İmkânsız Özerklik

Türk Şiirinde Modernizm



YALÇIN ARMAĞAN

İLETİŞİM YAYINLARI
edebiyat eleştirisi

YALÇIN ARMAĞAN 1977'de Kayseri'de doğdu. 2000 yılında Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun olan Armağan, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans ve doktora öğrenimini tamamladı. 2007 yılından beri İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde dersler veriyor.

İletişim Yayınları 1626 • Edebiyat Eleştirisi 17
ISBN-13: 978-975-05-0922-3
© 2011 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2011, İstanbul

EDİTÖR Belce Öztuna
KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Dalya Behar
DİZİN Melis Oflas
BASKI ve CİLT Sena Ofset
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

YALÇIN ARMAĞAN

İmkânsız Özerklik

Türk Şiirinde Modernizm



iletişim

İÇİNDEKİLER

Önsöz 7

Giriş 15

BİRİNCİ BÖLÜM

Modernlik, Modernizm ve Türkiye 27

Modernizmi tanımla(ma)mak 28

Estetik özerklik 31

"Yokluk tespiti"nin ötesine geçmek 36

İKİNCİ BÖLÜM

Modern Edebiyatın İnşası 43

İLK MODERNLER: "Bizim dün bir edebiyatımız yoktu" 45

"Divan edebiyatı"nın icadı 51

Halk edebiyatının keşfi 55

Estetik özerklik karşıtlığı 57

MODERNİZMİ HECE'LEMEK: "Ne başımızda fes ne şiirimizde aruz" 61

"Modern şiirin esasları" 64

İnkılabın vecibesi olarak hece 69

"MODERN GELENEK": "Ahenk veznin sustuğu yerde başlar" 75
Ahmet Haşim: Mana, vuzuh, entelektüel sermaye 76
Yahya Kemal: Nev Yunanilik,
mektepten memlekete ve deruni ahenk 81
Nâzım Hikmet: Avangard, "serbest vezin"
ve türsel ihlal 90

MAKBUL ŞİİR: "Bugüne kadar hiçbir şekilde şiir yoktu" 97
Beklenen şiir 100
Garip'in manifestosu 104
Garip'in metinsel stratejisi 108

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
İkinci Yeni'nin Modernizmi 115

ESTETİK ÖZERKLİĞE DİRENÇ: "Şiir anayasaya aykırıdır" 117
İkinci Yeni'nin maddi temelleri 119
İkinci Yeni ve estetik parametreler 128

ÖZERKLİĞİ DENEMEK: "Ve zurnanın ucunda yepyeni bir Çingene" 137
Politikanın uzağında 138
Ahlakın ötesinde 142
Temsilin içinde 145

Sonuç 151

KAYNAKÇA 159
DİZİN 169

Önsöz

Uzun bir sürecin ardından *İmkânsız Özerklik* adını alan bu kitap, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde 2007 yılında sunduğum doktora tezimin yeniden düzenlenmiş ve yazılmış halidir.

Türk şiirinde modernizm üzerine çalışmaya ne zaman ve niçin karar verdiğimi tam olarak hatırlayamasam da, böyle bir tez önerisi vereceğimi söylediğimde iyi karşılanmadığını çok iyi anımsıyorum. Önerinin iyi karşılanmamasının iki nedeni vardı: İlki böyle bir konunun üstesinden gelinemeyeceği, diğeri ise "modernizm" gibi "muğlak" bir kavrama "bulaşmamak" gerektiği. İki tepki ya da eleştiri de haksız değildi, bana kalırsa. "Modern/ist", "modernlik" (modernite), "modernizm" ya da "modernleşme" gibi kavramlar eleştirel metinlerde sıkça karşımıza çıkmasına rağmen, var olan birikime nüfuz ederek kavramsal bir tartışma yürütmek hayli zordu. Bu zorluk, ikinci tepkinin haklılık gerekçesiydi: Modernizm kavramı o kadar çok yerde –ve çoğu zaman gereksiz biçimde– kullanılıyordu ki, eleştirel olarak neye işaret ettiği artık belirsiz hale gelmişti. Bu haklı tepkiler, ciddi bir sı-

kıntıya işaret ediyordu ama sonuçta, böyle zor bir konunun üstüne gitmenin verdiği "entelektüel heves" daha baskın geldiği için teze çalışmaya başladım.

İlk zamanlar, kendimi İkinci Yeni şiiriyle sınırlamayı planlıyordum. Yaygın –ve yanlış– anlayıştan devraldığım etki nedeniyle, Türkiye'de 1950'lerden önce "modern" edebiyattan söz etmenin mümkün olmadığını düşünüyordum. Bu bakış açısıyla, modernliğin işareti olan bazı nitelikleri belirleyecek ve sonrasında bunların şiirde nasıl temsil edildiğine bakacaktım. Mesela şehirleşmeyi, modernleşmenin işareti olarak alacak ve metinlerde şehrin nasıl temsil edildiğini göstermeyi deneyecektim. Bu özcü yaklaşımın yaratacağı sorunların farkına varmam için çok fazla zaman gerekmedi. Türkiye'de modern edebiyat 1950'lerde başlamadığı gibi, modernizmi özcü bir yaklaşımla tanımlamak da süreci anlamaya yardımcı olmuyor, tersine bu süreci anlamayı zorlaştırıyordu. Sonuçta modernizmi karmaşık bir fenomen olarak ele almanın ve süreci bir "tarihsel anlatı" inşa ederek yorumlamanın daha geçerli bir yol olacağına karar verdim.

Kendimi İkinci Yeni şiiriyle sınırlamasam ve özcü bir yaklaşımdan kaçınsam da, İkinci Yeni şiiri çıkış noktam olarak kaldı. Sözünü ettiğim tarihsel anlatıyı İkinci Yeni şiirine gösterilen dirençten yola çıkarak kurmaya başlarsam, Türkiye'nin modernleşme hikâyesinin ana hatlarını çıkarabileceğim gibi bu süreçteki estetik tepkileri şekillendiren hassasiyetleri, kaygıları ve refleksleri görme olanağına ulaşabileceğimi fark ettim. İkinci Yeni'ye gösterilen direnci anlamak için öncesine gitmek gerekiyordu, bu direncin mayalandığı ilk modernlere. Böylece İkinci Yeni'den yola çıkarak Tanzimat'a varmam gerekti. Görüldüğü gibi, alışkın olduğumuz biçimde kronolojik bir yolculuğum olmadı. Aksine "ters-kronoloji" denebilecek bir yolu tercih ettim ya da etmek zo-

runda kaldım (Richard Rorty'den yapılan kitabın başındaki alıntı, bu yolun "metodolojik" gerekçesi sayılabilir).

İkinci Yeni'ye gösterilen dirençten yola çıkarak ulaştığım Türkiye modernleşmesinin estetik parametreleri, edebiyat tarihlerinde yer alan pek çok meseleyi saydam biçimde görmemi sağladı. Bu saydamlığa ulaşabilmek için "klasik" edebiyat tarihyazımından ciddi biçimde ayrılmak gerekiyordu. Benim yapmaya çalıştığım tarihselleştirme, bazı edebiyat ve daha özelde şiir hareketleri "anlatı"da yer almasa da geçerliliğini koruyordu. O nedenle Servet-i Fünun'u ayrı bir başlık altında incelemeyip metnin ilgili yerlerine serpiştirilmiş yorumlarla ele alırken Fecr-i Ati ya da Yedi Meşaleciler gibi hareketlere değinmedim. Ancak dikkatli okur, ulaştığım yorumların bu hareketleri de kapsayacak biçimde sınanabileceğinin farkına varacaktır. Edebiyat tarihlerinde kavramsal okumalardan imtina edilmesi nedeniyle, ayrı bir başlık altında inceleme yolu tutulan hareketlerin bu kitapta kendine yer bulamamasının, klasik edebiyat tarihiyazımına bağlı kalanların eleştirisine uğrayacağını tahmin ediyorum. Ancak edebiyat tarihlerinde hızla geçilen Nev Yunanilik hareketinin, bizim modernleşme hikâyemiz açısından Yedi Meşaleciler'den daha önemli olduğunu düşünüyorum.

Elinizdeki kitabın tezden kitaba evrilme sürecinde birtakım değişiklikler yaptım. Bunlardan en önemlisi tezde geliştirdiğim "çifte temsil krizi" kavramına kitapta yer vermememdir. Sonraki yıllarda bu kavramdan yola çıkarak, yalnızca şiir bağlamında değil edebiyatın tamamını kapsayacak bağımsız bir çalışma yapmayı tasarladığım için bu kavramı kitaba dahil etmedim. Bunun yanı sıra, genelde tezlerin "kalın" kitaplara dönüşmesinin nedeninin, tez sürecinde okunan her metni kitaba dahil etmek olduğunu ve bunun da o kitapları okumayı imkânsız hale getirdiğini gördüğüm için okuduğum her metni bu kitapta kullanmamayı ter-

cih ettim. Mesela Türkiye'deki modernizm yorumlarını tezde uzun uzun tartışırken kitapta yalnızca bir dipnotta kaynakları belirterek ilgili okuru yönlendirmekle yetindim. Ayrıca okura karşı "hace-i evvel" gibi davranmaktan kaçındığım için, okurun kolayca ulaşabileceği bazı bilgilere ve kavramlara ayrıntılı yer vermedim. Örneğin Ahmet Haşim'in bir Fecr-i Ati şairi olduğu bilgisini vermeye gerek olmadığını düşündüm. Sonuçta ortaya, akademik çalışmalarla karşılaştırıldığında hayli "kısa" bir metin çıktı.

Önsözü bitirmeden önce, bu kitapta dile getirilen düşüncelere gelen ilk tepkileri aktarmak ve bu sayede kitabın biçimlenmesinde etkili olmuş fikirlere değinmek istiyorum. Eylül 2007'de tez jürisinden geçen doktora tezimle ilgili –yakın çevrem dışında– ilk tepkiyi, Marmara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde Turgut Uyar üzerine yüksek lisan tezi yazan Mehmet Sümer'den aldım. Mehmet Sümer, 24 Mayıs 2010'da yazdığı e-postada bana şu soruyu yöneltmişti: "Öncelikle 'modernizm'in şiirde yansıması olarak şekillenen şiir için 'modern şiir' mi yoksa 'modernist şiir' mi demeli veya bunlar arasında bir ayrım koyuyor musunuz?" Mehmet Sümer'e verdiğim cevapta, kafamdaki ayrımı en kısa yoldan anlatmayı denemişim: " 'Çağdaş', 'modern' ve 'modenist' arasında ayrım yapıyorum. Çağdaşı 'güncel' anlamında kullanıyorum. Modern'i ise modernitenin biçimlendirdiği bütün şiir için kullanıyorum; Ziya Gökalp de Cemal Süreya da modern mesela. Modernist ise, belli bir tarz şiire gönderme yapıyor – ki tezde bunu özerk şiir dilini savunan şiir olarak kavramsallaştırdım. Bu anlamda Ziya Gökalp 'modernist' değil ama Cemal Süreya modernist. Modern, bize dönemselleştirme yapma olanağı sunuyor; modernist ise bu dönemselleştirmenin içinde bir gruplandırma yapma olanağı sağlıyor". Yalnızca Mehmet Sümer'le yaptığımız yazışmada değil, bu tezi okuyan neredeyse herkesle moderniz-

min ne olduğu üzerine konuşmak gerekti. Bütün bu konuşmaların ardından, modernizm konusunu tüketmenin imkânsız olduğuna bir kez daha karar verdim. Zaten bu kitapta da modernizmin bir tanımının verilemeyeceğini söylüyorum. Herkesin zihninde farklı bir modernizm tanımının varlığı, her şeyi baştan konuşmayı zorunlu kılıyor. Bu kitabın değerlendirme sürecinde de benzer sorunlarla karşılacağımı tahmin ediyorum.

Tezle ilgili ikinci tepkiyi, Viyana Üniversitesi'nde Fazıl Hüsnü Dağlarca üzerine doktora tezi yazan Meral Asa'dan aldım. Benim 2011'de ulaştığım, 2009 tarihli ve "Dağlarca Şiirinde Dil ve Estetik" başlıklı tezinin "Yalçın Armağan'ın Modernist Şiiri" başlıklı bölümünde Meral Asa, tezimin mükemmel denebilecek bir özetini verdikten sonra şunları söylüyor: "Armağan'ın yüz yıllık modernleşme sürecini yorumlarken özgün kavramsallaştırmalarla vardığı sonuçlar, yerli yerine oturmakta, metin, bütünlüğü içinde parlak bir akademik çalışma olarak göz doldurmaktadır; ancak Dağlarca tekilliği ve bütünlüğü içinde Armağan tarafından basitçe görmezden gelinmiş, ya da kabaca atlanmıştır". Meral Asa'nın eleştirisi Dağlarca'ya yeterince yer vermediğim noktasında düğümleniyordu. Asa'ya göre "Armağan modernizmi gerilimler üzerinden yorumlamak adına dönemleri gruplaşmalar ve polemikler üzerinden okuduğu için gerçek özerk durumlar değerlendirme dışı kalmaktadır. Armağan, Dağlarca'nın farklılığına hep parantez içlerinde (belki de farkına varmadan) değinip durur da örneğin, bu farklılığın estetik özerklik göstergesi olup olmadığını sorgulama ihtiyacı hissetmez". Meral Asa'nın eleştirilerinin hepsine burada cevap verme niyetinde değilim ama bu eleştiri, kitapla ilgili can alıcı bir noktaya değdiği için bana önemli görünüyor. Tezi yazarken ısrarla vurgulamaya çalıştığım nokta, dile getirdiğim düşünceler edebiyat kurumundaki dönüşümlere odaklandığı için te-

kil örnekler üzerinde yeterince durul(a)madığı idi. Aynı yaklaşımı bu kitapta da benimsiyor ve aynı noktayı vurgulamaya çalışıyorum. Asa'nın Dağlarca bağlamında yaptığı eleştirinin aynısını en başta Attilâ İlhan olmak üzere Asaf Halet Çelebi, Oktay Rifat, Cahit Külebi ya da Necip Fazıl Kısakürek açısından da yapmak olanaklıdır. Örneğin Attilâ İlhan, *Sisler Bulvarı*'ndaki şiirleriyle, bazı noktalarda, İkinci Yeni'nin öncüsü konumundadır. Oktay Rifat *Perçemli Sokak* kitabıyla İkinci Yeni'de rüçhan hakkı olduğunu ileri sürer. Asaf Halet Çelebi'nin şiiri bu kitapta yapılan "modernist" şiir tartışması açısından bağımsız bir kitap oluşturacak kadar çok malzeme sunar. Buna rağmen benim buradaki amacım, Türkiye modernleşmesindeki estetik tepkileri eksiksiz biçimde ele almak değil, edebiyat kurumunun dönüşümünde etkili olmuş fikirleri ve tarzları, yarattığı etki açısından yorumlamaktır. Türkçe şiir açısından çok önemli olduğuna inandığım ama yapıtları "münferit" kalan ve edebiyat kurumunda görünür bir dönüşüme yol açmamış şairlere bu kitapta ne yazık ki yeterince yer veremedim. Dağlarca da bunlardan biridir. "Edebiyat kurumu" derken neyi kastettiğime dikkat edildiğinde bu türden eleştirilere kolayca cevap verilebilir.

Bu yönde bir eleştirinin Dağlarca'yla ilgili olmasına rağmen, ben tepkinin –yukarıda belirttiğim gibi– başka bir edebiyat hareketi hakkında, Servet-i Fünun şiiri bağlamında geleceğini tahmin ediyordum. Çünkü bu kitabın ilk versiyonunu okuyan Türk dili ve edebiyatı eğitiminden geçmiş arkadaşlarım, "bu kitapta Servet-i Fünun şiiri nerede?" diye sormuşlardı. Türk dili ve edebiyatı bölümünden gelenlerin de, öncelikli olarak Tanzimat ve Servet-i Fünun hakkındaki eksikleri dile getireceğini sanıyorum. Dağlarca bağlamında söylediklerim, Tanzimat ve Servet-i Fünun konusunda geçerli olsa da, şunları eklemem gerekiyor: Türkçe edebiyat alanında en oylumlu eleştirel birikim Tanzimat edebiya-

tı hakkındadır. Buna rağmen ben bu kitapta bu dönemi hızla geçmeyi tercih ettim. Bunun amacı, İkinci Yeni'ye gösterilen direncin başlangıç noktasını belirlemekti. Tanzimat hakkında yazarken, yeni metinlerin peşine düşmek yerine "seçilmiş" metinlerle yetindim. Böylece hem bu metinleri aktarma, hem de bunların seçilmesi yoluyla nasıl bir zihniyetin geçerli kılınmak istendiğini (ya da başka deyişle baskın olan fikirleri) gösterme olanağını buldum. Tanzimat döneminden seçilebilecek başka metinler varken, sonraki kuşaklar tarafından bazılarının tercih edilmesi, nasıl bir edebiyat inşa edilmek istendiğini açık biçimde gösteriyor ve bu kitaptaki temel iddiam olan Türkiye modernleşmesinin estetik özerkliği imkânsız hale getirecek bir projeye sahip çıktığını görmeye olanak sağlıyor.

Hayli uzayan bu önsözde bana önemli görünen bir eksikten söz edeceğim. Türkiye'de akademik çalışmalar genellikle güncel edebiyatla ilgilenmediği için eleştirilir ve hocalara kürsülerinden kalkıp dışarı çıkmaları salık verilir. Haklılığı sorgulanabilirse de, yersiz bir tepki değildir bu. Bu kitaba, tartışmanın 1950'lerin sonunda bitirilmesi nedeniyle benzer bir eleştiri getirilebilir. Bu eksiği gidermek amacıyla kitaba bir "ek" koyarak "İkinci Yeni'den sonra ne oldu?" başlıklı bir bölüm yazmayı düşündüm ama konuyla ilgili okurun kitapta ele alınan bakış açısıyla, sonrasında ne olduğunu kolayca görebileceğine karar vererek böyle bir bölümü yazmaktan vazgeçtim. 1965 sonrasında Türkçe şiirin İkinci Yeni karşıtlığı ile biçimlenmesi ve 1980'li yıllarda İkinci Yeni'nin "model şiir" haline gelmesi, bu kitabın odağını oluşturan özerk şiir dili tartışmasının devam ettiğini açık biçimde gösteriyor. Dolayısıyla ilgili okurun bu konuda yapacağım yorumları tahmin etmesi zor değil.

Kitaba ilişkin söyleceklerimi bitirdikten sonra uzun bir teşekkür listesi oluşturmam gerekiyor. Bu kitabın en büyük

şansı, Laurent Mignon gibi seçkin bir akademisyenin elinden geçmesidir. Tez danışmanlığımı üstlenen Mignon, metnime yalnızca yerinde müdahalelerde bulunarak fikirlerimi özgürce ifade etmeme olanak sağladı. Kendisine ne kadar teşekkür etsem azdır. Kitabın temelini oluşuran tezin, tez izleme komitesinde yer alan Hasan Ünal Nalbantoğlu, Halil Turan, Ahmet Çiğdem ile tez jürisinde yer alan Mehmet Kalpaklı ve Ayşenur İslam'a müteşekkirim. Kitabı okuyarak yorumlarını paylaşan Berfin Emre, İrfan Karakoç, Gürsel Korat, Süha Oğuzertem, Sevengül Sönmez, Emine Tuğcu ve Mehmet Fatih Uslu'ya; bu süreçte sıkıntılarımı paylaşan Fuat Akseki, Coşkun Çağlar Armağan, Tayfun Atalı, Nazlı Aykan, Murat Cankara, Devrim Dirlikyapan, Jale Özata Dirlikyapan, Leyla Burcu Dündar, Mehmet Selim Ergül, Bahadır Sürelli, Göze Orhon ve Nurcan Usta'ya teşekkür ederim. Kitabın editörlüğünü üstlenen Belce Öztuna, yaklaşımı ve tavrıyla da bu kitabın yayımlanabilmesini olanaklı kıldı, kendisine minnettarım.

Son olarak kitabın adındaki "imkânsız özerklik" ifadesiyle ilgili bir açıklama yapmalıyım. Orhan Koçak'ın İkinci Yeni bağlamında gündeme getirdiği "imkânsız özerklik" ifadesini kitabın adı olarak kullandım. Orhan Koçak, yazılarıyla bu kitaptaki fikirlerin biçimlenmesini en çok etkileyen eleştirmen olduğu için ona ait bir ifadenin kitabın adında yer almasında bir beis görmedim.

Hıristiyanlık amacının zulmü hafifletmek olduğunu, Newton amacının modern teknoloji olduğunu, Romantik şairler amaçlarının siyasal liberalizm kültürüne uygun bir etik bilincin gelişimine katkıda bulunmak olduğunu bilmiyorlardı. Ama *biz* şimdi bu şeylerin hepsini biliyoruz, çünkü sonradan gelenler olarak biz, ilerlemeyi fiilen gerçekleştirenlerin anlatamayacağı türden ilerleme öyküsü anlatabiliriz. Bu aletlerin kullanılmasıyla üretilen ürün hakkında açık seçik bir düşünceye sahip olmamızdan ötürü bu insanları kaşiflerden ziyade alet-edevat yapıcıları olarak görebiliriz. Ürün *biziz* – bizim vicdanımız, bizim kültürümüz, bizim hayat biçimimiz. Bizi olanaklı kılanlar neyi olanaklı kılmakta olduklarını bilemezlerdi ve dolayısıyla eserlerinin birer araç oluşturduğu amaçları betimleyemezlerdi. Ama *biz* bunu yapabiliriz.*

- RICHARD RORTY

(*) *Olumsallık, İroni ve Dayanışma*. Çev. Mehmet Küçük ve Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995. s. 93.

Giriş

Türkçe şiirde modernizmi tartışmaya nereden ve nasıl başlamalı? Bu soruya verilecek yanıt, modernizmi nasıl kavradığımızı açık biçimde gösterecektir. Tartışmayı belli bir tarzı (gerçekçilik, avangardizm, vb.) esas alarak mı yapacak ve kendimizi bu tarzın geçerli olduğu zamanla mı sınırlayacağız? Yoksa birtakım kavramları ya da olguları (ironi, akılcılık, sanayileşme, şehirleşme, vb.) yedeğimize alarak bunların kendini gösterdiği metinleri mi ele alacağız? Bu yollardan birini tercih etsek bile hayli önemli ve aşılması çok zor bir soruya karşılık vermek gerekecek: Batı'daki kültürel dönüşümü anlamak için geliştirilmiş bir kavram, Türkiye gibi Batıdışı bir toplumun kültürel dönüşümünü anlamakta işe yarar mı? Bir yandan modernizm kavramını kuşatmanın zorluğu, diğer yandan bu kavramın yerli olanı anlamakta işlevsel olup olmayacağı sorusu, iki cepheli ve üstesinden gelinmesi hayli zor bir sorgulama sürecini beraberinde getirecektir.

Modernizm kavramını kuşatmanın zorluğu, onu tanımlama isteksizliği ya da yetersizliğinden daha çok moderniz-

min kendi doğasından kaynaklanıyor. Bu kavrama odaklanan çok sayıda çalışmanın varlığına rağmen konunun karmaşık niteliğini korumaya devam etmesi bu durumun kanıtlarından biri. Batı'da modernizmi ele alan çalışmalarda, genellikle, bu konunun zorluğunu belirterek söze başlandığına tanık oluyoruz (Beebe 1065; Bradbury ve McFarlane 22; Giles 172). Modernizmin eksiksiz bir tanımına ulaşmak, fenomenin karmaşık niteliğinden dolayı neredeyse imkânsızdır. En başta "modernizmin kronolojik sınırlarını belirlemenin zorluğu" (Sheppard 1) ve ardından çok farklı yapıtların aynı parantez içine alınabilmesi, modernizmin tanımını yapmayı zorlaştırır. Dolayısıyla tekil yapıtlar düzeyinde modernizm tanımına dirençten söz etmek mümkündür – ki bu durum, modernizmin bir semptomu olarak görülebilir. Başka bir deyişle, modernist yapıt, kendini tanımlama girişiminin altını oyma eğilimindedir ve bu niteliği, onun "modernist" olmasının nedenlerinden biridir. Richard Ellmann ve Charles Feidelson, "modernizmin önemli olduğunu fark ettiğimiz nedenler[in] aynı zamanda onu tanımlamayı ertelet[tiğini]" (v) belirtirler. Modernist yapıtın, belli bir modernizm tanımının içine yerleştirilmeye direnmesi, aynı zamanda modernizm kavramına ihtiyaç duyulmasının gerekçesidir de aslında. Modernizm hakkındaki çalışmalarda, modernizmi tanımlamanın zorluğu dile getirilse de, genellikle ondan vazgeçmek gerektiği sonucuna varılmaz. Aksine, modernizmi eleştirel olarak işlevsel kılmak için farklı stratejiler önerilir. Modernleşmenin dünyayı kavrayışta köklü bir dönüşüme yol açmasını ve bunun estetiği de köklü biçimde dönüştürmesini (ya da estetik diye bir kategoriyi yaratmasını) anlayabilmek, başka bir deyişle sanattaki (daha özelde edebiyattaki) dönüşümü bütüncül olarak kavrayabilmek için modernizm kavramına ihtiyaç duyulmakta ve bu ihtiyaç (modernizmin sonunu ilan eden post-

modernizm dahil) pek çok tartışmaya rağmen geçerliliğini korumaktadır.

Modernizm kavramını tanımlamanın ve sınırlarını çizmenin, ortaya çıktığı coğrafyada yarattığı sorunlar bir yana, Batıdışı kültürler için bu kavramı kullanmak başka sorunlarla yüzleşmeyi beraberinde getirir. Modernizmi tanımlamak zor olsa ve kavramı kullandığımız anda kendimizi bazı sorunların içinde bulsak da, Türkçe şiir özelinde, hem 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra yazılan şiir hem de özellikle İkinci Yeni şiirinin varlığı, bizi bu kavramın kapısını çalmaya zorlamaktadır. Dolayısıyla, baştaki soru bir kez daha sorulmayı bekliyor: Türkçe şiirde modernizmi tartışmaya nereden ve nasıl başlamalı?

Bu kitapta Türkçe şiirde modernizmi tartışmaya 1860'lardan başlıyor ve modernliğin (modernitenin) edebiyatta nasıl bir izdüşümü olduğunu sorgulamayı deniyorum. Her ne kadar 1860'lardan başlayarak –klasik edebiyat tarihçiliğinin belirlediği duraklara uğramadan– modernizmi ele almayı denesem de çıkış noktamı, İkinci Yeni şiiri oluşturuyor. Hatta Türkçe şiirde modernizmi 1860'lardan itibaren tartışmaya başlamanın en önemli nedeni, İkinci Yeni şiirine karşı gösterilen direnci anlama isteğidir. İkinci Yeni, ilk örneklerinin dergilerde göründüğü 1953'te değil ama bu şiirin "teorik" olarak savunulmaya başlandığı 1956'dan itibaren dirençle karşılaşmıştır. Bu direnci yaratanın, Türkiye modernleşmesinin erken dönemlerinde inşa edilen estetik tepkiler olduğunu iddia ediyorum. "Bu direncin kaynağı ve nedeni nedir?" diye sorulduğunda Garip şiirine, Cumhuriyet'in İnkılap şiirine, Ziya Gökalp'e ve onun öncesinde Tanzimat yazarlarına gitmek gerekiyor.

Türkiye'de modernleşmeye bağlı olarak gelişen estetik tepkilerin şiir bağlamında, üç parametresinin olduğunu ileri sürüyorum. Bunlardan ilkini " 'divan edebiyatının icadı"

olarak kavramsallaştırdım. Gelenekten sıyrılmaya çalışarak yeniyi kurmak isteyenler, "yeni"de olmasını istemedikleri nitelikleri eskiye atfederek gelenek inşa ediyorlar – Eric Hobsbawm'un ünlü deyişiyle "geleneği icat ediyorlar". Edebiyat kurumunu belirleyen ikinci parametreyi ise "halk edebiyatının keşfi" olarak adlandırdım. Modernleşmenin sonuçlarından biri olarak öngörülen özünü yitirme korkusunu bastırmak için, var olan ama bilinmeyen kültür "keşfedilerek" yeninin kaynağı olarak belirleniyor. Bu tepkilerin üçüncü ve son parametresi ise diğer iki parametreye içkin olarak biçimleniyor: özerklik karşıtlığı. Özerklik karşıtlığını, Osmanlı şiirinin "gelenek" olma niteliğinin elinden alınmaya çalışılması ve bunun yerine "basit" olduğu gerekçesiyle halk edebiyatının sahiplenilmesi sürecinde bile açık olarak görebiliyoruz. Basit olan, kolayca tanınan ve "karmaşa" yaratmayan bir şiir istendiği için (temsilin kişiselleşmesine ve özgünleşmesine yol açacak) her türden özerklik talebi reddediliyor. Sadece edebiyat bağlamında değil, modernliğin her cephesinde bu özerklik karşıtlığının izini sürmek olanaklı. Ancak modernliğin her cephesindeki özerklik karşıtlığının izini sürmek gibi bir çabanın içine gir(e)mesem de, edebiyat ve daha özelde şiir bağlamında bu karşıtlığın sonuçlarını tartışmayı deneceğim.

Kitabın ilk bölümünde, modernizm kavramının sınırlarının çizilememesinin nedenleri tartışılıyor. Kitabı eline aldığında sihirli bir modernizm tanımı bekleyen okurları, hayal kırıklığına uğratacak bir bölüm bu. Kesin sınırları olan bir modernizm tanımı ver(e)mediğim gibi, kesin sınırları olan bir modernizm tanımını yapmanın niçin işlevsiz olacağını göstermeye çalışıyorum. Bu bölümde her ne kadar Batı'da yapılan tartışmalar aktarılsa da, amaç Batı edebiyatından yola çıkarak bir modernizm tanımına varmak değil. Zaten Batı edebiyatını esas alan bir modernizm tanımıyla işe

başlamak, bu kitaptaki argümanların altının oyulmasına yol açardı. "Modernizmi Tanımla(ma)mak" altbaşlığında verdiğim bilgiler, Batı edebiyatını ilgilendiren konular gibi görünebilir ama Batı edebiyatının "önce"liğini saptayarak Türkiye'deki modernizmi yorumlamayı amaçlamıyorum. Sonraki altbaşlıkta ise estetik özerkliği, modernizmin "kurucu" niteliği olarak ele alıyorum. Bu bölümün son altbaşlığı "Yokluk Tespitinin Ötesine Geçmek" adını taşıyor. Nurdan Gürbilek'e ait olan "yokluk tespiti" ifadesini, Türkiye bağlamında modernizmi tartışırken hangi yaklaşımdan kaçınılması gerektiğini gösterebilmek için seçtim. Bu bölümde modernizm kavramıyla ilgili ulaştığım tüm kaynakları aktarmadım. Zira akademik çalışmaları en sıkıcı kılan özelliğin, "literatür taraması" olarak tanımlanan kısımlar olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla bu bölümde hem Batı'daki hem Türkiye'deki modernizm tartışmalarının eksiksiz bir literatür taramasını aktardığım iddiasında değilim. Türkiye bağlamında özellikle son yirmi yılda Enis Batur, Metin Cengiz, Ebubekir Eroğlu, Hasan Bülent Kahraman, Orhan Koçak, Ahmet Oktay, İsmet Özel ve Hilmi Yavuz gibi entelektüellerin yaptığı tartışmaları tek tek özetlemenin gereği olmadığını düşünerek bu tartışmalardaki bazı argümanları yeri geldikçe kullanmayı tercih ettim.[1]

---

1 Türkçe şiirde modernizmi tartışan başlıca yazılar ve kitaplar şunlardır: Enis Batur, "Modern Şiirin Doğumu ve Gelişme Süreci (1869-1914) Üzerine Bir Hiza Denemesi", *Yazının Ucu* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995) 63-70; Metin Cengiz, *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri* (İstanbul, Telos Yayınları, 2002); Ebubekir Eroğlu, *Modern Türk Şiirinin Doğası* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993); Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir* (İstanbul: Büke Yayınları, 2000); Orhan Koçak, "Modernizm Tartışması İçin Bir Çerçeve Kurma Denemesi", *Sombahar* 11 (Mayıs-Haziran 1992): 26-28; Ahmet Oktay, "Türk Şiiri ve Modernizm", *Sombahar* 12 (Temmuz - Ağustos 1992): 18-24; İsmet Özel, "Şairler Intellect'in Pençesinde", *Şiir Okuma Kılavuzu* (İstanbul: Çıdam Yayınları, 1989) 75-90; Hilmi Yavuz, "İki Modern Şair: Yahya Kemal ve T. S. Eliot", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005) 163-68.

Kitabın ikinci bölümünün "Bizim Dün Bir Edebiyatımız Yoktu" başlıklı ilk kısmında, modern edebiyat kurumunun hangi düşünceler etrafında şekillendiği ele alınırken süreci anlamayı sağlayacak kavramları geliştirmeye çalışıyorum. Başlıktaki "Bizim dün bir edebiyatımız yoktu" ifadesinin Nurullah Ataç'a ait olmasına rağmen, bölümde Tanzimat edebiyatının yani ilk modernlerin ele alınması tuhaf karşılanabilir. Her ne kadar bu kitapta belli bir tarihsel sıra izlense ve modern edebiyatın inşası için ortaya atılan fikirler tarihselleştirilse de, kavramsal sürekliliğin öne çıktığını özellikle belirtmek gerekir. Bu nedenle Ziya Paşa ve Namık Kemal ile Nurullah Ataç arasında tarihin koyduğu uzaklığın aksine, kavramsal olarak kısa bir mesafe olduğunu söylemek mümkündür. Kavramsal mesafenin öne çıkmasının, klasik tarihyazımı açısından sorunlu bulunabileceğinin farkındayım. Ancak klasik edebiyat tarihyazımına bağlı kalmak yerine kitapta geliştirilen (ya da "icat edilen") kavramların sürekliliğini izlemenin, Türkiye modernleşmesinin estetik tepkilerini anlamakta daha işlevsel olacağına inanıyorum. Bu bölümün şekillenmesinde Peter Bürger'in "sanat kurumu" kavramından yola çıkarak kullandığım "edebiyat kurumu" kavramının etkili olduğunu belirtmeliyim. Buna göre edebiyat kurumu, "üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, [edebiyatla] ilgili olarak belli bir zamanda hâkim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirler[dir]" (*Avangard Kuramı* 63). Başka bir deyişle, edebiyat kurumu, edebî yapıtların oluşturduğu toplamla sınırlı olmayan, asıl olarak bu yapıtların dağıtımını, "üretimi"ni ve alımlanmasını etkileyen baskın düşüncelerin bütünüdür.[2]

İlk modernlerin ardından, Türkçe şiirde önemli kök-

2 Türkiye'de yapılan kanon tartışmalarında yorumların çoğu zaman bir belirsizliğe vardığı görülüyor. Bu nedenle, kanon tartışmasına dahil edilen pek çok konuyu edebiyat kurumu kavramıyla tartışmanın süreçleri anlamakta eleştirel olarak daha işlevsel olacağı söylenebilir.

lü bir dönüşüme neden olan Hececi şiir, "Modernizmi Hece'lemek" başlığıyla ele alınıyor. Türkçe şiir açısından Hececi şiirin hayli ilginç bir konumu var. Her şeyden önce "Hececi şiir" derken iki farklı kuşaktan söz etmek gerekiyor: İlki 1911'den itibaren etkili olmaya başlayan ve "Beş Hececiler" olarak anılan şairler kuşağı, diğeri ise 1930'lu yıllarda yazan ve "Bağımsız Hececiler" de denen şairler. İlk kuşak şairler (edebiyat ders kitaplarından çok iyi bildiğimiz gibi) Faruk Nafiz Çamlıbel, Enis Behiç Koryürek, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç ve Halit Fahri Ozansoy; ikinci kuşak ise Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Kutsi Tecer gibi şairlerden oluşuyor. Bu ikinci kuşak şairleri de ders kitaplarından tanımamıza rağmen, iki kuşağın birbirinden çok farklı olarak anlatılmasına alışkınız. Elbette bu şairler arasında farklılıklar var ancak sürekliliğe ya da benzerliğe de dikkat çekilebilir. İlk kuşak Hececi şairlere bugün –Faruk Nafiz Çamlıbel dışında– estetik açıdan genellikle değer verilmezken ikinci kuşak şairler önemli sayılmıştır. Kuşkusuz bu durumda, ikinci kuşaktan Fazıl Hüsnü Dağlarca ya da Necip Fazıl Kısakürek gibi şairlerin sonraki yazı yaşamları da etkilidir. Birinci kuşak şairlere estetik açıdan itibar edilmemesi birkaç noktada tartışılmalıdır. Öncelikle 1911'den itibaren Hececi şiir, Türkiye'deki tek şiir yazma biçimi olarak kabul ettirilmek istenmiş ve bu mücadele semeresini Cumhuriyet'in ilk yıllarında vermiştir. Buna rağmen edebiyat tarihlerinde ya da şiir antolojilerinde bu şiire yeterince önem ve yer verilmediği ya da yer verilse dahi bu şiirin "eksiklerine" mutlaka değinildiği görülür (örneğin Memet Fuat'ın *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'nde). Dolayısıyla modernizmi tartışan bir kitapta bu şiire bir bölüm ayrılması ve daha önemlisi bu şiire sürekli gönderme yapılması genel eğilime aykırıdır. Bu aykırılığın en önemli nedeni, edebiyat eleştirisinin görevinin yalnızca

iyi metinleri incelemekten ibaret olmadığını düşünmemdir. Franco Moretti'nin deyişiyle, "Herkes sadece 'sevdiği' şeyleri inceleyen edebiyat eleştirmenleri gibi olsa o zaman doktorlar sağlıklı bedenleri, iktisatçılar da zenginlerin yaşam standartlarını incelemekten başka bir iş yapmazlardı" ("Ruh ve Harpya" 25). Dolayısıyla estetik açıdan "değersiz" görülen Hececi şiir, tarihsel olarak hayli önemlidir.[3]

Kitabın "Modern Gelenek" başlıklı sonraki kısmında Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet'in şiiri inceleniyor. Bu üç şairin seçilmesi benim kişisel tercihlerimin sonucu değil, bugüne kadar modernizm bağlamında yapılan tartışmalarda bu üç şairin merkezi bir konum işgal etmesidir. Buna rağmen, bu bölümde her bir şairin ayrıntılı biçimde incelendiği iddia edilemez. Üç şairi de, yalnızca bu kitapta belirlenen Türkiye modernleşmesinin estetik parametreleri açısından inceliyorum. Aksi taktirde kitabın hacmini neredeyse iki katına çıkarmak gerekecekti.

Kitabın Garip'le ilgili kısmının başlığındaki "makbul şiir" ifadesiyle Füsun Üstel'in Türkiye'deki vatandaşlık kurumunu sorguladığı *Makbul Vatandaş* kitabına gönderme yapılıyor. Üstel, bu kitabında Meşrutiyet'ten başlayarak *Vatandaşlık Bilgisi* kitaplarında nasıl bir vatandaş (ya da "özne") inşa edildiğini ele alır. Garip şiirinin Cumhuriyet'in inşa etmek istediği "vatandaş"la arasındaki bağlantı nedeniyle, bölüme böyle bir başlığın uygun olacağını düşündüm. Ancak Garip'i yalnızca bu bağlamda ele almak, yetersiz olacaktı. Bu nedenle Garip'in metinsel stratejisi ve bu stratejinin modernlikle kurduğu ilişkiyi sorguluyor, ayrıca Garip'in metinsel stratejisinden kaynaklanan tarihsel önemini de vurgulamaya çalışılıyorum.

3 Türkiye'de edebiyat eğitimi "paradigması", Hececi şiirin egemen olduğu yıllarda inşa edildiği için, bugün okullarda hâlâ geçerli olan anlayış bu paradigmaya bağlanır. Dolayısıyla estetik açıdan değersiz bulunan ama edebiyat eğitimin en önemli parçası sayılan bu şiir anlayışına yer vermek, edebiyat kurumunu anlamak açısından hayli önemli görünüyor.

Kitabın üçüncü bölümünde İkinci Yeni'yle ilgili iki kısım var. Bunların ilkinde, İkinci Yeni'nin ortaya çıkmasının tarihsel nedenleri ve ne tür tepkilerle karşılaştığı inceleniyor. İkinci Yeni'nin nasıl bir ortamda mümkün hale geldiği ele alınırken, kitabın bu bölümüne kadar yapılan tartışmanın vardığı yeri görmek olanaklı. Bu bölümde İkinci Yeni şairlerinin kimler olduğuyla ilgili betimleyici bilgilere, okurun kolayca ulaşabileceği düşünülerek yer verilmedi. İkinci Yeni şairleri denince –şiirlerinde İkinci Yeni tarzının görülebildiği sırayla– öncelikle Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, İlhan Berk, Edip Cansever ve Turgut Uyar kastediliyor. Ancak İkinci Yeni şairleri bu isimlerle sınırlı değil. Zira "İkinci Yeni" ifadesi, belli şairlerden oluşan bir akıma değil, belli bir tarza gönderme yapıyor. Dolayısıyla 1950'lerin ikinci yarısına bakınca Gülten Akın, Özdemir İnce, Kemal Özer, Ülkü Tamer'in şiirleri de bu sorgulamanın parçası olarak görülebilir. Hatta Melih Cevdet Anday'ın 1962'den sonraki ya da Behçet Necatigil'in İkinci Yeni'den sonraki şiiri de, özerk şiir dili sorgulamasının bir parçası haline getirilebilir.

Üçüncü bölümün ikinci kısmında İkinci Yeni'nin özerkliğine biraz daha yakından bakılıyor ve özerkliğin, edebiyatın hangi alanlardan bağımsızlaşması sayesinde mümkün olduğu belirleniyor. İkinci Yeni'nin politikadan ve ahlaktan kopmaya çalışan bir şiir olduğu saptaması yapılırken, asıl olarak niçin şiirin bu iki alandan bağımsızlaşması gerektiği sorusuna yanıt aranıyor. Ardından bu tarzın, hem dilsel hem de temsil edilen dünya açısından nasıl bir yenilik getirdiği inceleniyor.

BİRİNCİ BÖLÜM

Modernlik, Modernizm ve Türkiye

"Modernizm" kavramı kullanılırken neyin kast edildiği kesin olarak saptanamasa da, bu kavram modernleşmeyle oluşan kültürü anlamakta sürekli yardıma çağrılıyor. Dolayısıyla modernizmin "sorunlu" bir kavram olduğuna işaret edilebilse dahi, bu kavramı tanımlama ya da eleştirel olarak işlevsel hale getirme girişiminden ya da arzusundan vazgeçilemiyor.

David Harvey'nin *Postmodernliğin Durumu*'nda yaptığı gibi, modernizmi kısa ve pek çok noktada geçerli olacak biçimde şöyle tanımlamak mümkündür: "Modernizm, özgül modernleşme süreci tarafından yaratılan modernite [modernlik] koşullarına sıkıntılı ve yalpalayan bir estetik cevaptır" (120). Her ne kadar –Harvey gibi– işlevsel olabilecek kısa bir tanım yapmak mümkün olsa da, modernizmin eksiksiz ve kuşatıcı bir tanımına ulaşmanın zorluğu hatta imkânsızlığı da dile getirilir. Monreo K. Spears, "Modernizm, elbette, imkânsız bir konudur" (3) derken, Paul de Man "Kendi edebi modernliğimizin ele avuca sığmaz örüntüsüne betimleyici bir tanım uydurmaya çalışmak umutsuz bir çaba olacaktır" (172) uya-

rısında bulunur. Gaylord Leroy ve Ursula Beitz, "Modernizmin ne olduğu üzerine anlaşan iki eleştirmen yoktur" (aktaran Sheppard 2) diyerek benzer bir noktaya dikkat çekerler. Bunun yanı sıra, Franco Moretti gibi bu kavramdan vazgeçmek gerektiğini belirtenler de vardır. Moretti, modernizm konusu üzerinde uzun süre emek harcadıktan sonra "imkânsızı zorlamaktan bıkmış bir halde" bu kavramı kullanmaktan vazgeçtiğini dile getirir. Moretti'ye göre modernizm, "gerçek, açıklayıcı bir değeri olmayacak denli çelişik ya da belirsiz bir kategori[dir]" (*Modern Epik* 3). Modernizm, ister "ele avuca sığmaz örüntüleri" tanımakta yetersiz kalsın isterse "çelişik ve belirsiz bir kategori" olarak kabul edilsin, yine de rafa kaldırıl(a)mamış ve kavrama duyulan eleştirel ihtiyaç ortadan kalkmamıştır. Dolayısıyla bu kavramdan vazgeçmek yerine, bu kavramı işlevsel hale getirmek için stratejiler geliştirmek anlamsız bir çaba olmayacaktır.

Modernizmi tanımla(ma)mak

Batıda, modernizm hakkında devasa bir birikim mevcut ve bu birikimi aktarmayı denemek hem çok cazip hem de bir kitap yazarken hayli kolay bir yol gibi görünüyor. Ancak Batı'da belirlenmiş bir modernizm tanımına bağlı kalmak, Batıdışı toplumların kültürünü anlamakta işlevsiz olabilir. Hatta böyle bir yaklaşımın beraberinde pek çok açmazı getirmesi muhtemeldir. Bu nedenle, Batı'da modernizmin nasıl tartışıldığını aktarma amacım, Batılı entelektüellerin aklını kullanarak bir modernizm tanımı devşirmek değil, kavramı sınırlı biçimde tanımlamaktan kaçınmanın gerekçesini gösterebilmektir.

Batı'da modernizm tartışmasını hem dönemselleştiren hem de modernizmin hangi kavramlar eşliğinde tartışıldığını gösteren Richard Sheppard'ın "The Problematics of Eu-

ropean Modernism" (Avrupa Modernizminin Sorunsalları) başlıklı yazısı, uzun ve karmaşık bir dönemi özlü biçimde aktarmaya olanak sağlar. Sheppard'a göre, Batı'daki modernizm tartışmalarında şimdiye kadar üç strateji geliştirilmiştir. Bunlardan ilki, 1970'lere kadar geçerlidir ve "modernizmin bir ya da birden çok özelliğini ya da genel karakterini belirle[meye]" çalışır (2). Bu stratejide "öznelliğe vurgu", "yabancılaşma", "biçimcilik", "nihilizm", "dünya ve benlik arasındaki boşluktan kaynaklanan özel bir ironi" ya da "metafor bağlılığı" gibi bazı özellikler modernizmin işareti olarak alınmıştır. Sheppard, bu ilk stratejinin indirgemeci bir yaklaşım olduğunu ve bu indirgemeci yaklaşımdan rahatsızlık duyan eleştirmenlerin yine ilk yaklaşımın ürünü sayılabilecek ikinci bir strateji geliştirdiklerini belirtir. Bu ikinci stratejiyi geliştirenler, "modernizmin ya da avangardın sözde [allegedly] bir ya da daha çok anahtar niteliğini belirleyip" bunları "tek boyutlu tarihsel, edebi ya da sosyolojik bağlama yerleştirerek bir odak saptamayı denerler" (3). Dolayısıyla modernizm, "Romantizmin bir devamı ya da karşıtı", "aşırı avangard biçimlerde estetizme tepki", "Realizm kurallarının tersine çevrilmesi", "megapol deneyiminin ve/ya Dünya Savaşı'nın ürünü" olarak tanımlanır. Sheppard'a göre, "bu durumların hepsi az ya da çok temellendirilebilir ama hiçbirisi tek başına savunulamaz" (3). Görüldüğü gibi, modernizm tanımlarının bolluğu her iki stratejide de varlığını korumaya devam eder ve eleştirmenler herkesin üzerinde anlaşabileceği bir modernizm tanımına varamazlar. Yaklaşımları "homojenleştirerek" aslında Batı'nın eleştirel modernizm tarihini özetleyen Sheppard, bu iki stratejiye Theodor W. Adorno ile Max Horkheimer, Peter Bürger, Fredric Jameson ve Andreas Huyssen'in yaklaşımlarını kullanarak bir üçüncüsünü eklemeyi dener. Ancak bu yeni stratejinin tanım bolluğunu sona erdirmeyi başardığı söylenemez.

Modernizmi belli bir sanatsal özellik ya da belli bir (toplumsal) olgu açısından tanımlamaya kalkmak beraberinde pek çok sorunu getirecektir. Ancak bugüne kadar yapılan çalışmalarda da genelde bu iki yol kullanılmış, modernizm bu tanım bolluğu içinden kavranmaya çalışılmamıştır. Oysa bu "indirgemeci" tanımlama hevesi, yapıtı bir kavramla okumayı deneme ya da yorumun çoğul olması, modernizmin bir niteliği olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla modernizm tartışmasının kendisi modernist bir karakter taşır.

Modernizmi tanımlamanın "imkânsız" bir çaba olduğu kabul edilse bile, edebiyat bağlamında modernleşmenin sonucu olarak görülebilecek izdüşümlerin peşine düşmek modernizmin eleştirel olarak işlevsel hale getirilmesini sağlayabilir. Bu izdüşümlerin peşine düşüldüğünde kaçınılmaz olarak yapıtları tarihselleştirmek –modernizmin bir semptomu daha– ve bir "anlatı" inşa etme zorunluluğu belirecektir. Dolayısıyla yapıtlara bakıldığında, modernizmden söz edebilmek için bu yapıtların hangi saiklerle şekillendiğini sorgulamak ve bu saikleri görebilmek için "katı olan her şeyi buharlaştıran" modernleşme sürecinin, sanatı ve daha özelde edebiyatı nasıl belirlediği sorusuna yanıt aramak gerekecektir.

Jürgen Habermas'ın "Modernlik: Tamamlanmamış Proje" başlıklı ünlü yazısında belirttiği gibi, modernlik projesi "Aydınlanma filozofları tarafından formule edil[miştir]" (37). Immanuel Kant'ın 1784 tarihli " 'Aydınlanma Nedir' Sorusuna Cevap" başlıklı yazısında saydam ifadesini bulan "Aklını kendin kullanmak cesaretini göster" (17) sözü, modernliğin belirleyicisi olmuş ve modernlik, Weber'den beri çok iyi bilindiği gibi, "aklın yapılarının özerkleşmesi[ne]" yol açmıştır (Habermas 37). Modernliğin sosyolojisini analiz etmeyi deneyen Peter Wagner'in ifadesiyle modernliğin ayrıştırıcı söylemi "özgünlük ve özerklik"tir (23). Dolayısıyla modernleşmenin izini sürmek için özerkleşmenin peşine düş-

mek kaçınılmazdır. Sanat ve daha özelde edebiyat bağlamında, modernleşmenin edebi yapıt üzerindeki etkisi, bir yandan dünyayı yeni biçimde kavrayan insanı anlatmaya olanak sağlayacak türlerin (örneğin romanın) ortaya çıkması, diğer yandan da varolan türlerin yapıtın özerkliğini savunmaya dönük biçimde dönüşüm geçirmesidir. Bu süreci anlamak için ayrı bir altbaşlıkta bu özerkleşme sürecine, yani estetik özerkliğe biraz daha yakından bakmak yerinde olacaktır.

Estetik özerklik

Modernleşme "sanat"ı dönüştürürken ya da "sanat" diye bir kategori yaratırken ortaya çıkan en önemli kavram, sanatın özerkliğidir. Larry Shiner, sanat diye ayrı bir kategorinin oluşma sürecini analiz ettiği *Sanatın İcadı* adlı kitabında "Modern sanat sistemi bir öz ya da yazgı değil, yalnızca bizim ürettiğimiz bir şeydir. Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır" (21) der. Shiner'e göre modern güzel sanatlar sisteminin icadından önce "iki bin yıldan fazla bir ömür sürmüş olan daha geniş çerçeveli ve *daha faydacı* bir sanat sistemi vardı" (21, özgün vurgu). Fayda ekseninde şekillenmeyen modern sanat sisteminin ortaya çıkabilmesi, dünyayı modern biçimde kavramanın sonucudur. Gregory Jusdanis'in belirttiği gibi, "Sanatı işlevsiz, özerk ve kusursuz bir biçim olarak kavrayışımız" modernleşmenin getirdiği "felsefi spekülasyonların sonucudur" (143). Yine Jusdanis'in ifadeleriyle, özerk sanat "modernliğin belli başlı özelliklerinden biri olan, toplumsal pratiğin farklılaşmasına tepki olarak ortaya çıkmıştır" (143). Her ne kadar estetik özerklik, modernizm öncesinde deha estetiği[1] ve Romantizmle inşa edilmeye baş-

1 Bu konuda Türkçede yapılmış az sayıdaki çalışmadan birkaçı şunlardır: Sinan Kadir Çelik," 'Edebiyat Alan'ında 'Yaratıcı Deha Miti'nin Kuruluşu", *Pa-*

lansa da, modernist yapıtın temel iddialarından biri özerk yapıt anlayışıdır. Modernist yapıt, kendi kendine yeten (*self-contained*), amacı kendinde olan (*autotelic*), özgöndergesel (*self-referential*) ya da özdüşünümsel (*self-reflexive*) olma iddiasını taşır. Modernist yapıtın bu nitelikleri, özerklik anlayışının yansımalarıdır aslında. Bu nedenle modernizmi meşru kılmaya çalışan eleştirel çalışmalarda, bu özerklik anlayışına vurgu yapılır. Fredric Jameson, *Biricik Modernite* adlı kitabında modernizmin "ideolojisi[nin] kolayca tanınıp teşhis edilebil[eceğini]" ve bu ideolojinin "estetik özerklik" olduğunu belirtir (155). Jameson'a göre, "modernin ideologları tarafından özellikle sınırlı tarihsel alanda öne sürülen ve düzenlenen argümanların tamamı sanatın özerkliğinin meşrulaştırılması sorunu etrafında dön[er]" (155).

Estetik özerklik, modernizmin savunulmasında önemli bir işlev yüklenirken, modernizmi eleştirenler de bu özerklik anlayışına karşı çıkarlar. Theodor W. Adorno, estetik özerkliği, kültür endüstrisinin hâkim olduğu bir ortamda özgürlüğe olanak sağlayan niteliğiyle öne çıkarırken (Lunn 248; Bloch ve diğer 221), Georg Lukacs modernizm bağlamında "biçimcilik"i (ve estetik özerkliği) kapitalizmin yarattığı bir "hastalık" sayar. Georg Lukacs, "Yenilikçi [Modernist] Akımın İdeolojisi" başlıklı yazısında, "her ne pahasına olursa olsun kaçınmamız gereken bir şey varsa, o da genellikle [modernist] burjuva eleştirmenlerinin kendilerinin benimsedikleri, biçimsel ölçülere, üslup ve edebi teknik sorunlarına aşırı derecede önem veren yaklaşımdır" (22) diyerek modernist tarzın ayırıcı niteliği olan "biçim"e önem

---

saj 1 (Mayıs-Ağustos 2005): 51-66; Hasan Ünal Nalbantoğlu, "Yaratıcı Dehâ: Bir Modern Sanat Tabusunun Anatomisi", *Çizgi Ötesinde Modern Üniversite: Sanat: Mimarlık*. (Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 2000) 49-74; Şebnem Sunar, "Evrenselin Peşinde Temellere Tutunmak: 'Deha Estetiği'nin İzinde Edebiyat Kuramına Bir Yaklaşım", *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi* XVI (2004): 105-16.

vermeye karşı çıkar. Lukacs'a göre, bu yaklaşım "asıl biçimsel sorunları saptamayı başaramamakta, bunların ayrılmaz bir parçası olan diyalektiği görmezlikten gelmektedir" (23). "Baskı Altında Uzlaşma" başlıklı yazısında Adorno, Lukacs'ın "okuduğu satırlarda düz anlamla ne yazılmışsa yalnızca onları okumakla yetin[diğini]" söyler ve ekler: "Oysa edebiyatta işlenmek üzere ele alınan konunun can alıcı özü ancak tekniğin kullanılışıyla etkin bir biçimde verilebilir" (256). Adorno'ya göre, "*Sanat gerçekliği bir fotoğraf gibi yansıtarak ya da 'belirli bir perspektiften' bakarak* gerçekliğin bilgisini vermez. Sanat gerçekliğin büründüğü ampirik form'un oluşturduğu şalın altındaki hakiki yüzünü görünür kılarak yapar bunu. Sanatın bu işi başarabilmesi ise, ancak, özerk bir konum içinde bulunabilmesiyle olanaklıdır" (247, özgün vurgu).[2]

Modern edebiyat kuramlarının temelde yapıtın özerkliğine odaklanması da bu noktada rastlantı değildir. Rus Biçimçileri ve Yeni Eleştiri gibi kuramlar, yapıtın özerkliğini meşru kılmak için okuma yöntemleri geliştirirler. Bu yöntemler, çağının felsefesinden ve dahası dünyayı algılama biçiminden derin izler taşır. Fredric Jameson, *Dil Hapishanesi* adlı kita-

2 Türkiye'de Lukacs'a ve Adorno'ya gösterilen ilgi kıyaslandığında, estetik özerkliğin Türkiye'deki konumuna dair bazı çıkarımlar yapılabilir. Lukacs'ın biçimi öne çıkaran modernist yapıtı, bir "pataloji" olarak görmesinin yankılarını Türkçe edebiyat eleştirisinde bulmak olanaklıdır. Ahmet Oktay'ın "Türkçe'de Lukacs ve Düşüncesinin Etkisi" başlıklı yazısında belirttiği gibi Lukacs, "1960'ların sonundan 1980'li yıllara kadar Türk eleştiri yazınında bir *doğrulayıcı/destekleyici* alıntılar yazarı olarak belir[miştir]" (20, özgün vurgu). Lukacs'ın Türkiye bağlamında önemi, kitaplarının ve yazılarının erken denebilecek bir dönemde çevrilmesi ve bunların Türkçe modernist yapıta verilen tepkide belirleyici olmasıdır. Lukacs'ın kitapları ve yazıları özellikle 1960'lı yılların sonunda Türkçeye çevrilirken, onun modernizm bağlamında tartışmaya girdiği Adorno'nun yapıtları son on-onbeş yılda Türkiye'nin gündemine gir(ebil)miştir. Adorno'nun anlaşılması güç dilinin onun kitaplarının Türkçeye daha geç çevrilmesinde etkili olması bir yana, "estetik kuramı" da Türkiye'nin entelektüel gündeminin ufku dışında kalır. Bu geç kalma rastlantısal değil, tersine Türkiyeli entelektüelin tercihini gösteren bir "seçim"dir.

bında Rus Biçimcileri ile Edmund Husserl'in fenomenolojisi arasındaki ilişkiye dikkat çekerek (104) estetik özerkliğin dünyayı algılamadaki toptan dönüşümle ilgili olduğuna işaret eder. Benzer biçimde William R. Everdell de *İlk Modernler* adlı kitabında bilimsel gelişmelerin dünyayı algılamada ne türden dönüşümler getirdiğini ve bunun farklı alanlara sirayet ettiğini gösterirken özerkleşme süresindeki etkileşimleri anlamaya olanak sağlar. Özerklik, kendiliğinden vücut bulan bir olgu değil, bilimsel ve toplumsal gelişmelerin tezahürüdür.

Özerkleşme sürecinin, bu kitabın konusu olan şiir bağlamında yarattığı en önemli sonuç, şiir dilinin kendine yeterlilik iddiasında bulunmasıdır ve elbette bu iddia, dünyayı algılama biçiminden bağımsız değildir. Modern öncesi dünyada şair, kendinden önce belirlenmiş şiirsel araçlarla yazmak zorundaydı, ama hem modernleşme ile bu araçların geçersiz hale gelmesi hem de modernliğin inşa ettiği özerklik ve özgünlük söylemi şairin kendi şiirsel araçlarını geliştirmesini gerektirdi. Earl Wasserman'ın belirttiği gibi, "Modern şiir hem kendi kozmik sözdizimini formüle etmek hem de söz diziminin izin verdiği özerk şiirsel gerçekliğe biçim vermek zorundadır" (alıntılayan Taylor 72). Bu durum, modern edebiyatta dilin niçin önem kazandığını anlamamızı sağladığı gibi, modern şiirin niçin zor bulunduğunu anlamayı da olanaklı kılar.

Modernist yapıtlarda alışılmadık temsil biçimlerinin denenmesi nedeniyle bu yapıtlar ancak belli bir entelektüel seviyeye sahip olanlara "açık"tır. Bu durumun ortaya çıkmasının arkasında yine özerkliği görmek mümkündür. Geleneksel toplumda metinlerin yorumlanması bir "ansiklopedi" tarafından güvence altına alındığı için, metnin yorumu da sınırlı sayıdadır ve bu sınırlı sayıda yorum o cemaatin üyeleri tarafından bilinen simgeler yoluyla gerçekleşir. Örneğin Or-

taçağ edebiyatlarının büyük çoğunluğunda "gül" dendiğinde bunun "sevgili" olduğunu bilmek için özel bir "entelektüel sermaye"ye sahip olmak gerekmez. Bu yapıtların "özgünlüğü", temsile yenilik getirmesi ya da türsel değişimler yapmasıyla değil, söyleyişteki yenilikte aranır. Peter Bürger'in belirttiği gibi, buradaki yenilik modern anlamında bir yenilik değildir: "Saray ozanının 'yeni şarkısı'nda yalnızca temalar değil, bir dizi motif de önceden mevcuttur. Yenilik burada bir türün dar, belirlenmiş sınırları içerisindeki bir çeşitleme anlamına gelir" (121). Geleneksel yapıtların sınırlı bir anlam örüntüsünün olması, belli bir yorum cemaati tarafından kolayca anlaşılmasını sağlarken, modernist yapıtlar konusunda okuru bir zorluk beklemektedir. Türe ait ihlallerin yanı sıra, modernist yapıt "biriciklik" iddiasındadır. Temsil krizi yaratmak ve bunu çözmek için yeni temsil biçimleri denemek,[3] "yorum cemaati"nin dağılmasına ve okurun yapıt karşısında şaşkınlık duymasına neden olur. Modernist yapıtın yeni temsil biçimlerini denemesinin yarattığı zorluğu aşmak için okurun belli bir entelektüel sermayeye sahip olması gerekir. Gregory Jusdanis'in belirttiği gibi, "en incelmiş kültürel sermaye, biçim için biçimi anlayabilmektir" (103). Ortega y Gasset ise yeni "sanatsal sanat" (modernist) yapıtların "halkın beğenisine karşıt" olduğunu belirterek, bu durumu "sanatın insanı dışlaması" (*dehumanization of art*) olarak adlandırır (149).

3 Modernizm konusundaki pek çok çalışmada kullanılan Virginia Woolf'un "İnsan doğası, 1910 yılının Aralık ayında ya da o sıralarda değişmiştir" sözü (alıntılayan Jameson, *Biricik Modernite* 101; Levin 25), insanın doğasının değiştiğini gözlemleyen ya da buna inanan sanatçının yeni temsil biçimlerinin yolunu açmakta kendini nasıl meşru kıldığını gösteren iyi bir örnektir. Virginia Woolf bilinç-akışı tekniğini James Joyce'la birlikte ilk kez kullanan yazarlardan biri olarak dünyayı geleneksel kurgu biçimleriyle değil de yeni ve alışılmadık bir kurguyla temsil etmeye yöneldiğinde, bunun meşru gerekçesi, insan doğasının değiştiği ve bu değişimi anlatmak için yeni biçimler bulmak gerektiğidir.

"Yokluk tespiti"nin ötesine geçmek

Modernliğin ilk kez Batı'da deneyimlenmesinin sonuçlarından biri Batı modernliğinin, diğer toplumlar için model ya da ideal haline gelmesi ve Batıdışı toplumların kendi modernlik deneyimlerini bu idealle kurduğu ilişkiye göre belirlemesidir. Türkiye'de de modernlik ve modernizm, temelde Batılı modelle kurulan ilişkiye göre biçimlenmiştir.

Türkiye'nin modernleşme sürecini ve modernlik deneyimini anlamaya yönelirken, bu coğrafyaya özgü süreci taklit açısından yorumlayanların yanı sıra "taklit" demeseler de Batı kültürüne atfedilen merkezi konumdan dolayı Türkiye'nin modernlik deneyimini soluk bir izdüşüm olarak yorumlayanlar da vardır. Türkçe edebiyatı taklit olmakla suçlayanlar –ki bu kitapta bazı örneklere değinilecek– Batı edebiyatını merkezi bir konuma yerleştirdikleri ve özgün olanın Batı'da zaten var olduğunu düşündükleri için yorumlarını, Nurdan Gürbilek'in deyişiyle "yokluk tespiti"yle sonuçlandırırlar. Artık ders kitaplarına girmiş ve popülerlik kazanarak birer klişeye dönüşmüş bu yorumlar, çoğu zaman eleştirel bir aczin ifadesidir. Bu konuda verilecek birkaç "popüler" örnek, şiir eleştirisinde bu bakışın ne kadar yaygın olduğunu göstermekte yeterlidir.

Pek çok çalışmada Ahmet Haşim'in sembolist bir şair olduğu ya da "saf şiir"i savunduğu saptaması yapılır. Elbette bu durumda Ahmet Haşim'in sembolizme referans vermesi etkilidir. Ancak Ahmet Haşim'in sembolist sayılmasının nedeni, Fransa'daki sembolist şairler ile Ahmet Haşim arasında (çoğu zaman yüzeysel) bir karşılaştırma yapmanın olanaklı olmasıdır. Ayrıca bu karşılaştırmada sembolizmin –özellikle Fransa'da– dünyayı algılama biçimindeki köklü dönüşümün bir yansıması olduğuna neredeyse hiç değinilmez. Pedagoji amaçlı Fransızca kitaplardan devşirilmiş sem-

bolizm maddelerini sıralamak ve Haşim'in şiirinin bu maddelere ne kadar uygun olduğunu göstermek, ona sembolist demek için yeterli sayılmıştır. Benzer biçimde Garip, sürrealist olarak tanımlanırken bu şiirin "sürrealist" olmasının tek gerekçesi, bu iki şiir arasında bağlar olması değil, Garip şairlerinin bu akıma "manifesto"larında gönderme yapmasıdır. Batı'yı model alan bu yaklaşımın Batı'daki şiir tarzlarından herhangi biriyle doğrudan ilişkilendiremediği bir şiir tarzı ortaya çıktığında hareketsiz kalması, onun yetersizliğinin kanıtlarından biridir. Hareketsiz kalma durumunun en iyi örneklerinden biri, İkinci Yeni şiirinin tüm çabalara rağmen Batılı bir akıma tam olarak dahil edilememesidir. İkinci Yeni şairlerinin doğrudan Batılı bir harekete ya da şaire referans vermemeleri nedeniyle eleştirel olarak kategorilendirilememesi, bu şiirin Batı'daki hiçbir akıma bağlanamayan karmaşık niteliği karşısında eleştirinin düştüğü aczin ifadesidir aslında.

Eleştirinin düştüğü bu durumdan kurtulması için Türkçe edebiyatı yalnız Batı edebiyatının etkisinde şekillenen "taklit edebiyat" olarak görmekten vazgeçmek gerekir. Ancak Batı merkezli bakış açısından sıyrılmak, elimizdeki mevcut eleştirel kavramların da Batı merkezli olması nedeniyle pek kolay görünmemektedir. Zaten bugüne kadar entelektüel enerjinin önemli bir kısmının Batı'nın merkezi konumuyla bilinçli ya da farkında olmadan uğraşmaya adanmış olması ama bizim hâlâ bu sorun etrafında dönmeye devam etmemiz, bu konumun aşındırılmasının ne kadar zor olduğunun işaretidir. Buna rağmen "taklit" açısından yapılan yorumların doğuracağı tehlikelerden sakınma noktasında, Orhan Koçak "Kaptırılmış İdeal" ve Nurdan Gürbilek "Orijinal Türk Ruhu" başlıklı yazılarında önemli bir yol açtılar.

Orhan Koçak "Kaptırılmış İdeal" yazısında, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* romanı üzerinden modernleş-

meyle oluşan estetik tepkileri analiz ederken "gecikmişliğin kabullenilmesi[nin]" açtığı gedikleri göstermeyi dener. Koçak'a göre, Türk edebiyatında "olanla olması istenen arasında, koşulla hedef arasında, kapanmasının imkânsızlığıyla tanımlanan bir gedik açılmıştı" (105). Türk edebiyatındaki bu gediğe odaklanan Koçak, Türkiye'ye özgü modern kimliğin de bu gedikle birlikte düşünülmesi gerektiğine işaret eder. Koçak'ın yorumlarını biraz daha açmak gerekirse, ideal olarak belirlenen Batı edebiyatına yaklaşıldığında yabancılığa bulanmış bir tedirginlik duyulmakta, ancak modelden bağımsız olarak bir yerlilik inşa edilmeye çalışıldığında yavanlık duygusu yaşanmaktadır. *Mai ve Siyah*'ın eleştirel değerlendirilmesinde "taklit" suçlamasına varılması yabancılıktan duyulan tedirginliğin ve idealle vuslatın imkânsızlığının ifadesidir aslında. Yabancılık ile yavanlık arasındaki bu gerilim, Türkiye modernleşmesinin üzerine kurulu olduğu hattı görmeye olanak sağlar. Orhan Koçak analizi hayli zor bir âna yani idealin ideal olarak kabul edildiği anda gecikmişliğin belirleyici olmasına işaret etmesine rağmen, bugüne kadar bu gerilimi görünmez kılmayı başaran öneriler yaygınlık kazanmış ve süreci daha kolay biçimde analiz etmeye olanak sağlayan ikilikler inşa etmek tercih edilmiştir. Şinasi'nin "Asya'nın akl-ı piranesi ile Avrupa'nın bikr-i fikrini izdivaç ettirmek" (alıntılayan Mermutlu 287) sözünden beri, Ziya Gökalp'in "medeniyet-hars", Yahya Kemal'in "mektep-memleket", Peyami Safa'nın "Doğu-Batı" gibi sentezci önerilerinin yanı sıra Mehmet Akif'in "Alınız ilmini Garb'ın, alınız sanatını / Veriniz hem de mesâinize son sür'atini" (187) dizesinde özlü ifadesini bulan "ilmini alalım ama kültürünü almayalım" anlayışı, sorunu "ikilikler" üzerinden düşünmenin sonuçlarıdır.

Orhan Koçak'ın "Kaptırılmış İdeal" yazısında işaret ettiği idealle kurulan ilişkinin karmaşık niteliğini Nurdan Gür-

bilek, "Kötü Çocuk Türk" başlıklı yazısında özgünlük açısından yorumlar. Gürbilek, Türkiye'de eleştirinin kabaca iki kanada ayrıldığını bu kanatlardan birinin "bizde roman yok" türünden "yokluk tespiti"ne yönelirken diğer kanadın kendi özüne dönme çağrısı yaptığını belirtir (96). Bu iki yaklaşım da kendince bir özgünlük iddiasında bulunur; yokluk tespitinde bulunanlar Batı'yı özgün olarak kabul ederken, öze dönme çağrısı yapanlar özgünün yerli kalanın içinde olduğunu iddia eder. Her iki yaklaşımın da özgünlük iddiasından hareket etmesinden dolayı sorunu "özgünlük" açısından sorgulayan Gürbilek, "Türkiye'de modern romanın bir zaafından söz edilecekse eğer, bence kendine dönmemiş olmasından değil, kendine yeterince dönmemiş olmasındadır" der ve ekler: "Kendiliğinden olamadığı, kendi kıymetlerimize, şu özgün Türk ruhuna dönüp özerk bir ses yaratamadığı için değil, kökenindeki kaçınılmaz taklitliği, kaçınılmaz gecikmişliğiyle, kendine döndüğünde orada bulacağı sayısız davetsiz misafirle, bunun da ötesinde kendine dönmek için zaten her yerde her zaman çoktan geç kalındığı gerçeğiyle yeterince yüzleşmemiş olmasındadır esas zaaf" (130-31).

Hem Orhan Koçak hem de Nurdan Gürbilek, Türkiye modernleşmesinde "Batılı olma" arzusunun hayli karmaşık duygusal bir dünya yarattığına işaret ederler. Bu karmaşık sürecin, Doğu-Batı karşıtlığı gibi birtakım ikilikler kurularak ya da "taklit" yorumuyla aşılamayacağı aşikârdır. Koçak ve Gürbilek'in belirlediği Türkiye modernleşmesine özgü süreç, pek çok yeni eleştirel yolun açılmasına olanak verir. Bunlardan en önemlisi "yokluk tespit"ine varma tehlikesinden kurtulmak, yani süreci yalnızca model açısından yorumlamaktan sakınmaktır. Bir diğeri ise "öz" tanımlama uğraşının kendini de sorgulama sürecine dahil ederek Türkiye moderleşmesini yorumlamayı denemektir. Ayrıca bu yol-

lardan yürümek tercih edildiğinde, bilincin birtakım yaralanmalarla malul olduğunu, özgünlük iddiasının ya da taklit suçlamasının Türkiye'ye özgü sürecin bazı veçhelerini örtme, görünmez kılma tehlikesi barındırdığını hesaba katmak gerekir.

Yalnızca edebiyat alanında değil, toplumsal süreci anlamaya yönelen çalışmalarda da Batı'nın merkezi konumuyla ilgilenen ve bu konumu aşmak için süreci basit bir Batılılaş(tırıl)ma olarak görmeyip yeni kavramlar geliştirme ihtiyacının doğduğu görülür. Nilüfer Göle, "Batıdışı modernlik" kavramıyla, hem sürecin karmaşık niteliğini anlamak hem de Batı'nın merkezi konumunu aşmayı denemek için öneriler sunar. Nilüfer Göle, Batıdışı toplumların modernlik deneyimini anlamak için kuramsal düzeyde "çoğul modernlik", "alternatif modernlik" ve "yerel modernlik" kavramlarının geliştirildiğini, ancak bu kavramların bazı sorunlarından dolayı yeni bir kavrama ihtiyaç duyulduğunu belirtir. Göle'nin önerdiği bu yeni kavram "Batıdışı modernlik"tir (Göle "batı-dışı" biçiminde yazar). Batıdışı modernlik, diğer kavramları dışlamak anlamına gelmez, "hatta tersine Batı-dışı modernlik kavramını daha iyi anlamanın yolu diğer kavramlarla ilişkilendirmek ve birbirine eklemlemektir" (59). Göle'ye göre, "Batı-dışı modernlik kavramı, Batı'yı merkezden kaydırarak modernlik üzerine Batı'nın kıyısından yeni bir okuma ve dil üretmeye çalışmaktır, yani yerel olguların analizinin evrensel bir dil kazandırabileceğine işaret etmektir [...] [B]atı-dışı toplumları ikinci el bir modernite anlatısıyla çözümlemek yerine, Batılı olmayan toplumları modernite sorununun merkezine taşı[maktır]" (59). Bu sayede "Batılı olmayan toplumların modernliği aktarma, resmetme, hatta yeniden besteleme biçimleri[ni]" (59) ele almak olanaklı hale gelebilir. Nilüfer Göle, "Batı-dışı modernlik"in "kuramsal zemini"ni şu

tezler üzerinden temellendirir: (1) "Batı-dışı toplumları modernliğin aynasında değil, modernliği Batı-dışı toplumların aynasında yeniden okuyabilmek" yani "Batı modelinin merkezden kaydırılması"; (2) ilerlemeci zaman anlayışından eşzamanlı modernlik anlayışına geçilmesi, başka bir deyişle "modernliğin ideolojik zaman anlayışının" kırılması; (3) eksik yerine ekstra modern olanın gözlemlenmesi, yani "Batı'nın arkasından, izlerinden yürüyen eksik modernlik perspektifi yerine, Batı'nın güzergâhından farklı bir yol takip eden ve böylelikle kimi alanlarda ekstra modernlik geliştiren toplumların okunması" ve (4) geleneksel yerine geleneksizleşme. Özellikle dördüncü tez, Türkiye modernleşmesi ve inşa ettiği estetik kültürü anlamakta büyük öneme sahiptir. Göle, "gönüllü modernleşme projeleri" ile "sömürgeci modernleşme" arasında geleneğe bakışta farklılık olduğunu belirtir. Buna göre, gönüllü modernleşmenin yaşandığı toplumlarda, sömürgeci modernleşme yaşayan toplumlara nazaran "geçmişten ve gelenekten kopuş daha radikal olmaktadır" (65). Gönüllü modernleşme projelerinde, "Gelenekler modernliğe engel teşkil ettiği gerekçesiyle ya gözardı edilmiş, kendiliğinden yok olmuş ya da yasaklanmıştır [...] Gelenekler, değişimin dinamik kaynakları olarak yeniden yorumlanıp modernliğin içerisine taşınamamış, bunun yerine dondurulmuş, folklorikleştirilmiş ya da müzeleştirilmiştir" (65). Gelenekle bu tür bir ilişki kurmanın örneklerini Türk edebiyatında görmek mümkündür.

"Batıdışı modernlik" kavramı yoluyla modernlik deneyiminin Batı'daki gibi ya da onun izdüşümünde deneyimlenmesi gerekmediği, dolayısıyla da tek bir modernlik değil birden çok modernlik deneyiminin olduğu sonucuna varılabilir. Birden fazla modernleşme süreci ve modernlik deneyimi, farklı estetik tepkilerden ve bu yüzden de farklı *modernizm*lerden söz etmenin yolunu açar. Böyle bir bakışa yöneltile-

cek en önemli itiraz, Batı'nın kendi merkezi konumunu sağlamlaştırmak için geliştirdiği kavramların evrenselleştirildiği olabilir. Ancak bu kavram yoluyla böyle bir tehlikeye düşülmediği, aksine bu tehlikeden sakınmak için bu kavramın geliştirildiği barizdir ve evrenselcilik iddiasının yanıtı argümana içkindir.

İKİNCİ BÖLÜM

Modern Edebiyatın İnşası

Türkiye'deki modern edebiyat kurumu, "divan edebiyatı"nın icadı, halk edebiyatının keşfi ve estetik özerklik karşıtlığı ekseninde şekillenir. Edebiyat kurumunun tüm bu niteliklerinin başlangıç ânı olarak 1850'lerin ikinci yarısını işaretlemek mümkündür. 1850'lerin ikinci yarısında Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın yapıtları, edebiyat kurumunun inşasını başlatan metinler olmasının yanı sıra, bugüne kadar yapılan çalışmalarda öne çıkarılan, yani "seçilmiş" metinler olma niteliğini de taşırlar. Seçilmiş metinlere bakıldığında, hem bu metinlerdeki iddiaları hem de bu metinlerin niye edebiyat tarihleri ve edebiyat eleştirisi tarafından tercih edildiğini görmek mümkündür. Başka bir deyişle, bu metinlerin yeni edebiyat kurumunu inşa ettikleri açıkça görülebilir ama asıl önemli olan bu metinlerin bir dönemin karakteristiği olarak gösterilmesi, edebiyat tarihleri ya da benzer çalışmalarla (antolojiler vs.) sürekli gündemde tutulmasıdır. Aynı dönemde başka yazarlar tarafından yazılan ve farklı önerileri olan yazıların varlığına rağmen, bu metinlerden genellikle söz edilmemesi (ya da söz edilse bile "gerici" bir konu-

ma yerleştirilmesi) aslında edebiyat kurumunun nasıl şekillendiğini açık biçimde ele verir. Tanzimat'tan sonra gelen kuşaklar bu dönem yazarlarından Şinasi'yi ya da Nâmık Kemal'i kendi dünya görüşleri açısından uygun bulmamış olsalardı, başka türlü bir edebiyat tarihi yazılabilirdi.[1] Dolayısıyla o dönemden seçilen "fikirler", sonrasının zihniyetini görmeye de olanak sağlarlar.

1 Kayahan Özgül, *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selâmetle*'de modern Türk şiirinin izlerinin Tanzimat'ta değil, çok öncesinde belirdiğini belirterek alternatif bir edebiyat tarihinin yazılabileceğine işaret eder. Bu noktada Özgül'ün şu sözleri manidardır: "Eğer size, Osmanlı şiirinde modern kıpırdanışların XVIII. asır başlarından itibaren farkedilmesinin mümkün olduğunu söylesem, inanmamakta mazursunuz" (9).

İLK MODERNLER:
"Bizim dün bir edebiyatımız yoktu"

Türkçe edebiyatta modernleşmenin yarattığı yeni duruma yani modernliğe karşı verilen estetik tepkinin en belirgin sonucu, 19. yüzyılın ikinci yarısında roman ve "tiyatro" gibi yeni türlerin ve gazete yazınının ortaya çıkmasıdır. Türkçede yeni türlerin ortaya çıkması, Türkiye modernleşmesini yalnızca Batılılaşma açısından yorumlayanlar tarafından Batı'dan etkilenmenin sonucu olarak kabul edilse de, aslında etkilenmeyi aşan bir niteliktedir ve yeni bir dünya algısının habercisidir. Yalnızca yeni türlerin ortaya çıkması değil, var olan türlerin dönüştürülmeye çalışılması bu yeni dünya algısının yansıması olarak kendini belli eder. Var olan tür, elbette, Tanzimat yazarlarının "eş'ar-ı kadim" dediği, Osmanlı şiiridir. Yeni türlerin zaten ilk modernlerin elinde şekillenmesinden dolayı yeni dünya algısının dönüştürmek ve yeniden biçimlendirmek istediği tür şiir olmuştur. Bu nedenle Türkiye'de modernleşmeye bağlı olarak gelişen estetik tepkilerin nasıl bir edebiyat yarattığını, şiirdeki değişim üzerinden daha açık görmek olanaklıdır.

19. yüzyılın ikinci yarısında, kültürün yeniden biçimlen-

mesinde modernliğin inşası başat mesele olarak belirir. Bu süreçte edebiyat, hem modernleşmenin savunulmasına olanak sağlayacak kamusal alanın yaratılması hem de modernleşme sürecinin yaratacağı birtakım sorunların ortadan kaldırılması amacıyla göreve çağrılır. Dolayısıyla edebiyatın neyi, nasıl temsil edeceği gibi edebiyatın "içsel" sorunlarından daha çok edebiyatı kullanarak kamusal alan inşa etmenin sorunları tartışılır. Öncelik kamusal alanın inşası olduğu için edebiyatla ilgili tartışmalar, bu alana hizmet edebilecek dil ekseninde şekillenir ve kamusal alan yaratmakta fayda sağlamayacak edebi yapıtlar dışlanır.

Kamusal alanın inşasında işlevsel olacak bir edebiyatın yaratılma sürecinde, "yenilikçi" Osmanlı aydınlarının işe eskiyi değersizleştirerek başladığı söylenebilir. Yeni dünya algısının sonucu olarak geleneksel edebiyat, değerini kaybetmekte ve bunun yerine yeni bir edebiyat inşa edilmek istenmektedir. Eskiyi geçersiz kılmak için belirlenen strateji, Türkiye modernleşmesindeki estetik tepkilerin temel parametrelerini ele verir. "Geleneksizleşme" olarak adlandırılabilecek bu stratejiye ulaşmak için, yeni edebiyatın nasıl olması gerektiğinden önce nasıl olmaması gerektiği belirlenir. Amaç, elbette yeni bir edebiyat kurmaktır ama yeni edebiyatı belirleyen, eski edebiyatın "yeni"ye uymayan nitelikleridir. Bunun en önemli nedeni, kurulacak yeni edebiyatın modelinin zaten var olması yani Avrupa edebiyatının varlığıdır. Model bellidir ve modele ulaşmak için birtakım taktikler geliştirilir. Bu taktiklerden en açık biçimde görüneni, yeni edebiyatla olması istenmeyenleri eski edebiyata atfetmek ve bu sayede eski edebiyatı geçersiz kılmaktır. Eski edebiyatın geçersiz kılınması beraberinde bir kaynak sorununu getirdiği için, yeniye kaynak olabilecek geleneği icat etme ihtiyacı duyulur ve bunun için de "eşar-ı kadim" denilen Osmanlı şiiri yerine halk edebiyatı ikame edilmek istenir. Bu süreçte, yani

modern edebiyatın nasıl olmaması gerektiği ortaya konurken estetik özerkliğin dışta bırakılması da Türkiye'ye özgü bir parametre olarak belirir. Kabaca anlatılan bu süreci, aşağıda, "divan edebiyatının icadı", "halk edebiyatının keşfi" ve "estetik özerklik karşıtlığı" başlıkları altında ele almaya çalışacağım. Ayrıca bu üç nitelik yalnızca 19. yüzyılın ikincisi yarısındaki edebiyatı belirlemekle kalmamış, bu dönemde ortaya çıkan estetik tepkiler seti birtakım değişimlerle –kitabın sonraki bölümlerinde ele alınacağı gibi– uzun yıllar etkisini sürdürmüştür.

19. yüzyılın ikinci yarısının başlarında ortaya çıkan modern edebiyat programının belirlenmesinde Şinasi'den sonra en etkili kişi Namık Kemal'dir. Namık Kemal'in 31 Ağustos 1866 tarihli "Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir" başlıklı yazısı, yeni edebiyatın programını belirlemeye çalışan ilk sistemli yazılardan biridir. Namık Kemal, "Lisan-i Osmani" yazısında eski edebiyatın "tezyinât-ı lâfzıyye" (söz süslemeciliği), "hakikat ve tabiatın haricinde ol[ma]" gibi niteliklerini sıralar ve can alıcı bir nokta olarak "[l]isan-ı üdebâyı anlamağa avâm[ın] muktedir" olmadığını belirtir (59). Yazı, sonrasında sıkça atıf yapılacak bir düşüncenin dile getirilmesiyle devam eder: "Edebiyatımızda mânâ san'at uğruna fedâ olunagel[miştir]" (59). Yine sonraki yıllarda sıkça kullanılacak bir başka düşünce de, eski edebiyatta Türkçenin kullanılmamasıdır. Namık Kemal'e göre, Türkçenin "yetersizliği" nedeniyle "Arab ve Acem ve onlara ilaveten ehl-i kalem lisanlarını öğrenmek yolunda" eğitime harcanan zaman başka bir bilime ayrılsa "zü-fünün [bilim sahibi] bir âlim" yetişebilir.[2] Yazının devamında Na-

2 Namık Kemal'in bu yazısı ele alınırken genellikle dikkat edilmeyen bir ifade, bu düşüncelerin sonrasında niçin tercih edildiğini gösterir. Namık Kemal'e göre, Türkçenin bir bilim ve edebiyat dili olarak gelişememesinin sonucunda "Türkçemiz henüz elifbası bile olmayan Arnavut ve Laz lisanlarını dahi unutturamamıştır" (60). Namık Kemal'in Osmanlı gibi ulus sistemine direnen bir

mık Kemal, Türkçenin ifade gücü açısından "dünyada en birinci lisanlardan" biri olduğunu dile getirerek yeni edebiyatın kullanacağı dilin yeterliliğine işaret eder. Her ne kadar bu dil ifade gücü açısından yeterli olsa da yapılması gerekenler vardır. Namık Kemal bu yapılması gerekenleri beş "ıslah" maddesi halinde sıralar. Namık Kemal, ilk dört maddede dilin kurallarının saptanması, beşinci maddede ise dilin süsten arındırılması gerektiğini ifade eder.

Yazının başlığında "edebiyat dili" ifadesi kullanılırken yazıda yalnızca edebiyat dilinden değil, dilin bütününden söz edilir. Asıl amacı da edebiyatın dilini değil, dilin bütününü dönüştürmektir. Yalnızca edebiyata özgü bir dilin inşası değil, yeni toplum görüşünün geçerli kılınabilmesi için kamusal alan yaratmaya olanak verecek bir dilin inşası hedef alınmaktadır. Bunun yanı sıra, bir yandan Türkçe yetersiz bulunmakta ama aynı zamanda dünyanın en yeterli dili olduğu iddia edilmektedir. Namık Kemal'in bu "çelişki"si Türkiye modernleşmesinin önemli bir özelliğine ışık düşürür. Bir yandan Batı karşısında geri bir konuma işaret edilmekte ama her nasılsa bu konuma rağmen, dünyanın en birinci lisanına sahip olunduğu söylenmektedir (Namık Kemal bu çelişkisinin ayrımında olmasa ve bunu bastırmaya girişmese de, sonraki kısımda ele alınacağı gibi Ziya Gökalp bu çelişkiyi bastırmanın yolunu göstermesi sayesinde önemli bir teorisyen haline gelecektir).

Namık Kemal, "kamusal alan dili"nin (ya da "avamın an-

---

kültürde ve "Lisan-i Osmani" adı altında bu düşünceleri dile getirmesi şaşırtıcıdır. Tek bir dilin kullanıldığı bir kültür tahayyülü ulusdevletlerin programlarında vardır ama Osmanlı İmparatorluğu gibi çokkültürlü bir toplumda, bir dilin yaygınlaştırılarak diğer dillerin "unutturulması" çokkültürlülüğün yapısına aykırıdır. Dönemi açısından aykırı kabul edilebilecek bu düşünce, Namık Kemal'in hem 1911 hem de 1923 sonrasında niçin tercih edilen bir yazar olduğunu gösterir. Henüz Osmanlı kimliğinin tam olarak dağılmadığı ve Türk kimliğinin nasıl olması gerektiğinin belirlenmediği bir dönemde Namık Kemal'in bu düşüncesi, sonraki yıllarda ortaya çıkacak "milli ideal"in habercisidir.

layacağı dil"in) inşası için ıslah maddeleri belirlemeyi tercih ederken Ziya Paşa, kamusal alan yaratmaya olanak sağlayan bir dile halk edebiyatının dilini kullanarak ulaşılabileceğini ileri sürer. Namık Kemal'in 1866 tarihli "Lisani Osmani" yazısından iki yıl sonra Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa" yazısını *Hürriyet* gazetesinde yayımlar. Namık Kemal "Lisani Osmani"de eski edebiyatı en başta dili noktasında reddederken Ziya Paşa bir yandan bu edebiyatın "bize" ait olmadığını ileri sürer, diğer yandan da bu edebiyatın yerine kaynak olarak kabul edilecek edebiyatı belirlemeye çalışır. Yazısının girişinde "Osmanlıların şiiri acaba nedir?" sorusunu soran Ziya Paşa, bu soruya verilecek muhtemel karşılıkları Necati, Baki, Nef'i'nin kaside, gazel ve mesnevileri ile Nedim ve Vasıf'ın şarkıları olarak sıralar ve "Hayır bunların hiçbirisi Osmanlı şiiri değildir" (45) diyerek bu cevabı baştan geçersiz kılmayı dener. Ziya Paşa'ya göre, bu şairlerin Osmanlı şiiri sayılmamasının nedeni, "Osmanlı şâirleri[nin] şuarây-yı İran'a ve şuarâ-yı İran dahi Araplara taklid ile melez bir şey yap[maları]" ve bunu yaparken şiir üslubunu taklitle yetinmeyip "efkâr ve ma'âniye bile Arap ve Acem'e mümkün mertebe taklide sa'y etmeyi maariften addetmeleri ve acaba bizim mensûb olduğumuz milletin bir lisânı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslâh kabil midir, aslâ burasını mülâhaza etme[meleridir]" (45). Ziya Paşa'yı "eşar-ı kadim"i reddetmeye yönlendiren temel saik, o yıllarda "milli" adını almamış olsa da bir öz arayışıdır. Ziya Paşa'nın Osmanlı şiirini, o geleneğin içinde büyümesine rağmen kendisine ait saymaması, Arap ve İran kültüründen etkilenmesi nedeniyle bünyedeki yabancı varlık olarak görmesi, modernleşmenin yarattığı bir tepkidir. Dünyayı algılama biçiminin kökten değişmesinden dolayı Osmanlı şiiri estetik değerini yitirmekte, onun yerine ikame edilecek yeni bir edebiyat aranmaktadır. Ziya Paşa'nın bu arayışı Namık Kemal'in eski edebiya-

tı reddetme arzusuyla uyum içindedir. Ancak Ziya Paşa, Namık Kemal'den farklı olarak yeninin inşası sırasında gelenek olarak kabul edilecek edebiyatı da belirlemeye çalışır. Belirlenen bu edebiyat, Batı edebiyatıyla birlikte "milli" bünyeye uygun model olacaktır.

Namık Kemal, Osmanlı şiirini reddetmek noktasında daha sistematik düşünceler ileri sürerken bu reddiyenin arka planını "Mukaddime-i Celal"de (1875) daha açık ifade eder. Namık Kemal'a göre, divanlardan birindeki imgelem (hayâlat) zihinde canlandırılırsa insan, "kendini devler, gulyabaniler âleminde zanneder" (343). Namık Kemal, Osmanlı şiirini reddederken Osmanlı şiirini "gerçeklik" açısından değerlendirerek, Tanpınar'ın deyişiyle "hayal sistemini kelimesi kelimesine alarak ondan bir karikatür çıkar[ır]" (*19uncu Asır Edebiyat Tarihi* 7). Namık Kemal'in eski edebiyatı reddetmesindeki temel saiki aynı yazısının girişinde bulmak olanaklıdır: "[B]izde kalemin gösterdiği terakki, Garb'ın bedâyi'-i irfânına kıyas olunursa, bir allâmenin irfânına nisbeten, yeni lâkırdıya başlamış bir çocuğun söyleyeceği üç beş kelime hükmünde kalır" (342). Batı edebiyatı karşısında duyulan bu geç kalma hissi, dünyayı kavrama biçimini ele verir. Bir yandan eski edebiyat "ölü" olarak anlatılarak tarihin dışına itilir, diğer yandan Batı edebiyatı karşısında "çocuk" olma konumu saptanarak tarihin gerisine düşülür. Tanzimat yazarı, eski edebiyatı devam ettiremeyecek kadar tarihin içinde, Batı'yı yakalayamayacak kadar tarihin gerisindedir.

Bu üç yazıda dile getirilen düşünceler, Türkiye'de modern bir edebiyatın hangi saiklerle kurulmaya çalışıldığını ve bu uğurda geliştirilen stratejiye ulaşmak için hangi taktiklerin kullanıldığını göz önüne serer. Tanzimat aydını Batı edebiyatı karşısında kendisini çocuk konumuna koyarak gecikmişliğini kabullenmekte, bu gecikmişlikten kurtulma arzusuyla eskiyi yıkarak yeni bir edebiyat inşa etmek istemekte-

dir (Tanzimat yazarlarının geçmişi suçlamalarına koşut olarak aynı taktik, hem 1911 sonrasında hem de Cumhuriyet yıllarında kullanılacaktır). 1931'de Nurullah Ataç'ın ağzında "Bizim dün bir edebiyatımız yoktu" ("Nurullah Ataç Diyor ki" 6) sözüne varacak bu anlayışta, geçmiş, gecikmişliğin sorumlusu olarak belirmektedir. Bu noktada geleneksel olan değerini kaybederken, bu kültürün içinde yer alan ama merkeze uzaklığı nedeniyle "kirlenmeden kalan" halk edebiyatı yerli öz olarak kabul edilmektedir.

"Divan edebiyatı"nın icadı

Osmanlı şiirini geçersiz kılmaya yönelik düşüncelerin dile getirildiği 1860'larda henüz "divan şiiri/edebiyat"ı adı kullanılmamakta, eski edebiyata "eş'ar-ı kadim" denilmektedir. "Divan edebiyatı" adlandırması Türkçülüğün etkili olmaya başladığı 1911 sonrasının ürünüdür. Ömer Faruk Akün, "divan edebiyatı" adlandırmasının önce *Genç Kalemler*'in yazarları Ali Canip [Yöntem] ve Ömer Seyfettin tarafından kullanılmaya başlandığını ve Cumhuriyet döneminde yaygınlaştığını belirtir. Akün'e göre, "Bunda Ali Canib'in 1924'ten itibaren yeni baskıları ile yıllarca okutulmuş olan, öncekilerden farklı bir zihniyet ile yazılmış *Edebiyat* adlı ders kitabının büyük rolü olmuştur" (389). Her ne kadar "divan edebiyatı" adı 1924 sonrasında kullanılmaya başlansa da, o güne kadar eski edebiyat belli nitelikleriyle eleştirilmiş ve bu eleştiriler böyle bir adlandırmayla sonuçlanmıştır. Namık Kemal'in "eş'arı kadim" eleştirisi ile *Genç Kalemler* yazarlarının eski edebiyata verdikleri isim arasında sürekliliği görmek zor değildir. Bu süreçte eski edebiyat, yeni edebiyatta istenmeyen niteliklerin pek çoğunu barındıran bir edebiyat olarak "anlatısallaştırılır" – ki böyle bir anlatıda, anakronik bir bakış kolayca fark edilebilir.

Eski edebiyatın geçersiz kılınmak istenen nitelikleri, Namık Kemal açısından en başta dilinin anlaşılmaması ve "gerçek"ten yoksun olması iken Ziya Paşa açısından taklitle biçimlenmesidir. Sonrasında bu düşünceler daha sistemli hale getirilecek "divan edebiyatı"nın bir zümre edebiyatı olduğu ve bu yüzden dilinin anlaşılmadığı, yerel ya da milli olmadığı çünkü İran ve Arap şiirini taklit ederek geliştiği, halkın yaşamından ya da doğadan söz etmediği için "soyut" olduğu belirtilecektir. 1860'larda başlayan bu sürecin en "keskin" sonuçlarından biri 1945'te Abdülbaki Gölpınarlı'nın yayımladığı *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı kitabı olacaktır. Orhan Okay, Tanzimat'la başlayan "divan edebiyatı"nın reddi sürecinde "ilk darbeyi" Namık Kemal'in, sonuncusunu ise "Cumhuriyet devrinin bir divan şiiri otoritesi" Abdülbaki Gölpınarlı'nın vurduğunu belirtir: "Namık Kemal'inki 1866'da başladığına, Gölpınarlı'nın 'Divan Edebiyatı Beyanındadır' kitabı da 1945'te çıktığına göre, demek seksen yıl, bu kadim sanatın cenazesinin kaldırılmasına kâfi gelmiştir" ("Eski Şiirimize Yaklaşmak" 83).

Geleneğin, halk edebiyatı ve "divan edebiyatı" olarak ikiye ayrılması sürecinde, "divan edebiyatı" adlandırması istenmeyen "edebiyat türü"nün belirlenmesi işlevini üstlenir. Başka bir deyişle, edebiyatta hangi nitelikler istenmiyorsa bu nitelikler "divan edebiyatı"na atfedilerek ötekileştirilir. 1860'larda "Divan edebiyatı"nın öteki olarak belirlenmesi, yalnızca 1911 ve sonrasında değil, 1950'lerde bile devam etmiştir. 1911 yılında "divan edebiyatı"nın öne çıkan niteliği "gayri milli" ve "halktan kopuk olması" iken, 1950'li yıllarda "biçimcilik" öne çıkarılmıştır. Bu duruma bakarak 1950'li yıllarda edebiyatta istenmeyen niteliğin "biçimcilik" olduğu saptanabilir. "Divan edebiyatı" adlandırmasının, Türkçe edebiyatın ötekisi olma "işlev"ini gündeme göre değişerek devam ettirmektedir. Abdülbaki Gölpınarlı'nın 1945 tarihli *Divan*

Edebiyatı Beyanındadır'da Osmanlı edebiyatını köyden söz etmediği için eleştirmesi (31), Osmanlı edebiyatının ötekileştirilmesinin dönemin "ihtiyaçları"na göre belirlendiğini gösteren başka bir çarpıcı örnektir. 1930'lu yıllarda Türkiye'nin ekonomik yaşamına bağlı olarak köylücülük kültürde çok önemli bir yer tutmuş, sorunlar bu bakış açısına göre kavranmıştır (Karaömerlioğlu 51-85). Bunun bir yansıması olarak 1860'larda ya da 1910'larda "divan edebiyatı"nın köylüden söz etmemesi belirgin bir eleştiri olamazken, 1945'te "divan edebiyatı" eleştirisine bu özellik de eklenir.

İlk modernlerin eski edebiyata karşı çıkarken ileri sürdüğü argümanlar, modern olma arzusunun tezahürüdür ve Türkiye'ye özgü estetik reflekslerin oluşmasına neden olur. Eski edebiyata karşı çıkmanın başlıca argümanları şöyle sıralanabilir: Eski edebiyat "gerçekçi" değildir, eski edebiyatın dili avam tarafından anlaşılmaz, süsten ibarettir ve eski edebiyat "milli" değil, taklittir.

Osmanlı edebiyatının akılcılık ekseninde eleştirisi, dünyayı modern biçimde kavramanın bir sonucu olarak belirir. Bu geçersiz kılma biçiminde eski, "akıl"ın olmadığı bir dönem olarak tarihdışı kılınır. Eski edebiyatın akıldışı olduğu eleştirisi, aynı yönde devam ederek doğadan, halktan söz etmeme ve soyut olma argümanına doğru genişler ve bu genişleme, nasıl bir modern edebiyat yaratılmak istendiğini gösterir. Halktan söz eden ve doğanın içinden çıkmış bir edebiyat, dolayısıyla da soyut değil somut bir edebiyat istenmektedir. Olumsuzlanan bu niteliklerin eski edebiyatın gerçek nitelikleri olması gerekmez – ki değildir. Amaç, eski edebiyatı kendi bağlamı içinde değerlendirmek ve dönüştürmek değil, eski edebiyatı o günkü edebiyatta istenmeyen niteliklerin taşıyıcısı olarak belirlemek ve geçersiz kılmaktır. Dolayısıyla eski edebiyatın geçersiz kılınmasına yönelik arzu, yalnızca eski edebiyatın ortadan kaldırılıp yeni edebiyatın inşa edilmesi

değil, yeni edebiyatın inşası sırasındaki muhtemel sapmaların önüne geçerek tektip bir edebiyatı geçerli kılmaktır.

"Divan edebiyatı"nın dilinin anlaşılmaz olduğu argümanı da eski edebiyatı geçersiz kılma sürecinde genişler ve halk edebiyatının gelenek olarak sahiplenmesine neden olur. Bu konu aşağıda ele alınacak ama burada özellikle kamusal alan inşa etmek için "divan edebiyatı"nın icat edilmesinin nasıl bir işlevi olduğuna değinmekte fayda var. Tanzimat'la ortaya çıkan modern bir kültür inşa etme arzusunun dili bir soruna dönüştürmesi şaşırtıcı değildir. Belli bir dünya görüşünün akılcı bulunmayarak reddedilmesini geçerli kılmak için öncelikle akıl sahibi öznelerin varlığına ihtiyaç vardır. Bu özneleri yaratmak için de kamusal bir alanın inşası gerekir. Bu kamusal alanın inşasında harç, dil olacaktır. Yukarıda belirtildiği gibi, dil tartışmasında edebiyata özgü bir dil değil bir bütün olarak dil tartışılır. Bu noktada "divan edebiyatı"na yöneltilen dil eleştirisi de yalnızca edebiyata özgü bir dile değil, dilin bütününe yöneliktir. Bu eleştirinin sonradan edebiyat diline özgülenmesi de modern kurumların ayrışmasının bir sonucudur. Divan edebiyatının yani Osmanlı kültürünün diline yönelik eleştiri, bu dilin süslemeciliğini öne çıkarır. Fatih Altuğ'un belirttiği gibi, Namık Kemal'in eski edebiyattan söz ederken sıkça kullandığı metafor, "güzel giyinmiş bir cenaze"dir (148). "Güzel giyinmiş cenaze" benzetmesi, geçmişin estetiğinin nasıl görüldüğünü ve neyin baskılanmak istediğini gösterir. Yalnızca Namık Kemal değil, sonrasında pek çok divan edebiyatı karşıtı entelektüel de bu edebiyatın "güzel" olduğunu dile getirir. Ancak onların bu güzel anlayışı da Namık Kemal gibi, bir olumsuzlamanın yanındaki güzeldir, yani bir ölünün üstündeki güzel elbiselerdir. Bu "güzel"lik vurgusu, eski edebiyatın estetik olarak değerli olduğunun zımnen kabulüdür aslında. Eski edebiyatın güzel olarak kabul edilmesine rağmen, onun tarihdışı niteliği yani

ölü olması ondan vazgeçmeyi gerektirir. Bu durum, yazarların "edebi dil"in ayırımında olduklarına ama edebiyat dışındaki birtakım arzular nedeniyle bu güzellikten vazgeçtiklerine işaret eder. Üstelik eski şiiri olumsuzlayanların entelektüel donanımı, karşı çıktıkları şiiri anlamaya yeterlidir ve estetik beğenileri bu şiirle biçimlenmiştir. Osmanlı entelektüelinin, kendi beğenisinden ve bu şiiri anlama yetisi ya da ayrıcalığından vazgeçmesi, modernleşmeyi toplum yararına istediğinin bir işaretidir. Aynı aydınların seçkin bir kültür yaratmanın peşine düşmeleri olanaklı iken –Recaizade Mahmut Ekrem ve Servet-i Fünun bunu bir oranda deneyecektir– bunun tersine kültürün avamlaştırılmasını tercih ederler.

Dilin, kamusal alan yaratmaya olanak sağlamak amacıyla "mana"yı açıkça ele verecek biçimde kullanılmasının talep edilmesi, şiirin düzyazıdan ayrıldığı noktanın belirsizleşmesine yol açar. Süslemecilikten kaçınma amacıyla dilin tektip kullanımının geçerli kılınmaya çalışılması, özerk bir edebiyat dilinin –ve daha özelde özerk bir şiir dilinin– ortaya çıkmasını engeller. Divan edebiyatının dilinin avam anlamadığı için eleştirilmesi, avamın anladığı dilin ne olduğu sorusunu da beraberinde getireceği için bu sürecin "halk edebiyatının keşfi"yle noktalanması bir rastlantı değildir.

Halk edebiyatının keşfi

Modern edebiyatın inşası sırasında halk edebiyatını öne çıkmasında iki saik ayrıştırılabilir: Kamusal alanı inşa etmeye yarayacak bir "avam dili"ni mümkün kılmak ve Batı edebiyatının model olarak kabulünü örtmek için yerli bir model belirlemek. Bunlardan özellikle ikincisi, sonraki bölümde ele alınacağı gibi, millileşme döneminde Ziya Gökalp'in düşünce sisteminde saydam biçimde görünecektir.

"Eş'ar-ı kadim" denen Osmanlı şiirinin merkezdeki ko-

numu ve halk şiirinin bu merkeze uzaklığı, bu iki edebiyat "biçimi"nin birbirinden tamamen farklı olduğunun düşünülmesine neden olmuştur. Bu farklılığın ayırıcı bir niteliği de "eş'ar-ı kadim"in belli bir "zümrece" anlaşılmasına rağmen, halk şiirinin "sade" dili sayesinde daha geniş kitlelerce anlaşılmasıdır. Halk edebiyatının sade dili, modern edebiyatın yerli modeli olarak kabul edilmiştir. Yukarıda belirtildiği gibi, Türkiye modernleşmesinde ilk modernlerden itibaren amaç, edebiyatın nasıl bir temsil gerçekleştireceğini belirlemek değil, avamın anlayabileceği bir dili inşa etmektir. Bu noktada, yine tek bir temsil biçiminin kabul edilip diğer biçimlerin geçersiz kılınmak istendiğini gözlemlemek mümkündür. Avamın anlayacağı bir edebiyat inşa etmek, Türkiye'de modern bir tahayyül olarak ortaya çıkmış, "kamusal dil" arzusu, dilin bireysel kullanımı yoluyla temsil biçimlerinin özerkleşmesinin önündeki bir engele dönüşmüştür.

Bunun yanı sıra halk edebiyatı, yeni şiirin taklit değil, aksine yerli ve özgün olduğunu (ya da olacağını) söylemeye imkân verir. Zira inşa edilmek istenen edebiyatın modelinin Batı edebiyatı olduğu, bu edebiyat karşısında henüz "çocuk" durumunda kalındığı itiraf edilmektedir. Böyle bir itirafın bir süre sonra taklit olma suçlamasıyla karşılaşması kaçınılmazdır. Böyle bir suçlamadan kaçmak, daha da önemlisi Batı edebiyatının yarattığı basıncı hafifletmek için yerli bir model bulmak gerekir. Model olarak keşfedilen halk edebiyatının, yüzyıllardır "halkın bağrında yaşadığı" ama Arap ve Acem etkisi nedeniyle değersiz görüldüğü, hatta aşağılandığı belirtilir.

Halk edebiyatının keşfi sürecinde, halkın diliyle yazma ve halkın ölçüsü kabul edilen hece veznini kullanma anlayışının en önemli duraklarından biri, Mehmet Emin Yurdakul'un şiirlerinin yayımlanmasıdır. 1897'de *Türkçe Şiirler* adıyla kitaplaştırılan bu şiirler, Türkçe şiirin özellikle Hececi kanadının modeli olmuş ve Hececi şiir 1911'den Garip şiirine kadar bas-

kın şiir anlayışı haline gelmiştir. Ziya Paşa'nın bizim asıl şiirimiz olarak kabul ettiği "halk şiiri" türleri modern şiirin modeli olarak görülse bile, böyle bir şiirin yazılması için yaklaşık 30 yıl beklenilmesi gerekmiş ve dahası böyle bir şiirin yaygınlaşması ancak 1910'lu yılların ikinci yarısında mümkün olmuştur. Bu tarihsel fark, 1868'e kadar "halk şiiri"nin kültürdeki yeri hakkında önemli bir bilgi verir. Osmanlı entelektüelinin halk edebiyatına uzaklığını, Namık Kemal'in mektuplarında açıkça görmek mümkündür. Namık Kemal, Abdülhak Hamid'e yazdığı mektupta aruzun yerine heceyle yazmanın daha iyi olacağını düşündüğünü ama heceyle yaptığı denemelerin "zevksiz" geldiğini itiraf eder (*Hususi Mektupları* 43). Bu itiraf, eski şiiri "güzel giyinmiş cenaze" olarak düşünen Namık Kemal'in o güzel elbiseyi içindeki ölüye rağmen ne kadar beğendiğini gösterir. Osmanlı aydınlarının şiir beğenisini şekillendiren eski edebiyattır ve dünyayı kavrama biçimlerine uygun bir edebiyat yaratmak isteseler bile, hâlâ eski edebiyattan zevk almaktadırlar. "Şiir ve İnşa"nın yazarının 1873'te *Harabat*'ı yayımlaması da bu durumun örneklerinden biridir.

"Divan edebiyatı"nın icadının ve halk edebiyatının keşfinin yarattığı sonuçlardan biri, özerk bir estetik alan açmanın önünün kapatılmasıdır. Kuşkusuz bu süreçte estetik özerklik karşıtlığı doğrudan ifade edilmez. Ancak inşası arzulanan edebiyatın niteliklerine bakıldığında, özerklik istenmeyen bir özellik olarak belirir.

Estetik özerklik karşıtlığı

İlk modernlerin "eşar-ı kadim"i eleştirmesi sürecini yetkin biçimde ele alan Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*'nda Tanzimat döneminde özerkliğe karşı olunmasını, geleneğe karşı olma ekseninde Osmanlı edebiyatının "ileri derecede incelmiş estetist bir kurum" olmasıyla ilişkilen-

dirir. Holbrook'a göre Osmanlı edebiyatı "[h]enüz tanımlanmamış bir anlamda 'özerk'ti" ve "[b]u geleneğin basıncını şiddetle hisseden erken Türk modernistleri edebi görüşlerini en çok bu kurumun reddi üzerine kurdular" (204). Osmanlı toplumundaki estetik "kurum"un tanımlanmamış anlamda özerk olduğu söylendiği anda, aslında "divan edebiyatı"nın halktan kopuk olduğu, halkın anlamadığı bir dili kullandığı gibi nitelikler üzerinden inşa edilen paradigmaya bağlı kalmak tehlikesi ortaya çıkar. Bu nedenle de şu soruyu sormak kaçınılmazdır: Gerçekten de, Osmanlı şiiri özerk bir yapıya sahip miydi? Özerkliği, yapıtın kurulması aşamasında yazarın kendini her türlü "bağlantı"dan kurtarması ve yapıtıyla baş başa kalması, başka bir deyişle dünyayı kendi bakış açısından temsil etmesi olarak tanımlıyorsak, Osmanlı şiirinin özerk olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü Halil İnalcık'ın *Şair ve Patron*'da gösterdiği gibi Osmanlı toplumunda da –modern öncesi Batı'da olduğu gibi– patronaj hâkimdir. Bunun yanında, Osmanlı şairinin dünyayı temsil etme biçimi kendinden önce belirlenmiştir ve onun bu belirlenime katkısı, yani onun yeni olan tarafı, daha önce söylenmemiş olanı uzlaşımsal estetik değerlerle söylemektir. Osmanlı şiirinde de söz sanatları ve mazmunlar metnin ne zaman şiir olarak kabul edileceğini belirlerken, patronaj da şairin dünyayı hangi sınırların içinde temsil edebileceğini belirler. Dolayısıyla, Osmanlı edebiyatının "tanımlanmamış anlam"da dahi olsa özerk olduğunu söylemek hayli zordur.

19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan baskın edebiyat tahayyülünde estetik özerkliğe yer yoktur. Türkiye'deki edebiyat tartışmaları, uzun yıllar temsil sorunu değil, dil sorunu etrafında gelişecektir. Kuşkusuz bu dil sorunu, Roland Barthes'ın belirttiği anlamda modern edebiyatta "dilin sorun olarak görülmesi" (13) değil, dilin sadeleşmesidir. Dilin sadeleşmesi, en başta kamusal alan yaratma arzusunun

sonucu olarak belirecek ve bir metni edebi saymanın ölçütüne de dönüşecektir. Edebiyatın halkın anlayacağı bir dille yazılması gerektiğinin savunulması bir yandan "anlaşılır edebiyat"ın en önemli değer olarak kabulüne, diğer yandan özerk bir edebiyat (daha özelde şiir) dilinin olumsuzlanmasına neden olacaktır.

Estetik özerklik karşıtlığının Türk edebiyatındaki seyrine bakıldığında, baskın eğilime karşı çıkışların olduğunu ama bunların edebiyat kurumunu dönüştürecek bir güce sahip olamadıkları görülür. Tanzimat'ın ilk kuşak yazarları, edebiyatı yukarda anılan nedenlerle işlevsel kılarken, ikinci kuşaktan Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamid Tarhan, edebiyatın içsel sorunlarıyla daha çok ilgilenmiş, dolayısıyla da estetik özerkliğin farkına varmış görünürler. Yine özellikle Recaizade Mahmut Ekrem etkisiyle Servet-i Fünun edebiyatının, o zamanki tartışmayla "sanat için sanat" anlayışını savunduğu genel olarak kabul edilir.[3] Tevfik Fikret'in *Servet-i Fünun* dergisindeki yazılarına bakıldığında "lisân-ı şi'r"in üzerinde ısrarla durduğu ve şiir dilinin özel bir kullanım olduğuna dikkat çektiği görülür (*Dil ve Edebiyat Yazıları* 25-29). Namık Kemal "lisan-i Osmani" diyerek dilin bütününe gönderme yaparken Tevfik Fikret (bu döneminde) özerk bir şiir dilinin peşindedir. Ancak sonrasında Fikret'in bu fikrinin baskın hale gelemediği, yani edebiyat kurumunu belirleyemediği açıktır. 1909'da "sanat şahsi ve muhteremdir" ilkesinden yola çıkmaya çalışan ama yeterince sistemleştirilemeyen fikirlerin ardından hızla dağılan Fecr-i Ati topluluğuyla "sanat sanat içindir" tartışması yeniden gündeme gelir. Mehmet Akif'in 1912'deki şu sözleri bu tartışmadaki karşı tarafın görüşlerini özetler niteliktedir:

3 Pierre Bourdie –Türkiye'de temel eğitimden geçmiş herkesi şaşırtacak bir saptamayla– "kentsoylu sanat" ve "toplumsal sanat"a karşıt olarak "sanat için sanat" yaklaşımının ortaya çıkmasının "Fransa'ya özgü sınıflandırma" (125) olduğunu belirtir.

> Şiir için, edebiyat için "süs", "çerez" diyenler var. Karnı tok, sırtı pek milletlere göre bu söz belki doğrudur. Lakin bizim gibi aç, çıplak milletlere süsten, çerezden evvel giyecek, yiyecek lazım. Onun için ne kadar süslü, ne kadar tatlı olursa olsun giyecek hizmetini, yiyecek vazifesini görmeyen edebiyat bize hiç[bir şey] söylemez. Hele "sanat sanat içindir; sanatta gaye yine sanattır; edebiyatta edebiyattan başka bir gaye aramak sanatı kayıt altına almaktır" gibi yüksek nazariyeler bizim anlayışımızın pek üstündedir. (alıntılayan Cevdet Kudret 34)

Mehmet Akif'in edebiyattan "giyecek hizmetini, yiyecek vazifesini" görmesini beklediği kültürel ortamda estetik özerkliği savunan şairler, ya Tevfik Fikret gibi sonunda faydacı edebiyat anlayışına bağlanırlar ya da Cenap Şahabettin gibi faydacı edebiyat anlayışına bağlı kalmadıkları için etki alanı oluşturamaz ve edebiyat kurumu tarafından görmezden gelinirler (Cenap Şahabettin'in 1930'lardaki konumuna sonraki bölümde yer verilecek).

1911 sonrasında Milli Edebiyat ise, en başta bir "ulusal anlatı" inşa etmek için edebiyata büyük bir görev yükleyecek ve estetik özerkliğe karşıtlığını, sıkça dile getirilen biçimiyle, bir "dava"ya dönüştürecektir. Milli edebiyat paradigmasını miras alan İnkılap edebiyatı da, yine edebiyatı işlevsellik noktasında tanımlayacak, İnkılap edebiyatının temel belirleyeninin "gayeli şiir" olduğu ifade edilecektir.[4] "Gayeli şiirler" talebi, özerk estetiğin yolunu daha baştan tıkayacak, edebiyat kurumu İkinci Yeni şiirine kadar hep özerklik karşıtlığıyla biçimlenecektir.

---

4 Nâzım Hikmet, Kurtuluş Savaşı için Anadolu'ya geçtiğinde Mustafa Kemal'le karşılaşır. Mustafa Kemal bu karşılaşmada Nâzım Hikmet'e şu öğüdü verir: "Bazı genç şairler modern olsun diye mevzusuz şiir yazmak yoluna sapıyorlar. Size tavsiye ederim, gayeli şiirler yazınız" (aktaran Vâlâ Nureddin 94).

MODERNİZMİ HECE'LEMEK: "Ne başımızda fes ne şiirimizde aruz"

19. yüzyılın ikinci yarısında modern edebiyatın inşasına başlanmasına rağmen, bu süreçte yeni bir şiirden söz etmek zordur. Elbette şiirde değişimler olmaktadır ama bu değişimler eski edebiyattan "kurtulmamış" ve yerli özü model alarak gelişmemiştir. Yerli öz olarak, halk şiirinin belirlenmesine ve bu yönde bazı denemeler olmasına rağmen şiirin yapısında, 1910'lu yıllara kadar köklü bir dönüşüm görülmez. 1866 ile 1911 arasındaki şiir tartışmalarındaki başat sorunlar eski edebiyatın konumu, dilde sadeleşme, kafiye (örneğin "abes-muktebes" tartışması [Erbay 134-68]) ve vezindir. Özellikle vezin meselesi, Türkçe şiirdeki modern estetik tepkiler açısından can alıcı konumdadır.

Önceki bölümde belirtildiği gibi, Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa"da "bizim edebiyatımız" olarak halk edebiyatını işaret etmesinin sonucunda vezin tartışması da gündeme gelmiş ve heceyle yazmak sade dile ulaşmanın aracı olarak görülmüştür. 1911'e kadar şair kimliğiyle öne çıkan Abdülhak Hamid Tarhan, Cenap Şahabettin, Tevfik Fikret (çocuk şiirleri hariç) ve Mehmet Akif gibi şairlerin hiçbiri hece vezniyle yaz-

mazlar. Adı geçen şairler arasında özellikle son ikisi "konuşulan Türkçe'yi aruzla kullanmak konusunda bir değişim yaratırlarsa da, aruztan vazgeçmezler.

Vezin konusundaki önemli bir istisna 1897'de Mehmet Emin Yurdakul'un şiirlerini yayımlamaya başlamasıdır. Yurdakul'un şiirleri "eş'ar-ı kadim"den yani Osmanlı şiirinden hiçbir iz taşımaz; hece ölçüsüyle ve avamın anlayacağı dille yazılmışlardır. Dolayısıyla bu şiirler, 1860'lardaki yazılarda arzulanan şiir modeline yakındır ve 1911 sonrasındaki Türkçe şiirdeki baskın eğilimin yani Hececi anlayışın modeli olur. Ziya Gökalp de bu şiirleri bir devrim olarak değerlendirir: "Yunan harbi başladığı sırada Türk şairi Mehmet Emin Bey: *Ben bir Türküm, dinim cinsim uludur* mısrayla başlayan ilk şiirini neşretti. Bu iki manzume Türk hayatında yeni bir inkılâbın başlayacağını haber veriyordu" (177). Mehmet Emin Yurdakul, ilk şiirleri yayımlandığında Recaizade Mahmut Ekrem'den ve sonrasında Tevfik Fikret'ten övgüler alır. Buna rağmen, hem Recaizade hem de Fikret bu şiirin yarattığı yapısal dönüşümle estetik düzeyde bir ilişkiye girmezler. Yurdakul'un şiirlerine övgüyle yaklaşanlar yalnızca Recaizade Mahmut ve Tevfik Fikret değildir. Osmanlı şiiri konusunda Batı'da ilk önemli çalışmayı yapan E. J. Wilkonson Gibb ve Türkiye'deki millileşme sürecini düşünceleriyle etkileyen Cemalettin Afgani de bu şiiri övgüyle karşılarlar. İkisinin övgüsü de, bu şiirin "yerli"liğine yöneliktir. Gibb, Osmanlıların "[ı]rklarının gerçek hususiyetlerini ortaya koyacak olan bir edebiyat vücuda getirememiş ol[duklarını]" (55) ve İran-Arap etkisinde kaldıklarını savunduğu için Mehmet Emin Yurdakul'un şiirlerini "milli" niteliği nedeniyle över. Ayrıca Gibb, şaire yazdığı mektupta da "Türkler'in 600 yıldır bu şiiri beklediğini" ifade eder (aktaran Gözler 30). Cemalettin Afgani de, Gibb'e benzer biçimde, bu şiirin milli olduğunu ve Türklerin şiirinin Yur-

dakul'la birlikte yazılmaya başladığını düşünür (aktaran Tevetoğlu 12). Her ne kadar Yurdakul'un şiiri "milli" niteliği nedeniyle övgüyle karşılansa da, *Türk Sazı*'nın şairi, çağdaşı diğer şairler, örneğin Tevfik Fikret, ayarında görülmez. Buna rağmen, Yurdakul'un şiiri değil ama bağlı kaldığı proje, Türkçe şiirin 1911 sonrasında baskın eğilimini belirlemiştir.

1911'de Ziya Gökalp'ten mülhem düşüncelerle Ömer Seyfettin ve Ali Canip, 1860'larda projelendirilen anlayışa –millilik vurgusu artmış biçimde– sahip çıkarlar. Özelikle Ömer Seyfettin'in "Yeni Lisan" yazısı, Osmanlıcadan arındırılmış bir dilin nasıl oluşturulacağını belirler. Süsten arındırılmış ve avamın anlayacağı dil arzusu yeni değildir elbette, 1860'lardan beri yürürlükte olan bir düşüncedir. *Genç Kalemler*'den önce Tevfik Fikret ve Mehmet Akif, "süs"ten –bir oranda– arındırılmış bir dille yazmışlardır ama onların şiirleri, aruzun kullanılması nedeniyle "milli bünye"ye uygun değildir. Milli bünyeye uygun vezin, halk dilinin ölçüsü olan hecedir. Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları*'nda ifade ettiği gibi hece, "milli vezin"dir (257). 1911 sonrasında Ömer Seyfettin, Ali Canip Yöntem ve Ziya Gökalp'le birlikte anılması gereken bir başka isim de Mehmet Fuat Köprülü'dür ve Köprülü de heceyi milli vezin kabul eder. 1915'te "Türkçenin en eski ve tabii vezni hece veznidir" ("Hece Veznine Dair" 14) diyen Köprülü, 1928'de yayımlayacağı *Milli Edebiyat Cerayanı'nın İlk Mübeşşirleri* kitabında, hece ölçüsünün milli olduğunu bilimsel olarak kanıtlamaya çalışacaktır. Köprülü'nün bu kitabını yayımladığı 1928'de vezin tartışması hâlâ gündemdedir. Zaten edebiyat anlayışı açısından bakıldığında Cumhuriyet'in şiir tahayyülü ile 1911'deki Türkçülerin şiir tahayyülü arasındaki benzerliği görmek mümkündür. Cumhuriyet'in 1930'lardaki kültür inkılabında, bazı düşüncelerin Türkçülerden tevarüs edildiği hemen fark edilir.

Her ne kadar edebiyat tarihlerinde 1908 ile 1923 arası

"Milli edebiyat dönemi" ve 1923 sonrası "Cumhuriyet edebiyatı" olarak ayrılsa da, şiirdeki değişim açısından bu iki dönem arasında derin bir fark yoktur. 1911'de ortaya konan şiir projesinde avamın anlayacağı dille yazma temel arzu olarak belirirken milli özü tanımlamak daha öne çıkar ve şiirde hangi veznin kullanıldığı en önemli ölçüt haline gelir. İlk ürünlerini 1911 sonrasında veren genç şairlerden bir kısmı aruzla yazmaya başlasalar da, özellikle Ziya Gökalp'in telkiniyle aruzdan vazgeçerek "milli vezin"i kullanmayı tercih ederler. 1920'lerde yazmaya başlayan Nâzım Hikmet, Necip Fazıl Kısakürek ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şairler ya da 1930'larda Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Kutsi Tecer ve Cahit Sıtkı Tarancı gibi şairler hece veznini kullanırlar.

"Modern şiirin esasları"

1911 sonrasının baskın edebiyat anlayışını, saydam biçimde *Türkçülüğün Esasları*'nda bulmak olanaklıdır. Taha Parla'nın belirttiği gibi, "Gökalp'in sistemi, Türkiye'de yürürlükte olmuş temel siyasi söylem ve pratiğin parametrelerini koymuştur" (19). Yalnızca siyasal söylemi değil, Cumhuriyet'in kültür programını da Ziya Gökalp'in sentezi belirlemiştir. Ziya Gökalp'in "hars-medeniyet sentezi", modern bir kültür inşa etmenin programıdır. Taha Parla'nın sözleriyle "Gökalp'in istediği, kültürel bir aşağılık duygusuna yer vermeyen, savunmaya yönelik bir modernleşmeydi" (37). Zaten Gökalp'in sentezinin bu denli yankı bulması ve Cumhuriyet'in kültür politikaları üzerinde etkili olması da, böyle bir modernleşme modelinden kaynaklanır. Orhan Koçak'ın "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları" yazısında belirttiği gibi, "Gökalp'in hars ve medeniyet kuramı[nın,] [k]uvveti, Tanzimat'tan beri süregelen belli bir tepki ve önerme çiz-

gisine göreli bir sistematiklik kazandırmasından geliyordu" (379) ve "Gökalp'in kuramı, arzuyu ve korkuyu hem kaydediyor hem de artık unutulacağı bir güvenli bölgeye işaret ediyordu" (380). Arzu modernleşme, korku ise modernleşirken kendi benliğini yitirmekti. Ziya Gökalp ise modernleşirken kendi benliğini yitirmemenin nasıl olanaklı olacağını belirliyordu. Gökalp'in çağdaşı ve Türkçülüğün diğer önemli isimlerinden Ahmet Ağaoğlu *Üç Medeniyet*'te Batı medeniyetinin üstünlüğünü kesin olarak kabul edip yapılması gerekenin bu medeniyete dahil olmak gerektiğini söylediği (v) için tercih edilmeyen bir fikir adamı olurken, Ziya Gökalp bunun aksine Batı'nın üstünlüğünü söylemsel olarak kabul etmeyen "kuramı"yla geniş bir etki alanı yaratmayı başarabilmiştir.

Ziya Gökalp'in sisteminin can alıcı kavramı "terbiye"dir. Henüz milli bir kimliğe sahip çıkabilecek bir öznenin yokluğu terbiyeyi zorunlu kılar. Gökalp'in terbiye anlayışı, "şimdi" üzerine değil de gelecek üzerine düşünmeyi öne çıkarır. "Şimdi"nin kültürü, henüz milli olmayı "başaramadığı" için eksiktir; terbiyeden geçecek ve ancak o zaman "kemale erecektir". Dolayısıyla "şimdi", gelecek beklentisinin filizleneceği an olarak değerlidir. Gökalp'in bu terbiye anlayışı Cumhuriyet'te de devam edecek İnkılap'ın şimdi değil, gelecekte gerçek meyvesini vereceği sürekli ifade edilecektir. Bu nedenle Cumhuriyet modernleşmesini analiz eden çalışmalarda, bu modernleşme süreci "pedagojik" olarak değerlendirilir (Erdoğan 117; Açıkel 117). Bu terbiye anlayışının edebiyat programında da karşılığı vardır.

Gökalp'e göre, milli edebiyat iki ayrı terbiyeden geçerek olgunlaşacaktır. Bunlardan ilki Gökalp'in "tehzib" dediği Batı edebiyatını öğrenme, diğeri de "tahris" dediği halka giderek milli kültürü öğrenmedir. Milli kültür için halka gitmek zorunludur. Çünkü "Memleketimizde hars denilen şey, yalnızca halkta mevcuttur" (199). Dolayısıyla modern Türk

edebiyatı iki aşamadan geçerek olgunluğa erişecektir. Gökalp'e göre, "[M]illi edebiyatımız, tahris, tehzib namları verilen iki terbiye devresinden geçtikten sonra, hem milli hem de de Avrupai bir edebiyat haline gelecektir" (260). Bu iki "çıraklık" aşamasından geçilmeden modern bir edebiyatın yaratılması mümkün değildir.

Ziya Gökalp'in edebiyat programında hece vezniyle yazmanın gerekçesi yeterince açıkken Batı'ya gitmenin gerekçesi belirsizdir. Niçin Batı'ya gitmek gerekmektedir? Ziya Gökalp'in kuramının gücü de bu soruyu görünmez kılmasıdır aslında. Burada, Batı edebiyatının model olarak gerekliliği zımnen kabul edilmekte ama düşünce bunun üzerinden değil, halk kültürü vurgusu üzerinden ilerlemektedir. Aynı vurgu Cumhuriyet döneminde devam edecek, "muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak hatta onun üstüne çıkmak" başat arzu haline gelirken halk kültürü sürekli öne çıkarılacaktır. Elbette edebiyat programı da bu yönde ilerleyecek, Batı edebiyatının model olması geri itilirken şiirde heceyi kullanmak milli (ve modern) edebiyatın tek ölçütü haline getirilecektir.

Ziya Gökalp, tahris için halka gitmek gerektiğini belirlerken tehzib için romantik yazarlar ve klasiklerle sınırlı bir "okuma listesi" vermekle yetinir: "Edebiyatımızın ikinci nev'i modelleri de Homeros'la Vergilius'tan başlayan bütün klasiklerdir. Yeni başlayan bir milli edebiyat için güzel örnekler klasik edebiyatın bedialarıdır" (259). Batı edebiyatının "ikinci nevi" sayılmasından dolayı, Türkçe şiir asıl olarak tahris yani halk kültürüne giderek yaratılacaktır.

1911 sonrasında yazmaya başlayan şairlerin neredeyse hepsi hece veznini kullanır. Sonrasında "Beş Hececiler" olarak adlandırılacak şairler anılarında, yazmaya aruzla başladıklarını ama Ziya Gökalp'le tanıştıktan sonra Heceyle yazmanın kendileri için bir "zorunluluk" olduğunu belirtirler

(Ortaç 23; Koryürek xxi). Hatta heceyle yazmayı bir milli davaya dönüştürerek, bu vezni kullanmayanları milli davaya karşı olarak görürler. Örneğin Halit Fahri Ozansoy, aruzla yazmaya devam ettiği için Yusuf Ziya Ortaç tarafından sert biçimde eleştirilmiştir: "[A]rtık bu son tecrübe ile kat'iyyen tahakkuk etdi ki, his ve hayâlleri aruzun âhengiyle besteleyenler iflâsa doğru gidiyor" (alıntılayan Kolcu 155). (Bu eleştirinin ardından 1922 yılında Halit Fahri Ozansoy "Aruza Veda" şiirini yazacaktır – ki bu, Türkçenin de aruza vedasıdır). Bunun yanında temsili tektipleştirmek arzusuyla şairlere hece vezniyle yazmaları için örtük "baskı" da yapılır. Örneğin Faruk Nafiz Çamlıbel, dönemin önemli dergilerinden biri olan *Yeni Mecmua*'da şiir yayımlayabilmenin ilk şartının heceyle yazmak olduğunu söyler (123). (Aynı baskıyı, 1933 yılında Cenap Şahabettin de dile getirecektir). Hatta bu baskının sonuca ulaşmasını, Heceyi savunanlardan biri olan Mehmet Fuad Köprülü şöyle ifade eder: "Milli cerayanın şu dört senelik hayatı, aruzun üstadlarını susturdu, aruzu büyük bir kudretle kullanan gençlerin kalemlerini kırdı, yeni yetişenleri bu vezin ile terennüme mecbur etti" ("Hece Veznine Dair" 15). Şiirde tek bir temsil biçiminin geçerli kılınmak istenmesi ve bu temsil biçimiyle yazılan şiirlerin yeni edebiyatın örneği olarak yaygınlaştırılması, bu şiirin "kanonik" kılınmaya çalışıldığının kanıtıdır.

Bu "kanonlaşma" sürecinde, dilin sadeleşmesi temel amaçtır. Elbette bu durumda şiirin neyi temsil ettiği değil, hangi sözcüklerle yazıldığı sorunu öne çıkar. Milli kimliği ve modern özneyi inşa etmek için öncelikle kişinin kendisini ait hissedeceği dilsel bir cemaat yaratılmak istenir. Özellikle Ömer Seyfettin'in 1911 tarihli "Yeni Lisan" yazısıyla programı belirlenen hareket, "yarı münevver İstanbul hanımefendilerinin konuştuğu dili" esas kabul eder. "Yeni Lisan" hareketi, halk kültürünü toplumun tamamında yaygınlaştırmak

için metindeki sözcük seçimine yoğunlaşır. Bu harekette hece vezni, aruzun aksine Türkçe konuşmaya olanak veren bir araç olarak görülür. O dönemdeki tartışmalarda sıkça gündeme gelen "Anadolu", "Karadeniz" ve "Seni Seviyorum" sözcük ya da ifadelerinin aruzun hiçbir veznine uymaması, aruzdan ve terkipli Osmanlı dilinden vazgeçmek gerektiğinin önemli argümanıdır (Kolcu 150, 190, 213). Osmanlı dilinden vazgeçme isteği, en başta Osmanlı'nın milli bir yapıya sahip olmaması olarak gösterilir. Bu beklenti anakroniktir ama bu anakronizm, argümanları geçersiz hale getirmemiş, aksine genel kabul olarak görmüştür.

Edebiyatın kullandığı "sade" dil etrafında düşünülmesi, edebiyatın yalnızca "kamusal fayda"ya indirgenmesi anlamına gelir. Bunun sonucunda edebiyatın karmaşık temsil biçimlerini ve anlaşılırlık talebi nedeniyle de karmaşık metaforları kullanmasına izin verilmez. Bu dönemde şiiri düzyazıdan ayıran en önemli aracın vezin ve kafiye olduğu düşünülür. Şiirin özerk bir yapıya sahip olması, edebiyatın kamusal işlevi ve Osmanlı kültürünün "yoz ürünü" sayılan "divan edebiyatı"nın bir baskı aracına dönüştürülmesiyle imkânsız hale getirilir. Şiirin düzyazılaşma eğilimine girmesiyle sonuçlanan bu sürece gelen itirazlar, şiirin vezin ve kafiyeden ya da "mana"dan ibaret olmadığı, şiirin öncelikle bunlardan bağımsız olarak "ahenk"i sağlaması gerektiği noktasında birleşecektir (Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'le ilgili bölümde bu konuya dönülecektir).

"Kemale ermiş" şiirin henüz yazılmasına olanak olmaması ve bunun ancak belirlenen aşamalardan geçtikten sonra gerçekleşeceğinin beklenmesi, modern kültürü temsil edecek bir şiirin gelecekte yazılacağını varsayar. Oysa belirlenen programa bağlı kalınarak modern kültürü temsil edebilen bir edebiyata varılamadığı 1930'lu yıllarda görülmeye başlanır. Heceyle yazılan şiirlerdeki duyarlılık, o güne ait ol-

maktan öte, hece ölçüsünün "kullanıldığı" halk kültürünün örgütlenme biçiminin ürünüdür ve modern duyarlılığa yanıt veremez.

İnkılabın vecibesi olarak hece

Ziya Gökalp'in sistemleştirdiği modern edebiyat projesini miras alan Cumhuriyet, 1930'larda muasır toplumun harcını oluşturacak kültür kurumlarını da inşa etmeye başlar. 1931'de Türk Tarih Kurumu ve 1932'de Türk Dil Kurumu'nun açılmasına bakarak iki alana önem verildiği görülebilir. Mustafa Kemal'in isteğiyle açılan bu iki kurumdan Türk Tarih Kurumu, muasır medeniyet seviyesine varacak bir toplumun "600 çadırlık bir aşiret"ten gelmeyip köklü bir tarihe sahip olduğunu ve daha önemlisi Türklerin Orta Asya'dan başlayan göçünün Batı medeniyetinin temellerini attığını kanıtlama görevini üstlenir.[5] Türk Dil Kurumu ise, Güneş Dil Teorisi'yle tarih tezine uygun olarak dillerin kökeninin Türkçe olduğunu kanıtlamaya çalışırken tasfiye hareketiyle de "Osmanlı dili"nin izlerini silmeyi hedefler. Güneş Dil Teorisi, sonraki yıllarda pek yankı bulmazken dilde tasfiyenin hırslı savunucuları vardır. Nurullah Ataç'ın en önemli isim olacağı bu tasfiye hareketinde bir yandan yeni sözcükler türetilirken, bir yandan da Halkevleri'nin yaptığı derlemelerle halk arasında kullanılan kelimeler yazı diline sokulmaya çalışılır.[6] Dilin tasfiyesi sırasında, şiir bağlamın-

5 Hem Türk Tarih Kurumu'nun kuruluşunu, hem de 1930'larda devletin tarih algısı ve tarih disiplinini şekillendirme girişimini analiz eden bir çalışma için bkz. Büşra Ersanlı Behar, *İktidar ve Tarih* (İstanbul: Afa Yayınları, 1992). Ayrıca Türkiye'deki "kültüralist" politikaların tarih ve edebiyat üzerinden şekillenmesi için bkz. Yüksel Taşkın, *Türkiye'de Milliyetçi Muhafazakâr Entelijansiya* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007) 9-78

6 Bu konuda çok iyi malzeme sunan bir çalışma için bkz. Agah Sırrı Levend, *Türk Dilinin Gelişme ve Sadeleşme Evreler* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1972). Bu konuyu ayrıntılı ele alan çalışmalar için bkz. Geoffrey Lewis, *Tra-*

da metnin nasıl bir temsil gerçekleştirdiği değil, hangi sözcükleri kullandığı önem kazanır ve eleştirmenin görevlerinden biri, şiirde kullanılan kelimelerin eski mi, yeni mi olduğunu saptamaktır.

Devletin kültürel alanı bütünüyle belirlemeye çalıştığı 1930'lu yıllarda Osmanlı kültürünün bütün izleri silinmeye çalışılır. Kültürün pek çok alanında birtakım yasakların yürürlükte olduğu bu yıllarda, Osmanlı edebiyatının müfredatta yer alıp almaması tartışmaya açılır. 3 Ağustos 1930 tarihinde toplanan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mustafa Nihat Özön, divan edebiyatının müfredattan kaldırılmasını teklif ederken Abdülbaki Gölpınarlı ve Hıfzı Tevfik Gönensay bu fikre itiraz ederler (Tecer 104).

Dilin "Türkleştirilmesi" bağlamında en önemli girişimlerden biri olan Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin Temmuz 1932'de kurulmasından hemen sonra, 26 Eylül 1932-5 Ekim 1932 tarihleri arasında toplanan Birinci Türk Dil Kurultayı'nda dil ekseninde yapılan tartışmalarda Osmanlı kültürü ve edebiyatı açık biçimde eleştirilir ve bu edebiyatın gayrimilli niteliğinden dolayı yeni kültür –özellikle gençler–için "zararlı" olduğu dile getirilir. Bu kurultayda Hasan Âli Yücel'in bildirisindeki şu sözleri, dönemin genel anlayışının özeti niteliğindedir: "Dilimiz [,] halk edebiyatında özünü mümkün mertebe saklamış, münevverlerin eseri olan divan edebiyatında ise bozulmuş[tur]" (200).

Cumhuriyet'in şiir tahayyülü de, kullanılan dil ve vezin etrafında şekillenir. Bir şiiri "muasır" kılan, Osmanlıca sözcükleri ve aruzu kullanmamasıdır. Bu dönemde aruzla yazan şairler sert biçimde eleştirilir. Buna rağmen aruzla sağla-

---

jik Başarı, Çev. Mehmet Fatih Uslu (İstanbul: Gelenek Yayınları, 2004) ve Hüseyin Sadoğlu, *Türkiye'de Ulusçuluk ve Dil Politikaları* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003).

nan ahenkten vazgeçilmeyeceğini ısrarlı biçimde savunanlar da vardır. Bu dönemde aruzu ısrarla savunan şairlerden biri olan Cenap Şahabettin'in 1933 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşideki "[V]allahi parmak hesâbiyle yazamıyorum. Bu vezinle nazımda mûsiki temin edilebileceğine kâni değilim. Aruza da kimse ehemmiyet vermiyor. Aruz vezniyle yazılmış şiiri kitapçılar istihkâr ediyor ve basmıyorlar. Yazmıyorum" (alıntılayan Kolcu 261) sözleri, bu dönemde hecenin ne kadar baskın hale geldiğini gösterir. Cenap Şahabettin'in bu sözleri, hece vezni taraftarlarının büyük tepkisini çeker ve *Varlık* dergisinde konuyla ilgili bir soruşturma açılır. Behçet Kemal Çağlar'ın soruşturmaya verdiği yanıt, hecenin o dönemdeki konumunu gözler önüne serer: "Hece, İnkılâp şiirimizin bir vecibesidir. Heceyi kullanmanın nedeni ve niçini bile bence fazladır. Cumhuriyet rejimimiz, nasıl cumhuriyet üzerinde münakaşa kabul etmezse inkılâp şiiri ve vezni de öyle [....] Hece milli bünyesi tamam olan her dilin şiirinde biricik vezindir. Ne mahkememizde mecelle, ne alfabemizde eski harf, ne başımızda fes, ne de şiirimizde aruz" (83).

Cumhuriyet'in 1930'lu yıllarda Osmanlı kültürüne yönelik olumsuz pek çok uygulaması arasında aruz da, Osmanlı kültürünün bir parçası olarak, Osmanlı kültürünün tamamını temsil eder. Dolasıyla Osmanlı kültürü-aruz ilişkisinin bu dönemde metonimik olduğunu söylemek mümkündür (Holbrook 29; 46). Enteleküeller de aruzdan kurtulmanın estetik değil, siyasal bir tercih olduğunun farkındadırlar. 1932 yılında Kâzım Nami Duru, "hece veznine milli vezin denmesindeki hikmeti anlamak istemeyenler, Osmanlılık ruhunu henüz bırakamamış olanlardır" (15) derken, 1936'da Peyami Safa "Aruza Niçin Dönemeyiz" başlıklı yazısında "Edebiyatta muhtevasına sımsıkı bağlı olmayan, ondan müstakil bir şekil hayatı yoktur ve dil inkılâbı gibi vezin in-

kılâbı da edebiyatımızın sathına değil; dibine ait zaruretlerden doğmuştur" (133) der. Peyami Safa, aruzun "modern şiirin girift bünyesi"ni taşıyamayacağını ama hece vezninin bunu yapabileceğini ileri sürer: "Yalnız milli olmadığı için değil içine kâmil ve halis anlamıyle modern bir şiirin girift bünyesini sığdıramayacak kadar ilkel ve dar kalıplardan da meydana gelmiş olduğu için aruza dönmemiz imkânsızdır" (137). Benzer biçimde 1937'de Ahmet Muhip Dıranas, "Divan Edebiyatının İçyüzü" başlıklı yazısında divan edebiyatından zevk aldığını ama bu zevkin "ihtiyar, tarihi ve günü[n]e yabancı" olduğunu söyler ve ekler: "Benim çocuğuma o, hiçbir şey söylemeyecek; çocuğum ondan bir şeyler umarak, bir şeyler bulmak için, yarın, ömrünün bir kısmını harcarsa, bunu heba etmiş olacaktır. Ve şayet ondan zevk alırsa, çocuğumu dejenere bileceğim" (21). Verilen bu üç örnek bile, bu dönemin entelektüellerinin Osmanlı edebiyatına nasıl baktığını gösterirken aslında ilk modernlerden ilham alan ve Ziya Gökalp'ten derin izler taşıyan bir anlayışın geçerli olduğunu belgeler. Elbette zaman içinde sözcükler değişmiş, mesela 1911 sonrasının yaygın "kozmopolit" sözcüğü yerini "dejenere" sözcüğüne bırakmıştır ama "kavramsal" düzeyde sürekliliği görmek olanaklıdır. Namık Kemal'in de "eş'ar-ı kadim"i güzel giyinmiş bir ölüye benzetirken bu şiirden zevk aldığını kabullenmesi gibi Ahmet Muhip de bu şiirden zevk aldığını ancak bu zevkin "dejenere" olduğunu dile getirmektedir. Eski edebiyatın estetik açıdan beğenilmesinin ama "zararlı" yanları açısından olumsuzlanması, en çarpıcı ifadesini Nurullah Ataç'ın 1935 tarihli şu sözlerinde bulur: "İşin içine hislerimi karıştıracak olursam, Nef'î'yi Nâil'i'yi, Bakî'yi sevmiyorum diyemem, fakat bugünkü fikirlerimle onlardan nefret ediyorum" ("Bay Nurullah Ata ile..." 85)

Cumhuriyet'in 1930'lu yıllarda inşa etmek istediği kültür ve modern özne anlayışıyla şiir estetiği arasında derin bir

ilişki vardır. Tanzimat yazarları (ya da ilk modernlerin) estetik özerklik karşıtlığıyla tektip bir dili ve temsili geçerli kılmak istemeleri gibi, Cumhuriyet'in "makbul vatandaşı" ve makbul edebiyatı da tektip olsun istenir. Bu niteliği özellikle tektipliğe karşı çıkıldığı zaman gösterilen dirençte daha açık görmek mümkündür. Şiir bağlamında İkinci Yeni'ye gösterilen direnç, Cumhuriyet'in edebiyat tahayyülünün saydamlaşmasını sağlar.

"MODERN GELENEK": "Ahenk veznin sustuğu yerde başlar"

Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet'in ele alınacağı bu bölümün başlığında "modern gelenek" ifadesi yer alsa da, bu ifade modernizmin gelenekle sorunlu ilişkisi nedeniyle tartışmaya açıktır. Modern olan bir gelenek oluşturur mu, yoksa özgünlüğün temel değer haline getirildiği dünyada gelenek olmayı imkânsız hale mi getirir? *Modern Tradition* (Modern Gelenek) kitabının yazarları Richard Ellmann ve Charles Feidelson, "modern gelenek" ifadesindeki soruna dikkat çekerler: "Eğer modern bir gelenek kabul edersek bunun paradoksal biçimde geleneksel olmayan bir gelenek olduğunu eklemek zorundayız" (vi). Dolayısıyla modernizm ve gelenek ifadelerinin birlikte kullanılması yadırgatıcıdır. Kitabın bu bölümünde böyle bir ifadeye yer verilmesinin sebebi, ele alınacak üç şairin yani Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet'in Türkiye'de modernizm tartışmalarında merkezi bir konumda yer almalarıdır. Türkçe şiirde modernizm tartışılırken bu üç şairin bir araya getirilmesi yersiz olmasa da, onları bir şemşiye altına toplayan bir gelenekten söz edilmez – en fazla "geçmiş"

anlamında bir "gelenek"ten söz edilebilir. Dolayısıyla burada "modern gelenek" derken Türkçe şiir eleştirisinin inşa ettiği "gelenek"e işaret ediliyor.

Ele alınan bu üç şairin her biri, ayrı bir kitabın konusunu oluşturacak kadar önemlidirler. Bu nedenle, aşağıda bu şairler üzerine kuşatıcı bir değerlendirme yapmak iddiasında değilim. Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet'i, Türkiye'de modern edebiyatın inşası sırasında ortaya çıkan estetik tepkiler açısından, yani sınırlı biçimde ele alacağım.

Ahmet Haşim: Mana, vuzuh, entelektüel sermaye

Türkçe şiirde genellikle "saf şiiri" savunduğu için Yahya Kemal'le birlikte anılan Ahmet Haşim, tavrı açısından modernist duyarlılığa daha yakın durmasına rağmen modernizm tartışmasında Yahya Kemal'e oranla daha az ele alınmıştır. Çoğu zaman birlikte anılan bu iki şair hakkındaki çalışmalara topluca bakıldığında, Ahmet Haşim hakkındaki eleştirel birikimin Yahya Kemal'le ilgili çalışmalara oranla sönük kaldığı görülür. Yine birlikte anılan iki şair olan Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin hakkındaki çalışmalarda da benzer bir farkın olması manidardır. Tevfik Fikret, özellikle geç dönem eserlerinde "toplumcu" görülen bir anlayışa sahip çıkmasından dolayı "ilerici" sayılmış ve Cenap Şahabettin gibi bir anlamda "özerk şiir dili"ne bağlı kalmaya çalışan bir şaire oranla daha çok ilgi görmüştür. Aslında bu iki örnek bile Türkiye'deki modern edebiyat kurumunu şekillendiren baskın anlayışın ne olduğunu görmek için yeterlidir. Yahya Kemal, Tanzimat'ın kamusal alan yaratma uğruna inşa ettiği edebiyat anlayışıyla "memleket edebiyatı" yaklaşımıyla buluşurken, Ahmet Haşim şiirde "mana"nın değerinin olmadığını söyleyerek egemen söylemle çatışmaya girmeyi ter-

cih etmiştir. Dolayısıyla da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle, "Şiiri ve sanatı büyük davaların dışında ve daha kendi başına bir şey olarak alan ve daima hayatın hâşiyesinde ferdî fantezisini kovalar görünen Ahmed Hâşim'in eseri hiçbir zaman Yahya Kemal'inki kadar geniş kütlede akis bulma[z]" ("Türk Edebiyatında Cerayanlar" 111).

Ahmet Haşim, heceyle şiir yazmanın yeni bir şiir yaratmanın koşulu sayıldığı günlerde, heceyle yazmaya ve şiir dilinde sadeleşmeye karşı çıkar. Orhan Okay'ın belirttiği gibi, "Meşrutiyet sonrası şiir[de] [...] Mehmet Akif'in 'Sözüm odun gibi olsun, hakikat olsun tek' mısraında formülleşen fikir [...] hemen hemen yaygın şiir anlayışıdır" (*Poetika Dersleri* 105). Oysa Haşim "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar"da Türkiye'deki edebiyat kurumunun temel belirleyenlerinden olan "şiirde anlaşılırlık"a karşı çıkarak "Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki şiirde manâdan ne kast edildiğini bilmiyoruz" der (202). Böylece Haşim, baskın edebiyat anlayışına bir tür estetik özerklik anlayışını savunarak karşı çıkar. Ahmet Haşim'in bu karşı tavrı, onu modernist duyarlılığa yaklaştırır ama bu duyarlılık şairin ilgi görmesine değil, aksine eleştirilmesine neden olur. Güven Turan, Ahmet Haşim'i modernist şiir bağlamında ele aldığı "Ahmet Haşim: Modernist" başlıklı yazısında "İşin belki traji-komik yanı, onu müzeye kapatmamıza neden, ilk (ve tek mi?) Modernist şairimiz oluşudur" (30) derken şairin Türkçe şiirdeki ilginç konumuna dikkat çeker. Haşim, bir yandan edebiyat tarihlerinin vazgeçilmez şairiyken, diğer yandan şiir dili ve kuramıyla sürekli eleştiriye uğrar ve Türkçe şiirin "gelişimi"nde yüksek bir paya sahip olduğu kabul edilmez. Örneğin Memet Fuat, geniş bir yaygınlık kazanan *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'nde Ahmet Haşim'e yer verir ama antolojiye yazdığı önsözde, onun "çağdaş oldu[ğunun] ileri sürüleme[yeceğini]" belirtir (13-14).

Terkiplerden arındırılmış "Türkçe" bir şiir dilinin talep edildiği ve bunu gerçekleştirmek için de hece vezniyle yazmanın tek geçerli yol olduğunun iddia edildiği bir dönemde Ahmet Haşim, Arapça ve Farsça terkiplerden vazgeçmediği gibi heceyle "deneme" yapmayı bile kabul etmez (Yahya Kemal "Ok" şiriyle böyle bir "deneme" yapacaktır). Haşim'in hece veznine bakışı dönemi açısından hayli aykırıdır. Haşim'e göre hece, Türk köylüsünün ölçüsü iken aruz vezni "Türk köylüsünden büsbütün başka bir şey olan, şehirlerimizin veznidir" ("Ahmet Haşim" 62). Haşim, heceyi ve aruzu şehirli-köylü açısından değerlendirerek egemen anlayışın dayandığı "kozmopolit" ile "milli" ayrımından ayrılır. Haşim'in hece konusundaki bu tavrı, "medeni" edebiyatın egemen anlayıştan doğmayacağına işaret etmesi nedeniyle önemlidir. Modernleşmeyle birlikte kent algılarının oluşmasına rağmen, 1911 sonrasında halk ozanları gibi yazmaya çalışan şairler kent kültürünü temsil edebilecek bir şiir yazmayı hedeflememiş, tersine kentin karmaşık niteliğini temsil edecek bir şiir yerine bu karmaşayı görünmez kılacak bir şiiri tercih etmişlerdir. Ahmet Haşim ise hece ölçüsünü "Türk köylüsünün vezni" kabul ederek, bu aracın modern şiirde işe yaramayacağının farkında olduğunu belli eder.

Haşim'in şiirde ölçü konusundaki tavrı asıl olarak onun serbest müstezat biçimindeki şiirlerinde görülür. Serbest müstezat geleneğin içinde vardır ama Haşim'in serbest müstezatı tercih etmesinin nedeni, vezinli yeni denemeler yapmak değil şiir dilinde değişim yaratacak bir tarzı araştırmaktır. Haşim, doğrudan serbest vezinle yazacak cesarete sahip değildir ama aruzun "yerleşik" vezinlerini kendi duyarlığını anlatmakta yeterli bulmaz. Bu noktada Haşim'in modernist şiirin serbest vezinden doğacağını sezdiğini ama bunu deneme cesaretini gösteremediğini söylemek yanlış olmaz – ki Nâzım Hikmet'in şiirini, vezne getirdiği yenilik nedeniyle

henüz 1924'te övgüyle karşılaması bu noktada dikkat çekicidir ("Yeni Bir Şair Hakkında Birkaç Satır" 214).

Ahmet Haşim, şiir anlayışını "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı yazısında tutarlı biçimde ortaya koyar. Bu yazı, ilk kez 1921 yılında "Şiirde Manâ" başlığıyla *Dergâh* dergisinde, 1926'da da bazı değişikliklerle *Piyâle* kitabının önsözü olarak yayımlanmıştır. Türkiye'deki ilk modernlerin ve onların takipçilerinin beklentileri, şiirin halkın anlayacağı bir dille yazılması iken Haşim bu anlayışın karşıtı bir tavırla, şiir dilinin düzyazı dilinden (gündelik dilden) farklı olduğunu iddia eder. Ahmet Haşim'in bu tavrı, dilin içinde özerk bir şiir dili savunması gibi görünür. Bu yüzden Haşim'in İkinci Yeni'nin öncüsü olduğu dile getirilmiştir (Berk, "İkinci Yeninin İlkeleri..." 57). Oysa Haşim'in şiir kuramındaki özerk şiir dili talebi, İkinci Yeni'nin şiir dilinden farklıdır. Haşim, "Şairin lisânı nesir gibi anlaşılmak için değil, fakat duyulmak üzere vücud bulmuş musiki ile söz arasında, sözden ziyâde musikiye yakın mutavassıt bir lisândır" (200) diyerek bir "ara dil" formüle etmiştir. Oysa İkinci Yeni, bir "ara dil" değil, dilin içindeki başka bir dil, yani dilin içinde farklı kuralları olan *özerk* bir dil kurmuştur. Haşim, serbest müstezatla yazmasına rağmen serbest vezni denemeye cesaret etmemesi gibi, şiir dilinin özerk bir yapısı olduğunu, dil içindeki başka bir dil olduğunu söylemeyi de düşünmemiş, bunun yerine şiir dilini bir "ara-dil" olarak formüle ederek tam bir özerklik talebinde bulunmamıştır.

Şiirde manadan ne kastedildiğini bilmediğini söyleyen ve manayı nesre ait sayan Ahmet Haşim, şiirin yorumu konusunda da tek bir yorumdan değil çoğulluktan yanadır. Haşim şiirde "vuzuh" (açıklık) derken, bir tür "açık yapıt" teorisi geliştirir. Haşim'e göre, "vuzûh, esere ait olduğu kadar kâriin [okurun] de zekâ ve ruhuna taalluk eden bir meseledir" (210-11). "Anlam"ını açıkça belli etmeyen şiirler, bir-

den çok yoruma olanak sağlar ve bu da bir şiirin değerini belirler: "En zengin, en derin ve en müessir şiir, herkesin istediği tarzda anlayacağı ve binaenaleyh nâmütenahi hassasiyetleri istiab edecek bir vüs'ati [genişliği] olandır. Mahdut ve münferit bir mananın çemberi içinde sıkışıp kalan şiir, hududu, beşeri teesüratın mahşerini çeviren o müphem ve seyyal şiirin yanında nedir? (214) Tanzimat sonrasında dilin sadeleşmesi nedeniyle aynı nesne için birden çok sözcüğün olmasına bile (örneğin gece için "şeb", "mesa", "leyl") karşı çıkılırken Haşim'in çoğul yoruma olanak veren bir şiiri savunması baskın eğilimle çatışmasını kaçınılmaz kılar.

Ahmet Haşim, şiirde "anlam"ın önemli olmadığını ve şiirin açık olmaması gerektiğini dile getirerek ilk modernlerden beri geçerli olan baskın anlayıştan ayrılarak, okurdan entelektüel sermaye talep eden bir şiiri savunur. Haşim'e göre, "Bilâ-mübalağa denilebilir ki herkesin anlayabileceği şiir, münhasıran dûn [düşük, aşağı] şairlerin işidir. Büyük şiirlerin medhalleri, tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi, sımsıkı kapalıdır, her el o kanatları itemez ve o kapılar bazan asırlarca insanlara kapalı durur" (208). Metnin okurdan entelektüel bir sermaye talep etmesi Haşim'in şiir anlayışında merkezi bir yer tutar. Oysa Tanzimat'la beraber bu anlayış ortadan kaldırılmak istenmiş, eski edebiyat halkın anlayamadığı gerekçesiyle ötekileştirilmiştir. Haşim'in okurdan entelektüel sermaye talep eden bir şiirden yana olması ve bu nedenle eleştirilmesi, Türkiye'de modernleşmeyle birlikte hayata geçirilmeye çalışan şiirin özerklik karşıtlığıyla biçimlendiğinin kanıtlarından biridir.

Ahmet Haşim'in yukarıdaki çekincelerle birlikte düşünülmesi gereken özerklik anlayışının Türkiye'deki baskın eğilimin beklentilerini askıya almakla olanaklı hale gelmesi, Türkiye'deki baskın anlayışın modernist bir duyarlılığın önündeki engele dönüştüğünü belgeler. Türkiye'deki ede-

biyat kurumunun estetik özerklik karşıtı tutumu, modernist duyarlılığın ortaya çıkmasına izin vermezken, bu kuruma açık biçimde karşı olanların özerk bir şiir dili üzerine düşünmesi rastlantı değildir. Ahmet Haşim de, halk edebiyatının keşfi ve "divan edebiyatı"nın reddi sürecine dahil olmadan, bu süreci baskın eğilimin dışında farklı biçimde değerlendirerek modernist duyarlılığa sahip çıkabilmiştir. Bunun sonucunda Ahmet Haşim'in sert eleştirilerle karşılanması ve en başta dili nedeniyle bazı antolojilerde (örneğin Orhan Burian'ın *Kurtuluş'tan Sonrakiler* antolojisinde) yer bulamaması estetik özerkliğin kültürdeki konumuna işaret eder. Antoloji dışında kalarak bir anlamda "kanonik" olma niteliği elinden alınan Haşim, buna rağmen belli bir dönemde şiir üzerine düşünmekte referans alınan başlıca şairlerden biri olur. Bu durum, Türkiye'deki egemen anlayışın şiir dili ve temsil üzerine düşünmemesinin ama modernist duyarlılığın temelde bunun üzerinden kendini inşa etmesinin sonucudur.

Yahya Kemal: Nev Yunanilik, mektepten memlekete ve deruni ahenk

Yahya Kemal, 1903 yılında eğitim amacıyla Fransa'ya gitmiş ve 1912'de Türkiye'ye dönmüştür. Türkiye'ye dönüşte, Nev Yunanilik adını verdikleri bir edebiyat hareketi başlatmaya çalışmış, ancak bu girişim başarısız olmuştur. Nev Yunanilik hareketi hem Türkiye modernleşmesinin reflekslerini görmeye olanak vermesinin yanı sıra, genelde bastırılan arzuyu açıkça dile getirmesi ve bu arzuyu bastırmaya değil, tersine açığa vurmayı deneyen bir düşüncenin yazgısını göstermesi açısından hayli önemlidir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "acele ve kıvamsız bir terkip" (*Yahya Kemal* 53) olarak nitelendirdiği Nev Yunanilik hare-

keti, kısaca "modern bir edebiyat kurmak için Yunan klasiklerinden işe başlamak" önerisi olarak özetlenebilir. Yahya Kemal, Paris dönüşü edebiyatın o günkü halini "yeterli" bulmayarak modern bir edebiyat inşa etmek için gerekenin, Batı uygarlığının temeli sayılan Yunan klasiklerini çevirmek olduğunu düşünür. Şair bu harekette yalnız değildir; modern edebiyatın modeli olarak Fransız edebiyatına inanan Yakup Kadri de Yahya Kemal'le bu konuda hemfikirdir. Ancak Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*'nda bu hareketin daha çok Yahya Kemal'in kişisel fikirlerinden ibaret olduğunu ve kendisinin bu fikirlere "prensip itibariyle mutabık kal[dığını]" yazar (116) . Gerçekten de Nev Yunanilik hareketi, Yakup Kadri'nin katkısına rağmen tek kişilik bir harekettir. Yunan klasiklerinin çevrilmesi sorunu ilk kez Nev Yunanilik'le gündeme gelmiş değildir. Bu sorun, 1897'de de tartışılmış ve Türkiye'deki pek çok tartışma gibi ortada kalmıştır.

"Klasikler tartışması" Eylül 1897'de Ahmet Mithat'ın "Müsâbaka-i Kalemiyye İkrâm-ı Aklâmı" yazısıyla başlamış, Ahmet Mithat klasikleri çevirmenin ne oranda faydalı olacağını ifade ederken ona karşı çıkan Cenap Şahabettin klasikleri çevirmenin doğuracağı sakıncaları dile getirmiştir. 7 Eylül 1897 tarihli "Klasikler Meselesi" yazısında, önce klasiklerin çevrilmesi meselesinde çekincelerini ortaya koyan Cenap Şahabettin, böyle bir çeviri sürecinin varabileceği muhtemel felaket senaryosunu da kurgular: "[B]ir zatın ortaya çıkıp [...] 'Biz Yunan-ı kadim edebiyatını taklid ile başlamazsak hiçbir zaman –Avar-gibi– Mantör-gibi gibi eser vücûda getiremeyiz' demesini intâc edeceğinden nihâyet öyle bir gayret bizi bir cereyan-ı makûs ile devr-i Tûfana kadar sürükler ki bu da pek acib olur". (78). "Cenap'ın kâbusu" olarak değerlendirilebilecek bu tufan senaryosu, 15 yıl sonra Yahya Kemal ve Yakup Kadri tarafından Nev Yunanilik adıyla hayata geçirilmek istenir. Elbette, Cenap Şahabet-

tin'in dediği gibi bir tufan devri yaşanmaz. Çünkü böyle bir önerinin bastırılmış biçimleri zaten modernleşme sürecinde dile getirilmiştir. Namık Kemal'in "Mukaddime-i Celal"de bizde edebiyatın Batı edebiyatı karşısında çocuk sayılacağını söylemesi (ya da bu türden karşılaştırmaların "yokluk tesbiti"yle son bulması) bu niteliğin hep var olduğuna işaret eder. Bir tufan devri yaşanmasa da Nev Yunanilik'in bir öneri olarak ortaya atılması, Cemil Meriç'in ifadesiyle "edebiyatın kurucusu" Antik Yunan'a duyulan "hürmetkâr tecessüsü çılgın bir aşk haline getirir" (13).

Aslında Nev Yunanilik, 19. yüzyıl sonunda Fransa'daki düşünce hareketlerinin izlerini taşır. Gregory Jusdanis'in belirttiği gibi, Yunan Bağımsızlık Savaşı sırasında, Batı'nın desteğini almak isteyen Yunanlılar, "başarılı bir strateji"yle Avrupa kültürünün temelinin Yunan klasikleri olduğunu kabul ettirmiştir (10). Yahya Kemal'in Paris'te bulunduğu yıllarda etkili olan Neoklasik akım da Yunan klasiklerinin Batı kültürünün temeli olduğu düşüncesinden hareket eder (Mignon, "Yahya Kemal ve Jean Moréas'ın Mirası" 71-74).

Fransa'nın edebiyat tartışmalarından derin izler taşıyan Nev Yunanilik hareketinin başlıca iki iddiası vardır: Bahr-i Sefid [Akdeniz] havzası kültürü ve beyaz lisan. *Peyam* gazetesinde Yahya Kemal, Süleyman Sadi mahlasıyla yazdığı yazılarda, Türklerin Akdeniz kültürünün mirasçıları olduğunu ve yeni edebiyatın dilinin sade olması gerektiğini anlatmaya çalışır. Ancak bu konuda pek başarılı olamaz. Dönemin önemli Türkçü entelektüellerinden Yusuf Akçura, *Türk Yurdu*'nda yazdığı açık mektupta Yahya Kemal'i "yeterince iyi anlayamadığı bedii [estetik] nazariyeleri" anlatmaya davet eder (alıntılayan Toker 158). Bu davete yanıt vermeyen Yahya Kemal, bir süre sonra bu fikirlerinden vazgeçer ve "memleket edebiyatı" anlayışını ("mektepten memlekete") fikrini geliştirerek ana akıma yaklaşır.

Nev Yunanilik'in iki temel iddiasından ilki olan Türklerin Akdeniz kültürünün mirasçısı olduğu, Türkiye modernleşmesinin parametreleri açısından bakıldığında çözüm yolu nedeniyle önemli bir noktaya işaret eder. Türkiye'de modern edebiyatın inşası ele alınırken belirtildiği gibi, eski edebiyat yeni dünya algısı nedeniyle değersizleştirilirken Batı'nın etkisine bütünüyle girilmesini önlemek –ya da bu etkiyi görünmez kılmak– için yerli bir öz arayışına girilir ve halk edebiyatı, modern edebiyatın besleneceği öz olarak görülür. Türkiye modernleşmesindeki bu kaygı Nev Yunanilik'te de devam etmekte ve Yahya Kemal, Yunan klasiklerine "yerli malı" olarak sahip çıkmanın yolunu aramaktadır. Bu arayışta, Anadolu coğrafyası müthiş avantajlı bir olanak sunar. Çünkü Yunan klasiklerinin bir kısmı Anadolu'nun batısında yani Ege'de yazılmıştır. Bu avantaj sonuna kadar kullanılarak –ve anakronizm tehlikesi görmezden gelinerek– Yunan klasikleri bünyedeki yabancı varlık değil aksine "öz"ümüz olarak "yerli" kılınmaya çalışılır. Bu anakronik bakışın geçerliliğinden daha öte şairin niçin böyle "öz" yaratma ya da bulma arayışına girdiği önemlidir. Böyle bir öz arayışı, Türkiye'de modernleşmenin ne türden yaralar açtığını, bu yaraları kapatmak için hangi yolların denendiğini göstermesi nedeniyle iyi bir örnektir. Modernleşmenin yarattığı özünü kaybetme korkusu ve Batılı gibi olma arzusu, entelektüelleri iki cephede yanıt vermeye ve kısa yoldan çözümler üretmeye iter. Ancak Nev Yunanilik örneğinde olduğu gibi, bu kısa yolun kısa devreye uğraması uzun zaman almaz.

Akdeniz kültürünün yanında Nev Yunanilik'in diğer önemli iddiası olan "beyaz lisan" arayışı da, öteki iddiası gibi Türkiye modernleşmesinin genel eğilimleriyle aynı noktada –ve daha açık biçimde– buluşur. Yahya Kemal, modern edebiyatın Yunan klasiklerinin dili gibi "tumturaktan tamâmıyle ârî" ("Bir Kitab-i Esatir" 174) hale gelmesi gerektiği-

ni söylerken, 19. yüzyılın ikinci yarısında kamusal alan yaratma amacıyla belirlenen edebiyat programıyla aynı kaygıyı paylaşır.

Nev Yunanilik'in bu kültür projesinin sistemleştirilemeden kalması ve neredeyse hiçbir etki bırakamadan sona ermesi, Türkiye modernleşmesinde hangi tekliflerin rahatsızlık yarattığını göstermesi açısından da önemlidir. Önceki bölümde Ziya Gökalp'in sistemini ele alırken Ahmet Ağaoğlu'nun *Üç Medeniyet* kitabında Batı medeniyetini tek medeniyet olarak kabul ettiği için etkili olamadığını belirtmiş, bu anlayışın etkili olamamasının en önemlinin nedeninin bastırılmak isteneni doğrudan dile getirmesi olduğunu iddia etmiştim. Benzer durum, Nev Yunanilik için de geçerlidir . Ziya Gökalp'le çağdaş olan Yahya Kemal, modern bir edebiyat inşa edebilmek için Yunan klasiklerine gitmenin zorunlu olduğunu söyleyerek gecikmişliğin ya da çocuk kalmışlığın doğrudan ifade edilmesine neden olur. Oysa Ziya Gökalp'ın kuramı, bu gecikmişliğin yerli olanın gücü sayesinde aşılacağını, belli bir terbiyeden geçtikten sonra bu durumun ortadan kalkacağını dile getirmektedir. Gökalp'e göre Batı edebiyatını da okumak, o terbiyeden geçmek için faydalıdır ama Batı edebiyatı birinci değil ancak "ikinci nevi" kaynaktır. Nev Yunanilik'in Gökalp karşısında tutunamaması aslında iddiaların yetersizliğinden daha çok dile getirdiklerinin yarattığı rahatsızlıktan kaynaklanır. Zaten Türkiye modernleşmesinin sonraki döneminde Nev Yunanilik'le benzer iddiaları taşıyan Mavi Anadolu hareketinin resmi kültür politakasını belirlemesi, sorunun, iddiaların yetersizliğinden başka bir yerde aranması gerektiğini gösterir.

1940'larda Halikarnas Balıkçısı, Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat ve Vedat Günyol'un öncüsü olduğu Mavi Anadolu hareketinde, Yunan klasiklerinin "uygar" bir kültür oluştururken temel metinler olması gerektiği ve Türklerin İyon-

ya'nın ve dolayısıyla Yunan kültürünün mirasçısı olduğu ileri sürülmüş ve bu hareket, kültür politikalarını belirleyecek kadar etkili olmuştur. Koşulların değişim geçirmesi nedeniyle gecikmişliğin doğrudan dile getirilmesi rahatsızlık yaratmamış, aksine devletin resmi kültür politakalarını bile belirleyebilmiştir.[7]

Yahya Kemal, 1912'de, Paris dönüşü Nev Yunanilik hareketini başlatmışsa da bu hareketten kısa zamanda vazgeçmiş, dönemin baskın anlayışıyla bazı noktalarda buluşarak "memleketçi" bir edebiyata yönelmiştir. Yahya Kemal'in bu yönelişinde Ziya Gökalp'in sisteminin yaygınlaşmasının etkili olduğu söylenebilir. Bazı noktalarda köklü biçimde dönüştürülmüş olsa da Ziya Gökalp'in kuramını bir oranda Yahya Kemal'de bulmak olanaklıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Dışardan bakılınca Ziya Gökalp'in fikirlerini tadil etmekle kalan sistemin sahibi gibiydi" derken bu duruma işaret eder ve ekler: "Hakikatte ise, hareket noktası olan tarih fikriyle ondan ayrılıyordu" (*Yahya Kemal* 23). Ziya Gökalp milli Türk kültürü için Orta Asya'ya gitmeyi teklif ederken, Yahya Kemal Osmanlı geleneğine sahip çıkar. Her ikisi de, harsa sahip olmak ve medeniyete dahil olmak konusunda birleşse de, Yahya Kemal "hars"ı Osmanlı kültürüyle devamlılık içinde kavrar. Benzer biçimde, Yahya Kemal halkın anlayacağı dille

7 Nev Yunanilik'i daha ayrıntılı ele aldığım ve Mavi Anadolu ile karşılaştırdığım bir yazıyı önceden yayımladığım için bu kitapta bazı ayrıntılara girmedim. Bkz. "Hürmetkâr Tecessüsten Çılgın Aşka", *Hece* 102 (Eylül 2007): 37-45. Ancak o yazıda yer almayan bir konuya burada değinmek istiyorum. Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* adlı kitabında Mavi Anadolu ile ilgili şu saptamayı yapar: "Hiç kuşkusuz, Eyüboğlu ve arkadaşlarının Türk düşünce yaşamına katkılarını küçümsemek kimsenin haddi değildir, dahası olmamalıdır" (347). Ahmet Oktay gibi eleştirel yazılarıyla saygı kazanmış bir entelektüelden böyle bir yorumun gelmesi şaşırtıcıdır. Oktay, eleştirinin "haddini" bildirerek dokunulmaz bir alan yaratmakta ve Türkiyeli entelektüelin kendini hangi değerlerle inşa ettiğini görmeye olanak sağlamaktadır. Türkiyeli entelektüelin kendini inşa ettiği değerleri göstermesi açısından manidar olan bu sözler, Mavi Anadolu etrafında nasıl bir hale oluşturulduğunun da kanıtıdır.

yazma konusunda genel eğilime uysa da, Ziya Gökalp'ten vezin tercihiyle ayrılır. Ziya Gökalp'e göre, medeni bir edebiyat "kozmopolit" Osmanlı kültürünün reddi ve halk edebiyatından yararlanma sayesinde yaratılacaktır. Oysa Yahya Kemal, ne Osmanlı mirasını reddeder ne de halk edebiyatından yararlanma yolunu tutar. Önceki bölümde Ziya Gökalp'in sentezine dayanan edebiyatın modern bir şiir yazmanın önünde bir engel oluşturduğu belirtilmişti. Dolayısıyla, Yahya Kemal'in bu sistemin karşısında durması ve onun "modern gelenek"in öncüsü kabul edilmesi bir rastlantı değildir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat sonrası edebiyatı Yahya Kemal'den önce ve sonra olarak ayırırken onun şiirini "Tanzimat'tan beri yaşanan medeniyet değişmesi denen büyük krizin" çözüm anı olarak görür. Tanpınar'a göre Yahya Kemal, "kendinden evvelkilerin hiçbirini hatırlatm[az]" (21). Tanpınar'ın saptaması abartılı sayılabilirse de, Yahya Kemal'in kurduğu şiir dilinin hem önceki şairlerden hem de çağdaşlarından (örneğin Ahmet Haşim'den) farklı olduğu doğrudur. Ancak bu dil, "edebiyatı bir dil sorunu" olarak görme anlamına gelmez; daha çok dilde sadeleşme amacını taşır. Yahya Kemal'in edebiyatı bir dil sorunu olarak kavrayıp kavramadığı, onun vezin konusundaki tavrında açığa çıkmaktadır.

Yahya Kemal, vezin tartışmalarının sürdüğü ve Hececi şiirinin egemen bir konuma gelmeye başladığı 1922 yılında, "Vezinler" başlıklı iki yazı yazarak bu tartışmaya katılır. Vezin tartışmalarını şiir açısından gereksiz bulan Yahya Kemal, şiirle ilgili tartışmanın vezne yoğunlaşmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir: "Eğer on onbeş sene sonra yeni Türk edebiyâtı tamâmiyle belirirse münekkidler bu ihtilâfımızı [hece-aruz] bizim şiire bîgâneliğimizin bir fârikası gibi zikredecek" ("Vezinler I" 110). Şiir tartışmasının vezne yoğunlaşmasını şiire biganelik olarak gören Yahya Kemal, bu

tavrıyla, dönemin baskın eğilimine yani hece-aruz karşıtlığına bağlı kalmaz gibi görünür. Bu yazının yazıldığı tarihte iki cepheli tartışmanın karşı cephesinde görülen Cenap Şahabettin, heceyle şiirde ahenk sağlamanın mümkün olmadığını, bu ahengin ancak aruzla sağlanabileceğini ileri sürer. Bu yaklaşımın karşısında ise yazdığı "koşma"larla Rıza Tevfik yer alır. Yahya Kemal ise ne Rıza Tevfik ne de Cenap Şahabettin'ten yanadır. Yahya Kemal'e göre, "vezinler –ister aruz olsun ister hece– cansız birer âlettirler" (116) ve "âhenk veznin susduğu yerde başlar" (118). Her ne kadar Yahya Kemal vezni "cansız bir alet" olarak değerlendirse de, kafiyeyi şiirde ahenk için zorunlu sayar. Yine 1922'de yayımlanan "Kafiye" başlıklı yazısında kafiyeyi şiirin en önemli organı olarak savunur: "[Ş]âirin uzviyetinde kafiye kuşta kanat gibidir. Yâni başlıca bir uzuvdur. [....] Şiirin nesirle de kaabil olduğunu zannedenler gaflettedirler. Şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle vücûda gelir. Şiir mûsikinin hemşîresidir, âletsiz teganni edilmez" (135). Yahya Kemal'in vezni "cansız alet" saymasının, şiirde vezne gerek olmadığı anlamına gelmediğini "şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle vücuda gelir" sözünden çıkarabiliriz. Yahya Kemal'in şiirde kafiyeye verdiği değerin, onun şiirinin yapısını doğrudan belirlemesi elbette kaçınılmazdır. Yalnızca kafiye değil, vezin de Yahya Kemal şiirinde kendini hemen belli eder. Şiirde vezin ve kafiyenin açık biçimde göründüğü şiirler, Tanzimat sonrası için tipiktir aslında. Ziya Paşa, Tevfik Fikret ya da Mehmet Akif'in şiirini nesirden ayıran, vezin ve kafiyedir. Yahya Kemal her ne kadar "ahenk veznin sustuğu yerde başlar" dese ve şiirde "deruni ahenk"in esas olduğunu dile getirse de, şiirde ahengi vezinle ve kafiyeyle sağlamayı tercih eder.

Yahya Kemal, son yıllarda modern/ist şiirin öncüsü olarak kabul ediliyor ama onun şiir diline baktığımız zaman modernist duyarlılığın belirleyici olup olmadığını sorgulamak

gerekir. Bu tür bir sorgulamayı *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?* kitabında yapmayı deneyen Hasan Bülent Kahraman, Yahya Kemal'in modern olduğu ama modernist olmayı "başaramadığı" sonucuna varır. Hilmi Yavuz ise, Yahya Kemal'in şiiri tıpkı T. S Eliot'un nesnel bağlılaşık (*objective correlative*) kavramı gibi formüle ederek bunu "duyuşun deyişe dönüşmesi" olarak ifade ettiğini ve bu yüzden "modern" bir şair sayılacağını ileri sürer (164). Yahya Kemal'in şiir dilinden ne anladığını sorgulamak onun "modern" olup olmadığını görmeye olanak sağlar. Şiirin bir dil problemi olarak kavranmasının yarattığı en önemli sonuç, şairin dili, ortak/gündelik dilin dışında başka biçimde kullanmasıdır. Bu sayede şair, dünyayı uzlaşımsal gerçeklik ve dilie anlatmak yerine, kendi imgelemindeki haliyle temsil etmenin yolunu açar. Bunun sonucunda şiir dili, gündelik dilin dışında özerk bir niteliğe kavuşur. Bu dil özgöndergesel ve kendi kendine yeterlilik iddiasındadır. Yahya Kemal, "duyuşu deyiş" haline getirirken dünyayı kavrama biçimiyle özerk bir dil inşa etmez. Yahya Kemal'in şiirinde, özerkliğe karşılık gelecek bir duyarlılıktan söz edilemez. Yahya Kemal'in Türkçe şiirdeki ayırıcı yanı, gündelik dili aruzla kullanmaktaki ustalığıdır. Ancak gündelik dilin ya da o zamanki deyişle "konuşulan Türkçenin" şiirde kullanılmasında Mehmet Akif ve Tevfik Fikret önemli bir aşama kaydetmişlerdir. Her ne kadar bu iki şairin dili, Yahya Kemal'deki gibi terkiplerden arınmış olmasa da, aruzun konuşma diline uyarlanmasında öncü, bu iki şairdir. Bunun yanında Yahya Kemal'in bu tavrı özgün olmaktan öte dönemin genel eğilimine uygundur. Ziya Gökalp'ten mülhem baskın edebiyat anlayışında, halkın konuştuğu dille yazmak temel amaçtır. Yahya Kemal de aruzu konuşulan Türkçeye uygularken bu temel amaca bağlı kalır. Başka bir deyişle, halk edebiyatının keşfi anlayışına aykırı davransa da, halk edebiyatının tercih edil-

mesinin temel nedeni olan halkın konuştuğu dille yazma amacıyla ortak paydada buluşur.

Yahya Kemal, şairin dünyayı temsil etmek için yeni araçlar geliştirmesini ve yerleşik temsil biçimlerini yıkmasını hedeflemez. Ahmet Haşim, serbest müstezatı denerken ve şiir dilinin gündelik dilden farklılığını kafiyeye vurgu yapmadan belirlemeye çalışırken Yahya Kemal, geleneksel bir tavırla vezin ve kafiyenin şiir için gerekli olduğunu ileri sürer. Dolayısıyla Yahya Kemal, dünyayı kendi kavrama biçimiyle temsil etmeye yönelen ve bu amaçla özerk bir şiir dili kurmaya çalışan bir şair olduğunu söylemek zordur. Yahya Kemal'in Türkçe şiire getirdiği yenilik, o güne kadar yapılan tartışmaları askıya almadan, tartışmayı sonuca ulaştıracak yapıtlar yazmaya yönelmesi ve bunu başarmasıdır.

Nâzım Hikmet: Avangard, "serbest vezin" ve türsel ihlal

Nâzım Hikmet'i Türkiye modernleşmesinin yarattığı estetik tepkiler açısından ele almadan önce, 1920'lerin sonunda yazmaya başladığı ve eleştirmenler tarafından "avangard" olarak anılan şiirlerine bakacak ve aynı dönemde benzer bir yaklaşımla şiirler yazdığı için yine "avangard" olarak görülen Ercüment Behzat Lav'ın tavrıyla birlikte değerlendireceğim. Bu sayede, modernleşme sürecinde Batı edebiyatıyla düşünsel düzeyde kurulan ilişkinin önemli bir boyutuna işaret etmeyi umut ediyorum.

İlk şiirlerini 1918'de dönemin genel eğilimine uygun olarak hece vezniyle dergilerde yayımlayan Nâzım Hikmet, Kurtuluş Savaşı'na katılmak için Anadolu'ya, ardından da Rusya'ya geçer ve orada Mayakovski başta olmak üzere dönemin Fütürist şairleriyle tanışır. Türkiye'deki şiir ortamı açısından aykırı sayılabilecek şiirlerini Rusya'daki avangard

şairlerin etkisiyle yazmaya başlar. Nâzım Hikmet'le yaklaşık aynı dönemde Ercüment Behzat Lav da Almanya'ya eğitim amaçlı gitmiş ve Türkiye'ye döndüğünde o günün edebiyat ortamında pek de yankı bulmayan "avangard" şiirler yazmıştır. Her ne kadar edebiyat tarihlerinde hem Lav'ın hem de Nâzım Hikmet'in şiirleri "avangard" olarak nitelendirilse de bu adlandırma Türkçe şiirin kendi içindeki avangard bir duruştan kaynaklanmaz. Tersine, Batı'daki avangard şiire doğrudan eklemlenme amacı taşıdığı ya da bu şiirdeki Batılı avangard izleri sürmek çok kolay olduğu için böyle bir nitelendirme söz konusudur. Bu nitelendirme, Türkçe eleştirinin en önemli kusurlarından biri olarak görülebilecek şairin/yazarın niyetini, yapıtın niyeti olarak kabul etme anlayışının bir ürünüdür. Hem Lav hem de Nâzım Hikmet, avangard şiirden etkilendiklerini ifade etmişler ve eleştirmenler de bu ifadeyi sorgulamadan kullanmakta sakınca görmemişlerdir.

Her şeyden önce avangardın ayırıcı niteliği, yerleşiklik kazanmış "sanatsal biçim"leri yıkmaya yönelmesidir. Oysa 1920'lerde özellikle Ercüment Behzat'ın şiirinde Türkiye'deki yerleşik "sanatsal biçim"leri yıkmanın hedeflendiği söylenemez. Zira Lav'ın şiiri Türkçe şiirdeki tartışmalara yanıt oluşturma hedefinde değildir ve bu şiirin yankı bulmaması da bunun sonucudur. Lav, Türkçe şiirdeki yerleşik biçimleri yıkmak yerine Batı'da gördüğü yeni temsil biçimini Türkçeye uyarlamaya çalışmaktadır. Kuşkusuz bu türden bir uğraş, önemli değişimler yaratabilir ama bunun için şairin öncelikle yazdığı dildeki şiir tartışmalarıyla ilişkilenmesi gerekir.

Ercüment Behzat'ın 1956 yılında *Yeditepe* dergisinin "İlk Adım" başlıklı anketine cevap verirken kullandığı ifadeler onun sorunu nasıl kavradığını ele verir: "[İ]lk şiirimi 1926 yılında bizzat çıkardığım 'Servet-i Fünun Uyanış' dergisinde, benimle beraber sürrealizm üzerine çalışan şair Hayri Mu-

hittin'le birlikte yayımladım" (4). Lav'ın "sürrealizm üzerine çalışmak" ifadesi birkaç açıdan çarpıcıdır. Öncelikle bu söz, Türkiye modernleşmesinde kendini hep duyuran Batılı olmak arzusunun ifadesi olarak okunabilir. Bunun yanında Türkçe şiirde bir yenilik hareketine girişirken Türkçe şiire çalışmak yerine öncelikle Batı edebiyatına çalışmanın tercih edildiğine işaret eder – ki bu durum, yeni bir şiir yaratmanın arkasındaki temel saikin Türkçe şiirdeki tartışmalara cevap vermek değil, Batı karşısında duyulan hayranlık (ya da gecikmişlik) olduğunu gösterir. Türkiyeli entelektüelin bazı tartışmaları Batı'dan Türkiye'ye ithal etmekle övünebildiği bir ortamda Lav'ın tavrı da tipik sayılabilir (Örneğin Peyami Safa, "Doğu-Batı meselesi"nin "Türkiye'de ilk ithalatçısı bendim"["Doğu Batı Sentezi" 201] diyerek öncelik (rüçhan) hakkını vurgulamakta ve övünebilmektedir).

Ercüment Behzat Lav'la ilgili önemli bir nokta da, Lav'ın tüm yaşamı boyunca serbest vezni Nâzım Hikmet'ten önce denediğini ve İkinci Yeni'den önce onların yaptığı "biçim denemeleri"ni kendisinin yaptığını ısrarla vurgulamasıdır. Lav'ın söylediği anlamda bir "ilk olma" durumu varsa da, şairin atladığı bir soru vardır: Tüm bu denemeleri o yapmışsa niçin bu denemeler etki alanı yaratamamıştır ve onun adıyla anılmaz? Bu sorunun cevabını onun "Sürealizm üzerine çalışmak" sözünde bulmak olanaklıdır. Lav, Batılı gibi yazma arzusuna cevap vermiş ama Türkçe şiirin kendi içsel sürecindeki tartışmalara cevap verememiştir.

Nâzım Hikmet, her ne kadar "avangard" şiirleriyle Ercüment Behzat Lav'la benzer bir noktada buluşsa da, onun arayışı yalnızca bir akıma çalışmakla sınırlı kalmaz ve Nâzım Hikmet, dünyayı kavrama biçimini temsil edebilecek bir şiir arayışına girişir. Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu'ya geçerek "halkla, hele köylüyle yakından teması" ve Sovyetlerdeki gelişmeleri öğrenmesiyle "şiirle yeni şeylerin, şimdiye

dek söylenmemiş şeylerin ifade edilmesi gerektiğini sez[er]" ("Nâzım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor" 187). Nâzım Hikmet'in "Moskova'da hece vezniyle ve bu veznin çeşitli hece kombinezonlarıyla açlığa dair bir şiir yazmak istedim[,] olmadı" (188) sözleri, bu yeni şiirin bir temsil krizinden kaynaklandığına işaret eder. Nâzım Hikmet dünyayı algılama biçiminin değişmesi sonucunda, eski biçimlerin bu yeni algılayışı anlatmaya yetmeyeceğini duyar ve yeni bir şiir anlayışına varmak ister. Bu yeni şiir anlayışını kurmayı denerken de, Türkçe edebiyatta sıkça anılan "Putları Yıkıyoruz" kampanyasıyla da, Türkçe edebiyattaki yerleşik şiir anlayışına karşı çıkar (*Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil* 13-20). Bu kampanyada yalnızca Abdülhak Hamid Tarhan ve Mehmet Emin Yurdakul'la ilgili yazılarını yayımlayabilen Nâzım Hikmet'in seçtiği iki şair, hangi şiir anlayışlarını geçersiz kılmak istediğini gösterir. Abdülhak Hamid, dönemin "şairi azam"ı olarak Tanzimat sonrası şiirin mümtaz temsilcisidir. Mehmet Emin ise, yine ilk modernlerin edebiyat projesinden mülhem şiiriyle "milli şiir"in modeli olmuştur. Böylece Nâzım Hikmet, iki anlayışa birden cephe alır. Bu tavrından dolayı da, Batı karşısındaki konumunu belirlemekten daha çok Türkçe şiirdeki tartışmalarla ilişkilenmeyi dener.

Nâzım Hikmet, şiiriyle, yerleşik olan değerlerle belirli noktalarda buluşur. En başta halkın anlayacağı dili kullanma hedefine sahip çıkarak baskın eğilimle aynı kaygıyı paylaşır. Her ne kadar Nâzım Hikmet halkın anlayacağı bir şiirin peşinde olsa da, halk edebiyatının keşfi sürecinden farklı olarak onun eğiliminin nedeni sosyalist dünya görüşüdür. Nâzım Hikmet, Hececi şairlerden farklı olarak köylüyü anlatarak halkın anlayacağı bir şiir yazmak yerine, iletisi açık olan ve karmaşık metaforlara yer vermeyen bir dili tercih eder. Amaç aynı olsa da, takip edilen yol tamamen farklıdır. Bu farklılığa rağmen, Nâzım Hikmet'in şiiri bas-

kın edebiyat anlayışının "anlaşılırlık" beklentisine yanıt verir. Nâzım Hikmet'in halk deyişlerini kullanmasının yanı sıra, halk kültürünü yücelttiğini de görmek mümkündür. Nâzım'ın bu yönelişinde sosyalist dünya görüşü kadar dönemin düşünsel yapısını şekillendirenlerin telkinleri de etkili olmuştur. *Kadro* dergisinin önemli isimlerinden Şevket Süreyya Aydemir, halk şiirinden yararlanması için Nâzım Hikmet'e telkinde bulunur (Memet Fuat, *Nazım Hikmet* 14). Benzer bir telkinin 1940'lı yıllarda Sabahattin Eyüboğlu tarafından Orhan Veli'ye yapıldığı da (Anday, *Akan Zaman Duran Zaman* 47) düşünülürse, Türkiyeli entelektüelin şairden ne beklediği daha açık görülebilir.

Nâzım Hikmet'in Türkçe şiire getirdiği en belirgin yenilik "serbest vezni" kullanmasıdır. Gerçi serbest vezinli ilk şiirler, yukarıda belirtildiği gibi Ercüment Behzat Lav tarafından yazılmış ama Lav'ın şiiri geniş bir etki yaratamamıştır. Nâzım Hikmet'in serbest vezinli şiiri, vezin olmadan da ahenk sağlanabileceğini göstermiştir. Ancak Nâzım Hikmet'in şiirinde vezin ve kafiye, bütünüyle ortadan kaldırılıp ahenk yalnızca sözcük seçimine bağlanmamıştır; hâlâ kafiye ve "kırık vezin" yani vezinlerin dizelere dağılması şiirin yapısında etkilidir. Bu nedenle Nâzım Hikmet'in şiirine "serbest şiir" yerine "serbest vezinli şiir" demek daha doğrudur. Başka bir deyişle, Nâzım Hikmet'in şiirinde vezin ve kafiyenin tamamen ortadan kaldırıldığını ve şiirsel yapının bütünüyle dilin bireysel kullanımına bırakıldığı söylenemez. Nâzım Hikmet'in baskın eğilim karşısındaki ikircikli konumu vezin ve ahenk konusunda da devam eder. Baskın eğilim, şiiri vezin üzerinden düşünürken Nâzım Hikmet bunu yıkar ama veznin ve kafiyenin sağladığı olanaktan da bütünüyle vazgeçemez.

Nâzım Hikmet'in şiirinin genellikle görmezden gelinen önemli bir özelliği "türsel ihlal"e yer vermesidir. Onun baş-

yapıtı olarak kabul edilen 1936 tarihli *Simavne Kadıoğlu Şeyh Bedreddin Destanı* ve ölümünden sonra yayımlanan *Memleketimden İnsan Manzaraları*, bu türsel ihlalin büyük bir ustalığa döndüğü yapıtlardır. Aslında Nâzım Hikmet, bu kitaplardan önce de roman ile şiir arasında bir türü denemiş, türsel ihlalin örneklerini vermiştir. Bu ara tür, Nâzım Hikmet'in karmaşık metafordan arınmış şiiri için en uygun "biçim" olduğu kadar, estetik özerklik karşıtlığı çevresinde beliren düzyazılaşma eğiliminden de etkiler taşır. Buna rağmen, Nâzım Hikmet'in şiirindeki türsel ihlaller, temsil etme biçimin dönüştürülmesi noktasında önemlidir. Nâzım Hikmet türsel ihlal yoluyla, temsilin bireyselleşmesinin yolunu açar.

MAKBUL ŞİİR:
"Bugüne kadar hiçbir şekilde şiir yoktu"

Garip şiiri farklı bir noktadan hareket ederek, halkın anlayacağı dille yazmayı savunan, eskiyi reddeden ve özerk şiir diline karşı çıkan bir şiir hareketi olması nedeniyle Türkiye'deki baskın eğilimin beklentilerine doğrudan cevap verir. Ancak bunu gerçekleştirirken, modern şiirin inşası için "görevlendirilmiş" hece vezni gibi araçları kullanmaz. Hatta Garip şiirinin metinsel stratejisi, Türkiye'deki edebiyat kurumunun ufku dışında kalacak kadar aykırı bir nitelik taşır. Garip, Türkiye modernleşmesinin estetik tepkileri açısından makbul bir şiirdir ama metinsel stratejisi kabul görmüş yanını aşar. Bu anlamda Garip, beklenen ama beklendiği biçimde gelmeyen bir şiirdir.

Garip şiirinin ilk örnekleri, 15 Eylül 1937'de *Varlık* dergisinde yayımlanır. Garip tarzındaki ilk şiirleri yayımlamayı kabul edenin *Varlık* dergisi, yani Yaşar Nabi Nayır olması bir rastlantı değildir. *Varlık* yayımlanmaya başlandığı 1933 yılından itibaren Kemalizm'in ilkelerine bağlı kalan bir dergidir. Dolayısıyla ilk modernler ve sonrasında Ziya Gökalp'in düşünceleriyle biçimlenen İnkılap edebiyatı-

nı savunan Yaşar Nabi Nayır'ın, Garip gibi "anlaşılır" bir şiire ilgi göstermesi olağandır. *Varlık* dergisindeki ilk şiirlerin ardından Garip tarzı, Orhan Veli'nin 1938'de *İnsan* dergisinde yayımlanan "Kitab-ı Sengi Mezar" şiirinden sonra geniş bir yankı uyandırır. Hececi ya da Yahya Kemal tarzı "modern" şiir görgüsüyle yetişenlerin en başta ısınamadığı bu şiirlere, Cumhuriyet'in ilkelerini benimseyen Sabahattin Eyüboğlu ve Nurullah Ataç gibi eleştirmenler sahip çıkar.

Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'ın şiirlerini bir araya getiren ve hareketle aynı adı taşıyan kitap, 1941 yılında yayımlanır. Üç şairin ilk ürünlerininin bir araya getirildiği bir antoloji olarak tasarlanan bu kitapta "Garip" başlığını taşıyan bir önsöz yer alır ve bu önsözü Garip şiirinin manifestosu olarak kabul etmek mümkündür. Orhan Veli tarafından yazılan ve diğer iki şairin imzasını taşıyan bu yazıda, bir yandan Garip'in şiir anlayışı anlatılır, diğer yandan –şiirler dergilerde yayımlandıktan sonra yazıldığı için– yapılan eleştirilere yanıt verilir. Dolayısıyla bu önsöze "geç bir manifesto" denebilir. Kitabın yayım tarihinden itibaren hem bu tarz hakkında pek çok tartışma olur hem de Garip tarzı şiirler hızla yaygınlık kazanır. Garip gibi öncesindeki hiçbir şiir anlayışına yakın durmayan bir şiirin kısa zamanda yaygınlık kazanması, Türkiye modernleşmesinin estetik tepkileri açısından anlamlıdır. Bu durum, Garip'in beklenen bir şiir olduğunun kanıtlarından biridir. Buna rağmen, bu şiirin özellikle şiire yeni başlayanlar arasında hızla yaygınlaşması (örneğin Edip Cansever'in 1944 tarihli *İkindi Üstü* kitabı bunun örneklerinden biridir), en başta Garip şairlerini rahatsız eder. *Garip* kitabının Orhan Veli adıyla 1945'te yapılan ikinci baskısında Kanık, hem bu durumdan duyduğu rahatsızlığı hem şiir anlayışındaki değişimi dile getirir ve Garip'in diğer şairleriyle yolunun ayrıldığını ima eder. Garip kitabı-

nın ikinci baskısının yapıldığı 1945, aslında Garip şiirinin ilk metinsel stratejisinden ayrıldığı ve dolayısıyla Garip şiirinin sona erdiği yıldır. Bu nedenle bir tarz olarak Garip şiiri, 1937 ile 1945 arasını kapsar. 1945'ten sonraki dönemde ise Garip şairleri Türkiye açısından daha "tipik" bir şiir yazmaya yönelirler. Orhan Veli 1946'da *Destan Gibi* kitabını çıkararak halk edebiyatını modern biçimde dönüştürmeyi dener. Oktay Rifat, 1945 tarihli *Güzelleme* ile halk edebiyatının klasik biçimlerinin açıkça kendini belli ettiği bir şiiri tercih eder.[8] Melih Cevdet ise, "toplumcu" bir şiire doğru kayar ve siyasal bildirisini doğrudan gösteren bir şiir yazmaya başlar. Zaten 1937 yılında da bu şairler arasında Garip'in metinsel stratejisi açısından tam bir birlik yoktur. Garip'in metinsel stratejisi, yerleşik şiir anlayışlarına karşıdır. Oysa Oktay Rifat başından beri, Türkiye'de modern bir reflekse dönüşmüş halk edebiyatından yararlanma anlayışına yakın durur. Melih Cevdet Anday ise, "toplumcu" anlayışına rağmen Türkiye'deki toplumcu anlayışta yer bulamayan metafizik bir arayış içindedir. Dolayısıyla Garip tarzı söz konusu olduğunda, bu tarza uygun şiiri yazan, tek başına Orhan Veli'dir. Behçet Necatigil'in belirttiği gibi "Garip, Orhan Veli'nin şiiri ve ısrarıdır" ("Garipçiler" 263). Garip şiirinin ele alındığı eleştirel metinlerde kullanılan ifadeler de, bu şiirin Orhan Veli ile özdeş sayıldığına işaret eder. Sezai Karakoç Garip şiirinden söz ederken "Orhan Veli Akımı" (Dişimizin Zarı" 26), Muzaffer İlhan Erdost ise "Orhan Veli Üçlüsü" ("İlhan Berk" 38) der.

1945'te Garip'in ilk metinsel stratejisinden sapılmasına rağmen, edebiyat tarihlerinde ve eleştirel metinlerde Orhan

8 Bkz. Orhan Koçak, "Uzun Denklem: Oktay Rifat'ın Şiirinde Folklor ve Modernizm", *Defter* 36 (Bahar): 131-71. Ayrıca bu konunun Cahit Külebi bağlamında ele alındığı önemli bir çalışma için bkz. Orhan Koçak, "Şiirin İzlek Haritasında Değişmeler / Gelenekten ve Folklordan Yararlanma Tartışmaları" , *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (Ankara: edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1995) 280-96.

Veli'nin 1950'deki ölümüne, Oktay Rifat'ın 1956 tarihli *Perçemli Sokak* kitabına, Melih Cevdet Anday'ın ise 1962 tarihli *Kolları Bağlı Odysseus*'a kadar Garip tarzının sürdüğü kabul edilir. Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in bu kitaplarında şiir dilini ve dolayısıyla şiir anlayışlarını değiştirdikleri hemen fark edilebilir. Ancak şiir dilinde köklü bir dönüşüm olmasa da bu şairler, Garip tarzından *Perçemli Sokak* ve *Kolları Bağlı Odysseus*'tan önce vazgeçmişlerdir. Bu durumu Garip'in metinsel stratejisi çözümlendiğinde görmek mümkündür.

1937 ile 1945 yılları arasındaki Garip ve Garip sonrası şiirler arasındaki fark, Türkiye modernleşmesinin estetik tepkileri açısından bakıldığında açıklık kazanır. 1937 ile 1945 arasındaki Garip, metinsel stratejisi açısından o güne kadar tahayyül edilmemiş bir "estetizm" karşıtlığı içindedir. Bu "estetizm" karşıtlığı, Türkiye modernleşmesinin estetik özerklik karşıtlığı ile aynı noktada buluşur. Bu buluşma sonucunda Garip makbul şiir olarak sahiplenilir. Oysa beklenen şiir 1937'deki Garip şiirleri değil, 1945 sonrası şiirler olmalıdır. Çünkü 1945 sonrasındaki şiirler, halk edebiyatından yararlanma gibi "makbul teknikler"le kurulmuştur.

Beklenen şiir

Melih Cevdet Anday'ın 1988 yılında kendisiyle yapılan "Zaman Okyanusunda" başlıklı söyleşide "Garip hareketi bir tesadüftür" (12) demesine rağmen, Türkiye modernleşmesinin estetik tepkileri açısından bakıldığında Garip'i bir tesadüf olarak görmek mümkün değildir. Türkiye'deki modern estetik tepkiler açısından Garip, bir tesadüf değil tersine beklenen bir şiirdir. Her ne kadar 1937'den önceki modern şiir beklentisinde Garip gibi bir şiir hayal edilmese de, Garip şiiri bu beklentinin parametrelerine başka yollardan cevap verir.

Garip tarzının ilk örneklerinin yayımlandığı 1937 yılında Türkiye'deki edebiyat kurumundaki baskın eğilim, 1911 sonrası inşa edilen "milli edebiyat" ve 1930'larda bunun dönüştürülmüş bir biçimi olan İnkılap edebiyatı anlayışıdır. Hakan Sazyek, Garip şiirinin ortaya çıktığı yıllarda "şiir anlayışı ve zevki[nin], büyük ölçüde, yüzyılın ilk on yılında oluşmuş Hececi şiirin egemenliği altında" olduğunu ve "önceki dönemin şiir anlayışı[nın], vezinsizliğe, hayal ve söyleyiş özgürlüğüne dayalı farklı çıkışların varlığı yanında, yaygınlığını koru[duğunu]" belirtir (*Garip Hareketi* 7) . Orhan Okay ise Garip'in "Ahmet Haşim'in şiir teorisinin değerini koruduğu, hececilerin de alabildiğine saltanat sürdüğü dönemde" ortaya çıktığını dile getirir (*Poetika Dersleri* 59). Sazyek ve Okay'ın Hececi şiir vurgusuna, Ahmet Oktay ve Asım Bezirci, Nâzım Hikmet etkisinde gelişen hareketi de eklerler. Ahmet Oktay'a göre, Garip şiirinin ortaya çıktığı dönemde üç eğilim ayrıştırılabilir: Saf şiirciler, Kemalist halkçılar ve Serbest nazımcı toplumcular (*Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı* 869-870). Asım Bezirci de, "Orhan Veli'den önceki şiir eğilimleri[ni] –kaba çizgileriyle– şöyle özet[ler]": Hececiler, Halkçılar, Öz şiirciler, Serbestçiler (*Orhan Veli* 34-45).

Garip şiirinin dönemin eleştirmenleri tarafından övgüyle karşılanmasından dolayı bu tarzın bir Cumhuriyet şiiri olduğu söylenmiş, hatta Attilâ İlhan, Garip'in "İnönü diktası"nın toplumcu şiiri engellemek için çıkardığı bir şiir olduğunu iddia etmiştir. İlhan'ın iddiası şöyledir: "40 yıllarında, edebiyat çevresinde, ikisi iktidardan yana, ikisi iktidara karşı, dört ayrı grup vardı. İktidar dediğim faşizan İnönü (CHP) diktası. Bunlar birinci kademede Ataç, Sabahattin Eyüboğlu, Yaşar Nabi aracılığıyla, Garip üçlüsünü, Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'i tutuyorlardı" (*Gerçekçilik Savaşı* 9-10). İlhan'ın tartışmalarda sıkça gündeme

gelen bu iddiasına rağmen Garip, yalnızca Cumhuriyet döneminin değil Türkiye modernleşmesinin beklenen şiiridir aslında. Garip şiirinin "anlaşılırlık", "eskinin karşıtı olmak" gibi nitelikleri, yalnızca bir dönemin iktidarına değil, Türkiye modernleşmesinin yarattığı beklentilere uygundur. Dolayısıyla Garip'in kısa zamanda yaygın bir şiir haline gelmesinin nedeni, yalnızca dönemin etkin eleştirmenlerinin desteği değil, Garip şiirinin Türkiye'deki modern edebiyat beklentisiyle aynı ufukta buluşmasıdır.

Tanzimat'tan başlayarak modern şiirin, Osmanlı geleneğini olumsuzlayarak ve halkın anlayacağı bir dille yazılacağı beklentisi –her ne kadar kendi amacı farklı olsa da– Garip şiirini belirler. Garip şiirinde, Osmanlı şiirinden herhangi bir iz bulmak mümkün değildir. Aksine Garip, yalnızca Osmanlı şiirinden değil, halk edebiyatının da dahil olduğu tüm Türkçe şiir geleneğinden kopuştur. Diğer yandan Garip'in dilsel tercihinin estetik özerklik karşıtı konumu, başka bir deyişle özerk şiir diliyle değil de gündelik dille kurulması, halk edebiyatıyla bir bağlantısı olmasa da, halk edebiyatının öne çıkarılmasına neden olan "halkın anlayacağı edebiyat" talebine yanıt verir. Garip şiirinin, dönemin İnkılap edebiyatının önemli bir savunucu olan *Varlık*'ta yayımlanması, dönemin en etkili eleştirmeni sayılan Nurullah Ataç'ın ve onunla birlikte Sabahattin Eyüboğlu'nun bu şiiri övgüyle karşılaması, Garip şiirinin onların beklentilerine yanıt vermesinin bir sonucudur.

Garip'in Türkiye'deki baskın eğilimin beklenti ufkuyla buluştuğu bir başka nokta da, toplum yararına sanat anlayışıdır. Namık Kemal, Tevfik Fikret, Ziya Gökalp çizgisinde edebiyatın işlevi, topluma bir siyasal "anlatı"yı öğretme noktasında tanımlanır. Aynı anlayışın son halkası Nâzım Hikmet'tir. Ancak Nâzım Hikmet, diğerlerinin aksine Türkiye modernleşmesinin uzak durduğu sosyalizmi anlatmayı ter-

cih etmesi nedeniyle, edebiyat kurumu dışına itilmeye çalışılır. Nâzım Hikmet'in bu konumu, faydacı edebiyat kurumunun Türkiye'deki sınırının nerede bitirilmek istendiğine işaret eder. Garip, bu sınırın farkında olarak Nâzım Hikmet tarzında bir faydacılığa karşı çıkar ama toplum yararına edebiyat yapma düşüncesinden hareket eder. Zaten dilsel tercihinin kaynağı da bu anlayıştır.

Garip'in, baskın eğilimin beklenti ufkuyla uyuşan bir diğer niteliği de, uygarlık projesine bir biçimde dahil olma arzusudur. Garip şairleri, kendileriyle yapılan ilk söyleşide şunları söyler: "Biz senelerden beri zevkimize, seviyemize, irademize hükmetmiş; onları tayin etmiş, onlara şekil vermiş olan edebiyatların bize öğretmiş olduğu her şeyi atmak mecburiyetindeyiz. O ruhu atmak, o sevgiyi kaybetmek, o zevki unutmak mecburiyetindeyiz. Sade güzel telakkimiz değil, bütün telakkilerimiz değişmeli" (Kanık, "Şiir Ölüyor mu?" 339). Bu sözleri Cumhuriyet'in yenilenme çağrısına bağlamak mümkündür. Eski telakkilerden kurtulmak amacıyla edebiyatın "Türk Teceddüd Edebiyatı"/"Edebi Yeniliğimiz: Tanzimat'tan Beri" (İsmail Habib Sevük) adlı kitaplarla okutulduğu, "divan şiiri"nin lise müfredatından kaldırılmaya çalışıldığı bir kültürel ortamda Garip'in bu sözleri, Cumhuriyet ideolojisinden derin izler taşır. Nurullah Ataç'ın "çağdaşlamacı" zihni düşünüldüğünde, Garip'in "o zevki unutmak mecburiyetindeyiz" sözü, Ataç'ın bu şiiri övmesi için yeterli sebeptir aslında. Bu nedenle de, Attilâ İlhan'ın iddialarının aksine, Nurullah Ataç'ın bu şiire destek vermesinden daha çok Garip'in Ataç'a destek verdiğini söylemek mümkündür. Tuğrul Tanyol'un belirttiği gibi, Garip, "ilk gerçek Cumhuriyet şiiriydi. Cumhuriyet ideolojisinin popülist yanını Garip şairlerinin benimsemiş oldukları açıkça görülebilir" (9).

Garip'in Cumhuriyet'le kurduğu ilişkinin ideolojik olma-

sına rağmen, onun edebiyat kurumu karşısındaki konumunun Cumhuriyet'in belirleyebileceği ufkun ötesine geçtiğini de belirtmek gerekir. Cumhuriyet, "divan edebiyatı"nı olumsuzlamak ve halkın anlayacağı bir edebiyat inşa etmek noktasında bir yön belirlese ve Garip şairleri bilinçli ya da bilinçsiz olarak yazılarıyla bu yönde ilerlese bile, Garip şiiri metinsel stratejisi açısından bu belirlenmiş yönün ötesine geçmeyi başarır ve şiire içkin avangard stratejisiyle önemli bir dönüşüm yaratır.

Garip'in manifestosu

Yukarıda belirtildiği gibi *Garip* isimli "antoloji" yayımlanırken kitapla aynı başlığı taşıyan bir önsöz yer alır ve bu metinde Garip'in şiir anlayışı anlatılmaya çalışılır. Tutarlılık açısından sınandığında çok sağlam bir yapısı olmayan bu metinde, Garip'in kendini Ahmet Haşim ve Nâzım Hikmet karşıtlığı üzerinden kurmaya çalıştığı, bunun yanı sıra vezin ve kafiyeyi şiir için elzem gören anlayışa karşı çıktığı görülür. Garip'in manifestosu sayılabilecek bu önsözde, yalnızca Türkiye'deki edebiyat kurumuyla kavgaya girişilmez, Batı şiiri karşısında da bir konum alınmaya çalışılır.

Ahmet Haşim'e ve Nâzım Hikmet'e karşı çıkılırken, şaşırtıcı biçimde, bu manifestoda Hececi şairlerle doğrudan kavgaya girilmez. Her ne kadar vezin ve kafiyeyi kullanan şairlere karşı cephe alınmış olsa bile özellikle Hececi şiirden söz edilmez. Bunun nedenini Orhan Veli'nin geç tarihli (1947) başka bir yazısında bulmak olanaklıdır. Orhan Veli, "Anlamak" başlıklı yazısında adını vermediği bir eleştirmenin Türkçe şiir hakkındaki yorumlarını eleştirirken Hececi şairleri nasıl değerlendirdiğini dile getirir: "Kalıbı kıran şair yalnız bugünün şairi değilmiş; onu daha evvel Ahmet Haşim, Haşim'den sonra da Hececiler kırmışmış. Haşim kalıbı kır-

mıştır ama müstezatlarıyla değil, şiiriyle kırmıştır. Hececilere gelince; ne diye günahına girer, o zavallılar hiçbir şey kırmamışlar. Olsa olsa, şiir meselesine burunlarını sokmakla pot kırmışlardır, o kadar" (158). Orhan Veli, özellikle 1911 sonrasının modern şiir projesine göre hece veznini esas alarak yazan şairleri, "şiir meselesine burunlarını sokmakla pot kırmış" olarak görmekte ve 1911 sonrasının projesini askıya almaktadır. Dolayısıyla Garip'in manifestosunda doğrudan Hececi şairlerden söz edilmemesi, bu tavrın sonucudur.

"Garip" başlıklı önsözde Ahmet Haşim'in şiir anlayışı açık biçimde eleştirilir. Ahmet Haşim'le ilgili kısımda ele alındığı gibi, "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" başlıklı yazısında Haşim "şiirin, sözden ziyade musikiye yakın muvassıt bir lisan" olduğunu söylüyor ve "Şiirde manayla neyin kastedildiğini bilmiyoruz" diyordu. Orhan Veli, Ahmet Haşim'in bu yaklaşımını "hokkabazlık" olarak değerlendirir: "Şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır. Yani tamamıyla manadan ibarettir. Mana insanın beş duyusuna değil, kafasına hitap eder. Binaenaleyh doğrudan doğruya insan ruhiyatına hitabeden ve bütün kıymeti manasında olan hakiki şiir unsurunun musiki gibi, bilmem ne gibi tâlî hokkabazlıklar yüzünden dikkatimizden kaçacağını da hatırdan çıkarmamalı" ("Garip" 16). Bu noktada Garip şiirinin "makbul" niteliğini görmek mümkündür. Ahmet Haşim, özerk bir şiir dilini savunması nedeniyle Türkiye modernleşmesinin baskın eğilimini savunanlar tarafından eleştirilir ve Garip de Ahmet Haşim karşıtlığı ile aynı noktada buluşur.

Garip, toplum yararına sanat anlayışını savunsa ve bu noktada Nâzım Hikmet'le arasında bir koşutluk kurmak mümkün olsa bile, kendi anlayışını Nâzım Hikmet'in anlayışından ayırma ihtiyacı hisseder. Garip tarzındaki ilk şiirlerin yayımlanmasından bir süre sonra *Ulus* gazetesinde Yaşar Nabi Nayır, Garip şairlerine iki soru yöneltir. Garip'le ilgi-

li şiir dışındaki ilk metin olan bu söyleşide (o zamanki kullanımla "anket"), "Sanat hiçbir zaman itikatların tellallığını yapmak işiyle tavzif edilemez [görevlendirilemez]" (Kanık, "Şiir Ölüyor mu?" 339) denir. Aynı düşünce Garip'in önsözünde de daha açık biçimde tekrar edilir: "Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanatta onu hâkim kılmaktır" ("Garip" 13). Nâzım Hikmet'le Garip şiiri arasına böyle bir ayırımı koyan Orhan Veli, yine makbul sayılacak bir konumdadır. Orhan Veli, sanatın toplum yararına kullanılmasına Nâzım Hikmet şiiri üzerinden bir sınır çeker; bu sınır, Cumhuriyet modernleşmesinin tanımladığı anlamda "politik şiir" anlayışıyla da buluşur. Şiirin "toplumcu" olması gerektiğini ama bunun "bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapma[ya]" vardırılmaması gerektiği savunulduğunda, "toplumcu" ama sosyalist olmayan eğilimlerle buluşulur. Türkiye'de Tanzimat'tan beri bu yönde bir "kamusal model" geçerli kılınmaya çalışıldığı için Garip'in yine beklentiye yanıt verdiği görülür.

Garip'in manifestosu, yalnızca Türkiye'deki şiir anlayışları açısından kendi yerini belirlemeyle sınırlı değildir. Orhan Veli, bir yandan şiiri vezin ve kafiye ile olanaklı gören anlayışı, Ahmet Haşim'i ve Nâzım Hikmet'i eleştirirken diğer yandan Batı şiiri karşısında kendi konumunu belirlemeye çalışır. Bu belirlemede özellikle sürrealizmden söz edilmesi dikkat çekicidir. Garip tarzındaki ilk şiirlerin yayımlanmasından sonra *Ulus* gazetesinde yayımlanan söyleşide de, sürrealizme özel bir gönderme yapılır. Bu söyleşideki ikinci soruya yanıt verilirken "Avrupa'da yanmaya başlayalı yirmi sene olan alev, memleketimize yeni yeni sirayet ediyor. Bugüne kadar hiçbir şekilde şiir yoktu" (Kanık, "Şiir Ölüyor mu?" 338-39) denir. Avrupa'da yanmaya başlayalı yirmi yıl olan alevin, avangard hareketler ve daha özelde sür-

realizm olduğunu söylemek yanlış olmaz. *Garip*'in önsözünde ise sürrealizme doğrudan gönderme yapılır: "Bu hususta bizim arzumuza en çok yaklaşan sanat cereyanı *surréalisme* cereyanıdır" (Kanık, "Garip" 19). Her ne kadar "arzumuza en çok yaklaşan sanat cereyanı" sürrealizm dense de, bir açıklama yapma ihtiyacı duyularak bu cümlenin sonuna şu dipnot eklenir: "*Sürréalizme*'den birkaç defa böyle sevgi ile bahsetmemizden olsa gerek, ya *surréalizme*'i yahut da bizim şiirimizi okumamış bazı insanlar, hakkımızda yazılar yazarken, bizi bu isimle isimlendirdi. Halbuki *surréalizme*'le, burada bahsettiğim iştirâkler dışında hiçbir alakamız olmadığı gibi herhangi bir edebi mektebe de bağlı değiliz" (19). Orhan Veli'nin bu uyarısı, Garip'in ayırıcı niteliğini anlamakta çok önemli bir ipucu sunar. 1920'li yılların avangard çıkışında, Ercümend Behzad Lav'ın ifadesiyle "sürrealizme çalışmak" söz konusuyken, Garip'in sürrealizm bağlantısı onu yalnızca bir "kaynak" olarak kullanmasıdır. Bunun yanı sıra, kendi şiirini kurarken yalnızca Türkiye'deki edebiyat kurumuyla hesaplaşma yoluna gitmeyip aynı zamanda Batı şiirine göre kendi konumunu bu biçimde belirlemeye çalışması, Garip'in ayırıcı bir niteliği olarak belirir. Garip, hep yapılagelenin aksine Batı şiiri karşısında kendini çocuk konumuna yerleştirmek yerine Batı'daki şiiri bildiğini, bu fikirlerden etkiler olsa bile, bağımsız bir şiir anlayışı yaratmaya çalıştığını dile getirmektedir. Her ne kadar "otomatizm" gibi sürrealist teknikleri kullanmak gerektiği söylense de, Garip'in şiirinde bu türden açık bir sürrealizm etkisi görmek, dolayısıyla "taklit" açısından Garip'i eleştirmek mümkün değildir.

Garip'in önsözünde şiir anlayışını birkaç noktada saydamlaştırmak mümkünse de, bu manifestonun Garip şiirini tam olarak karşıladığı söylenemez. Örneğin "modernist" şiir açısından altın değerinde sayılabilecek şu söze yer verilir: "Mümkün olsa da 'şiir yazarken bu kelimelerle düşün-

mek lazımdır' diye yaratıcı faaliyetimizi tahdit eden lisanı bile atsak" (14). Buna rağmen Garip şiirinde dilden kurtulmaya dönük bir girişimin karşılığını bulmak hayli zordur. Garip Türkçe şiir geleneğinden kopuşa işaret eden bir şiir olsa bile, "dil"den kopmayı deneyen bir şiir değildir. Zaten şiirin "anlam" için yazılması gerektiğini söyleyen ya da halkın "zevkini şiirde hâkim kılma[yı]" amaçlayan bir anlayışın, dil'den kurtulması beklenemez. Garip metinsel stratejisiyle Türkçe şiirde büyük bir dönüşüme yol açmış ama bu strateji onun tarihsel olarak önemli hale gelmesine sağlarken estetik açıdan eleştirilmesine neden olmuştur. Bu durum, Garip'in metinsel stratejisi ve tarihsel önemi sorgulandığında açık biçimde görülebilir.

Garip'in metinsel stratejisi

Garip şiirinin şairanelik karşısındaki tavrı, üç şairin birlikte yayımladığı *Garip* kitabının önsözündeki ifadelere dayanılarak belirlenmiştir. 1941 tarihli *Garip* kitabındaki şiirler, bu önsöz olmasa bile, Türkçe şiir geleneğine karşıt bir tavır ortaya koyar. Garip yalnızca kendinden önceki kuşağın şiir anlayışına değil, Türkçe şiir geleneğinin bütününe karşı bir şiirdir.

Garip'in şairaneye karşıtlığını daha çok vezin ve kafiye vurgusuyla yapmasının nedeni, o güne kadar şiir üzerine tartışmaların vezin ve kafiye üzerinden yapılması ve şiirin yapısını bu iki "aygıt"ın belirlemesidir. Garip, yıkmak istediği şiirin temel belirleyenlerinin kafiye ve vezin olduğunun farkında olarak, en başta bunlara saldırır. Ancak Garip'in yalnızca vezin ve kafiye karşıtlığından ibaret olmadığının altını çizmek gerekir. Murat Belge'nin belirttiği gibi, "Orhan Veli'nin makalelerinde şairin 'vezin' ve 'kafiye' karşıtı tutumu oldukça sık karşımıza çıkar. Ama Orhan Veli'nin yeni-

den anladığını bununla sınırlı tutarsak biz Orhan Veli'nin düşüncesine de, şiirde yapmayı başardıklarına da hiç nüfuz edemeyiz" (71). Garip şiiri yalnızca vezin ve kafiye karşıtlığından ibaret değildir ama dönemin egemen anlayışını belirleyenin –Nâzım Hikmet'in serbest şiirlerine rağmen– şiirin kafiye ve vezinden oluştuğuna inanan anlayış olmasından dolayı temel mücadele noktası, vezin ve kafiye olarak belirir.

Garip'in bu tavrının vezin ve kafiye karşıtlığı olması, onların çıkışının Batı şiirinden etki taşımasından daha çok kendi kültüründe bir dönüşüm yaratma isteğiyle hareket ettiklerini gösterir. Garip, Batı şiirinden öğrenilmiş birtakım ilkelere bağlanarak yeni bir temsil biçimi önermez. Önceki bölümde ele alındığı gibi Ercüment Behzat Lav, "sürrealizme çalışarak" "avangard" bir şiir yazdığını düşünür. Oysa Lav'ın 1920'lerdeki "avangard" şiiri Türkiye'deki temsil tartışmalarıyla ilişkinlenmekten daha çok Batı'daki temsil biçimiyle ilişkilenmeyi hedeflemektedir. Buna rağmen, Garip şiiri yerleşik olan bütün şiir anlayışlarına karşı çıkarken hareket noktası Batı şiirinde birtakım temsil biçimleri geliştirilmesi değil, Türkçe şiirin temsilinde kriz olduğuna inanılmasıdır. Bu noktada 1920'lerin "avangard" şiirini, Türkiye'deki estetik biçimlere karşıtlıkla şekillenmediği için avangard saymak mümkün değilken, Garip'in avangard niteliğini sorgulamak mümkündür.

Avangard konusundaki pek çok çalışmanın varlığına rağmen Peter Bürger, *Avangard Kuramı* adlı kitabında "tarihsel avangard" kavramıyla, avangard hareketin ayırıcı yanını anlamakta daha açık bir izah geliştirir. Bürger, öncelikle "neo-avangard" ile "tarihsel avangard"ı ayırma ihtiyacı duyar. Dada, fütürizm, sürrealizm gibi tarihsel avangard hareketler, "sanat" kavramını tarihselleştirerek ona karşı çıkarken 1950'lerdeki "neo-avangard", "Avangardistlerin gelenekten kopuşunu ikinci kez sahnele[r]" ve bu yüzden "anlam-

dan yoksun"dur (124). Peter Bürger'e göre tarihsel avangardın ayırıcı yanı, "aralarında muazzam farklar olmasına rağmen, hepsinin, daha önceki sanatın tekil sanatsal prosedürlerini değil, o sanatı toptan reddetmeleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir" (55). Avangard sanat temelde, "burjuva toplumunda sanatın statüsüne yönelik bir saldırıdır". Çünkü burjuva toplumunda yaşam ve sanat pratiğini "karşıtlık içerisinde tanımla[yan]" sanat kurumu vardır (48, 103).

Bürger'in tarihsel avangard kavramı, "sanat kurumu"nu görmeye olanak veren *ufuk açıcı* bir izah olarak görülürse, Garip'in Türkçe şiirdeki "yıkıcı" etkisi daha iyi görülebilir. Garip'in "şairanelik"i yıkma arzusu Türkçe şiir geleneğindeki bütün şiir anlayışlarını geçersiz kılmaya işaret eder. Dolayısıyla Garip'in metinsel stratejisini "sanat kurumu"na karşıtlık olarak yorumlamak mümkündür.

Garip'in metinsel stratejisi, gelenek karşısında toptan bir reddiyedir. Eser Gürson'un deyişiyle, "Garip hareketi şiirin esnek bünyesinde girişilen yeni bir denemeden çok, bu bünyeye bir başkaldırı olayıdır" (51). Garip'in ilk örneklerinin okurda şaşkınlık yaratması bir yana, ilk örneklerin şiir olup olmadığına dair kuşkuların dile getirilmesi, Garip'in Türkiye'de şiir adına kabul edilmiş bütün şiir anlayışlarının dışına çıktığının kanıtıdır. Hem geleneksel edebiyatta hem de 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra şiir, vezin ve kafiye ile olanaklı görülürken Garip, geleneğin yüzyıllardır süren anlayışına karşı çıkarak şiirin, dünyayı şiir adına herhangi bir kayda bağlı kalmadan da temsil edebileceğini göstermiştir. Garip, yalnızca vezin ve kafiyeye karşı olmakla sınırlı kalmayarak, şiirinde anlatılan dünyanın da genişlemesini sağlamıştır. Cemal Süreya'nın metaforik ifadesiyle, Garip, "şiire kasket giydir[miş], [onu] sivilleştir[miştir]" ("Orhan Veli'nin Yanlışı" 114). Oysa o güne kadar Türkiye'deki baskın eği-

lim, hem şiirin yapısal hem de tematik sınırlarını çizerek şiirin evrenini belirlemiş, Garip ise, bu evrene karşı çıkarak edebiyat kurumunu köklü biçimde dönüştürmüştür.

Bu dönüşümün sonucunda Garip'in belli bir şaireneliği yıkarak, yerine başka bir şairanelik getirdiği dile getirilmiştir: Örneğin Necatigil'e göre "Yazmanın sohbetten, yarenlikten farksızlaştığı bu şiir biçimi, 'şâirâne'yi yok etmiyor, sadece değiştiriyor, eskisinin yerine yumuşak bir ironi ve hüzünle karışık yeni bir şairanelik getiriyordu" ("Garipçiler" 262). Oysa Garip'in yeni bir şairanelik getirdiği söylenemez. Garip, şiir anlayışlarının tamamına karşı çıkarken bunun karşısında yeni bir "şiirsel eda" önermez. Aşağıda ele alınacağı gibi, onun şiirsel ifade açısından başarılı bulunmamasının bir nedeni de, onun yeni bir "şiirsellik" ya da yerleşik estetik duyarlılığa yanıt verecek bir metin üretmemesidir.

Garip şiiri hakkındaki eleştirel birikime bakıldığında, ortak bir değerlendirmenin yapıldığı görülür. Garip, Türkçe şiirde gerçekleştirdiği dönüşüm noktasında övülse bile, estetik açıdan başarısız bulunarak eleştirilir. Bunun en tipik örneklerinden biri Cemal Süreya'nın "Orhan Veli'nin Yanlışı" başlıklı yazısıdır. Cemal Süreya, bu yazıda "Orhan Veli'nin kavgasının edebiyatımızın en büyük kavgası" olduğunu ve bu kavganın yurdumuzdaki bütün şiir köklerini büyük büyük ırgalayan bir işlevi oldu[ğunu]" (114) belirtir ama Orhan Veli'nin kendi şiirini kurmak yerine tüm etkinliğini karşı olduğu şiir üzerinden inşa ettiğini, bu yüzden de kendisine özgü bir şiir yaratamadığını dile getirir. Cemal Süreya'ya göre, "Orhan Veli şiirlerinde eski şiirle o kadar uğraştı ki, kendi sanatının estetik yönüyle ilgilenmeye pek vakit bulamadı" (115). Oysa Garip şiiri, temelde estetizme karşı çıkan bir şiirdir ve Türkçe şiirde gerçekleştirdiği dönüşüm onun estetik karşıtı tutumundan kaynaklanır. Bir yandan Orhan Veli'nin Türkçe şiirde büyük bir dönüşüm yap-

tığını söylemek, diğer yandan da bu dönüşümü yapmasına olanak sağlayan niteliği görmezden gelerek onu eleştirmek Garip'in tarihselliğini anlamayı olanaksız hale getirir.

Cemal Süreya, Orhan Veli'yi kendi "estetik"ini kurmaya yeterince zaman ayırmadığı için eleştirirken, onun "güzel" şiirlerine de dikkat çeker: "Dalgacı Mahmut, Kapalı Çarşı gibi özgün ve eski sanattan bağımsız şiirleri de var. Ama çok az. Bence asıl güzel şiirleri böyle şiirleridir" (116). Cemal Süreya'nın bu "güzel şiir" yorumuna katılan başka eleştirmenler de vardır. Ahmet Oktay "Hürriyete Doğru gibi zaman zaman güzel şiirler yazmıştır" ("Orhan Veli'nin Yeri" 16) derken, Behçet Necatigil, "Bazı şiirlerinde parıldayan lirizme ve hüzn[e]" ("Garipçiler" 264) dikkat çeker. Benzer bir yaklaşımla, en sert eleştiriyi ise Enis Batur yapmıştır: Garip, "Düzayak, herkesin şiiri olmayı amaçlayan, ne yazık ki bu amaca ulaşan bir üslüpsuzluk imparatorluğu[dur]" ("II.Yeni ve Gerçeküstücülük" 98). Tüm bu değerlendirmeler, "güzel" düşüncesinden hareket etmekte ve Garip şiirinin metinsel stratejisine aykırı bir beklenti geliştirmektedir. Garip, estetizm karşıtı tutumu nedeniyle başarılı bir şiirdir ve bu tutumundan sapan şiirlerde –ki bunlar eleştirmenlerin "güzel" olarak örnek gösterdiği şiirlerdir– kendi stratejisi açısından başarısızdır. Garip, "güzel" sanat yapıtı anlayışının karşısında yer alan bir hareket olarak, şiirden beklenen bütün estetik değerlerin karşısındadır. Bu nedenle de Garip'in tarihsel başarısı, güzel şiirler yazmak değil, güzel şiir düşüncesini alt üst etmesidir.

Garip'in "yanlışı" olarak gösterilen estetik düzeyin düşüklüğü ise İkinci Yeni şiiri sonrasında yapılan değerlendirmelerdir. Örneğin imgenin İkinci Yeni'yle özdeş sayılması, Garip şiirinde imgenin olmadığı yorumuna yol açmıştır. İkinci Yeni ve Garip, gerçekten de radikal biçimde farklı şiirlerdir ama imge noktasında söylendiği biçimde bir karşıtlıkla-

rı yoktur. Oysa Hakan Sazyek, Garip şairlerinin "vezinsiz, kafiyesiz, imgesiz, yalın ve kısa şiirler" yazdığını ve "Onların vezin, kafiye, ahenk gibi teknik öğelerle sözcüğün mecazi anlamını ön plâna çıkaran edebi sanatları ve daha geniş anlamda imgeyi kullanmamasında yalınlık düşüncesinin etkisi" (*Garip Hareketi* 347) olduğunu söyler. Benzer biçimde Alaattin Karaca, Garip'in "imgeyi dışladığını" (400); Mehmet H. Doğan ise Garip'in imgeyi, "şiirden kovduğunu" dile getirir ("Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci" 94). Memet Fuat, "Ondaki [Orhan Veli] yeniliği, çarpıcılığı bugünün okurlarına anlatmak oldukça güç. Çünkü bugünün ölçüleriyle ne yeni, ne de çarpıcı! Karşı çıktığı anlayışlar gibi, onun savunduğu anlayış da eskidi, herkesin oldu, artık yadırganmıyor, ilginç gelmiyor" (*Orhan Veli* 60) derken haklı bir uyarıda bulunur. Tarihsel koşulları içinde değerlendirilmediğinde, Garip'in estetik seviyesi düşük ya da "imgesiz" bir şiir olduğu yorumu yapılabilir. Oysa Garip, estetik yanından daha öte tarihsel işleviyle önemli bir şiirdir. Garip'in bugün estetik açıdan başarısız bulunması, estetik karşıtı konumunda ne denli başarılı olduğunu gösterir.

Garip'in tarihsel önemi bununla da sınırlı değildir. Garip şiiri, 1950'lerde "İkinci Yeni" adının ortaya çıkması sırasında "Birinci Yeni" olarak adlandırılır. Elbette bu adlandırmaya itiraz gelir ve bu itirazların yersiz olduğunu söylemek de mümkün değildir. Buna rağmen Garip, önceki dönüşümlere oranla daha belirgin bir yenilik hareketi olarak görülebilir. Her şeyden önce Garip, edebiyat kurumunda o güne kadar hiçbir hareketin yapamadığı kadar büyük bir dönüşümün yolunu açmıştır. Modern şiirin, Namık Kemal ya da Ziya Gökalp tarafından belirlenmiş biçimlerin dışında yazılabileceğini, Nâzım Hikmet'ten sonra Garip şiiri göstermiştir. Böylece Garip'in 1860'lardan devralınan paradigmayı askıya aldığı söylenebilir. Garip, 1937 ile 1945 arasında gelene-

gin radikal biçimde reddi yoluyla şiir görgüsünü köklü biçimde dönüştürmekle kalmamış, Batı'yı taklit etmeden modern şiir yazılabileceğini kanıtlamıştır. Murat Belge, Türkiye'de "Orhan Veli nirengi noktasını, Türkiye'de şiirin büluğ çağını tamamlayıp 'reşid' olmasının simgesi olarak ele almak mümkündür" ("Yol Türküleri..." 73) derken, bu duruma işaret eder.

Garip'in metinsel stratejisi ve temsil ettiği dünya, Türkiye'nin modernlik deneyimi açısından, özerkleşmenin işaretlerini taşır ama özerklik, bireyselin belirleyici olduğu bir nitelikte değildir. Garip şiiri nihai noktada Türkiye modernleşmesinin "kamusal" modeliyle uyum içindedir ve bu nedenle bir dirençle karşılaşmadan makbul şiir olarak beğenilir. Oysa İkinci Yeni, Türkiye modernleşmesinin modern şiir reflekslerine bireysel temsile dayanarak karşı çıkar ve dirençle karşılanır. Garip ile İkinci Yeni'ye verilen tepkilerin arasındaki bu farklılık, Türkiye modernleşmesindeki baskın eğilimi görmeye olanak verir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İkinci Yeni'nin Modernizmi

Türkçe şiirde ilk modernlerin projelendirdiği ve sonrasında baskın eğilim haline gelen edebiyat tahayyülünü, 1950'lerde İkinci Yeni'ye gösterilen estetik dirençte açık biçimde görmek mümkündür. Türkiye modernleşmesinin baskın eğilimi edebiyatı özerk bir alan olarak görmeyip kamusal fayda açısından görevlendirirken, İkinci Yeni, şiiri "amacı kendinde olan", "özdüşünsel", "özgöndergesel" bir yapıda görerek özerklik talebinde bulunmuş ve kaçınılmaz olarak dirençle karşılanmıştır. İkinci Yeni'ye gösterilen bu dirence bakarak Türkiye modernleşmesinin estetik tepkilerini saydamlaştırmak mümkün olduğu gibi, bu şiirin Türkiye modernleşmesinin daha erken dönemlerinde değil de 1950'lerde yazılabilmesi sorgulanarak yalnızca edebiyat alanıyla sınırlı olmayan özerkliğe direnci görmek de olanaklı hale gelebilir.

İkinci Yeni, şiiri, modernleşmenin erken dönemlerindeki görevlerinden kurtarmak için politik söylemin uzağında bir dil kurmuş, özerklik talebinin toplumsal yanını en başta cinsel ahlaka karşı çıkarak ifade etmiştir. Yine özerkleşmenin semptomlarından biri olarak görülebilecek özgünlük

anlayışından hareket ederek dünyayı uzlaşımsal biçimde değil, kişisel imgelem açısından temsil etmeyi tercih etmiştir. İkinci Yeni'yle birlikte Türkçe şiirde, "görev adam"lığından "şair"e, doğanın taklidinden doğanın yeniden formüle edilmesine ve kamusal dilden (dilin özel bir kullanımı olarak) özerk şiir diline doğru bir değişim yaşanmıştır.

ESTETİK ÖZERKLİĞE DİRENÇ: "Şiir anayasaya aykırıdır"

İkinci Yeni'nin önceki şiir hareketlerinden ayırıcı niteliği, özerk bir şiir dili inşa etmesi ve yalnızca ortaya çıktığı 1950'lerde değil sonrasında da bu dile bağlı kalmasıdır. İkinci Yeni'nin, özerk şiir dili inşa edebilmesi için, öncelikle 1950'li yıllara kadar modernleşmeye bağlı olarak gelişen estetik tepkilerin inşa ettiği beklenti ufkunu yani önceki bölümlerde anlatılan modern edebiyat tahayyülünü askıya alması gerekmiş, bu nedenle büyük bir dirençle karşılaşmıştır.

İkinci Yeni'nin başlangıç yılı ve kronolojik sınırları,[1] bir akım olup olmadığı, İkinci Yeni'nin kim tarafından "kurulduğu", Garip'e tepki olarak mı doğduğu, dönemin siya-

1 İkinci Yeni'nin tarihi hakkında yapılmış çok sayıda çalışma olduğu için burada betimleyici bilgilere yer verilmeyecektir. Bu çalışmalardan başlıcaları şunlardır: Cevat Akkanat, *İkinci Yeni ve Gelenek*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002); Asım Bezirci, "İkinci Yeni'nin Tarihçesi", *İkinci Yeni Olayı*. (İstanbul: Evrensel Basım, 2005) 61-79; Devrim Dirlikyapan, "İkinci Yeni Dışında Bir Şair: Edip Cansever" (Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2003); Mehmet H. Doğan, "İkinci Yeni", *Papirüs* 41 (Kasım 1969): 1-14; Alaattin Karaca, "İkinci Yeni Hareketi", *İkinci Yeni'nin Poetikası*, (Ankara: Hece Yayınları, 2005) 59-197; Ramazan Kaplan, "Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi", (Ankara: Ankara Üniversitesi, 1981); Behçet Necatigil, "İkinci Yeni Şiiri", *Düzyazılar*, Cilt 1 (İstanbul: Cem Yayınları, 1983) 266-72.

sal iktidarının "ürünü" sayılıp sayılamayacağı, bir kaçış şiiri mi yoksa toplumcu mu olduğu gibi sorular, bugüne kadar İkinci Yeni tartışmalarında merkezi bir yer tutmuştur. Ancak pek çoğu yüzeysel kalan bu tartışmalar, İkinci Yeni tarzının asıl niteliklerini tartışmayı sağlamadığı gibi entelektüel enerjinin birtakım ikincil sorunlara adanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla İkinci Yeni'yi ele alırken bu türden sorulara yanıt aramayacak ve temelde İkinci Yeni'nin niçin bir sert dirençle karşılandığı sorusuna cevap vermeye çalışacağım. Her ne kadar Garip'le İkinci Yeni arasındaki ilişkiyi ele alsam da, burada bildik bir soruyu yeniden gündeme getirmeyecek ve kitap boyunca tartışmaya çalıştığım modernizmin parametrelerine bağlı kalacağım.

İlk örnekleri 1953 yılında *Mülkiye* dergisinde yayımlanan ve 1956 yılına gelindiğinde şiir gündeminin başat konusu haline gelen İkinci Yeni ile Garip arasındaki temel ayırıcı nitelik, estetik özerkliğe bakışlarında düğümlenir. Garip şiiri Türkiye modernleşmesinin estetik tepkilerinin en belirgin özelliği sayılabilecek özerklik karşıtlığına bağlı kalarak "şairane" kavramı yoluyla özerk şiir diline karşı çıkar, oysa İkinci Yeni ancak estetik özerklik içinde kök salabilecek bir şiir dilini geliştirmeyi dener. İkinci Yeni'nin bu "deneme"si, edebiyat içi bir sorun olmanın ötesine de taşar; Türkiye modernleşmesinin makbul öznesiyle de çatışma içine girer. Dolayısıyla İkinci Yeni yalnızca Garip şiirine tepki olarak doğmamış, aksine o güne kadar yerleşik kabul edilen değerlere karşı çıkarak kurulmuştur. Üstelik karşı olduğu değerler edebiyat içi sorunlarla sınırlı değildir. İkinci Yeni'nin yalnızca Garip'e tepkiyle sınırlandırılmadığı bir bakış geliştirildiğinde, İkinci Yeni tarzında bir şiirin niçin o güne kadar yazılmadığının ve bu şiirin niçin bu denli dirençle karşılandığının yanıtını bulmak olanaklıdır.

İkinci Yeni'nin maddi temelleri

İkinci Yeni gibi özerklik anlayışı etrafında şekillenen bir şiir, niçin Türkiye modernleşmesinin daha erken dönemlerinde, örneğin 1930'lu yıllarda değil de, 1950'li yıllarda ortaya çıkmıştır? İkinci Yeni'nin 1950'li yıllarda ortaya çıkması elbette bir rastlantı değildir ve bu tarzı olanaklı kılan sosyal nedenler vardır. Bugüne kadar yapılan çalışmalarda da İkinci Yeni'nin doğuşunda etkili olan toplumsal nedenleri anlamaya yönelik pek çok girişim olduğu görülür.

İkinci Yeni şiirinin temellerini anlamaya yönelik girişimlere bakıldığında üç yaklaşımın belirginlik kazandığı söylenebilir. Bunlardan ilki, bu şiirin doğuşunu doğrudan siyasal iktidara (Demokrat Parti yönetimi) bağlayan Attilâ İlhan'ın yorumu; ikincisi, bu şiiri salt "edebiyat içi" bir sorun olarak ele alan ve İkinci Yeni'yi Türkçe şiirin kendi içindeki zorunlu gelişimi sayanların saptamaları; sonuncusu da bu şiiri Avrupa/Batı modernizminin Türkçe edebiyata doğrudan yansıması ve dolayısıyla "taklit" sayanların yorumlarıdır. Oysa İkinci Yeni şiiri, bu yorumlardan herhangi birinin tek başına açıklayamayacağı kadar karmaşıktır.

İkinci Yeni tarzı, Cumhuriyet modernleşmesinin temelde çatışmadan arınmış özneler ("makbul vatandaş"lar) inşa etme süreci olan döneminin, Demokrat Parti iktidarıyla bir oranda kesintiye uğraması sonucu ortaya çıkmış, başka bir deyişle, Türkiye modernleşmesinin 1950 sonrasında yön değiştirmesine bağlı olarak kendisine yaşama olanağı bulabilmiş bir şiirdir. Ancak söylenenin aksine, bu şiirin döneminin iktidarıyla kurduğu bağlar doğrudan değil, dolaylıdır.

İkinci Yeni'yi Demokrat Parti'nin bir ürünü sayan Attilâ İlhan, İkinci Yeni'nin doğuşunu, kısmi liberal politikaları dolayısıyla Türkiye toplumuna köklü dönüşümler yaşatan 1950'li yılların siyasal iktidarı Demokrat Parti'nin kül-

türel uygulamalarına bağlar. İlhan'a göre, İkinci Yeni içeriği "en ürkütücü şey say[makta]", "sanatı toplumsal işlevinden çekip al[makta]", "toplumsal gerçekçiliğe karşı açık tavır takın[maktadır]" ve bu yüzden Demokrat Parti'nin Amerikan taraftarı Soğuk Savaş politikaları, Attilâ İlhan'ın dahil olduğu toplumcu şairlerin önünü kesmek için bu şiiri desteklemiştir (*İkinci Yeni Savaşı* 11). Attilâ İlhan'ın bu görüşleri, temelde, sosyalist şairlerin 1950'li yıllarda sıkça kovuşturmaya uğraması ve işkence dahil pek çok gayri insani muamele görmesine, buna rağmen İkinci Yeni şairlerinden hiçbirisinin bu türden bir olayla karşılaşmamasına dayanır. Asım Bezirci'nin de yazılarında sıkça vurguladığı hapishaneye girmeme durumu, İkinci Yeni şairlerinin dönemin iktidarı tarafından desteklendiğinin kanıtı olarak gösterilir. Oysa böyle bir destekten söz edebilmek için öncelikle dönemin iktidarının kültür politikalarını belirlemek ve politikalarda, söylendiği türden "biçimcilik", "soyutluk" vb. gibi niteliklerin desteklendiğine dair kanıtlar bulmak ya da en azından politik bilinçdışı düzeyinde dönemin iktidarı ile İkinci Yeni tarzı arasında bir koşutluk kurabilmek gerekir.

Türkiye'deki kültür politikalarını ele aldığı "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları" başlıklı yazısında Orhan Koçak, 1923 ile 1938 arasında kültür politikalarını "biraz basitleştirmek pahasına, din vurgusu kısmen kaldırılmış Ziya Gökalp", 1938-1950 arasını ise genel olarak adlandırıldığı biçimiyle " 'hümanist kültür' dönemi" olarak formüle eder (370). Koçak'a göre, bu "[i]lk evre daha çok bir tasfiye dönemi olarak görülürse eğer, ikincisinin göreli bir restorasyona sahne olduğu söylenebilir" (370). Cumhuriyet döneminin kültür politikalarını 1950'ye kadar böyle bir ayrıma tabi tutmak mümkünse de, 1950'den sonra bu açıklıkta bir kültür politikasını görmek zordur. Yine Koçak'a göre, "Daha sonraki yönetimlerin bu politikalara müdahalesi, ya

1950'lerde ve 1960'larda olduğu gibi "politikasızlık" (kendiliğinden oluşumlara göz yummak) ya da 1970'lerden sonra olduğu gibi eski formülleri yeni bileşimler içinde ("Türk-İslâm sentezi") sunmakla sınırlı kalacaktır" (370). 1930'lu yıllarda Cumhuriyet'in ulusal bir kimlik inşa etmek (ya da ulusal bir anlatı oluşturmak) için belli kültür politikaları geliştirdiği açıkça görülebilir. Edebiyat bağlamında bu politikalar, dilde sadeleşme (yani halkın anlayacağı dil) ekseninde belirlenir. Bu konuda kültürün devletleştirilmesinin örneği olan Türk Dil Kurumu'nun açılması başta olmak üzere, devletin pek çok müdahalesini görmek mümkündür. Osmanlı kültürünün bir parçası sayılan "divan edebiyatı"nın müfredattan kaldırılmasının teklif edilmesi, devlet eliyle hazırlanan ve basılan edebiyat ders kitaplarının belli bir dönemden (Tanzimat'tan) sonra başlatılması ya da dolaylı da olsa, Halit Ziya gibi eski kuşak yazarların yapıtlarını sadeleştirmesi ya da sadeleştirmek zorunda kalması bu dönemde iktidarın edebiyata yön vermek istediğini gösteren birkaç örnek olarak anılabilir. Bu nedenle, bu dönemdeki kültür politikalarının doğrudan belirleyici, hatta kültürü devletleştirici bir nitelikte olduğunu söylemek yanlış olmaz. Oysa 1950'li yıllarda, bunun tam tersi bir anlayış geçerlidir. 1930'larda kültür politikalarına bakarak açıkça nasıl bir edebiyat istendiğini belirlemek olanaklı iken, aynı bakışla 1950'li yıllarda nasıl bir edebiyat istenmediğini belirlemek mümkündür. 1950'li yıllarda, toplumsal inşada yer alması istenmeyen unsurlar cezalandırılır ya da "sansür" yoluyla kamusal alana çıkmasına izin verilmez. Bu cezalandırmaya ve sansüre bakarak kültürde neyin dışarıda bırakılmak istendiğini görmek olanaklıdır. Örneğin bu yıllarda sosyalist yazarlar cezaevlerine atılır, sosyalist içerik taşıdığı düşünülen yapıtlar toplatılır. Buna rağmen 1950'li yılların "liberal" iktidarının, 1930'lu yıllarda olduğu gibi açık biçimde işaret ettiği bir kültür politi-

kası –daha özelde edebiyat programı– yoktur. Bir başka deyişle, Demokrat Parti nasıl bir edebiyat yapılmaması gerektiğine uygulamalarıyla işaret eder ancak bunun karşısında nasıl bir edebiyat kurulması gerektiğine dair bir politikası yoktur. İkinci Yeni şiirini, Demokrat Parti dönemi ile doğrudan ilişkilendirenler de, İkinci Yeni ile iktidar arasında doğrudan bir bağ olduğunu söylemek yerine iktidarın "toplumcu" yazarları cezalandırdığını ama İkinci Yeni şairlerinin herhangi bir kovuşturmaya uğramadığını söylerler. Gerçekten de bu dönemde iktidar, İkinci Yeni şairlerini "zararsız" saymış, onların şiir kitapları –"toplumcu" şairlerin aksine– kovuşturmaya uğramamıştır. Ancak, iktidarın bu tutumunun o yıllarda "biçimcilik", "soyutluk", "halktan kopukluk" olarak yorumlanan İkinci Yeni'nin özerklik talepleri ile doğrudan bağlantılı olduğu söylenebilir mi? İktidarın negatif yönde beliren –yani olması istenmeyenin cezalandırılması– anlayışı özerklik anlayışı etrafında değil, edebiyatın işlevselliği noktasında şekillendiğine göre, bu soruyu olumsuz biçimde yanıtlamak gerekir. İktidar, edebiyata –özelde şiire– o yıllardaki yaygın deyişle "anlam" açısından yaklaşmakta ve anlamı "sakıncalı" olan şiirleri yasaklamaktadır. Başka bir deyişle, iktidarın uygulamaları açısından bakıldığında, Türkiye modernleşmesinin genel eğilimiyle uyumlu olarak edebiyat "anlaşılırlık" açısından değerlendirilmektedir. İkinci Yeni şairlerinin bu dönemde cezalandırma dışında kalabilmesinin nedeni, onların özerklik talebinin iktidar tarafından desteklenmesi değil, bu şiirin iktidarın ufku dışında kalmasıdır.

İkinci Yeni şiirinin olumsuz özelliği olarak sayılan ve politik olarak belirlendiği söylenen "biçimcilik", dünya politikasında 1950'li yıllarda, sanatsal yaratıcılığın özgürlük talebiyle özdeş sayılmaktadır. Larry Shiner'ın belirttiği gibi, "1950'li yıllarda modernizm ve biçimcilik Soğuk Savaş ortamında beklenmedik bir rüzgâr yakalıyorlardı. Hitler ve Nazilerin hatıra-

sının hâlâ taze olduğu ve Stalin'in kültür bakanı Andrei Jdanov'un 'biçimciliği' bir kere daha açıkça kapitalist bir 'dekadans' alameti olarak itham ettiği bir ortamda modernizm ve biçimcilik totalitarizm karşıtlığının bayrağı haline geliyordu" (398). Dünyada durum bu olsa da, Türkiye'de "biçimcilik"in iktidar tarafından bir özgürlük talebi olarak desteklendiği söylenemez. Çünkü, İkinci Yeni şairleri "biçimci" ve modernist tarzı temsil eden bir anlayış olarak desteklenmemekte, yalnızca bu harekete karşı kayıtsız kalınmaktadır. Bu nedenle de Demokrat Parti ile İkinci Yeni arasındaki ilişki açık bir destek olmaktan öte, modernist tarzın iktidarın ufku dışında kaldığını hesaba katarak, "politik bilinçdışı" açısından sorgulamaya açıktır. İkinci Yeni'yi Demokrat Parti'nin ürünü sayanlar, her ne kadar bu şiiri maddi temelleri açısından ele almayı denemiş olsalar da, bu temelleri yalnızca dönemin iktidarıyla açıklamaya çalışmışlar ve karmaşık bir soruyu kısa yoldan yanıtlamak zorunda kalmışlardır.

İkinci Yeni'nin maddi temellerini anlamakta ikinci bir yaklaşım, böyle bir şiirin modernleşmenin olağan sonucu sayılması olabilir. Batı'da bu tarz modernist bir şiirin olması nedeniyle, modernleşme yoluyla Batı "terbiye"sinden geçen Türkiye'de İkinci Yeni tarzı bir şiirin yazılması da beklenmelidir. Bu düşünceyi doğrudan dile getiren ya da sistemleştirebilen yoksa da, İkinci Yeni hakkındaki yazılara topluca bakıldığında böyle bir bakışın izlerini sürmek mümkündür. Zaten Türkiye'deki edebiyat eleştirisinde baskın bir eğilim olan Türkçe şiirdeki bir hareketi ya da tarzı doğrudan Batı'daki bir tarza ya da şaire bağlama anlayışının –ya da arzusunun– İkinci Yeni'yi "modernleşen" şiirimizin varacağı durak olarak görmesi beklenebilecek bir yorumdur. Oysa İkinci Yeni şiiri, Batı'daki modernist tarza ulaşabilecek modernist bir zihne "nihayet erişme"nin bir ürünü değil, Türkiye'ye özgü koşulların sonucudur. Dolayısıyla İkinci Ye-

ni "Batılı gibi yazma" halinin olgunlaşmış hali değil, maddi temelleri Türkiye toplumunun dinamiklerinden, bu toplumun yaşadığı krizler ve bunlarla yüzleşme yollarından çıkmış bir şiirdir. Zaten modernist edebiyat, aşama aşama varılacak bir süreç değil, ancak belli bir algılama ve deneyim etrafında şekillenen bir tarzdır. İkinci Yeni'nin olanaklı hale gelebilmesinde de Türkiye toplumunun yaşadığı krizler etkilidir. İkinci Yeni gibi modernist bir şiirin, 1930'lar gibi Cumhuriyet'in uzun süredir yaşanan krizlere çözüm getirdiğine inanılan yıllarda değil de, 1950'ler gibi toplumsal dönüşümün krizler yarattığı bir dönemde ortaya çıkması bir rastlantı değildir. 1930'ların toplumuna daha yakın bakıldığında bu durum daha iyi görülebilir.

Nurdan Gürbilek, bu yılların toplum tahayyülünü Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* romanındaki "şehir ütopyası"ndan yola çıkarak şöyle yorumlar: "[Y]azarın hayal ettiği Ankara'da kamu, özel hayatı tümüyle içine almıştır. [....] Kişisel dertler umumi kaygılar, umumi arzular, umumi ihtiyaçlar içinde sönüp gitmiştir. Mahremiyete gerek yoktur, çünkü Ankara onun kendi evidir; orada 'her yeni bina onun mülkü, her genç onun evladı'dır' " ("Mahrumiyet" 62) . Karaosmanoğlu gibi Cumhuriyet modernleşmesinin önemli figürlerinden birine ait bu "hayal"de kişisellik kamunun içinde erir: "Bu şehir ütopyasında kamunun dışı yoktur aslında. Kamu hem devlettir, hem iktisadi hayattır, hem de kişisel olandır. Nasıl sivil hayat, iş ya da eğlence hayatı kendi başına yapay ve iğretiyse, kişisellik de kendi başına ruhsuz ve soğuktur. Şahsi hayat ihtirastan, arzudan, iştahtan ve tensellikten arındığı, umumun içinde eridiği ölçüde sahicilik kazanır" (62). Yakup Kadri'nin bu hayalleri yalnızca bir romanın "fantastik" dünyası ile ilgili değildir. 1930'lu yıllarda "Resmi İdeolojinin 'kamu' kavramı, devletin dışında oluşmuş bir sivil alandan çok, devlet himayesinde, devlet kon-

trolünde varolmuş bir alanı tarif ed[er]" (63). Dolayısıyla devletin belirlediği yaşam alanında krizlere yer yoktur.

1950'li yıllarda ise Türkiye'de modernist bir şiiri "besleyebilecek" bir kriz ortamından söz etmek mümkündür. 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi, o yıllara kadar devletçi politikaların baskı altında tuttuğu liberal uygulamaların hayata geçirilmesine neden olur (Ahmad 147-72). Cumhuriyet'in Atatürk döneminde ilkeleri konan ve İsmet İnönü (Milli Şef) döneminde de devam ettirilen toplum tahayyülü, bu dönemde değiştirilir. 1950'de DP'nin iktidarı, Atatürk ve Milli Şef İnönü dönemlerindeki "kriz"siz yılların sonu olmuş, DP'nin liberal politikaları özellikle yeni yolların yapılması sayesinde büyük göçlerin gerçekleşmesine, özel sektörün (ve sivil alanın) serpilmesine ve sonuçta 1930'lardaki "dünya görüşü"nün sona ermesine neden olmuştur. 1950'li yıllardan hemen önce "Milli Şef" döneminin sonuna doğru, Cumhuriyet'in 1930'larda hedeflerinden sapmaların başladığını görmek mümkün olsa da, bu değişim Demokrat Parti döneminde daha da şiddetlenmiş, Kemalist "ülkü"ye bağlı olan aydınlar, bu tür değişimler nedeniyle dönemi "karşı-devrim" olarak yorumlamış ve bu nedenle 27 Mayıs 1960 darbesi de bir "devrim" olarak görülmüştür.

1930'lu yıllarda geçerli olan "dünya görüşü", bireyin kamunun içinde erimesi esas alındığı için, şairden kendisine verilmiş görevlerin dışında bir özne tahayyül etmesi beklenemez – böyle bir özne tahayyül ettiğinde edebiyat kurumuyla çatışmaya girmesi kaçınılmaz hale gelecektir. Bu durumu İnkılap edebiyatının şiirden beklediklerini yerine getiren şairlerde, örneğin Ahmet Kutsi Tecer ya da Behçet Kemal Çağlar'da açık biçimde görmek mümkündür. İlk modernlerden beri geçerli olan anlayış yani şairin bir "görev adamı" olması, 1930'larda kültürün devletleştirilmesi nedeniyle resmi bir nitelik kazanmıştır. Şair bir "görev adamı"dır

ve onun dünyayı kendi kavrayışı açısından temsil etmesi mümkün değildir – hatta böyle bir "kendilik" söz konusu değildir. Oysa bu "dünya görüşü"nün çökmesi ya da en azından aşınması sonucu, şiirin "görevlendirilmiş" araçları (vezin, anlaşılır dil vd.) geçersiz hale gelir. Böylece dünyayı görev açısından kavramak yerine bireysel kavrayışla temsil etmenin yolu açılır. İkinci Yeni şairleri, "kültürün devletleştirilmesi"nin kesintiye uğraması sonucunda artık görev adamı olmak zorunda değildir. 1930'ların görev zihniyeti dağılmış ya da en azından aşındırılmıştır. İkinci Yeni'yi olanaklı kılan da, bu görev zihniyetinin geçerliliğini yitirmesidir. Buna rağmen İkinci Yeni'nin çağdaşları arasında bu görev anlayışına bağlı kalanlar, İkinci Yeni'yi göreve çağırır ve bu şiiri dirençle karşılarlar.

İkinci Yeni'nin maddi temelleri konusunda üçüncü bir yaklaşım ise, bu şiirin Batı edebiyatıyla kurduğu ilişkiye odaklanır ve bu tarzı taklit sayarak değersiz bulur. Batı ile kültürel olarak daha yakın denebilecek bir ilişkinin kurulduğu Tanzimat'tan başlayarak Batılı yazarlar, Türkiyeli yazarların temel modeli kabul edilmiş ancak bu modeller çoğu zaman Türkiyeli yazarların çağdaşları değil, önceki kuşak Batılı yazarlar olmuştur. İkinci Yeni şairleri de kendi çağdaşlarını referans noktası olarak almamış, bu yaklaşım sonraki yıllarda bazı eleştirmenler tarafından eleştirilmiştir. Örneğin Hasan Bülent Kahraman'a göre "dadadan türeyen estetiği bilmemesinden[,] tanıyamamasından" dolayı "bu akım Modernizm'den *çağdaş*'a geçememiştir" ("İkinci Yeni Şiiri" 126). Benzer biçimde Ahmet Oktay da, İkinci Yeni şairlerinin çağdaşları olan Beat Kuşağı ile ilgilenmediğini, "o şiirin açabileceği biçimsel/içeriksel aşamanın önemi[nin] hiç kavranma[dığını]" belirtir ("Türk Şiiri ve Modernizm" 20). Ancak İkinci Yeni, kendi Batılı çağdaşları ile ilişki kurmamış olsa da o güne kadar Türkiyeli yazarların isimlerini bil-

diği ama ilişkilenmediği yazarları önceki kuşaklardan farklı biçimde kavramıştır (Oskay 32). Bu kavrayış yalnızca İkinci Yeni şairleri ile sınırlı değildir. Eleştiride Hüseyin Cöntürk'te, öyküde "1950 Kuşağı öykücüleri"nde (Ferit Edgü, Leyla Erbil, Bilge Karasu vd.) de Batı kültürünü daha farklı alımlamanın yarattığı etkiler görülür.[2]

Her ne kadar İkinci Yeni'ye Batı şiirini taklit ettiği suçlaması yapılsa da, İkinci Yeni bir taklit değil, Avrupa şiirinin geçtiği deneyimi bilen ve Türkiye'nin özgül koşullarından "beslenen" özgün bir harekettir. Buna rağmen bu taklit suçlaması, Adnan Benk gibi alanında yetkin bir eleştirmenden bile gelebilmiştir. Benk, İkinci Yeni'nin "gücünü dadadan almaya özenen son 'kapılanma' denememiz" olduğunu belirtir (559) ve ekler: "[İ]şe kendilerinden, kendi özgürlüklerinden başlayacakları yerde, başka bir toplumun koşullarına karşı gösterilen tepkiyi, ancak o toplumun düzenlerini yıkmak için yontulan araçları, işlenen kuramları aktarmaya kalkıştılar. Uğradıkları bozgun, işe herhangi bir gereksinmeyle girişmemelerinden ileri geldi. Batılı davranışın özünü, ister istemez, soysuzlaştırdılar" (561). Benk'in bu sert eleştirileri aslında Türkiye'de yenilik karşısında verilen yeni bir tepki değil, hayli tanıdıktır. Türkiye'de Batı şiirinden etki taşıyan her yeni hareket için, Ahmet Mithat'ın "dekadans" eleştirisinden başlayarak, böylesi bir suçlama yapılmıştır. Örneğin Mehmet Fuat Köprülü, 1926 tarihli "İnkılap ve Edebiyat" adlı yazısında dönemin edebiyatını şöyle eleştirir: "Son şiirlerimizin büyük bir kısmı, Avrupa edebiyatlarının soluk ve adi bir taklidinden, oralarda artık kıymetini kaybetmiş cereyanların manasız istitalelerinden [uzantılarından] ibarettir" (133). Aslında bu eleştiriler, Orhan Koçak'ın belirttiği gibi, "hep 'oraları' referans gösterme gereği duy[maktadır]"

2 1950 Kuşağı öykücülerini kapsamlı biçimde ele alan bir çalışma için Bkz. Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye* (İstanbul: Metis Yayınları, 2010).

("Uzun Denklem" 154). Varolanın içindeki özgünlüğü ayrıştırmak yerine, model kabul edilenle benzerliği saptamaya çalışarak eleştirdiği Batı'yı taklit etme durumuna düşmektedir. Başka bir açıdan Benk'in eleştirisi ve benzerlerinin geçerli olduğu durumlar (örneğin 1920'lerin "avangard" şiiri) vardır. Ancak bu eleştiride, Batı'yı taklit etmekten daha çok buradaki pratiğe yanıt oluşturamamaya dikkat etmek gerekir. İkinci Yeni bağlamında ise, bu tarzın doğrudan bağlandığı bir Batılı hareketi göstermek mümkün değildir. Dolayısıyla İkinci Yeni'nin Batı şiirinden etkilenmesi taklit olmayı aşar ve bu etkiyi dönüştürme anlamına gelir. Benk'in eleştirisinde bu dönüştürme uğraşına dikkat edilmez. Oysa İkinci Yeni'nin yaptığı, yüzyıldır beklenen Batılı gibi yazmakta en geçerli yoldan, yani Batı şiirini bilerek buraya özgü bir pratik yaratma yolundan yürümektir.

İkinci Yeni ve estetik parametreler

Türkiye'de modern edebiyat kurumunun özerklik karşıtlığı, halk edebiyatının keşfi ve "divan edebiyatı"nın icadı ekseninde şekillendiğini, İkinci Yeni tartışmalarının başladığı anda açık biçimde görmek mümkündür. İkinci Yeni şairleri (en başta "Folklor Şiire Düşman" yazısıyla Cemal Süreya), modern şiir için halk edebiyatının kaynak olarak kabul edilemeyeceğini ileri sürerek, yaklaşık bir asırdır modern edebiyat tartışmalarında temel hareket noktası olan halk edebiyatının keşfi anlayışına karşı çıkarlar. Türkiye'deki modern edebiyat arayışının diğer parametresi olan "divan edebiyatının icadı" ise, İkinci Yeni ile "divan şiiri"nin karşılaştırılması yoluyla kendisini gösterir. Bu nedenle İkinci Yeni'nin, Türkiye'deki edebiyat kurumunun iki temel dayanağına karşı çıkarak kendisini kurduğunu söylemek mümkündür. İkinci Yeni'nin geliştirdiği halk edebiyatının keşfi-

ne karşı olmak ve İkinci Yeni'ye yöneltilen "yeni bir divan edebiyatı" eleştirisi ayrıntılı ele alındığında, Türkiye'de modernist tarzın nasıl olanaklı hale gelebildiği görülür. İkinci Yeni'nin halk edebiyatından yararlanmaya karşı çıkmasına verilen tepki ve bazı özellikleri nedeniyle "divan edebiyatı" ile karşılaştırılması, Türkiye modernleşmesinin bir asır içinde hangi estetik refleksleri geliştirdiğini belirlemeye olanak verir.

Türkiye'de halk edebiyatından asli kaynak olarak faydalanma anlayışının, yalnızca milli bir öz inşa etme uğraşı veren milli edebiyat paradigması açısından değil, farklı biçimlerde olsa da tüm baskın olmuş edebiyat hareketleri tarafından sahiplenildiği belirtilmişti. Önceki bölümde ele alındığı gibi Garip, 1937 yılında metinsel stratejisi açısından avangard bir niteliğe sahipken 1945 sonrasında halk edebiyatının keşfi anlayışıyla buluşarak bu niteliğini kaybetmiştir. İkinci Yeni ise halk edebiyatından yararlanma anlayışına karşı çıkar. Bu karşıtlığı, yalnızca İkinci Yeni şairlerinin yazılarında değil, asıl olarak şiirlerinde görmek olanaklıdır. İkinci Yeni şairlerinin ilk şiirlerinde ne halk edebiyatından ne de geleneğin diğer kollarından açık bir etki bulmak mümkündür. İkinci Yeni, halk edebiyatından yararlanarak modern bir şiir kurulacağı anlayışının tam karşıtı olarak, halk edebiyatından yararlanma yolunu tutmayan, modern kültürün karmaşık yapısını temsil etmeyi deneyen bir şiir arayışıdır ve İkinci Yeni'nin dilsel tercihinde modern yaşamın "karmaşık" yapısının izdüşümünü bulmak olanaklıdır.

Cemal Süreya'nın 1956 yılında *A* dergisinde yayımlanan "Folklor Şiire Düşman" başlıklı yazısı, hem döneminde hem de ilginç biçimde yıllar sonra, 1983 yılında, sert eleştirilerin hedefi olmuştur.[3] Cemal Süreya'nın yazısının bü-

3 Cemal Süreya'nın 1956 tarihli yazısı, 1983 yılında yeniden tartışmaya açılmış, *Yazko Edebiyat* başta olmak üzere bazı dergilerde, Cemal Süreya'nın yazısının

yük bir dirençle karşılaşması, halk edebiyatının keşfi anlayışının ne kadar yerleşiklik kazandığını gösterirken, aynı yazının yayımlandıktan 27 yıl sonra tartışılmaya devam etmesi (her ne kadar tartışmanın tonu değişmese de) Cemal Süreya'nın ne kadar içselleştirilmiş bir düşünceye dikkat çektiğine işaret eder.

Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman" yazısına –sonrasında sıkça alıntılanan– şu cümleyle başlar: "Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı" (192). Hem geleneksel şiir hem de Türkiye'deki modern şiir anlayışlarında şiir, kelimeyle kurulmayan, vezin ile kafiyeye dayanan bir bütün olarak tanımlanır.[4] Geleneksel şiirde dil, mazmunlar ve söz sanatlarıyla şairden önce belirlenmiştir; kişisellik yalnızca bu örüntülerin tekil kullanımından ibarettir. Oysa İkinci Yeni, şiirdeki "organik bütünlüğü" vezin ve kafiyede değil, kişisel üslupta arama eğilimindedir. Bu nedenle şiir artık kelimeye dayanmış, şairin kişisel yeteneğine göre biçimlendirebileceği dil anlayışı öne çıkmıştır. Cemal Süreya'ya göre, "Çağdaş şairler kelimeleri bile sarsıyorlar, yerlerinden, anlamlarından uğratıyorlar" (192). "Çağdaş şiir"in bunu yapmasına rağmen, Türkiye'de dilin bireysel kullanımına izin vermeyen bir şiir dilini (halk şiirinin dilini) tercih edenler vardır. Cemal Süreya, "Bizde hâlâ folklora, halk deyimlerine fazlasıyla yer veren şairlerin kısır bir yolda olduklarını düşünü[r]" (192). Folklora, halk deyimlerine fazlasıyla yer veren şairlerin kısır bir yolda olmalarının nedeni Cemal Süreya'ya göre "folklorda şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti[nin]" olmamasıdır (192). Türkiye modernleşmesinin başlangıcın-

---

okunmadığını düşündüren yorumların yanı sıra, genelde aynı düşünce etrafında dönen ve Türkiye'deki baskın eğilimin değişmediğini gösteren yazılar yayımlanmıştır. Bu yazılara *Nesin Yıllığı 1984*'te topluca ulaşılabilir.

4 Orhan Seyfi Orhon, *Kervan* kitabına yazdığı 24 Ekim 1963 tarihli önsözde "şiir, en eskilerin tarif ettiği gibi 'manzum ve mukaffa söz'dür" der. Oysa bu anlayış Garip'le birlikte "geçersiz" hale geleli çeyrek asırı geçmiştir.

dan itibaren yeni kültürü temsil edebilecek edebiyatın halk edebiyatını örnek alması gerektiği anlayışı baskın eğilimken, Cemal Süreya'nın folklorun şiirin o günkü entelektüel niteliğini taşıyacak yetiden yoksun olduğunu belirtmesi, halk edebiyatının keşfi anlayışından tam anlamıyla kopulmak istendiğine işaret eder.

Cemal Süreya'nın folklora karşı olmasının asıl nedeni, folklorun dili bireysel olarak biçimlendirmeye olanak vermemesidir: "Bir halk deyimi içindeki kelimeler o deyimdeki anlam dizisinde kaynaşmışlardır. O kelimelerden o deyimlerden ayrı işlemler, ayrı güçler aramayın artık. Çünkü donmuşlardır. İşlemleri, güçleri, bir bakıma uyandıracakları çağrışımlar bellidir" (192). Cemal Süreya, folklordan yararlanan şiirlerle, türküler ya da şarkılar arasında bir ayrım olmadığını dile getirirken, yine şiirin kelimeye dayandığı anlayışını temel alır: "[İ]kisinde de şairin işi kelimelerle değil, kelime bloklarıyla oluyor. Oysa [...] şiirde asıl olan 'hikâye etmek' değil, kelimeler arasında kurulacak 'şiirsel yük'tür" (192). Cemal Süreya'nın hem hikâye etmeye karşı çıkması hem de şiirin varlığını geleneğin dışında araması yine aykırı bir tavırdır. Çünkü Türkçe şiirde "hikâye etme", özellikle anlaşılır şiir talebi nedeniyle hep tercih edilmiştir. Hikâye etmeye karşı çıkma, "anlam"ın geri itilmesini beraberinde getireceği için, özerk bir şiir dilinin yolunu açacaktır.

Cemal Süreya'nın folklorun kullanımı konusunda örnek verdiği şairler Oktay Rifat ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. Önceki bölümde belirtildiği gibi Oktay Rifat, Garip döneminde bile halk şiirine daha yakın durmuş 1945 tarihli *Güzelleme* kitabından sonra şiirinin temel belirleyeni halk edebiyatından yararlanması olmuştur. Cemal Süreya'ya göre Rifat ve Eyüboğlu'nun "geniş ölçüde, belki görünür imkânlar olan halk deyimlerine, folklor temlerine yönel[meleri]", onlar için "iyi olmamış", "Oktay Rifat 'sanat endüstrisi' pa-

zarlarına bol sayıda çürük mal sürmek zorunda kal[ırken]", Bedri Rahmi bunu bile "yapamamıştır" (193).

Cemal Süreya, "folklorun şiir için kaçınılması gereken bir tehlike" (192) olduğu iddiasını dilin bireysel kullanımına dayandırırken, artık "kişilik"in öne çıktığına vurgu yapar: "Şiirde kişiliğe bugün eskisinden daha çok önem veriyoruz. [...] bir şiiri bir şair yazarsa güzel oluyor da aynı şiiri bir başkası yazınca olmuyor" (192). Bu konuda Cemal Süreya'nın örneği Fazıl Hüsnü Dağlarca'dır. Dağlarca'nın kişilik sahibi bir şair olarak övülmesinin nedeni, onun şiirindeki kendine özgülüktür: "Açı kendi açısıdır, eşyayı ve yaşamayı kavrayışı kendi kavrayışı" (193). Dağlarca'nın kendi açısına sahip olduğu için övülmesi Türkçe şiir açısından yenidir aslında. Türkiye modernleşmesinde birey, toplum lehine benliğinden vazgeçmeye çağırılır. Bunun Türkçe şiirdeki yansımasının en belirgin olduğu yıllar, "Milli edebiyat dönemi" olsa da, bu durum yalnızca "Milli edebiyat dönemi"yle sınırlı değildir. Türkiye'deki genel eğilim bu olmasına rağmen, Cemal Süreya'nın "kişilik"i öne çıkarması, Türkiye modernleşmesindeki baskın eğilime muhalif bir nitelik taşır.

Cemal Süreya yazısının sonunda, folkloru bir tehlike olarak görmesinin arkasındaki temel saiki şu sözlerle dile getirir: "Hem Max Jacob'un kaprislerini, hem Jules Supervielle'in incelikli mısralarını bir arada barındıracak folklorun alnını karışlarım ben" (194). Modernist Batılı şiirle folklorun bir arada olmayacağını düşünen Cemal Süreya'nın bu tavrını "Batı mukallitliği" olarak suçlamak imkânsızdır. Çünkü Cemal Süreya yazısının başında folklorun niçin modernist şiir için kaynak olamayacağını, yalnızca Batı şiirini referans alarak değil, aksine Türkiyeli şairleri örnek vererek açıklama yolunu tutmuştur. Başka bir deyişle, folklorun Türkçe şiirde bir krize yol açtığını dile getirirken, bunun nedeni yalnızca Batılı şiire öykünmek ya da Batılı şiir

karşısında duyulan rahatsızlığın (geri kalmışlığın ya da gecikmişliğin) bir krize yol açması değildir. Tersine Türkçe şiirin kendine özgü hassasiyetlerinden kaynaklanan bir karşı çıkış söz konusudur.

Cemal Süreya'nın yazının sonunda diğer İkinci Yeni şairlerini (İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever) anması nedeniyle, bu yazının bireysel bir karşı çıkış değil, bir dönemin şairlerinin ortak eğiliminin belgesi olduğu söylenebilir. Aynı yıllarda İkinci Yeni'nin ilkelerini savunan yazılar yazan İlhan Berk çoğu zaman İkinci Yeni adı altında kendi şiirinin özelliklerini savunurken, Cemal Süreya bu yazıda yalnızca kendisinin değil, dönemin diğer şairlerinin genel eğilimini de yansıtmayı başarır. Bu noktada İkinci Yeni şairlerinin birbirinden "tamamen farklı" bir şiir yazdığı iddiası geçersiz hale gelir. Elbette bireysellikten kaynaklanan farklılık söz konusudur ama "İkinci Yeni" adlandırmasına olanak veren ortak bir duyarlılık da kendini belli etmektedir. Bu ortak duyarlılık, bütün İkinci Yeni şairlerinin özerk bir şiir dilini kullanmalarıdır. Dolayısıyla İkinci Yeni şairlerini, bu nitelikleriyle aynı şemsiyenin altında toplamak olanaklıdır.

Cemal Süreya'nın folkloru tehlikeli sayan görüşlerini geleneğin bütünü ve dolayısıyla Osmanlı şiiri için de geçerli saymak mümkündür ama Cemal Süreya, yazısında Osmanlı şiirinden hiç söz etmez. Osmanlı şiirinin Tanzimat'tan başlayarak eleştiriye uğraması, bu eleştirilerin 1911'de şiddetlenmesi ve 1930'lu yıllarda Osmanlı kültürünün bir parçası sayılan "divan edebiyatı"nın kurulacak yeni kültürün dışına itilmek istenmesinin sonucunda, 1956 yılına geldiğinde, bu şiir "gelenek" vasfını yitirmiştir. Dolayısıyla Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman" yazısında geleneğe karşı çıkarken yalnızca halk edebiyatından söz etmekle yetinir. Bu durum "divan edebiyatı"ndan kurtulmaya yönelik stratejinin başarıya ulaştığının kanıtıdır. Ayrıca İkinci Yeni'nin "di-

van şiiri"yle karşılaştırılması, bu stratejinin başarılı olduğunun diğer bir kanıtıdır.

İkinci Yeni'nin ortaya çıktığı 1950'li yıllarda ve sonraki yıllarda bu şiirin "yeni bir divan şiiri" olup olmadığı sorgulanır. Bu sorgulama, hem Osmanlı şiirinin nasıl homojenleştirildiğini hem de estetik özerkliğin Türkiye'de dirençle karşılandığını göstermesi açısından hayli önemlidir. 1959 yılında İkinci Yeni'nin "yeni bir divan şiiri" olduğunu ileri süren Onat Kutlar, dönemin şiirinin "sinsi bir Divan Şiiri muhipliğine yaklaştığı[nı]" (2) dile getiririr. Günel Altıntaş ise 1966 yılında, aynı düşünceyi paylaşır ve bu benzetmenin nedenini şöyle açıklar: "[İkinci Yeni'nin] Divan Şiiri'ne benzetilmesinin nedeni yazanlardan başka kimsenin bu şiirle ilgilenmemesi, biçimci, kapalı, kaçak bir şiir olmasıdır. Halka inememesidir" (alıntılayan Bezirci, *İkinci Yeni Olayı* 49). "Divan edebiyatı" ile İkinci Yeni'nin karşılaştırılmasını ayrıntılı biçimde ele alan Asım Bezirci, İkinci Yeni ve "divan şiiri" arasındaki benzerlikleri şöyle sıralar: İki şiir de "halka, onun yaşamına, edebiyatına ve kültürüne sırt çevirmiştir", "toplumsal gerçeklere, sınıfsal çelişkilere, siyasal olaylara uzak durmuştur", seçkincidir, "konuşma dilinden ayrılmıştır", "us ve düşünceden çok imge ve duyguya yaslanmıştır", "soyutlamaya önem vermiştir". Bezirci iki şiir tarzı arasında bu tür benzerlikler olduğunu dile getirmesine rağmen, iki şiirin birbirinden "köklü" biçimde farklı olduğu noktaları da belirtir. Bu farklılıklar "divan şiiri"nin mazmunları, aruzu, kafiyeyi ve belirli türleri kullanmasına rağmen İkinci Yeni'nin bunlardan uzak durmasıdır. Bu karşılaştırmada ilginç bir nokta Bezirci'nin ortak nitelik olarak "Divan şiiri gibi İkinci Yeni'nin de halkça anlaşılması çok zordur" (49) derken, farklılık olarak "Divan şiiri bilenlerce kolay anlaşılır, İkinci Yeni ise –bilenlerce dahi– güç anlaşılır" (50) demesidir. İfade açısından tutarlı görünen düşünceler,

Osmanlı şiirinin niçin ötekileştirildiğini göstermesinin yanı sıra, Osmanlı şiirinin genellikle görmezden gelinen önemli bir niteliğini ele verir. Osmanlı şiirinin bilenlerce kolay anlaşıldığını söylemek onun bir izlerçevresi olduğunun açık kanıtıdır. Gerçi bu izlerçevre yalnızca saray etrafındaki seçkin "zümre" olarak homojenleştirilmiş ve Osmanlı şiirinin ötekileştirilmesi buna dayanarak inşa edilmiştir ama halkın da dahil olabildiği "burjuva kamusal alanı"nın modern zamanların bir icadı olduğu anımsanırsa, Osmanlı şiirinin ötekileştirilmesinin anakronik olduğu görülebilir. Bu anakronizmi görmekten uzak olan Bezirci, yine de Osmanlı şiiri ile İkinci Yeni arasında, benzerliklerin varlığına rağmen, divan şiirinin "ayrı bir çağın ve çevrenin ürünü" olduğunu ve dolayısıyla "İkinci Yeni'yi Divan Şiirinin aynısı ya da uzantısı sayma[nın] doğru" olmayacağı sonucuna varır (50). Ancak burada önemli olan, Bezirci'nin bu farklılığa işaret etmesi değil, hem Bezirci hem de diğer yazarlar tarafından böyle bir karşılaştırmanın olanaklı görülmesidir.

İkinci Yeni ile "divan edebiyatı"nı karşılaştıranların ortak olarak sıraladıkları niteliklerin, yapıtın özerkliğine bağlı nitelikler olması dikkat çekicidir. İkinci Yeni, Osmanlı şiiriyle estetik düzeyde bir süreklilik gösterdiği ya da geleneğin bu koluyla bağlantılar kurmayı denediği için değil, Türkiye'deki edebiyat kurumunun estetik özerklik karşısındaki olumsuz tavrına karşıt bir anlayışa sahip çıktığı için bu karşılaştırmanın konusu olur. Başka bir deyişle İkinci Yeni ile "divan şiiri"nin karşılaştırılması, Türkiye'deki edebiyat kurumunun estetik özerklik karşıtlığının bir sonucudur.

ÖZERKLİĞİ DENEMEK:
"Ve zurnanın ucunda yepyeni bir Çingene"

İkinci Yeni'nin içine doğduğu kültür, böyle bir şiirin yazılmaması için bütün araçları hazırlamıştır. Her ne kadar İkinci Yeni imkânsızlığın içine doğmuş olsa da, hem dili hem de şiirin yapısıyla Türkiye modernleşmesinin baskın eğilimine karşı çıkarak kendi tarzını hayata geçirmeyi denemiştir. Bu deneme, Türkçe şiirde büyük bir dönüşüm getirmesine rağmen bu şiir kültüre aynı oranda sirayet etmemiştir ve hâlâ ancak dar bir alanda izlerçevresi vardır. İkinci Yeni gibi bir tarzda, şairin kendinden önce belirlenmiş şiirsel araçlarla değil de, kendisinin biçimlendirdiği bir yapıyla dünyayı temsil etmeye yönelmesi, ancak şairin özerk olduğuna inanmasıyla olanaklı hale gelebilir. Şair, dünyayla karşı karşıya kaldığında ve gördüğü dünyayı dile geçirmeyi denediğinde birtakım kabul görmüş araçları kullanmak yerine her türlü bağlantıyı bir kenara bırakmayı tercih ediyorsa, hem özne olarak kendinin hem de yapıt olarak şiirinin özerkliğini talep ediyordur. Ancak bu talebin geçerli kabul edilebilmesi için, kültürde özerkliğin bir değer olarak inşa edilmesi gerekir. Aksi takdirde Türkiye'de olduğu gibi sert bir direnç-

le karşılaşabilir. İkinci Yeni, bu sert dirence rağmen özerkliği denemiş ve hem dili hem şiirin yapısı hem de dünyayı algılama/kavrama biçimiyle Türkçe şiiri dönüştürmeyi başarabilmiştir. Bu denemeyi yapabilmesi için İkinci Yeni'nin şiiri önce siyasal alandan kurtarması gerekmiş ve Türkiye açısından tipik olan "görev adamı" konumundan kurtulmaya yönelmiştir. "Görev adam"ı konumundan sıyrılmanın beraberinde getirdiği en önemli dönüşümlerden biri, şiirde temsil edilen dünyanın da dönüşmesidir. Bu dönüşümü İkinci Yeni bağlamında, cinselliğe bakışta görmek olanaklıdır. Şiirin kendine bir alan tanımlaması ve başka alanlardan bağımsızlaşmasında cinselliğin seçilmesi Türkiye açısından rastlantı değildir elbette. Siyasal alandan bağımsızlaşmayı deneyen ve cinsel ahlakın yerine özgürlüğü koyan İkinci Yeni'nin kendine özerk bir alan tanıma uğraşı dile de yansımış, şair dünyayı "verili" biçimde değil, kendinin gördüğü biçimde temsil etmeye yönelmiştir. İkinci Yeni'nin "anlamsız" ya da "soyut" bulunan dilinin ardında bu özerklik talebi kendini belli eder. Zaten İkinci Yeni'nin dilini meşru kılmaya çalışan eleştirel metinlerde de, gerçekliğin bu biçimde dönüştürülmesine vurgu yapılır. Ancak bu vurgunun yankı bulduğunu söylemek de zordur.

Politikanın uzağında

İkinci Yeni şiirinde, *doğrudan* politik söyleme rastlanmaz. Bu noktada İkinci Yeni'nin yine Türkçe şiir geleneğinde "paradigma" dışı kaldığını söylemek yanlış olmaz. Özellikle Nâzım Hikmet'in şiirinden sonra Türkiye'de sol edebiyatın beklentisi, şiirde belli bir dünya görüşünün savunulması olmuştur. Ancak bu, yalnızca sol edebiyata özgü bir durum değildir. Milliyetçilik ve Kemalizm gibi politik projeler, benzer bir söylem inşa etseler de, bunların ideolojisi doğal-

laştırılarak topluma mal edilmek istendiği için, sanki politika dışıymış gibi sunulmuş, politik şiir olarak daha çok sosyalist şairler ve bir oranda İslamcı şairler öne çıkarılmıştır. Ders kitaplarına alınmayarak "kanon" dışı bırakılan bu şairler sürekli politik olmakla suçlanırken, iktidarın politik saymadığı şiirin sınırı da belirlenmiş olur. Örneğin Behçet Kemal Çağlar, şiirlerinde açıkça milliyetçi bir söylemi ortaya koymasına ya da Fazıl Hüsnü Dağlarca, Kemalizm'in ilkelerini şiirinde açıkça savunmasına rağmen hiçbir zaman politik olmakla suçlanmazken, Nâzım Hikmet, Attilâ İlhan ya da Melih Cevdet Anday "ideolojik" şiir yazmakla suçlanmıştır (Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri* 151, 263, 389). İkinci Yeni ise, ne Nâzım Hikmet gibi "toplumcu" ne de politik kabul edilen bir şiiri yazmış, aksine ikisinin de uzağında kalarak ve politik söylem beklentisinin karşısında durarak şiirin özerkliğine sahip çıkmıştır. Her ne kadar İkinci Yeni şairlerinin sol dünya görüşünü sahiplendikleri bilinse bile, bu, onların şiirindeki "öz" nedeniyle değil, şiirlerinden bağımsız olarak yazıları ya da kişilikleri yoluyla bilinir.

İkinci Yeni tarzının politik söylemin uzağında kalmasının, şiirde doğrudan görülebilecek politik bir "öz" bekleyenlerin eleştirisine uğraması kaçınılmazdır. Özellikle Asım Bezirci, sosyalist eleştirmenlerin öncüsü konumuyla bu şiirdeki dünya görüşünün "yanlışlığına" dikkat çekmiştir. Ancak Bezirci'nin eleştirileri, marksist kuramdan daha öte Türkiye'ye özgü "halkın anlayacağı şiir" ekseninde şekillenmiştir. Orhan Koçak'ın belirttiği gibi, Bezirci'nin en belirgin isim olarak öne çıktığı sol eleştirinin "İkinci Yeni'ye tepkisi[nde], Gökalp'in milliyetçi savlarına *hiçbir* yeni düşünce ekleyeme[mesi], ilginç[tir]" ("1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları" 407, özgün vurgu).

Yalnızca yazılan şiirle değil, bu şiiri savunan yazılar yoluyla da şiir, politika alanından bağımsızlaştırılmaya çalışılmış-

tır. İkinci Yeni şiirinin politik söylemden uzak şiir dilini meşru kılmak için ileri sürülen argümanların başında uzmanlaşma gelir. İkinci Yeni'yi ilk günlerinde eleştirel olarak değerlendirmek noktasında bir hayli emek harcayan ve bu nedenle İkinci Yeni'yi savunduğu gerekçesiyle eleştirilen Muzaffer İlhan Erdost, yazılarında şiirden artık politik bir söylemin beklenemeyeceği, politika yapmak için şiirden daha elverişli araçların olduğunu ileri sürerek, yeni şiirin "bir dava şiiri olamayacağını" belirtir ("İlhan Berk" 40). Erdost'a göre, "Bugün değişen bir çağ karşısındayız. Düşünürü, aydını, bunaltan sorunların çözüm yollarını, ozan okur ile birlikte gazetelerde, dergilerde oku[maktadır]" ("Şiirden Çok Şey Beklemeyelim" 60). Bu nedenle de "Atomun parçalanmasından, hele Sputnikten [uzaya yollanan ilk uydu] sonra, şiirin günümüz insanlığına yapacağı hizmette hâlâ bir kuran ışığı, bir incil ışığı bekle[mek]" ("Şiirimizi Götürenler" 66) doğru değildir. Erdost gibi İlhan Berk de, Paul Valéry'ye referansla uzmanlaşmaya vurgu yapar: "İnsan gücünün belirli yollara ayrılmasını isteyen bir çağda, şiir artık öz konusunu bulabilecek, ortaya saf şiir haliyle çıkabilecektir" ("İkinci Yeni'nin İlkeleri ya da Salt Şiir" 93). Muzaffer İlhan Erdost ve İlhan Berk, şiire bakışlarıyla Türkiye modernleşmesine aykırı konumdadırlar. Şiirin toplumsal sorunlara çözüm sürecinde bir araç olması beklenirken, İkinci Yeni'yi savununlar şiirin bu uğurda işe yaramayacağını çünkü onun amacının farklı olduğunu belirtirler. Bu, açıkça estetik özerkliğin savunulmasıdır. Şiir, amacı kendinde olan ve başka bir şeye gerek duymadan kendisine yeten özerk bir yapı olarak kavranmaktadır.

"İkinci Yeni" adı altında söz edilebilen şairlerin farklı dünya görüşüne sahip olabilmesi, bu şiirin kendini politik söylemle kurmadığının başka bir işaretidir. İkinci Yeni tarzının öncülerinden biri olan Sezai Karakoç, Türkiye modernleşmesinde özellikle 1930 sonrası ötekileştirilen İslami dünya

görüşüne sahip olmasına rağmen, İkinci Yeni'nin diğer solcu şairleriyle aynı tarzda buluşmuştur. Böyle bir buluşma, Türkiye'de ilk kez yaşanmaktadır. Örneğin Nâzım Hikmet, Necip Fazıl ve Peyami Safa, 1930'ların başında yan yana yazabilirken, 1930'ların ortasından itibaren açık bir kamplaşmanın tarafı olmuşlardır. Kuşkusuz bu, Türkiye'deki siyaset kültürünün şekillenmesinden derin izler taşır. İkinci Yeni ise, tüm bu kamplaşmaların dışında kalarak, edebiyat noktasındaki ortaklığı bir arada olmak için yeterli sayar. Sezai Karakoç'un İkinci Yeni şairleri arasında sayılması, Türkiye'deki entelektüel tarihe aykırı bir durum olarak, İkinci Yeni'nin estetik özerkliğe dayandığının kanıtlarından biridir.

İkinci Yeni'nin politik söylemin uzağında, özerk bir şiir dili etrafında kurulan bir tarz olduğu, 1965 sonrası şiire bakıldığında da görülebilir. 27 Mayıs 1960 darbesinin ardından, Anayasa'nın sağladığı özgürlük ortamında sosyalist hareketin etkinlik kazanması edebiyata yansımış, politik söylemin metinden doğrudan çekilip alınacağı bir şiir yazılmaya başlanmıştır. Böyle bir şiirin, İkinci Yeni'nin özerk şiir dilini eleştirmesi kaçınılmazdır. Bu eleştirilerde İkinci Yeni, "burjuva sanatı" kabul edilmiş, bu şiirin özerk şiir dili de yine halkın anlayacağı edebiyat yaklaşımıyla "gerici" bulunmuştur. Özellikle 1970'li yıllarda yazılan şiire bakıldığında, şiirin büyük oranda politik fayda amacıyla yazıldığı, bu nedenle de ayrı bir şiir dilinin değil, tersine "bildiri dili"nin tercih edildiği söylenebilir. İkinci Yeni şairleri bu dönemde, özerk şiir dilinden tamamen vazgeçmemekle birlikte, şiirlerini "açma"yı tercih etmişlerdir. Ancak şiir dilini daha "anlaşılır" kılma amacı taşıyan bu yönelimde, İkinci Yeni şairlerinin estetik beğenisinin izlerini sürmek mümkündür. Böyle bir "açma" eğilimine rağmen İkinci Yeni şairlerinin şiiri, dönemin slogana kayan diline yaklaşmaz, özerk şiir diline bağlı kalmaya devam eder.

İkinci Yeni en başından beri şiiri, kendi kuralları kendi içinde olan ve politik ya da ahlaki bir "anlatı"ya gerek duymadan da kendi değerini ortaya koyabilen bir yapı olarak görmüştür. Şiir, yalnızca politika, ahlak, din gibi "edebiyat dışı" sayılan alanlardan bağımsız olarak değil, başka sanatlardan da bağımsız bir alan olarak düşünülmüştür. Örneğin Ahmet Haşim, şiirde "anlam" aranamayacağını ileri sürüp şiirin müziğe yakın bir "ara-dil" olduğunu söylerken, İkinci Yeni şairleri böyle bir anolojiye gerek duymadan şiiri kendi içindeki yeterliliğine yani "kendisine yeten yapıt" anlayışına bağlı kalmışlardır. İkinci Yeni'nin bu bağımsızlık ve kendine yeterlilik iddiasının, hem yazılarda hem de şiirlerde görülebileceği bir başka nokta da ahlak karşısındaki konumudur.

Ahlakın ötesinde

Türkçe şiirde ahlak, özellikle cinsellik noktasında düğümlenmiş, modern şairler cinselliği anlatmakta ketum davranmışlardır (Cemal Süreya, "Sevginin Halleri" 31-36). Modern bir dünyayı anlattığı söylenen Yahya Kemal'in şiirinde bile sevgili, henüz gerçek bir insan olmayı tam anlamıyla başaramamıştır. Ahmet Haşim'de ise sevgili, geleneksel edebiyattaki gibi hayli soyut özellikler taşır. Şairlerin büyük çoğunluğunun erkek olması nedeniyle, kadın olarak ele alınabilecek sevgili, ilk kez bedensel varlığıyla Necip Fazıl ve Nâzım Hikmet'te karşımıza çıkar. Necip Fazıl'ın, Müslüman dünya görüşüne sahip çıktıktan sonra reddettiği ve yayımlanmasına izin vermediği "Kadın Bacakları" şiiri (kadına bakıştaki derin sorunlar bir yana bırakılırsa) kadın bedeninin doğrudan anlatıldığı ilk şiirlerden biridir. Aynı yıllarda Nâzım Hikmet *Taranta Babu'ya Mektuplar* kitabında, kadın bedenini ve bu bedeni arzulamayı doğrudan anlatır. Buna rağmen

Garip şiirine gelinceye kadar, cinsel ahlak karşısında açık bir karşı çıkışa rastlanmaz. Orhan Veli, hem anlattığı kadınlar hem de cinselliğe bakışıyla Türkçe şiirde aykırı bir konumdadır. "Vesikalı Yarim", "Şoförün Karısı" gibi şiirlerinde "hayat kadınları"nı ya da kocasını aldatan kadınları, herhangi bir olumsuzlamaya yer vermeden anlatır. Orhan Veli'nin şiirinde aşk konusunda o güne kadar örneği olmayan bir örüntü vardır. Duygusal yanı geri çekilmiş, bunun yerine cinselliğin de dahil olduğu "hercai bir aşk" anlayışı egemendir. Orhan Veli'nin şiirinde cinselliği baskılamaya dönük ahlaki kurallar bir yana bırakılmış, bunun yerine yaşananın (ya da yaşanması arzulananın) anlatılmasına önem verilmiştir. Ancak Orhan Veli'nin şiirindeki bu aykırı örüntü, doğrudan muhalefet içermez; "avare gençlik"in yaramaz hali olarak kalır. İkinci Yeni şiirinde ise cinsellik bir muhalefet biçimi olarak belirir. İkinci Yeni şairlerinin hem şiirlerinde hem de bazı yazılarında bunun izini sürmek mümkündür.

İkinci Yeni şairlerinin özellikle cinsel ahlak karşısındaki konumları, onların yaşadıkları düzene karşıt olmasının bir kanıtıdır. Bu noktada şu soru sorulabilir: Niçin İkinci Yeni şairleri, başka bir değere değil de, cinsel ahlaka saldırma ihtiyacı duymuşlardır? Bu sorunun yanıtı, hem Türkiye'de kültürün nasıl şekillendiğini görmeye hem de İkinci Yeni şairlerinin –bazı iddiaların aksine– ne kadar "yerli" olduğuna işaret eder. İkinci Yeni, Batı şiirine öykünmek yerine yerli kültürde çatıştığı değerlerin şiirini yazmaya çalışarak "yerli öz" ortaya koyar. Oysa bu "yerli öz" o güne kadar belirlenmiş milli ya da yerel bir öze karşılık gelmez, şairin dünyayı kavrayışından kaynaklanır.

Turgut Uyar'ın "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur" şiirinde, İlhan Berk'in *Galile Denizi* kitabında ve Cemal Süreya'nın pek çok şiirinde cinsel ahlakın karşısında bunalan, hatta kıstırılan kişile-

rin bu ahlaki düzenle çatışmaya girmesi dile getirilir. Özellikle Turgut Uyar'ın "Akçaburgazlı Yekta" şiiri o güne dek Türkçe şiirde pek izin verilmeyen bir durumun anlatılması nedeniyle öne çıkar. Kente gelen Akburgazlı Yekta, hemşehrisi Sinan ve eşi Gülbeyaz'ın evinde kalır. Yekta ile arkadaşı Sinan'ın karısı Gülbeyaz "Allah'ın emri olurlar". Bu şiirin ayırıcı niteliği, Yekta'nın yaşananlar karşısında utanç duymaması, aksine yaşadığını "Tanrı'nın doğasına kattığı tat" olarak savunmasıdır:

> Ben o zaman, Tanrı'nın benim yapıma kattığı tatların, bende ötedenberi durmakta olduğunu, daha ötelere kadar da durmakta süregideceğini fark ettim. Bu beni kendi yanımda yüceltiyordu. Gülbeyaz benim toprağımı işleyen kazmaydı. Günah olamazdı yaptığımız. (86)

O güne dek Türk edebiyatında "aşk-ı memnu", hep büyük bir gerilime yol açarken, Turgut Uyar'ın şiirinde bu gerilim yerini "Tanrı'nın insanın yapısına kattığı tat"a bırakmaktadır. Türkçe şiirde ilk kez cinsellik yoluyla toplumun düzeninin yerine insanın doğası öne çıkarılmaktadır.

İlhan Berk'in *Galile Denizi* adlı kitabında ise cinsellik, özgür olmanın en önemli belirtilerinden birisi olarak karşımıza çıkar. Bu kitapta İncil değiştirilip yerine yeni bir İncil konulurken değişim cinsel özgürlüğü imler. İncil'in değiştirilmesiyle, "her şey yerini aşka bırakacak[tır]" (200).

Cemal Süreya'nın şiirlerinde erotizm geniş bir yer tutar (Ergül 67-91) ve İkinci Yeni şairleri arasında da cinselliği en yoğun anlatan şair Cemal Süreya'dır. Cemal Süreya'nın şiirinde, sevgilinin evli olduğu haller de vardır (Mignon, *Aşk, Âşıklar, Mekânlar* 120). Bunun toplumsal düzende yarattığı çatışma bir yana, Süreya'nın şiirinde de baskılanmış cinsellik, Uyar ve Berk'teki gibi özgürlüğün önündeki engeldir. Aynen Turgut Uyar'ın "Akçaburgazlı Yekta" şiirinde-

ki gibi, Cemal Süreya'nın şiirinde de cinsellik günah olmaktan çıkarılır:

Aydınca düşünmeyi iyi biliyorsun eksik olma
Yatakta yatmayı bildiğin kadar
Sayın Tanrıya kalırsa seninle yatmak günah, daha neler
("Üvercinka" 38)

İkinci Yeni şairleri arasında cinsellik bağlamında ahlak karşıtlığını en sert biçimde anlatan şair Ece Ayhan'dır. Ece Ayhan, yalnızca cinsellik noktasında değil, *ötekinin dili*'ni bulma çabasıyla, sert muhalif bir tavır sergiler. Ece Ayhan diğer İkinci Yeni şairlerinden farklı olarak, ahlak karşıtlığını, kişisel özgürlüğe saldırı olarak almanın ötesine taşıyarak öznenin ("ideolojik") inşa sürecinde ele almayı dener. Ece Ayhan şiirinde eşcinseller, "orospular" ve toplumun ötekisi olarak belirlenenlerin dili, Türkiye modernleşmesinin inşa ettiği öznenin dilinin karşısına çıkarılır.

İkinci Yeni'nin siyasal alandan bağımsızlaşması şiir dilinin özerkleşmesini, ahlaktan bağımsızlaşması ise şiirde anlatılan evrenin sınırlarının genişlemesini sağlar. Hem siyasal alandan hem de ahlaktan bağımsızlaşma sonucunda şairin, dünyayı kendi kavrayışı açısından temsil etmesi olanaklı hale gelir. Dünyayı kendi açısından kavrama ya da daha doğrusu kavrayabilme yetisi, özerkliğin varlığına bağlıdır. İkinci Yeni'nin bu modernist tavrı salt politik söylemden bağımsızlaşma ve ahlakın kıskacından kurtulmakta değil, nesneleri kavramakta da kendini belli eder.

Temsilin içinde

İkinci Yeni'nin "yeni bir edebiyat değil, yeni edebiyatın kendisi" olduğunu belirten Orhan Koçak'a göre İkinci Yeni'den önceki şairler "yeniye geçerken bir eğretilik ve nedensizlik

duygusuyla tanıştı" ama bu tanışıklık, şairi "kamusal dilden koparmadı, yabancılaştırmedi, görece saydam bir kültür ve iletişim dilinin uzağına düşürmedi" ("Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra" 27). Yine Orhan Koçak'a göre İkinci Yeni'den önceki şairler "hiçbir davranışını bir iç deney, bir öznel yaşantı olarak sahiplenmiyordu: Yaşadıklarıyla kendisi arasında kamunun (cemaatin, dinin, devletin, kültürün) işaretleri vardı; davranışlarını kendisi değil bu kodlar anlamlandırıyordu; sözcüklerin anlam ufkunu çizen de onlardı" (27). İkinci Yeni ise, "bireyin bütün'den ayrılmasıyla bir dilin bulunmasını aynı deney olarak yaşadı: özne, öncesiz çıplak yaşantıya kayarken, kendini tutan bağlardan da çözüldü, anlamı hemen açık olmayan bir dille dünyayı ve kendi içini yoklarken dili bulandırdı, çıplak yaşantıyla buluştuğu anı bir kamaşma gibi duydu. Öznelliğini iç doluluğunu bazen sessiz bir mucize, bazen de bir lanet gibi üstlendi" (27). Dolayısıyla kendinden önceki şiirden radikal biçimde farklı olarak dilin bireysel kullanımını öne çıkaran İkinci Yeni'nin, estetik beğenilerini eski şiirin görgüsüyle kuranlara "anlamsız" gelmesi olağandı.

Türkçe açısından yeni olan İkinci Yeni'nin dili "anlamsızlık"la suçlanırken, bu şiiri "anlam"landırmaya çalışanlar sıkça imge terimine başvururlar. İkinci Yeni, nesneleri uzlaşımsal biçimde değil, imgelemdeki haliyle anlattığı için imgelem büyük bir değer kazanır ve bu değer, metaforun şiir için vazgeçilmez olmasına yol açar. Karmaşık metafor kullanımı ve dilsel sapmalar şiir dilinin düzyazının dilinden kopmasına neden olduğu için artık şiir, bir öğretiyi aktarmakta değersiz hale gelir. Bu değersizleşmenin Türkiye modernleşmesi açısından makbul bulunmayacağı aşikârdır.

İkinci Yeni'nin tarihi açısından özel bir anlam atfedilen Cemal Süreya'nın "Gül" şiiri, "Gülün tam ortasında ağlıyorum" dizesiyle başlayıp "Ve zurnanın ucunda yepyeni bir

çingene" (12) dizesiyle biter. 1954 yılında *Yeditepe* dergisinde yayımlanan bu şiir, Türkçe şiirde yeni ve farklı bir duyarlılığı ifade eder; İkinci Yeni tarzının Türkçe şiirde yarattığı dönüşümü örnekler. Özellikle şiirin son dizesi, şairin dünyayı başka türlü kavradığının açık kanıtıdır. "Çingenenin ağzındaki zurna" Türkçe açısından daha anlaşılır bir ifadeyken "zurnanın ucundaki çingene" ifadesi anlatılmak istenenin farklılığını imler. Böylece zurnacıya değil de, nesneye, yani zurnaya dikkat çekilir. Nesnenin önem kazanması, nesneyle ilişkiye geçen insanın kendi bakış açısının öne çıkmasının sonucudur. "Fenomenolojik dönüşüm" olarak adlandırılabilecek bu durum, nesnenin önem kazanmasını ve dolayısıyla benlik kavrayışını da beraberinde getirecektir.

Nesnenin böyle bir önem kazanması, İkinci Yeni şiirinin ardındaki özerk bireyi görmeye olanak verir. Sezai Karakoç, İkinci Yeni şiirinin Garip'ten ayrıldığı noktayı belirlerken, Garip şairlerinin verili bir dünyayla ilişkiye geçtiğini oysa İkinci Yeni şairlerinin bireyin her hareketini sanki bir olaymış gibi kavradığını dile getirir. Sezai Karakoç'a göre, Cemal Süreya'nın "Laleliden dünyaya doğru giden bir tramvaydayız" dizesi yeni şiiri özetler: "Klasik şair, 'azgın bir davet'le 'neredeyse toprağın sonu'na gider. 'Uçmak, kayıp gitmek, kaçıp dönmemek' şartıyla. Orhan Veli Akımında ise insan, Laleliden çıkar bir yolculuğa ve tramvaya atlar; ama mutlaka Sirkeciye gider. Yeni gerçekçi akımda ise [...] Laleliden çıkar yolculuğa, tramvayla, ama dünyaya gider. (Ben)in en küçük davranışı bile büyük bir haber gibidir" (27). "Ben"in öne çıkması, nesneleri kavramayı ve dünyayı temsil etmeyi daha bireysel kılacak ve şair, uzlaşımsal bir dünyayı bildik şiirsel örüntülerle anlatmak yerine, kendi bakış açısını öne çıkaran bir dili tercih edecektir. Onun için artık her davranışı, anlatılmaya değecek bir olaya dönüşecektir.

İkinci Yeni şairlerinin, "şeylerin düzeni"ne karşı çıkan

özerk bir şiir dili sayesinde dünya, kabul edilmiş biçimiyle değil, şairin imgeleminde şekillendiği biçimde anlatılır. Başka bir deyişle, nesneler gerçek dünyada oldukları biçimde değil, şairin zihninde yarattığı imgeyle dile geçirilirler. Anlatılan, verili dünyanın temsili olmaktan öte şairin gördüğü dünyanın temsilidir. İkinci Yeni'ye gelinceye kadar, Türkçe şiirde dış dünyanın temsili olan bir şiir baskın eğilimken, İkinci Yeni dış dünyanın "nesnel" gerçekliğini bir yana bırakıp dünyayı kendi kavrayışı açısından anlatma yolunu tutar. Bu tutum, onun dilsel tercihine de yansır.

İkinci Yeni hakkındaki eleştirel çalışmalarda, çoğu zaman, (yanlış biçimde) "imge" olarak adlandırılan özellik, İkinci Yeni'nin dünyayı kavrama şeklinin dile yansımasının yanlış bir yorumudur aslında. İmge, en genel anlamıyla nesnelerin ya da durumların zihnimizde yarattığı görüntüdür. Oysa İkinci Yeni hakkındaki yazılarda imge, anlamsızlığın ve çoğu zaman da metaforun karşılığı olarak kullanılır. İmgenin "1960 sonrası şiir eleştirisinin en gözde terimi" olduğunu belirten Orhan Koçak şu saptamayı yapar: "Bu dönemin şiir yazınını bir bütün olarak inceleyenler, dergilerde kalmış ve unutulmuş yazılara ve küçük değinmelere bir bütün olarak bakanlar, şiirin neredeyse imgeyle özdeşleştirildiğini de görebilirler" ("Anday Şiirinde Hayal ve Resim" 115). Her ne kadar imge, İkinci Yeni sonrasındaki eleştirinin en gözde terimi olsa da, yine Koçak'ın belirttiği gibi, "imgenin açık bir tanımı yapılmamış [...] Böyle bir tanıma ihtiyaç duyulmamış[tır]" (115). Buna rağmen "İmge, bütün bu dönem boyunca, hem şiiri şiir olmayandan ayıran şeydir, şiirin işlenmesini sağlayan temel birimdir [...], hem de yeni şiirin yeniliğini ve zorluğunu açıklamak için ilk başvurulan kavramdır" (115). İkinci Yeni'yi eleştirirken kullanılan "imgeci" ya da "anlamsızlık" nitelemesi, İkinci Yeni şairlerinin nesneleri "uzlaşımsal" dille anlatmamasının sonucudur.

İkinci Yeni şiirinde metaforların ve dilsel sapmaların bunca geniş yer tutması, dünyayı algılamanın bireysel kavrayış açısından dile getirilmesi arzusunun sonucudur.

Edip Cansever "bir elma tadı gezdiriyorum kafamda" ("Uzun" 95) dediğinde, şairin dünyayı başka bir biçimde temsil etmek istediği açıktır. Oysa, Türkçe şiirde, metaforun böyle bir kuruluşunun pek örneği yoktur. Bu nedenle Cansever'in dünyayı kendi imgelemindeki biçimde anlatması, verili gerçekliğe bağlı kalarak beklenti ufkunu belirleyen okur açısından şaşırtıcıdır. Bu şiirin "anlamsız" bulunmasının nedeni de, şiirden bir anlam çıkarılamamasından daha öte, okurun beklenti ufkunun dışında kalmasıdır. Bu beklenti ufkunu dönüştürmek için İkinci Yeni şiirini anlamaya yönelik yazılarda, Hüseyin Cöntürk dilsel sapmanın önemini vurgulayarak bu şiirin "atonal müzik" gibi anlaşılması gerektiğini söylerken (184); Muzaffer İlhan Erdost, Türkçe şiirde o güne kadar doğa gerçeğinin esas alındığını ama artık "dörüt [sanat] gerçeğini" ("İkinci Yeni" 28) anlatan bir şiirin geçerli olduğunu belirtir. Erdost'a göre, İkinci Yeni'den önceki kuşak, "doğayı olduğu gibi anlatma özelliği[ne]" (28) sahiptir. Oysa "Yeni şiirin düşünüşü bundan giderek ayrıl[makta]", yeni şairler "yeni düşüncelerle yeni sözlerle bize yeni bir evren, ancak düşüncemizde kurulacak yeni bir düzen getir[irler]" (28). Onların "Çok sözlerinde doğasal bir gerçek yok[tur]" (28). Erdost yazılarında bu özelliği ısrarla vurgular ve doğa gerçekliğinin yerini "sanat gerçekliğinin" aldığını belirtir. Erdost'a göre, bu şiirin "anlamsız" ya da "bir şey anlatmıyor" diye değerlendirilmesinin nedeni onun bu niteliğinin anlaşılmamasıdır. Bu şiirde, "Dilciklerin bağlanarak kurdukları, bir söz gerçeği var"dır ve bu yüzden "Söylediği bir şey var"dır, "ama bu yaşantılarımızı anlatan bir gerçek değil. Böylece salt bir 'dörüt gerçeği[dir]'" ("Soyut" 34).

İkinci Yeni, dilsel sapmalar ve metaforlar yoluyla şiir dili-

ni özerkleştirir. Şiir dilinin dilin içindeki özel bir kullanım olduğunun kabul edilebilmesi için özerkliğin genel olarak kabul görmesi gerekir. Aksi takdirde bu şiirin temsile getirdiği yeniliği anlamak mümkün değildir. İkinci Yeni temsili köklü biçimde dönüştürürken Türkiye modernleşmesinde yeri olmayan özerkliği geçerli kılmayı dener. İkinci Yeni'ye şiddetli bir dirençle yanıt verilmesi ise Türkiye modernleşmesinin özerkliği devre dışı bırakmak istediğinin kanıtlarından biridir. Türkiye'de modernlik Batı'dan farklı olarak özerklik değil, tersine buna karşıtlıkla şekillenmiştir. Ancak bu durum, bizde modernliğin olmadığını göstermez, tersine modernliğin başka biçimde ortaya çıktığını gösterir. Türkiye'de modern olmak arzulanırken aynı zamanda modern olmanın yaratacağı "tehlikeler"den sakınmak için stratejiler geliştirilir. Modernliğe dirençle biçimlenen bu modernlik deneyiminde, edebiyatın işlevi de yine bu dirençte mevzi kazanmaktadır.

Sonuç

Türkiye'de modernleşmeye bağlı olarak gelişen estetik tepkiler, üç başlık altında toplanabilir: "Divan edebiyatı"nın icadı, halk edebiyatının keşfi ve estetik özerklik karşıtlığı. Bu üç parametre, Türkiye'nin modernleşme sürecinde ortaya çıkan arzuları ve kaygıları görmemize olanak sağlar.

"Divan edebiyatı" adlandırması her ne kadar 1924 tarihinde yapılsa da, Osmanlı edebiyatının eleştirilmesi 19. yüzyılın ikinci yarısında başlamış ve bu şiire yönelik tepkiler seti, 1924'e gelindiğinde saydamlık kazanmıştı. Osmanlı şiirinin reddedilmesinin en önemli nedenleri, duyulara dayanmayan bir dünyayı anlatması, dili nedeniyle "halk"ın onu anlamaması, Arap ve Acem etkisi nedeniyle milli sayılamayacağı vb. idi. Aslında eski edebiyatın reddedilmesi bir modern stratejidir ve yeniyi inşa etmek için var olana "eski" demek yani onu eskitmek sıkça karşılaşılan modern bir taktiktir. Türkiye'de de ilk modernler de bu taktiği geliştirmiş ama eskinin yerine kendi edebiyatlarını önermek yerine, yeni edebiyatta olması istenmeyen nitelikleri eski edebiyatın özelliği olarak göstermeyi tercih etmişlerdir. Namık Kemal, dünyanın

alegoriye yer vermeden duyulara yönelik olarak anlatılmasını sağlayacak yeni bir edebiyat istediği için, eski edebiyatın imge dünyasından duyular açısından gülünç bulunacak bir karikatür çıkardı. Namık Kemal'in çağdaşı Ziya Paşa ise eski edebiyatı Arap ve Acem etkisinde kaldığı için reddediyor, yeni edebiyatın etkilenme sorununu çözmek için halk edebiyatından yararlanmayı öneriyordu. İlk modernler tarafından, "eski edebiyat" aslında bir denetleme aracına dönüştürülmüştü. Bu nedenle edebiyatın tektipleştirilmek istendiği dönemlerde eski edebiyat eleştirisinin yoğunlaşması bir rastlantı değildir. Örneğin ilk modernler eski edebiyata şiddetle karşı çıkarken, onlardan sonra gelen kuşak eski edebiyatla sert bir kavgaya girişmeyecek, daha çok Batı edebiyatıyla ilişkilenmeyle uğraşacaktı. Ancak milli edebiyatın inşasına yönelik gayretin zirveye ulaştığı 1911 ve sonrasında Osmanlı edebiyatı, yine sert biçimde eleştirilecek ve Ziya Gökalp'in "milli" ilan ettiği vezin yani hece ile yazılan şiir tek geçerli biçim olarak kabul ettirilmeye çalışılacaktır. Ziya Gökalp'ten mülhem fikirlerle 1930'ların İnkılap edebiyatı da sert bir Osmanlı edebiyatı eleştirisi geliştirecek, Osmanlı kültürünün bir parçası kabul edilen aruzla kavgaya girişilecektir. Bu dönemde eski edebiyatın dilinin anlaşılmaması, seçkinci olması, gayrimilli olma niteliklerinin yanına köylüden söz edilmediğinin eklenmesi, "eski" edebiyatın yeni olanda istenmeyenin gösterilmesi için araçsallaştırılmasının yalnızca ilk modernlere özgü olmadığının, Türkiye modernleşmesine özgü bir reflekse dönüştüğünün kanıtlarından biridir. Bu araçsallaştırmanın 1950'lerdeki karşılığı İkinci Yeni şiirinin "divan edebiyatı"yla karşılaştırılmasıdır. İkinci Yeni, "divan edebiyatı"yla başka noktaların yanı sıra "biçimci" olması nedeniyle karşılaştırılır. Oysa 1950'lerden önceki eski edebiyatta "biçimci"lik eleştirisi öne çıkarılmış değildir. 1950'lerin ikinci yarısında şiirde istenmeyen nite-

liğin "biçimci"lik olması, eski edebiyatın niteliklerinin gözden geçirilmesine ve koşullara uygun hale getirilmesine neden olmuştur.

Türkiye modernleşmesine bağlı gelişen estetik tepkilerin ikinci parametresi, halk edebiyatın modern edebiyatın kaynağı olacağına inanılmasıdır. Halk edebiyatının bu biçimde değer kazanmasının nedeni, bir yandan bu edebiyatın dili, diğeri ise modernleşmenin yol açabileceği özünü yitirme korkusunu bastırmaya olanak vermesidir. İlk modernler Osmanlı edebiyatının Farsça ve Arapça terkipler nedeniyle "anlaşılmaz" olduğunu, ama halk edebiyatının avam tarafından anlaşıldığını ileri sürdüler. 1911'den sonra, medeniyet-hars sentezinin etkinlik kazanması nedeniyle halk edebiyatına verilen değer yoğunlaştı ve özellikle şiirde halk şiirinin vezni olması nedeniyle "milli" kabul edilen hece vezni, modern şiirin ölçüsüne de dönüştü. Halk edebiyatı, dilinin yanı sıra bir öz tanımlamaya olanak vermesi nedeniyle büyük önem taşıyordu. 1911 sonrasındaki millileşme döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında halk kültürü, yerli olmanın işaretine, yabancı kültürünün etkisine girerek "bozulma"yı önlemenin aracına dönüştürüldü.

Türkiye modernleşmesine bağlı olarak gelişen estetik tepkilerin üçüncü parametresi ise estetik özerklik karşıtlığıdır. İlk modernler, roman ve tiyatro gibi yeni türlerde yapıtlar vermeye çalışırken aynı zamanda gazeteler yoluyla yeni bir dünya görüşü oluşturmak istiyorlardı. Henüz standart bir dilin oluşmadığı, yurttaşları homojenleştirilmemiş bir toplumda sosyal ileşitimi sağlayacak dilin, en önemli mesele haline gelmesi olağandı. Yeni dünya görüşünün geçerli hale getirilmesi için halka anlatılmasına ihtiyaç vardı ve ilk modernler kamusal alan inşa etmeye olanak verecek bir dil arayışı içindeydiler. Gazetelerin ya da yayınevi sayısının sınırlı, okur sayısının da hayli düşük olduğu bir kültürel ortam-

da "kamusal dil" ile edebiyata özgü bir dil arasında ayrım yapmadılar. Eski edebiyatı kamusal söyleme izin verecek bir dil olmadığı için eleştirmişlerdi. Dolayısıyla yeni edebiyattaki muhtemel özerklik girişimlerinin önü baştan kapatıldı. 19. yüzyılının son çeyreğinde, Servet-i Fünun edebiyatçıları ilk modernlerin aksine (sistemli olmasa da) özerk bir edebi dil arayışı içine girdiler. Ancak bu girişim eleştirilere, "dekadan" türünden suçlamalara yol açtı. Zaten estetik özerkliği savunmanın önü, ilk modernlerle kapatılmıştı. İkinci Yeni'ye kadar Ahmet Haşim (ve bir oranda Yahya Kemal) hariç etkili olabilmiş hiçbir edebiyatçı estetik özerkliği sistemli biçimde savunamadı. Edebiyat, kamusal söylemin yedeğine verilmiş bir araç olarak yani "faydacı" bir anlayışla şekillendi.

Edebiyatın fayda ekseninde değerlendirildiği bir ortamda şiirin bağımsız bir dilinin ve yapısının olması talebinde bulunulması beklenemezdi elbette. Özerklik imkânsız hale getirilmişti. Yine de bu imkânsızlığı aşma girişimleri oldu. Recaizade Mahmut Ekrem'in fikirlerinden etkilenen Servet-i Fünun şairleri, Fransızca sözcükleri ya da kendilerinin uydurduğu bazı sözcükleri kullandılar ve genel eğilime aykırı bir şiir dili kurmayı denediler. Bu dönemde birtakım biçimsel denemeler olmasına rağmen, baskın eğilim nedeniyle ne fikirler ne de denemeleri geniş yankı bulabildi. 1911 sonrasında şiir "milli"leştirilirken temelde dil ve vezin üzerinden yeni şiirin tanımı yapılıyordu. Şairin hangi sözcükleri ya da vezni kullanacağının belirlendiği tektipleştirici bir anlayışın geçerli kılınmaya çalıştığı ortamda estetik özerklikten söz etmeye çalışanlar, mesela Ahmet Haşim, keskin biçimde eleştiriliyordu. Ahmet Haşim'in aksine sade bir dili tercih eden Yahya Kemal bile, aruzu kullanmaya devam ettiği için uyarılıyordu. Tektip bir şiirin geçerli kılınmak istendiği bu kültürel ortamda Nâzım Hikmet'in şiiri, büyük bir farklılı-

ğa işaret ediyordu. Nâzım Hikmet, şiir dilinin dilin içindeki özel bir dil olduğu iddiasında bulunmaz, tersine gündelik dile yakın bir şiir diliyle yazmayı tercih eder. Buna rağmen şiiri, Türkçe şiirde örneğine rastlanmayan ve şiirin yapısını dönüştürecek kadar yoğun biçimde "türsel ihlal"le doludur. Nâzım Hikmet Türkçe şiirin yapısında ve dilinde büyük bir dönüşüm getirmiş olsa da, siyasal nedenlerle bu şiir, uzun dönem (1965'e kadar) Türkiye'de yaygınlık kazanmadı. 1930'ların şairleri, heceyle yazmaya devam ettiler ve ikinci kuşak Hececi şairler olarak anıldılar. Hem şiir dilindeki hem de yapısındaki büyük dönüşüm Garip şiiriyle yaşandı. Garip, özerk bir şiir diline karşı olması nedeniyle Türkiye modernleşmesindeki baskın eğilimle aynı noktada buluşuyordu ama şiiri, vezin ya da kafiye gibi kayıtlara bağlı kalmadan kurmayı hedefliyordu. Garip tarzı, çok kısa bir zamanda yaygınlık kazandı – ki bu durum Garip gibi bir şiiri alımlamakta sıkıntı yaşamayan bir kültürel ortamın varlığının işaretidir. Garip şiirinin aksine, 1950'li yılların ikinci yarısında İkinci Yeni ise büyük bir dirençle karşılandı. İkinci Yeni'ye karşı gösterilen bu direnç Türkiye'de modernleşmeye bağlı olarak gelişen estetik tepkilerin özerklik karşıtlığı ile biçimlendiğini gösterir.

Özerk bir şiir dilinin önüne engeller konulduğu, şiirin tek bir biçimde yazılmasının istendiği kültürel ortamda şiir türü aleyhine birtakım sonuçların yaşanması olağan sayılmalıdır. Modern olma iddiasında olan ya da en azından modernizm semptomlarına sahip bir kültürel ortamda, sorunların karmaşık hale gelmesiyle karşılaşılabilir – ki Türkiye'de de bu durum yaşanmış, yazarlar birkaç cepheli sorunlarla uğraşmak zorunda kalmıştır. Örneğin bizde romanın nasıl olması gerektiği sorusunun basit bir yanıtı verilememiştir. Buna rağmen şiir söz konusu olduğunda sorunların karmaşıklığa doğru değil, tersi bir seyir izlediği görülebilir. Yeni şiirin

nasıl olması gerektiği çok açık biçimde cevaplandığı için, bu cevaba uygun biçimde yazılan şiir de basitleşme eğilimine girmiştir. Dolayısıyla da modernliğin yarattığı karmaşık yaşamı tematik düzeyde yansıtabilecek ya da karmaşık sorunlarla ilgilenmek zorunda kalan bir zihniyeti temsil edebilecek bir şiir –İkinci Yeni'ye kadar– yazılamaz. İlk modernlerin teorik yazılarında şiir dilinin sade olmasını bir proje olarak ortaya koymalarından sonra, hem şiir dili hem şiirin yapısı basitleşme eğilimine girerken bunun tematik düzleme de yansıması kaçınılmazdır. Şiire ilişkin talepler daha açık biçimde ifade edildikçe şiirin de talepler lehine basitleşmesinin en keskin örneği Hececi şiirdir. Büyük oranda Ziya Gökalp'in sistemleştirdiği bu tarzda, şiirin anlaşılır bir dille yazılması ve hece veznini kullanması temel ölçüttü. Anlaşılır dil derken "yarı münevver İstanbul Hanımefendileri"nin anlayacağı dil tercih ediliyordu. Bu dönemde bu projeye bağlı kalarak yazan şairlerin –Ziya Gökalp dahil– neredeyse tamamı karmaşadan arınmış bir zihne hitap etmeyi amaçlar gibidir. Bir yetişkinden daha çok bir çocuğun zihin dünyasına uygun düşen bu karmaşadan arınmış hal, şiiri tematik olarak belirler ve kırdan bolca söz eden, halk âşıklarının ağzından dökülmüş gibi duran şiirler yazılır. Bu nedenle de 1930'ların ortasına kadar Hececi şiirin egemen olduğu bir ortamda Ahmet Haşim'in dilinin ve şiir kuramının eleştirilmesi Yahya Kemal'in anlaşılır dili sayesinde, aruzu kullanmasına rağmen, geniş bir etki alanı yaratabilmesi açıklık kazanır. Bu ortamın içinde ancak bireysel çıkışlarla şiirde yapısal dönüşümler denenmiş ve Nâzım Hikmet türün sınırlarını yıkmaya varacak kadar karmaşık sorunlarla uğraşmıştır. Politik nedenlerle Nâzım Hikmet'in karşısında bir konumu seçen Garip tarzı ise her açıdan basitleştirir şiiri. Bu basitleştirmenin makbul göründüğü bir ortamda İkinci Yeni gibi gündelik dilden koparak kurulan ve modern yaşamın

karmaşıklığını temsil etmeyi deneyen bir şiir, imkânsızlığa ayarlanmış gibidir.

Türkçe şiirin karmaşık bir zihni değil de tersine basitleştirilmiş bir zihni temsil etme eğiliminin bir sonucu da, şiirin düzyazıya yakınlaşması olmuştur. Şiirle düzyazıyı ayıran tek ölçünün vezin ve kafiye olması ve hangi sözcüklerin kullanılacağının önceden belirlenmesi nedeniyle, şiir hızla düzyazılaşma eğilimine girmiş, şiirden kamusal söyleme katkı sunması beklendiği için şiirin özerkleşmesi başka bir noktadan daha engellenmiştir. Şiirde düzyazılaşmanın farklı biçimlerini görmek olanaklıdır: Ziya Gökalp'in "destan"ları hem hikâye etmeye hem de görevlendirilmiş edebi araçları kullanmaya imkân sağlar. Nâzım Hikmet'in türler arası geçişler yaparak farklı temsil biçimleri arayışı, özerk bir şiir diline doğru değil, tersine romana doğru olur. Garip şiiri düzyazılaşma değil ama gündelik dil-özerk şiir dili ayrımını ortadan kaldırmaya yönelir. Yine bu düzyazılaşma eğilimine karşı çıkan İkinci Yeni olur. İkinci Yeni özerk bir şiir dili inşa ederken "hikâye etme"yi geri çekme eğilimindedir. Edip Cansever ve Turgut Uyar, diğer İkinci Yeni şairlerine oranla hikâye etmeyi tercih eden şairler olsa da, yalnızca hikâye etmeye yaslanan bir dile kaymazlar.

Türkiye'de modernleşme ile inşa edilen edebiyatın, özerklik değil de aksine özerkliğe karşıtlıkla şekillenmesi, bizim modernlik deneyimimizin önemli noktalarına ışık düşürür. Batı'da modernlik deneyiminin özerklik talebini beraberinde getirmesi, biz de ise modernliğin özerklik karşıtlığıyla biçimlenmesi Türkiye'de modernlik deneyimin yaşanmadığı sonucunu doğurmamalıdır. Batıdışı toplumlar, farklı yollardan geçerek kurdukları ve dolayısıyla farklı hassasiyetle biçimlenmiş modernleşme sürecini Batı'nın modernlik deneyiminden başka biçimde yaşarlar. Örneğin roman yazılan ya da dünyanın duyularla anlatılmasının talep edildiği kültü-

rü, Batı'daki modele uymamasından dolayı modern saymamak ya da bunlar olsa bile Batı'daki kadar "yetkin" olmadığı için sözü "yokluk tespiti" ile sonlandırmak modernleşmeyi anlamak değil, tersine süreci değerlendirememek sonucuna varacaktır. Dolayısıyla Türkiye'de kendine özgü nitelikleri olan bir modernlik deneyimi yaşanmıştır. Estetik özerklik karşıtlığının belirleyici olduğu Türkiye'deki süreçte, bu özerklik karşıtlığı yalnızca edebiyatla sınırlı değildir. Türkiye modernleşmesinin inşa etmeyi arzuladığı öznede de, özerklik temel değer olarak kabul edilmez. Dolayısıyla bu kitapta şiir bağlamında yapılan tartışma yalnızca edebiyat içi bir sorun değildir ve kültürün tamamında analiz edilmesi gereken bir nitelik taşır.

KAYNAKÇA

Açıkel, Fethi. "Devletin Manevi Şahsiyeti ve Ulusun Pedagojisi". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*. Cilt 4. Ed. Murat Gültekingil ve Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. 117-39.

Adorno, Theodor W. "Baskı Altında Uzlaşma". *Estetik ve Politika*. Ernest Bloch ve diğer. Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Eleştiri Yayınevi, 1985. 229-69.

—. "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken". Çev. Bülent O. Doğan. *Cogito* 36 (Yaz 2003): 76-83.

Ağaoğlu, Ahmet. *Üç Medeniyet*. Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayınları, 1972.

Ahmad, Feroz. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1994.

Ahmet Haşim. "Ahmet Haşim". *Diyorlar ki*. Ruşen Eşref Ünaydın. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1972. 255-66.

—. "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar". [*Piyâle*]. *Bütün Şiirleri*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1983. 200-15.

—. "Yeni Bir Şair Hakkında Birkaç Satır". *Bütün Eserleri III: Gurabahâne-i Laklakan/Diğer Yazılar*. Haz. İnci Enginün ve Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991. 214-17.

Akkanat, Cevat. *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

Akün, Ömer Faruk. "Divan Edebiyatı". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Ankara. Diyanet Vakfı Yayınları, 1992.

Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2000.

Altuğ, Fatih. "Nâmık Kemal'in 'Divan Edebiyatı' Temsilinde Haysiyet ve Zillet". *Eski Türk Edebiyatına Modern Yaklaşımlar*. Haz. Hatice Aynur ve diğer. İstanbul: Turkuaz Yayınları, 2007. 146-86.

Anday, Melih Cevdet. *Akan Zaman Duran Zaman*. İstanbul: Adam Yayınları, 1984.

—. "Zaman Okyanusunda Yolculuk". Söyleşiyi yapan: Zeynep Oral. *Milliyet Sanat* (15 Ağustos 1988): 10-14.

Andrews, Walter. *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Ataç, Nurullah. "B. Nurullah Ata ile Konuşma". Söyleşiyi yapan: Ferzan A. Aras. *Varlık* 54 (1 İlkteşrin 1935): 85.

—. "Nurullah Ataç Diyor ki". Söyleşiyi yapan: Niyazi Acun. *Resimli Ay* 4 (Haziran 1936): 1-7

Barthes, Roland. *Yazının Sıfır Derecesi*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 1989.

Batur, Enis. "II. Yeni ve Gerçeküstücülük". *Ef/Babil Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 98-101.

—. "Modern Şiirin Doğumu ve Gelişme Süreci (1869-1914) Üzerine Bir Hiza Denemesi". *Yazının Ucu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 63-70.

Batur, Enis, haz. *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Beebe, Maurice. "What Modernism Was". *Journal of Modern Literature* 3 (Haziran 1974): 1065-84.

Behar, Büşra Ersanlı. *İktidar ve Tarih*. İstanbul: Afa Yayınları, 1992.

Belge, Murat. " 'Yol Türküleri' ile 'Han Duvarları' ". *Birikim* 149 (Eylül 2001): 68-84.

Benk, Adnan. "İkinci Yeni'nin Aktarma Özgürlüğü". *Eleştiri Yazıları 1*. İstanbul: Doğan Yayınları, 2000. 559-63.

Berk, İlhan. "İkinci Yeni'nin İlkeleri ya da Salt Şiir". *Şairin Toprağı*. İstanbul: Simavi Yayınları, 1992. 93-115.

—. *Toplu Şiirler: Eşik*. Cilt 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Bezirci, Asım. *Ahmet Haşim*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1986.

—. *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1996.

—. *Orhan Veli*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1995.

Bloch, Ernst ve diğer. *Estetik ve Politika*. Çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Eleştiri Yayınevi, 1985.

Bourdieu, Pierre. *Sanatın Kuralları*. Çev. Necmettin Kamil Sevil. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Bradbury, Malcolm ve James McFarlane. *Modernism (1890-1930)*. Londra: Penguin Books, 1991.

Bürger, Peter. *Avangard Kuramı*. Çev. Erol Özbek. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Cansever, Edip. *Yerçekimli Karanfil*. İstanbul: Adam Yayınları, 1993.

Cemal Süreya. "Folklor Şiire Düşman". *Toplu Yazılar* 192-94.

—. "Orhan Veli'nin Yanlışı". *Toplu Yazılar* 114-17.

—. *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

—. "Sevginin Halleri". *Toplu Yazılar* 30-37.

—. "Şiir Anayasaya Aykırıdır". *Toplu Yazılar* 281-83.

—. *Toplu Yazılar*. Cilt 1. Haz. Selahattin Özpalabıyıklar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Cenap Şahabettin. "Klasikler Meselesi". *Klasikler Tartışması: Başlangıç Dönemi*. Haz. Ramazan Kaplan. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1998.

Cengiz, Metin. *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*. İstanbul: Telos Yayınları, 2002.

Cevdet Kudret. "Güdümlü, Güdümsüz". *Kalemin Ucu*. Haz. Cemil Kavukçu. İstanbul: Merkez Kitaplar, 2006. 33-43.

Cöntürk, Hüseyin. *Çağının Eleştirisi*. Cilt 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Çağlar, Behçet Kemal. "Aruz-Hece Meselesi". *Varlık* 6 (1 Ekim 1933): 83.

Çamlıbel, Faruk Nafiz. "Faruk Nafiz Çamlıbel ile Yapılan Son Röportaj". *Bütün Cepheleriyle Faruk Nafiz Çamlıbel*. Hilmi Yücebaş. İstanbul: Y.y., 1974.

Çelik, Sinan Kadir. " 'Edebiyat Alan'ında 'Yaratıcı Deha Miti'nin Kuruluşu". *Pasaj* 1 (Mayıs-Ağustos 2005): 51-66.

de Man, Paul. "Edebiyat Tarihi ve Edebiyatta Modernlik". *Körlük ve İçgörü*. Çev. Ferit Burak Aydar ve Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2008. 171-94.

Dıranas, Ahmet Muhip. "Divan Edebiyatının İçyüzü". *Yazılar*. Haz. Münire Dıranas. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004. 19-22.

Dirlikyapan, Jale Özata. *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Dirlikyapan, Murat Devrim. " 'İkinci Yeni' Dışında Bir Şair: Edip Cansever". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2003.

Doğan, Mehmet H. *İkinci Yeni Antolojisi* [Özel Sayı]. *Papirüs* 41 (Kasım 1969): 1-14.

— . "Türk Şiirinde İkinci Yeni Dönemeci". *Hece* 53/54/55 (Mayıs-Haziran-Temmuz 2001): 93-102.

Duru, Kazım Nami. "Aruz mu, Hece mi?" *Öz Dilimize Doğru* 1 (15 Mayıs 1932): 15.

Ellmann, Richard ve Charles Feidelson, Jr. "Preface". *The Modern Tradition*. New York: Oxford University Press, 1965. v-ix.

Erbay, Erdoğan. *Eskiler ve Yeniler: Tanzimat ve Servet-i Fünun Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı*. Erzurum: Akademik Araştırmalar, 1997.

Erdoğan, Necmi. "Popüler Anlatılar ve Kemalist Pedagoji". *Birikim* 105/106 (Ocak-Şubat 1998): 117-25.

Erdost, Muzaffer İlhan. "İkinci Yeni". *İkinci Yeni Yazıları* 25-28

—. *İkinci Yeni Yazıları*. Ankara: Onur Yayınları, 1997.

—. "İlhan Berk". *İkinci Yeni Yazıları* 38-40.

—. "Soyut". *İkinci Yeni Yazıları* 31-35

—. "Şiirden Çok Şey Beklemeyelim". *İkinci Yeni Yazıları* 59-61.

—. "Şiirimizi Götürenler". *İkinci Yeni Yazıları* 65-66.

Ergül, Selim. "Cemal Süreya Şiirinde Bedenin Yazınsallaşması". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2003.

Eroğlu, Ebubekir. *Modern Türk Şiirinin Doğası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Ersoy, Mehmet Akif. *Safahat*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Everdell, William. *İlk Modernler: Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller*. Çev. Hülya Kocaoluk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Gibb, E. J. Wilkinson. "Osmanlı Şiirinin Hususiyeti ve Sahası". Çev. Ali Çavuşoğlu. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. Haz. Mehmet Kalpaklı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999. 54-63.

Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*. Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

Giles, Steve. "Afterword: Avantgarde, Modernism, Modernity: A Theoretical Overview". *Theorizing Modernism*. Ed. Steve Giles. Londra ve New York: Routledge, 1993. 171-86.

Gökalp, Ziya. [*Türkçülüğün Esasları*]. Haz. Mustafa Koç. *Kitaplar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 165-298.

Göle, Nilüfer. "Batı-dışı Modernlik Kavramı Üzerine". *Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. Cilt 3. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 56-67.

Gölpınarlı, Abdülbaki. *Divan Edebiyatu Beyanındadır*. İstanbul: Marmara Kitabevi,1945.

Gözler, Fethi. *Hece Vezni ve Hecenin Beş Şairi*. İstanbul: İnkılap Yayınları, 1990.

Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

—. "Mahrumiyet". *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001. 53-69.

—. "Orijinal Türk Ruhu". *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001. 94-134.

Gürson, Eser. "Yapay Dil-Karmaşık Tem (1): Birinci Yeni Şiiri". *Edebiyattan Yana*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. 49-54.

Habermas. Jürgen. "Modernlik: Tamamlanmamış Proje". Çev. Gelengül Naliş. *Postmodernizm*. Fredric Jameson, Jean-François Lyotard ve Jürgen Habermas. Haz. Necmi Zekâ. İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994. 31-44.

Harvey, David. *Postmodernliğin Durumu*. Çev. Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

Hobsbawm, Eric ve Terence Ranger. Geleneğin İcadı. Çev. Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

Holbrook, Victoria. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. Çev. Erol Köroğlu ve Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

İlhan, Attilâ. *Gerçekçilik Savaşı*. İstanbul: BDS Yayınları, 1983.

—. *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001.

İnalcık, Halil. *Şair ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003.

Jameson, Fredric. *Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme*. Çev. Sami Oğuz. Ankara: Epos Yayınları, 2004.

—. *Dil Hapishanesi*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Millî Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Kahraman, Hasan Bülent. "İkinci Yeni Şiiri: Bir Kurucu Modernist Şiir". *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. İstanbul. Büke Yayınları, 2000. 99-130.

—. *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. İstanbul. Büke Yayınları, 2000.

—. *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Kahraman, Mehmet. *Divan Edebiyatı Üstüne Tartışmalar*. İstanbul: Beyan Yayınları, 1996.

Kalpaklı, Mehmet, haz. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Karakoç, Sezai. "Dişimizin Zarı". *Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı*. İstanbul: Diriliş Yayınları, 1997. 24-29.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. Haz. Atilla Özkırımlı. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.

Karaömerlioğlu, Asım. *Orada Bir Köy Var Uzakta*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Kanık, Orhan Veli. "Anlamak". *Şairin İşi* 157-59.

—. "Garip". *Şairin İşi* 11-22.

—. "Garip İçin". *Şairin İşi* 34-36.

—. *Şairin İşi: Yazılar, Öyküler, Konuşmalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

—. "Şiir Ölüyor mu?" 337-39.

Kant, İmmanuel. " 'Aydınlanma Nedir' Sorusuna Yanıt". Çev. Nejat Bozkurt. *Toplumbilim* 11 (Temmuz 2000): 17-21.

Kaplan, Mehmet. *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997.

Kaplan, Ramazan. *Klasikler Tartışması: Başlangıç Dönemi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1998.

—. "Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, 1981.

Koçak, Orhan. "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*. Cilt 2. Ed. Ahmet İnsel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. 370-418.

—. "Anday Şiirinde Hayal ve Resim". *Melih Cevdet Anday Günleri*. Haz. Şükrü Erbaş. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1995. 115-27.

—. "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme". *Toplum ve Bilim* 70 (Güz 1996): 94-152.

—. "Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra". *Defter* 14 (Temmuz-Kasım 1990): 20-36.

—. "Modernizm Tartışması İçin Bir Çerçeve Kurma Denemesi". *Sombahar* 11 (Mayıs-Haziran 1992): 26-28.

—. "Şiirin İzlek Haritasında Değişmeler / Gelenekten ve Folklordan Yararlanma Tartışmaları". *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Haz. Şükrü Erbaş. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1998. 280-96.

—. "Uzun Denklem: Oktay Rifat'ın Şiirinde Folklor ve Modernizm". *Defter* 36 (Bahar 1999): 131-71.

Kolcu, Hasan. *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Koryürek, Enis Behiç. *Miras ve Güneşin Ölümü*. Ankara: Güneş Matbaacılık, 1951.

Köprülü, Mehmet Fuat. "Hece Veznine Dair". *Köprülü'den Seçmeler*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1990. 12-15.

—. "İnkılap ve Edebiyatımız". *Atatürk Devri Fikir Hayatı*. Cilt 2. Haz. Mehmet Kaplan ve diğer. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992. 130-34.

—. [*Millî Edebiyat Cereyânının İlk Mübeşşirleri*]. *Edebiyat Araştırmaları*. Cilt 1. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004. 245-80.

Kutlar, Onat. "Yeni Bir Divan Şiiri". *A* (Şubat 1959): 2-4.

Lav, Ercüment Behzad. "İlk Adım". *Yeditepe* 4 (Şubat 1951) : 4.

Levin, Harry. "Modernizm Neydi?" *Sombahar* 10 (Mart-Nisan1992): 12-23.

Levend, Agah Sırrı. *Türk Dilinin Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1972.

Lewis, Geoffrey. *Trajik Başarı*. Çev. Mehmet Fatih Uslu. İstanbul: Gelenek Yayınları, 2004.

Lukacs, Georg. *The Meaning of Contemporary Realism*. Çev. John ve Necke Mander. Londra: Merlin Press, 1979. "

—. Yenilikçi Akımın İdeolojisi". *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınları, 1969. Yazının orijinalinde "modernist" sözcüğü kullanılır.

Lunn, Eugene. *Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*. Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.

Memet Fuat. "Giriş". *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları, 2002. 13-52.

—. *İkinci Yeni Tartışması*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.

—. *Nâzım Hikmet Üzerine Yazılar*. İstanbul: Adam Yayınları, 2001.

—. *Orhan Veli*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.

—. "Yeni mi, Modern mi?" *Adam Sanat* 80 (Haziran 1992): 5-10.

Meriç, Cemil. *Umrandan Uygarlığa*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.

Mermutlu, Bedri. *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2003.

Mignon, Laurent. *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*. Ankara: Hece Yayınları, 2002.

—. "Yahya Kemal ve Jean Moréas'ın Mirası: Taklitten Sahiplenmeye". *Hayal Şiir*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008. 67-80.

Moretti. Franco. *Modern Epik*. Çev. Nurçin İleri ve Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.

—. "Ruh ve Harpya: Edebiyat Tarihçiliğinin Amaçları ve Yöntemleri Üzerine Düşünceler". *Mucizevi Göstergeler*. Çev. Zeynep Altok. İstanbul: Metis Yayınları, 2005. 9-54.

Nalbantoğlu, Hasan Ünal. "Yaratıcı Dehâ: Bir Modern Sanat Tabusunun Anatomisi". *Çizgi Ötesinde Modern Üniversite: Sanat: Mimarlık*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 2000. 49-74.

Namık Kemal. *Hususi Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid*. Haz. Fevziye Abdullah Tansel. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.

—. "Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir". *Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. Haz. Kâzım Yetiş. İstanbul: Alfa Yayınları, 1996. 57-66.

—. "Mukaddime-i Celal". *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*. Cilt 2. Haz. Mehmet Kaplan ve diğer. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayın, 1993. 342-72.

Nâzım Hikmet. "Nazım Hikmet Kendi Şiirini Anlatıyor". *Yazılar: Konuşmalar*. Cilt 6. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003. 183-201.

—. *Yazılar: Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*. Cilt 1. İstanbul: Adam Yayınları.

Nesin Edebiyat Yıllığı 1984. İstanbul: Nesin Yayınları, 1984.

Necatigil, Behçet. "Garipçiler". *Düzyazılar*. Cilt 1. Haz. Hilmi Yavuz ve Ali Tanyeri. İstanbul: Cem Yayınevi, 1983. 259-65.

—. "İkinci Yeni Şiiri". *Düzyazılar*. Cilt 1. Haz. Hilmi Yavuz ve Ali Tanyeri. İstanbul: Cem Yayınevi, 1983. 266-72.

Okay, Orhan. "Eski Şiirimize Yaklaşmak". *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1990. 82-86.

—. *Poetika Dersleri*. Ankara: Hece Yayınları, 2004.

Oktay, Ahmet. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

—. "Hep O Şarkı". *İnsan Yazar Kitap*. Ankara: Ark Yayınları, 1995.

—. "Orhan Veli'nin Yeri". *Şairin Kanı*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları, 2001. 9-16.

—. *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: B/F/S Yayınları, 1986.

—. "Türk Şiiri ve Modernizm". *Sombahar* 12 (Temmuz-Ağustos 1992): 18-24.

—. "Türkçe'de Lukacs ve Düşüncesinin Etkisi". *Defter* 10 (Ekim 1989): 20-39.

Orhon, Orhan Seyfi. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Everest Yayınları, 2007.

Ortaç, Yusuf Ziya. *Bizim Yokuş*. İstanbul: Akbaba Yayınları, 1966.

Oskay, Ünsal. "Yüzleri Giyotine Abone Üç Şair: Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç". *Hürriyet Gösteri* 111 (Şubat 1990): 30-33.

Ömer Seyfettin. "Yeni Lisan". *Dil Konusunda Yazılar*. Haz. Muzaffer Uyguner. Ankara: Bilgi Yayınları, 1989. 20-33.

Özel, İsmet. "Şairler İntellect'in Pençesinde". *Şiir Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Çıdam Yayınları, 1989. 75-90. Bu yazı, kitabın sonraki baskılarına alınmamıştır.

Özgül, Kayahan. *Divan Yolundan Pera'ya Selametle*. Ankara: Hece Yayınları, 2006.

Parla, Taha. *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1989.

Rifat, Oktay. "Önsöz". [*Perçemli Sokak*]. *Bütün Şiirleri*. Cilt 1. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 175-76.

Sadoğlu, Hüseyin. *Türkiye'de Ulusçuluk ve Dil Politikaları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003.

Safa, Peyami. "Aruz'a Niçin Dönemeyiz?" *Sanat, Edebiyat, Tenkit*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1970. 133-36.

—. "Doğu-Batı Sentezi". *20. Asır, Avrupa ve Biz*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1990. 201-20.

Sazyek, Hakan. *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996.

—. "Modernizm Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bir Bakış". *Hece* 53/54/55 (Mayıs-Haziran-Temmuz 2001): 74-92.

Sheppard, Richard. "The Problematics of European Modernism". *Theorizing Modernism*. Ed. Steve Giles. Londra: Routledge, 1993. 1-51.

Shiner, Larry. *Sanatın İcadı*. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Spears, Monroe K. *Dionysus and City: Modernism in Twentieth-Century Poetry*. New York: Oxford University Press, 1970.

Sunar, Şebnem. "Evrenselin Peşinde Temellere Tutunmak: 'Deha Estetiği'nin İzinde Edebiyat Kuramına Bir Yaklaşım". *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi* XVI (2004): 105-16.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2001.

—. "Ahmet Haşim'e Dair". *Edebiyat Üzerine Makaleler* 284-288.

—. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.

—. "Türk Edebiyatında Cereyanlar". *Edebiyat Üzerine Makaleler* 101-27.

—. *Yahya Kemal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Tanyol, Tuğrul. "İlk Gerçek Cumhuriyet Şiiri". *Milliyet Sanat* 257 (1 Kasım 1991): 9.

Taşkın, Yüksel. *Türkiye'de Milliyetçi Muhafazakâr Entelijansiya*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007. 9-78.

Taylor, Charles. *Modernliğin Sıkıntıları*. Çev. Uğur Canbilen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

Tecer, Ahmet Kutsi. "Eski ve Yeni Edebiyat". *Görüş* 1 (Temmuz 1930): 96-104.

Tevetoğlu, Fethi. *Mehmet Emin Yurdakul*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Tevfik Fikret. *Dil ve Edebiyat Yazıları*. Haz. İsmail Parlatır. Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları, 2000.

Toker, Şevket. "Edebiyatımızda Nev-Yunanîlik Akımı". *Türk Dili ve Araştırmaları Dergisi* 1 (1982): 135-63.

Turan, Güven. "Ahmet Haşim: Modernist". *Sombahar* 11 (Mayıs-Haziran 1992): 29-32.

Vâlâ Nureddin. *Bu Dünya'dan Nâzım Geçti*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1988.

Uyar, Turgut. *Büyük Saat*. İstanbul: Can Yayınları, 1984.

Üstel, Füsun. *"Makbul Vatandaş"ın Peşinde*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Wagner, Peter. *Modernliğin Sösyolojisi*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Sarmal Yayınları, 1996.

Yahya Kemal. "Bir Kitabı Esâtir". *Edebiyâta Dair* 172-74.

—. *Edebiyâta Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1990. 241-47.

—. "Kafiye". *Edebiyâta Dair* 127-36.

—. "Vezinler I". *Edebiyâta Dair* 109-20.

Yavuz, Hilmi. "İki Modernist Şair: Yahya Kemal ve T.S.Eliot". <http://www.zaman.com.tr>. 11 Aralık 2001.

—. "İki Modern Şair: Yahya Kemal ve T.S. Eliot". *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005. 163-68.

Yücel, Hasan Âli. "Kaynaklara Doğru". *Edebiyat Tarihimizden*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1989. 251-99.

—. "Türk Dilinin Halk Edebiyatında Sürüp Divan Edebiyatında Bozulması". [*Birinci Türk Dili Kurultayı: Tezler, Müzakere Zabıtları*]. İstanbul: Devlet Matbaası, 1933

Ziya Paşa. "Şiir ve İnşâ". *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*. Cilt 2. Haz. Mehmet Kaplan ve diğer. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayın, 1993. 45-49.

Türkçe şiirin en çok tartışılan dönemlerinden biri olan İkinci Yeni'ye odaklanan *İmkânsız Özerklik*'te, 1950'li yılların ikinci yarısında Türkçe edebiyatta yaşanan "modernist" dönüşümü anlamak için bu edebiyata verilen tepkilerin nedenleri sorgulanıyor. İkinci Yeni'nin özerk bir şiir dili inşa etmesinin bu şiire gösterilen direncin asıl nedeni olduğunu iddia eden Yalçın Armağan, bu özerklik karşıtlığının hangi saiklerle ve nasıl şekillendiğini araştırıyor. Türkiye modernleşmesinin ilk döneminden başlayarak, kendi hassasiyetleri nedeniyle, edebiyatın ve daha özelde şiirin özerklik karşıtlığı ile kendini var etmeye çalıştığını ileri sürerken, bu karşıtlığın inşası sırasında hangi taktiklerin geliştirildiğini belirlemeye çalışıyor.

İmkânsız Özerklik, İkinci Yeni üzerine çalışanların kendilerini 1950'li yıllarla sınırladığı ve bu şiiri genellikle Batılı referanslarla anlamaya çalıştığı bir ortamda, İkinci Yeni'yi Tanzimat'tan günümüze Türkiye modernleşmesine özgü hassasiyetler açısından yorumlamayı deniyor. Richard Rorty'nin "Bizi olanaklı kılanlar neyi olanaklı kılmakta olduklarını bilemezlerdi" sözüne bağlı kalarak, "bugün"ün içindeki "dün"ün ayrıştırılmasını ve bu sayede "bizi olanaklı kılan"ın ne olduğunu göstermeyi hedefliyor.

İLETİŞİM 1626
EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ 17