hak anlayışıyla birleşmesi, bir de gözüpeklik. Efsaneleşmiş kişide, efsaneleşmiş olayda kimi zaman bu öğeler yanyana gelir. Kimi zaman sadece birinin çektiği derin çizgi, o olayı bir efsane, o kişiyi bir efsane kişisi haline getirir. Kısacası, efsane, halk

duygusunun, ortaklaşa bilincin malıdır. Demin iki ünlü kişiden söz ettim, Ceyhun Ağabey'in ve Christian Dior'un nasıl ad yaptıklarını da anlattım. Ayrıca Ceyhun Ağabey'in adında efsane değeri bulunduğunu söyledim.

Dikkat edersek, efsanenin belirmesinde değerin kendisinin, ünün belirmesinde reklamın, sermayenin daha çok etkinliği var. Yaşadığımız kapitalist toplumda, ün, sanayinin ve ticaretin bir aracı olarak belirebiliyor. Bernard Buffet'yi büyük ressam olarak sanat pazarına sürenler bundan yararlanmışlardır. Paris'te yayımlanan *Arts* dergisi yöneticileri yıllar yılı hep izlenimci resmi önde tutmuşlardır. Çünkü depoları izlenimci tablolarıyla doluydu. Reklam yoluyla önce onları tüketecekler, şimdiden depolamakta oldukları başka sanat akımlarının ürünlerini ele almaya daha sonra başlayacaklardı.

Demem o ki, ünlerin çoğundan kuşkulanabiliriz. Düzmece adlarla dolu çevremiz. Yine de, ünün de toplumsal bir içeriği olsa gerek. Herkesi ünlendiremezsiniz. Yetenek gerek, ayrıca bunun toplumda bir karşılığının bulunması gerek.

Yılmaz Güney, Türkân Şoray, Orhan Gencebay, Suna Kan, Nasrettin Hoca, Uzun Ömer, Pazarola Hasan Bey, Adolf Hitler, Alcapon, Ahmet Haşim... İşte bir sürü ad size. Büyük adlar!

Halkımızın belleğinde bir efsane değeri kazanmış kişilerin hayatlarında birtakım öğelerin bulunması, çoğunca da bunlardan birkaçının bir araya gelmiş olması gerekiyor. Aşağı yukarı böyle demiştim demin. Sanırım, bunların en belirgini mazlum oluş. Mazlum olmamış, ya da kendisine bir mazlumluk yakıştırılmamış kişi halkın gönlünde kolay kolay mitolojik değer kazanamıyor. Zulüm görecek o kişi, savaşırken hiç değilse "ayağı sürçecek", yenilecek, unuttu-rulmaya çalışılacak. Anadolu halkı ezilmemiş kimselere, fatihlere, hükümdarlara, iktidar sahiplerine saygı duymamış, onları yüceltmemiş değildir. Ama, efsaneleştirdiği, içten

bağlandığı bireyler hep "siyaset meydanı"na götürülen, gerilere atılan, zulme uğrayan bireylerden çıkmıştır. Halk öykülerinde ilk düğüm bir haksızlıkla atılır. Günümüzdeki ün olgusunda bile dipte böyle bir düğüm söz konusu. Bugün sinema seyircisi bir Türkân Şoray'ı yüceltirken, onun yalnız perdede değil, özel hayatında da bir dram, önemlice bir mutsuzluk bulunması gerçeğinden çıkıyor. Attan düşüp boynunun kırılması bu oyuncunun sanat hayatını uzatmıştır. Yılmaz Güney'in hapse girişi için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Türkân Şoray'da da, Yılmaz Güney'de de tam bir efsaneleşme süreci görüyoruz.

Ün efsaneye dönüşürken mutlaka bir ezilmişlik hiç değilse bir mutsuzluk gerekecektir. Bir alevi için Ali her şeydir. Diyelim bu doğal bir şey. Ama bir sünni de Ali'yi, daha doğrusu Hüseyin'i nihayet "hatalı" görür, ve Muaviye'yi Ali'nin karşısında, hele Yezid'i Hüseyin'in karşısında hiçbir zaman efsaneleştirmez. Oysa Ali, Arap ülkelerinde karşı tarafça yüzyıllar boyu aşağılanıp durmuştur. Anadolu'da sünni için Muaviye, aşağı yukarı Celâl Bayar gibi bir adamdır. Ali'nin efsaneleşmesine ses etmez. Belirsiz de olsa bir yaklaşımı vardır Ali'ye.

Sözünü ettiğim mazlumlukla Hıristiyanlıktaki çarmıha gerilme kavramı arasında büyük ayrımlar var ama: Anadolu'da efsanleşme öğesi olarak mazlumluk, yüzde yüz insani bir yön taşır. Tanrı düşüncesinden sıyrılmış, dünyaya ilişkin tutamaklar bulmuştur. Halk efsaneleşmiş bireyde kendi mutsuz gerçeğini bulmakta, ama onda ayrıca görmek istediği başka bir öğeyle özlemini de yansıtmaktadır sanki. Cesaret öğesidir bu. Yalnız zulüm görmüşlük yetmiyor gözüpek biri olacak o birey. Böylece bir hak istemi varsayımı da ortaya çıkıyor. O kişi haklı olacak, öyleyken zulüm görecek, öyleyken gözünü budaktan sakınmayacak ve elbet onun haklılığı ile kitlenin hak kavramı arasında bir bağlantı kurulabilecek. Menderes'in asılması karşısında kendisine oy vermiş kitlelerden en ufak ses çıkmamasında onun duruş-

malar sırasında fazlaca ödlek davranmış olmasının da rolü olmuştur kuşkusuz. Korkaklık bir yerde yenilginin sunduğu mitolojik değeri silebiliyor, onu herhangi bir yenilgi haline getirebiliyor. Gözüpek ise kimi zaman genleşerek efsaneleşmede başat olabiliyor. Köroğlu'da gözüpeklik, ezilmeden de, haklılıktan da önde gelen bir öğedir. Ama bir başına gözüpeklik halka bir şey demiyor. Halk o gözüpeklikte kendi istemlerini bulamamışsa, farkedememişse... Böylece efsaneleşmede toplumsal bir kökenin, hatta uzun dönemli siyasal bir bildirinin bulunduğunu rahatça söyleyebiliriz. Yavuz Sultan Selim ve Dördüncü Murat efsaneleşmemiştir. Cem Sultan bir efsane olamamıştır; çünkü uğradığı haksızlık hükümdar hukuku (zulüm hukuku) içinde bir haksızlıktır, halkın istemleriyle, temel özlemleriyle ilgili değildir. Hükümdara mersiye yazılabilir, türkü yakılamaz. Ağıtı yoktur hükümdarın.

Hitler'e, Alcapon'a ağıt yakılabilir mi? Türkü yakılabilir mi? Alcapon'un mezarına Chicago'da, bugün de çiçek ya da viski şişesi bırakanlar vardır belki. Ama ağıtı olamaz. Don Juan'a anahtar verenler olabilir belki. Ama Don Juan'ın ölümü bir ezilme değil, bir güçsüzlüktür. Güçsüzlükten ölmüştür Don Juan. Hitler'e ise ancak yergi yazılabilir. Çünkü Faşizm bir düşünce değil, bir kötülüktür.

Ercüment Çiftçi diye subay vardı. Havacıydı. Uçağıyla düştü. Yürüyemiyordu. Büyük bir yaşama çabası gösterdi. Başından türlü olaylar geçti. Gazetelerde adı sık sık geçerdi. Bence, Ercüment Çiftçi ne ündü ne de efsane. Bir şansızlıktı. Alp Reel'i kim anımsamaz? Röntgen aygıtının hışmına uğramıştı. Ün müydü? Değil. Bir şanssızlıktı. Ama kayıp Ayla, halk ruhunda derinden derine sızlayan bir efsane olmuştu. Toplumsal bir karşılığı vardı çünkü. Buna karşılık Sarıyer Cinayeti ve Sevim Başay'ın başına gelenler okurlar için meraklı bir gazete haberi olarak kaldı. Çakırcalı ile Demirci Mehmet Efe'yi ele alalım. Çakırcalı efsanedir. Demirci Mehmet Efe ise sadece bir ün. Pazarola Hasan Bey ise eski İstanbul çarşı esnafının yaşantısını magazinleştiren bir ansiklope-

di maddesi. Benli Belkıs? Bakın ona bir diyeceğim olamaz. Yine de sadece bir ündür Benli Belkıs. Çünkü halkımız, için lohusa şerbetiyle dolu da olsa, bir artezyen kuyusunu efsaneleştirmiyor. Sosyetesinde bile. Yunus Emre gerçek bir efsanedir. Pir Sultan Abdal dört başı bayındar bir efsane.

Ün bir günde yitirilebilir mi? Ya da çok kısa bir süre içinde yitirilebilir mi? Belirli çevreler içinde, belli nedenlere bağlı olarak büyümüş ün, ya da, denebilirse salt ün, bir gün içinde ortadan kalkabilir. Bilimsel bir yapıtın değersizliğinin anlaşılması o yapıtın sahibini çok gerilere atabilir. Toplumsal isteği daha çok karşılayan yeni bir şarkıcının ortaya çıkması, primadonnayı bir gece içinde gerilere atabilir. Belirli çevreleri aşıp geniş kitleye yayılmış ün ise, azçok bir efsane değeri kazanmıştır. Ondaki yitme yavaş olacaktır.

Haksızlığa uğramak dedim. Haksızlık insanî olacaktır, başka bir deyişle insanlar arası olacaktır. Doğadan gelen eksiklikler, mutsuzluklar kişileri efsaneleştirmeye yetmiyor. Uzun Ömer belki şiirdir, ama efsane değildir. Zeki Müren efsane değil; yalnızca bir ün. Bir gün Malatyalı Fahri gibi anılacaktır. Buna karşılık, başta da değindiğim gibi, Yılmaz Güney bugün için bir efsanedir: daha doğrusu efsaneleşme öğelerini taşımaktadır.

Komik öğe de efsaneleşmeyi önlüyor kanısındayım. Nasrettin Hoca bir efsane değildir. Çünkü halk kendi bön yanlarını efsaneleştirmez. Kasım Gülek hamamda basın toplantısı yaptığı gün kendi ünündeki efsane bölümüne ilk büyük darbeyi indirmiştir. Bir ortaoyunu sanatçısını efsaneleştirmiyor Anadolu halkı. Efsaneleşme olgusunda halkın temel trajiğinden bir parça, temel özleminden bir parça olması gerek. Bu ikisi arasında bağlantı kurulabilmesi gerek. Simavnalı Şeyh Bedrettin olayında bu bağlantı kurulamamıştır. Olması gereken değil, olan özlemler söz konusudur çünkü. Deniz Gezmiş ve arkadaşları için de aynı şeyi söyleyebiliriz.

Batı, yani Yunan mitolojisindeki Ulysseus ile Hint yani

Doğu mitolojisindeki Sindbad aynı tiptir. Aşağı yukarı aynı serüvenler geçer başlarından. Hatta bu tipin Hint'ten mi Akdeniz'e, ordan mı Hind'e geçtiği konusunu tartışanlar olmuştur. Tartışma bir yana, Ulysseus daha dizgesel bir düşüncenin ürünü görünüyor. Ya da o duruma getirilmiştir. Ama şöyle bir ayrım var Ulysseus ile Sindbad arasında: Sanki Ulysseus, Bilge Ulysseus Hindistan'a giderken Anadolu'da ve Ortadoğu'da daha çok kazaya uğramış, daha az neşeli olmuştur. Ulysseus tehlikeyle oynar, savaşır onunla. Sindbad ise durmadan kazaya uğrar. Savaşçı değil, akrobattır Sindbad. Vurmaz, savuşturur. Tanrı değildir. Tanrısal da değildir. Düpedüz insandır. Kiklops ile Dede Korkut'taki Tepegöz de aynı tip. Araştırılırsa Kiklops'un Zeus'la üçüncü dereceden bir akrabalığı çıkacaktır mutlaka. Oysa Tepegöz insanların en hayvanı, en canavarı, en budalasıdır sanki.

Ün, türlü koşullar içinde koşuyu kazanan bir attır.

Efsane, koşuyu kaybetse de, "kaybettikten sonra da", koşuyu sürdüren bir at. Zapata'nın atı gibi.

"Vurulduktan sonra da" bir süre uçan bir kuş.

Halk onu, alır, can kafesinin içine sokar, orda besleyip durur can yongasıyla.

Budur efsane.

Ünümüz bizden çıkar, ama başkalarının elindedir.

Efsenemiz ise başkalarının yazgısında.

## ZİYA OSMAN SABA

Hep beyazı söyledi Ziya Osman Saba.

Hiç terlemedi şiirinde.

Daha doğrusu yalnız alnı terledi. O da utangaçlığından belki. Alnını silmek için beyaz bir mendil taşıdı elinde.

Şiiri küçük dayının şiiridir. Günün birinde trafik kazasına kurban gidecek bir dayının.

Vazgeçişten serinlikler çıkardı. Yetinmeyi bir mutluluğa dönüştürmek istedi. Sofanın şairidir.

Sonra da öldü.

Şimdi cesedi bozulmamış duruyor. Alnında o mendil.

*1970*

# ORHAN VELİ'NİN YANLIŞI

Orhan Veli'nin kavgası edebiyatımızın en büyük kavgasıdır, buna inanıyorum. Bu kavganın yurdumuzdaki bütün şiir köklerini büyük büyük ırgalayan bir işlevi oldu. Irmağın yatağını daha doğal bir vadiye indirdi. Şiire kasket giydirdi, sivilleştirdi onu. Bugünkü şiir verimleri onunda verimleridir biraz.

Ama şiiri? Ben öteden beri ne zaman Orhan Veli'nin şiirine yaklaşmak, ısınmak istediysem, başaramadım. Hep ters geldi bana. Başlangıçta aynı noktadan çıkan Oktay Rıfat'la Melih Cevdet'e karşı durumum bambaşka olmuştur. Onların şiirinden çok şey öğrendim. Sanırım, bizim kuşak şairlerinin çoğu da aynı duygu içindedir. Çünkü bu iki şair, Orhan Veli öldükten sonra sanatlarında büyük bir aşama yaptılar, geliştiler. Orhan Veli ise krizalit döneminde kaldı. Belki o da yaşasaydı şiirini tam anlamıyla kuracaktı. Kurabilecek miydi acaba? İkiyüzlü bir sevgi gösterisi demek olan bu soruyu sormamak daha iyi. O zaman, daha ikiyüzlü bir cevapla karşılaşmak mümkündür: şiirini kurmadan ölmemek de şairin bir güçlü yanı değil mi?

Ben Orhan Veli'nin şiirinde baştan itibaren çok büyük bir eksiklik, çok büyük bir hata buluyorum. Bu, bir görüş ayrılığı değil, anlayış farkı değil, şiiri temelinden tehlikeye düşürdüğüne inandığım bir şey. Şu:

Bilmem yanılıyor muyum, Orhan Veli, büyük kavgasını sürdürürken eski sanata karşı cevaplarını yazılarında değil, hep şiirlerinde vermek istedi; başka türlü söylersek, yeni bir şiir ne olmalıysa onun değil, eski şiir ne değilse onun çevresinde dolanmaya başladı. Bu onu sınırladı. Tam anlamıyla özgür olmasını daha ilk noktada engelledi. Bu yüzden yeni bir sanatın gizli, el değmedik olanaklarını kazanmaya pek fırsat bulamadı. Oysa yeni şiir, eski şiirin tersi değil, çok daha başka bir şeydi. Yeni bir sanat girişimi, kendi diyalektiği ile ve kendi açtığı alanlarda hareket etmeliydi; eski sanata karşı cevapları, tepkileri, yeni alanlardan kaldıracağı hasatla gerçekleşmeliydi. Orhan Veli bu yola giremedi, asıl şiirini yazamadı.

Orhan Veli, şiirlerinde eski şiirle o kadar uğraştı ki, kendi sanatının estetik yönüyle ilgilenmeye pek vakit bulamadı. Oktay Rıfat'la Melih Cevdet Anday'ın Orhan Veli'nin ölümüne yakın zamanlardaki şiirleri de öyledir. Bütün gemileri yakmanın neşesi içindedirler ama, bir yetinme duygusunu yaşadıkları, ötesini pek fazla düşünmedikleri de anlaşılmaktadır. Mısra yok, ölçü yok, müzik yok, imge yok, güzel yok, kafiye yok, metafizik yok, dram yok. Ve bunlar eski şiirde var diye yok. Üstelik o sırada yardımcı malzemeye çok ihtiyacı olan Orhan Veli'nin şiir-ötesi alanlardan da yararlanmak istemediğini görüyoruz. Tarihsel, toplumsal verilerle, felsefeyle, coğrafyayla da ilgilenmiyor hiç. İşe sıfırdan başlamak istiyor.

Bu sıfırdan çok şey doğabilirdi. Ama kendi gelişimini özgür bırakmak, bu arada bütün malzemeyi, bütün şiirsel durumları kendine koşullandırmak suretiyle... Bir de yeni yapıyı daha entelektüel planda kurmak suretiyle... Oysa Orhan Veli halk gibi, hatta "halk olarak" yazılan bir şiirin peşindey-

di. "Halk için halk tarafından". Bence çıkışındaki biçim başkaldırması bu amacını zararlandırıyordu. Garip'teki afacan şiirlerin sonra sonra *Yaprak*'taki toplumsal yergi şiirlerine dönüşmesi belki de bu çelişkinin giderilmesi için atılınmış bir serüvenin sonucu oluyor.

Aslında Orhan Veli'nin bütün şiirleri eski şiire birer yergisidir desek yeri. Ama ters yönden de olsa yine eski şiirden çıkar bunlar. Bu yüzden iyice formalist bir yapıları vardır. Güzelliklerini, değerlerini, hiç değilse tuhaflıklarını yüzde yüz eski şiirden alırlar. Sözgelimi "Kitabe-i Sengi Mezar" ların varlık gerekçesi eski şiirlerin genel tutumuna bağlanır: "Lcpinaların en hârelisi", Ahmet Hamdi'nin, "Minarelerin en ilahisi" mısraı ile eğlenmektedir: "Rakı şişesinde balık olsam", "Göllerde bu dem bir kamış olsam"ı yıpratır. Bu konuda dolaylı, dolaysız örnekleri isteğimiz kadar genişletebiliriz. Orhan Veli'nin hemen hemen bütün şiirlerinde böyle bir tutum görüyoruz. Gerçi; "Dalgacı Mahmut, "Kapalıçarşı" gibi özgün ve eski sanattan bağımsız şiirleri de var. Ama çok az. Bence asıl güzel şiirleri de böyle şiirleridir. Çünkü bu şiirler yeni bir hava sunuyor, yeni bir şiirsel ağıntı kuruyorlar. Sadece edebiyat tarihçisinde değil, şairde de tükenmez ve adlandırılmaz bir kıpırtı, bir karıncalanma doğurabiliyorlar. Yeni şiirsel özlere köprü kurabiliyorlar.

Orhan Veli'nin edebiyat hayatımızda hiçbir şairinkine benzemeyen bir kaderi oldu. Yeni şiirimizin, işlev olarak kurucusu olan bu adam kuramını yazılarıyla değil, başka iki şeyle yaptı: Hayatıyla ve şiiriyle.Hayatıyla, çünkü Orhan Veli hayat tarzıyla, sakalıyla, tipiyle, serüvenleriyle, hakkında çıkarılan hikâyelerle de yeni şiirin kuruluş yıllarında büyük rol oynadı. Şiiriyle, çünkü Orhan Veli, yazacağı makaleleri, daha doğrusu fıkraları da şiirinde vermeye alışmıştı. Dikkat edilirse, sözgelimi *Yaprak* dergisinde şiir üstüne en az yazı yayımlayan odur.

Nâzım Hikmet eşyanın ve olayın korkunç bir röportajcıysydı. Eski şiire birçok yerden bağlı olduğu halde, bu bağlı-

lıktan korkmamıştır ve sonuçta şiirini çok yeni, çok zengin olanaklarla enine boyuna donatmıştır. Orhan Veli ise şiirlerinde, şenlikli ve alçakgönüllü bir günlük yazarı niteliğinde iken, girdiği serüvende en çok korktuğu şeye, eski şiire takılıp kaldı; eski şiirin geleneğinden negatif parodiler çıkarmaya çalıştı; Nâzım Hikmet'ten çok daha köklü, çok daha önemli bir kavgaya girmek istedi, bir öncü kimliğinde, Türk şiirine kazandırdı o kavgayı; ama bu arada kendi şiirinin şehit düşmesini de önleyemedi. Ölümünden on beş yıl sonra bakıyoruz ki tüfeği depoya konulmuş çoktan. Orhan Veli kavgadan hiçbir zaman başını alıp Melih Cevdet'in "Anı"sı, Oktay Rıfat'ın "Telefon"u gibi bir şiir yazamadı. Eksik kaldı. Yeni bir şiiri öneren, köklü bir sanat devrimini getirmeye çalışan birçok şairin, sanatçının eski sanatla alay eden, ona takılan birçok eskizleri olmuştur. Ama bunun yanı sıra onların hiçbiri o yeni şiirin, o devrimin yörüngesinde onun iç gelişmesine bağlı ürünler vermeyi de ihmal etmemiştir. Gerçeküstücülerin de vardır böyle deneyleri. Ama sözgelimi bir André Breton oturup "Serbest Birleşme" yi de patlatmıştır.

Orhan Veli böyle. Türk şiirinin kavgasını kazandı. Kendi şiirinin kavgasını kaybetti. Öyle sanıyorum ki hepimizin onun serüveninden alacağımız büyük dersler var.

*1967*

# ELEŞTİRMENLER

1960'tan sonra siyasal sorunların, toplum sorunlarının iyice su yüzüne çıkması, düşünce ürünlerini ön plana çıkardı, edebiyatı gerilere itti. Doğaldır bu. Ama içine girdiğimiz düşünce sürecinin eleştiriye büyük olanak sağlaması, yeni ve güçlü edebiyat eleştirmenleri yaratması beklenirdi. Sanırım, bazı ipuçlarına karşın, gerçekleşmiş değil bu. Gerçi terimler değişti, ele alış biçimlerinde birtakım yenilikler oldu, ama sözünü ettiğimiz birikimin sonuçlarını görmek için bir süre daha bekleyeceğiz galiba. 1940 kuşağının eleştirmenleri büyük ölçüde bu alanı terketmiş durumdalar. Şimdilerde eleştiriye pek yaklaşmıyorlar, yaklaşanları da edebiyatımız üstünde eskisi gibi etkin değiller. Genelikle başka alanlara, sözgelimi denemeye kaydılar. Aralarında eleştiri yapmayı sürdürenlerin ya da yeniden yazmaya başlayanların da (Fahir Onger gibi) son çağ Türk edebiyatını, çağdaş Batı edebiyatını, bir yerde dünyadaki düşünce devinimlerinin son durumunu yeterince izlemedikleri anlaşıldı. 1950 kuşağından eleştirmenler —ki bir bakıma eleştirinin onlarla yerleştiğini söyleyebiliriz— eski çalışma hızlarını yavaşlattılar, edebiyat gerçeği üstüne, edebiyat sorunları üstüne ilk sıralardaki kafa yormamaya başladılar. Oysa bunların içinde gerçek anlamda yetişmiş yazarlar var. Sözgelimi tam anlamıyla bir edebi-

yat ve düşünce oluşumundan geçmiş bir Fethi Naci, geçtiğimiz bir iki yılda bu alanda çok yararlı olabilirdi. Bugün de edebiyatımızın sorunlarını çözecek yazarların başında onu görmekteyim. Ne var ki bütünüyle edebiyatı kucaklamıyor Fethi Naci. Kendini eleştiriye adamıyor. Bulgucu ve keşfedici zekâsıyla Muzaffer Erdost da vazgeçilemez bir yazar. Bu ikisinin eksikliği son yıllarda her zaman duyuldu, duyulmakta. Edebiyat sorunları yönünden önemli bir düşünür olan Selâhattin Hilav da eleştiriye doğrudan doğruya girmedi. Asım Bezirci çok çalışıyor. Üst üste kitaplar, yazılar yayımlıyor. Ama onun için de aynı sözü söyleyeceğim: o da edebiyatı kucaklamıyor. Belli bir çevrenin eleştirmeni olarak kaldı. O çevre dışında edebiyatmıza sevgiyle bakmıyor. Mehmet Fuat derseniz, nicedir edebiyat eleştirisinden uzaklaştı. Cöntürk, beklenmeyen bir zamanda yayın yapmaya ara verdi. Konur, seyrek çıkışlarla yetinmekte. Oysa o da edebiyatımız için çok gerekli bir oluşum sürecinden geçmiş bir yazar. Doğan Hızlan kısa gazete yazıları arasında ayrıntıyla hesabı kesme tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. Kendisini açacak, aştıracak büyük incelemelere girmedi. Ferit Öngören bir iki nefis incelemeden sonra sustu. Veysel Öngören beklenen açılımı gösteremedi. Rauf Mutluay tek tek kişiler, olaylar üstünde çalıştı, ama sorunlara yanaşmadı pek; güncel olanın yanında yer aldı, bunun için de sorunlar yönünden etkili olmadı. Görülüyor ki 1950 kuşağı eleştirmenlerinin son yıllardaki çalışma ve başarı tabloları pek parlak değil.

Buna karşılık 1960'tan sonra yazmaya başlayan eleştirmenlerin bu konuda daha çoşkulu oldukları söylenebilir. Bunların başında Mehmet Doğan geliyor. Tutumuyla, edebiyat bilgisiyle, sorunlara yaklaşış biçimiyle, edebiyatla çağdaş düşünce, edebiyatla yersel koşullar arasında kurduğu bağıntılarla son yıllardaki en ilginç eleştirmenin o olduğunu rahatça söyleyebiliriz. Edebiyatımız için büyük bir kazançtır Mehmet Doğan. 1960 kuşağı yazarlarının da şiir ve hikâyeden çok eleştiride varoldukları bir gerçektir. Özellikle *Devi-*

*nim* ve *Yordam* dergisinde yazmaya başlayan genç yazarların bu yolda yaptıkları güzel çıkışı, kuşak kaygısına fazlaca düşerek biraz körelttikleri kanısındayım. Yine de bu kuşaktan gelen eleştirmenlerden umutluyuz. Bir Murat Belge, bir Atillâ Özkırımlı, bir Güven Turan, bir Zühtü Bayar, bir Mustafa Öneş, bir Halûk Şahin, bir İrfan Yalçın... Bunların birkaçı daha şimdiden birer değer olmuş durumdadır. Murat Belge, Türk edebiyatını biraz daha inceler, daha önemlisi, özümlerse, vazgeçilmez bir varlık olacaktır. Atillâ Özkırımlı'nın uzun incelemelere girmesi, kendindeki polemik güdüsünü kovması gerek. İrfan Yalçın için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Halûk Aker ise kuşak kaygısını bir yana atıp (hem artık 1972'deyiz) "dergiler arasında" yazılarıyla yetinmeyerek temel çalışmalara girmelidir, diyorum. Bir de Naci Çelik var. Ama o, nedense, yazılarında bir kişinin eleştirmeni, daha doğrusu partizanı olmayı yeğ tutuyor. Bu da edebiyatı bütünüyle görmesine engel oluyor. Gençlerden, *Yordam*'da yazmış olanların toplum gerçeğini görmedikleri, *Halkın Dostları* ve *Yeni Gerçek*'te yazmış olanların ise genellikle edebiyatı küçümsedikleri görülüyor. Oysa gerçek eleştiri böyle bir ayrımdan değil, tam bir bileşimden doğacaktır. Yeni kuşaktan olmamakla birlikte 1960'tan sonra yazmaya başlamış iki yazar daha var: Adnan Binyazar ile Emin Özdemir. Adnan Binyazar eline aldığı her yapıta sevgiyle bakıyor. Ne var ki bunu biraz fazla ileri götürüyor. Bu bir yöntem olabilir mi? Yalnız sevdiği yapıtlar üstüne yazmak bir yöntemdir. Ama her yapıtı sevmek?..Binyazar'da tutulduğum bir nokta da yazılarında fazlaca tırnak açması, düşüncesini güçlendirmek için yerli yersiz bir sürü tanığa başvurması. Bu ona çok şey kaybettiriyor. Dil konusunda sağlam tartışma yazılarını okuduğumuz Emin Özdemir ise daha edebiyat eleştirisine girmiş sayılmaz. Sorunlara kısa kısa değiniyor,o kadar.

Bütün bu yazarların çalışmalarını izledim. Vardığım sonuç şu: Türkiye'de eleştiri temelde araştırmaya dayanmıyor. Bir ikisi ayrık tutulursa eleştirmenlerin geriye doğru atılmış

sağlam köprüleri yok. Çoğu bizim eski edebiyatımızı, hatta bütünüyle çağdaş edebiyatımızı okumuş değil. Eski edebiyat konusunda 1940 eleştiri kuşağının saptadığı değer yargılarıyla, birtakım özetlerle, eski kanıtlarla, ya da, çok çok bunların ters-yüz edilmiş biçimleriyle hareket ediyorlar. Dünya edebiyatı üstüne bilgileri de genellikle el kitaplarından gelme şeylerden ibaret. Oysa kendi eski edebiyatını incelemeden günümüz edebiyatını, dil verir lerini sağlıklı bir biçimde ayırt etmenin olanağı yoktur. Bu yüzden eleştirmenlerin çoğu edebiyat yapıtını değerlendirirken silahsız durumda. 1940 kuşağı eleştirmeni son yirmi yılda gelişen edebiyata yabancı. 1950 kuşağı eleştirmeni bütün edebiyatımızı yeniden gözden geçirme çabasını göze alamıyor. 1960 kuşağı eleştirmeni Türk edebiyatını daha çok çıkmakta olan dergilerdeki verimleri temel alarak değerlendime eğiliminde. Edebiyat eleştirmenliğini iş edinmiş bir kimsenin sözgelimi Fuzuli'yi yalnızca güldestelerden tanıyor olması utanılacak bir şeydir. Nesnellik araştırmayla kazanılabilir. İzlenimciliğin başarısı ise yalnız ona bağlıdır. Eleştirmenler arasındaki diyalog da ancak o zaman doğabilir. Bugün böyle bir diyalog yok. Çalışmalar tek tek kalıyor. Kimse öbürünün bir bulgusunu, bir katkısını temel almıyor. Bu yüzden varılan sonuçlar hemen her zaman çok başka olabiliyor. Bir değer karmaşası içindeyiz bugün. Kim değerli, kim değil. Belli değil. Eleştiri, edebiyatı açımlayıcı, zenginleştirici bir işlevi küçümser gibi. Tersine yönetmek istiyor onu. Hilmi Yavuz'a göre Yaşar Kemal her şeydir, Kemal Tahir sıfır. Muzaffer Buyrukçu için Kemal Tahir her şeydir, Yaşar Kemal sıfır; Asım Bezirci'ye göre H. İzzettin Dinamo heptir, Melih Cevdet hiç; Memet Fuat için Füruzan önemli yazardır, Muzaffer Buyrukçu yazar bile değil; Zühtü Bayar için Hasan Hüseyin önemlidir, İlhan Berk önemsiz bile değil; Rauf Mutluay için Zeki Ömer Defne bir varlıktır, Salâh Birsel değil; Attilâ Özkırımlı için Salâh Birsel ilginç bir şairdir, Zeki Ömer Defne bir nokta bile değil; Gümel Altıntaş için Enver Gökçe vardır, Turgut Uyar yok; Cön-

türk için Halil Kocagöz yücedir, Ceyhun Atuf Kansu hiç; Fahir Onger için O. Murat Arıburnu iyidir, Orhan Veli kötü; Atillâ İlhan içinse herkes kötü. Murat Belge okul değiştirirken şairlerini de değiştirtirmiştir. Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol'a göre 1950 kuşağının getirdiği şairler Kâmran S. Yüce ile Oğuz Arıkanlı; hikâyeciler, Orhan Duru, Ferit Edgü ve Orhan Çubukçu'dur. Necati Cumalı 1950 kuşağının en umutlu şairi olarak Oben Güney'i göstermiştir (1960'ta). Ahmet Kabaklı için Doğan Hızlan şairdir, Melih Cevdet de ikinci sınıf bir şairdir. İlhan Berk için Ahmed Arif üstünde durulacak bir şair değildir, Nihat Behram için ise Nâzım'dan sonra gelen tek şiir gerilimidir.

Bu siyah - beyaz tablosunu istediğimiz kadar genişletebiliriz, örneklerle. Denebilir ki günümüzde eleştirmen bütünüyle edebiyata ve edebiyatın sorunlarına değil, bir iki sanatçıya bağlanmıştır. İşin tuhafı, toplumcu eleştirmenler arasında da aynı iyi - kötü, hep - hiç tertiplerine rastlamaktayız; onlar da toplumcu sanatçılar için böyle ikili üçlü değer çizelgeleri yapıyorlar.

Aramızda ayrımlar olacaktır. Ama değerin bunca alacakaranlığa, bunca belirsizliğe, bunca çelişkiye gömüldüğü bir ortamda eleştirinin iyi işlediği söylenemez. Hemen belirtelim ki eleştiride iyi -kötü ayrımı en ilkel ,en kolay yoldur. Belki eleştirinin ilk adımı iyi-kötü ayrımı olmuştur. Ama eleştiri ikinci adımdan itibaren başlar, bunu unutmamalıyız. Ne yazık, eleştirmenlerin çoğunda var bu. Umutla bakılan genç eleştirmenlerin de bu yola sapmaları hüzün vericidir. Daha kötüsü, işlerin iyice karışmasından ötürü, yeni gelecek sağlıklı bir eleştiri de, bir değerlerdirme temeli yaratmak için, bu ilkel ayrıma başvurmak zorunda kalacak.

*1971*

## YAŞAR NABİ NAYIR

*"Otuz yılı aşkın bir zamandır uzağım şiirden. Şiirle uğraşmak, halleşmek ve boğuşmaktan şiir yazmaya vakit bulamadım o günlerden bu yana. Daha doğrusu bu ihtiyacı duymadım. Gençlik yıllarımda yazılmış şiirlerimse sanki bir başkasının hayalinde doğmuşlarcasına yabancı geliyorlar şimdi bana. O yüzden bunları bastırmak geçmedi şimdiye dek aklımdan."*

Böyle diyor Yaşar Nabi Nayır 1969'da "*Kahramanlar*" adıyla yayımladığı seçmeler kitabının önsözünde. 1926-1932 yılları arasında on yıllık bir şiir serüveni var Yaşar Nabi'nin. Cumhuriyet şiirinin kuruluş yılları. İlk şiirleri Servet-i Fünun'da yayımlanmış. Şiiri bırakışı *Varlık* dergisini çıkarmaya başlayışının hemen ilk yıllarında olmuş. Yayımlanmış iki şiir kitabı var: *Kahramanlar* (1929), *Onar Mısra* (1932).

Yaşar Nabi'nin ilk kitabı *Kahramanlar*'daki şiirlerin usta bir yanı yok. "Ben" bölümündeki *Ben, İsyan, Yılan* gibi parçalar onun Tevfik Fikret'i çok sevdiğini gösteriyor. Bir düşünce şiirine, hatta ülkücü bir şiire geçecek sanısını uyandırıyor okuyanda. Ayrıca bir "poetika" özelliği taşıyor bu şiirler. *Mezar* gibi şiirlerde ise Necip Fâzıl etkisi görmek mümkün. Daha çok 1927 -1929 tarihleri arasında yazılmış bunlar. Şiirin

konusu hayatın türlü kesimlerine inmiştir; ayrıntılarda bir genişleme vardır; yine de asıl olan her şeyin bir mutlak değerler dizisinin çevresinde dönmesidir. Özellikle "Sen" ve "Onlar" bölümündeki şiirler böyle. "Onlar" bölümünde yer alan parçalar ise o günlerdeki ortak şiirsel değerlerin, insani değerlerin neler olduğunu anlatan örneklerle dolu. Ortak değerleri, çağın sanat tutamaklarını sivrilmemiş şairlerde izlemek daha elverişli oluyor kimi zaman. Yaşar Nabi'nin çıraklık döneminin bu ürünleri de o günlerdeki şiir ortamının inanılır tanıklarıdır. Hecenin birinci ya da öncü kuşağıyla gelen olanaklar 1930'ların genç şairlerinde soyutlanıyor; biçim ve dil olanakları yönünden kusursuzlaşırken, insani ilişkilerden ayrılmış bir salt-şiir yönsemesiyle doluyor; bu yönsemeyle hayattan kopuyor, bir yerde belirsizleşiyor. Hayat görünümleri, yeryüzü ayrıntıları, biçim öğeleridir. Yine de Ziya Osman, Sabri Esat, Cevdet Kudret'le birlikte Yaşar Nabi'nin şiirinde görülen konu genişliği günün ortamı içinde azımsanmaz bir yeniliktir. Ne var ki şairler bu özelliklerinin pek farkında değillerdir. Şiirlerinin ağırlığını bu yeni öğelerden geçirmezler çok kez. Yalnız Sabri Esat'ın zaman zaman dış dünyanın şiirdeki bu yeni konuklarından şiir süzmekten geri kalmadığını söyleyebiliriz. Zaten, o bence, grubun en özgün şairidir; ayrıca o günkü şiirin bugün de ayakta duran tek üyesidir. Sanırım, ilerde bazı inceliklerinin farkına varanlar çoğalacak, hiç değilse şimdikine göre çok daha önemsenecektir. Yaşar Nabi'deki konu genişliği ise yeni bir şiirin olanaklarına bitişmez. Düşünce şiiri ile izlenimci diye adlandırabileceğimiz bir şiir arasında kararsızdır. Serserinin, arabacının, madencinin, bekçinin, dilencinin, ateşçinin, balıkçının, lanetlinin şiirini yazmayı dener; gülen adamı, asılmış adamı, kürek mahkûmunu, açları anlatır. Zamanında "sosyal şiir" olarak anılmış bu yapıtları Yaşar Nabi'nin başka bir şiirinin şu mısralarındaki espridedir: "*Haykır, şairim, haykır ellerin kederini*".

*Kahramanlar*'daki söz değerleri, dil, oturmuş değil. Çağ-

rışımlar, benzetmeler sorumsuz diyebileceğimiz bir nitelikte. Bu, yapıtın organik bir bütün haline gelmesini engellemektedir. Sözgelimi "Yolun" şiirinde yol önce sele ("Bu yol öyle bir sel ki"), sonra saça ("Bu yol öyle bir saç ki..."), daha sonra da kıza ("Bu yol öyle bir kız ki...") benzetilmektedir.

Bu arada Yaşar Nabi'nin şiirinde bir değişim başlıyor. Dilin, özellikle konuşma dilinin olanaklarına yöneldiğini görüyoruz. Sanırım şiir üstüne daha iyi bir kavrayışa yükselmesindendir bu. *Kahramanlar*'daki *24 Mart* şiiri bunun başlangıç noktası sayılabilir (1929). *Onar Mısra*, bu şiirin gelişimiyle doğmuştur. Bir aşk şarkısıdır *Onar Mısra*. Yer yer magazin öğelerine dönüşmesine rağmen şairin asıl yapıtı budur. Yaşar Nabi düşünce şiirini bırakmış, ülkücülüğüne daha çok yazılarında ve manzum oyunlarında olanak aramış, *Onar Mısra* ile dili aşk ve günübirlik hayatın getirdiği duyguyla "oya gibi" işlemeye başlamıştır. Sabri Esat manzara fotoğrafları çekiyordu; mavnaların pruvaları, çatıların uçları, kuşların küme küme yaklaşışı, sofalardan deniz kenarlarına, boynu uzun develere kadar uzanan geniş bir kamera alanı vardı onun çalışmasında. Yaşar Nabi de bu yeni anlatım döneminde benzer bir çalışma içine girer; yalnız onun evreni iki kişilik bir evrendir; odadır, pancurların ardı, kapının önüdür; mırıltının şiiridir yazdığı; bazan tutkuyla titreyerek tuhaf şeyler söyleyen, bazan sevecenlikle dolu dürüst aşk sözleri sunan bir mırıltı; uzaklarda dönen bir dünya, geri planlarda kalmış, silikleşmiş hayat görünümleri ve duvara gölgesi vurmuş iki baş, "en güzel bir poz", o şekilde durmak yerine bu şekilde durmanın güzelliği. *Onar Mısra*'daki şiirlerin hemen hepsinde temelden görsel (visuel) imgelerin bulunduğu, bunların da halen her zaman çevremizde görmeye alıştığımız eşyaya, "evcil" şeylere ilişkin olduğu görülüyor. Bu tür çalışma Yaşar Nabi'ye bir humor kazandırmıştır; eşyayı yüzeyden ve dış konumlarıyla ele alması onları sevmeye, bir yerde onlarla eğlenmeye götürmüştür onu; ancak öze hiç önem vermeyerek durumlarla ve eşyanın görünür profi-

liyle fazla ilgilenmesi aşırı bir yüzeyselliğe de itmiştir çalışmasını. Aşağıdaki örnekler bu özelliği gösteren tanıklardır:

*Bu pürüzsüz tabloyu bana bir an daha sun*

*Lâkin seyret duvarda nasıl gölgelerimiz*
*Bir tek vücutmuş gibi sarıldı birbirine.*

*Bu senin yavrucuğum, senin en güzel pozun,*

*Onar Mısra*'da kullanılan söz tekniğini en iyi *arabesk* deyimiyle anlatabiliriz. Bir mekik çalışması var bu şiirlerde. Mısralar tekrarlanan aynı söz bağlantılarıyla iç içe gelişir; her mısraın bir önceki ya da daha önceki bütüne attığı bir çengeli, bir bıçağı vardır. Yalnız *Onar Mısra*'da değil bütün öbür şiirlerinde de rastlanan bu teknik Yaşar Nabi'ye kimi zaman akıcılık sağlamış, kimi zaman da onu bir şey söylememeye götürmüştür. Öyle ki, en güzel birkaç mısraın hemen ardında, bugünkü aranjman müziğine güfte olarak seçilmiş parçaların düzeyine düşmüş mısralar görürsünüz. *Onar Mısra*'daki birçok parçayı birinci duruma, yayımlanmış kitaplarından sonra yazıp da 1969'da *Kahramanlar* adıyla çıkan seçmeler kitabının "Mesafeler" bölümündeki *"Evvel Zaman İçinde"* şiiri ikinci duruma örnektir.

*Onar Mısra*'daki dil, dil bağlantıları, mısra kuruluşu, Hece'nin öncü şairlerinden (Halit Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, vb) yapıtlarına göre çok ilerdedir. Ancak bu şiirlerin yazıldığı dönemde Nâzım Hikmet, Necip Fâzıl, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dranas, Cahit Sıtkı Tarancı gibi parıltılı şairlerin var olduklarını düşünürsek bunun niçin pek önemsemediğini anlarız. *Yedi Meşale*'nin getirdiği şairler ilk hececileri aşmışlar, ancak yukarda andığımız sanatçıların yanında bir varlık gösterememişlerdir. Ama bu gerçek ilerde fazlaca abartıla-

cak, hakları yenmeye başlanacaktır. Sözgelemi hiçbir şiir beğenisi taşımayan bir Enis Behiç Koryürek'e, bir Necmettin Halil Onan'a, bir Ali Mümtaz Arolat'a edebiyat tarihlerinde, deneme ve eleştiri yazılarında, okul kitaplarında, antolojilerde daha fazla yer verilmiştir. İşin tuhafı bu şairlerin kendileri de aynı kanı altında ezilmekten kurtulamamışlar, hiçbir savunma olanağını denemeye kalkmamışlardır. Sözgelimi Vasfi Mahir Kocatürk'ün edebiyat tarihiyle ilgili kitaplarında *Yedi Meşale*'ye hemen hiç yer verilmemiştir. *Varlık* yayınevinin hemen herkese açık *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'nde Yedi Meşalecilerin yedisinin adı bir arada anılmadığı gibi, bu kitaptan yedincisinin adını bile öğrenmezsiniz. Yalnız geçen yıl *Varlık* yayınları arasında çıkan *"Başlangıcından Bugüne Türk Şiirinde 100 Şair"* adlı antolojisinin önsözünde Yaşar Nabi'nin Yedi Meşalecilerin çıkışlarındaki önemi belirten bir kısa değinmesi var. Bana kalırsa Yedi Meşalecilerin bu adla bir arada görünmeleri aleyhlerine oldu. Grup olarak bir bildiri taşımamaları, yapma bir gruplaşma sanısını güçlendirdi (gerçekten de öyleydi); bu sanı giderek onları tek tek de önemsiz görmeye yetti. Ahmet Haşim onların başarılarının kendilerinden bahsettirmelerinden ibaret olduğunu söylüyor. Bu toptancı yargı o günkü şiir ortamında yalnız Yedi Meşalecilere hüküm giydirip başka şairleri alkışlamak anlamına gelmiyor tabii. Ziya Osman dışında, bu şairlerin hepsi şiiri bırakarak Ahmet Haşim'i doğrulamış görünüyorlar belki; ama ben bir Sabri Esat'ın Behçet Kemal Çağlar'dan, bir Cevdet Kudret'in Ömer Bedrettin'den iyi şiir söylemiş olduğu inancındayım. Herhalde hece şiirini yeniden gözden geçirme zorunluluğu var.

Yaşar Nabi'nin daha sonra yazıp da kitap haline getirmediği ve 1969'daki *Kahramanlar*'a aldığı şiirlerinde dilin daha duru ve oturmuş, daha rahat olduğu görülüyor. Yalnız daha usta olmalarına rağmen bu şiirlerde gitgide azalan bir tutku var. Genellikle dörtlükler halinde çalışmış şair. Şiirden bir cayma, bir geriye düşme gözlemleniyor. Yaşar Nabi, dü-

şünceye ayrıcalık tanıyarak ona yaslanarak başlamıştı şiire. Sonradan düşünceden sıyrıldı. Ama düşünceyi bırakamamıştı. Bu ergeç düşünce yapıtlarına itecekti onu.

Seçmeler kitabında bir şeye tutuldum. Yaşar Nabi, otuz kırk yıl önce yayımladığı şiirler üstünde bir takım değişiklikler yapmış, o ilk yayımlandıkları zamanki durumlarını bozmuş, bazı sözleri bugünkü Türkçeyle anlatmak için yeni deyimler koymuş. Gerçi bu sadece bir iki yerde, ama doğru bulmadım ben. Bir şair şürini kısa sürelerde, yazdığı şiirlerin bazı yerlerinde değiştirip her zaman yeniden yazabilir, değiştirebilir. Ama aradan çok uzun bir süre geçmişse, o yapıt artık tarihe mal olmuşsa, sanatçı onun üzerinde oynamamalıdır diyorum.

# GENÇ İRİSİ

Dikkat edilirse edebiyatımızda tartışmalar hep şiir çevresinde dönüyor. Ama yalnız şiir sorunları yönünden değil, bütün sorunlar yönünden. Toplumsal, tarihsel, siyasal sorunlar, genel sanat sorunları, vb.

Bunun birçok nedeni var elbet. Bir kere şiir ülkemizde en gelişkin sanat türüdür; öyle ki sanat tarihimizden on büyük sanatçı saymaya kalkılsa bunların en aşağı yedisi, sekizi şair olacaktır; en büyük geleneğe sahip sanat türü şiirdir. Türk edebiyatında eleştirmenler daha çok şiir eleştirmeni olarak belirmişlerdir; bu yüzden sanat üstüne düşünürlerken ister istemez şiir üstüne düşünmektedirler. Sanatçılar arasında eleştiri, deneme yazılarına yönelenler daha çok şairler arasından çıkmaktadır; elbet bunların tartışmaları, çekişmeleri genellikle şiir üstünde olmakta; başka konular, uğraş alanları tartışılırken de ister istemez şiirden hareket edilmektedir. Dahası var, sanat dergileri öteden beri genellikle şairler tarafından çıkarılır Türkiye'de; bunun bir sonucu olarak her derginin çevresinde hemeninden şiir grubu, bir şiirle uğraşanlar grubu halkalanır. Bir romancının, bir hikâye-

cinin dergi çıkardığına çok seyrek rastlanmaktadır. Siyasal çevrelerle doğrudan doğruya ilişki kuranlar, siyasal örgütlerin amaçlarına yapıtlarını adayanlar yine şairlerdir. Hatta başka bir yazımda da belirtiğim gibi yurdumuzda Tanzimat'tan bu yana şairin siyasal bir eylemi olması gerektiği gelenekleşmiş gibidir. Öte yandan aydın çevreler, daha çok şairi tanır, bütün yadsımalarına rağmen, her zaman, hiç değilse en önce, onu alırlar karşılarına; sanatçı olarak onu bilirler. Bunlara bir de herkesin şiir üstüne peşin yargılarla, okul anılarıyla beslenmiş bilgi dağarcıkları olduğu gerçeğini ekleyelim. Bugün Türkiye'de aydın sayısının ancak çok ufak bir yüzdesi roman üstüne, hikâye üstüne, resim üstüne konuşmakta, fikir yürütmektedir. Ama on altı yaşını bitirmiş her Türkün şiir üstüne güzel bir söylev çekmesi her zaman mümkündür.

Bunlarla, ve bunlar gibi daha bir sürü nedenle şiirimiz yalnız sanat tartışmalarının değil, hemen hemen her konudaki tartışmalarm merkezi, odak noktası olabilmektedir. Ne var ki, genel sanat sorunlarının şiir üstünde tartışılması tuhaf bir durum yaratmaktadır. Çünkü bu yönde çok ileri gidildiği oluyor; sözgelimi batılılaşma sorunu sadece şiir üstüne tartışılıyor; ya da toplum düzeniyle, devlet yönetimiyle, tarihsel koşullarla ilgili sorunlarda sadece şair kınanıyor. Tarih, sadece şiirle sınanmak isteniyor. Siyasa, bütün ilçe ve bucak merkezleriyle sadece şiirden hesap soruyor. Sanırım, başka ülkelerin edebiyatlarında böyle bir durum görülmemiştir.

Son sıralarda bu eğilimin iyice artmış olduğu görülüyor.

Oysa bütün sorunları sadece şiirde tartışma eğilimi çok kez o sorunlar adına kısır sonuçlar doğurmakta, çok yerde şiirin ayırıcı özelliğini örseleyecek sınırlara varmakta, daha önemlisi, zengin bir düşünce bireşimi yaratılmasını önlemektedir. Çok uzun bir dönem söz konusu olduğunda, şiir, öbür sanatlara göre, çok daha mükemmel bir *sentetik tarih*

görevini görebilir. Çok uzun dönemler (yüzyıllar) ele alındığında bazı tarih çizgilerini en iyi belirten sanat şiirdir. Ancak kısa dönemlerdeki sorunlar için, hele günlük fikir tartışmaları için, şiirin, sözgelimi romana göre daha elverişsiz olduğu kuşkusuzdur. Aynı tartışmayı romanı tanık alarak yaptığımızda, şiiri tanık alarak yaptığımıza göre daha bitek sonuçlara ulaşacağızdır. Bu yüzden tartışma alanını genişletmek, bu arada romana doğru kaydırmak, didiklenmeyi bekleyen toplumsal sorunlar açısından yeni yararlar doğuracaktır. Hiç değilse tartışmanın şiire paralel olarak hikâye ve romana da kaydırılması gereği.

Çünkü, zaten bugün toplumsal sorunlar şiir üstünde tartışılırken, bu şiirin özellikleri göz önünde tutularak değil, Batı'da roman üstünde yapılan tartışmalar esas alınarak yapılmaktadır. Yani roman üstündeki, romanın olanaklarına göre biçimlenmiş tartışma biçimi şiire uygulanmaktadır.

Ama burda kişinin kafasını kurcalayan ayrı bir şey daha doğuyor: şiirin dış boyutlarının gitgide uzaması, dört beş yıldır hacmini gitgide büyütmek istemesi yukarda söylediğimiz durumun da bir sonucudur. Her yönden tartışma konusu olması, daha doğrusu yazı hayatımızda her konunun kendi üstünde tartışılması şiire bir dış yapı değişiklikiği mi kazandırmıştır? Şiir hacmini büyüterek kendinden beklenenlere, iç ve dış gereksemelere uyarlanmak mı istemektedir? Ya da, içeriğini değiştirir gibi olurken bir hacim değişmesini de yararlı ya da zorunlu mu görmektedir? Bütün bunlar birer sorudur. Yalnız hacim büyümesi ile içerik değişikliği arasında tam bir bağlantı kurulamıyor. Yani içerik değişikliği, hacim büyümesinin nedenlerinden sadece biridir. Hepsi değil. İçerik değişikliğinden bağımsız da bir uzama var Türk şiirinde bugün.

Sözgelimi 1940'lardaki, 1945'lerdeki 1950'lerdeki, 1955'lerdeki şiirleri düşünün, bir de bugünkü şiirleri. Eskiden şiirin kaç mısra olduğu sorulurdu, şimdi kaç sayfa olduğu soruluyor. Eskiden Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş"

Ahmet Muhip Dranas'ın "Olvido" şiirleri, uzun şiirler sayılırdı; bugün nerdeyse en kısa şiirler bu hacimde. Eskiden bazı şairlerin bazı uzun şürleri vardı, şimdi handiyse her şairin her şiiri uzun.

Uzun şiir, büyük ve ayrı bir yapıdır. Ayakta kalabilmesi için ya onu çekip götüren bir hikâye, bir olay, ya bir nakarat, temel bir biçim unsuru lazım. Hatta bir yerde uzun ve kısa şiirin ayrı yetenekleri, ayrı duyarlıkları, ustalıkları, ruh ve zekâ cömertliklerini gerektirdiği söylenebilir. Oysa günümüzde yazılan uzun şiirlerin çoğunda kırpılmamış birleştirilmiş ya da çoğaltılmış kısa şiirlerin havasına tanık oluyoruz. İyi örneklerde yeni bir şiirsel iç finansman görsek de, eğilimin iyice genel oluşu, yoğunluğun yaygınlık adına tüketilme tehlikesini taşıması, genç şairleri kısır biçim oyunlarına götürebilmesi şiirseveri şapkasını önüne koyup ciddi düşündürtecek niteliktedir. Ben, başkaları gibi, bunun büyük bir "çoşkunluk" olduğunu söyleyemeyeceğim. Bütünüyle ele alınırsa bir "şıkışma"ya bile varabilir bu. Özellikle yeni şairleri yanlış yerden etkilemesi dolayısıyla. Yeni şairleri şiirsel gerilimden alıp alıp nesir cümleciklerine götürüyor çünkü. Şiirdeki büyülü "an"ı, nesrin hiçbir dil metamorfozuyla ilgisi olmayan, ve sadece diyalektik anların toplamı olan "süre"sine feda ediyor genellikle. Öyle ki şiir, nesri yedeğine çekmiş olmuyor da, onun içinde ayırıcı özelliğini ufalamış, unufak etmiş oluyor. Bu arada özgürlüğünü de. Daha önemlisi bin yıllık çılgınlığını da.

Bununla birlikte tuhaf bir birikim de var uzun şiirin bugünkü görünümünde. Şiirin değil, şiirsel olan yeni ve başka bir sanatın habercisi gibi. Şiirden koparak büyüyecek yeni bir sanat türünün ilkeli gibi.

Geçici midir bu eğilim?

Geçiciyse, sonunda ne çıkar?

Değilse, neye bitişir?

*"Bir şair : Ahmed Arif*
*Toplar dağların rüzgârlarını*
*Dağıtır çocuklara erken."*

*"Hasretinden Prangalar Eskittim"* kitabıyla Ahmed Arif'in şiiri de gün ışığına çıktı. Böylece Ahmed Arif'in Türk şiirinde zeten öteden beri sağlamış bulunduğu yer, okurun gözünde de matematik bir kesinlik kazandı. Sanırım, bu yer, bundan sonra en az tartışılır yerlerden biri olarak kalacaktır. Şu yaşadığımız günler sarsıntılı, karmaşalı günler. Çok hareketli günler. Ama bu arada fikir ve sanat hayatımızda yerleşik değerlerin kendi içinde, yeni bir trafik doğmuş bulunuyor. Şimdiye dek şu yönden bakılmış değerlere şimdi bir de bu yönden bakılmakta, dayanaksız değerler ufalanmakta, silinmekte, çok şeyin hesabı görülmektedir. Ayrıca sağlam değerler yerlerini bulmaktadır, ya da bulmaları için pek bir şey kalmamaktadır. Bunun için, iyidir, diyorum, b. sarsıntı, bu karmaşa. Daha önce şairler arası bir "pazarı" olan Ahmed Arif de bu arada bu durumundan fırlayıp okura uzanmak olanağını buldu, ya da gereğini duydu.

Ahmed Arif 1927'de doğdu. Diyarbakırlı. İlk şiirleri 1948 - 1951 yılları arasında bir iki dergide göründü. O günlerde kendisi Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde, felsefe bölümünde öğrenciydi. Sonra tutuklandı. İlk şiirlerini ortaya çıkardığı sıralarda Orhan Veli ve arkadaşları şiire iyice hâkim görünüyorlardı. *Garip* dönemi bitmiş, Sabahattin Eyüboğlu'nun deyimiyle "halk olarak sanat"ın dolaylarında dolaşılmaya başlamıştı. Bütün gençler, bütün yeni yetmeler Orhan Veli'ye, Oktay Rıfat'a, Melih Cevdet Anday'a öykünüyordu. Sanki şiir yalnız onların yazdığıydı; onların yazdığından başka şiir olamazdı sanki. Gençlerin bu bilinçsiz tutumu şiirimize zararlı olmuştur. Ama genç sanatçıların çoğu böyle olmakla birlikte, aralarında kendi çıkış noktalarını geliştirmeye çalışan, Orhan Veli ve arkadaşlarına pek kulak asmayan kimseler de yok değildi. Ahmed Arif'i de bunlardan biri olarak görüyoruz. İlk şiirinde bile, *Garip* 'le gelen şiirin içeriğine aldırmamıştır. Önerilmekte olan ve bir çeşit şiirsiz şiir diyebileceğimiz hareketi umursamadan kendi doğrultusunda çalışan birkaç şairden biri de odur.( Garip'le gelen ve yeni şiirin biçim özgürlüğüne ilişkin öneri ise, 1940'tan sonra yetişen bütün şairlerce benimsenmişti).

Ahmed Arif'in şiiri bir bakıma Nâzım Hikmet çizgisinde, daha doğrusu Nâzım Hikmet'in de bulunduğu çizgide gelişmiştir. Ama iki şair arasında büyük ayrılıklar var. Nâzım Hikmet, şehirlerin şairidir. Ovadan seslenir insanlara, büyük düzlüklerden. Ovadan akan "büyük ve bereketli bir ırmak" gibidir. Uygardır. Ahmed Arif ise dağları söylüyor. Uyrukluk tanımayan, yaşsız dağları, "âsı" dağları. Uzun ve tek ağıt gibidir onun şiiri. "Daha deniz görmemiş" çocuklara adanmıştır. Kurdun kuşun arasında, yaban çiçekleri arasında söylenmiştir, bir hançer kabzasına işlenmiştir. Ama o ağıtta bir yerde, birdenbire bir zafer şarkısına dönüşecekmiş gibi bir umut (bir sanrı, daha doğrusu bir hırs), keskin bir parıltı vardır. Türkü söyleyerek çarpışan, yaralıyken de, arkadaşları için tarih özeti çıkaran, buna felsefe ve inanç kat-

mayı ihmal etmeyen bir gerillacının şiiridir. Karşı koymaktan çok boyun eğmeyen bir doğa içinde. Büyük zenginliği ilkel bir katkısızlık olan atıcı, avcı bir doğa içinde.

1959 - 1962 yılları arasında Ankara'daydım. Muzaffer Erdost tanıştırmıştı bizi. Hemen dost olmuştuk. O sıra, Muzaffer Erdost *Ulus* gazetesinin basımevi müdürüydü. Ahmed Arif de o günlerde *Medeniyet* gazetesinde çalışıyordu. Haftanın üç dört günü beraberdik. Daha doğrusu üç dört gecesi. Ben, geceye doğru, saat 11 -12 sıralarında *Ulus* gazetesine giderdim. O ara, kendi gazetesini erkenden bağlamış bulunan Ahmed Arif de oraya gelmiş olurdu. Nelerden konuşurduk? Her şeyden. Sabahleyin, yürüye yüreye Kızılay'a kadar gidilir, orda ayrılınırdı. Yaz, kış, hep böyle. Bu sıkı ilişki birbirimizi iyice tanımamıza yardım etti. Her şairin konuşma tarzıyla (hatta yüzüyle) şiiri arasında bir yakınlık bir benzerlik vardır muhakkak; ama konuşmasıyla şiiri arasında bu kadar bir özdeşlik bulunan bir şaire ilk kez Ahmed Arif'te rastlıyordum. Onun şüri, konuşmasından alınmış herhangi bir parça gibidir; konuşması ise, şiirinin her yöne doğru bir devamı gibi. Bir bakıma "Oral" (sözel) bir şiirdir onunki. Bizde oral şiirin tuhaf bir kaderi vardır: Bu şiirde, genellikle, ya kuru bir söylevciliğe düşülür, ya da harcıâlem duyguların tekdüze evrenine. Daha doğrusu, nedense şimdiye kadar genellikle böyle olmuştur. Bu, sözün yakışığı uğruna, şiirin elden çıkarılması, harcanmasıdır. Ahmed Arif'in şiirinde böyle bir sakınca yok. Hiçbir zaman söyleve düşmez. Bir duygu sağnağı, imgeler halinde, sıra sıra mısraları kurar. Ana düşünce, dipte, her zaman belirli, ama sakin durur; çoğalır, büyür belki, ama kalın bir damar halinde hep dipte durur. Ahmet Arif, kendi şiirine en uygun yapıyı ve mısra düzenini bulmuş bir şairdir. Anlatımıyla, şiirin özü arasında özdeşlik vardır. Türkçede destan türünün en ilginç deneylerini yapmıştır. En ilginç çıkışını desek daha yerinde olacak. Bir yalçınlığı koyuyor şiirine Ahmed Arif, bir graniti. O, yalçınlıktan, birden, sınır köylerine iniyor; "tavukları birbirine

karışan" insanları anlatıyor. Bu birdenbirelik onu kekre diyebileceğimiz bir lirizme ulaştırıyor. Ya da tersi oluyor. Eksiksiz bir silah koleksiyonunun arasından görüşmecisinin yolladığı taze soğan demetini görüyorsunuz. Ahmed Arif, Doğu Anadolu'nun, sınır boylarının yerel görüntüleri içinde oraların türkülerini kalkındırıyor, bütün Anadolu türkülerine ulaştırıyor onları, büyütüyor, besliyor; ama boğulmuyor onların arasında. Doğu Anadolu insanının müthiş malzemesini korkusuz bir lirizm içinde önümüze yığıyor. Sonra bütün Anadolu insanına doğru yayıyor onu. Pir Sultan Abdal'ı, Urfalı Nazif'i, Köroğlu'na, Bedreddin'e götürüyor. Büyük bir sevgiyle bir umuda çağırıyor Anadolu insanını; gözlerinden öperek, çıldırasıya severek. Evet, halk türkülerinden yararlanıyor Ahmed Arif. Yalnız, halk kaynağının, edebiyat için, şiir için, türkülerden öte daha bir sürü olanak taşıdığını, hatta öbür halk kaynakları içinde türkülerden o kadar da büyük bir ağırlık taşımadığını iyi biliyor. Bu yanıyla halk kaynağına eğildiklerini sanan başka şairlerden ayrılıyor. Özellikle destan türü için vazgeçilmez olan tavrı ta temelden takınıyor. Çalışmalarını ona göre yapıyor.

Ahmed Arif kendi şiirine en uygun yapıyı ve mısra düzenini getirmiştir, dedik. Bir de, Paul Eluard için söylenmiş bir sözün onun şiirine de uyduğunu söyleyelim: Paul Eluard'ın şiiri-imgenin tutsağı değildir; gerçeküstücü dönemde de, ondan sonraki dönemde de, şiirinin temelinde yatan ana öğe, mısralarının kısalığı, kuruluş tarzı ve bunların birbiriyle bağlanma biçimi sayesinde ipuçlarını hiçbir zaman saklamamıştır. Ahmed Arif'te de öyle. İmge, çıplaklığın çarpıcılığını taşır; düşünce, vurucu özelliğini ilk anda kullanır. *Hasretinden Prangalar Eskittim'* de bunun birçok örneğini görüyoruz. Sonra, imge onda sınırlı bir öğe değil. Bir bakıma şiirin kendisi, bütünü. Öyle ki bütünüyle vardır onun şiiri. Kelimeler ilişkin oldukları kavramları aşan ve daha geniş durumları kavrayan bir nitelik gösteriyor. Şiirin bütünü içinde kullanılmış bazı düz sözler inanılmaz bir çarpıcılık, bir

imge yeteneği kazanmaktadır Ahmed Arif'te. Öte yandan, şiirin içinde birer ikişer kelimelik mısralar halinde akan bu sözler biçim yönünden de önem kazanmaktadır. Öyle ki, kendiliğinden doğan ve yalnız Ahmed Arif'e özgü gizli bir aruz gibi bu sözlerden bütün şiire bir müzik yayılmakta, ya da bütün çekidüzenini onlarda bulmaktadır.

Sözgelimi, Otuz Üç Kurşun'da:

*Yakışıklı*
*Hafif*
*İyi süvari*

mısralarının;

yine aynı şiirde:

*ve karaca sürüsü*
*Keklik takımı...*

mısralarının böyle bir işlevi vardır.

Bu, Mayakovski'nin ritm elde etmek için yaptığı biçim çalışmalarını akla getiriyorsa da aslında bu noktada iki şairin tutumlarını birbirine karıştırmamak gerekir. Mayakovksi için, ritm, bir yerde, her şeydir; "şiirin temel gücünü" ritmde bulur o; bir endüstriye benzetiği şiir için ritm manyetik gücü ya da elektriklenmeyi temsil eder. Ahmed Arif için ise ritm sadece bir olanak olarak önemlidir. Ama aralarındaki asıl ayrım şurda sanırsam; Mayakovski ritmi, bir bakıma, şiirin dışında bir yerdedir, anonim bir tekniktir. Bunun için sık sık düşey ya da yatay ses benzerliklerine, bağdaşımlarına başvurur. Daha özetlersek: Mayakovski ritmi ses'te aramaktadır. Ahmed Arif ise söz'de arar. Bunun için onun şiiri bir noktada "oral" niteliğini bırakır, çok ötelere gider. Bu yanıyla çağdaş şiirin en yeni yönsemelerine karışır. Özellikle imge konusunda yaptığı sıçrama onu bugünkü şiirin hazırlayanlardan biri yapmıştır. Zaten birçok yeni şairin onun etkisin-

den geçmesi de bunu gösteriyor. Sadece bu bakımdan bile *Hasretinden Prangalar Eskittim*, geç kalmış bir kitap değildir. Bir de şu bakımdan geç kalmış bir yapıt değildir *Hasretinden Prangalar Eskittim*: Yaşsız bir şiirdir Ahmed Arif'in şiiri. Günün değil, çağın degil, çağların "aktüalite"siyle doludur. "Künyesi çizileli" kimbilir kaç yıldız uçmuştur. Dirsek teması içinde bulunduğu köylülerin, yürüyerek gezdiği kasabaların arasından tarihi kalm çizgilere görmeyi sever. Tarihi ve uygarlığı. Yalnız, "Diyarbekir Kalesinden Notlar ve Adiloş Bebenin Ninnisi"nde daha güncel bir tavır var (sanıyorum, en son yazdığı şiirdir bu). "Otuz Üç Kurşun"da da biraz öyle. Bir yerde tarihten önce yaşamış bir ozan konuşuyor sanırsınız, başka bir yerde en genç kuşağın bir verimi karşısında gibisinizdir. Bu bakımdan elli yıl sonra da yayımlansaydı aynı ilgiyi görecek, sevilecekti bence.

Hollanda'ya gittiğimde orada Van Gogh'un sarılarının kaynağını bulmuş ve daha çok sevmeye başlamıştım Van Gogh'un resimlerindeki sarıları. Çünkü Hollanda'daki coğrafyanın, yeryüzü şekillerinin, bitkisel örtünün sarıları, Van Gogh'u içimde somutlamış ve bir yere oturtmuştu. Onun çalışmasını gözümde daha da büyütmüştü. Doğal verilerle yaratıcı çalışma arasındaki böyle bir ilişki sanat yapıtının değerini artırıyor. Sanat yapıtı gerçeğin asalağı olmamalıdır, ama bütün bütüne de ondan kopmamalıdır, ondan kopmayışın kanıtlarını taşımalıdır.

Aynı şekilde, Erzurum, Sıvas toprağını gördükten, Doğu Anadolu'daki yeryüzü şekillerini, iyice dolaşıp, içime sindirdikten sonra, Âşık Veysel'in sesine daha çok tutuldum. Van Gogh'un sarıları Hollanda toprağının baskın renklerini taşıyor, bir yerde onlara katkıda bulunuyordu, onların arasında açılmış çılgın, sarılı çiçekler gibiydi. Âşık Veysel'in sesinde de Doğu Anadolu toprağının rengi, kıvamı, taşıl niteliği, köy evlerinin içinden geçen arklar, yüzükoyun yatarak su içen delikanlılar, genç kızlar vardı. Ahmed Arif'in şiirinde de, şiirini yaparken kullandığı araçlarda da, anlattığı

yerlerin, yapıtına koyduğu hayatın çok tutarlı bir bileşkesini görüyorum. Özellikle destan türünde bunun nice önemli olduğunu anlıyorum Ahmed Arif'i okurken.

Cesareti söylüyor Ahmed Arif. Yiğitliği.
Bir pınar gibi, bir yeraltı suyu gibi, bir tipi gibi.

*"Dostuna yarasını gösterir gibi."*

Yücelerde yıllanmış katar katar karın içinde yürüyor yalnayak ve ayakları yanarak.

*Hasretinden Prangalar Eskittim* yayımlanana kadar çok kişi bilmiyordu Ahmed Arif'in şiirini. Hatta şöyle diyelim: onun şiirini kendisinden yararlanan birkaç şair dışında pek izleyen olmamıştı. Hele okur kitleleri hiç bilmiyordu. Gerçi şiirlerini elden ele dolaştıranlar, ezberleyip toplantılarda okuyanlar vardı, ama fazla değildi bunların sayısı. "Gizli şair" olarak kalmıştı şimdiye kadar. Bu yüzden hakkındaki bilgiler de kulaktan dolma ve yanlıştı. Sözgelimi geçenlerde Anadolu'da çıkan bir dergide şiir üstüne bir inceleme yazmayı deneyen genç bir arkadaş, bu yazısında Ahmed Arif'ten de söz etmiş, ama 1940 şiirinden önce yazmış bir şair olarak göstermişti. Yalnız bu arkadaş değil, bazı ad yapmış eleştirmenler de yanlış yargılarla baktılar ona. Belki de onun yapıtını istedikleri an yanıbaşlarında bulamadıkları için oldu bu. Sözgelimi Hüseyin Cöntürk, birkaç yıl önce *Dönem* dergisinde yazdığı bir yazıda Ahmed Arif'i Orhan Veli akımının yedeğinde bir sanatçı olarak ele almış ve şöyle yargılamıştı: "Orhan Veli'yi iyi anlamış." Ahmed Arif'in şiiri için yapılabilecek en büyük yanlıştı bu. Aynı dergide Cöntürk'e karşılık vermiştim ben de. Sanırım Cöntürk'ün büyük yanılgısı biraz da Ahmed Arif'in şirini izleyebilme olanağını hemen hemen hiç bulamamış olmasından doğuyordu. Bir iki yerde rastladığı bir iki şiiri kendi ölçülerine göre yargılamak

gereğini duymuştu belki de. Gerçi bir iki parçadan da bir şair üstüne aykırı düşmeyen yargılara varılabilir ya da varılabilmesi gerekir, ama neyse... Dergiler de, yayınevleri de her nedense uzak durdular Ahmed Arif'in şiirine. Kitabını yayımlamak için onunla ciddi bir temas arayanlarına son yıllara kadar rastlanmadı. Şiiri hakkındaki bilgisizlikten doğuyordu bu. Yaklaşanları da Ahmed Arif geri çeviriyordu. Nihayet, Bilgi Yayınevi bu işe girişti. Kutlarım bu yayınevini.

*1969*

# CAN YÜCEL'İN ŞİİRİNDE İRONİ

"Zekânın iyi niyeti" diye özetleyebiriz Can Yücel'in şiirini. Gerçi onun yapıtı birkaç çekirdek üstüne birden kuruludur, ama böyle diyebiliriz. 1950'de yayımladığı *Yazma* adlı kitabından sonra bir sürü dergi ve gazetede ortaya koyduğu verimlerle bu ada yakışır bir görünüm kazandı. İroni'ye dayanan bir şiir onunki. 1940'tan önce de şiirimizde, çok geniş anlamda bir ironiye rastlanıyordu belki; ama asıl yürürlüğe girmesi, türün yapısı içine sımsıkı yerleşmesi o tarihten sonra olmuştur. Divan edebiyatı kapandıktan sonra ard arda gelen yenilikler, şiirin türlü planlarda et kazanmasını önlemiş, iğreti kalmış, arada büyük şairler yetiştirmesine rağmen, bu sanatın kendine uygun bir ekonomi kurmasını sağlayamamıştır. İroninin varolması için bir sanatta düşünce ortamının bulunması yetmez, o ortamın belli bir gelişme düzeyine varması, zenginleşmiş, her türlü çağrışım örgüsünü kurmuş olması da gerekir. Divan edebiyatında, kendi ölçüleri içinde, bir ironi uygarlığının varlığını, buna karşılık, Tanzimat ve Servet-i Fünun edebiyatının bu yönden yoksunluğunu biraz da bununla açıklasak yeridir. İroni, şiirin en yüce aşaması

değildir elbet, hem hiç değildir; ama ironiye şiirin belli bir gelişim düzeyinden sonra rastlanabildiği de bir gerçek. Bunun için değil midir ki Namık Kemal başka şiirlerinde tutturduğu sanat ve etki düzeyini sözgelimi Deli Hikmet'le birlikte yazdığı söylenen parçalarda hemeninden yitirivermiştir. Abdülhak Hamid'deki abartmalar, bugün bir yerde mizah özelliği taşıyor görünse bile, aslında, bunlar, pek ciddi bir tavrın ürünleridir. Recaizade Mahmut Ekrem'in Fransızca kelimeleri kafiye tutarak söylediği şiirler de öyle. Servet-i Fünun'dan sonraki şairlerde ise yer yer ironik davranışlar görülür, ama belirsiz ya da önemsiz çıkışlardır bunlar. Taşlama düzeyinden çıkmamış, yerginin kanadı altından ayrılmamış örneklerdir. Daha çok "güldürü" öğesinin çevresinde dönerler. Bir çeşit mizah için mizah çabası içindedir. Şiirsel bir onur taşımazlar, zaten taşımak istedikleri de yoktur. Rıza Tevfik'in, Fâzıl Ahmet Aykaç'ın şiirlerindeki mizah öğesi hiç bir doğa ya da insan görüşüyle ilintili olmadığı için yetersiz kalmıştır. Edebiyatımızda, tabiî daha çok şiirimizde, ironi rastlansal bir tavır olarak kalmıştır. Ahmet Muhip Dranas'ın bile "Fahriye Abla" şiirini mizah olsun, şaka olsun diye yazdığı söylenir. Yalnız Mehmet Akif'te sadece kendi şiiriyle açıklayabileceğimiz ironik bir tavır buluyoruz. Birçok şiirinde kendini alaya alan bir ermiş tavrı var onun. Ne var ki Mehmet Akif'in bunun bilincinde olduğu söylenemez.

Oysa, Viladimir Jankeleviç'in *"İroni"* adlı yapıtında belirtildiği gibi, ironi, temelde sağlam bir bilinci gerektirmektedir. Aynı yazar, ironiyi gerçek bir sanatçı için fazla ahlaki, gerçek anlamda komik için fazla yırtıcı buluyor.

Bu anlamda bir bilinçle birlikte ironinin şiirimizde 1940'lardan sonra varolmaya başladığı kuşkusuzdur. Yeni şiiri bütünüyle yıkmaya başlaması, düşünceden ve nesir öğelerinden, yani bir bakıma şiir olmayandan yararlanılarak yapılmıştır. "Alay", bir silahtı 1940 kuşağının elinde. Can Yücel bu ortamda şiire başladı ve şiirin değiştirilmesinin, in-

sanın ve dünyanın değiştirilmesi sorununa ya da bilincine kavuştuğu bir ortamda gelişti. Üniversitede Yunanca - Latince okumasmm "Sokrates gibi bir domuza" kaydını yaptırmasının da bunda bir rolü olmuştur elbet. Zekâ aklın kuralarına uyarak iyi niyetini yerine getirmek istemektedir onda.

Yine de, bir başka yönde duyarlığa sığınmaya çalışılan bir şiiri var Can Yücel'in. Gülümser ve gülümsemesi "göçmen kuşlar gibi bir gülümsemedir." Zekâsı bir yerde duyguya dönüşecek gibidir. Kendisi de bunun bilincindedir: "Akıl ki en incesi duyuların" diyor *Kayıtlı* adlı şiirinde. Çıkış noktasından itibaren bir devrim isteğiyle, bir moral önerisiyle yüklüdür. Bu istekle, bu öneriyle başı dönüyordur. Bunu şiirin en beklenmedik anlamlarında da elden bırakmaz. Onun tavrı yergi gibi görünse de, aslında, hep bir güzelleme olarak belirir bu yüzden. Bu yandan alınırsa, ironi, Can Yücel'den aşırı ve sapkın ürünlerini, yan ürünlerini getirmez. Sözgelimi azgınlaşarak sinizm'e kaymak, ya da kendi yapacaklarını (feint) yaratmaz. Oysa bir Salâh Birsel'in şiirinde, bir Metin Eloğlu'nun şirinde bu geçişi görürüz. Metin Eloğlu romantikin tersidir; Salâh Birsel'in romantizmle de tersiyle de bir ilgisi yoktur; Can Yücel ise bir çeşit romantiktir. Metin Eloğlu'da şiir bir yerde ipini koparır, ironi öğesi taşarak başlangıçta var olan moral öğeyi çatlatır, sinizme gider. Salâh Birsel'de zaten moral kaygı hiç olmamıştır; ondaki ironi taşkınlığı, bencilleşerek yapmacıklar içinde dönmeye, yalnız kendisiyle açıklayabileceğimiz arabeskler meydana getirmeye başlar. Metin Eloğlu rezalete meydan okur, teke tek oynaşır onunla; Salâh Birsel için rezalet önemli değildir, ama yine de , nedense, rezaletten son noktada sıyrılmayı isteyen bir çaba gösterir. Can Yücel sevecen ve aldırmaz bir tavırla kabullenir rezaleti. Bu noktada Salâh Birsel'in şiirindeki ikiyüzlü bir kibir, Metin Eloğlu'nunkinde yüzsüzcene bir parıltı vardır. Can Yücel'se her şeye rağmen iyi yüzlüdür. Bu belki de, onun şiirinin henüz tamamlanmamış, bir çember halinde uç uca gelmemiş olmasındandır. Fransız şairi Toulet'nin bir

yazısını okumuştum; kadınların ironi'den pek hoşlanmamalarına tutulan bu şair şöyle diyordu o yazıda: "Kadınlar ironinin altında aslında büyük bir sevecenlik yattığını bilselerdi ne severlerdi onu kimbilir?" Can Yücel'deki ironi bu ölçü içinde var.

Hem sonra, onun şiiri tamamlansa da, uç uca gelse de ironi'nin aşırı bölgelerine geçmeyeceğine ilişkin kanıtlar da gösterebiliriz şimdiden. 1955'te *Pazar Postası*'nda yayımladığı "Bulanık Suda Balık Avlamak" başlıklı yazısından bunun ipuçlarını çıkarabiliriz. Balıkçı için asıl olanın ağın güzeliği değil, tutacağı balık olduğunu anlatır o yazısında; şiirde kelime - görüt- (imge) - anlam üçlüsünün birbirine dayanarak işlemesini gerekli görür. Nedir anlam? Can Yücel'in şiirlerinden bunun çok geniş bir şey olduğu sonucunu çıkarıyoruz. Sözgelimi onun şiirinde anlam, dünyanın değiştirilmesidir. Bu ana fikre ne kadar uygun yapıt verilirse anlam o kadar büyümektedir. Başka bir şair için ana düzey başka olacak, onun anlamı olması için olanaklar ve yollar da değişecektir. Kısacası, anlamı genel bir uyum, aynı zamanda şairin kişiliğinde özelleşmiş bir uyum olarak anlıyor Can Yücel. Bunun için de çok geniş bir alanda at oynatıyor. *Papirüs*'te yayımladığı *Sav* adlı şiirde şöyle bir mısra var: "Birey broyy olunca". Ne demek bireyin boryy olması? Bir ünlemdir broyy. Türkçe sözlükte karşılığı verilmemiş. Türkülerde rastladığımız bir ünlem. Yiğitçe, çoğulca, kesin ve dikine bir anlam bütününe sahip bir ünlem. Bireyde broyy özelliği olsun, birey broyylaşsın istiyor Can Yücel. Bunu da şiirsel planda daha ileri iterek "birey broyy olunca" biçimine getiriyor. Aslında çok soyut bir mısra bu. Ama Can Yücel için genel bir özel uyumu tutturduğu için anlamlıdır. "Sevgi Duvarı" şiirinin her kıtası şu mısralarla bitiyor: "Ne kadar rezil olursak o kadar iyi"; "Ne kadar kötü kokarsak o kadar iyi"; "Ne kadar yalansız yaşarsak o kadar iyi". En yalın, en ilkel yaşamayı bile şu içinde yaşadığımız düzenden yeğ tutuyor. Aslında bu şiirde önerdiği şey rezillik, kötü koku değildir elbet. Tersiyle anla-

tıyor Can Yücel. "Sokrates Domuzu" gibi. Türkçe Sözlük'teki ironi tanımındaki gibi.

Argo ve küfür bir anınma işlemidir Can Yücel'de. Kötülüğe, kötü düzene karşı aşılanmak için kutsal'ı delik deşik eder. Tabiî eski kutsal'ı. Ve yeni kutsal adına. Bu yüzden sürekli olarak tarihsel olaylarla bugünkü olayları iç içe işler. Şiirsel eylemini kurmak, sürdürmek için en elverişli yolu seçmiştir: parodi. Gerçekten de parodi toplumsal eylemle şiirsel eylemi birleştiren uygun bir yoldur. Tarihi, gazete güncelliğine getirir. Bunu yaparken halk kaynaklarına, halk ağzına, daha çok halk türkülerinin deyişlerine yaslanır. Belli yerleri, belli adları, belli ağaçları mozayik olarak kullanır. Ama bu genel plan içinde çok değişik, hatta bir yerde gereğinden fazla kalabalık tekniklere başvurur. Gerçekten, Can Yücel kadar değişik teknikler kullanmış başka şairimiz yoktur diyebiliriz. *Yazma*'dan sonraki şiirleri kitap halinde toplansa bu daha iyi görülecektir.

Çevirmenliğiyle şairliği arasındaki sıkı bağdan mı ileri geliyor bu? Öyle gibi. Can Yücel, çevirmenliğiyle şairliği birbirine karışmış, daha doğrusu kenetlenmiş bir arkadaş. Çevirdiği, çevirmeyi düşündüğü yapıtlardan da etkilenmiş, teknikler kazanmıştır elbet; ama asıl denge ters yönde oluşmuştur: Can Yücel çevirdiği şiirleri etkilemiştir çoğunca, yani onları yeniden yazarken kendi şiirini onlarda yazmış, şiirsel malzemenin önemli bir kısmını çoğunca onlara yatırmıştır. Ve bu onda şiir çevirisi yapan başka şairlere oranla çok fazla ölçüde olmuştur. Öyle ki çeviri şiir olarak yarattığı yapıtlar kendi adıyla yarattıklarından daha üst bir düzeyde gibi görünebilmiştir. Nasıl açıklamalı bu durumu? Ben "özgecilik" sözünden başka bir şeyle açıklayamıyorum.

Can Yücel'in şiiri ancak içten olduğu kanıtlandıktan sonra şiirsellik kazanacak bir şiir. Can Yücel her şeyiyle kanıtladı bunu, şiirde de, politikada da, özel hayatında da. "Dağda bayırda pazarda". Bir gün şöyle demişti. "*Şiir, hayatı çok hızlı bir şekilde anlatmaktır*". Sonra da eklemiştir: "*Tabiî, da-*

*ha iyi bir dünyanın kurulması amacıyla*". Bu iki cümle kendi şiirinin tam bir tanımıydı. Birinci cümle de her türlü şiirin, bütünüyle şiirin. Ama devrim sürecine girmiş bir toplumda elbette ikinci cümle de yalnız şiir, sanat için değil akla gelebilen her şey için söz konusudur. Bugün ülkemizde havagazı bile, çıra bile, daha iyi bir dünyanın kurulması amacıyla yanıyor. Devrimci eğilim, şiire dıştan gelen bir şey değil; şiirin kendinden, kendi varlığı, gerçeği, bir özelliğidir devrimcilik. Kurulu düzenin değerlerini kovarak, eskiterek, yıpratarak işler şiirin çarkı. Devrim sürecinde bu temel özelliğin öne çıkması kadar doğal ne olabilir? Can Yücel, devrimi, kavgayı, temel bir yaşama koşulu olarak kendi bireyselliğine indirmiştir; kurulu düzenin sıkısında "*helâk olan*"ın acısındadır.

*İyidir diyorlar*
*İnanmıyorum.*
*Hoş kötü deseler de kabulüm*
*Ama gözgöze geliyoruz da bazı*
*Dağda bayırda pazarda*
*Kahroluyorum reis*
*Kahroluyorum.*

Can Yücel son yıllarda daha soyut şiirler yazıyor. Bunu genel gidişe uymakla açıklayamayız. Çünkü şiirimizde genel bir somutlanma eğilimi var şu günlerde. Yoksa bu Can Yücel'in sanatının gelip dayandığı bir aşama mıdır? Bir yerde öyle. Ama bu aşamanın zorunluluğu epey söz götürür. Can Yücel şiirini öyle soyut noktaya getirdi ve bu arada halk kaynaklarından yararlanmaktan öyle bir vazgeçmedi ki tuhaf bir durum çıktı ortaya. Halk kaynakları kendilerine yabancı gelebilen bir ortama girdi; ancak kisişel, özel bir dilin kaldırabileceği bir ortama .Başka bir yoldan Metin Eloğlu da aynı noktaya geldi. Can Yücel, belki de bu yeni durumu farkettiği için olacak, şimdilerde özel bir dil yaratma çabasını

da sürdürüyor. Ancak halk kaynaklarından devşirdiği dille yaratmak istediği özel dilin çatışması (birleşmesi değil) onu yeni bir güçlüğün eşiğine getirmiş bulunuyor şimdilerde. Sanıyorum bir tehlikedir bu. Can Yücel bu tehlikeyi nasıl savuşturacak, merak ediyorum. Yine de onun yüksek şiir ve dil beğenisine güveniyorum.

Can Yücel'in çok değişik şiir biçimleri denediğini belirtmiştim. Bu onun değişik türlerde doruk şiirler yazmasını sağlamıştır. 1956'da *Yeditepe*'de yayımladığı "Sevgi Duvarı" adlı şiiriyle 1964'lerde *Dönem* dergisinde yayımladığı "Oscar Wilde" şiiri gibi.

Ne var ki şiirimizde bunca etkiler dağıtmış, bunca varolabilmiş böyle bir şaire sanat dünyamızca tam hakkı verilmiş değil. 1940 - 1969 arasındaki dönemi onsuz düşünmek büyük bir eksiklik olur kanısındayım; böyle olduğu halde yoklukları Türk şiirinde bu eksikliği duyuramayacak ya da bunca duyuramayacak birçok arkadaş ondan fazla değerlendirilmiştir.

Can Yücel'in şiirsel çemberini uç uca getirmiş olmadığını söyledim demin. Bunu bir kusur olarak söylemedim. Bence bu da onun belirgin bir özelliğidir. Yoksa bütünüyle ele alındığında kim var aramızda ondan daha şair olan?

Kim var bu "uykuda ağır düşte hafif" adamdan daha dobra?

*1969*

# TURGUT UYAR'IN GİRİŞİMİ

Şöyle deyince daha çok yaklaşıyorum onun şiirine: Turgut Uyar özellikle son yıllarda büyük bir şiirin ortasını yazıyor. Büyük bir gövdedir onun şiiri. Kımıldadıkça kendine benzer yeni gövdeler hazırlar, çoğaltır. Bir anıttan çok bir dirim belirtisidir. Bu yüzden kolay kolay tanımlanmaya gelmez: görülür, tanık olunur. Blok halinde bir izlenimler bütünüyle gireriz ona. Şiirsel işlevini bütünüyle ve sürekli bir şekilde hareket ederek sürdürür. Tek tek şiirler yok, şiiri vardır. Bölerek, parça parça düşünmek silahsızlandırmaktadır onu biraz. Parça parça en güzel şeyleri söylediği halde böyle konuşuyorum. Asıl Turgut Uyar daha yukarı bir kesimden sonra başlar. Ayrıntılar ayrıntılı olarak değil, bütünün küçük organları olarak önem kazanırlar. Tekrarlar, yığıntılar o bütüne göre anlamlanırlar. Tarih içinde değil, küçük olayların öyküsü, daha doğrusu o olayların "ben"le ilişkisinden doğan bir mitoloji içindedir. "Ben" kendisiyle samimi ilişkiler kurmuştur. Bu da, dünyayı ilkel çizgileriyle kabul etmekten çıkıyor galiba. İnsan doğar ve kendi gerçek-

lerini yaratmaya başlar. Ama tek insan için bunlar bir veriler yığınından başka bir şey değildir. Turgut Uyar'da cinsel istek eşyaya damgasını bastırır. Cinsel isteği saf ve aptal odalardan çıkararak şehrin gürültüsünden geçirir. Şehir, fetişlerdir. Şiirin altında ayrı bir akıntı vardır: yaşamayı sevmek, insanın haklı çıkması. O bütün bu verileri kucaklar, sayar, köşelere diker. Büyük bir hoşlanma duygusuyla karmaşıktır; ürkek yürek bütün geçmişi kabullenmektedir. Duyarlık, yüreğinde de omuriliğinde de aynı hızla yükselir.

Turgut Uyar'ın bu şiirsel gövdeye uygun olarak kurduğu söz süzeni sanatımızın ne ilginç girişimlerinden biridir.

"Ve Allahı arardım serçe yuvalarında" Turgut Uyar'ın 1947'de yayımlanan ilk şiirinden aldığım bu mısra da gösteriyor ki o, şiir serüvenine adımını atarken bile değişik bir duyarlığın adamı olacaktır. Yine aynı şiirde büyük bir anlatım rahatlığı göze çarpıyor. Turgut Uyar'ın şiirimize getirdiği yeniliklerden biri de sözünü ettiğim şiirsel gövdeye uygun gelen anlatımı yakalamasıdır. Şiirimiz, vezinden serbest söyleşiye geçerken kendini bir ritm yaratma zorunda görmüştür. Anonim kalıplarının alışılmış düzenini aratmayan bir başka biçim özelliği, Orhan Veli'nin, Oktay Rıfat'ın, Melih Cevdet'in halk deyimlerine fazla yer vermelerinin bir nedeni de budur belki. İkinci Yeni'yi ise dilde "iç uyum" arayan bir girişim olarak nitelendirebiliriz: İkinci Yeni dilin iç olanaklarını araştırırken böyle bir zorundan hareket ediyordu. Turgut Uyar yalnız bir ritm kurmamış, aynı zamanda o ritmi kendi şiirinin kadrosu içinde özgünleştirmiştir. Ondaki iç ritm sese ilişkin bir nitelikte değil. Daha çok şiirsel yükün gövdede rahatlıklar aramasıyla ilgili. Bir de dışardan uygulanan biçim öğeleri var ki bunlar ayrı.

Turgut Uyar'ı şiirimizin ön sırasına getiren bir özellik de görüntü kavramına kattığı yeni olanaklardır. Çok boyutlu ve gerçeğin asalağı olmayan görüntülerle çalışır Sözgelimi başka şairler akşam'ı bir yanıtla anlatırken, akşamdaki bir şeyi anlatırken, Turgut Uyar akşam'ı bütünüyle kavrama

eğilimindedir. Düzyazıdan korkmaz, ondan şiir devşirir boyuna. Bu arada konuşma diline yeni kullanma değerleri getirir, uçları eski şairlerin kıyılarına vuran "parodi"ler kurar.

*Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda, *Tütünler Islak*'da ve daha sonra dergilerde yayımladığı şiirlerin çoğunda onun *insani değerlerden* çok *insani durumlarla* ilgilendiği bir gerçektir. Yalnız ben son birkaç şirinde onun insani değerlere yöneldiğini sezinliyorum. Bu geçici mi olacaktır, yoksa sürekli bir değişmenin belirtisi midir? Erken konuşmuyorsam, bir ikidir yeni bir yolu deniyor. Ağırlık noktasında bir kayma göze çarpıyor. Şiirindeki "Dünyadan hoşlanma" duygusu bir "mutluluk dileği duygusu" ile yer değiştiriyor. Eskiden omurilikle yürek birlikte çalışırken, şimdi omurilik yüreğin yedeğine giriyor. "Hızla Gelişecek Kalbimiz"i bu yeni yönsemeye örnek alabiliriz. "Kadırga" ve "Açıklamalar"adlı şiirlerinde de aynı değişikliği görmemeye imkân yok. Bu şiirlerde söz düzeni de daha berrak. Akıl daha çok karışıyor işe. Görüntü yavaşça geriye çekiliyor. Birtakım yan kavramlar ortaya çıkıyor.

Böyle bir evreye girerken Turgut Uyar'ın şiirinde oluşan bir başka yeni özellik "ben"in "biz "e dönüşür gibi olmasıdır. Birey artık eşyayı egosantrik bir şekilde üstlenmiyor. *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nda, *Tütünler Islak*'da olağan ve küçük durumların genel yapı içinde "uyumsuz"u destekleyen, saydamlaştıran bir işlevleri vardır Son bir iki şiirde ise yalın bir söz düzeninin canlılığını korumak söz konusu. Öte yandan zamanda da bir kayma var. Turgut Uyar'ın şiirlerinde şimdiki zamana alışmıştık daha çok. Bir şimdiki zaman içinde geçmişin ve geniş bir zaman verimlerini yaşıyordu. Şimdilerde gelecek zamanı kullanmaya başladığını görüyoruz. Umudun şiirini yazmaya geçmesinden mi bu? Bu zaman kaymasına umudun bir değişkeni olarak mı rastlıyoruz şiirlerinde?

Bu sözlerimden Turgut Uyar'ın şiirinde bir kimlik değişmesi bulduğum sanılmasın. Aynı kimliğin yeni bir çağ ta-

nmasıdır söz konusu olan. Turgut Uyar şiir üstüne çok düşünmüş bir şair. Şiirinin işlerliğindeki bazı öğelerin tutarlı bir şekilde yer değiştirmesi, onun kendi sanatının özel sorunlarını nice bildiğini gösteriyor.

Söylenenlerin aksine İkinci Yeni şairleri başlangıçta ayrı ayrı şiirsel noktalardan hareket etmişlerdir. Orhan Veli şiiri tıkanmıştı. Bu şiirin dışında bir şiir oluşmaya başlamıştı. Ancak İkinci Yeni için yapılan tanımlamalar hem biraz erken, hem de çoğu doğru olmayan öğelere göre yapılmıştır. Daha ilk günlerde tanımlanmaya geçilmiştir. O sırada İkinci Yeni ne olduğuyla değil, ne olmadığıyla beliren bir şiirdi. Oysa birçok genç şair, şiirin kendisinden değil, yapılan tanımlamalardan çıkarak yazmaya başladı. Üstelik yeni şiir tutumunu getiren bütün öncülerin ortak etkileri de bunların üstünde kurulmuş bulunuyordu. Bu arada öncüler arasında da elbet etkiler, karşı etkiler oldu. Ama İkinci Yeni'yle ilgilenen yazarlar bu hareketi anlatırken o ortak özelikleri şemalarına döken ikinci sınıf şairlerden birtakım kurallar çıkarmayı daha kolay gördüler. Bu durum, şiirimizi dikkatle izleyen kimselerin İkinci Yeni'nin ortaklaşa ve kişiliklerini ayırmamış bir şiir olduğunu sanmalarına yol açmıştır. Nedir ki zaman geçtikçe gerçek bütün çıplaklığıyla ortaya çıktı. Turgut Uyar, İkinci Yeni'nin merkezinde olmuştur. Şiirimiz onunla gizlileri yoklama yeteneği kazanıyor. Hatta daha ileri giderek şunu söyleyeceğim: onun deneyinin şirimizdeki işlevi şiirinden de önemlidir. Ahmet Muhip Dranas, Ahmet Hamdi Tanpınar ortaya çok güzel yapıtlar koymuş sanatçılardır, ama ne kendi günlerinde ne de daha sonra bir işlevleri olmuştur. Buna karşılık Orhan Veli'nin büyük bir yapıtı yoktur, ama büyük bir işlevi vardır. Turgut Uyar'da ise iki özelliği bir arada görüyoruz: büyük bir yapıt ve büyük bir işlev.

Sanatta girişimdir asıl olan.

Sanat sorunlarının kendi doğrultularında insan sorunlarına dönüşebilmesi, daha doğrusu bazı insan sorunlarını yüklenebilmesi ancak köklü girişimlerin sonucu olarak do-

ğuyor. Ne yönde olursa olsun, köklü bir sanat girişimi onun de sonunda bir insan girişimidir.

Turgut Uyar, şiir girişimiyle Akdenizli bir şair olarak çağdaş sanatta kendi yerini ayırmıştır.

*1966*

## CAHİT KÜLEBİ'NİN ÇIKIŞI ÜSTÜNE NOTLAR

1 — Humor ve lirizm.

2 — Ses.

3 — Ses.

4 — Cahit Külebi'de temel öğe müziktir. En olağan duruma en inanılmaz müziği uygulayan bir tutumu vardır. Çalışması bu yönden Guillaume Apollinaire'in çalışmasını hatırlatır. Yalnız bir farkla: Apollinaire'in şiiri yüzde yüz entelektüel bir kökten çıkar; büyük bir hayat değişimini de yanında getirme, karşılama olanağıyla doludur; zengin bir kelime hazinesinden, geçmiş şiirin zenginliğinden dil ve zekâ yangınları çıkarır. Cahit Külebi ise Anadolu'nun ilkel katkısızlığına, daha doğrusu Anadolu'nun ilkel ve katkısız görünümlerine dayamıştır çıkışını. Nedir karmaşık olan Anadolu'da? Tarih mi? Tarihten soyunduracaktır şiirini. İşlenmemiş bir coğrafya içinde hareket edecektir. Doğadaki coğrafya değil, coğrafya kitabındaki idari bölümlere ayrılmış bir coğrafyadır bu. Köyler, kasabalar, şehirler, kamyonlar, yollar. Doğa fragmanlarına parelel olarak gelişen duygu parçacıkları.

5 — Türküler. Cahit Külebi türkülerden hareket etmediği halde çağdaş bir Karacaoğlan kimliğindedir; sonuçta türkülere ulaşır. *Folklordan değil, folklora.*

6 — Kırın şairi. Bizde kırı anlatanlar hep piknikleri anlat tılar. Cahit Külebi kırın tek şairi. Ceyhun Atuf Kansu ile boz kırın şairi. Bozkır deyince işin içine tarih de giriyor çünkü.

7 — Şiirinin yapısı da anlattığı şeye son derece uygun. Onun için bir iç müziğe ulaşıyor belki de. "Sağ çeşmeleri gibi serin, tertemiz" bir şiir söylemek dileğinde.

8 — Bu onun bir yerde Türkiye'de en modern şiiri söylemesine engel olmamıştır. Şiirin bitiş mısralarına bakınız. Hiçbir şair bir şiiri bitirmeyi Cahit Külebi gibi bilmez. Oktay Rıfat bile.

9 — Kitaplarıyla şiirsel grafiği şöyle *Adamın Biri*'nde humorla lirizm yan yana, hatta içiçe, hatta bazen birbirine dönüşecek biçimde. Büyük bir şehre gelmiş ve yüksek öğrenimi sırasında ilk şaşkınlığı hemen atlatarak güven ortamına girmiş bir kasabalının gözlemlerini, izlemlerini yazarak başlıyor işe Cahit Külebi. Neşeli, umutlu, parıltılı. "Nasıl sevmezsin bu dünyayı" diyen bir tutum içinde. Çocukça iyimser. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde yazılan şiirin melankolisinden iyice kurtulmuş, sağlıklı bir sesle konuşuyor. Yer yer Orhan Veli'nin konuşur gibi yazdığı şiirlerin yöntemine kenar temalarına ısınmakla onları bazen üstlenmekle birlikte büyük bir cesaretle kendine özgü bir şiir kurmaya doğru gidiyor. Kurulmakta olan yeni şiirin en renkli, en umutlu şairi olarak beliriyor. Bu kitaptaki *İstanbul, Hasret Hikâyesi, Sivas Yollarında, Yurdumuz, Tabanca* şiirleri yenilik şiirinin ilk döneminin en çarpıcı örneklerindendir. Öyle sanıyorum ki yarına da bu niteliklerini aktaracaklardır. Humor ve lirizm dedim demin. *Adamın Biri*'nde humor hemen her zaman daha baskın çıkmaktadır. Kavganın ilk yıllarında şiirimizdeki yeni aşı en iyi Cahit Külebi'nin şiirinde tutmaya başlamış görünüyordu. Eski şiiri yıkmaktan çok, yeni bir şiirin dolaylarında dönüyordu da ondan.

Garip'çilerin büyük zaferi kazanmaları ya da kazanılan zafere damgalarını basmaları, Fazıl Hüsnü hariç, bütün yeni şairleri etkilemiş, onları kendi özel konumlarından Orhan

Veli'nin dialektiğine doğru kaydırmıştır. Bunu başka bir yazımda da söylemiştim: sözgelimi Cahit Sıtkı Tarancı kendi şiirindeki oluşmuş artık sarsılmaz bir katılık kazanmış beğeniyi yıkarak Orhan Veli'nin yedeğine girmiş; önceleri evrensel insana tepeden bakan, insanı geniş bir tarih çerçevesinde görmeye alışmak üzere olan Necati Cumalı, Güler'e şiirler yazmaya başlamıştır. Sabahattin Kudret Aksal'ın 1947 -1954 yılları arasında yazdığı şiirlerde de aynı yaklaşma eğilimini kolayca görebiliriz. Cahit Külebi'nin 1949'da yayımladığı *Rüzgâr* adlı kitabında da bu yönde yorumlayabileceğimiz bir yaklaşma, hiç değilse bir kararsızlık hali var. Gerçi *Rüzgâr*'daki şiirlerle aynı zamanda yazılmışlardır. Ama kitabı bütün olarak ele alırsak ve ağırlık noktası yönünden değerlendirmeye kalkarsak söylediğim açıdan bir değişiklik göreceğizdir. Belki *Rüzgâr*, bütünüyle *Adamın Biri*'ne göre daha usta işi , daha kusursuz bir kitap, ama Cahit Külebi'nin şiirsel girişimini kendine uymayan bir alana doğru götürüyor. Orhan Veli kesimine sürüklüyor.

Ama bu eğilim kendini asıl *Atatürk Kurtuluş Savaşı*'nda adlı üçüncü kitabında gösteriyor. Bu kitapta sadelik bir kusur oluyor Cahit Külebi için. Konuşuyor gibi destan yazmayı denemekle Cahit Külebi bir tehlikenin eşiğine geliyor. Öyle sanıyorum ki *Atatürk Kurtuluş Savaşı*'nda, onun en zayıf eseridir. Bu kitap sadelik şiirinin artık iyice tükanmaya başladığı bir sırada yazılmıştır. Ve sadeliğin en aşırı en uç bölgelerinde dolanmaktır.

Dördüncü kitabı olan *Yeşeren Otlar*'da Cahit Külebi'de yeni bir değişme var. Bazı bakımlardan yeniden *Adamın Biri*'ndeki olanaklara dönüyor. Yalnız bir farkla: bu kez hayata karşı iyice kötümserdir; hüzünlüdür. Umutsuzluğu söylemeye başlamıştır. "Mahzun alabildiğine mahzun". *Adamın Biri*'nde limandaki bütün gemilerin halatlarını bıçağıyla kesmek istiyordu. *Yeşeren Otlar*'da ise şöyle diyecektir: "Seferde bir gemi bir adam — Oturmuş bitmesini bekler." Önceleri "Şehrin bütün çocuklarını alırım evlerden / Hepsine kiraz çi-

çeklerinden / Bir çift kanat takarım / Çocuklar havalanır uçarak" dediği halde sonraları "Gülse çocuklar inanmam" demeye başlıyor. Garip'çilerden uzaklaştığı gibi kendi eski şiirinden de uzaklaşıyor. Lirizm baskın çıkıyor. Humor gerilere alta gidiyor. Şiirindeki müzik artık çok erken çöken, çok erken çöktüğü için de inanılmazmış gibi görünen bir kederin ezgileri haline geliyor. Öncü bir duyarlık yerini klasik bir duyarlığa terketmeye hazırlanıyor. *Yeşeren Otlar*'da Cahit Külebi'nin bu yeni tutumuna tanıklık edecek birçok güzel şiir var.

Son kitabı *Süt*'te ise düşünce yönünden ağır bastığına dikkat ettim.

10 — Bütün bunlar dışında, Cahit Külebi'nin şiiri yenilik hareketi içinde özgürlüğünü korumuştur. Özellikle çıkış günlerinde öbür şairlerden hemen ayrılır: deyişiyle, tavrıyla, şiiri tutuşuyla. Sözgelimi Orhan Veli *Kitabe -i Sengi-i Mezar*'ı yazarken o, oturup *İstanbul*'u yazmıştır. Orhan Veli konuşur gibi yazabilmek için mısra'yı "iptal" etmişti. Cahit Külebi fazla dokunmadan önemsizleştirmiştir onu. Mısra, esnek ve hareketlidir Cahit Külebi'de; şiirin özel bir parçası değil, herhangi bir parçasıdır. Şiirsel yük doğrudan doğruya dörtlükler yada şiirin bütününe yayılmaktadır. Kafiyeden ve ses benzerliklerinden de çok yararlanır Cahit Külebi. Daha çok dörtlükler halinde yazar. Bunlarda genellikle ikinci ve dördüncü mısralar ses ilintisiyle bağlanır. Birinci ve üçüncü mısralar serbest kalır. Ama Orhan Veli'den asıl ayrıldığı nokta şiirinde bir iç ses arama çabasıdır; nesirden kaçmaya çalışmasıdır. Orhan Veli eski şiiri yıkmak için silah olarak nesri, nesir düzenini kullandı. Cahit Külebi'nin şiirsel plandan pek dışarı sarkmadığına tanık oluyoruz. Zaten öbür türlüsü kendi şiirsel yapısına da uygun değildi. Nitekim Orhan Veli'ye yaklaştıkça başarı çizgisi aşağıya düşme tehlikesini taşımıştır hep.

*1967*

## BABAM CEYHUN BOY BOYLUYOR

Ceyhun Atuf Kansu, kendi kuşağından birçok şairin tersine, dikkati üstüne çok geç çekmeye başlamıştır. Öyle ki, onun birinci planda görünmeye başlaması birçok arkadaşının çağını kapatır gibi olmasından sonra olmuştur. Gerçekten, *Garip*'in parlak günlerinde, ve daha sonraları, uzunca bir süre, Ceyhun Atuf Kansu gölgede kalmış sanılan bir şairdi. Herkes onu seviyor, tutumuna saygı duyuyor, ama pek fazla önemsemiyordu. Şimdilerde ise, kuşağından nerdeyse bir o var çalışmasını daha büyük bir tutkuyla sürdüren, büyüten, daha önemlisi kabul ettiren. Bununla 1940 kuşağı şairlerinin artık görevlerini bitirmiş olduklarını söylemek istemiyorum. İçlerinde her an büyük bir atılım yapabilecek büyük ustalar var. Türkçeyi kuran ve kendilerinden çok şey öğrendiğimiz şairler var. Ancak, bir iki kişi hariç, bunların şiire karşı, hatta edebiyata karşı bir çekimserlik dönemine girdikleri de, hiç değilse bugün için, kolayca inkâr edilemeyecek bir gerçektir. Bu şairler arasmda, genel kurala uyarak, başka edebiyat türleriyle temas kuranlar da az. Ayrıca, geçen dönemin şiir eleştirmenleri, denemecileri iyice çekilmiş sayılırlar.

Ceyhun Atuf Kansu'nun durumunu şöyle açıklayabiliriz: o, sanatını geniş bir daire içinde geliştiriyordu; bu daire

bugün yeni yeni uçlarını bitiştirmeye başlamıştır; eski yazdıkları da bugünkü şiirin konumuna göre değerlenmeye başlıyor. Öte yandan şiirinde gerçek anlamda bir gelişme olmuştur. Ön plana geçişi arkadaşlarının çekimserliği ile değil, kendi tutkulu çalışması ile meydana gelmiştir.

Ceyhun Atuf Kansu, *Garip* şiiriyle birlikte beliren şairlerden biridir. Ne var ki daha baştan itibaren temel tutumuyla ayrılır o şiirden. Garip şiiri, mısrayı yürürlükten kaldırmış gibidir, imgeyi hepten kovma eğilimindedir, konuşur gibi yazmanın çevresinde dolanmaktadır, eksik ve kopuk veriler halinde bir nihilizme ilişkin bazı gösteriler içinde İkinci Dünya Savaşı öncesinin çocuk melankolisini yeni ve kayıtsız bir humor'a dönüştürür, söz oyunlarında, şairane'den soyundurulmuştur (Türkiye'nin yalnızlık, umutsuzluk yılları). Oysa Ceyhun Atuf Kansu'nun daha o zamanki şiirlerinde de mısra önemli bir yer tutar, imge alttan alta korunur, biçimden gelen bir müzik kaygısı vardır, şiirinin özü kuvayı milliyeci bir ruhla tartılır. İlk sıralar halk şiiri örneklerini hece içinde tekrarlıyordu. 1938 - 1944 yılları arasmda *İnkılâpçı Gençlik, Yücel, Ülkü* dergilerinde yayımladığı şiirler bu niteliktedir. Yeni şiirle ilişki kurması 1945'lerden sonra olmuştur. Ancak Ceyhun Atuf Kansu'nun önceleri hece şiirinden kalmış bazı öğeleri yitirmeden yenilik şiirine katıldığı görülüyor. Daha sonra da bu ikincisini yitirmeden daha yeni bazı olanaklara yönelecek, çağdaş bir duyarlık içinde halk şiirinin kaynaklarını, bu kez daha sağlam bir şekilde yoklamak isteyecektir. Mümkün ki yenilik şiirinin ilk yıllarında önemsenmemesi taşıdığı o tıkanık hece şiiri kalıntıları yüzünden olsun. Gerçekten hece kalıntıları o sıralar Ceyhun Atuf Kansu'nun şiirinin kusurlu yönünü meydana getiriyordu. Gerçi bu kalıntılar daha çok biçim öğeleri halinde beliriyordu; yine de şiirinin iç ekonomisini bağlayıcı bir şekilde etkiliyordu, köstekleyici bir şekilde.

Ceyhun Atuf Kansu'nun şiirindeki Ömer Bedrettin'i atması ile sanatını evrensel temalara, toplumcu temalara doğ-

ru genişletmesi aynı zamanlara rastlar: 1950 sonrasına. Artık yalnız herhangi bir kuvayı milliyeci değil, evrensel aşamaya girmiş bir kuvayı milliyecidir. Eski Anadolu uygarlıkları ile bugünkü Anadolu insanı arasında yeni bir açıdan bağlantı kurmak ister. Bugünkü Anadolu insanında evrensel insanın profilini yakalayacak, daha doğrusu Anadolu insanını evrensel yönleriyle değerlendirecek şekilde yapmaya çalışır bunu. Üstelik en güzel Türkçeyi de yakalamıştır. Kelimeler çın çın ötmektedir parmaklarında. Büyük bir coşku içindedir; her an öğrenir, hemen anlatır; sevgiye hazırdır; özveri ise eski âdetidir; boyuna malzeme yığar, bıkmadan usanmadan, iyi kötü diye ayırd etmeden. Şiir, Ceyhun Atuf Kansu için bir sanat değildir, bir yaşama tarzının, gelişigüzel, olduğu gibi yankılanmasıdır. Bunun için sık sık tekrarlara düşmekten çekinmez. Gerçi demin dediğim şey, hemen hemen her şair için böyledir, ama Ceyhun Atuf Kansu'da çok ileri gitmekte, aşırı görünümler kazanmaktadır. Öyle ki, onu her an bekleyen tehlike de, kendisini daha önemli şairlerden önemli kılan sonuç da bundan doğuyor. Her şiiri uzun bir şiirin bir parçası gibidir. Ve zaten öyledir çoğu zaman. Bu bakımdan Ceyhun Atuf Kansu'nun şiir serüveni başka birçok şairimizde rastlayamadığımız bir yan taşır.

Ceyhun Atuf Kansu baştan itibaren ülkücüdür. Yalnız yukarda belirttiğimiz gibi ülkücülüğü önceleri çok genel bir insan sevgisini öneriyordu. Sonraları evrenselle birlikte ideolojiye kayar gibi olmuştur. Ne var ki ülkücü tutumun sanat eserlerine getireceği tehlike yok onun şiirinde. Çünkü Ceyhun Atuf Kansu doğrudan doğruya birtakım fikirlerle değil, sınırsız bir yaşama çoşkusuyla hareket etmektedir. İdeolloji, onda, biraz geride, biraz silik, işe pek karışmayan bir şekilde, ama yine de her an kullanılmaya hazır olarak bekler. Bu bakımdan *ideolojiden değil, ideolojiye* bir tutumu vardır. Hatta, bir yerde, ideolojiye göre hareket etmiyor da diyebiliriz. O, hayatın zenginlikleriyle bugünkü anlaşıyı besleyebilecek bir insan sevgisiyle şiir yazmaktadır. Şiirleri hiçbir zaman di-

daktik olmamıştır; söylev çekmez, insan manzaraları verir, halk albümüne fotoğraflar toplar, gerçeği tespit eden ufak ufak ve sayısız tutanaklar düzenler. Yine de son sıralarda tarihle fazla ilgilenişi fikrin önemini arttırmıştır mısralarında.

Bir yazımda onun için "sevgi öğretmeni" deyimini kullanmıştım. Aslında Ceyhun Atuf Kansu'ya sevgi öğrencisi dense daha doğru olacak. Doğanın zenginliği ve insanın suçsuzluğu karşısında büyülenmiş gibidir. Her gün dağlar, her gün ovalar, her gün şehirler, her gün kasabalar, köyler, gençlik, çocuklar... *Yurdumdan* kitabının (1960) sonunda *Tanrılar* bölümünde üç tanrıdan söz eder: *Güneş Tanrı, Sevgi Tanrı* ve *Ulu Tanrı* (Ulu Tanrı, doğadır). İrticalen konuşur. Bu yönüyle çağdaş bir halk şairi kimliğindedir. Sabahları uyanır, elini yüzünü yıkar ve sevgisini bir kez daha pekiştirir. Şiir onun için hem vazgeçilmezdir, hem de çok kolaydır. Her konuyu, gördüğü her şeyi şiirine koymak ister. Bakarsınız, oturmuş B. Franclin için şiir yazmış; *Kırmızı Değirmen* filmi oynamış, Toulouse Lautrec için şiir yazmış; José Manuel'in serüvenini gazetede okumuş, şiir yazmış; bir kasaba lokantasında rakı içmiş oturup şiir yazmış. Şiir, kurulan yapılan bir şey değil de, serpilen atılan, dağıtılan bir şeydir sanki. Bu yüzden gereksiz tekrarlara düştüğü, aynı imgeyi başka başka şiirlerde kullandığı, şiirsel yük taşımayan parçalar yazdığı da olur. Sanırım bunun iyice farkındadır da. Ama ne gam? Ceyhun Atıf Kansu'nun şiirden beklediği ve gerçekten başardığı şey bunların üstünde bir yerden başlıyor.

Üstelik çok yazan şairler arasında, şiirlerinde diri mısraları en çok koruyan da, bakıyorum, yine o. Çok yazan şairlerimizin bazısı son yazdığı bir şiirle eski bir şiirini eskitiyor. Ceyhun Atuf Kansu'da ise tersini görüyoruz: onun yeni bir şiiri, eski bir şiirini de kalkındırıyor, aydınlatıyor. Hatta o eski şiir kusurlu bir şiir olsa bile.

Babam Ceyhun, tıpkı Dedem Korkut gibi boy boyluyor, soy soyluyor.

*1968*

# MEHMED KEMAL

*Gençlik* dergisinde yayımlanan ilk şiirinden sonra (1942), Mehmed Kemal'in o sıralarda yeni parlayan ve önem kazanan yeni şiir kervanına katıldığını görüyoruz. Kendi yaşıtı olan başka arkadaşlarına göre şiirlerinde duyguyu korumuş, Orhan Veli'nin bu yönden tam yedeğine girmemiştir. Ancak, buna karşı, şiire devam etmemesi sanatını tam kurmasını önlemiştir. Oysa yalınlığı, gerçekçiliği, duyganlığı, ülkücü sanatın önünde sık sık açılan tuzaklara düşmemesi, kardeşsi sesi, mısralarını dolduran ve bir espri ile harcanmadığı zamanlarda parlak çizgiler taşıyabilen insan yüzleri ile Mehmed Kemal, çıkış noktasında azımsanmayacak bir şiir yükü taşıyordu. Bu şiirselliğin son on beş yirmi yıllık sanat serüvenimiz içinde yeterince değerlendirilmediği söylenebilir. Şairin daha çok çalışarak, şiiri iyice hayat tarzı haline getirerek, kendini değerlendirmemesi de buna eklenince Mehmed Kemal hemen bütün titiz antolojilere de alındığı halde unutulmuş gibiydi. Sanki şiiri unutulmuştu da yalnız adı kalmıştı.

Oysa gerçek bunun tam tersidir.

Mehmed Kemal bugünkü şiirimizin köklerinde şiir olarak vardır da belki ad olarak pek yoktur.

Bundan muradımız şudur: Mehmed Kemal'in çalışmaları yeni şiirin ilk kuruluş günlerini hemen izleyen günlerde o şiirin merkezinde bulunmuştur. Hatta iyice merkezinde bulunmuştur. Öyle ki o şiirin ortak çizgilerini edinmiş, ama ayrılıkları ve özellikleri belirlenmemiş, ya da bunların farkına kolayca varılamamıştır. O merkezden başka şiirlere dağıttığı küçük etkileri ise belki kendisi bile tanıyamamıştır. 1940 şiirinin yetiştirdiği şairlerin birçoğu gibi o da Orhan Veli'yi fazla büyümsemiştir. Bir yerde takılmıştır Orhan Veli'ye. Oysa yukarıda belirttiğim gibi aslında Orhan Veli'ye rağmen belirli bir duygan taraf vardır onun şiirinde. Gerçi bu noktada bilinçlenmemiştir; ama Orhan Veli'ye yakın olduğu taraflarıyla şiirimize birçok katkılarda bulunmuştur. Şiirin köklerinde çabası olduğu halde kendine özgü bir çiçeği açtıracak bir dal sürdürememiştir. 1945'de yayımladığı *Birinci Kilometre*'de bunu iyice görüyoruz. 1945'de çıkan *Dünya Güzel Olmalı*'da ise Mehmed Kemal yeteneğini daha iyi kullanmaya başlıyor, ama *Garip* şiirine daha çok koşullanıyor. Yine de o gün şiir yazanlardan ayrı bir tavrı vardır.

Bu ayrılığı şu noktalarda toplayarak özetleyebiliriz: Mehmed Kemal duyganlığı bırakmadığı için Orhan Veli'yi izleyen şairlerin çok defa düştükleri kuru'luk tehlikesini atlatır. Ama sadece atlatır, çünkü şiirini (özellikle kısa şiirlerini) nükteci şiirin yapısına göre kurmuştur. Bu yüzden her defasında atlatmasına rağmen hep o tehlike ile karşı karşıya kalır. Duyganlığını bir lirizme dönüştürse çok şey çözecektir. Ama lirizm ayıptır o sıralarda. Bu, Mehmed Kemal'in kendi erdemini, saklayamadığı bir kusuruymuş gibi görmesine yol açacaktır. Öyle sanıyoruz ki şiir çalışmalarını gevşetmesinde böyle bir yanlış anlamının rolü vardır. 1940 şiirini toplumsal bir platforma yaymak isteyen şairlerimizde ülkücülükle gerçekçiliğin birbirine karıştırıldığına, materya-

lizm'den daha çok doğaya ilişkin şeyler anlaşıldığına tanık olmaktayız. Mehmed Kemal de böyle bir karmaşa içinde bulunmuştur.

İmgeyi kapı dışarı eden bir şiir ortamında yetiştiği halde, Mehmed Kemal'in şiirinden sanki doğacakmış gibi olan bir imge sancısını görmezden gelmeye imkân yok. Anlamın bir iki mısra içinde tamamlanmaması, birbirini izleyen, bazen aralarında bağımsızlıklar kazanan bir sürü mısra ile gelişmesi, onun şiirine birtakım biçim istifleri ve dil hünerleri yapma zorunluğunu duyurmuş, bu arada görüntüyle, imgeyle hafif bir dirsek temasında bulunmasını sağlamıştır. Bu bakımdan Mehmed Kemal'de sık sık güzel ayrıntılara rastlarız. Şiirin biçimi onu araştırıcı olmak zorunda bırakmıştır da ondan.

Ne var ki kısa şiirlerde bu araştırıcı niteliğini göremezsiniz. Daha kolaycıdır, ustası olduğu ve bir nüktenin içeriğiyle biçimlenen bir sözdizimi içinde toparlar diyeceğini. Bence Mehmed Kemal kısacık şiirler yazmaktan çekinmeli, "Satılmış oğlu satılmış" esprisinin yanından uzaklaşmalı, o *çavan ve uzayan uzayan* bulutun olanaklarına yönelmeliydi. Kendini daha bir ışıldatacaktı o zaman. Her şiir tarzı her şaire göre değildir. Şairin ilk ustalığı, kendi şiirsel erdemini, yeteneğini seçmesinde görülür. Aragon, toplumcu şiire geçtiği zaman o şiirde yeteneğini daha da parlatacağı sanılıyordu. Öyle olmadı. En zengin Fransızcaya sahip olduğu halde şiirini istenen şekilde toplayamadı Aragon. Çünkü kurduğu yapı kendi erdemini, yeteğini karşılayacak cinsten değildi. Toplumcu şiirde başka bir olanaklar bütününe yönelseydi belki sonuç daha başka olurdu. *Yeteneği olan şiiri değil, yazılmasını istediği şiiri* yapmaya çalışıyordu Aragon. Paul Eluard için öyle olmadı. Eluard kendine uygun, ve eski şiirine bağlanan, onunla giderek, daha bir zenginleşen olanaklara yöneldi. *Akt*'ın nirengi noktasını buldu. Eski şiirinin yapısıyla yeni şiirinin olanakları arasında kurduğu köprüden rahatça geçti karşı tarafa.

Mehmed Kemal, şiiri tam olgunluk çağma girdiği, kendisinden önemli bir yapıt kurmasının beklendiği bir sırada gevşetti. Ankara'da Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda ve arkadaşlarının çıkardığı *Şimdilik* adlı dergide "Gönül Kedisi" adlı güzel bir şiir yazdıktan sonra çalışmasını yavaşlattı. Kendini gazeteciliğe verdi daha çok. Şimdi yine dergilerde şiirlerine arada sırada rastlamıyor değiliz. Ama kesin ilişkisini koparmış bir kere bu sanatla. Bunu az yazdığından değil, yazdıklarının niteliğinden çıkarıyorum.

Böyle de olsa, "Acılı Kuşağın" bir temsilcisi olarak yaptığı şeyler üstünde söz edilmeye değer. Mehmed Kemal'in şiiri, hayatın içinden çıkar. Kilit noktası buradadır. Ama, onun için bunun önemi yoktur; yukarda belirttiğim gibi şiirindeki öbür erdemler gibi bunun da farkında olmamış, tam tersi bir yolda yürümeyi şaire daha yakışan bir şey saymıştır. Kasabalıyı en güzel yerden anlatma olanağa sahip olduğu halde, kalkıp şehrin uğultusunda kaynayan hayatı söylemeyi sevmesini de aynı nedene bağlamalıyız: o, yazmaya yetenekli olduğu şiirden çok, yurdumuzda yazılmasını istediği şiirin yapısını seçmiştir. Duyganlığını bir köşeye atarak usun yalın olanaklarıyla yapılan bir yergi şiirine yaklaşmıştır.

Bizce bu şiir, doğrudan doğruya siyasal olaylarla ilgilendirildiğinde, dipten bir tarih temelinin bitek toprağıyla beslenmedikçe başarı kazanamıyor. Şiir bir bileşkedir. Bir günlük değil.

Mehmed Kemal sık sık bu sakıncayla karşılaşır.

Sözgelimi :

*Salını salını nere gidersiz*
*Demokrasi değil maksadınız*
*Alay edersiz.*

Mısralarını ele alalım : Mehmed Kemal bu şiirinde, daha uzun ve ciddi bir varolma kaygısını taşıyan şiirlerine göre ne kadar yanlış yoldadır, ne kadar yavanlık özlemi için-

dedir. Garip'çilerden beş altı yaş küçük olan şairlerin hemen hepsinde bu eğilimi görürsünüz. Bunlar alay şiirinden çok şiiri alaya alan şiirler yazmaktan hoşlanmışlardır. Ve bu işte o kadar ileri gitmişlerdir ki Garip'çilerin hayatta kalanları sonradan şiiri ciddiye alan çalışmalar yaptıkları, yapıcı bir eyleme yöneldikleri zaman da kendilerini toplayamamışlar, aynı düzeyde kalmışlardır. Suat Taşer, Fethi Giray gibi şairlerin iyice çalışkan oldukları zamanları düşündüm. Bugün o tutkulu çalışmaların büyük kısmının yerinde yeller esiyorsa en büyük neden olarak biraz da buna bakmalıyız.

Ama bu sonradan gelmelerin çok büyük bir yararı oldu. Yeni şiiri yayarak, genişleterek asıl tutunduranlar da onlar oldu. Yeni şiir uğrunda bir çeşit kendilerini feda ettiler. Hepsi de bir araya gelerek yeni sanatın sağlam, ama birbirinden ayırdedilmez tuğlaları oldular.

Mehmed Kemal bunlar içinde şiirinin onurunu koruyanlardan biri olmuştur. Efendice yazılmış, güzel şiirleri vardır.

Cesur çıkışları olmuştur. *Ukkaz panayırındaki* şairler gibi.

*1969*

# SUÇSUZLUĞUN ŞİİRİ

Nuh'un gemisi gibiydi Ülkü Tamer'in ilk şiirleri: kalabalık, şenlikli, her türlü imgenin erkeğini ve dişisini barındıran, terzilerle, dülgerlerle, tilkilerle, kirpilerle, sansarla ve her şeyle dolu. Hayatın, ölümün ve herşeyin amatörüydü Ülkü Tamer bu şiirlerde. Serpen, yığan bir çalışma içindeydi. Belirsiz bir mitoloji adına nesneleri ilk envanterden bir mitoloji yaratacak gibiydi. 1957 - 1959 yıllarında *Pazar Postası*, *Yeditepe ve A dergilerinde* yayımladığı şiirlerde, *Soğuk Otların Altında* adlı ilk şiir kitabında görüyoruz bunu. O, ilk şiirlerini yayımlarken Orhan Veli'yle İkinci Yeni arasındaki değişiklik biraz su yüzüne çıkmış bulunuyordu; Orhan Veli'yle ilk hesaplaşma günlerine yetişememişti gerçi, ama baştan itibaren İkinci Yeni'nin önemli gelişim halkalarından biri de o oldu.

*Soğuk Otların Altında*'da iki şiirsel yönseme gösterir Ülkü Tamer: birincisi iyice duru, sıcak çağrışımlarla gelişen anlatım deneyleri, ikincisi imgeye dayanmakla birlikte onun üstünde, daha yaygın ve daha bütün bir özü götüren şiirler. Bu iki yönseme, değişik serüvenlerle bugüne kadar sürmüş,

birincisi *Virgülün Başından Geçenler*'i hazırlamış, ikincisi *İçime Çektiğim Hava Değil Gökyüzüdür*'de gelişen biçimini bulmuştur.

Ülkü Tamer'in ilk kitabından bu yana süregelen bir özelliği var: en soyut atılımını bile çok yalın bir dille yapan bir şairdir o. Konuşma dilini merkez alır kendine. Çok kere bir türkü rahatlığına ulaşır. Dalışlarını ordan yapar. Yeni bir dil yaratmanın ancak ortak dil içinde olursa değerleneceğine inanmış gibidir. Deformasyonu anlatımda değil, anlatılanlarla görür daha çok. Bu, ona bir sıcaklık kazandırmış, çok şeyi somutlama imkânı vermiştir. Öte yandan dilindeki sıcaklık, şiirlerindeki özdenliğin yararına işlemiştir hep. *Soğuk Otların Altında*'ki tutkulu monologlar, bitmez tükenmez sayıp dökmeler sanmam ki başka bir anlatımı kaldırsın.

İkinci kitabı *Gök Onları Yanıltmaz*'da bu dil tutumunu biraz değiştirdiğine tanık oluyoruz. Bu kitapta imge, birdenbireliğini ve yoğunluğunu yitirmiş daha doğrusu plastik bir anlatımın içine yayılmak istenmiştir. *Gök Onları Yanıltmaz*'daki şiirlerin, özellikle düzyazı düzeninde yazılanlarını, başarılı bulmadım ben. Şöyle açıklayayım bunu: yeni tavrını şiirinin değişmeyen öğelerine göre ayarlayamamıştır; yanlış bir bütünlük kaygısı güder. *Soğuk Otların Altında*'dakilerde olduğu gibi bu kitaptaki şiirlerde de her şiir bağımsız birtakım adacıklardan meydana gelmektedir. Oysa imge anlatımla yayıldığı için, Ülkü Tamer'in şiirlerine özgü *a priori* tutum arada kaynamaktadır. Bağımsız parçalar, anlatımın sağladığı yapay köprülerle birleşmektedir.

Üçüncü kitabı *Ezra ile Gary* ile Ülkü Tamer'in bir büyük gelişim gösterdiği görülüyor. İmgenin ayırıcı niteliği mozayiklikten sıyrılmıştır artık. Gerçi yine şiir adacıklarından söz edilebilir, ancak bunlar artık federal'dirler. Şiirin bütünü içinde yerleri ve görevleri vardır. Bir tutarlılıkları vardır. Öyle sanıyorum ki, Ülkü Tamer bugünkü şiirindeki büyük ve zengin imge düzeninin asıl ipuçlarını *Ezra ile Gary*'de yakalamıştır. *Soğuk Otların Altında*'ki büyük şiir eğilimi ya da tut-

kusu *Ezra ile Gary*'de bilinçlenmiştir. Ülkü Tamer'in son şiirlerine kulağınızı dayarsanız telgraf direkleri gibi bir vınlama duyarsınız, büyük bir genişlik duygusu, bir kutup duygusu içinde olursunuz. Bu vınlama asıl *Ezra ile Gary*'de başlıyor.

Fransız şairi Toulet, ironi'nin sevecenlikle beslendiğini söyler. Ülkü Tamer'deki ironi'nin altında ise katkısız bir sevinç var: Doğa'nın sevecenliğine sığınmış bir sevinç. İroni, sevinç anlamında var onun şiirinde. *Virgül'ün Başından Geçenler* için bazı yazarlar "çocuk şiirleri" dediler. Değil oysa. Ülkü Tamer'in şiirindeki suçsuzluğu (masumiyeti), çocuklukla nitelendirmeyi doğru bulmuyorum. A. S. Exupéry'nin *Küçük Prens*'ine çocuk kitabı diyebilir miyiz? Max Jacob'un *Çocuklar İçin Şiirler*'ine çocuk şiirleri diyebilir miyiz? *Virgül'ün Başından Geçenler*'deki şiirler Ülkü Tamer'in en iyi şiirleri değil belki ama onun bir yönünü belirlemeleri bakımından çok önemli. Ülkü Tamer çok kere olağanı soyutlamaktadır. Olağanın bir köşesini abartarak anlattığı gerçeği birdenbire zenginleştirmektedir. En soyut olmayandan hareket ederek anlaşılmaz'ı vermektedir. İronisini olağanın ters ya da çapraz durumlarıyla kotarır. Üstelik bu kendiliğinden olur.

*İçime Çektiğim Hava Değil Gökyüzüdür*'de Ülkü Tamer artık yalnız şiir yazmıyor, şiir üstüne düşünüyor da. *Ezra ile Gray*'da kurduğu imge düzenini büyütüyor. Tikelden tümele yükseliyor. Düşünce öğesi, uyumsuzluk öğesiyle tuhaf bir şekilde birleşiyor bu kitaptaki şiirlerde. Anlatım daha düz. Söz oyunlarından kaçınılmış. Kısa şiirlerde görsel imgeler yer alıyor. Uzun şiirlerde ise (Bir Soyguncunun Yüzü, Salgın) bir kırgınlık, bir güceniklik görüyoruz. Evren karşısındaki şaşkınlığı başka bir şeye dönüşmüş gibidir: ufak bir karamsarlığa. Bilmem yanılıyor muyum? Ülkü Tamer'in kısa şiirlerinin çoğu karnaval bileti gibidir, sevinçle doludur; uzunları ise hemen hemen her zaman trajik öğelerle çalışır. Baktıkça sevinen, düşündükçe hüzünlenen bir şair Ülkü Tamer.

Onun evreni bir suçsuzluk evrenidir. Klee'nin evreni gi-

bidir. Şiirindeki hayvanlara, insanlara, eşyadan ve doğadan alınmış kesitlere bir bakarsak bunu göreceğiz. Tanımlamalarında, işaretlerinde hep bu vardır. Gözünü kalabalıkta açtı ve o kalabalığı sevdi. Şiiri bu sevginin sonuçlarıyla doludur:

*Keçi yüzlü atlar basar vadiyi / elime tabancamı aldığım zaman / kurşun sürüp tetiği çekince / gelincikler fışkırır içinden. / Gidip en yakın hastanenin / bir odasındaki vazoya yerleşirler.*

Ülkü Tamer türlü etkilerden geçti. Hâlâ da geçiyor. Aldığı etkileri hiç saklamayan bir şiir onunki. Bazı şairlerdeki örtülü kazançlar'a rastlamıyoruz onda. Ayrıca kendi şiirinin sesini her zaman korudu. Dağıttığı etkiler ise daima aldıklarından çok olmuştur. Ancak, nedense Ülkü Tamer'den etkilenen şairler —üç kuşaktan birçok şair— bu etkileri örtülü bir şekilde aldılar. Yalnız en yeni kuşak şairlerinde bu etki daha belirgindir. Etkilenenler mozayik olarak kullandılar onu, daha doğrusu onun mozayiklerini olduğu gibi yerleştirdiler şiirlerine. Bu yüzden Ülkü Tamer'in dağıttığı etkilere pek dikkat edilmedi. Batı şiirinden yaptığı çevirilerle kendi şiiri arasındaki ilgi de yanlış değerlendirilmiştir. Bir kere Ülkü Tamer'in çevirdiği şairlerin şiirindeki etkisi iyice abartılmıştır. Kuşkusuz şiir çevirisini en iyi becerenler şairlerdir. Ve her şiir çevirisi olumlu bir şiir deneyidir; ama şurasını belirteyim ki şairin sürekli şiir çevirmesi kendisi için riskler taşımaktadır. Şair, şiir çevirirken kendi şiirsel malzemesini harcar. Ayrıca, ister istemez çevirdiği şiirlerle kendi şiiri arasında bazen benzerliği ve dış görünüşü de aşan bir bağ meydana gelir. Bu, yabancı dildeki şiirden kendi şiirine taşıdığı değerlerden çok, kendi şiirinden o şiire kattığı değerlerden ötürü oluşan bir şeydir. Ülkü Tamer'in şiir çevirileri de öyle olmuştur. Anlatımını içine çömertçe döktüğü şiir çevrileriyle kendi şiiri arasındaki ilişki *şiirden çeviriye* değil de *çeviriden şiire* giden bir ilişki sayılmıştır. Ülkü Tamer'e *dışarlıklı* denmesinin nedenini daha çok bu varsayımda buluyorum.

Yerel şiiri değerlendirirken ya da şiirdeki yerel öğeyi ararken kolaycı olmamalıyız. Bu, şiirde kullanılan kelimele-

rin yerel olmasından çok, kullanılan imgenin yapısından, çağrışım ve parodi değerlerinin belli bir yönde birikmesinden meydana gelir. Atillâ İlhan'ın, hem de Singapur'u hiç görmediği halde, Singapur'dan söz etmesi, yazdığı şiiri *dışarlıklı* kılmamıştır. Çünkü hepimizin çocukluğumuzda okuduğumuz serüven romanlarından, gördüğümüz filmlerden Singapur diye bir izlenim kalmıştır. Eyfel kulesini ele alalım: Eyfel kulesinin resmi, Türkiye'de kadınların yaka iğnelerine, anahtarlıklara, bayram kartlarına girmiştir. Eyfel de, Singapur da Türkçenin iç çağrışımlarında tutarlı bir yer kazanmışlardır. Bunlara yerel öğeler diyemeyiz, ama yerel olmadıkları gerekçesiyle şairini değerlendirmeye de kalkmamalıyız. Ülkü Tamer'in şiirinde rastladığımız birçok yabancı kavram ya da ad, hepimizin ilk gençliğini dolduran kavramlar ya da adlardır: Gary Cooper, düello, flama gibi. Yerelleğin söz konusu olmadığı şiirler vardır. Sözgelimi *Salgın* şiiri. *Salgın*'da evrensel bir genişlik buluyoruz; bu şiirin şairi artık bir yeryüzü yurttaşıdır; "Zuhal" diyorsa, bu dünyanın her yerinden görünen Zuhal'dir; sirke diyorsa bu, her yerdeki sirkedir: Ülkü Tamer yerel bir şair değil belki, ama onu yerel değil diye yermek çok yanlış olacaktır. Çünkü şiirindeki ağırlık noktası bambaşka bir yerdedir. Nasıl bir filozof için Sezar'ın kaç tarihinde öldüğü önemli değilse, bir jeolog için folklor önemli değilse. Yalnız bunu, onun şiirinin ayırıcı özelliği bakımından söylüyorum; yoksa yerel kavramların tadını da en iyi çıkaran şairlerden biridir o.

Kendini anlatıyor Ülkü Tamer, *Kendisinin bekleyicisi*'dir o, *kendinin tuhaf bekçisi*. Ama sık sık nöbeti unutuyor, gökten geçen leyleklere bakıyor.

*1967*

# İLHAN SELÇUK

"Köşeyazısı yazmak; yazıyı yaşamak, devrimci uğraşın soluğunu alıp vermektir." İlhan Selçuk , *Yeni Krallar.. Yeni Soytarılar..* adlı seçmeler kitabının önsözünde böyle diyor. Sanırız, bununla da kendi yazarlık serüvenini açık bir biçimde açıklamış oluyor. İlhan Selçuk on beş yılı aşkın bir süreden beri köşeyazarlığı yapıyor. Bugüne dek beş bini aşkın yazı yazmış. Çoğumuz bunların hepsini okumuşuzdur. Hepsinde de aynı niteliği, aynı tutarlılığı görmüşüzdür. Gerçeği her sabah bir kez de onunla onaylamışızdır kendimizde. Yazılarıyla öylesine içi dışlı olmuşuzdur ki her sabah kendi penceremizden bakar gibi bakmaktayız onun Penceresinden. Türkiye gerçeğiyle özdeş bir biçimde içimize inmiştir İlhan Selçuk gerçeği. Onun üstüne yazılacak bir yazı için en uygun başlık "Sürekli Etkinlik" olabilir, ya da "Gözaçıcı", ya da "Büyü Bozucu".

Evet. Her şeyin başında büyük bir gözaçıdır (démystificateur), büyük bir büyü bozucudur İlhan Selçuk. Bütün yazılarındaki en belirgin nitelik budur. Bu nitelik, bir ayağını kapitalist bir noktaya atmışken, öbürünü feodal ka-

ranlıktan çekmemiş, gizemli yutturmalarla bunlara eklenen güncel ve yaldızlı kandırmacalar arasında kalmış bir toplumda iyice anlam kazanmaktadır. Bütün bir yeni gazeteci kuşağında (Oktay Akbal, İlhami Soysal, Mehmed Kemal, Sadun Tanju, Emil Galip Sandalcı, Refik Erduran, Ali Sirmen, İsmail Cem, Uğur Mumcu, Altan Öymen) görülen bu gözaçıcı işlev; ilk ve en belirgin çizgilerini İlhan Selçuk'ta ve Çetin Altan'da bulmuştur. Dikkat edilirse, bu kuşak, 1950'lerden sonra yazmaya başlamış, ama asıl varlık ve yönelimlerini 1960'tan sonra ortaya koymuştur. Bu tarihten önce köşeyazarı genellikle salt siyasal yüzeyde devinen (Metin Toker, Bedîî Faik), kimi zaman belediye eleştirileri ile yetinen (Burhan Felek) bir kimlikteydi. Ya da gözbağcı nitelikteydi (Peyami Safa). 1960'ın özgürlükçü havası Peyami Safa ve Ahmet Emin Yalman gibi eski kuşak gazetecilerini çok kısa bir süre içinde tasfiye edip Metin Toker ve Bedîî Faik gibi fırsat rantıyla geçinen gençleri gözbağcı durumuna düşürürken iki yeni yazarı ortaya çıkarmıştır: Çetin Altan, İlhan Selçuk.

Gözaçıcı işlevin en belirgin konularından biri ülkeye yerleştirilmek istenen antikomünist önyargıların dayanak ve tutamaklarını kırmak, daha doğrusu o dayanak ve tutamakları olduğu gibi ortaya sermek olmuştur. Bu alanda en büyük çabayı gösterenlerden biri İlhan Selçuk'tur. Ayrıca, yaklaşılmaz, ele alınmaz konuların, her çeşidinden tabuların, onun elinde, yirmi otuz satırlık bir yazı içinde, nasıl gerçek çizgilerine indirgendiğine tanık oluruz. Ama asıl önemlisi, bu konuda çok büyük bir etkinlik sağlamış olmasıdır. 141. ve 142. maddeler bugün ceza yasasında eskisine göre çok dah iğreti duruyorsa, bunda onun da bir payı vardır. Aynı zamanda büyük bir eylem adamı olan İspanyol yazarı J. Semprun, bir konuşmasında yazıyla hayatın değiştirilemeyeceğine inandığını söyler. Ama, işte, ülkemizde bir yazar kuşağı, elbet koşulların da yardımıyla, hayatın değiştirilebileceği düşüncesini kitlelerde uyandırabilmiştir. Mücadale

büyüdükçe, kitleler mücadeleye girdikçe, İlhan Selçuk'un etkinliği azalmamış, tersine, çoğalmıştır. Yukarda sözünü ettiğimiz kitabın önsözünde şöyle bir cümle var : "Bu süre içinde hiç değişmedim diyemem; değişmeğe çalıştım diyebilirim." Büyük bir değişme geçirmemiştir gerçekten. Yalnız son yıllarda özellikle 12 Mart'tan sonra, eleştirisinin daha geniş bir şema içine yayıldığını, yeni ayrıntılarla daha zenginleştiğini görüyoruz. Küçük burjuva radikalinin oynaklığı yok onda. Son derece serinkanlı bir yazar.

Büyü bozucu işlev daha çok edebiyata özgü bir işlev gibi görünüyor. Edebiyatımızın Nâzım'dan ve 1940'tan sonraki devinimi de bu yönde olmuştur. Bu dönemde edebiyat, sosyalist bir doğrultuda olmadığı zamanlarda da nihilist bir doğrultuyu mutlaka taşımıştır. Ama son 30-35 yılda bütün bir edebiyata karşın, bu konudaki büyük etkinliği genç bir gazeteciler kuşağı elde etmiştir. Orhan Kemal'in, bir edebiyat soruşturmasında, en beğendiği yazarları sayarken başta Çetin Altan'ın ve İlhan Selçuk'un adlarını andığını unutmayalım. 27 Mayıs bu iki yazarı çok planda öne çıkarmıştır.

Çetin Altan son noktada edebiyatçıdır, şairdir. Olayları kendi kişiliğinde de sınamak ister. Toplumsal ve siyasal olaylarla kişisel günlük yan yana, iç içe yürür onun yazılarında. Denebilirse, bir Voltaire işlevi yanında bir Saint - Juste işlevini de özler gibidir ayrıca. İlhan Selçuk ise kendini iyice silerek, geriye atarak yazmaktadır. Devrime karşı olayların tutanağını tutmaktadır o. Çetin Altan'ın etkinliği hiçbir Türk gazetecisine nasip olmayacak derecede doruklara ulaşmıştır. İlhan Selçuk'un etkinliği ise yine hiç bir Türk gazetecisine nasip olmayacak derecede sürekli olmuştur. Bundan sonra da olacağa benzemektedir. Çoşkudan çok us baskındır onda. Bu iki yazarın adlarını burda yan yana anmamız, adlarının ilerde de yan yana anılacağına inanmamızdandır.

Çetin Altan gibi bir kuşkudan değil, bir etik'ten, daha doğrusu etik olmasını istediği bir şeyden çıkmıştır o. İdeoloji planında durduğu yer tartışılabilir. Ama çıkış noktası değil,

vardığı nokta, kazandığı işlev önemli. Diyebiliriz ki bu işlev çıkış noktasını aşmış, hatta bir yerde onu kendine mal etmiştir. İlhan Selçuk 1961'de şunları yazmıştır: "Atatürkçülük tıpkı öbür ideolojiler gibi sınıf ve yönü kesin çizgilerle çizilmiş bir ideolojidir: sosyalizm gibi, liberalizm gibi, etatizm gibi" 1968'de de şunları yazacaktır: "Kemalizme ihanet edilmiştir. Ama Türkiye'yi kurtarmaya artık 1924 Kemalizmi yetmeyecektir: onun doğrultusunda, onun devrimcilik ilkesini uygulayarak yeni devrimler yapmak gerekir." Atatürkçülüğü sürekli bir atılım olarak görmekte, ona hiçbir zaman donmayacak maddeci bir öz tanımaktadır.

İlhan Selçuk'a göre Kurtuluş Savaşı antiemperyalist bir savaştır. Ne var ki Atatürk'ün ölümünden sonra ülkemizde bu savaşın doğrultusunda hareket edilmemiş, "İktisatta millî bir politika" izlenmemiştir. Türkiye, Amerikan savunma stratejisinin bir ileri karakolu, yabancı kapitalizmin açık pazarı haline getirilmiş, halka bir tüketim toplumu felsefesi aşılanmıştır. Bütün yazılarında işlenen görüş budur. Her yazı bunun yeni bir ayrıntısını getirir. Bu görüşe aykırı olan her şeyi kıyasıya didikler, eleştirir. İsmet Paşa'yı da "Atatürk'ün emrindeki İsmet Paşa, Atatürk'ün ölümünden sonraki İsmet Paşa" olarak iki dönem içinde ele alması bundandır. İsmet Paşa'yı, Menderes'i, Demirel'i aynı mantıkla, ama ayrı tonlarla didikler. 1920 - 1935 yılları arasında Türkiye'de zorunlu ve büyük adımlar atıldığı kanısındadır. Asıl tartışılacak dönem 1935'ten günümüze dek uzayan dönem olmalıdır. Bu süre içinde çok şey tersine dönmüştür. Gündemdeki temel soru şudur : Türkiye bir Amerikan pazarı mı olacaktır? Yoksa kendi ulusal pazarına mı sahip çıkacaktır? Ordunun varlık gerekçesi de bu noktada kendini göstermektedir: "Millî pazarı yabancıya sömürtmemek."

Türkiye'yi hiçbir zaman soyut olarak görmez; her yazısında dünya haritası içindeki yeriyle bakar ona. Ülkemizde demokrasinin sadece sakıncalı yönleriyle işlediği, yararlarını göstermediği, yeni sömürgeciliğin bir âleti durumuna düş-

tüğü kanısındadır. Halka gelince, halk hiç de gerici değildir: Köylü, çocuğunu Kur'an kursuna gönderiyorsa, bu kurs sonunda sağlanacak hayat seviyesini gözleriyle gördüğü içindir.

Her şeyi anlatabilen, iyice yalın, sağlam bir Türkçesi var İlhan Selçuk'un. Çoğunca mizah öğesinden yararlanır. Zaman zaman bu mizahın keskin bir yergiye dönüştüğü görülür. Önermekten çok soru sorar, eleştirir. Öneriler o soruların, eleştirinin altındadır. Mizah yüzde yüz eleştirinin silahı olarak ortaya çıkar. Bu yüzden daha başlangıçtan itibaren yergi çizgileri de taşır. Çetin Altan'da ise, mizahın, yine de, bağımsız kaldığı ya da bir sevecenliğe bitiştiği anlar vardır.

İlhan Selçuk gözaçıcı, büyü bozucu işlevini çok eski bir yazı türüyle yerine getiriyor: yergiyle. Bilindiği gibi yergi çok eski çağlardan beri toplumun kişilerden (özellikle siyasa ve din adamlarından) öç alışı olarak belirtmiştir. Bu yüzden belki de, yergi, İlhan Selçuk'un toplumsal işlevine uymakta, hatta yakışmaktadır. Güldüren değil, cezalandıran bir mizahtır onunki.

Açımlayıcı yazılarında ise adamakıllı ağırbaşlı bir tutum içindedir; verileri, olayları konuşturur. Türkiye'yi tanımış, onun dünya üstündeki yerini kavramış. Devlet mekanizmasını, piyasa düzeninin girdisini çıktısını iyi öğrenmiştir. Çoğunca, bir olayın gerçek yorumunu bir iki gün sonra onun Pencere'sinden yayılan ışıkla daha iyi yapma olanağına kavuşuruz. İçinde bulunduğumuz ortamda, günlük gazete yazılarıyla daha büyük bir şey de yapılamaz zaten. İlhan Selçuk da kimi zaman "Ezop'un lânetli diliyle" konuşmak zorunda kalmıştır. Ama genellile, tok sözlü, gözüpek, açık ve net bir yazardır.

*1977*

## DÜŞÜNCENİN GİYSİSİ

Bülent Ecevit şiir yayımlamaya başladığında Türk yenilik şiiri zaferini çoktan kazanmıştı. Hatta bu şiirde yer yer bölünmeler, dağılmalar olmaya da başlamıştı. Orhan Veli ve arkadaşlarıyla gelen olanaklar, onlardan hemen sonra ortaya çıkan kuşağı (genellikle 1920'den sonra doğanları) hem etkilemiş, hem de bir yerde kararsız bırakmıştır. Orhan Veli, büyük atılımını yaparken şiirden değil, şiir olmayandan çıkıyordu. Amacı, sanki, yeni bir tür şiir yazmak değil, eski şiiri yıkmak, onu itibarsızlaştırmaktı... Bu bakımdan, eski şiirde ne varsa Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirlerinde o yoktu. Bir çeşit, eski şiirin tersi yazılmaktaydı. Ama bu, yenilik şiirin öncülerinin bir özelliğiydi. Onların bu tavırları olmasaydı, şiirin temel kavgası o kadar çabuk kazanılmayabilirdi. Nedir ki Orhan Veli ve arkadaşlarını izleyen bazı genç şairler bu şiirsel tavrı yanlış yorumladılar. Orhan Veli'nin özelliklerini yeni şiirin temel özellikleri sandılar. Bir şairin, bir akımın özelliğini, şiirin ayırıcı niteliği sanmaya kadar götür-

düler işi. Orhan Veli de, ölmeden kısa bir süre önce yazdığı bir yazıda bundan yakınmıştı. Gerçekten de, birçok genç yeteneğin daha işin başında ipin ucunu kaçırmış olmaları bundandı galiba.

Kimi genç şairlerde ise bu konuda bir kararsızlık görüldü. Yapıtlarında Orhan Veli'yi yadsımadılar, ama benimsemediler de. Bülent Ecevit bunlardandı. Geleneksel biçimleri yadsıyordu yadsımasma, ama bu konuda öncüler kadar katı olmadığı da görülüyordu. Türkülerin yapısını sevdiği anlaşılıyordu. Dörtlüklerin, üçlüklerin tadından, özellikle uyağın, ses benzerliklerinin olanaklarından vazgeçmek istemiyor, daha doğrusu vazgeçemiyordu.

Sanatta, özellikle şiirde, geleneksel biçimlerle bağlı olmamak başkadır, onlara toptan hüküm giydirmek başkadır. Üstelik bu biçimlerin bir yerde halk duyarlığının yapısından parçalar olduğunu da unutmamak gerek. Bunları kökten yadsıyan sanatçının elinde tek silah kalıyor düşünce.

1947 yılında *Yücel* dergisinde yayımladığı "Modern İngiliz Şiiri" başlıklı bir yazısında, İngiliz şiirinin Shakespeare'den bu yana geçirdiği serüven içinde en büyük şiirsel düğümün gelip bir iki şairin yapıtlarında atıldığını söylüyor. Bu şairlerin başında da Blake'i görüyor. Yine *Yücel*'de, 1950'de yayımladığı "Çağ Başında" adlı şiiri çağdaş İngiliz şairlerine büyük bir sevgi beslediğini tanıtıyor. Çağdaş İngiliz şiirinin ustalarına da asıl bu yıllarda dadandığını söyleyebiliriz. Ecevit'in şiiri için büyük bir değişimdir bu. Çünkü sözgelimi aynı dergide 1946'da yayımladığı "Şimâle" adlı şiirinde hemen hemen bizim 1940'lardan önceki hece şiirinin ölçüleri ve söz değerleri içindedir. Sanırım, yukarda anlatmak istediğim duruma ışık düşüren bir nokta var burda: Bülent Ecevit ilk denemelerini hece şiirinin olanakları içinde yapmış, sonra İngiliz şiirini tanımış, Türk Yenilik Şiirinin ilk dönemini (Garip aşamasını) atlayarak, geleneksel şiirimizden doğrudan doğruya yeni bir şiire çıkmak istemiştir. 1953'lerde *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*'nde yayımladığı yapıtla-

rında da böyle bir arayış içindedir. Yalnız, giderek, Garip'in hemen sonrasındaki şiirle yavaş yavaş bir bağlantısı oluşmağa başlıyor gibi. Sözgelimi "Türk-Yunan Şiiri" (1953), kuruluşu, teması, gelişişi, sözel konjonktürü bakımından o günün şiir değerleriyle aynı öğeleri taşımaktadır. Bunun iki nedeni olsa gerek; bir kere, Garip şiiri, belirttiğim gibi, zaferini kazandıktan kısa bir süre sonra bölünmeye, dağılmaya, daha önemlisi başka olanaklara doğru akmaya başlamıştır; Orhan Veli'nin tavrını kararsızlıkla karşılayan genç şairler ayrı arayışlara yönelmek eğilimindedirler; Garip'le kesikliğe uğramış bulunan aktif realizmi geliştirmeğe çalışan genç şairler yeniden ortada boy göstermeye, İkinci Dünya Savaşı sonunda faşist cephenin çökmesi üzerine yeni girişimler içinde bulunmaya başlamışlardır. Hatta Garip'in ünlü temsilcileri de bu planda yeni bir yönsemeye girişmişlerdir. Daha çok bireysel, denebilirse felsefi bir düşünceye dayanarak şiir söyleyen Bülent Ecevit, Garip'in dağılma dönemindeki şiirde kendine yakın gelen yanlar bulmuş olmalıdır.

Yine de, onun şiiri ele alışı o dönemdeki ustalardan da, genç yeteneklerden de farklıdır. Çünkü Bülent Ecevit daha çok Anglo-Sakson şiirinin değerleriyle beslenmiştir. Şiirimizin genel gidişi de, o sıralarda, daha çok Latin Avrupa şiirinin, özellikle de Fransız şiirinin etkisi altındadır. Yeni şairler düşünceyi en hınzır yanından yakalamaya çalışmaktadırlar... Lirizmden henüz korkulmakta, onun büyük boşluğu, kimi zaman yersiz de kalabilen bir neşeyle, bir sevinçle, delifişek bir humor'la doldurulmaktadır. Efsane değerleri yerle bir edilmiş, duyganlık alaya alınmıştır. Hayatın güncelliğidir, hayatın gazetesidir şiir. Evrensele burdan yürüyerek varmak ister. Ecevit ise sözcüğün en dar anlamıyla, evrenseli işlemektedir; hatta ilk evrenseli, ilk doğayı, ilk kaosu konu edinir; tarih öncesi görünümler üstünde belirsiz bir gelecek zamanın koşullarını düşünür; kötümser mi nötr mü olduğu kolayca seçilemeyen bir gelecek, bir yarın duygusu içindedir. Kötümser mi? Yine de kötümser diyeceğiz bu tür şiirler-

deki düşünceye. ("Ne yaratmak gelir elimizden / Ne ölmek gelir gönlümüzden").

Daha sonra Bülent Ecevit evren içinde olmaktan çok dünya içinde olmaya başlayacaktır. Daha doğrusu yeni bir nitelik daha eklenecektir şiirine. Bunun, yeni Türk şiiriyle daha içli dışlı olmağa başladıktan sonra belirdiğini rahatça söyleyebiliriz. Hafif de olsa bir güncelleşme sürecine girecektir. Düşünce yazılarıyla şiiri arasında beliren mesafe de böylece kapanmaya yüz tutacaktır. Bununla birlikte şiirinin bütün bütüne değişmediği, iki tür tavrı bir arada götürdüğü sanısındayım. Ama genel planda bir somutlaşmaya gittiği de bellidir. Ağırlık noktası o yana doğru kayacaktır.

Bülent Ecevit'in şiirden ayrı kalmaya başladığı sıralar bizim kuşağın ortaya çıktığı sıralardadır. Acaba bizim kuşağı bütünüyle izleyebildi mi, bilmiyoruz. Ama "Garip"le "İkinci Yeni" arasındaki sürede şiirimizdeki değişik tavırlardan birini onun yapıtlarında izledik biz.

Bülent Ecevit'in şiiri somutlaştıkça insancıllaşıyor... Eski dergilerde rastladığımız şiirlerinde, özellikle son yayımladıklarında bunu görüyoruz. O nörtr hava gidiyor, yerine yumuşak bir "yeni hayat" özlemi geliyor. Bütün şiirlerinde düşünceye yaslanmaktadır. Kimi zaman, düşünce, günübirlik duygularla birleşir, evcil bir dünya özlemi haline gelir onda. Hatta, giderek, yeni bir evren özlemi haline gelir. Her şey sorularla gelişir Bülent Ecevit'te... Karşılıklar soruların içindedir, ve daha çok sayıda insan tarafından onaylanmayı bekler. Kıbrıs'taki birinci barış hareketi üstüne yorum yapan Bağdat radyosunda Ecevit'in yüzündeki "nezahat"i, üstüne basa basa söyleyen spiker de o evcil dünya, evcil evren özlemini bulmuyor muydu onda? Aslında sonradan devlet yönetimi yükümlülüğü altına girmiş bütün şairlerde böyle bir nitelik görüyorum ben. Mao Çe-Tung da Sarımağı yüzerek geçtiğini söylerken öyle değil midir? Senghor'un şiirleri de öyle değil mi? "Bir içkidir kötülüklerimiz" diyor Bülent Ecevit. Öylesine bağışlayıcı.

Evcil bir dünya, dost bir evren... Bülent Ecevit bunun böyle olmadığını görüyor. Bir iletişim istiyor... Bu iletişim büyümeli, coğrafya üstünde ulusları dost kılmalı, dünyayı yaşanası bir yer haline getirmeli; evreni de, dost ya da düşman, varlığın rahatça devinebileceği bir çerçeveye ulaştırmalı.

Dikkat edilirse, onun şiirlerinde mutluluk duygusu kişisel alanda değil, toplulukta ortaya çıkıyor. Hatta kişisellik, bir yerde bunalım oluyor onun için. 1953'lerde yayımladığı "Bach Sonatı" adlı şiiri bunun belirgin bir örneğidir. Bir aşk örüyoruz boşlukta, diyor. Seslerimiz kavuşsa bile / biz kavuşamayız, diyor; Ne görülecek yüzümüz var / Ne görülecek göz, diyor.

Gerçekten de, kişisel temalara indiğinde, trajik öğe ağır basıyor Bülent Ecevit'te. Bunların, ona, bir ölçüde, çok sevdiğini sandığım T.S. Eliot'dan yansıdığı söylenebilir belki. Ama asıl nedenin başka noktada olduğuna inanıyorum. Yalnızlık, kişisellik, bunaltıyor onu. Bunu kanıtlayan ne?

Şu; şiirlerinde, toplumla ilişki, mutluluk duygusu yaratıyor Bülent Ecevit'te. Sözgelimi "Göçmen" şiirini ele alalım: Göçmenler gittikleri yerlere yalnız alışmıyorlar, yakışıyorlar da; sıla biliyorlar yeni insanları; bilmedikleri şeyleri en çok sever oluyorlar; görmedikleri şeyleri en çok özler oluyorlar.

Üstünde büyük bir gürültü koparılmaya çalışılan "Türk-Yunan Şiiri"ni de bu çizgide değerlendirmek gerek. En güzel şiirlerinden biri olan bu yapıtında şöyle diyor:

*Aramızda bir mavi sihir*
*Bir sıcak deniz,*
*Kıyısında birbirinden güzel*
*İki milletiz.*

"Uçan Daireler" şiirinde aynı duygu bu kez evrene yöneliyor:

*Bir ufacık dünyada yapayalnız*
*Bir avuç insanla yaşanmaz.*

Yukarda bu iletişim ve mutluluk duygusunun, dostluk özleminin belirişini anlatırken, "kişisellik" ve "topluluk" deyimlerini kullandım, "bireysel" ve "toplumsal" demedim. Çünkü Bülent Ecevit'te o çağlarda toplum ve birey sorunları açıkça belirmiş değildir. Her şey iz halinde, izlenim halindedir. Yine de bu şiirler onun başlangıçtaki tavrını belirlemek yönünden ilgi çekicidir. Ecevit başka planlarda büyüdü. Yalnızca bir parti lideri olmakla kalmadı, bir halk önderi olmak şansını da taşıyor şimdi. Önderlerin başlarından geçmesi gereken serüvenleri yaşamaya başladı bir bir. Bu bakımdan şiirini hayatıyla değil, hayatını şiiriyle açıklamak gerek. Bu açıdan alınırsa bugünkü Ecevit'e hiç de aykırı düşmüyor bu şiirler.

Bir soru Ecevit'in şiiri önemli midir? Halk önderliği şansını taşıyan herkesin şiiri önemlidir. Ayrı bir katsayı da işe karışır burda.

Bülent Ecevit, belki de, Eliot gibi "bir tartışma gibi uzayan sokakları" yazmak isterdi; Pound gibi imgeyle etlenmiş bir şiir yazmak isterdi. Ama, onun yapıtlarında, şiir daha çok "düşüncenin giysisi" olarak belirmiştir. Bülent Ecevit düşünceyi bu giysiden soyacaktır.

Soydu. Özellikle *Yücel* dergisinde yazdığı yazılar bir yazarı müjdeliyordu... Orhan Burian'ın çevresinde halkalanan hümanist yazarlarından biri olarak ilgi görmeye başlamıştı. Bu onu şiirden uzaklaştırabilir miydi? Sanırım, şiirden uzaklaşması değil de, ondan uzak düşüşü siyasal hayata girişiyle başlar.

Bugün onunla birlikte siyasal hayatımızda seçkin bir yeri olan o eski genç şairlerin çoğu düşünür olmuştur. İşte Çetin Altan. İşte Doğan Avcıoğlu (eski dergilerde geleneksel biçimlerle şiir yazan Doğan Avcıoğlu ile günümüzün en ilginç

düşünürlerinden biri olan Doğan Avcıoğlu aynı kişidir sanıyorum).

Evet, dostluk iletişim ve bunlara bağlı olarak gelişen bir mutluluk duygusu (ya da düşüncesi) özetliyor Bülent Ecevit'in şiirini.

Ne diyor yıldızlardaki yaratıklar için? Şöyle diyor:

> Gelmeliler dünyamıza
> İçmeliler suyumuzdan.

*1974*

# SUSUZLUKTAN ÖLEN

Suut Kemal Yetkin, düşünce planında, XX. yüzyılın hemen öncesinde Avrupa'da oluşmuş bir devinime, antientelektüalizme bağlı gibi görünüyor. Usçuluğa bir tepki olarak doğmuştur bu. Peguy'ün, Unamuno'nun dinsel inanış biçimleri, Barrès'in gelenekçiliği, Anatole France'ın, Aldous Huxley'in, Gide'in, Valéry'nin kuşkuculukta bir beğeni arayan tavırlarıyla oluşur. 1900'lerde belli bir yazar topluluğunda *intellecte* ölmüştür artık. Jacques Rivière'in psikolojiden tiksinişini, uzmanlığı sevmeyişini, Unomuno'nun toplumbilime ve usa saldırışını, G. Papini'nin felsefeyi aşağılayışını anımsayalım bir. Din önemini yitirmiş, bunun yanı sıra bilime saygı da tükenmiştir. Suut Kemal Yetkin'in genellikle bu dönem yazarlarını, daha doğrusu bu dönemdeki bazı yazarları okuduğu, onların etkisi altında kaldığı anlaşılıyor. Bergson gibi düşünceden çok çoşkuya bağlanmak istiyor, Valéry'nin, Ungaretti'nin fildişi kulesinde barınmak istiyor. Bir karanlık beğenisi kurmak özleminde. Ne var ki Suut Kemal Yetkin'in baştan beri bağlandığı, günümüzün koşullarına, değer yargılarına karşın, yarım yüzyıl geriden izlediği bu yazarları içten özümlediği, hatta anladığı söylenemez. Nietzsche'den gelen etken bir soluk ve Williams James'ten sı-

zan pragmatik bir hayat kaygısı Suut Kemal Yetkin'in ustalarında bir yerde bir trajik duygusunun doğmasma yol açmıştır. Hayat bilimi ve usu takmıştır. Sözgelimi Unamuno, diri olan hiçbir şeyin usçul olmadığını söyler; İbsen'de toplum çözüntüye uğrar; Tolstoy aile kurumunu hiçler. Suut Kemal Yetkin'de bütün bunlar parça parça izlenimler halinde, eski ve kendini hiçbir zaman yenileme olanağını bulmamış bir okurun aklında kalan kadarıyla, yan yana gelir, uzlaşmaya çalışır, çok kez de çatışır, kül ufak olur gider. O, usun yanı sıra, hayatı da horgörmektedir. Bu bakımdan kendisini bir düşünür olarak belli bir yönsemeye soksak da o yönseme içindeki yerini saptamak öyle pek kolay değil. Seçkenliği sayrılık derecesine getirmiş bir yazardır Suut Kemal Yetkin; belki de farkında olmadan, ustalarının uç özellikleri arasında mekik dokumak eğilimindedir; aynı görüşler içinde sık sık çelişkiye düşmesi daha çok bundandır diyorum. Bir de bütün bunlara karşın, sürekli olarak bir öğretmen, bir ahlakçı tavrı takınmasından.

Ataç'ın Mallarmé'ye bağlanışı gibi Suut Kemal Yetkin de Valéry'yi, seçmiştir. Ancak kanımızca Suut Kemal Yetkin Valéry'yi, Ataç'ın Mallarmé'yi yanlış tanımasından daha büyük bir yanlışlık içinde kavramaktadır. *Denemeler*'in bir yerinde bilimsel bulmaktadır Valéry'yi. Oysa Valéry için kullanılabilecek en ters sözcük bu olabilir bence. Bergson'cudur Valéry, düşünce değil, düşüncenin boşlukları önemlidir onun için; o boşlukların çevresinde dili billûrlaştırmaya çalışır; bir saflık peşindedir; yararlı olanın ve insanlarca "bayağı" bir biçimde kullanılagelmiş her şeyin dışında kalan bir öze (Heiddegger *inauthencité* diyor buna) ulaşmayı amaçlar. Başka bir deyişle, *homo faber*'den *homo sapiens*'i ilginç bir biçimde ayırır Valéry; *homo sapiens*, zekâsını "işçilik" işlevlerine, yapıtlar yaratan çabalara değil, yararsız, hatta "boş" çabalara yöneltmelidir ona göre; bundan yeni değerler doğacaktır. Bergson, pratik eylemin karşısına sezgiyi çıkarıyordu. Valéry o kadar ileri gitmez, *intellecte*'ten bütün bütün

vaçgeçmez ama onu yararcı işlevden koparır, amaçsız ve katkı gözetmeyen bir başka işleve doğru götürmek ister. Suut Kemal Yetkin'in onca sevdiği *Cimétière marin'de, La Jeune Parque*'ta bu tavrın en güzel örneğini bulabiliriz. Bu şiirlerde zekânın bir bağımsızlığı vardı, ama hayat karşısında toptan bir bağımsızlıktır bu. Suut Kemal Yetkin bu şiirlerin derinlerindeki felsefi özü, o şiirler yoluyla değil, Valéry'nin şiir görüşünden devşirdiği eksik ve rastgele alıntılarla kavradığı için, büyük bir yorum yanlışına düşmekte, bunlarda aynı zamanda bilimsel bir yan da görmektedir. Valéry, matematikle, mimariyle, sayılarla, dansla da uğraşmıştır, evet; ne var ki bunlar Suut Kemal Yetkin'in söylemek istediğinin tersine, kendi yarar gözetmeyen çalışmalarında bir yoğunluk elde etmek içindir.

Suut Kemal Yetkin roman sorunlarına da yaklaşmak istiyor *Denemeler*'inde. Sanırız, en enez kaldığı denemeler de bunlar. İyi bir roman okuru değil Suut Kemal Yetkin. Bunu kendi yazılarından da ilk bakışta çıkarmak mümkün. "Sorup soruşturmadan" bir romanı eline almadığını, söylüyor. Başladığı romanın sonunda kötü çıkmasından korkarmış da ondan. Zamanı da, kuşkusuz ,çok değerli olduğundan böyle bir tehlikeye girmek istemiyor. Yeni bir romanın iyi mi kötü mü olduğunu nasıl anlayacak Suut Kemal Yetkin? Kimlere soracak? Bunun karşılığını da bulabilirsiniz *Denemeler*'de. Yeni romanlar okumuyor. Eski sevdiği yapıtları da, onlardan aldığı ilk tadı yitiririm kaygısıyla zaten okumuyor. O eskilerden kalan izlenimlerle roman üstüne denemeler yazıyor. Bu da bir şey elbet. Nedir ki Suut Kemal hiç de alçakgönüllü değil bu yazılarında. Bayağı yüksekten konuşuyor. Savsözler ileri sürüyor roman üstüne; roman sanatını yönetir gibi tavırlar takınıyor; öfkeli öfkeli kesinlemelere giriyor; bu budur diye kestirip atıyor. Roman sanatı bir edebiyat türü olarak XX. yüzyılda büyük bir gelişim göstermiştir. Oysa Suut Kemal Yetkin ilk klasiklerin romanları dışında kanıt aramıyor kesinlemelerine. Roman üstüne yazılmış 10 - 15

denemenin 11'inde Balzac'ı, 14'ünde Flaubert'i, 11'inde Zolay'ıyı ele alıyor. Bunlar üstüne söyledikleri de hep aynı şeyler.

Valéry'nin şiir görüşünden çıkarak Zola'nın *Meyhane* ve *Germinal* adlı yapıtları için şöyle diyor: "Bu iki romanda Zola neyi ispat etmek, neyi savunmak istemiştir? Hiçbir şey! O, sadece her günkü hayattan aldığı unsurları hayaliyle yoğurarak yaratmak ihtiyacını karşılamıştır. Ama bu iki romandan mutlaka bir sonuç çıkarmak gerekiyorsa, bu okuyucunun kendine kalmış bir şeydir" Suut Kemal Yetkin şu sonuçları çıkarmış: "Büyük bir felaket olan içki düşkünlüğünün sebebi *sıkıntı*'dır. Çalışan kimse sıkılmaya vakit bulamaz, tabiatıyle kendini içkiye veremez. İkinci romandan da şu sonuca varılabilir: İşçinin daha iyi bir hayata kavuşması kuvvete değil sosyal kanunların sağladığı imkânlara dayanır."

Flaubert'i, Gaultier'nin bir zamanlar ortaya attığı bovarizm'le açıklıyor. Oysa ilk sıralarda Flaubert'severlerce pek tutulan ve her yazara uygulanmak isteyen bu görüşün bugün, sonuçta, Flaubert'i biraz hafife almak, hatta küçümsemek anlamına geldiği anlaşılmıştır. Bovarizm yöndeşleri Flaubert'in yapıtındaki özü ve anlamı bozmuşlardır. Flaubert büyük yapıtlarını 1848 devrimiyle Commune devinimi öncesi arasında yazmıştır. Bu yapıtların hepsinde o dönemin kesin çizgileri vardır. Flaubert, XX. yüzyılın ikinci yarısına gerçekçiklik açısından bakar. *Madame Bovary*'de, *L'Education Sentimental*'de burjuva liberalizminin yozlaşmasını anlatır. Yazarın "Madam Bovary benim!" cümlesine de yanlış yerden bağlanıyor Suut Kemal Yetkin. Başta Fransız kentlerinde yaşayan sayısız Emma Bovary'nın aynı acılar, aynı bunalım içinde olduğunu da anlatmamış mıdır Flaubert bu yapıtıyla? Flaubert'e göre insan, ortamın, durumların, eğitim koşullarının bir bileşkesidir. Bütün yapıtlarında bu görüşü işlemiştir. Yoksa Suut Kemal Yetkin'in dediği gibi salt bir iki tutkuyu anlatmış değildir.

Balzac'ı da yanlış görüyor Suut Kemal Yetkin. *Goriot Baba*'yı yalnız evlat sevgisi olarak tanımlıyor. Yalnızca bu mudur *Goriot Baba*? Balzac bu romanında yükselmekte olan burjuvaziyi eleştirir. *Gobseck*'te, *Eugénie Grandet*'de de öyle. *Köylüler*'de sınıf çatışmasını ele alır. "Aferist"lerin durumunu sergilediği *Yitik Hayaller* romanı eleştirel gerçekçiliğin en büyük zaferlerinden biridir.

Suut Kemal Yetkin, eskiden *Edebî Meslekler* kitabını yazdığı dönemlerde, romanda gerçekçiliği, "realitenin gayrişahsî bir müşahadesi" olarak tanımlıyordu. Son yirmi yılda ise bu tanımı "gerçeğin yüzde yüz kişisel bir iç yaşayıştan geçirilmesi" diye özetleyebileceğimiz bir biçime sokmaya çalıştığını görüyoruz. Bu değişikliğin nedeni biraz da roman sanatının gelişmesini izleyememiş olmasında, plastik sanatlar üstüne bir yerde geçerli olabilecek bazı düşünceleri romana da uygulamak istemesindendir. İnsan için düşünen hayvan demişler ya, Suut Kemal "Ahmed"i tanımlarken onun düşünen bir hayvan olduğunu söylüyor. Oysa "Ahmed"in tanımı konusunda, insanın tanımı için söylenen sözler hiçbir ipucu taşımayabilir. Suut Kemal Yetkin hep böylesi yanlışlar içinde. Gerçekçilikten söz etmesi de vaktiyle gerçekçileri okumuş olmasındandır. Ve, ne yazık ki, romandaki gerçekçiliği ayrı bir sanatta, bir uç duruma yükselmiş olan ve gerçekçilikle hiçbir ilgisi bulunmayan Valéry'in girişimindeki kanıtlarla açıklamaya kalkışıyor. Flaubert'in konu üstüne söylediği sözleri gereksiz yere abartarak bütün sanat yapıtlarına uygulamaya girişiyor. Romanda konu önemli değildir diyor. Ona göre porgnografik bir yapıtın estetik değer taşıması olanaksızdır; çünkü bu tür yapıtlar cinsel isteğin, yani konunun boyunduruğu altındadır. Ne var ki yine Flaubert'ten saptırarak aldığı bu düşüncede de tutarlı olamıyor. Başka bir yazısında bir polis romanının pekâlâ başyapıt olabileceğini, estetik değer taşıyabileceğini söyleyebiliyor. Polis romanı kadar konunun egemen olduğu, yaratma özgürlüğünün belli bir şemaya göre işlediği başka bir edebi çalışma gösterile-

bilir mi? Agatha Christie, önce sonucu saptar, bütün entrikayı geriye doğru belli ussal uyumlarla götürür; öyle ki yapıtta olayın başlangıçtan sona doğru akışında bu şemanın uyumları güç anlaşılır ya da anlaşılmaz düzenler içinde belirir. Suut Kemal Yetkin, polis romanı yazarına bir şeyi anlatmak hakkı veriyor da niçin sözgelimi bir Zola'ya aynı hakkı tanımıyor? Yoksa polis romanının da birşey anlatmak için yazılmadığı kanısında mı? Ya da polis romanının da bir iç yaşantıdan geçtiği kanısında mı? Merak uyandırıcı bir nokta doğrusu. Bence Suut Kemal Yetkin'in böylesi tutarsızlıklara düşmesi, onun, sanatının çok yüksek düzeyde, çok kuramsal ve felsefi bir noktadaki görünümünü ayrı ayrı sanat dallarının küçük ayrıntıları üstünde uygulamaya kalkmasından, ayıklamayı ve denetimi o uygulamaya göre yapmasından ileri geliyor. Böylece o ünlü yaratma özgürlüğü ilkesi, o içten yaşama özgürlüğü, hemen her saptamada tökezlemek, hiç değilse yerinden şöyle bir kaykılmak zorunda kalıyor, boş bir deyim, değersiz bir doğru haline geliyor. Bir yerde bakıyorsunuz Nathalie Sarraute romancı olarak resim sanatına dayandığı için ağzının payını almış; sonra bakıyorsunuz Suut Kemal Yetkin'in kendisi daha çok plastik sanatlar için geçerli olabilecek sözlerle romanı, şiiri, yörüngeye oturtuyor. Böylece doğrular doğru olmaktan çıkıyor. Suut Kemal Yetkin gerçekçiliği, hayatı aşağılayan bir planda ele alıyor. Hayat, hayatın gelişmeleri, gizli olanakları da gerçekçiliğin içinde değil midir? Gerçekçilik bir yerde zorunlu olarak isteklerimizi, ödevlerimizi, düşlerimizi de kapsamamalı mı? Bu sorulardan vebadan kaçar gibi kaçıyor Suut Kemal Yetkin. Değişmelerden korkuyor. Var olan adına, daha doğrusu bir zamanlar var olmuş değerler adına şimdiki zamana kuşkuyla, korkuyla bakıyor. Ona göre ipucu, eskide kalanın ve artık varılmayacak olanın bir yerindedir. Değişmeleri görmemek için karanlığa, sessizliğe sığınıyor. Ama kendisinin görünmesi de gerektir. Görünmek için bir eliyle klasik gerçekçilere yanlış bir yerden sarılırken, öbür

elinin sembolistlerin eteklerinden kopmamasına çalışıyor. Zaman zaman yeni yerli yazarlardan kimilerini beğendiğini de söylüyor elbet. Ama yazılarındaki içerik o yazarları hiçleyen kanıtlarla doludur.

Hakçası, şiir üstüne denemeler roman üstüne olanlara göre yine de daha yüksek bir düzeyde. Yazarın şiirle, belli bir dönemin şiiriyle, içli dışlı olduğunu gösteren izler var bunlarda. Hatta, belirtelim, daha da titizce yazılmış bunlar. Nedir ki, ders verir gibi konuşmak gereksemesi ya da eğilimi içinde bu yazıların da bir noktadan sonra topallaştığını da görmeden edemiyorsunuz. Yukarda da belirttiğim gibi sembolist şiire ve onun uzantılarına bağlı Suut Kemal Yetkin. Ama bir şairi övmeyi aklına koymaya görsün, hemeninden, sembolizmin "dar" çerçevesine düşmekten kendini koruduğu için alkışlayabilir de onu. 1955'te Hamid'in büyük değer taşımadığını, Hamid'de "sayılı" birkaç dize dışında güzel şiire rastlanmadığını söylediği halde, 1963'te *Sanat Meseleleri* adlı kitabında aynı şairden rahatça "büyük şair" diye söz edebilir de. Sembolizm adına gerçeküstücülüğü aşağılarken, başka bir yerde gerçeküstücülüğün yanında durup toplumcu gerçekçiliği vurabilir de. René Char'ın, baştan beri Breton'un yanında olduğunu ve onu 1930'dan sonra bıraktığını da söyleyebilir (Oysa o tarihe kadar René Char'ın adı hemen hiç bir gerçeküstücü bildiride yoktur. René Char'ın şiiri zaten 1930'larda ortaya çıkıp tanınmıştır). Unamuno'nun, Valéry'nin, Bergson'un yedeğinde hayatla usu çatışık göstermeye çalışırken, bir yazısında ellere (yani pratik zekânın en somut aracına) övgüler de dizebilir.

Eleştiride de öyle. Birçok yerde Anatole France'ın yanında yer alıp eleştirinin bir sanat olduğunu, eleştirmenin bir yapıtı okuduktan sonra o yapıttaki içeriği değil, yalnızca kendi düşüncelerini anlatan biri olduğunu söylerken, başka bir yerde, Thibaudet'nin arkasına geçerek, eleştirmenin gerçekte okur için bir rehber olduğunu, eleştiri çabasını "eserin bünyesine" uyarlayarak ondaki gerçekleri ortaya dökmekle

görevli bulunduğunu ileri sürebilir. Hatta, daha da ileri gidebilir bu konuda; hiçbir eleştirmende görülmeyen tatlı bir ikiyüzlülükle Eluard'ın bir şiiriyle Ece Ayhan'ın bir şiirini yan yana koyarak, işte Ece Ayhan'ın şiirinin aslı budur diyebilir. Biri Fransızca biri Türkçe olan bu iki şiir arasında hiçbir ilinti olmadığı halde, okurda "esrarlı" bir ruh hali yaratmak isteyebilir. İkiyüzlülük dedim, ikiyüzlülük biraz da sanat gerçeğini yakından izleyememenin bir silahı oluyor Suut Kemal Yetkin'de. Bu yönden kendi kuşağının yazarlarında çok görülen bir niteliğin ilginç bir prototipi olarak beliriyor bu yazar. Yine o enezliktir ki her yazısında bir süslü yinelemeye yol açıyor. Hemen her yazısında aynı örnekleri kullanıyor. 1956'da yayımlanmış bir yazısında şu cümleyi mi kullandı: "*Şiirde de Rembrandt'ın resimlerinde olduğu gibi ışığın daima karanlığın içinde bir rahmet gibi doğabileceğini hiç düşünmüyoruz*", 1958'de başka bir yazısında da aynı cümleyi kullanıyor: "*Karanlıklardan ruha bir rahmet gibi yağan o sarımtrak solgun ışığı...*" Eflâtun'un şiirden kopup felsefeye yönelişi olayını hem *Denemeler*'inde hem *Estetik Doktrinler* adlı kitabında hemen hemen aynı cümlelerle (yarım sayfaya yakın) anlatabiliyor. Van Gogh'un pabuçlarını birkaç yazısına birden sokabiliyor.

*Edebiyat Nesilleri* konusundaki yazı da Suut Kemal Yetkin'in tutarsızlığının ayrı bir örneğidir. Yazar bu yazıda kuşak kavramını çok geniş olarak ele alıyor. Kuşak, yeni bir hayat ufkunun değişmesiyle belirlenir. 1850'den sonra edebiyatımızda tek bir kuşak vardır: Tanzimat kuşağı. Servet-i Fünun'a kuşak denemez; bir devinimdir belki, ama kuşak denemez. 1939'dan sonrası için de aynı sonuca varılabilir, kümelenmeler vardır belki bu dönemde, ama bunlara kuşak denemez.

Kitabın sonuna alınan konuşmalardan birinde ise yukardaki düşüncelerin tam tersini söylüyor Suut Kemal Yetkin: "Her edebiyat kuşağı belli sorunları belirli biçimde koyar ve yorumlar. Aynı inanışlar ve aynı endişeleri paylaşan,

aynı siyasi ve iktisadi kuvetlerin etkisinde kalan, edebiyata yeni bir gelecek açısından bakan ve zaman içinde ömrü yirmi beş yılı aşmayan bir topluluktur. Bu bakımdan bizde yeni bir edebiyat kuşağının doğmakta olduğunu söyleyebiliriz."

Aynı kitap içinde bunca birbirini tutmaz sözler söyleyen başka bir yazar okumadım ben kendi payıma.

Kişi ister istemez aynı dönemlerde yazmış iki yazar olarak Ataç'la Suut Kemal Yetkin'i karşılaştırmak gereğini duyuyor. Ataç da çelişkilere düşmüştür. Ama onda çelişki bir çeşit yazma yöntemidir. Çelişkiden kaçmaz Ataç, hatta yakalamak ister onu. Suut Kemal Yetkin ise tutarlılık kurayım derken çelişkilere düşen bir yazar. Ataç, ustalarının ötesinde, kendine özerk bir çalışma alanı kurmuş, özgün bir yazar olarak belirmiştir. Suut Kemal Yetkin'de yok böyle bir aşama. Ataç çeşitliliğe açıktır, göğsünü hayatın bozbulanık sularına verebilir. Suut Kemal Yetkin'in değneği ise XIX. yüzyılın belli bir dönemine kakıla kalmıştır.

"Yalnız arı su içmek istediği için, susuzluktan ölen" bir yazar Suut Kemal Yetkin.

*1972*

# İÇİNDEKİLER


Ataç'ın Yazarları I ..... 5
Ataç'ın Yazarları II ..... 15
Sevginin Halleri ..... 24
Dize ..... 33
Nâzım Hikmet ..... 37
Sonuna Kadar ..... 45
Attan İspanyoldan ..... 49
Şuara Suresi ..... 53
Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirinde İki Dönem I. ..... 57
Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirinde İki Dönem II. ..... 59
Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirinde İki Dönem III. ..... 65
Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirinde İki Dönem IV. ..... 67
Sevil Berberi ..... 70
Tevfik Fikret Üstüne ..... 75
Şiirimiz Üstüne Bir İki Söz ..... 81
Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi I. ..... 86
Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi II. 87
Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi III. ..... 90
Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi IV. ..... 93
Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi V. ..... 96
Oktay Rifat'ın Şiir Çizelgesi VI. ..... 97

Elleri Var ..... 98
Kendini Çevirten Şiir ..... 103
Eşyanın Kötü Tadı ve Gerçek Hayat ..... 107
Ün ve Efsane ..... 113
Ziya Osman Saba ..... 120
Orhan Veli'nin Yanlışı ..... 121
Eleştirmenler ..... 125
Yaşar Nabi Nayır ..... 130
Genç İrisi ..... 136
Ahmed Arif ..... 140
Can Yücel'in Şiirinde İroni ..... 148
Turgut Uyar'ın Girişimi ..... 155
Cahit Külebi'nin Çıkışı Üstüne Notlar ..... 160
Babam Ceyhun Boy Boyluyor ..... 164
Mehmed Kemal ..... 168
Suçsuzluğun Şiiri ..... 173
İlhan Selçuk ..... 178
Düşüncenin Giysisi ..... 183
Susuzluktan Ölen ..... 190

# Cemal Süreya

# ŞAPKAM DOLU ÇİÇEKLE

Denemeler

YÖN

Şiir, dünyayı değiştirmenin araçlarından biridir. İnsan, şiirle "yeri ve formülü" bulacaktır. Şiir, insanın bilincini daha ilerde bir yere atacak, insana yeni nitelikler kazandıracaktır. Var mıdır böyle bir hayat? Vardır böyle bir hayat. Olacaktır. Nerval'in çıldırmadığı, Mayakovski'nin kendine kıymadığı, Lorca'nın kurşuna dizilmediği bir hayat.

**Cemal Süreya**

"Cemal Süreya'nın bu kitaptaki yazıları, özellikle şiir üzerine olanlar, her zaman zevkle okunabilir yazılar. Neden mi? Cemal Süreya sanat üstüne kafa yoruyor da ondan. (...) Şiirimizin tarihsel serüvenini iyi biliyor, Şiirin serüveni ile toplumsal gelişme arasındaki ilişkiyi de iyi biliyor. Çoğu şairlerimizde olmayan bir bilgi."

**Fethi Naci**

"Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* adlı deneme kitabıyla, yansız uçaklara hava trafiği açıyor. (...) İnsanın dünyayı değiştirmeye çalışırken yarattığı tüm olanaklarla bezeyor denemelerinin bahçesini. Eski edebiyat bahçelerinin yetiştirdiği hiçbir çiçeği saksılarından sökmüyor. Şiir serinde, her çiçeğin rengi ışıldıyor, kokusu yayılıyor. (...) Cemal Süreya'nın denemelerinde Türk edebiyatının serüvenini izleyebiliyoruz."

**Vecihi Timuroğlu**

Desen: Chagall